

CHUS PATO O EL HERMETISMO RUPTURISTA

SUSANA GONZÁLEZ

*A poesía é arte do imperfecto*Chus Pato, «Arte poética»¹

DATOS BIOBIBLIOGRÁFICOS

María Xesús Pato Díaz nació en Orense en 1955. Estudió Geografía e Historia Contemporánea en la Universidad de Santiago. En la actualidad ejerce como profesora de Enseñanza Media en su provincia. Publica sus primeros versos en la revista *Escrita* en el año 1984, si bien su producción poética existe con anterioridad a esta fecha; concretamente, sus composiciones en gallego comenzaron, según declara la autora en su «Arte poética»², a la edad de veintidós años. Colabora con revistas como *A Nosa Terra*, *Festa da palabra silenciada*, *Andaina*, *Grial*, *Luzes de Galiza* u *Ólisbos*, entre otras. Aparece en antologías poéticas como las realizadas por Xosé Lois García: *Escolma da poesía galega (1976-1984)*, en la que se nos habla de la existencia de dos libros inéditos: *Poemas de María dos Santos Oliveira* y *A cinza do escorpión*, ambos datados en 1983. De esta dos obras X. L. García selecciona los poemas reproducidos en la antología. En ellos trata «temas marxinais como o mundo da droga e do alcohol»³. La primera de estas obras está escrita en Lisboa, como resultado de un viaje de la autora a tierras lusas. Se deja influir por ellas para lograr que en sus poemas los datos de procedencia biográfica adquieran los tonos de «os fados lisboetas, que non doces e ledos fados coimbranos. Hai saudade e desacougo»⁴. *A cinza do escorpión* difiere notablemente del libro *Poemas de María dos Santos Oliveira*, pues en él trata los temas de un modo más apasionado, en el que la denuncia de la vida nocturna de Orense surge de

la necesidad de expresarse contra «o odio depredador da libertade»⁵.

Otras de las antologías en las que sus poemas aparecen recogidos son *Palabra de muller* (1992), *Sete poetas ourensáns* (1992), *Oito e medio* (1992) y *Poesía dos aléns* (1993).

Su bibliografía en solitario cuenta en la actualidad con los siguientes títulos: *Urania* (1991), *Heloísa* (1994), *Fascinio* (1995), *Nínive* (1996) y *A ponte das poldras* (1996), *m-Talá* (2000). Con ellas nos muestra su diversidad temática, formal, así como su variedad de voces.

Urania presenta ya algunos de los temas que serán constantes en los demás poemarios de Chus Pato: el elemento feminista, a través de la subversión del mito de Urana; la problemática social, en la que la reivindicación por el idioma gallego queda patente y el culturalismo clasicista que confiere al texto un carácter críptico. Estos tres elementos fundamentales están acompañados en *Urania* de una clara ruptura desde el punto de vista sintáctico, que dificulta aún más su lectura. Camino Noia en su introducción al libro colectivo *Palabra de muller* (1992) afirma «Para a propia autora, *Urania* é unha reflexión sobre a función da linguaxe e da palabra» (p. 104); nosotros podemos añadir, incluso, que no sólo *Urania*, sino toda su obra, es una reflexión constante sobre el lenguaje y su importancia para comunicar en el lenguaje escrito; concretamente, en el poético.

Heloísa se convertirá en la subversión de otro mito clásico a través del que la poeta quiere manifestar su particular desasosiego por la adquisición del conocimiento. En el camino iniciático de la búsqueda del conocimiento del mundo y de sí misma, en el que aparecen constantes referencias autobiográficas: la familia, Orense,... mezcladas

¹ *Dorna* (1996), 22: 75-84.

² Vid. *Dorna*.

³ Vid. García, X. L., p. 162.

⁴ Vid. nota 3.

⁵ Vid. Ídem.

con referencias de órdenes diversos: mitológicas, históricas y literarias; todas configurarán lo que denomino *hermetismo rupturista*.

Fascinio es una obra de carácter heterogéneo en la que de modo constante está presente el *yo* lírico marcadamente femenino⁶; se caracteriza por su riqueza temática, en la que la ecología, los problemas sociales, la historia de Galicia o la reflexión sobre la literatura tienen cabida. A través del ambiente rural y marinero da paso a reflexiones sobre sí misma, creando una expresión intimista en la que ve su vida de modo distinto a como la veía antes del accidente de automóvil sufrido en Grecia en el año 1991.

En *Níñe* la expresión poética de Chus Pato se carga de una gran gama de registros a través de los que también reflexiona sobre el *yo* y su contexto vital. Las referencias culturales de tipo bíblico, literario o cinematográfico, su tendencia a subvertir los mitos, son temas que se mezclan con la infancia, el acto de escribir, la historia, el conflicto lingüístico de Galicia o las reivindicaciones feministas, siempre tratados a través de una ruptura sintáctica intencionada.

A ponte das poldras es una afirmación de los temas tratados en sus otros poemarios. De nuevo, la reflexión sobre su origen, sobre la propia historia familiar o sobre su condición de mujer, siempre acompañados de una intertextualidad pluralista, hermética también como en sus anteriores libros. De nuevo, la expresión poética, *a escrita desde el rupturismo sintáctico más absoluto*.

m-Talá seguirá la trayectoria temática y estilística de los anteriores libros, pero no sin experimentar aún más en el quehacer poético. La voz de Chus Pato se vuelve en este último poemario más subversiva, transforma géneros: una conversación/entrevista cobra carácter poético en sus manos.

¿GENERACIÓN DE LOS OCHENTA O DE LOS NOVENTA?

Desde la renovación formal llevada a cabo en la poesía gallega en los años setenta⁷, la expresión

⁶ La propia autora señala en un artículo recogido en *A Nosa Terra*, n.º 764, feb. 1997, p. 27 su intención de que la voz poética de sus textos sea femenina: «Trato de marcar o texto en femenino».

⁷ Se señalan en muchos de los estudios críticos a Méndez Ferrín y López Casanova como renovadores de la poesía galle-

poética en gallego está dando los frutos esperados a través de la obra de autores nuevos y, en concreto, a través del hermetismo rupturista de la poeta que nos ocupa, Chus Pato.

Parece obligado asignarle un grupo poético, una generación con la que comparta rasgos formales y de contenido. Desde luego, no es una tarea fácil si, en el caso de Chus Pato, consideramos varios hechos; en primer lugar, que comienza a escribir sus primeros versos en gallego (los escritos en castellano los dejamos como asunto aparte) a la edad de 22 años, esto es, en 1976-1977, fecha en la que la renovación formal poética ya se había puesto en marcha; en segundo lugar, que realiza sus primeros publicaciones en diferentes revistas en el año 1984; y, en tercer lugar, que su producción poética aún no está concluida.

En opinión de Arturo Casas⁸ «deberíamos ubicar a obra poética e Chus Pato na *situación xeracional*⁹ dos 90», porque enlaza lo que él denomina «espacios epistémicos», concretamente dos:

«o da literatura escrita por mulleres militantes no feminismo» y «o núcleo de poetas más próximo ós presupostos culturais, estéticos, literarios, ideolóxicos e raciovitais de Méndez Ferrín. Trátase de dous espacios actuantes, *polo momento*, como efectivas e cohesionadas *unidades xeracionais*» (p. 133).

Autores como Iris Cochón¹⁰ la incluye dentro de un grupo heterogéneo, cuyos integrantes comparten como rasgo común «una concepción no diferencial de pensamiento y lenguaje que verbaliza demoledoramente las posibilidades y límites de la mimesis y el conocimiento» (p.23) y «un discurso denso y autorreflexivo» (p.23), como expresión pura del lenguaje y del entorno vital.

La propia autora confiesa ser incapaz de clasificar por etapas la producción poética:

«O concepto de xeración é algo moi vago. Eu, en concreto, podería clasificar productos

ga con la publicación de *Con pólvora e magnolias y Mestres*, respectivamente, en el año 1976. Autores como Mito Villar consideran que la renovación formal no se llevó a cabo con estos dos autores citados, sino con otros autores relegados a un segundo plano en los estudios poéticos.

⁸ Vid. «De impurezas, epitafios,...», p. 133.

⁹ Cursiva del autor.

¹⁰ «Los noventa de los novecientos», en *Ínsula*, (629) 1999, pp. 22-23.

plásticos pero non me sinto capaz de facelo cos poéticos¹¹.

Tal vez, si tenemos que encuadrar a Chus Pato dentro de algo, sea entre los «acontecimentos más singulares entre todos os vividos pola lírica galega ó longo deste século»¹².

A ARTE POÉTICA DE CHUS PATO: CONFESIÓN DO PENSAMENTO

En las páginas de la revista *Dorna*¹³ encontramos lo que podríamos denominar la confesión de Chus Pato respecto a lo que supone para ella la creación literaria. Habla de su manera de entender la realidad lingüística de la Galicia de su infancia, de la situación diglósica de la época franquista, de sus primeros versos escritos en castellano, que rememoran más que nada el entorno rural y urbano que la rodea. Los contrastes se convertirán en su quehacer poético en las diferentes formas de ver y de narrar las cosas, se convertirán en sus múltiples voces universalizadoras del acto poético. Los primeros versos en gallego llegan con la conciencia de una identidad con el pueblo gallego, no con el Estado español, que necesita ser contado y cantado; el pueblo gallego, la mujer gallega, necesitan salir a la superficie en un ambiente de soterramientos, de ocultamientos extraños de las cosas. La temática sigue siendo la misma de sus primeros poemas escritos en castellano: las huertas, su ciudad, otras ciudades gallegas, en las que curiosamente ve reflejo de otras ciudades europeas: Belfast, sirva como ejemplo, lo que hace que, paradójicamente, su necesidad de contar las cosas en gallego, su nacionalismo la acerque a su deseo de Identidad Nacional y, a la vez, la aleje de ella:

«Escribir en gallego supuxo para min asumir palabras tales como Identidade Nacional, Soberanía, Independencia. Saírme de todas elas. Asumir a miña Improdecencia, a miña estranxería» (p. 76).

La mujer que reivindica Chus Pato es sinónimo de Naturaleza, de ausencia, de deconstruc-

ción de los mitos vistos siempre desde el sistema del Patriarcado.

«Muller: Natura (pero aquí Natureza significa non posuér linguaxe articulada, son musical dotado de sentido; moito menos, Logos)

Muller: ausencia. Carencia de Referente: Non-todo; ou ben Lingua como agasallo, como don, ornamento, ornato. Escribo de prestado, como quen escribe nun abecedario que non lle axusta, luva. Nena que aprende a escrita, caligrafía gótica. Ou ben voz que se presenta cuberta de veos (oráculo), que tece enigmas ¿que prefire o señor, a tenda ou a señorita?

Enigmas que me conducen á morte, ao asasinato.

Deconstruir os mitos. Pensar o canto de Eurdiche, alén do inferno. Nada máis cómico, ao meu entender, que todos esos descensos ao Hades con ou sen pola dourada. O único serio, en verdade, é a resposta da Sibila: o azar transformado en destino. (*Sempre imaxinei ós oráculos pendurados de pinzas da roupa, de plástico, translúcidos, de cores*).»

As profecías de Casandra sen o cuspe de Apolo (p. 77)

Las distintas voces empleadas surgen de las necesidad de romper la unicidad y la univocidad de los poemas, de la necesidad de ser ambigua, de ser paradójica en su manera de ver la realidad, en su modo de comentar al margen de las composiciones; surge de la necesidad de hablar por todas las mujeres gallegas (por todas las mujeres, en general), por el deseo, si se quiere, de crear *Fascinio*:

«Metáfora, o pai. Eu, nos bordos, de aí a contemporaneidade do intento en feminino. Non ser negada. Nomear dende o outra, eu. Nós-Outras (de aí o emprego de moitas voces, que rompen a unicidade dos poemas; Voces: todas)» (p. 77).

La finalidad de la mezcla de voces (del *yo* y del *tú*), de ideas de otros autores, de versos que ella confiesa que está a punto de plagiar o que claramente plagia: «Polo demais plaxia [ella lo dice de sí misma, como si ella se fuera ajena] ou está a piques de plaxiar descaradamente a outras autoras» (p. 82); las referencias a los mitos, las referencias a

¹¹ Citado por Casas, p. 133.

¹² Vid. nota (3), p. 134.

¹³ Vid. nota 1.

sus lecturas-poetas, las reiteraciones constantes de elementos formales (véase la conjunción *que*, desvirtuada como nexo en Chus Pato) es la de

CONTAMINAR O TEXTO POÉTICO,
DESDE OS BORDOS, DESDE A
ENTRAÑA MESMA DA LINGUAXE
(p. 80).

El poema, así, queda definido como:

«indeterminación, debilitamiento da referencia, suspensión das garantías da univocidade do sentido que representa a sintaxe «normalizada» e a conexión lóxica das oracións, renuncia á metáfora *como* centralidade, renuncia das referencias semánticas e gramaticais comúns, montaxe de citas, escrita antigramatical, signos que continuamente delaten a produción: a praxe do texto» (p. 80).

texto con el que desea «comunicar Lingua: escrita», en la que «As falas dos defuntos: antepasados. A estraña fábula de Dracull. As antigas damas, elas que tan ás presas cabalgaron. A Nau: DEMETER. De aí as voces. Penso no poema como drama, como espacio do común, voz que se superpon á voz, outras, voces, nas que se despregaa a voz. Por oposición á orde conceptual fálica, tamén» (p. 81); deseo de universalizar las voces.

De nuevo la tercera persona, su yo creador, habla de su quehacer poético:

«Da obra de Chus Pato poderíamos dicir que: repite continuamente, enlaza dificilmente un verso con outro, interrompe a continuidade narrativa, introduce numerosos comentarios alleos ao poema.

«O meu editor non está satisfeito»
—logo de ler a última frase, non sabes quén
ama a quén
quén morreu e quén quedou con vida
quén é o autor e quén é o heroe
este enxamio de espectros» (p. 82).

A lo largo de las siguientes páginas intentaremos acercarnos a una de sus obras: *Nínive*. Para ello, hablaremos de la estructura del libro, para pasar, en segundo lugar a comentar algunos de los elementos más destacables de dos poemas

que componen el libro: *Euridiche* y *A escada de Xacobe*.

NÍNIVE

ESTRUCTURA DEL LIBRO

El poemario se compone de siete partes claramente diferenciadas a través del título que las acompaña. Cada uno de esos títulos nos da una idea de lo variado de la obra. Las partes son las siguientes: *Euridiche*, *A escada de Xacobe*, *No predio cor de rosa*, *A corenta graos del Golfo de Patras*, *Outside* y *Bistritz*. Todas ellas, salvo la última parte (formada por cinco poemas) están compuestas por un único y largo poema.

ARQUITECTURA NÍNIVEA

Los poemas de Chus Pato se pueden definir como «superposiciones universalizadoras». Superposiciones porque a una, llamémosle, historia principal que comienza a relatar en el inicio de sus poemas, le va añadiendo otras historias, otros universos que permanecían aislados en su pensamiento; universalizadoras porque esas historias nuevas que se incorporan bruscamente en su discurso pertenecen a todos los ámbitos culturales, son elementos que todos podemos conocer: referencias a hechos históricos, a la mitología, a lo bíblico, a la música, sin olvidar, claro está, las menciones explícitas de otras literaturas europeas (cítense, por ejemplo, el caso de autores como Paul Celan, Cavafis, I. Möller, entre otros).

La característica fundamental de la mayoría de los poemas es su marcada tendencia a la narratividad, de ahí que anteriormente habláramos de historias. Es una narratividad altamente condensada: en un verso cabe más de una historia, real, imaginada o imposible.

La superposición de planos o de historias provoca que el transcurso normal y coherente de una narración lineal se vea entrecortado bruscamente, lo que puede originar en el lector una sensación de incoherencia tanto sintáctica como semántica en el discurso, que, en ocasiones, se puede asemejar a las estructuras anacolúticas de la lengua hablada. Es, obviamente, una impresión que nos asalta en los primeros momentos de la lectura de *Nínive*. Nada

más lejos de la realidad. Todo está provocado por la estructura del pensamiento. El pensamiento que origina la composición no evoluciona en lo escrito (que aparece caótico, anacolítico), sino que lo hace implícitamente, en la propia mente del que escribe, y es allí donde avanza de un modo ordenado. Es el creador de narraciones (en nuestro caso creadora) quien sucesivamente enlaza la historia iniciada con historias/narraciones/ideas secundarias, terciarias, cuaternarias, infinitas. La sensación de caos, de anacoluto viene dada por la necesidad de expresar a través del lenguaje mil ideas, eliminando aquellos elementos formales que dan cohesión y coherencia sintáctica y semántica al texto; no importan los nexos, ni los puntos, ni las comas, sólo importan las ideas, las historias, los pensamientos asociados sólo en la mente emisora. La mente receptora, la nuestra, ha de realizar una nueva composición del texto, ha de saber encajar las piezas del puzzle, en definitiva, ha de saber darle la coherencia formal de la que, intencionalmente, carece.

Euridiche

En este poema la autora hace uso de una variedad temática que se reiterará a lo largo del poemario, y que gira en torno a la propia reflexión de la creación poética, en torno al lenguaje como única forma perfecta de comunicación humana. El lenguaje del que habla la poeta orensana no es un lenguaje convencional, ya que ha de ser substraído de todas las cosas que nos rodean, esas cosas que, precisamente, en su quehacer poético se convertirán en satélite del propio lenguaje, formador de esa obra capaz de abandonar a quien un día la creó: *esa obra, escrita, xa, que como Euridiche nunca máis nos/ reconece* (p.8).

La temática satélite del mundo marinero: *os veleiros// estraños/ e moi moi remotos*, presente en otras obras como *Fascinio*, se mezcla con el recuerdo de la infancia y del comportamiento «maniático» de ese *yo* que comienza a hablarnos. El *yo*, que suponemos corresponde a una voz poética femenina (después, finalizando el poema iremos adquiriendo la certeza de que efectivamente es así) habla de sí misma: *logo, non miraría nas pizarras// manía de escaparl/ de encerrarme nas igrexas cinematográfafol/ deusa nena*; de la imposibilidad de emplear una variedad de la lengua que ella, desde la inocencia

de la niñez no entiende por qué no puede utilizarla y por qué se denomina despectivamente *xeada analfabeta* o por qué su *pai corrixe á nai cando fala en «castrapo»*¹⁴. Esta niña-mujer es la misma que habla de los personajes de películas como un satélite más de su idea principal: *Rudi/ Rudi era fermosa coma nas películas de amor e final desesperado*; habla de elementos cotidianos de los que sólo la autora puede conocer el referente: *este é o portal/ tan grande*, un portal particular que incluye otros elementos cotidianos que adquieren el valor de elementos universales, que acaban implicando al lector: *unha perfumería, unha tenda de /deseño e unha/ axencia de viaxes*.

Estas primeras reflexiones y recuerdos de infancia no se constituirán en un universo aislado de la realidad. A este universo de recuerdos también se acerca la muerte, vista como un *traballo de campo*, como trabajo ligero: *software*.

Vamos a observar cómo en el poema una idea nos lleva vertiginosamente a otra. Así, la aparición de la muerte dentro del ámbito discursivo hará que la protagonista-narradora del poema reflexione sobre lo religioso: *pensou na relixiosidade*. Dentro de este tema aparece la reflexión sobre la vida después de la muerte, de la existencia del alma humana; dicha reflexión está hecha no sólo desde el punto de vista de la concepción Cristiano-católica, sino también desde el punto de vista filosófico-religioso de las concepciones *órficas, pitagóricas, platónicas*. Esto es, la religión y la filosofía se convierten en dos satélites más del acto de creación a través del lenguaje.

Otro rasgo formal destacable en la obra de Chus Pato es la incursión brusca de los temas. Las reflexiones filosóficas religiosas se ven interrumpidas sin previo aviso por lo cotidiano, que aparece como la forma primitiva/primigenia de comportarse, como el deseo de volver a etapas anteriores a la evolución, lejanas de la sofisticación de las ciudades, que alienan el espíritu: *pensa que aúa realidade nada ten que ver coa cultura do espíritu*.

El espíritu, mejor dicho, el deseo de conocimiento de su propio espíritu la llevan a invocar de nuevo el mundo de lo cristiano y de lo mítico, al dudoso mundo de las visiones, de las anunciaciões hechas a través de los arcángeles, al mundo de las ambigüedades de los oráculos de la Hélade, al

¹⁴ Vid. «Arte poética», p. 76.

mundo de la duda, a la incapacidad misma de conocimiento.

Sin el satélite del conocimiento, el caos, el Apocalipsis, el, podríamos decir, «Cuarteto» apocalíptico se presente cercano; este cuarteto apocalíptico lleva inmediatamente a otro, al *Cuarteto de Alejandría*, a tierras exóticas de Oriente, a épocas lejanas llenas de intrigas y llenas de voces femeninas¹⁵.

El tiempo pasado, *a súa memoria* vuelve sobre hechos históricos trascendentales para la Humanidad: *os últimos atentados do integrismo islámico*; sobre lo que supusieron los campos de concentración, y, más destacadamente, Auschwitz. Frente a esto aparece la injusticia de no poder conocer, de no poder expresarse libremente como mujer o como ser humano: *non mires, non leas, non preguntres*.

La voz femenina, la protagonista de la historia, la *noiva* silenciada que *pasea en limusina*, heredera de las otras mujeres que la precedieron, manifiesta su necesidad de producir, de crear por ella misma, de alcanzar el conocimiento, tal vez, la *escrita*, que el torpe y mítico Orfeo (así aparece calificado en los versos de Pato) no domina. Esta novia, esta Chus Pato, que subvierte lo mitológico, se encuentra limitada por la falta de homogeneidad lingüística, lamenta *o escritoriollistas agrupadas de vocais/ as quince consoantes repetidas dezaseis veces/potencias divinas que dictan ou escriben ao abrirse o sucoll entre a espera e as falas partidas*.

Esta mujer, heredera de Penélope, tras quejarse del Patriarcado mítico, de la imposibilidad de manejar como desea su lengua, vuelve a retomar lo bíblico como símbolo del dolor del paso del tiempo, reflejado en los muros de Jerusalén: *a vara/ a cordal os muros de Ierusalem*. Lo cotidiano irrumperá como lo hizo anteriormente de una manera brusca, en esta ocasión evocado a través del sueño.

El amor también aparecerá como elemento importante de la vida de la que habla. Aparecerá mezclado con la historia de amor trágicamente vivida por Eurídice y Orfeo. El momento crucial del encuentro, se desvaneció por la torpeza del mito

¹⁵ *El cuarteto de Alejandría*, tetralogía publicada originalmente por separado y en la que se incluyen *Justine* (1957), *Balthazar* (1958), *Mountolive* (1958) y *Clea* (1960). El cuarteto es un estudio del amor y las intrigas políticas en Alejandría antes y durante la II Guerra Mundial, y narra la misma historia desde el punto de vista de cada uno de sus personajes. La compleja estructura de la novela y su estilo elaborado evocan el ambiente exótico de esta ciudad.

masculino; la mujer, Eurídice/Chus tomará el papel activo en la historia, *volta a cabeza atrás* para hacernos ver los errores del Patriarcado, para subvertir el mito.

La estructura reiterada del poema, la obsesión compositiva que caracteriza a la obra, el ansia de desvirtualizar, de repetir, de subvertir todo, hacen que la autora-novia-mujer universal una finalmente en una voz todas las voces femeninas unidas finalmente en un *nos: indica-Nos*, voces que vuelve(n) sobre el mismo tema: lo cotidiano del hotel, de las avionetas; vuelve(n) a los incisos, a la observación de hechos históricos o lo mitológico subvertido y a los espejos, reflejo de la estructura reiterativa del poema.

A escada de Xacobe

La referencia bíblica a la escalera de Jacob, que da título a la segunda parte del libro se alza como eje sobre el que se construye la arquitectura poemática. Este poema es la reivindicación de la necesidad de una escalera no de Jacob, sino de Ruth, de Rebeca, de Judith, tal vez de Chus, es decir, de una reivindicación a gritos de la condición femenina, que permita el regreso «ós nomes perdidos das nais»¹⁶, a la Casa, al Paraíso de Matriarcas como Ilduara Eriz o Adosinda.

Bruscamente, a través de la técnica del *collage* se irán incorporando otros temas, satélites discursivos, referentes a ámbitos tan diversos que no pueden captarse en una sola lectura de los poemas.

Desde el abrupto comienzo del poema se nos presenta a la(s) que será(n) la(s) protagonista(s) de esa nueva escalera de Jacob reivindicada. ESTAS, las *naus*, las predecesoras de sus cantos en gallego, las *naus-nais* desconocidas, las que eran *ferro de bater e bronce cruzando todo o areal*, las Aretusas perseguidas, las torres, las Evas no creadas, sino hechas de las costillas de varios hombres (de todos los hombres, quizás) son las que hablan a través del *yo*, del *tú*, del *nosotras*, todas a un mismo tiempo, pero desde tiempo distintos y distantes. Una de esas voces es la de la madre de la mujer que recuerda (*vistenmel supón que é a miña nai quien trata de vestirme*) una infancia difícil en algunos aspectos: *pero xa por aquel entón camiñaba sobre*

¹⁶ Vid. Casas, p. 136.

areas movedizas/ porque durante moito tempo non tiven nenez.

De nuevo aparece la queja de lo que no se pudo hacer porque un dios, en masculino siempre, no lo permitió: *como nos ensinan a falar/ como torcen a nosa vontade/ para xa/ nunca máis/ sermos doada a lingual/ obedecérmos.*

Aparece la reivindicación de la Casa, de la nueva tierra solicitada (en femenino), de la tierra que ofrece *as cenorias/ e as verzas de rizada follal/ e as xudías/ e os cabazos/ e as flores nas bermas abeiradas, distintos tipos de flores* y que habla de nombres femeninos, que han sido ocultados, de nombres que ofrecerían la posibilidad de un Patriarcado, que ahora ella, la niña-mujer que habla, no puede siquiera alcanzar a imaginar.

La reivindicación de lo femenino se acompaña de la reivindicación social, de la duda social. La ruptura del discurso a través de un comentario aparentemente inocente, distraído sobre una posible/dudosa revolución industrial asiática: *ah, sí, a industrialización tardía, claro, un CAPITALISMO DE APRENDIZAXE* surge bruscamente en varias ocasiones a lo largo del poema.

En el poema sigue la ruptura de lo esperado: se espera que siga hablando del capitalismo de aprendizaje, de la imitación, pero no, cambia de tema y decide hablar, reflexionar sobre el hecho mismo de escribir: *pensas acaso que o poeta cando escribe está no máis/ adecuado estado óptimo de saúde?*, como superposición de discursos de quien pretende llamar la atención «patriarquizada». Tras la reflexión sobre el acto de escritura, aparece, de nuevo, lo biográfico: sus conocidos: Hannah, el tú en que piensa Hannah, todo idílicamente interrumpido por la presencia de la obra de arte en el Museo Guggenheim. La voz del yo, se eleva, protesta, adquiere fuerza *como unha tigresa de Bengalá*; su voz, que es la voz heredada, que ella misma ofrece en herencia *as fillas desta voz ou sobre ou parecida brincan e enredan/ ao noso redor*, a las hijas que aún siguen sabiendo que sólo es Jacob el que sueña con escalas, las hijas que saben que *camiñan en torno á desolación*. Estas hijas están rodeadas de sombras cegadoras, de las sombras de las lanzas de la lucha, bajo la sombra de las armas de Aretusa; reclama la necesidad de lucha: porque ellos, los faraones, los patriarcas *construiron os seus panteóns*, que da paso a la duda de la concepción del estado predeterminado, inamovible, pétreo como *mesas xigantescas*.

Como espacio destacado aparecen las llanuras, los lugares en los que las palabras que se oyen en sueños: *esas palabras esvaran nos meus soños/ no pensamento* provienen de una voz que pronuncia *os nomes pantasmias da Casa*, los ocultados, los pronunciados *nas remotas aldeas*; provienen de una voz de mujeres anteriores, que —paradójicamente— hablan *suplicadas no silencio da planura*; son las mujeres que le/nos dicen: *—teu é o camiño, eu só coñezo o vento*, hablan de una Patria, de un Edén que nunca existió, sólo en la memoria: *a xente nunca tivo Paradiso/ esta é miña memoria das illas-lareais virxes e palmas e peixes enormes/ antes de que alí construíramos as urbanizacións/ antes de que a nosa suor deixara de ser terra para trocarse en avaricia*, que provocó la expulsión del Paraíso.

La mujer que habla, que se dirige a quien ha poseído la palabra, al Patriarcado, le pide su deseo: *deixa que falen/deixa que se crucen as súas verbas*. Las palabras, el lenguaje, lo que define al propio ser humano sólo lo poseen unos pocos, los que gobernan. Ella(s) pregunta(n) para comprender por que *en min habita a morte*, la muerte que aparece bruscamente y que, sin embargo, ha estado presente siempre desde generaciones atrás, que tampoco tuvieron patria.

La patria, aparecerá en el discurso de Chus Pato identificada con el Paraíso bíblico, que a la vez será *lugar de calcinación/absolutamente moderno etc.* Sin patria, sin esperanza, surge el deseo de cambiar que se enfrenta con la dificultad de hacerlo; la primera de las soluciones es aborrecer lo propio, sentirse ajeno a lo que se ha tenido, alienarse: *aborrecín o marla escrital/ a vida/ desexaba ser inglesa/ saber inglés/ escribir naquel idioma*; deseo de tener algo que le resultase menos extraño, rodeado, sin embargo, de la incomprensión hacia *aquel ou aquela que mata o seu idioma orixinario*.

La subversión de la tradición bíblica aparece no sólo en la reivindicación de un Paraíso femenino, sino también a través de una reinterpretación del concepto de primeros padres, en los que se aúnan todos los hombres posibles: abuelos, padres, hermanos. Relaciones en las que, incluso, cabe el incesto: *¿desposareime eu cos meus irmaos?*

La duda de la procedencia, de la pervivencia de los padres se enlazan; el deseo de confusión acaba alcanzando también al idioma, que también se vuelve confuso, enigmático. Cabe la posibili-

dad de la mezcla en todo, de que el Paraíso sea una torre de Babel, en la que la incomprendión y el olvido también se mezclen, originando la desaparición de las estirpes y la desposesión absoluta de todo: *primero concentraron a prioridade/ logo expropiaron a arboreda//finalmente comezamos a vivir dos intereses bancarios.* Tal vez, todo se derive del Génesis, de la Creación del mundo.

Todo es cuestionable, porque *Deus non creou á muller/ ¡fixoa da costela/ de Xosé, meu avó/ de Antonio, meu outro avó?*, la duda de que sólo hubo un padre y una madre, de que el padre y los abuelos se pueden confundir cierra el poema. Las abuelas y la madre son inconfundibles, únicas: «*Ningubna escada de Xacobe permite volver á nai. A escada de Xacobe sobe semprel ao ceo, cara o Pai e Señor e Salvador*», pero siempre ignoradas.

Estas páginas han sido, sin duda, un acercamiento tímido a la complicada expresión poética de una de las voces más relevantes dentro del mundo de la literatura gallega actual, que ha dado, da y dará mucho que hablar. Ha quedado patente su temática en la que reivindica, sobre todo, lo gallego y lo femenino, siempre bajo su particular forma de decir y de confundir al lector. La voz de Chus Pato, fue como para ella el feminismo, *un descubrimento enorme*¹⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGUEIRA, Anxo (1991): «María Xesús Pato. Heloísa», en *A trabe de ouro*, 8: 603-607.
- AXEITOS, X. L. (1999): «La poesía de los ochenta en el discurso literario finisecular», en *Ínsula*, 629: 21-22.
- BLANCO, Carmen (1991): *Literatura galega de muller*. Vigo. Xerais.
- CASAS, Arturo (1996): «De impurezas, epitafios e bordos. Lectura non só sistemática de *Fascínio* de Chus Pato, nas coordenadas líricas dos 90», en *Anuario de estudios gallegos*, 129-148.
- COCHÓN, Iris (1999): «Los noventa del novecientos», en *Ínsula*, 629: 22-23.
- COLECTIVO RONSELTZ (1994): «Análise afortunadamente pouco documentada da poesía galega dos 80», en *A trabe de ouro*, 20: 637-640.
- LÓPEZ-CASANOVA, A (1994): *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca. Eds. Colegio de España.
- NOGUEIRA, M.ª X. (1996): «A continuidade na liña rupturista», en *Grial*, 130: 265-267.
- NOIA, Camino (ed.) (1992): *Palabra de muller*. Vigo. Xerais.
- PATO, Chus (1996): «Arte poética», en *Dorna*, 22: 74-84.
- ROMERO, Marga (1998): «Poetizar o mundo como muller. Movemento poético da *Festa da palabra silenciada*: trece anos de poesía galega de mulleres», en *Grial*, XXXVI (140): 691-716.
- VIDAL, Carme (1997): «Chus Pato», en *A Nosa Terra*, feb., 764:27.

¹⁷ Vid. nota 6.