

ti los descubre con dolor y los asume, los acepta como inevitables e incluso como enriquecedores: la vida no está exenta de sufrimento, pero también el sufrimiento es una parte fundamental de la vida.

No sólo el distanciamiento del hijo que crece es motivo de dolor, también lo es la falta de identificación con éste, el descubrimiento de que un hijo no es una copia de nosotros mismos, sino una persona distinta y autónoma: *Eu buscaba tan só unha fotocopia / entón chegaches ti para ser túa.* (p.31) Sin embargo esta constatación no produce amargura, termina siendo asumida y aceptada como positiva: *Quixenme traducida / en ti feita un resumo a rentes miña / E ben que ti es a proba / de que a mellor adaptación é sempre libre.* (p.46)

Nai e máis ningún no es un libro de respuestas, sino de preguntas. El yo lírico no se enfrenta a la vida con respuestas para sus preguntas. Al contrario, la vida es algo que hay que descifrar: *nunca pretendas ler todo o que garda, / a vida está escrita nalgunha outra fala.* (p. 48) Quien no tiene respuestas para sí misma no puede darlas a los demás, por mucho que lo desee. Todo lo que puede dar es una educación, unas pautas de conducta que siempre serán insuficientes en el momento de enfrentarse a la vida: *Eu hei contarche un conto inacabado / ó que ti has poñer fin gañando o sono... / Eu soamente son nai, chegado o caso, / que máis quixera eu que ser resposta.* (p.23) Pero aunque no puede dar respuesta a las preguntas fundamentales, sí puede proteger, en la medida en que esté en su mano: *mentres baxa folgos hei che afastar o espanto.* (p.30)

Un lenguaje familiar y unas imágenes tomadas de la vida cotidiana, sirven como cauce de expresión de estos sentimientos. Imágenes recurrentes algunas de ellas, como la del lazo o cordón utilizada para reflejar la dependencia afectiva entre madre e hija (*remendo o noso cordón umbilical*, p.40) o la de los brazos como sinónimo de esta misma unión. También encontramos metáforas que se mantienen como alegorías a lo largo de todo un poema. En el titulado «Economía» se describe la relación materno-filial con términos relativos a operaciones bancarias, mientras que en «Fumata», el amor de la madre por la hija se compara a la adicción del fumador por el tabaco: *Só fumo a túa infancia ás agachadas / se hei de morrer diso, non me acudas.* (p.32)

Estas metáforas crean en el lector una impresión de cercanía, de accesibilidad. Sin embargo, *Nai e máis ningún* no es un libro fácil, aunque en un primer momento pueda parecerlo. Describe con palabras fáciles relaciones difíciles, rebasa lo superficial para ahondar en lo más profundo y, a menudo, en lo más doloroso de las relaciones humanas. Merece la pena acercarse a esta mirada comprensiva y cargada de reflexión, lo hagamos desde el punto de vista del padre o desde el punto de

vista del hijo, pues se trata de la misma batalla para ambos: tratar de comprender la vida, tratar de enfrentarse a ella y sobrevivir al dolor.

*Mira, filla, non doe esta tristeza,
pero ha facer que morras moitas veces...
Pero á fin, non é grave;
sen ir máis lonxe,
eu adoezo ó longo de toda unha paréntese,
e nunca che son máis eu que cando morro.* (p.49)

IRENE ARAGÓN GONZÁLEZ

CARLOS SOLLA, *Mel de arañas*, Vigo: Edicións Cardeñoso, Poesía-6, 2000.

A dictadura dos calendarios deixou as súas pegadas nalgunhas das páxinas que a crítica dedicou á poesía máis recente, reavivando debates e facendo balances ao fío da fronteira do milenio. O volume de títulos que están a encher, nestes últimos anos, os andeis reservados á expresión poética semella esixir esforzos taxonómicos, recontos e reflexións varias que a miúdo non son quén de escoitar algunhas voces no medio de tanta confusión. É o prezo dunha evolución do sistema literario cara aos arrabaldes da normalidade ou tal vez o resultado duns determinados hábitos de produción e distribución editorial.

O segundo poemario de Carlos Solla, *Mel de arañas*, viu a luz nun formato máis convencional que a súa *opera prima Xábregbo (Escolma)*, publicada nos cadernos O Roibén, das Edicións Río Xuvia no ano 1999¹. A obra, na que se observa un claro propósito de continuidade a respecto da anterior, suscita algúns problemas no que se refire á súa situación no mapa de propostas poéticas de hoxe en día.

Unha das particularidades que observamos na obra de Solla reside na propia concepción do libro. Tanto en *Xábregbo* como en *Mel de arañas*, o autor ofrécenos unha escolla a partir de poemarios datados cronoloxicamente entre os anos 1990 e 1998. Son estes «Ollobecho en off», «Calixe», «Nai furada» e «Can caendo». No segundo dos libros engade unha nova sección datada no 1999: «Ultrasons». Estamos, polo tanto, diante dunha concepción orgánica do libro que se materializa en dúas entregas a xeito de *escolmas*, marca paraxenérica que se explícita no primeiro dos títulos.

¹ Carlos Solla é autor tamén do poemario *Terras raras*. Trátase dun conxunto de textos presentados no marco dunha exposición pictórico-poética en colaboración co artista plástico Francisco Sutil. A experiencia tivo lugar no Real Club Náutico de Vigo, en agosto de 2000.

Outro dos trazos salientables deste poemario é a súa dimensión lúdica, ao estar concibido coma un rito, un enigma ou un xogo onde se mesturan elementos da vida cotiá con outros pertencentes ao noso imaxinario marabilloso. O propio comezo da obra resulta indicativo de tal actitude:

o imán baralla
e reparte (tafur)
a luz amolenta a codia
enchoupa o miolo (trunfo)

Na construción do seu universo poético, a voz lírica bota man de materiais diversos arrincados, os máis deles, da memoria colectiva de do patrimonio etnográfico do mundo rural. Deste xeito, recupera formas da literatura popular, fórmulas do discurso repetido, crenzas, referencias mitolóxicas propias e un amplísimo vocabulario relacionado coa natureza e coa vida cotiá. *Mel de arañas* pode lerse como un bestiario da nosa fauna autóctona, sabedor de toda a súa simboloxía (a couza, a velaña, o alacrán, a píntega, o picapao ou a aghia), no que tamén aparece representado o mundo vexetal (as estrugas, o trobisco). É neste mundo onde se insire, a xeito de reliquia, o pouso cultural da relixión (a pedra da ara, a obrea) e mesmo as divinas palabras herdadas (*unciae dei, corpora plena*).

Mais riqueza léxica do poemario de Carlos Solla é tan só unha das estratexias na formación do seu código poético. A abundancia daqueles campos semánticos relacionados coa vida rural complementase coa escolla de termos que se afastan da forma común (*picapao, abóbaro*) e coa representación de trazos propios da oralidade (*mamaie*). A grafía (non sistemática) da gheada é, sen dúbida, un dos trazos que confiren particularidade ao idiolecto do escritor. A escolla de termos marcados con este fenómeno (*formighamel, ghurrou, estragado, laghartos, ás ghateiras, ghando*) indica ata qué punto o trazo está a ser empregado como símbolo de identidade. Cómpre lembrar, neste senso, o título do seu primeiro poemario, *Xábregho*. Abondo significativa resulta a grafía da gheada no vocábulo que está a designar unha realidade telúrica como é o xabre, metáfora do barro primeiro da creación.

Mais á beira desta actitude atopamos tamén unha vontade de experimentación lingüística que converte ao escritor nun representante do tan pouco transitado vangardismo na nosa literatura. Este talante maniféstase na frecuente ruptura da concordancia sintáctica, a destrución da unidade lóxica do poema ou na formación de palabras, moitas delas neoloxismos (*ollobecho, lampión-buxaina*). Cómpre salientar tamén a presenza de recursos fónicos, nomeadamente aliteracións (*informe, deforme, for e non forma; unha fecha de herba fricativo*) ou as frecuentes diloxías (*verme nos teus ollos,*

inver-nós pachorrentos, quen lle/mo dera o corpo). Por outra banda, debemos ter en conta a incorporación dun numeroso vocabulario procedente do campo da ciencia (*diagrama de venn, ultrasóns*), especialmente da medicina (*quimioterapia, náusea sistólica*) que chega a conferir, de xeito puntual, unha aparencia futurista ao texto, como acontece, por exemplo, na referencia a un *verme de luz* (40 W).

Moitos destes termos debemos poñelos en relación co léxico relativo á fisioloxía, que en ocasións é obxecto dunha deformación próxima ao esperpento. As numerosas referencias escatolóxicas impríman ao poemario de Solla trazos propios dunha estética do feísmo, que observamos en poemas como «*decubito prono*», e que están en consonancia coa tematización da morte e a destrución levada a cabo ao longo de toda a obra (*febre neste corpo nicho / onde podrezo*).

Cómpre tamén notar os trazos de humor que a voz lírica materializa no manexo do código (*raios xe*), chega en moitos casos á parodia, como sucede na seguinte intertextualización:

teima enferma do insecto
trousar ou non ser.

O humor maniféstase, noutras ocasións, na harmonización de *topoi*. Así acontece nesta orixinal enumeración da fauna e a flora propias na que se insire unha desmitificadora referencia á materia da Breaña. Nótese unha vez máis a función que está a desempeñar a representación da gheada, reforzada neste caso pola toponimia, así como a alusión ao marabilloso mediante a evocación duns *xighantes da verba revirada*, habitantes tamén da nosa xeografía rural:

o lagharto da santa Mariña
a testa coroadada
do Castro
(cornos do rei Arturo)
a aghia, o lobo
o xabril
húmido chan
de Xestido
(febres da raíña Xenebra)
urces, coios,
tallamerendas
saben
que os xighantes
da verba revirada
son nuncios
da noite.

Con estes instrumentos, a voz lírica trata temas universais como a morte, o amor, o ser humano e a

natureza. Este falante lírico asume, as máis das veces, unha actitude marxinal, solidaria coa *fame e segura dos calados*, que o achega á figura do escritor maldito. Esta condición vese reforzada polo seu talante iconoclasta, que se manifesta na fuxida dos lugares comúns. É esta vontade a que se observa nunha visión da lúa como

paxaro
que mollo
en leite
ou ergo como hostia.

A creación de imaxes cósmicas de grande forza, unhas veces visionarias, outras expresionistas, é, ao noso ver, un dos aspectos máis brillantes da poesía de Carlos Solla. Sirvan como ilustración o *planeta á raxeira*, o *sol de dúas xemas*, a *lúa á que se lle vian as bragas*, as *lúas de croisant* ou os seguintes versos apocalípticos:

mar naufragou
pezas
dun corpo de noso
puzzle (incompleto)
virando á valga.

En definitiva, estamos diante dun discurso poético coherente que non sempre resulta doado, pois o carácter críptico de moitas referencias e o propio léxico escurecen o texto e dificultan a súa comprensión.

Á marxe das preferencias estéticas, cómpre recoñecer a autenticidade e a orixinalidade desta voz poética, de difícil asentamento no aínda nacente catálogo de *poetas dos noventa*.

As leis da natureza e a cultura popular son os grandes piares que sosteñen a obra de Carlos Solla, presentada a través dunha voz ancestral que, ademais de crear imaxes insólitas, lembra vocábulos e recita fórmulas (xogos, oracións, esconxuros, *truquematruque*, *tresvarío*) para salvar o equilibrio das forzas segredas do contorno:

teu canastro manso
teu cabaceiro
lodo fértil
abáboro
inseminote
e fenezo.

MARÍA XESÚS NOGUEIRA

BOURDOUXHE, Madeleine, *A Muller de Gilles*, (Tradución ao Galego por Alberte Allegue Leira), Santiago de Compostela, Laiovento, 1999.

Algunhas persoas de certa sensibilidade temos fondamente afincada na cabeza a idea de que unha novela, ou unha obra de arte calquer, atinxe un carácter transcendente cando é capaz de establecer, como o amor, como que un elo de transmisión entre a conciencia de quen escribiu e a intimidade de quen le. Como o amor que se gabe de selo verdadeiramente, a obra de arte parécenos un intento de quebrar o isolamento do ser profundo, de contactar a outrén a vibración máis degarante que provoca, no cerne do espírito, o enxerga-lo mundo. Nese senso, o amor que non conferir ren, que non for quen de cispar do seu propio cárcere interior e de agarimar o ser amado, o outro, recibendo en troca as araxifias frescas do que, mais que unha cumplicidade, é unha conversa sen palabras, anterior ás verbas, insinuada e intuída no ollar e no sentir, ese amor quizais non sería digno de tan excelso nome. Michel Thorgall, noutros termos, dixera que o amor pode – e soe – ser a súa propia negación, só que escondida solo nome de Amor; mais que debía ser máis: «une sécurité, un exorcisme contre l'isolement», ter alguén sobre quen descansar e sen o cal «on n'est rien».

Á obra de arte pódelle acontecer certa cousa semellante. Por exemplo, imaxinemos un libro que, escrito desde unha mirada intimamente feminina, desde o persoal e indescifrabel xeito –indescifrabel, coidamos, para quen non for muller– de as mulleres verem e entenderem o mundo, o amor ou a paixón, nos puidese falar directamente aos corazóns masculinos, eivados, na comprensión do Feminino, dunha impotencia para superar as fronteiras da diferenza. Un libro que nos puidese facer comprender, sentir e mesmo tremer, desde a nosa diferenza masculina, cos impulsos e desexos, os praceres, medos e desesperos do ser feminil. Un tal libro debería, segundo o noso modo de ver, ser necesario para render posíbel a intercomprensión entre os mundos, tan parecidos mais asemade tan distintos, do home e mais da muller. Pero este tipo de obras escasea tanto ou máis do que o amor como cómpre, isto é, como a comunicación latexante que vimos de describir.

E a proba de fogo para unha escritora que quixese destruír o cerco hermético que protexe a súa solidade interior, e mostrarse ao mundo, dicir algo que fixese vibrar o espírito do lector dende o agochamento dos seus cavoucos máis fondos, cremos que ben podería ser esta: tentar a criación dun vencello de comprensión, de *sym-pathia*, de *cum-passio* ou *com-paixón*, un a modo de «estremecemento compartido» entre quen escribe e quen le; e, por riba diso, facelo centrándose no tema e motivo dun amor calado, acubillado, atafegado e non correspondido, dunha muller. A paixón sen *com-paixón*, ou o padecemento sen *sym-pathia*, sen unha retribución posíbel,