

Luz Pozo Garza: a patria da nai

Manuel FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Universidade de Santiago de Compostela
Campus de Lugo

*L'attesa è lunga,
il mio sogno di te non è finito.*
Eugenio Montale

Como é ben sabido, a literatura galega ten sufrido, de xeito xeneralizado e dende múltiples instancias, a consideración dunha manifestación secundaria, anecdótica e máis ou menos banal da creación artística occidental, lonxe doutras tradicións de referencia culta e cunha repercusión case exclusivamente local.

A intención deste artigo é a de desmentir, alomenos en parte, dita apreciación, mediante a aproximación a unha das temáticas que na etapa contemporánea, e con particular intensidade no momento presente, representa unha actitude poética rigorosa e esixente e unha proposta de busca intelectual profunda no terreo da ideoloxía, como é a reflexión en torno á estranxeiría e ás ideas a ela vencelladas. A súa presenza recorrente entre algúns dos autores galegos modernos serve de evidencia sobre o nivel real de elaboración da lírica galega actual.

O marco de referencias culturais posmoderno dota a esta noción da estranxeiría dunha notable consideración en todas as súas manifestacións posibles. De feito, a súa natureza heteroxénea é a que a converte, na práctica, nun obxecto proteico sobre o que a idea da identidade remata por relativizarse ou por configurarse en distintas dimensións ideolóxicas. É no terreo literario onde as vertentes político-xurídica, ideolóxica, filosófica, sociolóxica ou antropolóxica atopan acomodo e conflúen, en tanto que todas elas poden aparecer formando un marco de referencias no que o tratamento da identidade colectiva convive coa reflexión en torno á identidade individual, as relacións sociais coa conciencia do eu.

Cando o estranxeiro é un poeta, non nos podemos limitar a falar dunha experiencia vital, porque tamén se trata dunha vivencia creativa, supoñendo que ambos procesos poidan separarse nalgunha medida. No escritor os aspectos negativos asociados á estranxeiría vital ou biográfica poden invertirse positivamente, ao facer dela unha necesidade intrínseca á súa actividade, á creación, que nace da conciencia da soidade, da individualidade, do silencio necesario, da brancura ou baleiro orixinario

imprescindible, da heterodoxia lingüística, estética e ideolóxica, etc., é dicir, da certeza de estar noutro sitio. En efecto, a experiencia poética verificase en soidade e ten unhas poderosísimas implicacións marxinais, xa que tanto o poeta como a poesía son dúas nocións non oficiais, non identitarias, e non pertencen á cidade, senón ás súas marxes ou límites, xa que é nos límites onde unicamente teñen sentido.

É esta actitude inconformista, vangardista —no sentido etimolóxico do termo—, rupturista, de diferenciación, hermenéutica e profunda a que nos propoñemos identificar na obra da poetisa ribadense Luz Pozo Garza (1922), considerada na actualidade como unha das figuras poéticas máis relevantes do panorama contemporáneo galego. Como ben teñen sinalado diversos estudos dedicados á súa obra e figura literarias, as achegas desta escritora fixérona merecedora dun claro e prolongado recoñecemento oficial e institucional (cfr. Blanco, 2003: 63 e ss.), o que a converte nun dos eixes referenciais máis importantes da lírica na actualidade. A súa contribución á literatura galega concrétese nos poemarios *O paxaro na boca* (1952), o primeiro publicado en galego, *Verbas derradeiras* (1976), que marca o final da escritura bilingüe galego-castelá da autora, *Concerto de outono* (1981), *Códice Calixtino* (1986), *Prometo a flor de loto* (1992), *Vida secreta de Rosalía* (1996) e *Medea en Corinto* (2002). Os poemas considerados pola autora máis representativos da súa obra e da súa traxectoria aparecen recollidos no volume recopilatorio *Historias fidelísimas. Poesía selecta 1952-2003* (2003), ó que nos referiremos á hora de citar exemplos e de seleccionar un corpus de análise, onde aparecen con entidade de obra autónoma o ciclo *Iwerddon. Poemas gaelícos* (1997-2003) e o poema *Nai Luz* (2003)¹.

Luz Pozo é, deste xeito, unha autora canónica, tanto dende o punto de vista da súa concepción estética como dende o da súa consideración na historia da literatura galega. Neste sentido, por non tratarse dunha escritora polémica e ser, polo tanto, central na súa consideración social e cultural, non se pode apelar a unha posible marxinalidade social que si ten sido relevante noutros autores galegos. Isto non significa que na biografía da autora no existiran episodios que se relacionen, nalgún sentido, con algunha das formas da estranxeiría político-ideolóxica, como ocorre, por exemplo, coa experiencia infantil da Guerra Civil e o subseguinte exilio padecido en Larache, Marrocos, polo pai da autora e toda a familia. Non obstante, esta cuestión, como outras pertencentes ó pasado da autora, fai acto de presenza fundamentalmente a través do filtro da memoria e aparece materializada nos moldes poéticos e, polo tanto, res-

¹ O labor literario de Luz Pozo Garza non se resume neste conxunto de obras, ó que habería que engadir, dentro do apartado creativo, os seus poemarios en lingua castelá (*Anfora*, de 1949, *El vagabundo*, de 1952, *Cita en el viento*, de 1962 ou o bilingüe xa mencionado *Últimas palabras*, de 1972, xunto co recopilador *Ribadeo Ribadeo*, de 2002), pero tamén o seu labor investigador e de divulgación no terreo literario, como directora de varias revistas poéticas (*Nordés* e *Clave Orión*, por exemplo), autora de estudos críticos monográficos (como os dedicados a Álvaro Cunqueiro ou Rosalía de Castro) e de artigos aparecidos nos máis diversos medios tanto nacionais como internacionais. A súa dedicación artística e intelectual é, pois, múltiple e heteroxénea, pero concibida sempre nun sentido integral e interartístico. Con posterioridade, a autora ten publicado unha recompilación da súa poesía completa, *Memoria solar* (2004) e os poemarios *As arpas de Iwerddon* (2005) e *As vodas pa-latinas* (2005).

trínxese ó terreo literario. Por outra banda, o carácter netamente vitalista, integrador e integrado de Luz Pozo facilítanos unha imaxe positiva do mundo e limita ou suaviza os seus posibles xestos de rebeldía.

Si resulta imprescindible, non obstante, facer referencia á cuestión xenérica como un dos factores determinantes da obra de Luz Pozo, posto que esta, nalgún sentido e sobre todo en certas partes, pódese considerar de carácter materliñal; así ocorre con poemarios como *Vida secreta de Rosalía* ou *Nai Luz*, representación dun estilo de poesía feminina que se localiza, de maneira consciente, no recoñecemento intelectual da nai literaria, e vital e espiritual da xenética. Así, se ben Luz Pozo Garza non se pode considerar marxinal na terreo poético pola súa condición feminina, si manifesta abertamente o recoñecemento da súa propia condición como muller e escritora remontrándose ós que ela pode considerar os seus antecedentes; dito doutro xeito, admite que o feito de que ela sexa recoñecida débese a certos descoñecementos anteriores que asume e a determinan a convertese, á súa vez, en recoñecedora da tradición herdada.

Nalgúns casos, as manifestacións neste sentido son certamente evidentes; así, por exemplo, no cuarto poema de *Medea en Corinto* recorre ó mecanismo da intertextualidade —tan socorrido na súa poética, feita de lecturas e relecturas, como xa dixemos— para representar a condición estranxeira da feminidade, sobre todo da feminidade literaria, entroncando con Rosalía de Castro e, así, afirma que: “As veces me pregunto por que eu non son / Como as demais mulleres: amar sen desacougo / Poñer en paz o corazón e a mente / Agardar con paciencia a que baixen as augas / Nas crecidas do río / Resignarse á evidencia aceptar os desaires / E rezar en silencio ou chorar entrementes / [...] / Sempre con mansedume / Cun sorriso nos labios. Non. Eu non son daquelas / Que cantan as flores e as pombas xa o sei / A min mátame a sede. A min fáltame o aire / Levo un cravo moi fondo de amor e de paixón” (239). Trátase, loxicamente, dunha declaración de independencia, de ruptura co prototipo feminino na cultura androcéntrica e, ó mesmo tempo, de recoñecemento da condición marxinal que todo isto comporta, se ben, como xa queda dito, non tanto nun sentido social e si máis ben nun ontolóxico ou existencial; así, a voz poética declárase unha muller distinta por non saber resignarse, por buscar respostas a preguntas prohibidas e por ter que asumir a dor que dita busca, o coñecemento, produce. En certo sentido, pois, o feminino estranxeiro adquire neste caso valor universal, equivalente ó papel do ser humano sumido ou entregado á vida e á paixón, figuración particular, en versión feminina, do inadaptado, o estraño, o viaxeiro ou, en definitiva, o estranxeiro.

Esta figura da muller inadaptada —por inconformista e por apaixonada— aparece noutras ocasións, como en “Corolario” de *Concerto de outono*, no que se volve a recorrer ó prototipo da muller sabia entregada ou condenada á busca do coñecemento: “aquela que sabía ondè crecen os lotos / aquela que sabía da lucidez da tarde / [...] / agora a demostrar o teorema do amor / agora a resolver o algoritmo da morte” (132-3). Case de maneira idéntica, “Ninguén pode saber”, do mesmo poemario, representa esta mesma figura pero xa dende a perspectiva social, como alguén a quen ninguén verdadeiramente coñece e que pertence ó mundo do misterio, eterna descoñecida e allea, polo tanto, ás continxencias sociais polo seu carácter fronteirizo, limiar: “Nin-

guén pode saber / onde vai a muller que ten os ollos / o mesmo ca Paixón segundo San Mateo / de Bach / [...] / Ninguén ha saber / de onde chega a muller que leva nas mans / o límite que lle deu a vida / cando o tempo se pecha como un libro” (134). Lembremos o dito noutros casos sobre a importancia dos ollos e a mirada en canto á aparición do misterio e á identificación do estranxeiro-visionario. No caso de Luz Pozo podemos atopar outras alusións, como nalgúns dos poemas de *Iwerddon. Poemas gaélicos*: “Nas rúas de Dublín / leva a xente nos ollos o misterio das aves” (224); “[...] houbo medo a te perder na lenda dos sulagos / pois levabas nos ollos un algo que nin sei” (228); “leva a xente nos ollos un vestixio de idades / unha flor sensitiva e hiperbórea / [...] / e recolle a mirada a impresión dunha saga / xa perdida e anónima” (225).

Moi relacionado con todo isto, o emprego da palabra no ámbito feminino tamén pode e debe considerarse como unha manifestación da estranxeiría, xerando, neste caso si, un movemento de protesta ou subversión. En efecto, o recoñecemento de pertenza a unha especie de saga ou tradición materliñal no relativo ó uso da palabra e, polo tanto, ó ideolóxico e ó poético, dá lugar a unha actitude contestataria e marxinal, por unha banda e respecto dos prototipos sociais dominantes, pero tamén solidaria, respecto da tradición feminina da marxinação. Isto é o que se pode deducir da lectura e análise do poema “A raíña da noite”, de *Vida secreta de Rosalía*, poemario emprazado, como queda dito, no exercicio da lectura e relectura da figura e a obra rosalianas. Trátase dunha reflexión sobre o poder da palabra e a súa relación coa ideoloxía, a identidade e o grupo; así, respecto da poetisa evocada, lemos: “Dicías balbucindo as palabras da tribu”, referíndose ás palabras clave que representaban o mundo de ideas ou preocupacións galegas: “inverno / pan / saudade”. Ó mesmo tempo, tamén considera a faceta subversiva e inconformista da poetisa de Padrón, coa que ela mesma parece identificarse; neste caso, a palabra enunciada non é outra que a que concentra a maior densidade semántica no relativo á tradición feminina e a que empraza á voz poética nunha moi concreta tradición marxinal: “E en dúas linguas e ó unísono / — nas tardes ensumidas en chuvia e ventimperio— / unha palabra subversiva: / madre” (205).

En calquera caso, esta cuestión da figura feminina como representación da marxinalidade ideolóxica e cognoscitiva quizais debería encadrarse noutra máis ampla, que é a que fai referencia ó problema da busca das orixes, xa sexan as familiares, as individuais, as poéticas femininas, as amorosas ou as míticas e memorísticas. Na súa obra constátase, en efecto, unha tendencia á suspensión das dialécticas tradicionais e, sobre todo, á referida á continxencia temporal. Usando un concepto teórico que ela mesma aplica á análise da obra de Cunqueiro, poderíamos dicir que na súa poética se da unha constante busca dunha acronía ou suspensión temporal, equivalente á experiencia extática da entrada no misterio da transcendencia. Este é, en efecto, un tema constante na súa poética, e común, ademais, á maior parte dos poetas xa analizados por nós, sobre todo a Rosalía e Manuel Antonio, os máis directamente relacionados coa súa propia obra e vida: a revelación súbita do misterio e a súa persecución a través dos diversos indicios parciais ou fragmentos que del quedan, como se comproba,

por exemplo, no texto “Indicio” de *Verbas derradeiras*, no que a voz poética persegue, baixo o tópico clásico da caza que fuxe, ó amado (cfr. 102).

Sen dúbida, o movemento característico de Luz Pozo Garza é o que conxura a potencia do tempo mediante a busca de espazos protexidos da súa acción, dominios sagrados, privados e secretos onde a destrución, a morte ou o tempo non teñen cabida. O certo é que este espazo do misterio pode ter na súa poética múltiples formas e pode referirse a variadas realidades, pero é percibido pola voz poética como o lugar orixinario onde todo se acha detido e no que se resume a multiplicidade da realidade ou a total lonxitude dunha vida

A primeira posibilidade, neste sentido, é a que se refire á vivencia do amor; neste caso, podemos dicir que os poemas de Luz Pozo Garza dialogan, como é lóxico, cos de Eduardo Moreiras, como se podería comprobar cunha rápida comparativa, compartindo unha similar concepción transcendente do amor, alleo ás limitacións da materia, do corpo o dos momentos concretos. O ser amado convértese, así, en obxecto de busca, o seu achádego ou intuición na manifestación do misterio mesmo. Así, nos poemarios *Concerto de outono* e *Códice Calixtino*, cheos de referencias á tradición lírica medieval galego-portuguesa, recreáanse moi variados lugares amorosos, como poden ser a cidade, as prazas desertas, os parques, os espellos, as barcas, as igrexas ou, simplemente, o Paraíso. “Como un preludio”, do primeiro dos libros, está escrito dende a ausencia do ser amado; nel evócase ese espazo onde o amor permanece resgardado e illado do mundo e do tempo, como unha illa de luz no medio da escuridade da ausencia, na que a voz poética se mete: “Biquei tamén o aire que respirabas / no espacio fiel que non coñece a morte // Saín ó pesadelo. A lámpada na man / Recoñecín a música que profesas na noite” (121); así pois, é a memoria a que ofrece unha salvagarda ás lembranzas do amor para seguir o camiño no medio da escuridade. Case de xeito idéntico, en “Dedante dun espello” propón a través do símbolo do espello unha mirada interior e evocativa na que se constata ó mesmo tempo o paso inexorable do tempo e a permanencia incólume do amor e dos espazos-lembranzas que lle son propios: “Bateron xuntos corazón e mágoa / Pasaron naves nubes / tempos / sombras / primaveras translúcidas / solsticios / pero o amor unánime pódese ollar / no espello” (127). “Agora contemplamos a mar de Vigo”, do segundo poemario citado, permítenos asistir ó proceso de eternización do momento do amor, á vivencia do instante que quedará gardado e escondido no tabernáculo da memoria: “[...] e escoitamos a última sinfonía do crepúsculo nas / avenidas / interiores dun xardín en penumbra². / Ben sei que ficarei neste sosego para sempre” (140). Totalmente revelador do explicado é “Onde moran os que aman”, no que se menciona o espazo suspendido no tempo onde se coñece o misterio —amoroso— e ó que se chega anulando a realidade continxente ou transcendéndoa: “Para chegar convén / ensimesmar a realidade / desvencellar as sombras” (143). O tópico tamén tradicional da peregrinación amorosa, é dicir, da busca e chegada a ese espazo reservado ós amantes, tamén é unha constante na poesía de

² O símbolo tradicional do xardín interior como representación dese espazo misterico aparece noutras ocasións variadas; así, por exemplo, en “Souben amar” menciónase “A forma inmaculada dun xardín interior onde se / sobrevive” (148).

Luz Pozo Garza, tanto na súa forma tradicional, relacionado coa tradición galego-portuguesa, como en reelaboracións propias. Neste sentido, os espazos das cidades de Santiago de Compostela ou de Vigo, entre outros, aparecen constantemente aludidos; así, en “Na súbita compañía” recreáse o encontro e a súa eternización en forma de recordo: “De lonxe chega a liña fuxidía dese tempo imposible / que acordei en Santiago. / A historia que propaga unha luz trascendida / nas rúas” (145).

Incluso nun poemario eminentemente místico como *Prometo a flor de loto* pódense atopar referencias ó espazo dos amantes, sempre de carácter simbólico, pero tamén orixinado por unha experiencia e un recordo reais, relativos, moitas veces, ó motivo da peregrinación amorosa; así, en “Lotus” represéntase a busca do amado, emprazado nese espazo mítico, como unha peregrinación ascética: “Pero non te atopaba na extensión insondable / dunha chaira amarela perdida / na néboa do crepúsculo” (164). Similar viaxe iniciática, neste caso compartida polos dous amantes, é o que se reconece en “Demanda do Santo Graal”, “Subida ó Pía Paxaro”, “Illas Cíes”, “Castelo de Monterreal”, “Cidade do Sacramento”, “Santa Tecla” ou “Praia da Lanzada”. Nestes domina unha aspiración anabática de busca da luz ou da iluminación e, conseguintemente, de unión mística co espazo e co amado, anulando a dualidade da parella, sumindo á realidade no esquecemento de si mesma. Son numerosos os símbolos que fan referencia á privacidade dese espazo, como o da illa, o labirinto, a muralla ou a espiral, que constrúen nun concepto contestatario da patria; así, en “Illas Cíes”, grávanse na area “os símbolos da patria: / espirais / caracolas / esvásticas solares / Couzas do paraíso...” (173)³; así mesmo, en “Cidade do Sacramento”, que alude á cidade amurallada de Lugo, proclámase a infinidade do sentimento amoroso por enriba das limitacións da materia: “Un sol sacramentado que expón o seu misterio / de vencer a materia / de superar a cinza” (177). Evidentemente, o referente real do sacramento é o da relixión cristiá católica; simbolicamente, a luz desprendida del, así como o seu emprazamento como *omphalos* ou embigo, centro, fan referencia ó eixe da busca do misterio: o amor, a súa unicidade e a súa permanencia. Respecto desta unidade esencial da realidade, en “Santa Tecla” exprésase que “nesta transferencia fluvial / das existencias / achamos a unidade das sombras e das almas” (181).

Outro aspecto relevante e clarificador, relacionado co carácter místico e privativo da relación amorosa é o que ten que ver coa existencia dun código comunicativo restrinxido ós amantes, equivalente tamén, pois, ó lugar secreto, ó castelo máxico e místico. Neste caso refírese, sen dúbida, ó proceso de comunicación, que se realiza dun xeito indirecto; trátase dun código non universal no que os amantes se dan a coñecer e que ven ser tamén a vía mediante a que se manifesta o misterio. Neste sentido, un exemplo atopámolo en “Castelo de Monterreal”, onde a relación se sela coa invención da clave segreda: “E desa ofrenda auroral e simbólica / inventamos un código secreto” (176). Trátase dunha negación da lingua e dunha afirmación da linguaxe, no sentido saussureano, en tanto que se afirma unha estranxeiría lingüística que empraza

³ A illa, como a infancia, aparece literaturizada, co mesmo sentido que estamos vendo, no caso da illa do tesouro, presente, por exemplo, en “Anxos con patíns brancos na praza do Grove”: “No camiño iniciático / que leva á illa do tesouro / inda por descubrir” (196).

ós amantes á marxe da colectividade ou, alomenos, do carácter práctico e utilitario da linguaxe⁴.

Á marxe da experiencia amorosa, que impregna en presenza ou en ausencia toda a lírica de Luz Pozo Garza, tamén resulta evidente a busca do espacio do misterio, que acolle no seu interior a eternidade da memoria, do soño ou do tempo detido, noutros ámbitos máis amplos, cun carácter holístico e de totalidade. Fundamentalmente, e como xa explicamos, é a memoria o espacio privilexiado onde se empraza ese misterio, o lugar máis protexido da aguilloante violencia do tempo; de feito, e isto queda explicado xa, incluso a experiencia amorosa localízase en non poucas ocasións no terreo do lembrado ou, o que é o mesmo, no do permanente, do que resistiu á destrución.

Ese lugar do encontro co misterio —en calquera dos seus sentidos— oposto á dispersión, representa tamén a esencial unidade do amor e da realidade; un exemplo claro disto é a actualización do tópico borgeano do *aleph*, o punto do espacio no que se resumen todos os puntos, que aparece en “Idea dunha cidade escura”, de *Códice Calixtino*: “escribo no baleiro dunha páxina escura / a idea dunha cidade escura onde encontrar as aves / últimas da existencia e descubrir o Aleph” (152).

Probablemente, a recorrencia máis habitual nos textos de Luz Pozo, e que se fundamenta na busca da orixe, a esencia ou o misterio, é a do recordo da paisaxe ou dos espazos da infancia. A memoria da nenez entronca co visto respecto ó prototipo feminino de estranxeira, xa que, en non poucas ocasións, a imaxe resultante do proceso de rescate é a dunha nena “rara”, lanzada do lado do misterio, perdida e soa. Por suposto, a soidade non se asocia unicamente á imaxe da infancia evocada; tamén aparece, aínda que con outros matices diferentes, en poemarios de ton máis pesimista e negativo, presididos pola sensación do desamor ou a ausencia; así, por exemplo, en “Un cunco agora” de *Concerto de outono*, lemos “Sobor da cinza morna / enfornei a fogaza da miña soidade” (119), que nos lembra o “tecín soia a miña tea” de Rosalía, aínda que menos que o verso “Soia tecía os meus cabelos”, de “Como un prelude”, do mesmo poemario. En efecto, a soidade na realización de tarefas tradicionalmente femininas e asociadas ó ámbito doméstico e á privacidade, fai referencia non tanto á soidade en sentido estrito como á ausencia, é dicir, ó sentimento de perda o de falta de algo. Tamén en non poucos casos xérase unha imaxe que lembra certas figuracións literarias, sobre todo folclóricas, da infancia; así, en *Verbas derradeiras*, achamos varios textos reveladores onde se identifica a nenez coa soidade, a tristura e o pesimismo; por exemplo, en “Soidade” exprésase que “a soidade / é unha nena tristeira / [...] / sen amor / esquecida no medio do silencio / [...] / soidade / meniña adormecida” (100); en “Chuvia”, pola súa banda, atópase perdida —“non coñezo o camiño / e as aves / denizaron as migas / que sinalaban as pegadas miñas / polo bosque / son a me-

⁴ Como noutros moitos aspectos, non cabe dúbida de que nesta concepción transcendente e unitaria do amor áchase unha clara correspondencia co que se podería dicir respecto da poesía de Eduardo Moreiras.

niña cega” —e manifesta que a causa do seu desazo é o coñecemento do oculto, neste caso na forma de morte: “adeprendín a morte” (104)⁵.

Se a infancia se caracteriza por ese despertar ó coñecemento do misterio, tamén é certo que, dende o punto de vista do adulto que a lembra, serve como espacio de refuxio polo que ten de permanente e allea ó rodar do tempo⁶. É dicir, recoñécese tamén unha infancia outra e indiferente ó terror da destrución, pero xa relacionada, a través da inocencia, coa percepción dos misterios; así, en “Eu era unha meniña”, de *Vida secreta de Rosalía*, lemos: “Eu era unha meniña / que escoitaba na noite o fluír do silencio / [...] / Eu entón non sabía o que morre de nós / e o que queda á deriva / Pero escoitaba as verbas da túa escrita / cando virabas cara ó mar da morte” (216).

A inocencia é, en efecto, sinónimo da duración ou estancamento do tempo, e a ela diríxese habitualmente o desexo da voz poética. “Reminiscencia da nenez” é un poema revelador do dito, posto que alude á viaxe á inocencia perdida: “Pasei límites / translúcidas distancias / pedras de sinalar / orballos / tempos / noites / imposibles acenos nos dominios da dor e da palabra // A rodar por espazos virxinais da infancia” (129). A especial relación coa palabra que esixe esta estranxeiría do misterio, e que interpretamos xa respecto do amor, tamén aparece no caso da infancia, cun motivo, novamente, bastante literario, o do diario —libro segredo e persoal— e o dos inicios na expresión poética, nos que se resume a inocencia; podémolo interpretar así, por exemplo, en “Far blues”, de *Códice Calixtino*: “Naquela cidade / onde unha rapaza escribía un diario secreto / na noite / [...] / o primeiro poema de amor flutuaba / coma un blues nostáxico / na noite / [...] e que queda do diario secreto / na noite desvelada / [...] / ¿Onde vai o primeiro poema de amor / a materia sonora dun blues fuxidío / a inocencia primeira?” (147). Por outra banda, como puidemos ver ata este punto, tamén a infancia ten os seus propios espazos, á súa vez recuperados a través da memoria ou, se se prefire, dobremente protectores —espacio e memoria— da infancia. Vé-molo así en “Onde abrin os ollos”, que alude á cidade orixinaria, recinto sagrado único que recolle multiplicados todos os recintos sagrados e que se atopa, como o Castroforte del Baralla de *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester, ensimesmada ou “durmida na pureza do espazo” (183). Ese espazo suspendido convértese, en efecto, en referente ideal, tal e como se expresa en “Eu era aquela nena”, de *Vida secreta de Rosalía*, onde se asegura que a cidade da infancia sería “no exilio a través das fiestras / a imaxe do ideal” (218). O respecto do que vimos de mencionar, é destacable a escasa presenza explícita do conflito bélico e das súas subseguintes consecuencias para a familia Pozo Garza; como se comproba no texto mencionado, así como noutros⁷, o que adoita presentarse é unha breve referencia ambigua na que se destaca a

⁵ Non podemos deixar de lembrar a proximidade desta forma do despertar á conciencia coa xa vista en canto ó tratamento da infancia en Pimentel.

⁶ “Agora recordo unha praza baleira / [...] / Lémbrome das rúas sen aristas, / das pedras marcadas con líquenes” (153).

⁷ Tamén a música ten un papel similar; así, en “Evocación dun vello piano”, de *Códice Calixtino*, lemos: “Na noite dos exilios / tivo unha historia dura aquel piano / pechado firmamento blanco

ruptura cunha continuidade da realidade anterior e a obrigatoriedade de abandonar dita realidade para pasar a forxar outra distinta, persoal e allea ós condicionamentos e imposicións, no que sería un movemento de estranxeiría e exilio ó tempo imposto e voluntario. Carmen Blanco afirma neste sentido sobre a autora que

na súa personalidade restará sempre unha forte inadaptación ás conveniencias sociais, matizadas por unha deliberada inconsciencia que a levará a vivir un pouco fóra do mundo concreto das implicacións e das disputas políticas na dureza do cerco imposto pola dictadura (2003: 30).

No relativo á conformación do espazo do misterio que é a memoria debemos ter en conta tres aspectos mediante os que Luz Pozo Garza se relaciona con autores anteriores. Un destes é o que se refire á vía iluminativa ou momento previo á entrada ó misterio que, como xa vimos, se orienta a través dun coñecemento indirecto, o que ofrecen as pegadas ou restos, manifestacións puntuais dese misterio. Son moitos os exemplos que poderíamos dar neste sentido, algúns xa mencionados ó respecto do presentimento do amado, e outros que se refiren a calquera das restantes formas do misterio do estar fóra da realidade continxente; así, por exemplo, en “Derradeira viaxe” menciónase o “presentir a soidade / sen tempo” (110); en “Interpretación do sermón da flor” alude ó valor holístico simbólico da flor, na que pode caber “un xeito de segredo” (130)⁸; a música como premonición dese misterio, mecanismo frecuente, como xa sabemos, tamén aparece, por exemplo, en “Quizás mañá”, onde se escoitan “violíns chuvifentos / na banda do misterio” (135); a premonición do amado tamén é previa á súa presenza, como en “Castelo de Monterreal”: “O encontro por fin abriuse á luz / Antes viñera nunha chuvia benéfica / de presentimento // por anuncio de pombas mensaxeiras” (175).

En segundo lugar debemos falar do estado previo no que se atopa a voz poética para iniciar o tránsito cara o misterio, que se asemella bastante ó camiño de desposesión, destrución ou anulación persoal que se atopa en innumerables manifestacións líricas, singularmente tamén na de Eduardo Moreiras⁹. En efecto, a autora manifesta unha semellante percepción transcendente da realidade, concibida como unidade mística, á que se accede previa anulación das dualidades continxentes. Dita desposesión, aniquilación ou anulación pode adoptar diversas formas, que pasan, en todo caso, pola soidade esencial ou o illamento, e configúranse como un soño, unha nada, un baleiro ou un espazo en branco. A luz ou a brancura identifícase simbólicamente co silencio, o baleiro e o centro ou espazo do misterio, tanto nas tradicións esotéricas como na

e negro / cando o tempo transido en Allegro Agitato rachou as / partituras / e trastocou as liñas divisorias / da mensaxe” (157).

⁸ A flor é frecuentemente empregada como símbolo da unidade indivisa, unha especie de *mandala*, no sentido que propón a filosofía budista e, polo tanto, en consonancia coa poética de Eduardo Moreiras. Así o podemos ver no texto “Ya no brota la hierba” (208).

⁹ Isto verificase nos seus catro poemarios publicados polo autor, *A realidade esencial* (1955), *Paisaxe en rocha viva* (1958), *Os nobres carreiros* (1970) e *O libro dos mortos* (1979), pero con maior intensidade nos dous últimos, emprazados nunha vía de pensamento relacionada coa filosofía oriental e que ben podemos cualificar como de mística.

modernidade artística, tal e como explican as teorías antropolóxicas simbólicas. Aínda que é nos poemarios de ton maioritariamente místico onde podemos atopar estas referencias, tamén nos primeiros existen certas prefiguracións que fan referencia ó pensamento do baleiro e da nada, dentro da tradición mística do paradoxo de dicir o indicible ou da inefabilidade da experiencia; así, en textos como “Verbas” ou “Tempo”, de *Verbas derradeiras*, lemos: “xa non son / necesarias / as palabras / soidade / silencio / [...] / unha cousa / sen nome / no baleiro / que se vai / sen remedio / non ten nome / branca sombra / mellor / non nomeala / [...] / non hai nada / nada / nada” (105) e “non tan baleira / esa palabra “tempo” / adeus / durmise / e despertar / esquecemento” (106). Non obstante, é sobre todo en *Prometo a flor de loto e Vida secreta de Rosalia* onde atopamos referencias máis explícitas á idea da desposesión. Como exemplo, en “Cidade do sacramento” faise un propósito de vencer á morte e de superar a continxencia material do corpo, obxectivo que só se acada, precisamente, mediante a supresión da parte que vincula ó ser humano con esas dimensións.

Nembargantes, é probablemente a terceira cuestión a que con maior intensidade vincula a poesía de Luz Pozo Garza coa de Eduardo Moreiras. Referímonos ó feito de que a memoria aplicada sobre a concepción unitaria, esencialista ou ideal da realidade e do mundo pode xerar unha lembranza que vai máis alá da memoria persoal para penetrarse no terreo do colectivo ou ben no das ideas puras, no sentido platónico¹⁰, é dicir, é capaz de xerar reminiscencias do preexistente á propia existencia material e corpórea. Trátase de que esa imaxe revelada representa o misterio na medida en que serve á voz poética para atopar a súa propia transcendencia, identificándose como propia dun lugar que non existe ou, por ser máis precisos, que aínda ou xa non existe de maneira continxente e inmediata. En “Idea dunha cidade escura”, de *Códice Calixtino*, poema dedicado, significativamente, a Borges, trátase a idea do aleph do escritor arxentino, é dicir, da “unicidade” do real ou da abstracción de toda substancia nunha forma ideal; de aí nace tamén a idea do infinito —“escribo na distancia unha carta sen término / igual á propia vida”— e da prolongación, e superación, da vida que é a memoria —“e permanecen para sempre” (151)—. En “Volver a Lugo cando sosega o tempo”, do mesmo poemario, atopamos unha nova referencia á pervivencia e á perduración en algo que se pode asemellar, nun sentido ontolóxico individual, á metempsicose platónica ou, nun sentido colectivo, ó recoñecemento dunhas orixes remotas: “Volver a ollada lonxe en vidas sucesivas”; esta percepción ten, finalmente, a forma dun sentimento poético; por mellor dicir, tería a presenza da percepción poética ou poeticidade, xa que a forma última de existencia que a poetisa atribúe a esta percepción é a da poesía, remontando así a súa mirada poética a outras miradas anteriores, tamén líricas: “non poden esquecer pórticos descubertos ou azuis / ignorados / que foran presentidos nun poema de Luís Pimentel / na forma de recordo que precede á existencia” (155). A súa memoria particular é, neste caso, a memoria doutros que accede-

¹⁰ Carmen Blanco opina que a poesía de Luz Pozo Garza é, esencialmente, clásica, nun sentido canónico —dentro da historia da literatura galega— e tamén estético, e caracterízase pola súa actitude idealista: “pois é a súa unha poesía de fulgurante beleza platónica rexida pola claridade, a fondura e a harmonía” (2003: 85).

ron á realidade dende o mesmo enfoque, motivo polo que pode asegurar que a súa percepción pertence a unha tradición anterior. Deste xeito, xérase unha realidade paralela co seu propio decurso histórico ou cronolóxico, o que permite presentir a súa forma orixinaria absoluta, a forma do ideal; o tema da vida como soño ou como premonición fai, así, acto de aparición: “Na memoria do tempo pasan brisas mutables. / O que existiu ben puido ser soñado ou talvez / predecido / acaso precisado nesa reminiscencia / que permite asumir escuras profecías” (155)¹¹. Outro caso máis de aparición desta temática é “Evocación dun vello piano”, onde, baixo dun moi querido motivo para a autora, se suxire a permanencia da música, na súa forma abstracta máis pura, asociada á man que a fixo xurdir. Nese preciso sentido dise “O teclado sostíña a presión inocente / dunha man coma arxila” (157), suxerindo as orixes persoais —coa inocencia da infancia— e colectivos —co símbolo do barro.

A concreción máis relevante deste tema da reminiscencia, vinculación a un momento ou un lugar alleo pero presentido como propio, quizais sexa a que toma como motivo recuperable desa memoria abstracta e colectiva a esencia dun pobo, da colectividade, da patria incluso, entendida nun sentido anímico, persoal ou local. Por outra banda, é precisamente esta concepción da transcendencia do colectivo o que máis aproxima a Luz Pozo Garza á ideoloxía de Eduardo Moreiras e faise en especial intensa a partir de *Prometo a flor de loto*. En “Demanda do Santo Grial”, deste libro, faise referencia ó Cebreiro lucense, monte mítico da cultura galega e símbolo anabático ou ascensional e, en particular, ó axis sagrado do lugar, a igrexa: “Na igrexa en luz ensimismada do meu pobo” (169). A referencia posesiva ó pobo oríéntanos no sentido proposto, xa que se trata da idea reminiscente de pobo nun sentido ontolóxico e esencial. Por suposto, a referencia inclúe a Galicia como pobo, pero tamén ó lugar ou pobo do misterio, identificados ambos neste caso como o lugar ó que a voz poética volta e, polo tanto, co que se identifica: “Esta é terra sagrada do meu pobo —pensei— / a patria do milagre / E fíquei nela para sempre...” (179). Case de xeito idéntico, en “Subida ó Pía Paxaro” vólvese partir dunha ascensión a outro monte lucense no que, de novo, se percibe a luz do misterio na que se inserta, precisamente, a realidade galega transcendente: “Para abrazar a vida / a Galicia en silencio” (171). Incluso nun poemario como *Iwerddon. Poemas gaélicos*, emprazado nun marco referencial estranxeiro e cunha inspiración intimista e, en certa medida —e isto mitiga o estranxeirizante que nel poida haber— céltico, recoñecemos referencias ó eveterno da pertenza, a inclusión nunha tradición que se remonta ó misterio e que parece ocasionalmente como manifestación dese mesmo misterio. En “Parouse o meu reloxo”, por exemplo, ambientado fisicamente nas rúas dublinesas e metafórica ou simbolicamente nos campos do mito hiperbóreo, a voz poética recoñece a permanencia do inmutable, de novo, na mirada: “leva a xente nos ollos un vestixio de idades / unha flor sensitiva e hiperbórea / [...] / e recolle a mirada a impresión dunha saga / xa perdida e anónima”. No medio dese xogo de referencias e de miradas aparece unha vez máis o concepto de patria, asociado, logo, a esa permanencia: “penso na miña patria / penso na miña pa-

¹¹ Por suposto, tamén está presente o motivo do poeta como oráculo ou sacerdote que oficia de médium entre a realidade inmediata e a transcendencia.

tria mar por medio” (225). “Os palacios de inverno”, que torna a facer referencia á patria, emprega o concepto de alianza, ben explícito e de fundamento bíblico, para recoñecer esa permanencia transoceánica entre as terras célticas do norte e Galicia, retornando así abertamente a un tema tradicional da literatura e as artes galegas, o do celtismo, co que este ten de representación da estranxeiría ou nomadismo, pero tamén da permanencia: “E lin na nosa lingua os salmos que regulan a / alianza / dunha liñaxe celta en dúas ribeiras” (227). De aí que o poema remate cunha auto-invocación: “Non esquezas a patria” (*ibid.*). Idéntica permanencia na memoria das orixes é a que percibimos en “As arpas de Iwerddon”, onde se menciona o “misterio das vodas”, o que ven ser tanto como o misterio da alianza —da relixión ou re-ligamento— entre os dous mundos, o real e concreto e o permanente e transcendente, identificado na distancia física coa terra galega: “Ai filla non te esquezas do reino da saudade / cando escoites as arpas nos templos de Iwerddon / no crepúsculo celta” (229). Evidentemente, a alusión ó crepúsculo crea un efecto de decadencia no que se suxire a idea de desaparición, o que nos levaría a emprazar o mundo céltico xa máis do lado do misterio que propiamente no mundo real; non cabe dúbida de que Luz Pozo Garza debe ter recollido nalgunha medida a tradición soñadora e fantasiosa que caracteriza os mitemas literarios célticos, en formas como a materia artúrica; neste sentido, apoiándose na mitoloxía céltica, debemos entender a referencia de “Bosque de rododendros” ó poeta William Butler Yeats ou á tradición dos *Sidhe* —“Aló por baixo das olladas / mora o reino dos *Sidhe* na vibración da luz” (231). O *Sidhe* é o tamén chamado Outro Mundo —diferente do Mundo Inferior— que se localiza en paralelo ó mundo concreto o continxente, habitado, entre outros, polas *bansidh* ou fadas. É tradicional na literatura céltica o motivo da viaxe ó Outro Mundo ou ó Mundo Inferior, onde os mortais entran en relación coas divindades; o xénero dos relatos de viaxes, denominado *imrrama*, forma unha tradición semellante á dos libros dos mortos noutras tradicións, o que nos volve a pór en contacto coas referencias e a mitoloxía de Moreiras, que en *O libro dos mortos* parte da tradición exipcia. Os bosques sagrados (*nemeton*), os castelos-fortaleza (*Caer sidi*), etc. representan nesta tradición o Máis Alá que equivale, sen dúbida, ó mundo do misterio ou da transcendencia permanente que a poetisa ribadense persegue.

A patria evocada tamén pode ser, como queda dito, de tipo máis persoal, e pode partir dun referente individual; referímonos á patria feminina e poética ó mesmo tempo, neste caso representada pola figura de Rosalía de Castro. Nun poema como “En Bonaval veño a pensar en ti”, que toma como obxecto poético o lugar no que se atopa enterrada a poetisa de Padrón, refírese de maneira evidente a conexión que se constata co mundo poético rosaliano, alleo, nun sentido vital, persoal e memorístico, á voz poética: “Eu asumo memorias da identidade nosa” (210). Neste caso, a idea de identidade é ben significativa, xa que se aplica a un tempo á que a conecta con Rosalía e á que conecta a ambas co mundo poético e, particularmente, coa realidade galega, nese sentido esencial que é propio de Luz Pozo Garza. Ó mesmo tempo volta a aparecer o concepto de patria, nun sentido restritivo e transgresor respecto do que habitualmente designa tal termo: “E foi a soidade para ti unha segunda patria” (210); neste caso a soidade fala, por contraste coa idea de identidade, do que resulta diferen-

te e alleo a un medio social inmediato. E quizais un dos exemplos máis evidentes desta conexión non persoal e indirecta entre Luz Pozo Garza e Rosalía de Castro o achamos en “Soletreaba eu aínda o meu nome”, poema no que nos remontamos á etapa previa á aprendizaxe da lectura para demostrar que esa reminiscencia poética non ten que ver tanto cunha identificación libresca como cunha comunidade ou comunión de sentimentos, non tanto cunha influencia como cunha confluencia: “Soletreaba eu aínda o meu nome / de párvula e sabía desa existencia túa / xa ensumida” (217).

Como se pode comprobar, a poética de Luz Pozo Garza actúa, na tradición temática do estranxeiro, como un elemento aglutinador ou como resultado da decantación de diversas tradicións nela. É perceptible, así, a visión do feminino como representación do estranxeiro, pero dunha feminidade consciente de si mesma, do seu carácter marxinal e tamén da tradición histórica e ideolóxica da súa marxinalidade, diluíndo un tanto o seu illamento e reforzando, por ende, o seu valor como principio de contestación. A visión do propiamente persoal e do colectivo súmanse, así, nesta perspectiva feminina. Pero exactamente o mesmo ocorre no terreo da memoria, mediante o que a poetisa consegue conxurar o paso do tempo e acceder á percepción estática —e extática— do misterio: a memoria persoal, pero tamén a memoria do subxacente e permanente, do esencial, son obxectos de atención da autora. A súa patria propia emprázase, pois, no punto de encontro de ambas dimensións; é o mundo e o universo na súa dimensión mítica, plasmado de xeito ideal nos lugares e os momentos que se asocian á infancia e, polo tanto, á memoria. Pero é tamén o fio que vincula outras visións míticas e transcendentales da realidade, particularmente a de Rosalía de Castro. Patria, memoria, nai, amor son eixes centrais do pensamento poético da autora de Ribadeo e sitúana nunha permanente espera e contemplación do misterio, diverso e heteroxéneo pero alleo ás reducións da realidade inmediata.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G. (1984): *La terre et les rêveries du repos*. París: Librairie José Corti.
- BENJAMIN, W. (1982): *Discursos ininterrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- BLANCO, C. (1991): *Literatura galega da muller*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- (1995): *Nais, damas, prostitutas e feirantas*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- (2003): “Tránsito íntimo por Luz Pozo Garza”. En Pozo Garza (2003: 7-88).
- CIORAN, E. M. (1998): *Adiós a la filosofía y otros textos. Prólogo y selección de Fernando Savater* Madrid: Alianza Editorial.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT (1995): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- ELIADE, M. (1978): *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama, 3ª ed.
- GONDAR PORTASANY, M. (1989): *Romeiros do Alén. Antropoloxía da morte en Galicia*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- (1993): *Crítica da razón galega. Entre o nós-mesmos e o nós-outros*. Vigo: Edicións A Nosa Terra.
- GONZÁLEZ REBOREDO, X. M. & X. A. FERNÁNDEZ DE ROTA (coords.) (1990): *Actas Simposio Internacional “Antropoloxía, Identidade e Territorio. Centenario de Otero Pedrayo”*. A Coruña: Consello da Cultura Galega.

- LISÓN TOLOSANA, C. (1990): "La dialéctica nación estado o la antropología del extraño", en González Reboredo & Fernández de Rota (coords.) (1990: 11-28).
- (1990): *Antropología cultural de Galicia*. Madrid: Akal universitaria.
- POZO GARZA, L. (1991): *Álvaro Cunqueiro e Herba Aquí ou Acolá*. Vigo: Galaxia, Ágora.
- (2003): *Historias fidelísimas. Poesía selecta 1952-2003*. Introducción de Carmen Blanco. Santiago de Compostela: P.E.N. Clube de Galicia.
- *Memoria solar: obra poética*. Introducción de Carmen Blanco. Ourense: Linteo.
- *As arpas de Iwerddon*. Introducción de Olivia Rodríguez González. Ourense: Linteo.
- *As vodas palatinas*. A Coruña: Espiral Maior - Ámbito Cultural El Corte Inglés [ed. non venal.].
- RODRÍGUEZ FER, C. (1994): *A literatura galega durante a Guerra Civil*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.