

Corpos e voces. Posmodernidade e poesía na obra de Kirmen Uribe*

Jon Kortazar

RESUMO Jon Kortazar presenta neste traballo unha proposta de lectura do poemario de Kirmen Uribe *Bitartean heldu eskutik*, que aparecerá proximamente na súa versión castelá co título *Mientras tanto dame la mano*. Pon de relevo no seu estudo as liñas mestras e os significados que contén, tendo en conta condicionantes como o feito de terse publicado nun momento no que a crise da poesía tomaba forza no mundo literario vasco. Analiza polo miúdo os sete temas que contempla o poemario: o corpo, a memoria, o sexo, os outros e o eu multiplicado, os límites da linguaxe, o diálogo entre a literatura e a arte e a vida, temas que relaciona coas características principais da posmodernidade e coas dúbidas do noso tempo. Valora a achega de Uribe por ter posto en dúbida a linguaxe poética romántica e asumir unha autopoética potente que aúna tradición e renovación e que supón unha clara conciencia renovadora no contexto da lírica vasca.

ABSTRACT In this article, Jon Kortazar proposes a reading of Kirmen Uribe's collection of poems *Uribe Bitartean heldu eskutik*, shortly to be published in Castilian translation as *Mientras tanto dame la mano*. He shows in his study what are the principal elements running through the collection, and its various meanings, always bearing in mind conditioning factors, such as the fact that it was published at a time poetry was going through a lean period in the Basque literary world. He gives a detailed analysis of the seven themes that run through the collection: the body; the memory; sexuality; the other and the multiple 'I'; the limits of language; the dialogue between literature, art and life—themes which he links to the principal characteristics of postmodernity and the uncertainties of our own time. He praises Uribe's poetry as questioning the poetic discourse of Romanticism and for creating a powerful personal poetic which brings together tradition and innovation, and in which is implicit a clear programme for the renewal of Basque lyric poetry.

* Tradución do castelán ao galego de M^{ra} Isabel Soto López.

Tradución da lingua vasca ao castelán Miren Billelabeitia. Este traballo escribiuse e verteuse ao castelán cando aínda non existía unha tradución do libro de Kirmen Uribe ao español. Grazas á súa xenerosidade podemos consultar a tradución inédita e a ela ativémonos nas citas, eludindo a citación de páxina, posto que o libro aínda non existe. Algúns poemas que aparecen no orixinal en éuscaro non se incluíron na versión castelá. Deles incluímos versións da tradutora que foron supervisadas polo autor.

A finalidade deste traballo é propoñer unha lectura do libro de Kirmen Uribe *Bitartean heldu eskutik* (*Entrementres dáme a man*), centrando entre a teoría e a práctica poética as situacións que rodean o libro, debuxando as súas liñas mestras, intentando expresar e manifestar os significados do libro mediante unha lectura. A crítica é, por definición, un exercicio de razoamento, e aínda que a razón e a poesía estean enfrontadas, este traballo relata un ensaio, un intento de lectura.

6 O libro publicouse en lingua vasca, en decembro do ano 2001, e a primeira edición esgotouse en pouco tempo. A tradución prevese arredor do verán de 2004. En principio debemos sinalar que nas súas orixes, na obra estaba xa o espectáculo, narración e vídeo titulado *Bar Puerto*, e que o libro foi crecendo xunto a el. O autor utilizou no libro algúns dos poemas que aparecen nese espectáculo que conta a historia da persoa que volve ao Bar Puerto. Ademais hai que mencionar que, xunto co libro, se editou tamén o disco *Bar Puerto*, dos cantantes vascos Bingen Mendizabal e Mikel Urdangarin baseado no espectáculo, pero que é á súa vez outro proxecto diferente e, sen dúbida ningunha, unha boa iniciativa para dar a coñecer o libro. Así pois, houbo unha serie de actividades que rodearon a obra, actividades extraliterarias en calquera caso, que favoreceron a súa difusión. Antes de se converter en libro, a idea probárase en espectáculos literarios e recitais, e da man da música ofrecéusenos convertido en canción e disco. Os recitais, os poemas cantados e o libro chegaron á vez. Pero este último superou tanto a uns, os recitais, coma á outra, a música, posto que traballou aspectos que estes non podían abordar, e a idea aparece máis perfeccionada, contando cun abano de temas máis amplo.

Por se isto non fose suficiente, o poemario publicouse nun momento no que a cuestión da crise da poesía tomaba forza no mundo literario vasco. E talvez sexa esta unha obra que incite a discutir sobre o tema.

Situacións e paisaxes

Cando pretendo inquedaar ou alarmar os meus alumnos, dígolles que a literatura é un sistema, e que isto ten as súas consecuencias. Ata aquí, os meus queridos alumnos mantéñense tranquilos. Pero a súa inquedanza aumenta cando lles explico que o feito de constituír un sistema significa que se trata dun sistema industrial, que a literatura e o comercio (e por iso, a economía) están

cada vez máis cerca, e que a literatura que non se converte en comercio, ou peor aínda, a que queda sen lectores, contra o que opinaban os románticos, corre o risco de non ser literatura. Non é literatura, a pesar de ser escrita, a que se garda no caixón, non é literatura a que se escribe soamente en nome da beleza; a que queda sen lectores e sen publicación e, aínda que é imposible estar totalmente de acordo con isto, non é literatura a que non se vende, tal como afirmaría calquera mercador do libro. E non estou de acordo, e preferiría opinar doutra maneira nesta cuestión, porque aínda que se venda pouco, a que ben se le, pode ser, por suposto, literatura.

Na actual situación, na que se uniron literatura e industria, a poesía e a lírica foron xéneros que saíron perdendo, posto que a poesía non vende moito, xa que é moi difícil que entre nas leis de mercado. A poesía necesita outras vías, ademais do comercio. Quixera recordar agora outra definición da literatura: un *best-seller* é, ao parecer, aquel libro que en pouco tempo vende moito e, tras un curto lapso, xa non vende; literatura non embargantes é, segundo se di, a que vende algo durante moitos anos. Pois a poesía sería a que non vende case nada en moitos anos. E aquí xa comezan as protestas dos meus alumnos.

7

Coa axuda da escola e as editoriais, a narración reforzouse de forma sorprendente no contexto actual da literatura vasca, e na mesma medida a lírica perdeu a súa aura dourada. Esa que, por exemplo, lle recoñecían os poetas simbolistas vascos, quen seguían os románticos europeos, e que sinalaban ao pobo a senda cara ao ideal. No noso país, e en éuscaro, publícase pouca poesía, só uns dez libros ao ano, e actos rechamantes como o *Día da Poesía* non progresan, aínda que é certo, por outra parte, que os recitais, os espectáculos organizados arredor dun texto pensado previamente, e non os recitais de poemas soltos, tiveron maior eco.

Por outra parte, coa desaparición de moitas revistas literarias é máis difícil a publicación de nova lírica e, en certa medida, lese menos e o eco da crítica é menor. En tanto que nos periódicos as recensións de libros aumentaron, diminuíron as críticas extensas e os espazos para a reflexión —¿reflexión nun país que non admite a crítica?— diminuíron e escasearon na mesma medida.

Entre nós, e en opinión de Iratxe Gutierrez (2000), analista da crítica periodística sobre as novelas dos 90, os parámetros que recollen as críticas “informativas” poderían definirse de acordo a estes trazos:

- Crítica composta con frases extraídas do prólogo e contraportada.
- Conta o argumento.
- Comenta características do autor.
- Non fai valoracións.
- É superficial.
- Os críticos son amigos do autor.

Pois si, entre nós fíxose patente a crise da lírica, e fíxose patente porque o feito de ser un país de tamaño reducido ten as súas consecuencias. Ser pequeno ten as súas vantaxes, e tamén os seus inconvenientes, alomenos no campo da cultura e a lectura.

Podería aducir como exemplo qué consecuencias carrega o feito de posuír unha biblioteca pequena segundo o sociólogo Franco Moretti (2001). Segundo este investigador, e como demostran os datos, canto máis pequena sexa a biblioteca menor será a diversidade de temas dos seus volumes, de maneira que, como nos recorda ironicamente, se hai un único libro, este será relixioso. Nesa escasa biblioteca a literatura aparecerá despois. Pensemos, pois, sendo a ideoloxía a nosa nova relixión laica, cando se introducirá a literatura nas bibliotecas de por si escasas dos nosos alumnos. En primeiro lugar será a ideoloxía, e despois a literatura, e pensen cando se introducirá nela a poesía, con presenza plausíbel alomenos.

Pero a cuestión non é soamente o que ocorre ao noso redor, na miña opinión: mesmo os camiños da poesía se nos aparecen descamiñados. Se prestamos atención a Michael Hamburger (1991) foron dous os principais camiños que tomou a poesía na modernidade: o simbolismo e a vangarda. O brillo da vangarda histórica apagouse dalgún modo; por un lado, en canto se converteu en algo que calquera podía levar a cabo e, por outro, no momento en que se fixo ilexíbel. Na poesía española, por exemplo, nos anos 1980-1990 traballouse a favor dunha poesía clara e intelixíbel pero, ao mesmo tempo, elaborada. Deixáronse de lado, por tanto, as improvisacións propostas polas vangardas.

Pero agora poderíamos dicir que tamén xurdiu a crise da poesía simbolista, talvez está en crise o modo romántico (ao fin e ao cabo a vangarda e o simbolismo son fillos do idealismo) de escribir, tanto na súa tendencia e escritura estética coma na súa tendencia analóxica.

Segundo Jean-Marie Schaeffer (1999), a linguaxe poética creada polo romanticismo baséase en dous criterios e reafírmase nos dous:

- É unha linguaxe poética en si mesma.
- Se é unha linguaxe poética motivada, e como ocorre na linguaxe natural, o carácter do signo non é arbitrario, debería haber unha relación entre o significado e o significante; en poesía as mensaxes soamente poden aparecer deste modo, só desta forma, e non doutra, non pode dicirse o mesmo con outras palabras.

Destes dous criterios principais xorden formas diferentes de crear a linguaxe poética e tamén consecuencias directas e concretas. Tendo en conta ambos criterios, admitíndoos, podemos intuír e afirmar as seguintes características:

- A poesía é unha actividade que posúe unha dignidade especial.
- A poesía ten unha relación especial coa “verdade”; a ciencia, por outro lado, non tería esa relación; dicíndoo con outras palabras, aínda que a ciencia é unha verdade material, e aínda que está en situación de ser relacionada co mundo obxectivo, a poesía conseguiría unha relación coa verdade subxectiva, máis aínda coa transcendencia, é dicir, unha verdade “máis verdadeira”, como se no interior da verdade a veracidade tivese un lugar privilexiado.
- A relación que ten coa linguaxe común sería como a que toda arte ten coa súa materia. A relación da poesía coa linguaxe común é a mesma da escultura coa pedra.
- A poesía é unha linguaxe autónoma con respecto á linguaxe común, a linguaxe poética é a esencia da poesía, e na mesma medida, da linguaxe.
- Esa gran dignidade da poesía e a relación privilexiada coa verdade conforman a excepcionalidade, a particularidade, a peculiaridade da súa linguaxe.

Estas cuestións son as mesmas que expuxo a Escola Romántica de Xena e, sobre todo, aparecen unidas á poesía idealista que xurdiu con ela, e que se materializaron na poesía de estilo simbolista. Se o puxésemos en dúbida, tal e como o estamos facendo, xurdirían as discusións. Pero é a dúbida o que quixera presentar agora, posto que se a poesía está en crise, é nalgunha medida porque se puxo en dúbida a forma romántica de entender a poesía. E non

deberíamos esquecer que esta forma romántica de entender a poesía se materializou a través do idealismo e que é un delgado fío o que une as tres revolucións poéticas da modernidade coñecidas con nomes diferentes: Romanticismo, Simbolismo e Vangarda.

Se mencionamos de novo a crise da poesía vasca, poderíamos aducir unha razón que non mencionamos até o de agora para comprender a crise que sufrimos: ese concepto idealista que describimos de entender a poesía tivo unha importancia relevante entre nós. Por exemplo, moitos poetas mozos mencionaron que non teñen intención de romper coas xeracións anteriores, cos modos previos, que o seu camiño é continuar os camiños estéticos que xa se abridan. Quizais o camiño fose a continuidade, tanto no caso da vangarda, coma no do simbolismo, ata anoxar os lectores, durante estes anos que se foron sen renovar as poéticas nin as teorías sobre o modo de componse poesía.

Todas estas reflexións xorden dunha conferencia que impartín na Facultade de Filoloxía, Historia e Xeografía de Vitoria en febreiro do ano 2000 (no momento en que escribo isto cúmprense dous anos). Despois case non publiquei nada sobre o tema, agás un pequeno artigo que propiciou un debate. Pero naquela ocasión mostreime máis ousado e con todas as invocacións á precaución e aos condicionantes, atrevínme a predicir o que podería depararnos o futuro. É certo que non sei qué clase de poesía ha de vir, quizais, unha que se mostre crítica coa linguaxe romántica e acepte algúns aspectos da linguaxe posmoderna.

Nunha novela de Pérez Reverte o personaxe exprésase deste modo:

Óyeme Corso: ahora no hay lector ignorante. Ante un texto cada uno aporta su perversión, hoy en día un lector es lo que ha leído con antelación más lo que ha visto en el cine y en la televisión. A la información que le da el autor siempre le añadirá lo que ya conoce.

Se a narración ten lectores deste talante, lectores que coñece e que non son inocentes, non podemos negar que tamén os que se achegan á poesía se parecen a ese modelo de lector. Os novelistas, por exemplo, confesan que cando contan nas súas novelas impóñense os estilos que estudaron en literatura, pero que o modo cinematográfico de narrar é cada vez máis frecuente no seu oficio. A un poeta nunca lle escoitei unha afirmación parecida.

Repito que non sei cómo será a poesía que virá, pero xa hai entre nós ecos do que pode vir. E aínda a risco de mesturar a poesía futura coa que a min me gusta, quixera repetir agora as características que xa expliquei hai dous anos, para definir unha poética que xa se abre paso:

- A poesía uniuse coa narración. Abundan os poemas narrativos.
- A fractura, a primacía da fragmentación. Os poemas tomaron o momento como unidade de tempo. Aínda que se escriben poemas longos, serán poemas que terán en conta o momento, o instante.
- As accións metaforizáronse, non soamente os substantivos.
- A elegancia da linguaxe poética foi desaparecendo, e o mundo cotián toma forza.

Dous anos non pasaron en van, tomei conciencia doutros aspectos, que tamén se deron noutras épocas, pero que nos seus puntos de vista mostran elementos innovadores. Por exemplo a simultaneidade, a identidade do suxeito poético, aparece en lugares e tempos diferentes, a piedade que redime o perdido, a pluralidade do suxeito poético... Na nosa poesía, hoxe e aquí, aparecen formas, linguaxes e signos renovados.

11

Para ser exactos é inútil poñerse a imaxinar cómo será o futuro. Como moi ben expresou Iuri Lotman (1999), en cuestións de cultura a imaxinación é imaxinación, e a orientación que tomará unha cultura é imposible de adiviñar, aínda que a súa dirección actual poida parecer evidente, porque no campo cultural os “estalidos” son frecuentes e as forzas innovadoras cambian a orientación da cultura e desvían así os camiños trazados.

Quixera presentar nestas páxinas unha reflexión sobre a obra de Kirmen Uribe *Bitartean heldu eskutik (Entrementres dáme a man)*. Estou seguro de que o libro ofrece algunhas pistas interesantes. Por unha banda porque ten posto en dúbida a linguaxe poética romántica, por outra porque o autor se esforzará en elaborar unha autopoética potente e porque existe no libro unha conciencia renovadora da lírica vasca.

Por todo isto, porque creo que hai unha porta que se entreabre, porque estamos ante unha linguaxe poética vasca nova, porque, como ocorre sempre nas literaturas das linguas minorizadas, as novas vías se abren a partir de novas lecturas da literatura estranxeira e finalmente porque neste libro se ofreceron

lecturas innovadoras para a poesía que anteriormente definíamos como continuadora. Como introdución, comezarei pola modesta crítica literaria que publiquei nun diario, porque nela aparecían xa algunhas das cuestións que quixera presentar neste texto máis elaborado.

Introdución: o corpo é a voz

Non son bos tempos para a lírica. Non son bos tempos cando na presentación dun poeta, deste poeta, Kirmen Uribe, se nos menciona que é guionista antes que poeta.

Non sei cómo é Kirmen Uribe como guionista, parece que é un guionista recente, pero nunca vin unha serie escrita por el, e non o podo xulgar. Dóeme cando ao autor dun dos poemarios máis fermosos que se publicaron en lingua vasca este ano 2001 —e quizais nos últimos anos— se lle menciona como guionista e non como poeta. Será talvez o signo dos tempos e pouco podo facer.

12 Poderíamos dicir que *Bitartean heldu eskutik* ademais dun libro de poemas, se converteu nun fenómeno social grazas ao espectáculo *Bar Puerto* —relacionado con este proxecto. A obra vénnos mostrar unha estética nova. Moi unida ao corpo, cunha nova visión do ser humano. Foucault sinalara xa a importancia do corpo na concepción do individuo posmoderno.

Neste sentido, unindo corpo e palabra, Kirmen Uribe construíu un escenario peculiar composto por sete apartados principais: o corpo, a memoria, o sexo, os outros e o eu multiplicado, os límites da linguaxe, o diálogo entre literatura e arte e a vida.

Nesta introdución limitada polo espazo quixera mencionar soamente dous aspectos do libro: o diálogo entre arte e literatura e a voz. É sabido que o diálogo entre arte e literatura foi dilatado. Algúns autores relacionan a poesía coa pintura, outros co cine. Penso que Kirmen Uribe fai un esforzo por relacionala coa arte moderna e neste campo coas novas *performances*, coas montaxes nas que o corpo está presente.

Isto conforma xa a aparición da linguaxe: o corpo é a metonimia principal, comezando xa polo título. A man que tomamos é o símbolo que non nos

arrebatará da morte, pero que nós desexamos que sexa un símbolo da vida, do amor ao ser humano e da busca de protección.

E as voces. Hai dúas voces, por un lado imponse a do poeta, que rexeita o nós grandilocuente e *nos* fala dende o *eu* minúsculo e apaixonado. Por outro lado no poema reuníronse as voces dos personaxes. E tampouco podemos esquecer as voces dos poetas presentes na obra a través das súas citas e dos seus recordos. A maioría cítanse por primeira vez nas letras vascas e mostran as novas lecturas de Kirmen Uribe. Moitos nomes novos na nosa tradición. Heaney, e como el poetas que chegan dende Escocia en inglés. Atwood e Sexton e Ingeborg Bachmann. E podería ser Benjamín Prado.

Pero todos insinuando a carne, a carne que perderemos, que forma a maior parte do noso eu total. Seremos espírito e pensamento, pero a carne tamén insinúa o noso espírito.

Se me refiro aquí a todo isto é por dúas razóns, por un lado porque intentei comunicar e recoller toda a forza que ofrecía o poemario nese humilde folio, como se dunha píldora se tratase. Por outro, porque o diario, sempre a falta de espazo, non o publicou completo. Pero hai ademais outra razón: na súa pequenez o artigo ofrece unha estrutura para avanzar na lectura do libro.

13

En primeiro lugar, o artigo expón o título e a estrutura, a cuestión das voces, aspecto importante na análise da poesía actual, despois pretende ofrecer os fundamentos dunha autopoética, para finalizar mencionando o tema da intertextualidade. Neste artigo máis extenso, que escribo agora, segúin un camiño similar sen a presión do espazo breve que ofrece un diario; dende esa perspectiva, esta introdución non sería máis que un mapa para non perderse nas raias da man poética de Kirmen Uribe.

O título e a estrutura

O título *Bitartean beldu eskutik* (*Entrementres dáme a man*) tomouse do poema “Visita”. Recordemos o tema, o argumento, a idea básica do poema: a nai e un irmán están xunto á cama de hospital dunha drogadita que agoniza por unha enfermidade, posibelmente SIDA. A protagonista non esperou dende hai tempo e estas foron as súas últimas palabras. Nesa dramática situación xorden as súas palabras:

Hace un mes que no oímos la voz de mi hermana.
No veo como antes toda la vida por delante,
nos decía,
no quiero promesas, no quiero disculpas,
tan sólo un gesto de amor. (...)
No duermo por las noches, nos decía mi hermana,
tengo miedo a dormirme, miedo a las pesadillas.
Las agujas me hacen daño y tengo frío.

O título do poemario, o poemario en si, nace cando xa non temos toda a vida por diante, cando só queremos “un gesto de amor”. E ese xesto de tomar a man é a metonimia principal, a metonimia do amor, a metonimia do corpo, o exiguu xesto de protección que pide ante a morte unha voz que non necesita de arrepentimento do pasado nin de promesas de futuro. Pero para deca-tarnos do signo dramático que nos mostra o texto deberiamos tomar en conta os desenvolvementos tan do gusto do autor. Nun comezo “di”, despois “pide”. E ademais un xesto, como se a linguaxe non fose suficiente, como se neses momentos se desconfiase da palabra, como se a palabra e a linguaxe non fosen capaces de dicilo todo.

14

A metonimia do corpo é dominante no libro, dominante porque prevalece unha valoración do corpo na concepción poética do escritor. E se nalgúns casos se mostra o “corpo corrompido”, non esquecerá que se fixo un esforzo por revalorizar o corpo.

Seguindo coa mera descrición, podemos definir sete apartados, sete temas principais. E quixera facer unha pequena viaxe entre as súas miradas para aclarar as intencións do libro.

O primeiro apartado toma como idea principal “o corpo”. Kirmen Uribe segue unha estratexia estrutural que consiste na mención do tema que vai tratar na cita (sempre dun autor querido) que abre o capítulo e o seu contraste cun poema breve que pecha ese apartado do libro. O primeiro capítulo-tema comeza cunha cita de Margaret Atwood e une os dous temas: o corpo e a imposibilidade da linguaxe:

Tu cuerpo no es una palabra,
no mente y tampoco
dice la verdad.

O poema que responde a esta cita, emporiso, di así:

—Descíbeme su corazón.
—Parece un lago helado
en el que se va borrando
el rostro del niño que un día fue.

A metonimia do corazón é a natureza (como por outra parte ocorre na poesía de Atwood), pero naquela difumínanse os rostros dos nenos afogados, pérdense os recordos, e ese poema titúlase “Cardiograma”, é dicir, o proceso que une a representación dun sentimento (cardio) e o proceso de escritura (grama).

O tema do segundo apartado é a memoria, a aparición e a representación da infancia, pero comeza coa cita de Zbigniew Herbert: “Os contos máis bonitos son os de cando eramos pequenos”. Porén, ao outro lado da cita, está o breve poema final, recordando que os recordos (como no lago xeado) son de auga e os escribe a auga da chuvia, ela perfílaos: “Escribide o meu nome tamén na auga”.

No terceiro apartado do libro aparece o sexo. O sexo camiño de vida, o sexo como gozo e goce. Talvez Uribe idealice a cita de Bachmann:

Pai e nai dirán que andan trasnos na casa
cando intercambiamos os nosos alentos.

¡Intercambiar os alentos! Intercambiar as personalidades e de novo o final incita a unha nova forma de vivir o sexo, como di un poema que non se incorporou á edición traducida.

La noche ha sido templada pero,
Hay rocío en nuestras pieles.

O cambio máis importante que suscitou a modernidade céntrase na desaparición da personalidade. Como xa dixo Rimbaud, “Eu son un outro”. Hoxe sabemos, non obstante, que non sabemos quen somos, que viven moitos eus en nós.

O cuarto apartado do libro toma como tema central o fragmento. “Se ha roto el ánfora” dixo Atxaga, e a cita repetiuse unha e outra vez. Podería citar tamén a Joseba Sarrionandía, outro poeta vasco que dixo o mesmo con outras palabras. Para salientar a importancia do fragmento escribiu que a realidade se parecía a un espello roto e que aínda que unísemos as súas partes, nunca poderemos capturar a última imaxe que reflectiu. É, pois, un intento inútil. E moitos outros autores en literatura vasca teñen tratado o tema da fragmentación da realidade.

Pero neste caso, a frase que aparece noutro dos poemas amósanos mellor que o último poema do capítulo a mensaxe do autor:

En los fragmentos
reside la esencia de la realidad.

Na quinta sección atopámonos con outra das bases da posmodernidade: os límites da linguaxe. ¿Pode a linguaxe que utilizamos representar a realidade? ¿Ou é un simulacro? Neste caso o último poema do capítulo asegura sen dúbida a intención do poeta, aínda que tampouco aparece na versión castelá:

16

Todos tenemos una palabra de menos
para decírsela a los demás.

A clave está nesa palabra de menos, na imposibilidade de dicir...

A sección sexta recolle unha partida de xadrez que xogan un poeta vasco, Gabriel Aresti, e o artista vangardista Duchamp (con ruptura de regras incluída). O tema do capítulo refire un diálogo entre as artes. O xogo non está mal presentado: por un lado está a nosa arte, a nosa lingua, o creador histórico da nosa literatura actual, creador da nosa tradición histórica e por outro, Duchamp, o impulsor da vangarda, os dous fronte a fronte. Se tivese que referirme á tradición, ese xogo de xadrez trae á memoria a partida de mus que Aresti imaxinou nun dos seus poemas entre el mesmo e Fran-fran. Alá Aresti perde o xogo ante Fran(co)-fran(co) a pesar de ter trinta e un e ser man, xogada gañadora en todos os casos.

No último apartado, vence a vida. Incluso o corpo corrompido ama a vida:

Vi un grupo de húngaros baixo
los árboles con sus mujeres y sus niños y un
' barril de cerveza y un acordeón.

Os versos de Carl Sabdburg deixan moi claro (con inxenuidade acaso) o sentido da vida. A dozura da tarde de domingo. O ambiente recollido anteriormente, ao citar o texto de Anne Sexton:

La felicidad.
Ese trabajador por horas.

E o último poema do apartado non é un texto breve senón longo. Pero a pesar de ser longo, sería suficiente citar o seu título, “Mayo”, para captar cómo se fía o tema principal desta sección. É dicir a dozura que nos chega tras o cru abril... acabou abril e a súa crueldade.

Non teño dúbidas. Os sete temas mencionados (e vounos recordar: o corpo, a memoria, o sexo, os outros e o eu multiplicado, os límites da linguaxe, o diálogo entre a literatura e a arte, a vida) teñen moito que ver cos temas principais da actualidade, coas características principais da posmodernidade, coas dúbidas do noso tempo.

17

O vello muíño. A dificultade da representación

O episteme, a visión do mundo que creou a posmodernidade pretende que se perderon algunhas das bases do realismo: no seu traballo de deconstrución da estética realista, a posmodernidade defende a perda das referencias analíticas e referenciais. E isto leva a un cambio na literatura, que queda plasmada en catro características básicas:

-En primeiro lugar a crítica da representación e a súa afirmación de que a linguaxe xa non é capaz de representar o real. Se se pensa que a linguaxe non é capaz de representar a totalidade da realidade e que esta se escapa polas fendas do dito, entón xorde un punto de relativismo ou, tamén, haberá que probar con outras linguaxes. En poesía vasca, Miren Agur Meabe, por exemplo, propuxo un novo código e titulou o seu libro: *O código da pel*, para crear unha

nova linguaxe que poida representar aquilo que desexa, que é precisamente a linguaxe do desexo amoroso, posto que, ao final, é a capacidade de representación da linguaxe o que se pon en dúbida.

-A organización do traballo literario abandona a organización baseada na lóxica ou na cronoloxía.

-A literatura fíxase na fractura do texto e no fragmento como formas novas de organización.

-A desaparición do suxeito poético. Os poetas comezan a utilizar o concepto de “self-less-ness”. Dende que Rimbaud deixou escrito aquilo de “Son un outro”, as personalidades que aparecen nos textos son múltiples, como as que existen dentro do ser humano, e o lector debe partir desa multiplicidade de suxeitos para intentar comprender a literatura do noso tempo (Vilavedra, 2000, p. 51).

18

O profesor Ihab Hassan (1987) escribiu con claridade cáles eran as características que a posmodernidade ofrecía para a literatura do noso tempo. O conto chega ata once características: a falta de concreción, o predominio do fragmento, a descanonización, a perda da identidade, a desconfianza na representación da realidade, a ironía, o hibridismo nos xéneros, a importancia do carnaval, a “performance”, é dicir, a representación obtén maior grao de aceptación fronte ás canles tradicionais de distribución do texto; o construtivismo, a inmanencia.

Non nos interesa agora unha recapitulación e unha comparación das características e a súa aparición na obra de Kirmen Uribe. Pero, dende logo, algunhas delas son evidentes no traballo creativo do escritor vasco.

Cando Nietzsche propuxo a morte de Deus abriu a porta a unha configuración persoal do mundo, relativa e individual. O que se propoñía é no fondo unha verdade relativa, algo que afirme que só coñecemos unha parte da realidade, non a súa totalidade, coñecemos un fragmento. Ao mesmo tempo propoñía que a realidade se encontraba aí fóra, pero que a linguaxe non a representaba. A esta actitude témola chamado crise da representación ou desconfianza nas posibilidades da linguaxe por representar o real. Non hai verdade total e se quixésemos expresala tampouco poderíamos.

Cando a posmodernidade admite a ausencia de verdade, está propoñendo que non existe unha soa verdade unitaria, que hai formas de entender a realidade, e que esas formas son múltiples. Se non hai maneira de coñecer a verdade, a desconfianza estenderase tamén ás formas de entendemento, ás posibilidades de representala e ás forzas que poida ter a linguaxe para expresar a verdade.

Se a representación da verdade non é firme, cambian entón os modos de expresión: preferiranse as preguntas como formas de expresión das dúbidas, do descoñecemento, como quere Kirmen Uribe reflectir o seu estilo de expresión. E a isto refírese Rikardo Arregi no prólogo do libro, que non citaremos agora, porque abonda o que di o poeta no poema que abre o libro e que cumpre unha función de poética:

En cada uno de nosotros hay un río oculto
a punto de desbordarse.
Si no son los miedos, es el arrepentimiento.
Si no son las dudas, la impotencia.

Dúbidas e impotencia... os límites da poesía, a desconfianza que crea a linguaxe. Dúbida no momento en que nos preguntamos sobre o que é iso da realidade, de explicar qué significa ese “río escondido” ou enterrado ou cuberto ou esquecido. No fondo, a imposibilidade de explicar unha realidade que non coñecemos de todo. Kirmen Uribe exprésao desta forma:

La lengua es imperfecta, los signos se han desgastado como las viejas
muelas de molino, de tanto girar.

Ou como neste poema que só aparece na edición en éuscaro:

Todos necesitamos algo diferente
para calmar al gusano que llevamos dentro.
Todos tenemos una palabra de menos
para decírsela a los demás.

A sección quinta do poemario busca a expresión dese tema, desa palabra de menos que nos falta para representar a realidade, por iso, aos límites da linguaxe, ás palabras que non temos e que nos faltan.

En primeiro lugar, o poeta fíxase nas palabras que se escriben con letras maiúsculas, as grandes ideas, as grandes metanarrativas, as grandes utopías do progreso e a revolución, aquelas que a posmodernidade deixou a un lado. Aí se encontran as palabras como *verdade*, que se pon en dúbida, que se ve con ironía:

no se puede decir Amor, no se puede decir Belleza,
Solidaridad, no se puede.
Ni árbol ni río ni corazón.
La ley antigua ha sido olvidada.

Xa non podemos, segundo o autor, pensar nos antigos ideais, non podemos xa crer no Amor, na Beleza, a Solidariedade..., perdéronse no camiño as palabras importantes, e só queda o camiño do suxeito. E esa perda da capacidade da linguaxe é un tema recorrente no libro:

Una riada se ha llevado los puentes entre las palabras y
las cosas.

20

Al día siguiente le dejé un mensaje.
En vano. Desde entonces, no ha vuelto a aparecer.

Pero, como unha forma de consolo, aparecen outras linguaxes, outros modos de expresión, outros xestos (“Mi hermana me ha mirado fijamente”), xa sexa porque se fala nunha linguaxe que non se entende (“Halina”), ou ben porque arredor do nerviosismo e da impaciencia se crea unha nova forma de comunicación (“Pedro”), porque, quizais, unha canción nun autobús, a mirada das vacas nos sirva para a comunicación, porque aínda nos quedan ganas de dicirnos cousas, queda de qué falar, queda algo que dicirnos. Queda, por exemplo, a linguaxe humana:

Sin embargo, si me dices “mi amor”,
siento un escalofrío,
sea verdad o mentira

Sentir un arrepío, “Conmover”, esa é a clave (vexamos como contraposición o poema “En el autobús”, a conversa que xorde entre un rapaz e unha

rapaza, pero que non logra conmové). Se, tal como o lembra no prólogo Rikardo Arregi, o que facer dun poeta se constitúe en construír pontes entre as cousas e as palabras (¿á sombra de Foucault?), esas pontes pode que as leve a riada. E nesa precariedade xorde o poema “En el puente”, onde poden acharse algunhas das claves deste poemario, algunhas das súas intencións básicas, pero non recollida na versión en español:

Intentar ordenar el caos.
Poner el hombre a la medida del mundo.

A medida do mundo que o poeta propón, e dígoo de novo, é pequena, humilde, unha que non cre nas grandes palabras, pero que cre aínda no acubillo que as persoas poden darse unhas a outras: “Tan solo un gesto de amor”. Ese pequeno xesto (“Sin embargo, si me dices “mi amor”), a memoria, os relatos contados entre amigos, os xestos, a vida... Ao igual que recorda a seu pai moribundo, recorda a exaltación da vida:

Y nos decía: tenéis que ir
más al Norte, no hay que echar la red
allí donde sabéis que seguro habrá pescado,

hay que buscar un poco más allá,
sin conformaros con lo que ya tenéis.

21

Porque non se conformou co que tiña, este poemario de Kirmen Uribe concluíu as súas páxinas coa exaltación da vida, pois a posmodernidade sinalou un camiño proponendo a desaparición da verdade absoluta para dirixirse ao nihilismo. Pero os camiños do nihilismo son estreitos e ás veces non ofrecen posibilidades de retorno. Porque esta poesía é inconformista, incluso nos sendeiros da posmodernidade acende luces hedonistas que sinalan un camiño con retorno.

A pluralidade do eu, o desenvolvemento do fragmento

En los fragmentos
reside la esencia de la realidad.

Así remata o poema “Gadda”. Un poema creado arredor dun autor italiano. Gadda escribía contos, aínda que desexaba realizar novela, e a imaxe dese escritor, que se utiliza como unha alegoría, serve para afirmar que no conto —no fragmento— reside a esencia da realidade. Dende que Bernardo Atxaga declarou “rompeu a ánfora”, a literatura vasca sabe que a realidade é inabarcábel na súa totalidade, que non existía unha verdade absoluta.

A esencia da realidade é o fragmento. E os fragmentos aparecen en múltiples ocasións na obra de Kirmen Uribe. Antes subliñaba a importancia do momento na poesía que escribe o autor. Está convencido da importancia do instante e estas citas volven reforzar a idea:

Los segundos se confunden con los siglos
y los siglos con los segundos
Aquel día no sucedió nada especial,
pero aquel momento,
aquel día de abejas de leche y prados de cera,
para mí será único siempre.

22

O instante representa o fragmento máis pequeno no tempo, e aínda así garda no seu interior toda a forza simbólica para poder expresar un mundo, todo un século.

Falamos de fragmentos para constatar que algúns dos poemas son só instantáneas, fotos de polaroid, fotografías dun instante, tomadas nun momento, fotos do perfil dos personaxes. Poñamos algúns exemplos: o poema “Isla”, o baño nun instante, o poema “En el supermercado”, unha aparición momentánea, e cae unha bolsa; o poema “Mahmud” un recordo doloroso na memoria que conta toda unha vida; “Volga, un momento en la vida de Chejov”... e poderíamos seguir sen dificultade, pero bastará con fixarnos na lonxitude dos poemas para darnos conta da importancia dos instantes e os momentos nesta poesía.

A pluralidade do “eu”, os “eu” multiplicados son básicos na concepción desta poesía. Esta característica do eu é un dos piares máis importantes da súa creación poética. Situarémonos na posmodernidade no momento en que poñamos en dúbida o concepto de “verdade”, unha dúbida que cuestiona tanto a verdade exterior, a relación entre obxectividade e subxectividade, coma a interior, a que unicamente ten en conta a subxectividade. Non podemos esclarecer,

definir a nosa “verdade”, non podemos dicir quen somos, non podemos sabelo. Ou, mellor dito, existen moitos eus no noso interior, somos múltiples, adaptámonos á nosa situación... e a situación cámbianos, somos dunha maneira no noso traballo e doutra, por exemplo, nos momentos de ocio. Hai moitos eus no noso interior, e existen moitas formas de responder a ese eu multiplicado.

Na lectura dos poemas podemos observar distintas adaptacións do eu. Ás veces represéntase como un neno e posúe a memoria da nenez, de forma que a segunda sección do libro está dedicada á memoria, intentando construír unha autobiografía, que, como sabemos, é ficticia. Ou prefírese un eu real no poema “El amante secreto”, consciente ante todo de que a voz soña. Ou un eu que é diferente no presente e no pasado, nun poema non traducido:

He visto a quien yo era
paseando por el patio
Aquel joven que yo era
Empañándome los ojos.

Ou confúndese o tempo e, como recordaba T.S. Eliot, pasado e presente fúndense nun momento, nun poema tampouco traducido:

A veces el pasado
se vuelve presente.

Se o tempo perdeu a súa orde lóxica e cronolóxica (e non é va a repetición), quizais sexa posíbel, como quería Borges, perderse polos camiños do tempo, cambiar de dirección nun cruzamento de camiños temporais no pasado e acabar en lugar distinto ao que nos levou a historia. Iso só pode ocorrer na ficción onde é posíbel volver atrás e tomar outro camiño. Esa historia virtual é imposible na vida. Pero a poesía de Kirmen Uribe explora esa posibilidade, aparece como tentación e desexo, aínda que se impoña a dúbida:

No sé si es lícito volver atrás,
si podemos escoger otra vez
en el cruce el camino que dejamos de lado.

¿Podemos volver
a los caminos que dejamos atrás?

E sóñase con poder empezar dende cero, de novo:

Miren tenía la cara alegre, la conversación agradable,
de quien cree haber curado sus heridas,
de quien empieza de cero.

(non traducido).

Y comenzar de cero otra vez,
Iniciar un nuevo camino.

(non traducido).

Na posmodernidade a dúbida aprópiase das conviccións máis seguras, e nestes exemplos ese “non sei” e esa pregunta formulada claramente deixan a dúbida no aire. ¿É posíbel volver atrás e cambiar de camiño? e a pregunta segue inamovíbel fronte ao noso desexo de que o que ocorre na ficción, onde é posíbel o cambio no cruzamento de camiños, suceda tamén na realidade.

24

Pero nunha realidade que se descompón a memoria mantennos na identidade, que, a pesar das preguntas, resulta necesaria para todos, mantennos no noso ser, aínda que tamén saibamos, como dicía Borges, que tampouco a memoria é fiábel, senón que é cambiante, que cando lembramos un suceso, non recordamos o suceso en si, senón o noso último recordo daquel suceso. Así a realidade vaise escondendo nos recordos. Se a realidade é inatinxíbel para a linguaxe, na posmodernidade preténdese que a memoria e o recordo sexan os piares da subxectividade.

Por tanto, en vez do suxeito lírico do romanticismo, é preferíbel para o noso tempo cultivar a imaxe dun poeta que ficcionaliza a súa vida, que vai creando ese suxeito lírico. Como expresou Goethe no seu magnífico libro, *A verdade e a poesía, a verdade autobiográfica só se obtén mediante un nivel de ficción* (Combe, 1999).

Nos seguintes poemas podemos ver a ficcionalización do eu lírico: hai poemas sobre experiencias hospitalarias e carcerarias que podemos identificar con sucesos persoais que tiveron lugar na vida de Kirmen Uribe, encarcerado por insubmisión, pero o autor que fala dos seus compañeiros de cárcere, que viviu a

morte de seu pai no hospital, da mesma maneira converteu en ficción esas experiencias. Podemos ver as vivencias da morte de seu pai (“Hay un miedo”, “Un poco más allá”), pero a que conta a agonía da súa irmá (“Visita”) está composta sobre un feito inexistente na súa vida, é unha ficción construída sobre realidades que lles pasaron a moitas persoas dunha xeración. Ficcionalizouse tamén no poema “El ascensor”, no que a voz poética lanza unha louca suposición, unha proposición que se sabe que non se cumprirá:

Le he dicho a mi hermana, al ver el ascensor:
¿Por qué no subimos?
Igual todavía está allí, en su cama, esperándonos.

Refírese ao pai que xa morreu, pero queda aínda o costume, no ánimo das dúas voces poéticas. Ao darlles a palabra aos outros, Kirmen Uribe compón unha posibilidade de multiplicar as voces e as personalidades presentes na súa poesía.

A teoría da posmodernidade propón esa práctica, é dicir, a concesión de voces multiculturais, de voces mestizas, como unha forma de expresar a multiplicidade do suxeito. Se o eu se debilitou, está máis disposto a aceptar ao “outro”. Cabe pensar, con todo, que existe unha tensión entre a aceptación do outro en pobos pequenos, como o vasco, que en certo sentido, vería en perigo a súa identidade colectiva pola inmigración (de feito, esa foi unha das razóns do nacemento do nacionalismo vasco), aínda que cabería matizar a afirmación (aceptación de inmigrantes minoritarios, magrebís, africanos, rexeitamento de inmigración maioritaria, española) e esa mesma aceptación en pobos maiores que non ven perigar a súa identidade, e poden —con reservas— aceptar un maior número de inmigrantes e doutros, aínda que tamén neste caso se realizan cotas de aceptación. Pero en literatura, tras a introdución do Poscolonialismo, é cada vez máis común unha referencia á “outredade” e á mestizaxe.

Así, a poesía de Kirmen Uribe amósase sensíbel cara á aparición do outro e da outredade. Ese eu multiplicado do autor vasco ama a viaxe. A viaxe real e turística, e a viaxe literaria, o afastamento de un mesmo e a aceptación doutras culturas e outras formas de ver o mundo. O cuarto apartado do libro que comentamos está cheo de estranxeiros (na sección quinta sitúase un poema que se titula “El extranjero”, que queda en silencio, como aquel personaxe de

Bernardo Atxaga que non recibía respostas do outro lado e quedaba calado). Nas páxinas do libro podemos encontrar ao “viaxeiro” como un personaxe central e tamén leremos sobre nenos que foxen da guerra, sobre soldados mongois e saberemos de Bhutan, o afastado país, e poderemos follear o caderno de Asilah, que recolle posíbelmente o poema máis triste desta recompilación, e o poema do que na fuxida, enganado, se encontra de novo de volta ao seu país:

Son de tierra adentro, y no se dan cuenta
de que ni siquiera han salido de las aguas de Marruecos,
no saben que han arribado
a la misma tierra de la que salieron
una vez más.

E esas palabras reúnen todos os ecos da traxedia, porque une no seu interior o tempo e o espazo. E falaranos o poeta dos cautivos —non, os presos— e os avións que voan dun lado para outro, e da memoria perdida nos libros de historia. E están os magrebís que entraron “En el supermercado”:

26

Entonces han entrado dos magrebíes,
y todos nos hemos quedado mirándolos

E oiremos a “Mahmud” contando a súa historia e a un polaco que chama “Halina” á rapaza que se chama Miren. Nos poemas están as almas errantes, atópanse as persoas que vagan e viaxan, porque como di o autor: “Aún es pronto”. Pronto para saber qué cambios nos provocarán, pronto para vivir con eles, pronto para todo...

Esta poesía das voces que cultiva Kirmen Uribe confórmase como unha poesía que ama as historias contadas, a narración.

As voces e a narración

Esta poesía posúe unha tendencia narrativa innegábel, de forma que a lírica se expresa por medio da metaforización dos feitos, da narración de sucesos. As historias, as anécdotas, os feitos nárraos un eu, que, ás veces, aínda que sexa

un narrador, podemos identificar co eu do poeta, e relacionalo coa autobiografía. Por exemplo témonos referido xa á importancia capital que supón a morte do seu proxenitor na composición deste libro e na creación dun ton poético, na configuración da estrutura do libro. No poema “Un poco más allá” podemos pensar que ese fillo ao que se dirixe o pai moribundo representa o poeta:

Nada más pasar el barco, corríamos
hacía el lugar donde atracaba.
Incluso estando en las últimas, mi padre

siempre alababa la vida,
nos decía que hay que vivir el momento,
que si siempre estás preocupado la vida se te escapa.

Sei claramente —a narratoloxía explicouno hai tempo— que o autor —Kirmen Uribe— e a representación da súa voz —a voz narrativa, e a imaxe do neno que corre— son dous elementos distintos. E ambos poden non coincidir na narración. As novas teorías da poética, porén, profundaron no proceso de identificación, admitindo que poden establecerse pontes entre a voz e o autor, pero aceptando a separación entre os dous elementos, o ser e a súa representación. De maneira que ás veces, a voz podería identificarse co autor, e outras veces ese proceso resultará imposíbel.

El yo explícito puede identificarse con el autor real y el “nosotros” con un grupo restringido que incluye al autor real. Esta identificación implica unha característica negativa: la ausencia de marcas en el texto que nos indiquen que el poeta habla a través de la boca de un personaje ficticio.

Esta aparición explícita del “yo” puede darse con apelación a un “tú” o sin ella. En el segundo caso, el poema es una pura expresión del “yo” en cuanto tal, y, como dice Juri Levin, es la modalidad propia de la confesión o del diario”. (Luján Atienza, 1999, p. 227).

O feito de que este libro tomase un ton confesional pode computarse como unha das súas virtudes máis importantes. Dende o momento en que se deixaron as grandes palabras, as grandes narracións da modernidade, as palabras como Amor, Beleza, Liberdade, o acto comunicativo elixido polo autor repre-

senta unha palabra simple, sinxela, precedeira. Falar do pequeno e dende abaixo, e dende si mesmo, con humildade, e o ton empregado únese ao ton da confesión, da confianza.

Ese eu concede a voz a outros personaxes e nos poemas oiremos as voces de moitas persoas. Se analizamos o poema “Visita”, por exemplo, e volveremos máis tarde a ese poema, decatáronos de cántas voces “din” e de cómo se repite o verbo “dicir”, cántas voces din algunha cousa nese poema. Imos citalo en extenso, subliñando a palabra para decatarnos da súa importancia:

La heroína es tan dulce como hacer el amor,
decía ella en otro tiempo.
Los médicos *dicen* que no ha ido a peor (...)
Al entrar, el enfermo de la cama de enfrente lloraba,
no ha venido nadie a visitarme, le *decía* a la enfermera(...)

Hace un mes que no oímos la voz de mi hermana.
No veo como antes toda la vida por delante,
nos *decía*.

28

A forza da composición deste poema atópase en dous xogos de contraste; por un lado na oposición entre o que din os médicos (non vai a peor) e o que di a irmá (non teño futuro), marcando así unha xerarquía entre a palabra obxectiva daqueles e a palabra subxectiva dela, entre a ciencia e a confesión, e na oposición no tempo dos verbos (os médicos din agora vs. a irmá dicía noutro tempo), de forma que compoñen un comezo de poema dunha forza innegábel, un dos mellores comezos de poema que recordo.

Este é un libro de poemas cheo de voces e de xente que di, que fala e fala. Pero existe unha simetría sorpresiva entre o terceiro poema do libro (“Visita”) e o antepenúltimo poema, o terceiro comezando a conta dende atrás (“Un poco más allá”), entre a morte ficcional da irmá e a morte real do pai.

Neste poema é un eu quen comeza a narración, contando a historia do pai, deixando entrever a súa vida de pescador, contando que se embarcou por primeira vez con seis anos, narrando que eles, os nenos, entre os que se inclúe ese eu, corrían o día en que o pai chegaba do mar, o pai moribundo na cama... e cando o poema está a punto de rematar, o pai (unha historia dentro da historia) toma a palabra e aconsella ir:

Y nos decía: tenéis que ir
más al Norte, no hay que echar la red
allí donde sabéis que seguro habrá pescado,

hay que buscar un poco más allá,
sin conformaros con lo que ya tenéis.

E aínda máis, cando a voz do pai se apaga, toma a palabra, por medio dunha cita, a voz poética de Dylan Thomas:

“La muerte no vencerá”,
escribió Dylan Thomas.

Neste procedemento pode observarse de qué maneira gañou o poema en intensidade mediante o xogo textual, de qué maneira a conxunción de tres voces poéticas reforzou o dramatismo da situación ata chegar á mensaxe final que subliña o triunfo da vida.

Outro exemplo pode encontrarse no poema “Aquel día” construído tamén arredor do dicir e do dito:

Me dirás que no es cierto, pero de vez en cuando parece
que el mundo se detiene. Que ha dejado de girar (...)

Me dirás que soy un exagerado,
que las cosas de las que te hablo no son tan importantes,
tan definitivas, comparadas con otras que pasaron.

Mostrar os personaxes e concederlles voz, repetindo o que din é unha técnica narrativa evidente. E neste libro de poemas óense as voces de moitas persoas: a do caixeiro charlatán (p. 23), a de Mahmud” (exemplo de personaxe de ficción que se expresa en primeira persoa) (p. 24), a do pai de Mahmud” (p. 25), a da nai e o irmán de Chejov (p. 27), a dos personaxes do poema “Cardiograma”, as voces infantís, a voz de Loren (p. 37) e as noticias que chegan por carta e as mensaxes que non chegan (p. 35 e p. 39). E tamén hai personaxes con nome, o amante secreto que promete un futuro que non se cumprirá, falan os personaxes da sección cuarta e preguntan, convertendo a

interrogación e a dúbida en símbolos de falta de seguridade, e o viaxeiro falará do seu país de orixe (p. 53), e os nenos da guerra demostrarán a súa alegría (p. 54), falaranos o habitante de Bhutan (p. 56), Said o marroquí (p. 57), o cativo (p. 58), e os xaponeses... e o polaco que chama a Halina (as páxinas refírense á edición en lingua vasca). Esta longa listaxe mostra a polifonía sobre a que se construíu o dialoxismo do texto poético.

A “ ancoraxe ” dos poemas, é dicir, a referencia ao comezo deste a un tempo e a un espazo que guíen a lectura do lector, pode servir de pauta para considerar esta poesía como narrativa. A “ ancoraxe ” ofrece información ao lector sobre a realidade referida no texto, qué se lle di para que se sitúe no texto. O periodismo, por exemplo, sempre ten en conta cinco factores no momento de redactar unha noticia: quen realizou a acción, qué fixo, cando o fixo, onde e cómo. Son as referencias que axudan ao lector a se situar ante a noticia. Estes cinco factores compoñen a “ ancoraxe ” da noticia e colocan a atención do lector, de forma que este non se perda na lectura, ofrecéndolles os elementos máis relevantes da noticia.

30

Estes poemas ofrecen ao comezo elementos narrativos que axudan á lectura, que guían o lector. Tomemos este poema:

Yo también tuve un amor secreto,
a la edad de siete u ocho años.
Ella no sabía nada.
Nunca le dije nada.
Una sonrisa era nuestro único puente.

Aí temos o protagonista da acción (eu), a acción (tiven un amante secreto) e o tempo (“ a la edad de siete u ocho años ”); tamén existe unha referencia a cómo (“ Ella no sabía nada ”, era secreto). A información é totalmente directa, para que o lector a reciba de forma inmediata e se dirixa á comprensión do texto sen se distraer. No libro abundan este tipo de comezos con referencias aos actores, ao espazo e ao tempo no que sucede a acción: “ Es domingo en la playa para la gente de buena voluntad ”.

Pero nun libro que está cheo de locutores, de xente que fala, velaquí unha persoa que queda en silencio. En realidade, non é o único personaxe silente, “ El extranjero ” tampouco fala, e sen dicir nada vaise. O poema “ Los aviones

rasgando el cielo” comeza: “Sus ojos traen el silencio y el rocío”. O silencio como forma de suxerir un comezo.

Por iso non todos os principios de poema son tan claros coma os citados, coas referencias tan precisas, e podemos encontrar textos nos que o principio segue unha ruta máis surrealista:

Tengo un murciélago en el vientre.

Tè gustaba el riesgo.

En opinión de algunos, una dura infancia.

Neste último exemplo non queda claro a quen se dirixe ese “ti”, que non se identifica claramente no texto, aínda que ao final pode adiviñarse a figura do pai, porque ese texto pode relacionarse co poema que se titula “Existe un temor”, onde unha persoa agonizante se dirixe ao “eu” lírico deste modo:

Algunas cosas hay que aceptarlas.

Esto no mejora. Tienes que ser valiente.

31

O poema que citamos a continuación, “Riesgo”, fala do valor aconsellado por ese personaxe. Fala de valor e de risco, e realízase unha valoración do risco como factor principal na vida:

Tè gustaba el riesgo,
y me he dado cuenta de que, sin riesgo, no hay nada:
ni cruzar una puerta, ni embarcarse, ni amar

E ao ler o poema podemos engadir: “non podemos ir ao norte” e traer á memoria o que o pai dixo na agonía: “No hay que echar la red/ allí donde sabéis que seguro habrá pescado”. Nun poemario onde se aposta pola vida é lóxico que tamén se aposte polo risco.

Chegamos así a outro aspecto que resulta salientábel: a coherencia. Moitos dos poemas están trabados, unidos, atados, relacionados por fíos temáticos ás veces imperceptíbeis, outras veces moi claros. Vimos cómo se unen “Visita” e “Un poco más allá” arredor do tema da morte, situándose tamén en lugares

simétricos do libro. Pero hai outros campos semánticos que se desenvolven a través de todo o poemario e o que se menciona aquí amplíase noutro lado do texto e os ecos diríxense cara a todas partes no texto e profundan e melloran a unidade de significado.

Noutros casos cóntanse historias e a narración abre horizontes nesta lírica. “Mahmud”, por exemplo, conta unha historia e Said a dos seus compatriotas, co que a narratividade é a clave de poemas desta factura. Pero unha narración representa a simbolización dun estado de desesperanza.

Temos insistido na multiplicidade de voces que se produce na poesía de Kirmen Uribe, mais tamén habería que ter en conta, ao analizar a narratividade, o receptor da mensaxe. Moitos dos poemas constrúense como conversa entre personaxes aos que os lectores asistimos como ouvintes dunha conversa que non é a nosa, outras veces un personaxe diríxese ao “eu lírico” do poeta ou ese “eu lírico” conta unha historia. Pero esa primeira persoa lírica pode identificarse coa biografía do autor ou pode ser un eu ficcionalizado. De xeito que a relación entre as voces entretece un amplo marco de creación de mensaxes.

32

As voces posúen, como función, subliñar a mensaxe final do texto. Por referirnos a un exemplo coñecido, as palabras de Dylan Thomas expresan a mensaxe final: “La muerte no vencerá”. Pero non é a única ocasión en que o personaxe termina cunha sentencia ou texto. O pai de Mahmud, por exemplo, termina o poema cun xogo de contrastes e cunha sentencia:

Decía que no había nada al otro lado del mar,
que olvidáramos esos locos planes.

Ou no caso de Chejov afirmase que o escritor: “Quiere dar nombre al infierno”.

Podemos resultar interesante circunscribirse á análise da voz do “eu lírico” na súa dobre creación de eu ficcionado ou eu autobiografado, porque ademais, cando fala este segundo “eu lírico”, organiza o seu discurso en niveis distintos, xa que pode dirixirse a un “ti”, que pode ser o seu amante, nos poemas que falan de sexo e amor. Pero sempre é un “eu” que vai cambiando, que non podemos identificar:

Vamos al agua desnudos.
Anémonas, salmonetes, erizos.
Mira, el mar mueve la arena
como el viento mueve el trigo.
Bajo el agua te veo.

Me dirás que no es cierto, pero de vez en cuando parece
que el mundo se detiene.

Hubo noticias,
llegaron cartas,
pero no las tuyas.

El tiempo de los árboles está en ti
después de amarnos.

Mis pechos son pequeños y mis ojos redondos.
Tus piernas, largas y frías.

Neste exemplo debemos ter en conta que é imposible definir se o “eu lírico” é masculino ou feminino, se ese “eu debe identificarse co poeta ou cunha muller de “peitos pequenos”, que poden aplicarse tamén a un home, pero non resulta normal que eles os mencionen. Sigamos cos exemplos:

33

No sé si tu alma era de las buenas o de las malas.

¿De veras sabes qué fue
lo que nos separó?

(non se inclúen na versión española).

Axiña ese eu lírico convértese nun nós:

Aún me acuerdo del tiempo
en que pasábamos la noche en vela, abrazados,
como cachorros de tigre.

Pero ademais poden lerse poemas nos que a relación entre o eu lírico e o ti a quen se dirixe se concentran nunha relación especial. No poema “El cerezo”, o eu diríxese a alguén que xa morreu. E ese modo especial de se dirixir aos

mortos (nun poema, o poeta autobiografado aparece tamén morto e un personaxe pide que se lle enterre xunto a el) podería acentuar a riqueza de comunicación que se establece neste libro:

Ha muerto el cerezo de casa,
el que veíamos en flor desde la ventana,
¿te acuerdas? (...)
Murieron poco después de que murieras tú.

34 O investigador Pérez Bowie (1992) analizou os procesos metaficcionalis que xorden arredor da comunicación establecida polo “eu lírico” e mostrou unha listaxe de posibilidades de recreación do eu: o eu ficcional, e incluído nel, o eu histórico (cando fala unha persoa histórica ou famosa), o irónico, o defunto (que non aparece en Kirmen Uribe, que prefire os personaxes agonizantes). Despois ten en conta a ficcionalización do “eu” real. Se temos en conta estas posibilidades ofrecidas de forma teórica, podemos concluír que Kirmen Uribe supera ese panorama de posibilidades presentado por Pérez Bowie porque na súa poesía aparecen formas moi diferentes de eu: o eu autobiografado, o real ficcionalizado, por medio do soño, pola apelación á infancia, da ilusión das aparicións dun eu que pode ser histórico, e non famoso: é dicir, dos “eus líricos” dos inmigrantes que falan dende a súa voz e dende a súa historia, que falan dende abaixo, non son famosos, son anónimos, pero contan a súa historia.

O corpo e a arte

Como vimos sinalando, o libro *Mientras tanto, dame la mano* mostra dúas características: por unha banda, como un fío oculto, aparecen diversos campos de significación que confiren unidade e plenitude á obra; pola outra, o corpo representase como un dos significados básicos do libro.

No libro, a man convértese no símbolo da piedade e da compaixón. Como xa dixemos, tomar da man é a única e débil protección que pide a irmá ante a morte. Debemos precisar ademais, que a petición de tomar a man é a solicitude dun neno que busca seguridade ante a noite e a imprevisibilidade.

Na Capela Sixtina de Miguel Anxo, Deus roza o dedo de Adán, ofrecéndolle un regalo de vida. Como se o recordase de xeito tráxico no poema

“Visita”, a irmá pide que se lle tome da man para crear unha ponte que a una á vida ante a morte que xa aparece. As pontes, xa o dixemos, representan outro dos significados básicos deste poemario e inténtanse construír a través de xestos, pero tamén a través de palabras. Pero cando iso non sucede, cando a palabra non é suficiente, cando “Una riada se ha llevado los puentes entre las palabras y las cosas”, “cuando nos falta alguien/ cuando el más pequeño recuerdo nos desangra”, quedan os xestos, as metonimias dos xestos que crean novos significados. Por iso se unen as mans en “Visita”, que non é a única man que aparece no texto. Hai outras mans. A primeira aparece no primeiro poema e tamén nese texto ofrece protección, o intento de escapar á soidade:

El viento ha arrancado de cuajo uno de los chopos.
Las raíces del árbol parecen la mano de una mujer mayor,
que espera que cuanto antes otra mano la acaricie.

A caricia que desexa a anciá é como esa que suplica a irmá de “Visita”. Pero menciónase outra man, de novo no hospital e de novo nun poema en que a man serve de ponte entre a vida e a morte. Esa man describe o personaxe e ofrécenos información sobre a súa maneira de ser. O poema titúlase “Existe un temor” e o título é significativo, xa que a man simboliza outra vez protección e posibilidade de escapar do temor:

Me susurraba al oído y yo
no veía otra cosa que su mano.

Una mano grande, capaz de atrapar
los mochuelos que se posaban en su barco.

É dicir, tres mans unidas pola situación, unidas pola solicitude de protección e compañía, unidas por seren asas ante a morte.

As mans unidas significativamente, como están unidos os ríos e as riadas que se mencionan no poemario. A riada levou a ponte entre as palabras e as cousas, pero os ríos secretos seguen vivos no noso interior, polo que debemos contar (e xa vimos cómo se conta, cómo se narra, neste libro) aínda que desconfiemos das palabras. Podemos relacionar as riadas que levaron as pontes cos sentimentos que se citan ao comezo do libro:

En cada uno de nosotros hay un río oculto
a punto de desbordarse.
Si no son los miedos, es el arrepentimiento.
Si no son las dudas, la impotencia.

Ese río soterrado e oculto debe sacar a flote os temores que son claves na posmodernidade, ante a morte (xa coñecemos “Existe un temor”), o arrepentimento (“No quiero arrepentimiento”, di o personaxe do poema “Visita”), as dúbidas (cántas preguntas no texto), a impotencia...

Se a lingua non pode xa poñer en claro as dúbidas, as preocupacións, as preguntas, haberá que suxerir outro código que non sexa o verbal. E Kirmen Uribe, seguindo a Margarte Atwood, escribe:

Tu cuerpo no es una palabra,
no mente y tampoco
dice la verdad.

36

Sabemos, por tanto, que a linguaxe corporal é ambigua, pero segundo o poeta debemos encontrar nela as paisaxes da comprensión da comunicación. A importancia que se concede ao corpo pode explicarse e contextualizarse, porque corresponde coa importancia concedida ao corpo en toda a cultura occidental dende os anos 60 do século XX (e aínda antes se se considera o culto ao deporte que se realiza dende principios do mesmo século).

É evidente que a filosofía de Michel Foucault ten moito que ver. No seu traballo *Las palabras y las cosas* cuestionou a relación (im)posíbel entre ambas instancias. Cando afirma a desaparición do suxeito, Foucault enxergou na sexualidade e no corpo unha vía para a construción ontolóxica do suxeito. Fernando Savater (1989, p. 47) expresou desta forma a influencia daquel na maneira de pensar do noso tempo, situando a importancia concedida ao corpo como unha das características básicas da posmodernidade:

Sentido de la realidad definitiva del *cuerpo*. Tanto en sus límites como en sus posibilidades (‘Nadie sabe lo que puede un cuerpo’ señaló el nada delirante Spinoza. El cuerpo es la raíz de nuestra condición irrepitible y también la frontera de lo que vivimos en común.

Kirmen Uribe escribiu algo similar nun poema que apareceu na súa obra menos coñecida, *Bar Puerto*:

Hace mucho que vendí mi alma
sólo me queda mi cuerpo.

Na exaltación do corpo atopámonos ante un hedonismo posmoderno, ante o desexo de vivir, ante a ironía e o xogo. Por iso conmocionan as palabras vitalistas do pai, que antes de morrer, chama á vida:

Incluso estando en las últimas, mi padre
siempre alababa la vida,
nos decía que hay que vivir el momento,
que si siempre estás preocupado la vida se te escapa.

O agonizante “saudaba a vida”. E é un saúdo á vida que o poemario repite unha e outra vez, sobre todo nos poemas de amor, nos poemas de sexo, onde o sexo se toma como definición do corpo, é dicir, da linguaxe, e así o corpo enténdese como vía de diálogo entre o “eu” e o contorno, o corpo como metonimia de protección, de compaixón, de comunicación. O corpo é ponte entre as palabras e as cousas, é palabra. Non di mentira, non di a verdade, talvez sexa unha pregunta:

¿Cuántas veces pueden cambiarse?
¿Cuántas veces a mejor?
¿sabes de verdad qué fue
lo que nos separó?

(non se inclúe na versión española).

Pero tras a pregunta chega a exaltación do corpo:

Tus brazos están salados, tu pecho salado, tu vientre.
La misma fuerza que une mar y luna nos ha unido.

No hagas caso del miedo,
no digas siempre, no digas nunca,
deja que el mundo
siga adelante.

El tiempo de los árboles está en ti.
Después de habernos amado.

Nos quedamos dormidos,
pecho y espalda
se cierran
como labios.

Etcétera, etcétera; é doado atopar exemplos coma estes. Se a dúbida na capacidade da linguaxe é un dos signos da posmodernidade, era necesario que Kirmen Uribe mantivese unha mirada complexa, unha mirada que sabe medir o sutil. Si existe exaltación do corpo, pero a mirada complexa sabe que existen tempos distintos na vida dunha persoa e que non en todas as idades o corpo é igual. Á exaltación do corpo que se produce nos poemas de temática erótica séguelle un corpo do que non se pode fuxir, pero no que existe o frío, o xeo e a morte:

38

No duermo por las noches, nos decía mi hermana,
tengo miedo a dormirme, miedo a las pesadillas.
Las agujas me hacen daño y tengo frío,
el suero me enfría las venas.
Si pudiera huir de este cuerpo podrido.

Esta última frase amosa que a exaltación do corpo que se realiza no poemario non é inocente e mostra o lado escuro da vida: o corpo é tamén un elemento corrupto. Porque está a punto de xurdir un novo mundo, pero ata que chegue:

El viento del norte hace daño
en mi cara.
Duele
El mundo nuevo que aún no ha nacido.

Na linguaxe dos xestos que debuxa o corpo utilízanse con frecuencia as comparacións que se constrúen a través dos elementos da natureza. Por exemplo, fálase en máis dunha ocasión no texto de mirada xeada, ou nevada, de maneira que tamén a natureza creou unha linguaxe que serve para aflorar o interior das persoas, o río oculto que estas levan no seu interior:

Mira, el mar mueve la arena
como el viento mueve el trigo.

Descíbeme su corazón.
Parece un lago helado.

Aquel día no sucedió nada especial,
pero aquel momento,
aquel día de abejas de leche y prados de cera,
para mí será único siempre.

Pregunté a las avefrías
y a los robles desnudos.

E o morcego convértese no símbolo da impotencia e a morte e a cerdeira denotará a morte dun personaxe, e os amantes saciados son trigo, e cando a situación é perfecta, o autor compáraa coas mazás do supermercado. A mirada que dirixe á natureza denota a influencia da poesía popular que o texto integra e que se advirte no uso doutros compoñentes retóricos, como os paralelismos ou as triplicacións.

39

Ao fin e ao cabo, o corpo é tamén unha linguaxe que ten a súa influencia na arte contemporánea, no *body art*. Recordemos que na *performance* reside unha das características básicas da arte dos nosos días, é dicir, a instalación, a capacidade de crear elementos artísticos que se crean e se destrúen. A *performance* fai dialogar a arte coa acción, coa aparición perecedoira. Desta forma a apelación ao corpo que se realiza no libro non é senón un achegamento á arte contemporánea.

Nos días nos que escribo estas liñas cóntase nas revistas a experiencia dunha artista chamada La Ribot, formada no mundo da danza. O espectáculo que ofrece relaciona danza, escultura e *performance*, de maneira que leva anos dedicada a crear arte co seu corpo. Os periodistas (Jarque, 2001 e Revuelta, 2001) resumen así o seu traballo:

Estamos en un momento en que muchos de los artistas buscan nuevos territorios expresivos, sin el corsé de las etiquetas o los límites del lenguaje. La Ribot es una de esas creadoras. Sus *Piezas distinguidas* son como poemas corporales, a veces desgarrados, siempre subversivos.

Entre la danza y el *performance*, presenta sus últimas piezas en una galería madrileña.

Na arte da Ribot temos tres modos de expresión: a danza, a exposición, a *performance*; ou dito doutro xeito, o corpo, a noz, o silencio.

No traballo poético de Kirmen Uribe prodúcese unha innovación por canto recorre a novos campos de expresión, porque se move na hibridación de xéneros e traballa a fronteira da linguaxe. Innovación, en certa medida, por suposto, porque a exaltación do corpo produciuse en círculos europeos dende os anos 60, aínda que a súa presenza segue sendo dominante en certos círculos artísticos.

40 A novidade debe computarse dentro do contexto da literatura vasca, onde ademais existiu durante os anos 90 unha tendencia á continuidade: en nome dun medo á ruptura, porque ao ser unha comunidade pequena supoñíase que o cambio só traía perigo de desaparición, estendeuse unha liña continuísta. Por iso, a innovación de Kirmen Uribe debe contemplarse dentro das coordenadas da poesía vasca e nese contexto produciu un novo diálogo entre literatura e arte e introduciu unha serie de novas lecturas, unha nova intertextualidade no seu traballo.

Falamos de arte, pero aínda non nos referimos á sexta sección do libro, a esa na que se describe un encontro entre Duchamp e Aresti. Debemos comezar a poñer atención na partida de xadrez que xogan os dous artistas, porque nesa partida reside unha das autopoéticas que realizou o autor.

En entrevistas de prensa Kirmen Uribe ten manifestado a necesidade dunha poética para unha poesía madura. A súa é nova dentro do contexto da poesía vasca, unha autopoética que axunta a tradición (a poesía popular, o recordo de Aresti) e a renovación, o vello e o novo unidos nunha revolución tranquila, como lle chamei a esta poesía noutro lugar. Algúns elementos desta poética proveñen, vimos insistindo, da posmodernidade: a negación da metafísica, a desconfianza ante a linguaxe e a posibilidade de que represente a realidade, a primacía da ironía, o xogo do pastiche, a desaparición do suxeito e a multiplicidade de personalidades, a importancia da memoria, o eu multiplicado, a presenza dos outros, a exaltación do corpo. Esta listaxe non é senón unha recapitulación dos temas tratados ata agora.

Pero nos textos deste libro maniféstase unha autopoética, que se lle vai explicando ao lector en tres ocasións distintas. A primeira mención a unha teoría atópase no poema “El río”. Alí exprésase o seguinte:

En cada uno de nosotros hay un río oculto
a punto de desbordarse.
Si no son los miedos, es el arrepentimiento.
Si no son las dudas, la impotencia.

Estes tres versos volven resumir algunhas das claves: o desexo de recuperar o río oculto —algo que se perdeu—, de reinstaurar a memoria, e xunto a ela a linguaxe que a garda (a presenza do dialecto biscaíño, do dialecto da infancia, é constante no texto). Ese río escondido non representa, como para os románticos, o outro mundo. O río escondido simboliza, sobre todo, a manifestación dos sentimentos de asombro: temor (no libro existe un poema que se titula así), o arrepentimento (hai outro que xira arredor dunha frase que utiliza esa palabra), a impotencia (o lector pode ler un poema que se titula “No se puede decir”) e a dúbida. Non sabemos, como propón a posmodernidade, qué será a verdade, pero podemos empezar a achegarnos por medio das preguntas e das dúbidas.

41

A segunda poética do autor atópase no poema “No se puede decir”. Os tres emblemas da revolución francesa, as grandes metanarrativas desapareceron, non podemos dicir Liberdade, Igualdade, Fraternidade, non podemos dicir Amor, Beleza... Só quedan as historias pequenas, as que se viven na privacidade. E como desconfiamos de que a linguaxe exprese o real, contamos historias pequenas, experiencias persoais contadas por un mesmo, porque esa é a forma de expresar o sufrimento.

O diálogo entre Duchamp e Aresti representa a terceira poética do autor. Trátase dun texto cheo de ironía, na medida en que a partida de xadrez se desenvolve ao fío do absurdo. O diálogo dáse entre dúas tradicións artísticas diferentes, entre vangarda e tradición, entre o cristal e a pedra:

Tú las piedras, y yo el vidrio.
No hacemos mala pareja.
El vidrio deja ver lo oculto,
de vidrio son las ventanas,
de vidrio los vasos,
de vidrio los relojes de arena.

Neste diálogo teatral sobre a arte impóñense dúas ideas: a necesidade do lector e do ouvinte e a afirmación de que a arte non necesita explicación:

No hay arte sin público.

Tampoco la poesía necesita explicaciones.

Tras lanzar esta idea, Aresti realiza unha pequena reflexión a favor da necesidade de descubrir o río oculto. Non sabemos cómo será este río, algo escondido, pero que necesitamos descubrir e expresar.

O crítico Nuñez Ramos (1998) analizou a identidade da poesía e resume así a súa intención:

En resumen, las palabras del poema proponen una representación semántica de experiencias, situaciones, objetos... que por ser ficticios (sobre cuya condición la peculiar elaboración del significante insiste), no reflejan situaciones, objetos, experiencias del mundo real, sino que estimulan la respuesta afectiva del perceptor invitándolo a confrontar su experiencia vital con el ámbito imaginario del poema (p. 59).

42

Este autor mostrou a forma en que se constrúe o poema, creándose a partir dunha imaxe da experiencia do vivido e o sentido, e a cuestión capital reside en albiscar cómo lle chega ao lector esa imaxe (Nuñez Ramos, 1998, p. 57).

A iso mesmo refírese Aresti cando enxalza a primacía da linguaxe poética, cando afirma que a palabra poética está rodeada de silencio, e nese silencio a poesía debe abrir ventás. A palabra poética é imaxe, é ficción, pero unha imaxe que inflúe no lector, se este equipara esa ficción proposta coa súa propia experiencia, se entra no xogo da lectura. Aresti expresa ademais outra idea, a da necesidade do diálogo, e exprésao así:

Lo mejor son las conversaciones,
encontrarse con tanta gente.

O libro de Kirmen Uribe representa tamén un intento de estar con moita xente, un diálogo construído no xogo da intertextualidade, é dicir con moitos lectores e con algúns autores.

A intertextualidade

Cando comezabamos a viaxe da lectura que nos trouxo até aquí, mencionaba as citas que abrían cada sección do libro, enumerando os escritores polos que Kirmen Uribe amosa unha predilección coñecida. Recordémola de novo: Seamus Heaney e os poetas que escriben en inglés en Escocia. Margaret Atwood e Anne Sexton, Ingeborg Bachmann. Un poeta polaco moi interesante, Zbigniew Herbert, e ao seu lado, Szyborska, ambos moi cerca da poesía da experiencia, ambos desconfiando das grandes ideas e creando unha poesía onde o cotián mantén un peso importante. As poetas anglosaxonas, Margaret Atwood e Anne Sexton, e quizais tamén Silvia Plath, ensináronlle ao poeta vasco a metonimia do corpo, dos xestos da mirada, do que a palabra non di, amando o pequeno, incluíndo a natureza como metonimia dos sentimentos, concedendo importancia á cor e á natureza.

Habería que subliñar a importancia de Seamus Heaney, pero non porque a influencia sexa directa, senón polo que ofrece a esta poesía a súa teoría sobre a creación literaria. En calquera caso, si que se nota a influencia da poesía anglosaxona na claridade e limpeza do verso, na tendencia antirretórica, na atención concedida á poesía oral, no empeño por utilizar materiais comprensíbeis na escritura poética. A poesía, para Kirmen Uribe, non é algo raro e extravagante, está cerca da linguaxe común, do cotián, pero esixe elaboración e traballo. Seamus Heaney é autor dun traballo titulado *De la emoción a la palabra*, que coñezo na súa tradución ao español (1996). Nesa obra ofrece a seguinte definición de poesía:

Debemos ser auténticos con nuestra sensibilidad; fingir sentimientos es un pecado contra la imaginación. La poesía no puede intervenir en la batalla contra nosotros mismos, y las batallas contra los otros son retórica (p. 35).

Paréceme que a poesía de Kirmen Uribe se atopa nese punto: está concienciada, é clara e sincera con respecto á súa sensibilidade, non fai concesións ao retoricismo —é dicir, á falsidade—, e expresa o que debe dicir para converter a emoción en palabra, sen máis.

Maio

Escribiu T.S. Eliot, e en literatura vasca repetiuse con teimosía, que “Abril é o mes máis cruel”. Kirmen Uribe, respondendo a unha nova sensibilidade, ama Maio.

Mira, ha entrado mayo,
Ha extendido su párpado azul sobre el puerto

O texto aparece nun poema de amor, dirixido a un “ti” que se afastou, pero que se presente próximo, e mostra algunhas claves do libro. Poden verse nel as marcas da posmodernidade: a falta de seguridade, as preguntas, as dúbidas.

Ven, y hablaremos de las cosas de siempre,
Del valor que tiene ser amable,
De la necesidad de arreglárselas con las dudas,
De cómo llenar los huecos que tenemos dentro.
Ven, siente en tu rostro la mañana.

44

As dúbidas, as preguntas, os baleiros están presentes nas nosas vidas. Pero na mesma medida é importante sentirse ben coa vida, ser agradábel, vivir a propia historia, ese mínimo sostén da personalidade.

Porque nesa vida mínima tamén hai un pequeno oco para unha utopía. As claves posmodernas non fan esquecer ao autor que podemos pensar noutro mundo mellor:

Hace daño
el mundo que aún no ha nacido.

E na creación dese mundo hai que viaxar máis ao norte, botar a rede máis alá de onde sabemos que hai peixes, ir máis alá. Porque admitimos que os outros teñen un lugar importante no noso contorno social: “Todos guardamos para siempre un lado oculto a los otros”.

Nese lado escuro encóntrase o camiño cara á utopía do pequeno, a que, mentres tanto, como fan todas as utopías, consegue deter o tempo:

Seguiremos la historia que dejamos hace un año
como si los abedules blancos de la ribera no tuvieran un círculo más.

Jon Kortázar
Universidade do País Vasco

Bibliografía

- Combe, Dominique, “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, en Fernando Cabo Aseguinolaza (comp.), *Teorías sobre a lírica*, Madrid: Arco Libros, 1999, pp. 127-153.
- Gutiérrez Retolaza, Iratxe, *90eko hamarkadako narratiba berria: Literatur kritika*, Bilbo: Labayru, 2000.
- Hamburger, Michael, *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire en los años sesenta*, México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Hassan, Ihab, *The Postmodern Turn. Essays in postmodern theory and culture*, Ohio State University Press, 1987.
- Heaney, Seamus, *De la emoción a las palabras*, Barcelona: Anagrama, 1996.
- Jarque, Fietta, “La Ribot. Mi obra parte del desnudo y el silencio”, *El País, Babelia*, 29-12-01.
- Lotman, Iuri M., *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona: Gedisa, 1999.
- Lujan Atienza, Ángel, *Cómo se comenta un poema*, Madrid: Síntesis, 1999.
- Moretti, Franco, *Atlas de la novela europea. 1800-1900*, Madrid: Trama, 2001.
- Nunez Ramos, Rafael, *La poesía*, Madrid: Síntesis, 1998.
- Perez Bowie, José Antonio, “Para unha tipología de los procedimientos metaficciones en la lírica contemporánea”, *Tropelías*, 3, 1992, pp. 91-104.

Revuelta, Laura, “La Ribot: Soy un resumen del siglo XX casi sin quererlo”, *ABC-Cultural*, 29-12-01.

Savater, Fernando, “El Pesimismo Ilustrado”, en *I Jornadas sobre Crisis de los ideales de la modernidad: la posmodernidad*, Bilbo: Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias de Bizkaia, 1989.

Schaeffer, Jean-Marie, “Romanticismo y lenguaje poético”, en Fernando Cabo Aseginolaza (comp), *Teorías sobre la lírica*, Madrid: Arco Libros, 1999, pp. 57-83.

Vilavedra, Dolores, *Sobre Narrativa galega contemporánea*, Vigo: Galaxia, 2000.