

# De vangardas e Penélopes. A intertextualidade na poesía galega dos noventa<sup>1</sup>

## *On Vanguard and Penelopes. Intertextuality in Galician poetry in the 90's*

*Este poema está noutro poema*  
MARÍA DO CEBREIRO

**María Xesús NOGUEIRA PEREIRA**

Universidade de Santiago de Compostela  
chusnog@lugo.usc.es

### RESUMO

O traballo estuda a intertextualidade na poesía galega dos noventa e, en concreto, o diálogo, en ocasións irónico, con textos canonizados.

**PALABRAS CHAVE:** poesía galega, poesía galega dos noventa, intertextualidade

NOGUEIRA PEREIRA, M. X. (2006): "De vangardas e Penélopes. A intertextualidade na poesía galega dos noventa", *Madrygal (Madr.)* 9: 93-102.

### RESUMEN

El trabajo estudia la intertextualidad en la poesía gallega de los noventa y, en concreto, el diálogo, en ocasiones irónico, con textos canonizados.

**PALABRAS CLAVE:** poesía gallega, poesía gallega de los noventa, intertextualidad.

NOGUEIRA PEREIRA, M. X. (2006): "De vangardas e Penélopes. La intertextualidad en la poesía gallega de los noventa", *Madrygal (Madr.)* 9: 93-102.

### ABSTRACT

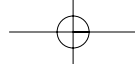
This paper deals with intertextuality in Galician poetry in the 90's. The dialogue with canonized texts –sometimes involving an ironic tone– will be specifically treated.

**KEY WORDS:** Galician poetry, Galician poetry in the 90's, intertextuality.

Nogueira Pereira, M. X. (2006): "On Vanguard and Penelopes. Intertextuality in Galician poetry *in the 90's*", *Madrygal (Madr.)* 9: 93-102.

**SUMARIO:** 1. Introducción. 2. A intertextualidade na poesía posterior a 1975. 3. O poema "Sós" de Manuel Antonio. 3.2. O caligrama de Ronseltz. 3.3. O idioma e mais nós. Os pronomes cunqueirianos: Poemas do si e non. 4.1. A (re)visión de Ronseltz. 4.2. A intertextualidade paródica de Manuel Antonio. 5. Penélopes navegantes: algunhas notas para o catálogo. 6. Conclusións. 7. Referencias bibliográficas.

<sup>1</sup> Este traballo enmárcase no proxecto de investigación *Poesía y género: poetas irlandesas y gallegas contemporáneas (1980-2004)* (HUM2005-04897), financiado polo Ministerio de Educación y Ciencia.



## 1. INTRODUCCIÓN

Entre os estudosos e coñecedores da literatura actual, existe un certo consenso á hora de salientar a importancia da intertextualidade na poesía escrita a partir da segunda metade da década dos 70 (*Con pólvora e magnolias* (1976), de Méndez Ferrín, é un canto inescusábel), e sobre todo na chamada *poesía dos oitenta*. Con respecto a esta última, a práctica da intertextualidade relacionouse cun exercicio culturalista que caracterizou unha boa parte da produción da época. Igualmente sabida é a reacción *da poesía dos noventa* contra os excesos do culturalismo e contra unha práctica da intertextualidade inmovilizadora dos procedementos de creación, contestada polas voces novas cun discurso máis directo baseado na naturalidade e na comunicación.

Por reiterada, esta presentación dos feitos ten levado a falar dunha oposición *xeracional* ou, en todo caso, *periodolóxica* (*oitenta vs. noventa*) na que a cuestión da intertextualidade (e do culturalismo en xeral) actúa como punto de inflexión. Para evitar semellante simplificación cómpre ten en conta algunhas observacións que os estudosos do tema foron facendo, sen a urxencia da crítica diaria, e ás que agora pretendo con esta achega contribuír.

Creo conveniente aclarar que, cando emprego o termo *intertextualidade*, estoume a referir á presenza dun texto noutro, isto é, a un tipo de relación *transtextual* definida por Gérard Genette “de maneira restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o máis textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1982). Como é sabido, o teórico francés identificou ademais unha tipoloxía de relacións intertextuais:

Su forma más explícita y literal es la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio (en Latréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo (Genette, 1982: 10).

Genette reformula un concepto que fora introducido por Julia Kristeva a partir da noción de *dialogismo* de Mikhail Bakhtin. A intertextualidade de Kristeva tiña porén unha dimensión máis ampla, pois entendía todo texto literario como un mosaico de citas. Ao longo da miña exposición empregarei o termo no sentido restrinxido ao que antes me referín<sup>2</sup>. No que atinxe á tipoloxía de relacións, a selección de textos comentados ao longo deste traballo evidencia como esta resulta as máis das veces insuficiente para dar conta dun complexo fenómeno de copresenza cuxas fronteiras son difíciles de marcar.

## 2. A INTERTEXTUALIDADE NA POESÍA GALEGA POSTERIOR A 1975

Como antes indiquei, foi precisamente a intertextualidade coa literatura universal un dos elementos renovadores máis comentados do poemario *Con pólvora e magnolias*, icona do *cambio de rumbo* da poesía galega iniciado na segunda metade da década dos 70. Cómpre lembrar como esta nova actitude contrastaba co prosaísmo que caracterizaba o remol da poesía socialrealista. O propio escritor ten teorizado ao respecto, nun comentario acerca da recepción da súa obra:

O que si hai é un núcleo de persoas cada vez maior, felizmente, que está condicionado polas súas lecturas anteriores, da mesma maneira que nós, cando escribimos, facémo-lo “mosaico de citas” [...]. Só se fai literatura sobre outra literatura e iso non o inventei eu, nin sequera Umberto Eco, nin Julia Kristeva, nin Northrop Frye, senón que xa o podemos coller en Voltaire, cando se refire á Eneida e ó seu antepasado Homero<sup>3</sup> (Casado e Salgado, 1989: 206).

A influencia da actitude de Ferrín nos poemarios sucesivos foi notábel e a práctica da intertextualidade xeralizouse na poesía que se comeza a publicar entrada a década dos oitenta. Foi este un dos principais trazos caracterizadores, que chegou a actuar mesmo nun sentido reducionista, ao se identificar a poesía dos oitenta cunha estética culturalista e esteticista (Nogueira, 2003). En calquera caso, esta actitude foi recoñecida como un trazo fundamental (Rodríguez Gómez, 1986,

<sup>2</sup> Cfr.: “Nós propoñemos, no ronsel da teoría de Marc Angenot, reservar o termo ‘intertextualidade’ para facer referencia ás relacións literarias de copresencia. No que atinxe á acepción semiolóxica e expandida do termo, quizais sexa máis conveniente empregar a etiqueta ‘interdiscursividade’” (Vilavedra (coord.), 2004, VOZ INTERTEXTUALIDADE).

<sup>3</sup> As declaracións foron oportunamente reproducidas por Iris Cochón (1997) a propósito do diálogo da poesía ferriniana coa tradición.

1996a e 1996b; Rodríguez Fer, 1986; Nogueira, 1997 e 2001; Villar, 1998). Neste senso, Iris Cochón tense referido á preponderancia nesta época dunha estética *apolínea*,

refinada y sublime, [que] se ha esforzado en ocupar un dominio de clasicidad, de forma que crea textos logocéntricos, restringe la intertextualidad al gran canon, ensaya propuestas atemporales y cede a un marcado barroquismo (Cochón, 1999: 22).

En traballos anteriores (Nogueira, 1997 e 2001) proporcionei algúns exemplos da apertura do diálogo intertextual producido nestes anos.

Na propia década dos oitenta xurdiron xa algunhas voces que alertaban dos perigos que conlevaba o abuso desta actitude. É o caso da opinión de Xavier Seoane, recollida na antoloxía que máis influíu na canonización desta liña na caracterización da poesía dos oitenta, *Desde a palabra doce voces*:

Entre os rasgos que podemos considerar “negativos”, eu sinalaría, entre outros, a presenza de excesos a nivel verbal ou conceptual, a ausencia dunha maior capacidade autocrítica, a necesidade dunha menor condición epitelial en moitos textos e certa autocomplacencia que comeza a existir e que todos debemos esconxurar (*apud* Rodríguez Gómez, 1986: 97-98).

As primeiras voces críticas que saudaban o que se deu en chamar *poesía dos noventa* repararon na súa reacción contra esta estética no momento no que “empiezan a surgir entre los más jóvenes la necesidad de proponer alternativas que rompan con una buena parte del discurso dominante (esto es, el más esteticista<sup>4</sup>)” (González, 1997: 270). Iris Cochón, pola súa banda, falou do predominio dunha *estética dionisiaca* (en claro contraste coa *apolínea*) neste período (1999 e

2001). Tamén foron significativos algúns produtos aparecidos nos primeiros anos da década, de innegábel contido metaliterario formulado, iso si, en clave irónica. É o caso do artigo “Análise afortunadamente pouco documentada da poesía dos oitenta” (1991) do colectivo Ronseltz, cuxo título resulta abondo elocuente, así como o libro colectivo do mesmo grupo *Unicornio de cenorias que cabalgas os sábados* (1994), ao que volverei nas páxinas que seguen.

Malia que na primeira poesía aparecida nos noventa se percibiu, en xeral, unha aposta pola expresión natural afastada da complexidade retórica e unha vontade por fuxir de tópicos herdados –fosen estes literarios, culturais ou propiamente lingüísticos–, a intertextualidade seguiu a ser un procedemento común a moitos destes escritores. A diferenza do que viña acontecendo nas prácticas predominantes no período anterior, percíbese agora unha reorientación no referente e a adopción, as máis das veces, dunha actitude reivindicativa, cando non humorística ou paródica<sup>5</sup>.

Un especial interese ten, ao meu ver, a presenza de textos dos clásicos da literatura galega na poesía publicada a partir da década dos noventa. Nalgúns casos trátase de composicións fundamentais na nosa tradición, cuxa centralidade é comunmente asumida, e que agora son aludidas, reescritas e mesmo parodiadas desde diferentes estéticas e con propósitos varios<sup>6</sup>. Semellante actitude, á que dedicarei as páxinas que seguen, é un dos trazos que ao meu ver caracterizan o novo período.

### 3. O POEMA “SÓS” DE MANUEL ANTONIO

Se na literatura galega existe un poeta que represente a actitude vangardista por excelencia,

<sup>4</sup> *Crf.*: “A maioría opta pola dialéctica interxeracional que leva aos poetas novos a se afastaren do preciosismo formal predominante nos ‘poetas dos oitenta’, e dando prioridade á mensaxe espida e á poesía do cotián” (Villar, 1998: 227); “A comezos dos anos noventa, o culturalismo asóciase cunha liña poética de carácter para-narrativo, presente en autores como Xosé Manuel Vélez ou Xosé Manuel Millán Otero. Do mesmo xeito, na obra de poetas como Domingo Tabuyo Romero ou Francisco Alonso comeza a debuxarse un movemento de oposición implícita ou explícita á poética do culturalismo, movemento que xa anunciaba, desde o seu mesmo título, o poemario *Ningún cisne* de Manuel Rivas. Noutros poetas da xeración dos 90 como Chus Pato, Xavier Cordal ou Manuel Outeiriño o culturalismo adquire un fondo sentido crítico, en boa medida baseado na súa compoñente paródica e na mestura de rexistros idiomáticos e estilísticos que propicia” (Vilavedra (coord.), 2004, voz CULTURALISMO).

<sup>5</sup> A presenza da intertextualidade é moi notábel naqueles escritores que Iris Cochón inclúe dentro da que denomina *aposta postsublime*, caracterizada polas súas referencias cultistas, o seu grande experimentalismo e a súa estética baseada “nunha concepción non diferencial de pensamento e linguaxe que verbaliza de xeito demoledor as posibilidades e límites do coñecemento” (Cochón, 2001: 48).

<sup>6</sup> Os autores do *Diccionario da literatura galega* comentaron como “a partir dos anos noventa, autores como Manuel Outeiriño, María Xesús Pato ou Xabier Cordal viñeron explorando as posibilidades irónicas e paródicas da intertextualidade, convidando a un entendemento amplo da teoría genettiana no que se fai difícil o trazado de lindeiros entre os distintos tipos de escritura transtextual” (Vilavedra (coord.) 2004, voz INTERTEXTUALIDADE). Por outra banda, Miro Villar lembra os datos obtidos nun estudo realizado pola revista anónima *O Pote* (Barcelona) acerca das citas dos poetas dos noventa: “no devandito estudio recóllese que o maior número de citas, ata 51, pertencen a autores da literatura galega contemporánea, sendo os máis reproducidos Álvaro Cunqueiro e X. M<sup>a</sup> Álvarez Caccamo, X. L. Méndez Ferrín e Manoel Antonio” (Villar, 1998: 228, nota 20).

este é Manuel Antonio. O seu libro *De catro a catro* (1928) constitúe hoxe en día unha bandeira da poesía galega do século xx. A opinión de Arturo Casas a respecto da súa recepción resulta abondo oportuna:

Probablemente non hai poeta vivo en Galicia que non (se) reivindicque (d)a poética manuelantonia. Igual dá que sexa de expresión críptica ou trivial, que esta esixa lecturas traballadas ou elementais, que decline o experimentalismo ou non, que asuma o culturalismo ou o desprece, que milite no nacionalismo ou que lle faga as beiras. Tal consenso canonizador, que o rianxeiro comparte a penas con Rosalía e con Cunqueiro —este, sen reservas, só nos últimos vinte anos do século XX, unha vez dixerida polas forzas vivas político-culturais a súa anuencia co réxime franquista—, resulta sempre sospeitoso; pero achega algo moi positivo, por canto converte en clásico a un autor contemporáneo, e iso potencia extraordinariamente a discusión sobre a súa obra e as relecturas da mesma. Isto implica ante todo un logro, o da actualidade, ó cal tampouco é allea a crítica (Casas, 2000: 181).

Talvez sexa o poema “Sós” un dos textos máis emblemáticos de *De catro a catro*, tanto pola súa imaxinería próxima á de Vicente Huidobro (Bernárdez, 1991: 40), como pola expresión dunha soidade que “cobra acentos cósmico-existenciais” até o punto de “constituír a poética da soidade por excelencia<sup>7</sup>” (Axeitos, 1993: 60):

### SÓS

Fomos ficando sós  
o Mar o barco e mais nós.

Roubaron-nos o Sol  
O paquebote esmaltado  
que cosía con liñas de fume  
áxiles cadros sin marco

Roubaron-nos o vento  
Aquel veleiro que se evadeu  
pol-a corda floxa d'o horizonte.

Este océano desatracou d'as costas  
e os ventos d'a Roseta

ourentaron-se ao esquenzo  
As nosas soedades  
veñen de tan lonxe  
como as horas d'o reloxe  
Pero tamén sabemos a maniobra  
d'os navíos que fondean  
a sotavento d'unha singladura

N-o cuadrante estantío d'as estrelas  
ficou parada esta hora:  
O cadavre d'o mar  
fixo d'o barco un cadaleito

|                                 |         |      |
|---------------------------------|---------|------|
| Fume de pipa                    | Saudade |      |
| Noite                           | Silenzo | Frío |
| E ficamos nós sós               |         |      |
| Sin o Mar e sin o barco         |         |      |
| nós.                            |         |      |
| (Manuel Antonio, 1992: 112-113) |         |      |

Malia non ser, nin moito menos, o único texto de Manuel Antonio intertextualizado polos poetas dos noventa<sup>8</sup>, a súa reescritura está presente nalgunhas voces significativas da época, que fixeron reinterpretacións de intencionalidade varia, como as que a continuación exporei.

### 3.1. A MONOTONÍA DE FRAN ALONSO

No libro *Persianas, pedramol e outros nervios* (1992), de Fran Alonso (poemario un tanto esquecido malia o carácter novidoso no momento da súa aparición), atopamos tamén un texto construído sobre o esquema de “Sós”:

Fomos ficando sós  
na casa, nas sabas, os dous.  
Roubáronnos as brasas do tempo,  
sós,  
xanelas, patios, timbres  
esvaecciónsen sen nós,  
sen nós.  
Roubáronnos os esparadrapos, amor,  
para curarmos a dor,  
crómer, esponxas, algodón,  
sen embebérense de nós.  
Só nos quedou a noite, o frío,  
os espellos de po.

<sup>7</sup> Por outra banda, Carlos L. Bernárdez considera que “quizais sexa o poema ‘Sós’ o que mellor resume o contido simbólico do libro” (1991: 77).

<sup>8</sup> Pénsese no título *A sotavento dunha singradura* (Rafa Villar, 1995); o poema de Manuel Outeiriño “Follas d'un xornadario d'un estudante, / en lembradoiro anuncio: / Inmobiliaria Círcia Insular / ¡Ten os mellores ranchos! (Outeiriño, 1999: 86) [“D'o xornadario d'un estudante” (Manuel Antonio, *Con anacos do meu interior*)]; ou a estrutura d'*O estadio do espello* (1998), de María do Cebreiro que, nun remedo de *De catro a catro*, comeza cun poema “(intencións)” e remata cun “(adeus)”. Por outra banda, cómpre lembrar tamén o boletín “¡Fóra as vosas mans de Manuel Antonio!” (1979), publicado por Rompente con motivo da celebración do Día das Letras Galegas na honra do rianxeiro.

E ficamos nós sós.  
Sen casa. Sen sabas.  
Os dous.  
Sós.  
(Alonso, 1992: 61)

Neste caso, a estrutura do texto orixinal serve ao autor para plasmar unha concepción asfixiante do amor, en consonancia coa cerna do libro, resumida por Helena González como “a historia de dous pobres amantes pechados nunha gaiola de cemento e persianas, arredados do mundo por vontade propia e sen posibilidades de saír” (González, 1992: 8).

Alén da presenza da linguaxe cotiá no discurso poético, resulta interesante reparar na restrición do termo *nós* (neste caso aos dous amantes), así como na reiteración da idea da soidade identificada, seguindo o modelo de Manuel Antonio, mediante a privación de elementos (*as sabas, as brasas do tempo*) e do mantemento dos símbolos da *noite* e o *frío*.

### 3.2. O CALIGRAMA DE RONSELTZ

O facho vangardista acendido por Manuel Antonio foi recollido, algunhas décadas despois, polo mítico grupo Rompente (que operou entre os anos 1976 e 1979) e polo colectivo Ronseltz que, coas súas actitudes iconoclastas e provocadoras, escribiu páxinas senlleiras entre os últimos anos oitenta e os primeiros noventa.

O xa mencionado *Unicornio de cenorias que cabalgas os sábados* (1994) é un conxunto de textos inzados de ironía e de parodia que abordan sen prexuízos certos tópicos da cultura galega, así como algúns dos seus autores e textos máis emblemáticos. Neste senso resulta abondo significativa a sección “Recitado de clásicos” (“Houbo un tempo feliz / sen poetas vellos que foron”), na que figuran composicións de título tan revelador como “Neotrovadorismo (I)”, “Novoneyra en Nova York” ou “Barcarola”. Mais o exercicio de revisión está presente ao longo de todo o poemario, como o evidencia este “Caligrama —fin de siècle—”, onde a presenza de Manuel Antonio<sup>9</sup> resulta claramente perceptíbel. (Figura 1.)

Ronseltz presenta unha visión *finisecular* do mar na que resulta inevitábel non reparar na

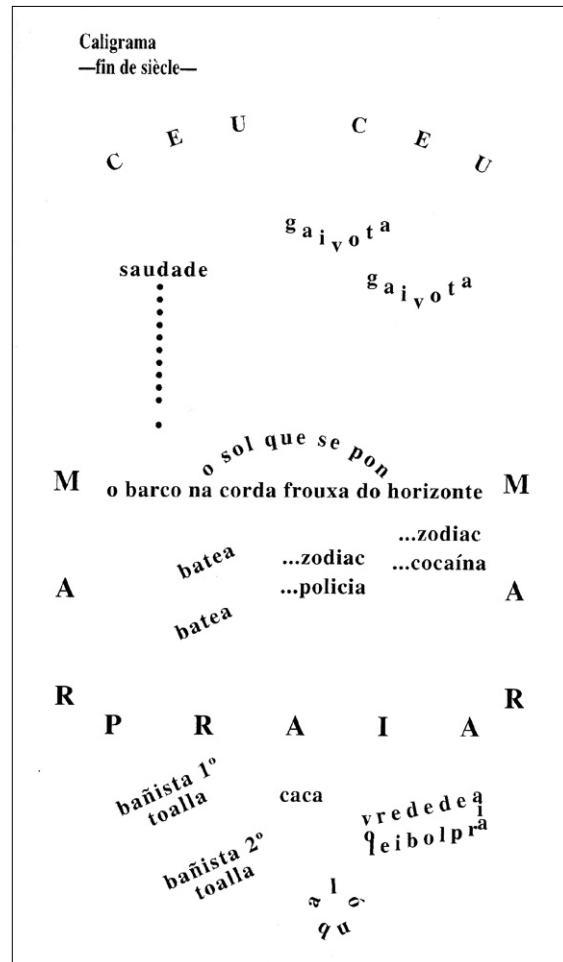


Figura 1. (Ronseltz, 1994: 104)

parodia formal do poema “Sós”, evidente na reelaboración da imaxe do *paquebote* mediante a representación figurativa d’o *sol que se pon e o barco na corda frouxa do horizonte*. A actitude humorística percíbese de maneira especial na representación da persecución entre as *zodiacs* (no sitio do *barco* manuelantoniano), así como da *saudade*.

### 3.3. O IDIOMA E MÁIS NÓS

O texto de Manuel Antonio fora xa empregado por Ronseltz no seu libro colectivo. Trátase da composición “—Marxinación voluntaria—”, da sección “Factoría de soños”:

<sup>9</sup> Manuel Antonio fora xa obxecto da homenaxe dun dos membros do grupo, Manuel Cortés, en *Ronseltz: cóctel literario*, núm. 3 (1989). Tratábase neste caso dunha reescritura do caligrama “Excelsior”.

–Marxinación voluntaria–  
[1ª parte]

RAPAZ. ESTACIÓN DE AUTOBUSES DE  
COMPOSTELA. LIBRETA E LAPIS:

Versión A “Fomos ficando sós  
(Diante) o poeta  
o idioma  
e máis nós”

versión B “Fomos ficando sós  
(Detrás) sol na estela do soño  
Cultura de Occidente”.

(Ronseltz, 1994: 75)

Nesta ocasión estamos diante dunha reorientación do contido cara á denuncia de índole sociocultural, producida mediante a substitución dos termos *mar* e *barco* por *poeta* e *idioma*. A soidade cósmica e existencial do texto de partida deriva aquí na soidade do escritor fronte á súa lingua no territorio ermo da cultura de Occidente.

#### 4. OS PRONOMES CUNQUEIRIANOS: POEMAS DO SI E NON

Á hora de tratar a intertextualidade na poesía galega recente, a obra de Cunqueiro ocupa sen dúbida un lugar de excepción. Isto non só se debe ao diálogo que a súa obra establece con outros textos (*Mar ao norde* (1932) con *De catro a catro*; *Cantiga nova que se chama riveira* (1933) coa poesía trobadoresca; e *Herba aquí e acolá* (1980) coa literatura universal), senón polo feito de actuar en numerosas ocasións o seu discurso poético como modelo. Así acontece con *Poemas do si e non* (1933), libro de inspiración surrealista e de temática amorosa construído a partir dun sinxelo esquema, no que a voz lírica se refire con certo distanciamento a un *el* e *ela* que cohesionan o libro até o punto de crear unha *crystalografía intelectual* (Méndez Ferrín, 1993: 248).

##### 4.1. A (RE)VISIÓN DE RONSELTZ

Novamente Ronseltz apóiase no esquema dun texto canónico, neste caso, da alternancia pronominal de *Poemas do si e non*. A alusión aos dous suxeitos pronominais serve para tratar o tema do tedio. Nótese a presenza de coloquialis-

mos e dos clixés enfrontados no comezo do poema, *calceta* (ela) / *novidades do mundo do motor* (el):

EL E ELA

Ela facia calceta  
El as novidades do mundo do motor  
Ela facia calceta do mundo  
El as novidades do motor  
Ela facia novidades na calceta do mundo  
El o motor  
Ela facia novidades da calceta  
El o motor do mundo  
“Penélope” dille el  
“Como se come isto”.  
(Ronseltz, 1994: 41)

Repárese igualmente na alusión ao mito de Penélope, ao que a continuación me referirei a propósito da escritura feminina.

##### 4.2. A INTERTEXTUALIDADE PARÓDICA DE MANUEL OUTEIRIÑO

Manuel Outeiriño é autor dunha obra singular que a miúdo bota man da tradición, do humor e da parodia para desmontar tópicos herdados ou propor reflexións a contrafío.

Ao longo da súa obra son moitos os discursos cos que a voz lírica establece un diálogo. Un deles é o do libro *Poemas do si e non*, cuxo título é deformado nun exercicio de ironía en *Letras vencidas* (1999):

POEMAS DO SI ROÑÓN  
Acontecía non falarmos  
e, no tocante ó desacougo,  
eramos ambos a dous iguais.  
(Outeiriño, 1999: 71)

O autor reescribe ademais a coñecida dedicatoria do libro de Cunqueiro “A ela e a min mesmo. En canto a tristeza os dous éramos alegres” (Cunqueiro, 1980: 73).

Non é esta a primeira vez que Cunqueiro intertextualiza a Cunqueiro. Xa o fixera na súa primeira obra poética, *Depósito de espantos* (1994), onde podemos ler versos como “Ai, os problemas das palabras cultas, / *amor de auga primeira* / e da derivación morbosentáctica” (“Ser e grelo”; Outeiriño, 1994: 51; a cursiva é miña); o título “Patria aquí e acolá”; e mesmo a alusión ao xogo fónico que Cunqueiro leva a cabo no poema

“Retorno de Ulises”<sup>10</sup>, que tratarei máis polo miúdo no apartado que segue:

#### NOVENA

E todo nunha cousa, e en cada cousa todo:  
as novenas de Safo, a de Beethoven,  
aquele outra da virxe dos Remedios  
perdo novelo nove novamente canto  
Beatrice da Folco Portinari,  
vizosa sinto aínda no meu país Europa,  
novenas, devocións, músicas das estrelas,  
o número das fabas que pouso nunha man,  
Pitágoras, cidades,  
levando a conta, fabas,  
doas inmorredoiras  
transmisións culturais da tenra infancia, el nueve  
novelovento, novelo nove pido  
es un globito con un palito. Gracias,  
Espíritu santo,  
por este número telefónico.  
(Outeiriño, 1994: 81)

### 5. PENÉLOPES NAVEGANTES: ALGUNHAS NOTAS PARA O CATÁLOGO

Un caso á parte no que se refire ao exercicio da intertextualidade constitúeo a poesía escrita por mulleres. O exercicio de revisión e reescritura do imaxinario feminino, especialmente importante no que á creación poética se refire, converteu na década dos noventa esta práctica nun trazo de xénero.

No que atinxe á reescritura dos mitos, é Pénélope, con toda probabilidade, o personaxe máis recreado na historia da poesía galega. Tal escolla, cuxa sombra se percibe xa no poema “Tecín soia a miña tea” de Rosalía de Castro (*Follas Novas*, 1880), non se produce unicamente na poesía escrita por mulleres, senón que

conta cunha interesante presenza na literatura galega de posguerra: a Penélope crioula de Delgado Gurriarán, que recolle a idea do viaxeiro ó seu pesar

(Odiseo emigrante / exilado), e, sobre todo, as Penélope-Galicia tecedoras de dous poetas da posguerra, Díaz Castro e Cunqueiro”<sup>11</sup> (González, 2003: 25).

O texto que tivo unha maior produtividade en canto a modelo foi o mencionado “Retorno de Ulises”, de Cunqueiro:

#### RETORNO DE ULISES

Pende en que pende Penélope pensativa  
perdo novelo nove novamente canto.

Ese rostro que ás augas envexando  
como sorrí tecendo cando o vento:  
ás augas como sorrí envexa que tecendo  
ese rostro en que pende que amañeza.  
Cando o vento o novelo novelovento leva,  
-os longos dedos que nasceron frautas  
na boca de Ulises, cando namorado.  
Digo que os longos dedos non resisten  
os pós do vento que nas oliveiras,  
os longos dedos que solprendidos dicen  
novelovento, novelo nove pido,  
o meu corazón tecendo mar e soño  
baixo esta ponte de ignorados ríos.

¡Ouh, Venus!, ¿ónde camiña o fío revoando  
que as miñas brancas pernas amorosas,  
ónde os muiños, onde o vento xira,  
cances por onde o vento pasa, pisa?

Dígoche Venus por cómaros, valados,  
rocas, camiños, pontes, asubíos,  
ese fío é un rostro que sorrí tecido:  
lembrándome agora estóu que no novelo  
nove os beizos cando se pregan falan.  
¿Soiamente dicen que cando ven a sede  
polas celestes pontes destas illas?  
(Cunqueiro, 1980: 138-139)

Foi precisamente esta composición a que motivou a coñecida (e xa mítica) contestación de Xohana Torres, quen en *Tempo de ría* (1992) reformulaba deste xeito o tópic:

<sup>10</sup> Os versos que inician o poema de Cunqueiro, “Pende en que pende Penélope pensativa / perdo novelo nove novamente canto” foron tamén parodiados por Outeiriño na composición “Sunscripción (ad calendas graecas)”: “ende en que pende, pendente da corda para o despertador / o suicida dilátase” (Outeiriño, 1994: 52).

<sup>11</sup> Carmen Blanco reflexionou sobre a condición metonímica deste personaxe, así como da súa simboloxía: “A figura da muller que tece, fía ou cose recolle en metonimia as actividades domésticas máis intimamente asociadas ao sexo feminino ao longo da historia e por isto é unha das imaxes máis repetidas nas representacións artísticas de todos os tempos. Pero nesta insistencia hai sen dúbida outras razóns moito máis profundas, que a antropoloxía, a psicoloxía ou a historia contribuíron a explicar. A muller tecendo ten unha especial carga simbólica alusiva á creación, conservación e multiplicación da vida, que non só está presente no mito de Penélope, senón tamén noutros coma nos de Isis, Atenea, Helena ou Aracné. Mais a muller que tece é tamén a imaxe canónica da boa esposa e nos rituais gregos, por exemplo, esta actividade tecelá vinculaba ás femias cos fundamentos da civilización e dos estados. En perfecta sintonía con todo isto, Xosé María Díaz Castro deixounos a personificación de Galicia como Penélope, tecendo e destecendo eternamente a mesma tea, para plasmar a permanencia e duración do vivir” (Blanco, 1995: 249).

## PENÉLOPE

DECLARA o oráculo:

“QUE á banda do solpor é mar de mortos,  
incerta, última luz, non terás medo.

QUE ramos de loureiro erguen rapazas.  
QUE cor malva se decide o acio.

QUE acades disas patrias a vindima.  
QUE amaine o vento, beberás o viño.

QUE sereas sen voz a vela embaten.  
QUE un sumario de xerfa polos cons.”

Así falou Penélope:

“Existe a maxia e pode ser de todos.  
¿A que tanto novelo e tanta historia?

EU TAMÉN NAVEGAR”  
(Torres, 1992: 19).

A autora leva a cabo unha subversión do mito na que “Penélope se revira contra a historia e contribúe con ferramentas literarias a apoiar a independencia das mulleres” (González, 2005: 134). A fortuna deste texto en canto modelo foi seguida por Helena González, quen salientou como “a partir do verso-lemma ‘EU TAMÉN NAVEGAR’ [se abre] un diálogo con poetas máis novas que proxectan no mito a constatación da diferenza xenérica” (2003: 25), entre as que figuran a Penélope rebelde de Ana Romani (*Das últimas mareas*, 1994); as de Chus Pato (*Fascinio*, 1995 e *Ninive*, 1996); as *Penélopes navegantes* de Marta Dacosta (*As amantes de Hamlet*, 2003); ou a interpretación do mito de María do Cebreiro en “Eu tamén navegar”<sup>12</sup> (*O barrio das chinas*, 2005). A estas representacións a autora engade outras Penélopes e tecedeiras que están presentes na obra de Luz Pozo (*Vida secreta de Rosalía*, 1996), Olga Novo (*A teta sobre o sol*, 1996, 1997), Emma Pedreira (*Diario bautismal dunha anarquista morta*, 1999) ou Pilar Beiro (*Hinterland*, 1999), que constitúen toda unha *xenoloxía mítica* (González, 2005: 135 e ss.)

Ao catálogo poderíanse engadir aínda algúns textos aparecidos nos últimos anos, todos eles asinados por mulleres, que representan desde dife-

rentes ópticas a figura de Penélope. Así, Luísa Villalta fai unha interpretación intimista na que reivindica a súa propia viaxe interior, na que tamén está presente o xogo verbal:

Deixo a Cidade, deixo a casa abandonada á mente e eu mesma líbrome do costume inmutábel de min e xa non coñezo nen gardo a porta e son estraña como si tivese de morrer na primeira xuventude que deixou tan intactas paixóns  
Deixei a Cidade olvidada en instantes olvidados pasa a paso terei de penelopetecer o tecido do regreso tela sutil do espírito noiva non convenida arañeira que chegarei a tender cos fiaños viaxeiros centro móvil que retorna na única dirección da [miña propia vida.

(Villalta, 2004: 86)

Pola súa banda, Antía Otero alude ao personaxe nun texto que expresa igualmente rebeldía:

O que Penélope teceu na súa Singer  
foi a cruz das condeadas.

Xa non queren se-la Selene  
que olla parva ó Endimión durmindo.  
Aborrecen ser Sibilas que cantan  
grans de area  
esquecendo pedi-lo seu propio desexo.  
Nin mortais que no sono da noite  
ceiban os seus corpos a deuses con poder.

As amazonas tampouco sabían facer punto de cruz.  
(Otero, 2003: 35)

Finalmente, María Comesaña alude en *Zoonose* ao personaxe para tratar o tema da ausencia, pondo unha vez máis de manifesto a produtividade do modelo e a particularidade do diálogo intertextual na escritura da muller:

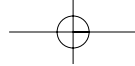
19. pinchar os dedos

cómprame o que poidas facer con estas mans  
un quizais que levas na fronte escrito e tatuado  
como a serpe que devora as entrañas que apodrecen  
perdidas de contacto e vilmente blasfemadas

porque xogas e traes e comes destes ollos  
pero imaxino ese tacto e custa respirar  
e perder azos

<sup>12</sup> Nótase o ton lúdico que a autora consegue mediante a derivación da acepción do verbo *navegar*: “Na palma da man hai máis espazo / que memoria no centro dunha chama. / Na rede non coñezo a quen me escribe. / Na rede entrego os dedos / pero custodio a palma das dúas mans. / Na rede a miña casa é o alfabeto. / pero detrás do texto hai unha chama” (María do Cebreiro, 2005: 104). A autora evocara xa de xeito desenfadado a Xohana Torres en *O estadio do espello*, referíndose neste caso á faceta de narradora: “Ás veces miña nai, para se despedir, / invocaba a xohana torres / (adiós, adiós maría)” (1998: 51).





organizados nos papeis que riscas para mentirte e  
[esquecerte  
e consigo disimular para seguir  
como penélope  
a pinchar dedos coas noites que non chegas  
durmida no amencer e consumindo  
un corpo que respira anda e bebe  
a terra que ti sangras.  
(Comesaña, 2004: 23-24)

## 6. CONCLUSIÓNS

Como se puido comprobar nas páxinas anteriores, a intertextualidade segue a ser un procedemento importante na poesía dos noventa.

Alén doutras manifestacións que non foron tratadas aquí, é posíbel apreciar na obra dalgúns poetas a reescritura de determinados textos canónicos da literatura galega, entre os que Manuel Antonio, Álvaro Cunqueiro e Xohana Torres acadan un lugar especial.

A función desta práctica é diversa e vai da reivindicación á parodia, pasando pola ironía, a

actualización e a vontade de inserción nunha tradición literaria, neste caso, a da escritura da muller. Tamén son diversas as relacións intertextuais que se establecen entre estas composicións e os seus modelos. Hai, con todo, un procedemento que semella sobresaír, como é o da reorientación temática a partir dun esquema existente<sup>13</sup>. En calquera caso, actitudes posmodernas como a desintegración do *eu*, a carnalización e a ironía resultan doadamente perceptíbeis nunha boa parte dos textos expostos. En canto á práctica da intertextualidade como criterio principal á hora de delimitar unha oposición da produción *oitenta vs. noventa*, estamos diante dunha xeneralidade máis das moitas que cómpre eliminar do discurso crítico e historiográfico sobre estes anos.

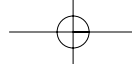
Os escritores que inician a súa andaina literaria a comezos da década dos noventa seguen polo tanto a reescribir a tradición, aínda que botando man, as máis das veces, da crítica, o humor e a reivindicación, cando non dun complexo sistema de deconstrución do discurso herdado.

## 7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### a) Estudos:

- AXEITOS, X. L. (1993): *A poética de Manuel Antonio*, Vilaboa: Edicións do Cumio.
- BERNÁRDEZ, C. L. (1991): De catro a catro *de Manuel Antonio*, Vilaboa: Edicións do Cumio, Guías de lectura.
- BLANCO, C. (1995): *Mulleres e independencia*, Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- CASADO, X. M. e X. M. SALGADO (1989): *X. L. Méndez Ferrín*, Barcelona: Sotelo Blanco.
- CASAS, A. (2000): “A poesía galega entre 1916 e 1936”. *Literatura*, A Coruña: Hércules de Ediciones, vol. 3, *O século XX. A literatura anterior á Guerra Civil*, pp. 84-123.
- COCHÓN, I. (1997): Con pólvora e magnolias *de X. L. Méndez Ferrín*, Vigo: Xerais.
- (1999): “Los noventa del novecientos”, *Ínsula*, 629, pp. 22-24.
- (2001): “A década poética dos noventa: continuidade e mudanza”, *Literatura*, A Coruña: Hércules de Ediciones, vol. 4, *A literatura desde 1936 ata hoxe: Poesía e teatro*, pp. 365-417.
- GENETTE, G. (1982): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, H. (1992): “Posturas para copular...”, limiar a Francisco Alonso, *Persianas, pedramol e outros nervios*. Vigo: Alacrán, pp. 7-12.
- (1997): “A poesía dos noventa e a reacción contra a poesía dominante”, *O Correo Galego*, suplemento *Chineses*, 3 de xaneiro, pp. 3-7.

<sup>13</sup> Trátase dun exercicio de intertextualidade consistente na apropiación do esquema compositivo para o tratamento dun tema diferente. Cfr. a versión de “Reclamo a liberdade pró meu pobo” (X. L. Méndez Ferrín, *Con pólvora e magnolias*, de Estíbaliz Espinosa: “Reclamo a fantasía pró meu pobo” (*Pan (libro de ler e desler)*). Máis singular resulta aínda o poema “Exequias pola costa desvalida”, de Elvira Riveiro (*Andar ao leu*, 2005), construído sobre o coñecido “Soneto con falda” (Gómez Tonel, 1612), do libro das *Exequias á raíña Margarida*: “Turbas corren as augas poñen loito / a codia terrestre, o núcleo acceso / diante do estéril tremedal espeso / que un tropel castrador fanou o froito // vizoso noutroira, agora leso, / eivado decote, ferido adoito, / esmagado ata a fin desde o introito, / nunca afeito de tanta dor ao peso. // Mais é loito forxado en rebeldía, / foise o tempo dos submisos, é a quenda / de converter as pústulas sombrias // en voz rexa, unisona e tremenda / mente insurrecta, magma, marusia... / turbas corren as augas pola fenda”.



- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, H. (1998): “Poesía gallega desde 1975 hasta hoy: la palabra y la realidad”, *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, v, pp. 263-275.
- (2003): “Zapadoras, navegadoras, insubmisas... escritoras no ronsel do ‘eu tamén navegar’”, *A Nosa Terra. Cadernos de pensamento e cultura*, 29, pp. 21-26.
- (2005): *Elas e o paraugas totalizador*, Vigo: Xerais.
- MÉNDEZ FERRÍN, X. L. (1993): Intervención na mesa redonda “O devalar poético de Álvaro Cunqueiro”, *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago: Xunta de Galicia.
- NOGUEIRA, M. X. (1997): “Poesía galega dos oitenta”, *Boletín Galego de Literatura*, 18, pp. 57-84.
- (2001): “Poesía de fin de milenio. Os anos oitenta”, *Literatura*, A Coruña: Hércules de Ediciones, vol. 4, *A literatura desde 1936 ata hoxe: Poesía e teatro*, pp. 289-363.
- (2003): “A poesía galega actual. Algunhas notas (necesariamente provisionarias) para un estado da cuestión”, *Madrygal*, vol. 6, pp. 85-97.
- RODRÍGUEZ FER, C. (1986): “Nueva poesía gallega”, *Cuadernos del Norte*, Monografías, 3, pp. 108-109.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, L. (1986): Prólogo a *Desde a palabra doce voces. Nova poesía galega*, Barcelona: Sotelo Blanco.
- (1996a): Prólogo a *Los caminos de la voz*, Granada: Diputación.
- (1996b): “Una introducción a la poesía de los 80”, *Litoral. Poesía gallega contemporánea*, pp. 36-47.
- VILAVEDRA, D. (coord.) (2004): *Diccionario da literatura galega. IV Termos e institucións literarias (Glosario)*, Vigo: Galaxia.
- VILLAR, M. (1998): “A poesía galega na fin do segundo milenio (1976-1998)”, en Luís Alonso Girgado (coord.), *Actas das I Xornadas das Letras Galegas en Lisboa*, s. l.: Xunta de Galicia / Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 213-228.

#### b) Obras de creación:

- ALONSO, F. (1992): *Persianas, pedramol e outros nervios*, Vigo: Alacrán.
- CEBREIRO, M. DO (1998): *O estadio do espello*, Vigo: Xerais.
- (2005): *O barrio das chinesas*, Santiago: Editorial Compostela / Concello de Santiago.
- COMESAÑA BESTEIROS, M. (2004): *Zoonose*, Sada-A Coruña: Edición do Castro.
- CUNQUEIRO, Á. (1980): *Obra en galego completa*, vol. 1, *Poesía e teatro*, Vigo: Galaxia.
- ESPINOSA, E. (2000): *Pan (libro de ler e desler)*, Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- MANUEL ANTONIO (1992): *Poesía galega completa*, edición de Xosé Luís Axeitos, Santiago: Sotelo Blanco.
- OTERO, A. (2003): *O son da xordeira*, A Coruña: Espiral Maior.
- OUTEIRIÑO, M. (1994): *Depósito de espantos*, Santiago: Positivas.
- (1999): *Letras vencidas*, Santiago: Noitarenga.
- RIVEIRO TOBÍO, E. (2005): *Andar ao leu*, Pontevedra: Tambo.
- RONSELTZ (1994): *Unicornio de cenorias que cabalgas os sábados*, Santiago: Edicións Positivas.
- TORRES, X. (1992): *Tempo de ría*, A Coruña: Espiral Maior.
- VILLALTA, L. (2004): *En concreto*, A Coruña: Espiral Maior, Poesía.