

Para que escriben as poetas dos 90?¹

M^a XESÚS LAMA LÓPEZ

Universitat de Barcelona

Consciente da ousadía que revela o título deste meu relatorio, que parece albergar a pretensión de responder un interrogante tan maximalista como o que aquí se formula, comezarei por unha breve xustificación a modo de *captatio benevolentiae*.

A idea xurdiu a partir da reflexión sobre un poema de Rosalía de Castro no que a poeta dá a súa resposta persoal a esta pregunta:

E ben ¿para que escribo?
E ben, porque así semos,
relox que repetimos
eternamente o mesmo.

Resúltame impresionante o que este breve poema ten de mazazo contundente ás ilusións de calquera escritor –ás súas propias, seguramente tamén–, o que ten de lucidez e o que ten de fatalismo, e de modestia, non falsa, senón consciente. Todos sabemos que Rosalía non foi precisamente unha escritora conformista nin ecóica, que a súa escrita foi revolucionaria en máis dunha dirección e que, en certo modo, moitas cousas cambiaron grazas á súa obra: no proxecto de creación dunha literatura nacional galega, na visión da capacidade expresiva da lingua galega, na representación da muller na literatura, etc. Así e todo, consciente como era de todas as fronteiras que estaba rachando, ao preguntarse a si mesma o para qué de toda a súa actividade,

¹ Este estudo realizouse no marco do proxecto de investigación «Poesía y Género: poetas irlandesas y gallegas contemporáneas (1980-2004)» autorizado co código HUM2005-04897/FILO.

agudiza o seu afiado aguillón crítico na autocrítica e reconece que no fondo está librando unha batalla que xa outros e outras libraron antes ca ela posto que é unha batalla cíclica e, en certo xeito, perdida. A estas alturas –cando escribe *Follas Novas*– a autora posiblemente ten moi claro que non funcionan as leis do progreso da humanidade e que calquera revolución triunfante acaba mergullando nas augas revoltas da contrarrevolución permanente que se impón dende os centros de poder. Sen embargo, nesa resposta que pretende explicar os fins aludindo ás causas, alega unha condición esencial do ser humano: así somos os humanos, reloxo sempre a dar voltas, a tropezar coa mesma pedra, a loitar pola mesma quimera. Polo tanto este fatalismo serve para superar a retórica do silencio e xustifica a existencia da propia obra.

Aí estamos pois, nestes primeiros do século XXI, dando voltas ao reloxo. E, cumprindo os ditados da súa época, encóntranse nesa loita renovada un importante grupo de poetas que a crítica deu en chamar «poetas dos 90» pola eclosión de publicacións de mulleres, algunhas moi mozas, que empezaron a proliferar nesa década. Estamos, como dixo Carlos Negro², probablemente ante a xeración de escritores e escritoras máis formados e autoconscientes da nosa historia pois trátase de persoas con formación universitaria e case me atrevería a dicir que, no caso das mulleres polo menos, a maioría delas na especialidade de Filoloxía, algunhas en Ciencias da Comunicación ou mesmo en Teoría da Literatura. Son por tanto autoras que recollen nos seus textos con certa prolixidade a reflexión sobre o acto da escrita e que, en boa medida, explicitan algún modo de poética persoal nos seus poemas. Son estas reflexións, ou impresións, ou figuracións o que tentarei analizar. É evidente tamén que cada autora desenvolve unha poética propia de maneira implícita en todos os seus textos, e isto é o que a crítica vai desentrañando e formulando nestes anos. Trátase aquí, sen embargo, de rexistrar as posibles explicitacións, fragmentarias ou máis desenvoltas, por parte das autoras.

Creo que paga a pena considerar en primeiro lugar os textos de Chus Pato, como autora cunhas características especiais, que dominan a década, e responsable dunha proposta profundamente persoal e renovadora. Trátase dunha autora máis madura que a maioría das novas poetas que empezan a publicar nestes anos –nacida en 1955 mentres as máis novas nacen na década dos 70–, pero que, iniciando a súa actividade poética pública tardiamente, presenta a súa obra ao longo dos anos 90, comezando co seu primeiro libro, *Urania* (1991), ata o recente *Charenton* (2004).

² Relatorio lido no Segundo Encontro de Novos Escritores organizado pola Asociación de Escritores en Lingua galega (Mondoñedo, 17-nov.-2002). Vid. en <http://www.xente.mundo-r.com/aelg/mondo02>

Chus Pato é unha autora prolíxa no comentario teórico arredor das súas propias producións textuais, pero esta actividade aparece de xeito decidido en realidade tardiamente, de xeito especial a partir da publicación de *m-Talá* (2000), cando mesmo se opera o rachamento de fronteiras xenéricas na súa escrita e se deixa invadir o texto poético polo texto teórico, as formas dialogadas, a epístola, etc.

Deste xeito obsérvase unha evolución dunha poética implícita nos primeiros libros á súa explicitación por extenso nos dous últimos. En *Urania* só un poema dá algunhas pistas arredor da consideración da escrita como unha actividade condicionada polo contexto ou polo sistema no que se inscribe e, máis concretamente, polos marcadores de xénero:

Ela non desexou endexamais falar das ordes seráficas
 ela non desexou endexamais dicir
 - a escrita é un universal e polo tanto carece de determinación
 ou sexo ao igual que as ordes seráficas.

Ela non desexou endexamais dicir: Elsinor. A torre sobre si
 mesma se derruba. Acomodación. Praxis.

(*Urania*, p. 71)

A aseveración que se formula arredor da «escrita», así e todo, ponse en boca dunha «Ela» distante que evita o ton confesional dun «eu poético» identificado coa autora, e precisamente é este o punto no que se incidirá nas reflexións formuladas nos dous últimos libros e que define a particular proposta poética da autora: a expresión poética concíbese como «un xeito específico de enunciación» no que o suxeito lírico se disgrega nunha multiplicidade de voces. Por outra parte hai aquí unha definición pola negación: quere fuxir da torre de marfil, do esteticismo afastado da realidade, das posicións acomodaticias, cunha referencia explícita aos condicionantes marcados polo sexo.

Este uso da terceira persoa explícase en parte na «Arte Poética» que publica na revista *Dorna* baixo o título «Eu, en toda clase de regatos»:

Eu nos bordos, de aí a contemporaneidade do intento en feminino. Non ser negada.
 Nomear dende a outra, eu. Nós-outras (de aí o emprego de moitas voces, que rompen a
 unicidade dos poemas; voces: todas) (Pato, 1996: 77).

O desexo de afirmarse como suxeito feminino leva á fuxida dun eu central e unívoco, e a fusión de «outras» máis «eu» nese «nos-outras» que se representa coa aparición de diferentes voces. Isto implica unha concepción aberta do poema:

Penso no poema como drama, como espacio común, voz que se superpón á voz, outras, voces, nas que se desprega a voz. Por oposición á orde conceptual fálica, tamén (Pato, 1996: 81).

Aínda máis, chégase a falar do poema como un modo de representación do mundo, e por iso caben nel todo tipo de modos discursivos e mesmo de formas xenéricas tal como a propia poeta explica na composición titulada «sobre o obxecto lírico da enunciación poética» (*m-Talá*, 2000: 66):

En definitiva, o Poema subsume dentro de si o mundo –nada novo enunciámos–. De aí a súa ficcionalidade, a súa viaxe seguida cara, por exemplo, ao país dos oráculos sen chegar a ser oracular, nin profético (hoxe en día son imposibles os oráculos); cara ao país da Epopea sen retorno feliz cara a ningún solo natal; cara ao país dos conceptos sen que se lle ocorra a tentación ¡horror dos horrores! dun sistema; cara ao país das narrativas sen naturalmente chegar a relatar ningunha historia, dos discursos científicos ou non; cara ao drama e a autonomía das diferentes voces que o compoñen, e como non, cara ao país da cultura de masas, é dicir dos subxéneros literarios

Pero en calquera caso a preocupación por formular o discurso poético dende unha perspectiva concienciada coa diferenza xenérica, persiste, e explicitase ao continuar esta composición coas «anotacións marxinais no caderno dunha transeúnte»:

desexo escribir e escribir sen ignorar o meu xénero, porque ese xénero é a miña diferenza mais non me desexo «eterno feminino» ao prezo do cárcere –Margarida– nin cunha daga atravesada no peito –Xulieta–; non podo imaxinarme Beatriz entre os cores celestes, mais tampouco Laura, Emma nin Ana Karenin, moito menos ou o mesmo ¿por que non? dama das camelias; tampouco asasinando os meus fillos, nin tecendo a voz do enigma, nin destruindo naos, nin provocando o Holocausto final en Troia; nin a Apolo cuspidome no ceo da boca para que endexamais poida ser entendida, desexo ser entendida.

A pesar dese desexo de ser entendida e, polo tanto, de establecer un circuíto comunicativo que funcione axeitadamente, que permita a descodificación da mensaxe por parte do receptor, a realidade impónse ao desexo e constátase a imposibilidade de tal comunicación e a necesidade de trasladar o centro de interese ao campo da produción e da recepción:

hoxe por hoxe pensar na súa comunicabilidade é quimérico, de tal xeito que é moito máis eficaz ocluír o poema e relatar o contexto; todo campo lingüístico é xa pura metaforicidade, máis vale que deixemos emigrar as metáforas e centrámonos na propia produción do texto, no seu sistema xerador [...] pero quizais teña moito máis interese rexistrar o momento no que a persoa le, relatar qué lle acontece a esa persoa, como é o ambiente da súa casa, qué clase de empeño desencadea na lectora ou lector, en resumo trataríase de narrar ou xerar un novo tipo de poema no que o que se recolla sexa a acción do verso e non propiamente o verso [...]

(*m-Talá*, 2000: 74)

Deste xeito, o poema deixa de ser o espazo onde a escritora formula unha mensaxe concreta e pasa a ser unha vía de experiencia que achega a emisor e receptor cara a un territorio común ou ben cara á conciencia de formar parte dun mesmo universo en medio dunha multitude:

o lector está dentro do poema
a multitude

- humanos!!!

Non fuxades, somos os vossos amigos[...]

(*m-Talá*, 2000: 84)

Na mesma liña podería situarse a imaxe da corda identificada coa poesía, ou á que se chega por medio da poesía, que utiliza María do Cebreiro no poema «A nobreza» do seu libro *Non queres que o poema te coñeza* (2004). Trátase dunha visión desmitificadora da poesía, que foxe de concepcións sublimes, para utilizala como instrumento que permita chegar a esa corda que une coa humanidade:

Non era, non, a poesía
o gran milagre do mundo

senón unha das súas múltiples miserias

porque o que nos importaba do poema
non era nin o marco nin o centro

(O título poñémolo para poder dicir algunha cousa).

O que nos importaba no poema,
era a súa viaxe cara a unha corda longa
da que todos quixeran suxeitarse.

Poderíamos considerar a María do Cebreiro escribindo nunha liña en certo modo próxima a Chus Pato, polo que se refire ao gusto pola reflexión teórica integrado no texto poético e máis á disgregación do suxeito enunciador. Trátase dunha autora moito máis nova e que empeza a publicar en 1998, co cal quizais o paso do tempo obrigará a situala máis ben nun entorno xeracional relacionado co cambio de milenio ou directamente co novo milenio. En calquera caso a voz de María do Cebreiro permanece máis fiel ao «eu» aínda que só sexa para internarse nunha busca da identidade que se resolve, presumiblemente, no descubrimento da súa inexistencia.

Así, en (*nós, as inadaptadas*) (2001) proclama dende un eu moi próximo ao biográfico, a condición libre do seu canto:

A lírica é a lingua das sereas
[...]
E eu, que non teño fillos
e un só libro
pequeno,
cantarei barcarolas e mariñas sen suxeición ningunha á partitura,
por liberar os trazos da súa pauta [...].

Sen embargo, en *Non queres que o poema te coñeza* vai máis alá, e no poema «A rival» reflicte as limitacións do suxeito para dominar a súa escrita e as complexas relacións entre ambos:

[...] A escrita non se fai,
non se pode ser hábil
no poema: mesmo se ten lugar fóra do mundo
limita coa materia, corre polos tendóns
ata dar no papel, e aquí dorme de pé
(nunca descansa)

Ao entrar na cuestión da relación da poeta coa súa actividade creativa parece desvelar unha posición quasi-romántica en canto a escrita parece correr polo interior da poeta con certa autonomía. Deste xeito supérase de novo a centralidade do eu poético e a súa identificación coa suxeitividade da autora e por iso se cuestiona a lectura biografista no poema «Crecente»: «¿por que seguimos sendo biografistas?»

Ao final deste mesmo libro, nun texto en prosa atribuído a un descoñecido amigo baixo o título «Capítulos prescindibles» faise un repaso do significado dos seus tres libros e das súas opinións en torno á tradición e á creación, que se podería resumir na transformación da afirmación de Cunqueiro «toda poesía é de circunstancias» en «toda poesía é política». Ao mesmo tempo confirmase a evolución dende o descubrimento da non existencia do «eu» ata a disolución do emisor, ou suxeito da enunciación:

Xa non hai «ela» nin hai «el», e xa só canta o vento, a non-persoa. Porque *Non queres que o poema te coñeza* fala da voz en que a voz que responde e a que pregunta son unha mesma ou, por mellor dicir, fala da non pertinencia de preguntarlle quén o fixo primeiro.

Xa no poema «(intencións)» do seu primeiro libro, *O estadio do espello*, afirmaba «insisto (sempre insisto) en preguntar», pero no poema «Crecente» de *Non queres que o poema te coñeza* formula tamén en termos de interrogación unha reflexión que podería referirse tanto ao proceso de lectura como ao de creación: «O libro non responde ao que ti lle preguntas/ senón ao que lle queres preguntar». Trátase dunha afirmación do triunfo dos desexos profundos, do inconsciente, pero a quen ha de dar respostas o libro?, á propia creadora ou ás/ós lectoras/-es?

Trátase, pois, en certo modo e baixo formulacións textuais moi diferentes, dunha poética coincidente coa de Chus Pato en tanto en canto o suxeito da enunciación se disgrega e se dissolve para provocar un encontro intenso entre emisor e receptor. Mais tamén se incorpora unha visión desidealizada da poesía (precisamente no poema titulado «Nobreza») que non é «o gran milagre do mundo/ senón unha das súas múltiples miserias» e mesmo pode servir para falsificar deliberadamente a realidade:

A escrita non libera os individuos,
a escrita ata unha sombra a un pobo
e un pobo a unha memoria:
[...]
Memoria do que nunca sucedeu.

En termos semellantes parece incorporarse tamén á reflexión sobre o por qué e o para qué da creación poética a mais nova Emma Pedreira (1978), quen no seu primeiro libro, *Diario bautismal dunha anarquista morta* (1999) reflicte o conflito que provoca a disolución do eu nun nós colectivo, como se le no poema titulado «Carta á besta (II): Poética»:

Mais aínda que todos agochen a miña gorxa,
 as palabras chían dentro de min, saíndo polos dedos, polo útero, crebándome con dor
 de parto,
 partindo de min cando non as arrinco.
 Todos me extirpan de min mesma polas palabras.
 Eu escribo para adiantar con verbas a miña morte
 [...]

 e berro para que morra eu e os meus futuros fillos sexan exorcismados do meu centro.
 (*Diario bautismal...*, 1999: 25)

Tamén nestes versos observamos esa proclamación da liberdade e autonomía da palabra, como vimos en María do Cebreiro, pois as palabras chían e saen aínda cando a poeta non quere arrincalas de si mesma. De novo unha proclamación da condición ineludible da escrita poética que nos remite aos versos de Rosalía que cita-ba ao comezo e, máis aínda, á autopoética do seu poema «Silencio» tamén de *Follas Novas*.

A fuxida do biografismo, xunto co carácter «necesario» da poesía son ideas que se reiteran dende o primeiro libro de Emma Pedreira. O seu pulo por manifestarse supera calquera impedimento material e as palabras loitan por saír ao exterior, berran no interior coma paxaros engaiolados, coma criaturas que precisan nacer e finalmente saen a cachón buscando calquera camiño, independentes do labor consciente da poeta, mesmo anulándoa coma suxeito.

A palabra poética é algo que sae do máis profundo do individuo, pero ao formularse como tal parece cobrar independencia e esixe unha entrega incondicional, mesmo a renuncia á propia subxectividade, como no poema «postmortem», de título abondo significativo:

Que o que fun non é asunto voso e son da poesía por necesidade abstracta [...]

 Que o que fun non é asunto voso.

 Da raíz aos poros exerzo e

 e cara a dentro goberno: da alma á boca non haberá máis que fuxidas.
 (*Diario bautismal...*, 1999: 17)

E mesmo ás veces a escrita ou a creación ten as características dun parto no que o proceso de xestación se pode identificar cun período que precede á palabra da poeta, se cadra dende unha perspectiva colectiva, o período en que a muller foi relegada ao silencio. Debe ser, polo tanto, un parto fácil, sen dor, liberador. Así se pode entender neste poema de *Os cadernos d'amor e os velenos* (2002)

Preguntei polo momento no que hei de servir
 para rematar coas esperas
 e que para falar pola boca sexa o mesmo que parir o pan e a auga
 e non precise axuda
 e que ninguén teña que turrar da miña verba a golpes
 coma o encallado fillo da besta,
 que ningunha man se atrevese no perigoso dique da miña
 boca muralla
 boca vermella boca proclama boca incesto
 boca raíz que se trepanou entre as mans como
 o retorcido pescozo dos armiños
 boca traizón nación provocación lugar doenza
 boca mortalla

(*Os cadernos...*, 2002: 44)

Pero finalmente a suposta utilidade da propia actividade creativa («hei de servir/ para rematar coas esperas») relativízase coa conciencia da fugacidade de calquera logro no verso que pecha o poema: «todo o que dicimos queimarase ao instante», onde o verbo en plural, «dicimos», suxire que a extinción non só afectará á mensaxe propia, senón a de todas, ou todas e todos, mentres que a forma do verbo «queimarase» suxire unha dobre posibilidade segundo se considere o verbo impersoal (queimarase por si mesma) ou con axente oculto (será queimado), pero en calquera caso implica a extinción inmediata, a intranscendencia.

Noutro poema que considero complementario deste, Emma Pedreira insiste na idea do parto pola boca, pero agora dando protagonismo á man que ten que axudar, que turra pola criatura e que xa, desvelando a metáfora, entra pola boca para tirar polas palabras e sacalas ao exterior.

ti entras con toda a man na miña boca
 e eu deixo que leves todo o meu que vai d'adentro
 palabra inútil cabo do fío destas cicatrices novas
 medidas íntimas da soidade
 e unha pequena marca que baixo os teus dedos
 significa a renuncia
 atravesando o meu lugar a vida ou morte
 coas tripas
 e os poemas
 de fóra.

(*Velenarias*, 2001: 51)

A man que debe axudar ao parto, indeseable en principio, acéptase aquí e mesmo se convida («e os teus dedos fosen convidados...») para extraer as palabras. Quen é ese «ti» que estimula a creación ou que axuda ao parto poético? Sexa unha alusión ao receptor, sexa un elemento calquera da experiencia da poeta que a empuxa a «baleirarse» poeticamente, estamos de novo ante a idea de «ocluír o poema e relatar o contexto» como dicía Chus Pato, centrándose aquí na propia produción do texto. A idea da comunión, ou da colaboración entre emisor e receptor como eixo xerador da creación poética parece máis evidente no poema «casa poética» de *Casa de orfas* (2005):

Casa é que me abras o corpo
e atopes nos adentros interior de faiados
e olvidos.

Neste libro recolle unha serie de tres poemas que inclúen no título a denominación de «poética» un, dous e tres, e neles céntrase respectivamente en tres elementos recorrentes do seu universo poético: o río, a casa e os velenos. Os tres son símbolos que representan a necesidade de transparencia, de non agocharse, de «abrir o corpo» e baleiralalo. De novo a idea do parto para presentarse na palabra poética, a necesidade de matar os seus corpos que ocultan o corpo inicial, o que a leva a lembrar a autoproclamación de «asasina en serie» (*Os cadernos...*, 2002: 36):

Cómo é que aínda son a única que se nomeou asasina
cando en verdade todos temos o coitelo ou a palabra atragoados no revés da man.
(*Casa de orfas*, 2005: 53)

A palabra, polo tanto, equipárase co coitelo, coa arma que executa o asasinato do propio eu, ou de todos os eus posibles. Non hai maior traizón imaxinable: a palabra non só non expresa con exactitude o interior da poeta, senón que, ben ao contrario, mátao, anúlao. E aínda máis: isto ocórrelles a todos, aínda que non o confesen ou non sexan conscientes. Mais esta traizón ao eu non se considera con dramatismo senón mesmo con satisfacción, como un obxectivo buscado que permite abrirse ao resto do mundo.

Desde unha posición máis vitalista describe Lupe Gómez a súa relación co acto de creación na introdución de *Pornografía* (1995), apostando pola renovación constante en busca dunha comunicación fundamental co lector: «A poesía xorde en min como un afogo natural. Sae libre, como un trebón, como unha festa. [...] Amar a poesía, non inmovilizala, senón rompela e recoller os trozos da estátua».

Pero en cambio, no seu recente *Azul e estranxeira* (2005: 31), recupera a imaxe do parto desde unha perspectiva de conflito, pois agora son axentes externos os que provocan que medre no seu interior unha preñez opresora que se resolve nun aborto liberador:

Chega un intre en que te desatas.
 Médrache o estómago e médranche
 fillos enfermos dentro.
 E necesitas liberarte.
 E berras.
 Escribes poemas contra o pasado.
 [...]
 Tantas costuras golpeando o meu fillo
 enfermo.
 Era necesario o aborto das palabras.
 Tiven que abortar pedindo auxilio.

A idea do parto, do corpo abríndose para deixar saír a palabra, encóntrase tamén en Olga Novo, que desvencella ese acto do propio eu, para situalo no terreo do mítico asociado a un momento orixinario en que se subverte a distinción xenérica:

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

(*Nós nus*, 1997: 55)

O eu poético aparece, sen embargo, asociado a esa situación de parto nunha perspectiva nova: é a man que axuda a sacar a luz a criatura, mais tamén aquí, como noutros moitos aspectos da súa poesía, opérase unha bestialización pola identificación co parto dunha vaca:

acostumada a tirar por un poema como por un becerro cando se lle ven as patas

(*Nós nus*, 1997: 25)

por ti aprendín a turrar por un poema como por un becerro
 cando se lle ven as patas

(*A cousa vermella*, 2004: 53)

E no poema «Gnose» deste último libro insiste na imaxe do parto da vaca para presentarnos a poeta como a man experta que debe saber extraer do corpo preñado a

criatura do poema nas condicións óptimas, como a depositaria dun saber primario que permite a fecundación creadora:

e hai que saber tamén se un animal sangra polo corno hai que saber
se metendo a man ata un tercio do bandullo dunha vaca ten cría
ou non a ten.
se un poema anda ó boi
cánto tempo tardará en xestar un xato rubio do país.
Hai que sabelo.

Esa reivindicación do primitivismo e do «bestial» recóllese tamén no título dun texto («a vida bestial») que serve de prólogo ao libro de Yolanda Castaño, *Vivimos no ciclo das erofanías* (1998) en que se reivindica unha poética antirromántica, tal vez polo que alí se define como «unha busca estética e unha rebelión persoal a través do pracer e da voracidade sexual». Mais detrás da retórica antirromántica latexa unha pulsión paixonal na posición vital e na concepción do acto de creación que xera metáforas desbordadas:

con todo son coma contigo
falo desde dentro dun coiro de balea.
os meus beizos rompen nos acantilados igual que barcos cargados
de salitre.

(*A cousa vermella*, 2004: 34)

En cambio é quizais precisamente nos versos de Yolanda Castaño onde podemos atopar unha visión máis distanciada do acto da escrita. No poema que titula «Poética» dentro de *Elevar as pálpebras* (1995) vai recollendo fonemas e vendo medrar a forma dos nomes, e en definitiva presenta a creación poética como un xogo de equilibrios ou unha tranquila matemática que busca novas fórmulas:

O nome xogaba co seu límite esvaído no equilibrio absurdo dunha recriada
xeometría nova.
Crevando fumes. Ultraxando números que eran renques de díxitos infindos.
Derrubar unha matemática accidental de teoremas fértiles.

Máis adiante, no poema «Este é o meu poder», percíbese a satisfacción polo dominio dun instrumento que lle permite crear mundos de fantasía nos que refuxiarse, anacos de «beleza definitiva» que elevan os materiais humildes da vida e que transforman «as angurias en arte». Talvez sexa esa radical satisfacción consigo mesma e

co seu mundo, e a inquebrantable vontade de gozar e de crear beleza, o máis decididamente antirromántico da estética de Yolanda Castaño, que desemboca no *Libro da egoísta* (2003) cunha relación certamente gozosa coa linguaxe: «Mira esta linguaxe, esta materia activa que me fai, que me pensa e prolonga ás túas pupilas». Pero ao mesmo tempo xorde aquí tamén a idea do suxeito poliédrico que se manifesta baixo múltiples caras: a cazadora, a soldada, a comerciante, a tirana louca, a analfabeta, a orfa, a desleigada... A voz da poeta, que se imaxina ventrílocua, é mentireira e, polo tanto, a linguaxe que a constrúe tamén a deconstrúe, nun sistema que relativiza calquera certeza con constatacións tan lúcidas como que «só a fraude era verdade».

Trátase dunha nova versión da eterna busca da autenticidade que xa poetizara Marta Dacosta, coa chamada por unha verdade que nunca se encontra:

Quixera arrincar do fondo da miña voz
 a verdade que precisa a miña man anguriada,
 a verdade que busca desde os séculos da nada,
 cando aínda existía a esperanza do perfecto.
 E a voz quedou parada no silencio da noite, [...]
 (*Crear o mar en Compostela*, 1994: 14)

Pero nesta poeta a loita polo dominio da palabra non cesa, a pesar da renovada constatación do fracaso que se recrea sobre todo neste primeiro libro. En *Setembro* (Galaxia, 1998) encontra a expresión axeitada prescindindo das palabras, nunha superación da linguaxe que leva á comunicación directa coas cousas ou a través das cousas:

E estarei alí, no val que vos oculto,
 [...]
 por entre tantas cousas de a diario
 sen libros, sen poemas e sen voces.
 Enteira, en silencio, en certidume,
 (*Setembro*, 1998: 69)

A busca da comunicación é unha constante que leva tamén á poeta ao desexo de extinción para transformarse en vehículo de transmisión, na linguaxe mesma: «Quixera abrimme e ser /palabra /documento» (*Setembro*, 1998: 117), nunha entrega que se ofrece para a devoración, para acadar unha definitiva fusión co receptor:

Quero deixar xa hoxe o coiro que me cobre
sobre a mesa dos versos,
para que o devoredes.

El é o meu testamento,
Na hora en que a certeza me roubará as palabras.

(*En atalaia alerta*, 2000: 11)

O percorrido polas metapoéticas podería ser aínda ben máis longo. Moitas máis son as referencias que se poderían incluír das autoras citadas, para non falar de todas aquelas que nin sequera cheguei a mencionar. Un percorrido exhaustivo pola obra das poetas novas superaría con moito os límites deste traballo e a selección, que considero significativa, sempre poderá ser acusada de subxectiva. Así e todo, atreveime a apuntar algunhas conclusións que non pretenden ser máis ca un apunte para a definición dunha posible poética xeracional que, por suposto, debería confrontarse tamén co mesmo percorrido polas reflexións metapoéticas de autores masculinos da mesma xeración para corroborar confluencias ou diferenzas.

Dito isto, e concordando con Yolanda Castaño (2002:35) en que a máis clara característica da produción poética dos últimos anos é a carencia dunha liña poética dominante e a fértil diversidade das propostas, parece evidente que cando falan da experiencia creativa as poetas tenden a utilizar algúns conceptos e imaxes reiterados:

- Deseño de comunicación, de conexión co receptor a toda costa.
- Renuncia, disolución ou disgregación, e mesmo morte metafórica, do eu poético para dar voz ao entorno, ao contexto.
- Identificación do acto da escrita cunha experiencia íntima desbordante representada con frecuencia a través do parto.
- Constatación da traizón permanente da linguaxe, da súa independencia con relación ao suxeito emisor, mesmo do seu dominio como creador dese suxeito.
- Carácter necesario do acto de creación, con independencia da vontade ou da racionalidade.

En resumo, a lucidez crítica da mestra Rosalía encontra boas continuadoras. As poetas de hoxe tamén se amosan ben conscientes da quimérica misión á que se enfrontan e xustifican polo poder autónomo da palabra poética a superación dunha posible retórica do silencio aconsellada pola racionalidade máis radical. Mais a razón vese claramente superada pola paixón e pola forza inevitable do impulso creador. E dan algún paso máis alá na reflexión sobre a relación entre suxeito e linguaxe, desvelando a fragilidade e inconsistencia do primeiro e a clara preeminencia da segunda. Non inte-

resa xa tanto a expresión dunha subxectividade escindida, esvaecida, dubidosa, como a entrega ao poder da linguaxe como creadora de realidades, de beleza, de vida e sentimentos, instrumento de comunicación, rexistrador de experiencias, medio imprescindible de supervivencia para compartir, transmitir, existir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Castaño, Yolanda (2002): «Paisaje de la última poesía gallega», *La literatura gallega ante el siglo XXI. Actas del Encuentro de Autores «Palabras, palabras, palabras»*, Edición electrónica «Libros en Red, Institución ‘Fernando el Católico’». Vid. en <http://www.dpz.es/Eifc/libros/ebook2193.pdf>

Castaño, Yolanda (1995): *Elevar as pálpebras*. A Coruña: Espiral Maior.

Castaño, Yolanda (1998): *Vivimos no ciclo das erofanías*. A Coruña: Espiral Maior.

Castaño, Yolanda (2003): *O libro da egoísta*. Vigo: Galaxia.

Dacosta, Marta (1993): *Crear o mar en Compostela*, Compostela, Ed. Compostela, 2004² (Lugo, Deputación).

Dacosta, Marta (1998): *Setembro*. Vigo: Galaxia.

Dacosta, Marta (2000): *En atalaia alerta*. Ferrol: Sociedade de Cultura Valle-Inclán.

Gómez, Lupe (2005²): *Pornografía*, Compostela, Ed. Compostela, (s.l., ed. da autora, 1995).

Gómez, Lupe (2005): *Azul e estranxeira*. Sada (A Coruña): Edicións do Castro.

Negro, Carlos, «Flash zapping vers», participación en mesa redonda sobre «Poesía» no Segundo Encontro de Novos Escritores organizado pola Asociación de Escritores en Lingua galega (Mondoñedo, 17-nov.-2002). Vid. en <http://www.xente.mundo-r.com/aelg/mondo02>

Novo, Olga (1997): *Nós nus*. Vigo: Xerais.

Novo, Olga (2004): *A cousa vermella*. A Coruña: Espiral Maior.

Novo, Olga (1998): «A vida bestial». In Yolanda Castaño, *Vivimos no ciclo das erofanías*, A Coruña: Espiral Maior, 7-10.

Pato, Chus (1991): *Urania*. Vigo: Calpurnia.

Pato, Chus (2000): *m-Talá*. Vigo: Xerais.

Pato, Chus (1996): «Eu en toda clase de regatos», *Dorna* 22, 75-84.

Pedreira, Emma (1999): *Diario bautismal dunha anarquista morta*. A Coruña: Espiral Maior.

Pedreira, Emma (2002): *Os cadernos d'amor e os velenos*. A Coruña: Espiral Maior.

Pedreira, Emma (2005): *Casa de orfas*. A Coruña: Espiral Maior.