

Poesía y género. Los respuntes de la palabra en la literatura gallega¹

María Xesús NOGUEIRA PEREIRA

Universidade de Santiago de Compostela
mariaxesus.nogueira@usc.es

RESUMEN

Aproximación a la relación existente entre poesía y género en la literatura gallega que analiza la doble marginalidad en la que se ha enmarcado la escritura de las mujeres. Partiendo de una visión panorámica del estudio de la poesía de autoría femenina, el trabajo se centra en la utilización metonímica, por parte de las escritoras, de los oficios relacionados con la costura para construir contradiscursos desde el género.

Palabras clave: Comparatismo ibérico, género, poesía gallega, costura.

Poetry and Gender. Backstitching the Word in Galician Literature

ABSTRACT

This is an approach to the relationship between poetry and gender that exists in the Galician literature through the analysis of the double marginalization of women's writing. From a panoramic vision of female poetry, this work focuses on the use of metonymy by female authors in the jobs related to sewing in order to build a counter-speech from the gender perspective.

Keywords: Iberian comparative studies, gender, Galician poetry, sewing.

¹ La elaboración de este texto ha sido llevada a cabo en el marco del proyecto de investigación «*Ex(s)istere*: la movilidad de las mujeres en las literaturas gallega e irlandesa», dirigido por Manuela Palacios y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y FEDER (FFI2012-35872).

*As mulleres de sal, con argazos de sombras,
xorden das últimas mareas
e tecen tesouros de auga cada noite
contra a Historia.
(Ana Romani)*

1. Introducción

En un mapa literario como el ibérico, donde, en tres de sus tradiciones nacionales, la escritora ha sufrido una *doble minorización* –por género y por idioma– y con todo nos cabe atender a una autoría femenina en vasco, gallego y catalán (*vid.* McNerney y Enríquez de Salamanca 1994), la atención a la letras gallegas y en particular a su producción lírica femenina nos permitirá ir arbolando toda una serie de ángulos convergentes que, con matices de orden cronológico y socio-cultural, pudieran iluminar la situación correspondiente en las otras dos literaturas mencionadas.

Así y sobre la compartida y doble *minorización* se proyectan casi de modo concatenado las *fracturas históricas* y la *diglosia cultural*; la *(re)construcción del sistema literario propio* y su ejercicio desde *códigos excluyentes*; la *toma de conciencia de género* y la presencia de *una(s) figura(s) fundacional(es)*; la eliminación de la *lectura patriarcal*, reductora de su verdadera proyección desde *presupuestos críticos feministas*; la posibilidad o no de generar a partir de ese umbral una *tradición creciente de escritoras* y así mismo de favorables *órganos de expresión* (convocatorias, editoriales, revistas...). En conjunto, se trata de revisar la historia en clave de presente y de establecer un sistema de *presupuestos teóricos y metodológicos* que tanto restituya diacrónicamente la presencia y la participación femenina en tales literaturas como legitime sincrónicamente su lectura y, en su caso, relectura en un ámbito doblemente distorsionado. Véase el alcance de estas premisas mediante la atención a la lírica gallega, con una intención que puede redimensionarse para los casos vasco y catalán, cierto es, teniendo siempre que contar con la historia interna de cada literatura. Y, en los tres casos y ante sus escritoras, pásese a vislumbrar las *estrategias* de sus escrituras, capaces de marcar un *contradiscurso* que obligue a la revisión de la historia y de la crítica establecidas a propósito de sus respectivas literaturas².

2. La poesía gallega, el género y su estudio

La historia de la literatura gallega está llena de fracturas y de silencios. Las primeras han ido marcando, de manera más o menos consciente, la evolución de los discursos literarios. Una de estas fracturas deriva de circunstancias históricas bien conocidas: la imposibilidad de constituirse Galicia en reino independiente o la política cen-

² *Vid.* L. White (1966); P. Gabancho (1982); C. Blanco (1991, 1997); M. Torras (2007); M. Torras y N. Acedo (2008).

tralista instaurada por los Reyes Católicos, que consiguió borrar la memoria de una esplendorosa tradición medieval e inaugurar una etapa que la historiografía ha denominado certeramente *Séculos Escuros*. Durante un período que se extiende a lo largo de cuatro centurias, el gallego perdió su condición de lengua culta y la producción literaria se vio reducida a muestras aisladas. La otra fractura, compartida por las literaturas también minorizadas del Estado español, se produjo entre 1936 y la década de los cincuenta, cuando se inicia un proceso de restauración cultural. Como las tradiciones vasca y catalana, las letras gallegas encontraron refugio en un primer momento en el exilio americano –contándose para el caso gallego con la infraestructura crecida con la inmigración como medio de acogida– y, más adelante, también en la clandestinidad.

Otra de las características que han marcado la escritura literaria desde su Rexurdimento en el siglo XIX han sido los silencios. La (re)construcción de la literatura gallega, estrechamente vinculada a la construcción de un proyecto de nación, en cualquiera de sus formulaciones, ha silenciado a menudo los discursos perdedores de algunos debates (de índole política, planificadora o normativa), y también los discursos de género. Sin ser un hecho exclusivo, la marginación de las voces femeninas se intensifica en el caso gallego con la marginación histórica que arrastra su literatura, dando lugar a una doble marginalidad que, en las últimas décadas, han intentado resolver autoras y críticas.

La literatura gallega ha tenido como figura fundacional una escritora, Rosalía de Castro. En su libro *Cantares gallegos* (1863), la autora da cuenta de una excepcional conciencia de género que sus estudiosos han tardado en reconocer. La dedicatoria a Cecilia Böhl de Faber (1796-1877), entre otras razones, «por ser mujer»³, así como el protagonismo femenino y la dimensión crítica de algunos textos son una buena muestra de ello. Más contundente resulta este compromiso en su segundo libro, *Follas novas* (1880), que comienza con un brevísimo poema en el que la autora deja constancia de su conciencia de la diferencia respecto del horizonte de expectativas creado por una mujer escritora:

Daquelas que cantan as pombas i as froes
 Todos din que teñen alma de muller;
 Pois eu que n'as canto, Virxe da Paloma
 ¡Ai!, ¿de que a terei? (Castro 1990: 117)

Esta dimensión de la poesía rosaliana ha quedado eclipsada a lo largo de los años por otras más fácilmente asumibles por una lectura patriarcal, como la popular-folclórica o la intimista-existencial, y solo ha sido posible recuperarla, como se verá más adelante, a la luz de los feminismos. La estela de Rosalía tampoco ha sido capaz de generar una tradición de escritoras, cuyos nombres son excepcionales hasta épocas bien recientes. En lo que a la poesía se refiere, género que más ha atraído a las autoras, la presencia femenina es escasa en dos momentos clave de la historia de la literatura gallega, como son los años de su restauración, en la década de los 50 del pasado

³ «Señora: por ser mujer y autora de unas novelas hacia las cuales siento la más profunda simpatía, dedico a V. este pequeño libro» (Castro 2013: 117).

siglo, o de su modernización, en los primeros años de la democracia. Hay que esperar a la década de los 90 para poder hablar de una verdadera eclosión de voces poéticas femeninas, etiquetado por la crítica inmediata como un «boom».

Este sucinto recorrido histórico tiene como finalidad ayudar a situar los principales pilares teóricos y metodológicos que han sostenido los estudios de poesía y género en las letras gallegas iniciados, como se ha dicho, a raíz del desarrollo del feminismo en Galicia. En este sentido, resulta inexcusable mencionar, por su papel no solo divulgativo sino también cohesionador, la revista *Festa da palabra silenciada*, que viene publicándose desde 1984 hasta la actualidad y que ha funcionado como plataforma cohesionadora.

Un pilar fundamental en la interpretación de la poesía desde una perspectiva de género ha sido la relectura de la obra de Rosalía de Castro. H. González Fernández puso de manifiesto el lugar ocupado por la escritora en la agenda del feminismo al recordar que «o primeiro dos labores comunais da crítica literaria e das escritoras foi a restauración de Rosalía» (2005: 26-27). Un evento académico como el Congreso Internacional de Rosalía de Castro, celebrado en 1985, canalizó algunas de estas nuevas lecturas que, a lo largo de los años, restauraron la biografía rosaliana, recuperaron para el canon algunos de sus textos, y demostraron el feminismo social y solidario que impregna su obra (Nogueira Pereira en prensa). Estos primeros estudios evidenciaban además una tensión entre dos polos, el género y la nación, para los que dos décadas después se buscarían herramientas teóricas. Tal oposición se ve reflejada con claridad en el rótulo de una publicación promovida por la comisión de mujeres de la Asamblea Popular Nacional Galega, aparecida en 1980 y reeditada en 1985: «Rosalía de Castro, a primeira feminista da nación galega» (García Negro 2013: 21).

Aunque la restauración rosaliana proporcionaba un modelo aplicable a otras escritoras, lo cierto es que las metodologías que confluyeron en ella han sido utilizadas de manera desigual en los estudios de poesía llevados a cabo en los años sucesivos. Fruto de iniciativas institucionales o particulares, estos trabajos priorizaron la visibilización de autoras cuyo nombre había quedado olvidado y su inclusión, o fortalecimiento, en el canon. Esta línea de trabajo está detrás de obras cuya voluntad restauradora se percibe de manera clara en el título, como *Literatura galega da muller* (1991) o *Libros de mulleres (para unha bibliografía de escritoras en lingua galega: 1863-1992)* (1994), por citar dos ejemplos significativos. Se trata, en cualquier caso, de una función correctora de la crítica, que se materializa en una «tendencia verificábel cando menos nos últimos vinte e cinco anos, a ampliar o canon da literatura galega ou, no seu caso, obxectalo» (Rábade Villar 2014: 136), y que puede dar lugar a deformaciones sobre las que ha advertido A. Casas al explicar que estas prácticas

inducen fácilmente actitudes rescatistas, por canto adoitan aspirar a homologar ou «poñer en valor», como se di agora, textos e autores que porén se desvirtúan no momento de colocalos en posicións sistémicas que en absoluto lles corresponden nin lles corresponden. (Casas 2008: 37)

Los estudios sobre literatura gallega escrita por mujeres han tenido que resolver la relación histórica existente entre los discursos de la nación y los discursos de

género a la que más arriba me he referido. Tal pugna no ha hecho sino condicionar en ocasiones las reivindicaciones nacionalistas a las de las mujeres. Desde hace unos años, a raíz de un estudio de H. González Fernández (2005), la crítica gallega ha incorporado los conceptos de *paraguas totalizador* –*totalizing umbrella*–, utilizado por R. Radhakrishnan para contextos postcoloniales, e *identidad oximorónica*, que G. Nichols emplea para describir esta compleja relación. Si el primero resulta útil para explicar cómo los discursos del género han quedado amparados bajo el paraguas totalizador de la nación, el segundo hace referencia a una identidad doble que integra el universalismo de los feminismos y el localismo de los nacionalismos (González Fernández 2005: 18 y ss.). El título del reciente estudio de H. Miguélez-Carballeira, *Galicia, a Sentimental Nation. Gender, Culture and Politics* (2013), revela la vigencia del debate acerca de los vínculos entre teorías nacionalistas y feministas en contextos como el de la literatura gallega.

Por otra parte, los estudios literarios gallegos han tenido que dar cuenta de una progresiva legitimación de las escritoras en la que el feminismo ha desarrollado un papel crucial. La descripción de este fenómeno, que afecta de manera especial a la poesía, se ha llevado a cabo desde la teoría de los polisistemas, que

permite explicar o desprazamento que se observa dentro do sistema galego do discurso literario feminista entre 1975 e 1997 desde a marxinalidade á lexitimación da diferenza, especialmente nun xénero, a poesía, que funciona nos anos 90 como catalizador principal de diferenciación xenérica que se foi desenvolvendo, en etapas sucesivas, desde a irrupción do pensamento feminista. (González Fernández 2005: 78)

Iniciadas algunas de las tareas consideradas más urgentes, entre ellas la búsqueda de modelos propios y la revisión de la tradición (González Fernández 2005: 26), y sentados algunos cimientos teóricos, los estudios literarios gallegos que se han venido ocupando de la poesía y el género diversificaron sus objetivos y también las herramientas utilizadas para estudiar las estrategias que han seguido las escritoras a la hora de construir, y también de legitimar, sus textos. Sin perder de vista el marco de los estudios postcoloniales ni tampoco las principales contribuciones sobre el género, la crítica gallega ha privilegiado líneas de análisis como la poesía del cuerpo y la poesía erótica, la deconstrucción del lenguaje y la reapropiación de modelos, sean estos metarrelatos o personajes literarios. Esta última se ha centrado en los numerosísimos ejercicios de reescritura que ofrecieron, en la poesía gallega de las tres últimas décadas, modelos alternativos a aquellos transmitidos por el patriarcado, y que van desde las figuras mitológicas hasta las heroínas y los héroes de la literatura infantil.

La reescritura de modelos ha permitido identificar verdaderas genealogías que establecen redes y complicidades basadas en la sororidad. Estas *xenealoxías míticas* han sido estudiadas por la crítica (Blanco 1991; González Fernández 2005) y relacionadas con las nuevas formas de intertextualidad surgidas en la década de los noventa (Nogueira Pereira 2006). Los estudios gallegos se han centrado de manera especial en el personaje de Penélope, objeto de sucesivas reescrituras por parte de autores gallegos y subvertido en una célebre composición de Xohana Torres (n. 1931) que concluye con un verso, convertido en un lema para autoras más jóvenes, sobre el que se volverá más adelante: «Eu tamén navegar» (Torres 1992: 19).

La productividad de esta estrategia y la centralidad de las *Penélopes navegantes* en la literatura gallega actual justifican su elección para ilustrar las relaciones entre poesía y género, no solo desde el punto de vista de la creación sino también de la crítica. Precisamente desde estos dos ámbitos se han hecho recientemente algunas observaciones que obligarán a resituarse, con la perspectiva temporal necesaria, la cuestión. Una de ellas ha sido formulada por la escritora Elvira Riveiro Tobío (n. 1971), quien considera superada la reescritura de los mitos:

A reescrita dos mitos femininos co fin de subverter o imaxinario patriarcal que encheu destacadas páxinas da poesía dos 90 e dos 2000 (o bang! de saída dérao Xohana Torres coa súa Penélope) paréceme xa residual nestes violentos anos dez e que outras son as vías que cómpre explorar, toda vez que a revisión mítica cumpriu o seu papel e recibiu numerosas (e valiosas) achegas. (Dopico 2014)

Otra por María do Cebreiro Rábade (n. 1976), quien, después de reconocer la preocupación de la crítica feminista por las prácticas reescriturales se pregunta si esta debería ser genealógica (Rábade 2014: 138). En su respuesta no sólo objeta la tendencia a la historicidad de este tipo de análisis sino que se cuestiona

até que punto non resultaría máis operativo desprazar o foco de noicións como a de mito ou personaxe para incidir no que comparten, dende o punto de vista formal ou expresivo, as poéticas que deciden facer do xénero un estímulo do seu programa. (Rábade Villar 2014: 138)

3. Los hilvanes y los respuntes

La línea seguida en mi trabajo para profundizar en las relaciones entre poesía y género no se centra únicamente en los relatos mitológicos sino también en aquellos transmitidos por la literatura popular de tradición oral. Lo que en él se pretende es mostrar cómo las poetisas gallegas han ido (re)utilizando el motivo de la costura en sus diferentes variantes. La elección de una labor tradicionalmente femenina, que funciona incluso como metonimia de género⁴, permite apreciar una evolución en el tratamiento del tema que conduce a discursos subversivos y reivindicativos enunciados desde perspectivas diferentes.

A la hora de enmarcar los oficios relacionados con la aguja y el tejido en la literatura gallega no está de más recordar la ausencia de este motivo en los orígenes de la poesía culta. El corpus trovadoresco gallego-portugués tan solo cuenta con un ejemplo del código *cantiga de tear*, adaptación del galorrománico *chanson de toile*. Se trata de una composición de Estevan Coelho (principios del siglo XIV) en la que la protagonista realiza trabajos de costura al tiempo que canta durante la espera de su amado:

⁴ M. Perrot recuerda en este sentido cómo «de las niñas se dice que nacieron con “una aguja entre los dedos”» (Perrot 2008: 156).

Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,
sa voz manselinha fremoso dizendo
*cantigas d'amigo*⁵. (Brea 1996: 245)

Diferente es el caso de la literatura popular de tradición oral, donde el oficio de las costureras «é ó máis emblemático e específico do cancionero» (Angueira 2013: 340) hasta el punto de ser objeto de una recopilación monográfica, el *Cancioneiro da Agulla* (1931), de Armando Cotarelo Valledor (1879-1950). Es necesario añadir además que la visión de la costurera reflejada en este corpus es en general negativa, en contraposición con otros modelos como el de la mujer que trabaja en el campo⁶.

No es de extrañar que el personaje de la costurera se encuentre entre las figuras femeninas representadas por Rosalía de Castro en su libro fundacional, *Cantares gallegos*, si se tiene en cuenta la relación dialógica que este establece con la literatura popular. En la composición, de ritmo ágil y tono desenfadado, «Miña santiña», una costurera se dirige a la santa para pedirle que le enseñe a *puntear*⁷ a cambio de prestarle joyas:

*Miña Santiña,
miña Santasa,
miña cariña
de calabasa.
Hei de emprestarvos
os meus pendentes
hei de emprestarvos
o meu collar;
hei de emprestarcho,
cara bonita,
si me deprendes
a puntear.* (Castro 2013: 144)

La *Santiña* censura la pereza de la costurera, atribuida también en el cancionero popular, y le recomienda que trabaje: «sacha no campo, / malla na eira, / lava no río, / vai apañar / toxiños secos / entre o pinar» (Castro 2013: 144). La costurera insiste en su petición al tiempo que contrapone su oficio con el de la labranza, explicando que

Mans de señora
mans fidalgueiras
teñen todiañas
as costureiras

⁵ La perspectiva femenina está presente también en el motivo del canto, al ser las cantigas de amigo composiciones amorosas en las que se plasma la visión de la mujer.

⁶ «Por todo [lo anterior] as costureiras son envexadas das outras mozas. Vécenas en fidalguía, en xentileza, en elegancia e, por remate e consecuencia, fúrtnalles festexos e galanciños. Desta xenreira dan clara mostra máis de vintecinco cantares do presente *Cancioneiro*» (Cotarelo Valledor 1984: 29).

⁷ Se refiere a un paso del baile popular.

boca de reina
 corpo de dama
 cómprelle a seda
 foxen da lama. (Castro 2013: 145)

Los dos personajes femeninos mantienen su postura en una disputa dialéctica que concluye con la negativa de la santa a enseñar a bailar a la costurera —«n'hei de ser, n'hei, / quen che deprenda / tan mala lei» (Castro 2013: 149)— y con la respuesta irreverente de esta:

—Ai, que Santasa!
 Ai, que Santona!
 Ollos de meiga
 cara de mona,
 pór n'hei de pórche
 os meus pendentes,
 pór n'hei de pórche
 o meu collar,
 xa que non queres,
 xa que non sabes
 adeprenderme
 a puntear. (Castro 2013: 149)

La victoria dialéctica de la costurera ha sido interpretada como una «constatación abertamente crítica, polo menos neste tema, do cancionero popular» (Angueira 2013: 341). Su reafirmación, tanto en el deseo de aprender a bailar como en oficio, son una muestra de la voluntad transgresora de Rosalía de Castro incluso en aquellos textos más pegados a la tradición folclórica en la que se enmarca, mediante la técnica de la glosa, *Cantares gallegos*.

Diferente es el tratamiento que recibe otro oficio relacionado con el hilo como es el de tejedora en un poema de su segundo libro en gallego, *Follas novas*. En este caso se lleva a cabo una identificación de esta labor con la experiencia vital y con la intimidad:

Tecín soia a miña tea,
 Sembrei soia o meu nabal,
 Soia vou por leña ó monte
 soia a vexo arder no lar. (Castro 1990: 334)

Como se percibe ya en su primera estrofa, en el poema se establecen una serie de oposiciones: espacios domésticos vs. espacios exteriores, oficio de tejer vs. trabajos del campo y, en especial, trabajos tradicionalmente atribuidos a la mujer vs. propios del hombre. A la condición metonímica de la tejedora (Blanco 1991: 249) hay que añadir el motivo de la espera, que en el poema de Rosalía es debido a la ausencia del hombre por causa de la emigración («O meu homiño perdeuse / Ninguén sabe en onde vai...»), como corrobora el símbolo de la golondrina —«Anduriña que pasache / Con el as ondas do mar / Anduriña, voa, voa / Ven e dime en onde

está» (Castro 1990: 334). Lo que comienza siendo una composición intimista sobre el tema de la soledad alcanza una contundente dimensión social al introducir el tema de la emigración. El oficio de tejer, con la evocación implícita de la figura de Penélope, es utilizado por Rosalía de Castro para mostrar el drama de la emigración desde una perspectiva femenina anunciada en el título del libro V, «As viudas dos vivos e as viudas dos mortos», a la que pertenece la composición. La soledad experimentada en la vida cotidiana por el sujeto que espera tiene una doble dimensión, íntima («soia a vexo arder no lar») y social («el non ha de virme a erguer / el xa non me pousará»⁸).

Influida sin duda por Rosalía de Castro, como ha observado la crítica, María Mariño Carou (1907-1967) se apropia de la imagen del *tejido* atribuyéndole valores diversos relacionados con el paso del tiempo —«días e días na tea do meu tear», «infancia tecedeira»— y con la vida —«hoxe non me encontro e ten medo o meu tecer» (Mariño Carou 1994: 103, 206, 109). Otras veces es la costura, oficio des-empañado por la autora, la imagen de la que esta se sirve para expresar su fusión con la naturaleza a través de un intercambio de vestuario:

Viste a Naturaleza vestido feito por min.
Visto eu dela o mellor forro,
visto eu dela o seu corpín. (Mariño Carou 1994: 193)

María Mariño Carou evoca otro personaje de resonancias literarias como es el de la pastora hilando, actividad que relaciona con el paso del tiempo:

Pastoriñas que fiades na roca das esperanzas,
entre penedos e uces de torres altas.
Cantades versos de vello ferindo a miña lembranza⁹. (Mariño Carou 1994: 123)

Resulta curioso comprobar cómo María Mariño, en su diálogo textual con sus dos modelos más reconocibles, Rosalía de Castro y Uxío Novoneyra, reinterpreta los oficios relacionados con el hilo y la costura para relacionarlos con la feminidad y la intimidad.

La figura de la tejedora ha tenido una extraordinaria fortuna en la poesía gallega contemporánea y, en su confluencia con el personaje mitológico de Penélope, ha dado lugar a reescrituras en clave metafórico-patriótica como la llevada a cabo por Xosé María Díaz Castro (1914-1990) en *Nimbos* (1961): «un paso adiante e outro atrás, Galiza, / e a tea dos teus sonhos non se move» (Díaz Castro 2014: 59), o en clave lúdica, como la de Álvaro Cunqueiro en *Herba aquí ou acolá* (1980): «Pende en que pende Penélope pensativa / perdo novelo nove novamente canto» (1980: 138). Con estos textos, que reproducen la versión

⁸ Se trata de acciones complementarias para las que son necesarias dos personas.

⁹ En estos versos resulta patente la influencia de la *fiandeira namorada* que Uxío Novoneyra (1930-1999) recreó en su libro *Os eidos* (1955): «Fiandeira namorada / que fias detralo do lume / cos ollos postos nas chamás / roxiñas, brancas i azules» (Novoneyra 1985: 36).

patriarcal del mito, establece un diálogo desafiante la célebre composición «Penélope», de Xohana Torres:

DECLARA o oráculo:

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

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

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

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

Así falou Penélope:

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

EU TAMÉN NAVEGAR». (Torres 1992: 19)

Xohana Torres lleva a cabo una subversión del mito al presentar una Penélope activa que desoye al oráculo y, harta de tanto «novelo e tanta historia» —en clara alusión a la tradición de reescritura desde una perspectiva patriarcal, y en concreto del poema de Álvaro Cunqueiro—, decide cambiar la espera por la navegación. De esta manera, la esposa de Ulises «se revira contra a historia e contribúe con ferramentas literarias a apoiar a independencia das mulleres» (González Fernández 2005: 134).

El poema de Xohana Torres, y en particular su verso final, convertido en una verdadera consigna, ha dado lugar a toda una serie de composiciones que reescriben, desde la perspectiva del género, la figura de Penélope. Se trata de una genealogía mítica que es posible rastrear en voces de diferentes generaciones, aunque de manera especial en la de las escritoras más jóvenes (González Fernández 2005; Nogueira Pereira 2006), y que incluye actualizaciones lúdicas como la titulada precisamente «Eu tamén navegar», de María do Cebreiro Rábade, quien juega con las diferentes acepciones de *rede* y *navegar*:

Na palma da man hai máis espazo
que memoria no centro dunha chama.
Na rede non coñezo a quen me escribe.
Na rede entrego os dedos
pero custodio a palma das dúas mans.
Na rede a miña casa é o alfabeto,
pero detrás do texto hai unha chama. (Rábade 2005: 104)

La reescritura de estas genealogías establece vínculos de sororidad entre escritoras de diferentes generaciones. Además de la citada Xohana Torres, autora del texto matriz, han seguido la estela de Penélope autoras tan heterogéneas desde el punto de vista cronológico como Luz Pozo Garza (n. 1922), Chus Pato (n. 1955), Emma Pedreira (n. 1978) o Antía Otero (n. 1982). Finalmente, estas recreaciones deben verse también como estrategias de legitimación al amparo de una tradición emergente como es la de las escrituras feministas. Las genealogías míticas fortalecen el contradiscurso de género frente a los metarrelatos transmitidos por el patriarcado.

Además del arquetipo mitológico, el oficio de las costureras, las hilanderas y las tejedoras ha sido empleado por algunas escritoras gallegas para expresar, desde una óptica femenina, una visión intimista del paso del tiempo o de la ausencia. Tal se percibe en la presencia de técnicas e instrumentos de costura en la poesía de Ana Romaní (n. 1962), en su poemario *Das últimas mareas* (1994): «tecidos que os dedos facían no tempo», «fios de longuísimos ríos de ausencia», «ganduxar as teas» (Romaní 1994: 27); y también de *Arden* (1998): «un alfinete [que] perfora a xema», «enfrente / o bico da agulla», «debandaba [a avoa] lenta o nobelo dos seus anos / onde eu non estaba» (Romaní 1998: 9, 17, 43). Otras veces son las actividades relacionadas con la costura las que sirven para hacer referencia a una imagen plural de la feminidad: «todas fomos ó corte todas enfiarnos o destempo e as urxencias» (Romaní 1998: 43). El intimismo y el género en cuanto diferencia, asociados a la costura, llevan a la autora a apropiarse también del léxico de esta para definir el acto poético:

As que teño son palabras
Raras e extremas
Zurcen os ocos
Da sombra para destecer tecendo. (Romaní 1996: 268)

Ana Romaní recurre aún a imágenes construidas con elementos relativos a la costura para abordar el tema de la violencia ejercida contra las mujeres en *Love me tender. 24 pezas mínimas para unha caixa de música* (2005). El zurcido es utilizado en los siguientes versos como defensa ante el miedo generado por la violencia:

que eu zurzo os ollos
para así non te ver
pois tanto te temo. (Romaní 2005: 18)

La imagen de *tejer* con el significado de construir es empleada por Andrea Nunes Brións (n. 1984) en un poema en el que aborda también la violencia contra las mujeres. Se trata de una composición vertebrada en dos partes, que enfrentan el significado negativo de «verte» al liberador de «non verte». A lo primero se asocia la idea de «tecerse, enferma de ti», «tecerse de rabia» (Nunes Brións 2011: 21), mientras que, a lo segundo, la de *tejer* su propia vida:

Tamén eu,
xa,
tecedora de min. (Nunes Brións 2011: 23)

El zurcido sirve, por otro lado, a Xela Arias (1962-2003) para llamar la atención sobre los roles femeninos. En un poema de *Intempériome* (2003) se pregunta qué ocurriría si «o fio da costura e maillos malditos calcetíns / se enganchasen ós versos...», para concluir que

aínda é probable que as raíces dos meus xenes relacionen
antes burato con sete que sete con semana. (Arias 2003: 11)

El acto de bordar en el «pano branco / das vainicas do tedio» revela, por su parte, y con una gota de sangre «como augurio no lenzo», la triste noticia de la muerte del hermano en una composición de Luz Pozo Garza. El bordado es también la técnica de la que se vale la voz poética para grabar las palabras elegíacas en el lienzo:

Fun bordando a proclama da letra no liño
Bordei primeiro o nome
Logo unha cruz de neve
e por último a flor de nomeolvides. (Pozo Garza 1996: 70)

Una autora mucho más joven, como es Berta Dávila (n. 1987), recurre también a la labor, en este caso de la calceta, para abordar el tema de la muerte. Ocurre en *Raíz da fenda* (2013), un libro que dedica varias secciones a la pérdida. Las dos figuras ausentes, la madre y la hermana, aparecen vinculadas en la siguiente composición a través de esa chaqueta tejida que ahora abriga a la voz poética:

Teciches
esta rebeca de la portuguesa
punto por punto
para mamá.

Agora póñoa eu
cando me invade o frío
de dentro a fóra
[...]. (Dávila 2013: 55)

La imagería de la aguja tiene también una importante presencia en la poesía de Marilar Aleixandre (1947), quien establece un interesante diálogo con la literatura popular en la composición «Regueifa da agulla», de *Desmentindo a primavera* (2003), que concluye con una reflexión amarga enunciada por el personaje femenino: «e quizais cunha agulla / ganduxe a miña boca / para non preguntar / cando dubido» (Aleixandre 2003: 38). En *Mudanzas* (2007), libro que vuelve sobre las *Metamorfosis* de Ovidio focalizando los personajes femeninos, ilumina mujeres, como aquellas «das que nin o nome quedou rexistrado» que «teceron e desteceron as súas frustracións entre o liño», y dedica una composición a las «calceteiras, señoras das agullas» (Aleixandre 2007: 45-46, 77), en uno de sus numerosos ejercicios de actualización mitológica.

La técnica de la costura, en este caso de la confección de un *patchwork* es incluso utilizada como estructura del poemario. Así ocurre en el libro *Aquiltadas*¹⁰ (2012), de Susana Sánchez Aríns (n. 1974), quien concibe la obra como «um conxunto de retalhos de diferentes procedências [...] entramados com diferentes técnicas para construir uma colcha, um libro» (Sánchez Aríns 2011). La dedicatoria («sou um fio que desce de elena buscalavida»), las etiquetas que clasifican los textos («ponto naturante», «ponto historiado», «ponto fabuleiro», etc.) y los paratextos «Outro desenhno no bordado» y «Algumas figuras no bordado» refuerzan, con sus elecciones léxicas, esta estructura.

Los ejemplos analizados muestran cómo las poetas gallegas han recurrido reiteradamente en su literatura a los oficios de la costura y lo han hecho, en la mayoría de las ocasiones, con una clara conciencia de género. Con su labor han hilvanado una tradición literaria discontinua y débil en su origen para coserla después, de manera más fuerte, con pespuntos.

4. (Punto) final

Las fracturas existentes en la historia de la literatura gallega y la incorporación tardía de la mujer a esta han ocasionado también una demora en el desarrollo de metodologías propias para su estudio. En el caso particular de la literatura de las mujeres, los métodos han comenzado a surgir al tiempo que los feminismos empezaban a articular sus discursos. En un primer momento, los estudios sobre poesía y género se centraron en la restauración de la figura fundacional de Rosalía de Castro, interpretada hasta entonces por el patriarcado, así como en un trabajo crítico que tenía como finalidad la corrección del canon para subsanar algunos silencios importantes. Más adelante, estos estudios han tenido que resolver las contradicciones derivadas de los discursos del género y de la nación, e ir incorporando herramientas para el análisis de las estrategias específicas desarrolladas por las poetas. Las escrituras del cuerpo, la reapropiación del lenguaje y la reescritura de metarrelatos, con especial atención a las genealogías míticas, han centrado una buena parte de los estudios aparecidos a lo largo de las últimas décadas.

A través de un pequeño corpus, formado por poemas en los que aparecen reflejados oficios relacionados con la costura, bien como tema bien como base para la creación de imágenes a menudo subversivas, se han querido mostrar algunas actitudes compartidas por las poetas gallegas, como la contestación de tópicos de la literatura popular de tradición oral, el desarrollo de genealogías míticas femeninas o la utilización de estas labores para hacer referencia al universo femenino, contradiciendo a menudo el discurso patriarcal y evidenciando desequilibrios y violencias.

¹⁰ La autora explica en su bitácora que se trata de una invención léxica a partir de *wedding quilt: aquiltar*, con el significado de «colocar pessoas numa colcha de retalhos», que evoca además *quilate*, en referencia a la «capacidade de pôr em valor a história das mulheres que eu coloco em cada poema» (Sánchez Aríns 2011).

Estas prácticas no solo permiten a las autoras establecer vínculos de sororidad, sino que actúan también como estrategias de legitimación y de inserción en una tradición doblemente marginada. Su contribución a la creación de un contradiscurso con elementos que poseen un altísimo valor metonímico explica la relevancia del imaginario de la costura, los tejidos y los zurcidos en la poesía gallega escrita por mujeres.