

# O EQUILIBRIO TRASTORNADO. O *EU* E A SÚA RELACIÓN CO *OUTRO* NA POESÍA DE XELA ARIAS

MARÍA XESÚS NOGUEIRA PEREIRA  
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO: O artigo presenta un achegamento á configuración dun *eu* poético particular na obra de Xela Arias, así como á complexa relación que este establece co *outro* ao longo dos seus catro poemarios, publicados entre os anos 1986 e 2003. O traballo ten como obxectivo analizar a obra da autora desde esta perspectiva, proporcionar algunhas claves que permitan situala no seu contexto e valorar tanto a orixinalidade das súas achegas como a contribución destas á modernización do discurso poético galego. Ademais, engádense algunhas notas sobre a recepción da poesía de Arias no momento da súa publicación e nos anos posteriores.

PALABRAS CHAVE: Xela Arias, poesía galega contemporánea, literatura e xénero, voz poética, identidade.

## THE DISRUPTED BALANCE. THE I AND THE OTHER IN XELA ARIAS'S POETRY

ABSTRACT: This article offers an overview of the configuration of the *I* in Xela Arias's work and its complex relationship with the *Other* in her four poetry books, published between 1986 and 2003. My aim is to analyse Arias's work from this perspective, to discuss several key factors that situate the author in her context, and to assess both the originality of her work and her contribution to modernizing Galician poetry. Some final notes on the reception of Arias's poetry at the time of publication and in subsequent years are also offered. KEYWORDS: Xela Arias, contemporary Galician poetry, literature and gender, poetic voice, identity.

denúnciome asasina de equilibrios

XELA ARIAS

## 1. LIMIAR

A cronoloxía literaria e vital de Xela Arias (1962-2003) fixo da autora de *Denuncia do equilibrio* (1986), *Tigres coma cabalos* (1990), *Darío a diario* (1994) e *In-*

*tempériome* (2003) unha figura de difícil acomodo nunha historia da poesía galega demasiado subordinada a xeracións e a décadas.<sup>1</sup> Á dificultade de situala no mapa da literatura que se comeza a escribir atravesado o meridiano dos anos oitenta do pasado século, sumouse a construción, xa desde o seu primeiro libro, dunha voz poética particular, instalada na desconformidade e no cuestionamento. Nos seus catro poemarios publicados, a relación que este *eu* establece co *outro* é tensa e complexa, como tamén o é a linguaxe empregada para testemuñala. Se o primeiro dos factores mencionados situou a escritora nun dos moitos ángulos mortos da historia da literatura, o segundo xerou en varias ocasións a incompreensión da súa poesía. Un e outro converten a Xela Arias nunha das figuras máis singulares do seu momento.

## 2. A CONSTRUCCIÓN DO EU

O estudo do *eu* poético de Arias debe enmarcarse nunha vontade de renovación do discurso que é doada apreciar xa no seu libro inaugural. Tal preocupación maniféstase tanto no nivel temático como no formal. No primeiro resulta evidente a vocación de actualizar o repertorio afastándose en boa medida das liñas mestras da poesía do momento. A renovación tivo a súa incidencia na exploración de novas vías para o tratamento do amor e do erotismo, así como na denuncia e na ruptura de convencións sociais. No que atinxe ao plano da expresión, a autora elaborou un código poético do que se salientaron o rupturismo (Blanco 1991: 152), a renuncia a algunhas convencións gráficas, a incapacidade para nomear (González 2008: 36) e a construción dun singular imaxinario simbólico.

Como pórtico da análise paréceme oportuno recoller algunhas declaracións autopoéticas da autora que, pola súa claridade e contundencia, resultan abondo esclarecedoras. Interésame sinalar tres comentarios que apuntan piares importantes na súa concepción da poesía. O primeiro resulta indicativo da vontade de renovación do repertorio poético desde unha posición crítica: «Non me interesa falar de felicidade, iso xa se leva na cara; quero describir o que,

<sup>1</sup> Este traballo foi realizado no marco do proxecto de investigación *Ex-sistere: la movilidad en las mujeres de la literatura gallega e irlandesa contemporánea*, financiado polo Ministerio de Economía y Competitividad e FEDER (FFI 2012-35872), baixo a dirección de Manuela Palacios González.

como homes e mulleres, nos ensinaron a ocultar, todos os dramas internos que tanto nos molesta que nos denunciem» (Carneiro 1990). O segundo ten que ver coa súa concepción da poesía como constante cuestionamento: «A poesía debe indagar, cuestionar a orde das cousas, senón para que é, se a poesía o que vai servir é para dulcificar o que xa está ou para cantar as posibles excelencias do que xa está non serve para nada» (Romaní 2003: 82). O terceiro refírese ao desinterese pola lexibilidade e a conquista dun gran público. A afirmación posibelmente quixese facer fronte ao hermetismo que algunhas voces apuñan á súa poesía: «Non me obsesiona chegar [...] ao público. Só quero facer a poesía que me gusta, sen imposicións» (Acuña 1992). Da liberdade creativa na que a autora se instala é mostra o persoal e singular rumbo seguido nos catro poemarios que deu ao prelo.

### 2.1. *Denuncia do equilibrio* (1986): A ruptura e a fuga

Desde 1982 a voz de Xela Arias viña estando presente tanto en revistas, xornais e fanzines como en recitais. O seu primeiro libro, *Denuncia do equilibrio*, apareceu na colección Ventobranco de Edicións Xerais de Galicia, nunha coidada edición a cargo do pintor Xosé Guillermo, co que a autora colaborou en varias ocasións. A obra presenta un *eu* poético escindido, inestábel e en constante desexo de fuga, que explora as relacións co *outro*, a identidade e o corpo. Máis significativo que os versos de J. E. Cirlot que encabezan o libro resulta o tratamento que fai das citas reproducidas no seu interior. Trátase de tres paratextos que son incorporados sen máis identificación que a letra cursiva e unha breve nota final na que se explica que «As citas son de F. Novalis | R. M. Rilke | Re A. Rimbaud». Fronte á práctica máis estendida no momento, a autora ensaia técnicas como o palimpsesto e o *collage* nun libro no que renuncia ademais á convención gráfica dos signos de puntuación e xoga coa expresividade da disposición do texto e os espazos.

O *eu* poético escindido, «desintegrado» (Blanco 1991: 154), deste libro foi explicado máis adiante pola escritora como o resultado dun desdoblamento «empregando o “eu” e o “ti” como cousas que se poidan alternar» (Carballa 1990: 21). A fragmentación do *eu* ten o seu reflexo máis visíbel nas colocacións pronominais, que producen ao longo do texto unha sensación de estrañamento e desconcerto característica da poesía da autora: «non sei que fago cando

me escribo» (12).<sup>2</sup> A estrañeza do discurso vese reforzada por neoloxismos construídos mediante procedementos morfolóxicos —«sommnambuleando» (36) e «empuxadamente» (43)—, e paronomasias e outros xogos fónicos —«a vacación [...] foi vocación» (20), «figuras figueiras» (22) e «granvía gravillada» (25)—, por exemplo.

A disgregación do suxeito maniféstase ademais na representación do propio corpo, *topos* incorporado por Xela Arias xa neste primeiro poemario e abordado desde a iconoclastia. A autora inaugura neste libro unha vía de representación do corpo feminino, caracterizada polo afastamento de inercias herdadas que anticipa as escrituras iniciadas por moitas das poetas que comezaron a publicar a comezos da década dos noventa. A exploración dunha poética do corpo, que acadará un lugar central no seu segundo poemario, *Tigres coma cabalos*, contribúe tamén á insólita representación do *eu* e á súa relación co outro, alén de entroncar cun dos eixes temáticos sobre os que a autora constrúe unha boa parte da súa poesía: o amor. Neste sentido, *Denuncia do equilibrio* reescribe o motivo clásico *eros/thanatos* a partir duns suxeitos escindidos, confundidos e problemáticos: «Nós —tan inexistentes | Somos crueis —o amor morte antiga» (52).

A relación que o *eu* establece co *outro* está baseada ademais no movemento. O dinamismo dos suxeitos concrétase ao longo do libro nun xogo de aproximacións e distanciamentos que non fan senón reforzar a idea de desintegración: «pásote | dou outra volta | Relátome polo paseo arriba mergullada» (11) e «perdinme —recoñecinme— volvín perderme...» (21). O movemento —o *paseo* é un elemento recorrente— leva os suxeitos a percorrer unha escenografía urbana que por veces se mostra igualmente confusa («hai tantos ruídos nesta rúa» (17)) e que insiste na idea de desorientación e perda: «perdida en todo o eu que era aquilo» (11). O movemento conduce tamén ao paradoxo: «Saín. Fun por tras de min deixando pegadas no chan» (10). Nese camiñar labiríntico emprendido polos suxeitos tan só semella negar as coordenadas espaciais e manter tan só unha oposición dentro/fóra que Jesús Expósito Rabadán (2005: 35) identifica cun fogar-gaiola fronte a unha rúa acollidora e amábel.

Tal oposición podería explicar unha idea central no libro como é a opresión producida por un falso «equilibrio das estancias» que a voz poética preten-

<sup>2</sup> En todos os casos a paxinación corresponde ás edicións empregadas, citadas na bibliografía.

de desenmascarar, e que resulta evidente en versos como «se che falo non collo no cuadrilátero da habitación» (28). A tematización da rúa, neste caso fronte ao fogar, como espazo vital ten que ver máis ben, na miña opinión, coa condición marcadamente urbana da primeira poesía de Arias, patente en títulos, posteriormente desbotados, como «Viaxe ao extrarradio» (1985) e «Cidades neón» (1986b).<sup>3</sup> O movemento está ademais asociado en *Denuncia do equilibrio* a un constante desexo de partida, ben mediante a fuga —«fúgome na fuga» (13)— ben mediante o exilio —«exiliada cara a outra parte» (50).

Cun título tan significativo como «Apátridas» aborda a autora, cunha dimensión colectiva, a relación entre o suxeito e Galicia: «galicia e nós no de verbos nos novelos dos nomes» (26). Recuperando a imaxe dunha Galicia-nai e apropiándose dunha serie de elementos da tradición paisaxístico-poética posuidores dunha notábel carga identitaria —tal é o caso do río, o carballo, a xerfa e os cómaros— conclúe cunha manifestación radical do sentimento de orfandade: «eu túa filla nai de placentas asasinas cal perdón ámote e son carne da túa carne desexándote» (26).

A actualización do sentimento de identidade formulado neste poema non debe reducirse, como propón Expósito na súa lectura, á *contraposición* de «la pasividad, tradicionalmente atribuída al carácter gallego, con su propia rebeldía» (2005: 36). Máis que contra un tópico acerca do carácter galego, o poema reacciona ao meu entender contra un imaxinario herdado e construído sobre a asociación nai-patria. A idea de fuxida enmárcase polo tanto nun sentimento de rebeldía contra o estatismo da orde establecida e apunta cara á dimensión máis revolucionaria da poesía de Arias onde a «partida» desa «Terra do equilibrio» semella a única forma de liberdade, como se pode ler no poema «Os ollos ben pechados», un dos últimos do libro: «eu pártome pártome | e mirando | denúnciome asasina de equilibrios» (45). Para denunciar os falsos equilibrios e insistir na necesidade de ruptura a autora bota man dunha serie de imaxes violentas construídas a partir de elementos da natureza (*peixes lúbinas, caranguexos, cabalos desbocados, eguas*) que forman parte dun particular tecido simbólico: «jarelo o volcán que se extenda e voe nun pentagrama incomprendible!» (12) e «solicito que o vento me espante coma o verbo e a palabra» (12).

<sup>3</sup> Estes poemas serían posteriormente titulados «Se excitable camiño recorrido buxos de auga» e «Polo paseo arriba mergulleime», respectivamente.

O primeiro libro de Arias evidencia unha escisión do *eu poético* e unha confusión dos pronomes que leva a sintaxe até o límite, así como unha desorientación espacial que cuestiona calquera estabilidade, mesmo a dos propios suxeitos, que se acaban preguntando «el quen somos nós escribindo | bebendo | para non suicidármonos?» (19).

## 2.2. *Tigres coma cabalos* (1990): A (con)fusión co outro

O segundo libro de Xela Arias foi un produto singularmente orixinal no momento da súa publicación. Trátase dun proxecto que combina textos poéticos e fotografías da escritora realizadas por Xulio Gil. A obra, sen paxinar, propón un diálogo entre uns materiais e outros, tal como se explica nunha nota paratextual onde se prevén ademais contra lecturas equívocas que, aínda así, non tardaron en aparecer:

[...] e contentaríanse [fotógrafo e poeta], en canto á proposta, con que atopasedes algo na unión dos dous medios, dos dous sentidos —mesmo a distancia—, e con que tamén vos despreocupase o cómo e quedasedes co qué e co por qué. En todo caso, aí quedan. Nin pés de foto, nin ilustracións ó texto. Se tal, a historia (sen páxina).

O desexo dos autores non sempre foi tido en conta na recepción do libro, especialmente no que se refire á representación do corpo da autora, tal como explicou con humor Helena González logo de lembrar que «os poemas ían acompañados, con idéntica importancia, por coidadas fotos», o que levou a miúdo a «facer unha lectura diagonal do libro, primando, como nos clásicos ilustrados Bruguera, a mirada rápida e superficial polas imaxes antes cá lectura dos poemas» (2005: 88). Arias mostraba a súa sorpresa ante «algún rechazo particular que sufrí, por el hecho de tener el morro de salir desnuda» (Del Caño 1993: D/6), así como o seu desacordo coa lectura que se estaba a facer de *Tigres coma cabalos*, nunhas declaracións ao meu entender importantes por explicaren o seu contido tanto ideolóxico como estético.

Hay un tipo de ideología, incluso en algunos casos social, de respuesta a la vida y a la sociedad en la que nos tocó vivir. Luego está el aspecto estético, que también es muy importante. Contiene algún poema de amor, varios de desamor, muchos

abordan la vida social y otros tratan sobre mi visión de lo que es la relación de uno consigo mismo. El erotismo no lo encuentro por ningún lado (Del Caño 1993: D/6).

En *Tigres coma cabalos* é tamén constante a presenza do *outro*, neste caso dun *ti* ao que se dirixe de maneira explícita a voz poética. Esta vese ademais complementada polo diálogo dos corpos, tanto verbal como icónico. De igual maneira que acontecía no libro anterior, explótase o xogo derivado de construcións pronominais forzadas: «escólleme o atraco a man armada» e «éntraos sae de ti e tíralles | os cadáveres da preguiza». As formas resultantes deste procedemento reiterado, xunto coa violentación da sintaxe, que algúns estudiosos consideraron no entanto «moito máis normativizada» (Pociña 2004: 107), derivan en ocasións cara ao desconcerto, cando non o paradoxo: «non podo amor adoro | facer de nós un soto onde durmades».

O *eu* volve instalarse neste poemario na desorientación («ignoro que lugar é este onde me atopo», «nada nos deixa máis perdidos | cá sombra do noso corpo»). A proposta fotográfico-poética de Arias e Gil evidencia tamén dous suxeitos escindidos («cando somos xuntos en dous pedazos partidos»), illados («illados de nós en nós coma homes descastados ou xoguetes sen reforma») e incapacitados para a comunicación («¿Que máis me ten que non me entendas?»). Á (con)fusión de suxeitos, reforzada por unha utilización por veces desconcertante do xénero gramatical, referíase a autora cando, noutra das súas declaracións públicas acerca do libro, advertía da falsidade de identificar «cada situación cunha persoa», nun texto no que «un eu pode ser un tí, un tí pode ser un el, un el pode ser unha crise, un sentimento calquera» (Carneiro 1990).

A idea de movemento («irás, dirás, virás», «xiro, ven, xira») sitúase tamén neste libro nunha escenografía claramente urbana («percorría-lo barrio») e a miúdo noctámbula («Son as seis da mañá e ti na noite crúza-la rúa da alameda | do náutico ó bloque de pisos da fronte, outra vez»). Tamén aquí aparece desenvolvido o motivo da fuga («marcho así como marchei a miúdo a brincos de min»), que acada agora unha dimensión máis explicitamente social: «Brindo sen tino, brindo sen tino pola sorte que me aconsella fugarme en ti | dun mundo co que vou de sempre en guerra e para sempre».

Alén de explorar o(s) corpo(s) despregando unha simboloxía indómita, o *eu* de *Tigres coma cabalos* sábese pertencente a un «tempo de espectáculos» e coñecedor dunha «violencia de silencio». Desde estas coordenadas reacciona

contra a orde establecida, nunha actitude que Silvia Gaspar entendeu como unha «vontade de utopía sobre os propios usos» (1990: 73). Máis nítida resulta na miña opinión a vontade de intervención social á que a autora se referiu na entrevista antes citada e que por veces se ignorou. Tal pretensión, xunto coa radicalidade da linguaxe verbal e fotográfica, sitúan o libro nun territorio pouco transitado no seu momento, circunstancia que lle valeu a incompresión e o prexuízo.

### 2.3. *Darío a diario* (1994): A cotidianeidade do *outro*

O terceiro libro de Xela Arias supón outra viraxe na súa poesía, tanto na temática coma no discurso. No poemario, dedicado ao fillo, a autora aborda un tema abondo tratado na literatura feminina como é a maternidade. Semellante escolla podería facer pensar que a obra é unha singradura de difícil encaixe no proxecto poético da escritora. Non obstante, o enfoque elixido e a decisión de non renunciar á radicalidade da expresión obrigan a matizar, ou talvez a negar, tal afirmación.

O *eu* poético de *Darío a diario* relaciónase co *outro* desde a conciencia do comezo conxunto dunha nova vida, como se advirte xa no poema que abre o libro, e que pode lerse a xeito de declaración de intencións, ao tempo que de dedicatoria (Nogueira 1997: 97): «Imos, meu ben, camiñar sereno | polas cidades sen ramplas nas aceras» (9). A maternidade abórdase desde a vivencia do cotián e desde a desmitificación. O libro é, por unha banda, unha crónica íntima dos cambios que supón a irrupción dun novo ser na súa vida. A subxectividade do *eu* refórzase fronte aos *outros* conforme avanza o poemario, conforme revela a composición na que ela e os outros están a contemplar a pantalla do ecógrafo: «Para os meus | era un centímetro de soño lindo que había ser desta e daquela maneira» (11), «Para min, Darío, corazón, | eras ti en min» (11).

A chegada do fillo provoca polo tanto unha transformación da identidade do *eu-muller*, convertido agora nun *eu-nai*. Semellante mudanza leva parella ademais unha metamorfose no discurso, que gaña en sinxeleza con respecto aos libros anteriores e incorpora termos da linguaxe da afectividade. Resulta ademais significativa a vontade de *desterrar os pronomes*, que non impide no entanto a súa presenza á hora de precisar a relación establecida entre o *eu* e *esoutro* suxeito destinatario do libro: «Coma sempre en min | e máis contigo» (25).



O libro de Arias distánciase ademais dunha visión idealizada da maternidade, ao se mover no terreo do pragmático e o cotián, así como dun tratamento bioloxicista. A particular crónica da maternidade é abordada no final do libro desde unha clara perspectiva de xénero, ao se identificar o *eu* cun «xénero feminino *algo a desmán das narracións para o ano en que nacín*» (45; cursiva miña) e rexeitar toda unha serie de convencións e tópicos ao uso nunha declaración que entronca co exercicio revisionista levado a cabo polas poetas dos noventa.

Non me gustaban de nena os peluches  
e lembran meus pais que non xoguei moito ás bonecas.<sup>4</sup>  
Non me deteño a cociñar e na química das quimeras  
rocei un xeito de delincuencia xuvenil (47).

Neste senso, a maternidade ofrécelle a oportunidade de configurar un modelo feminino desvinculado de tópicos herdados que se sintetiza no verso «hai posible en ser muller un privilexio imposible de transferir» (47). Tal afirmación sitúa a autora na tradición das reescrituras desde o xénero emprendidas polas poetas que comezan a publicar na década dos noventa, e fan de *Darío a diario* un libro radical. Tanto a perspectiva de xénero como a vontade de intervención semellan acadar unha importancia crucial en canto obxectivos da obra, se facemos caso de dous paratextos privados achegados pola súa destinataria, Ana Míguez. O primeiro é unha dedicatoria do exemplar, da que reproduzo a seguinte reflexión acerca da experiencia plasmada no libro: «todo tan común, seguro, con tantas mulleres» (2004: 63). O outro é un fragmento dunha carta que acompañaba o libro, onde a escritora manifestaba o desexo de compartir a súa vivencia:

[...] envíoch e este libro porque creo que hai nel cousas que creo que podes compartir. O certo é que malia a aparencia de agasallo para o meu propio fillo, eu concíboo máis como un texto (ideas, reflexións, poética) para compartir con mulleres, quizais preferentemente que teñan pasado pola maternidade, nais mesmo se non é outra experiencia de primeira man, pois todas, dun xeito ou doutro, levamos culturalmen-

<sup>4</sup> Unha tematización pouco convencional das bonecas foi levada a cabo por numerosas poetas dos noventa, entre as que figuran Luisa Castro, Isolda Santiago, Lupe Gómez e María Reimóndez (Nogueira 2009).

te gravado a lume no disco duro mental unha morea de significados e significantes que nolo relacionan. Se che interesa, se atopas algo de interesante nel, agradézoche que fága-lo posible por achegalo a outras mulleres... (Míguez 2004: 63-64).

A actitude poética de Xela Arias está alén diso marcada pola vontade de colaboración na autonomía do novo ser: «Non te posúo nin te quero. | Córdote, ámote e manteño a esperanza | de aprenderche a te posuíres» (19). Resultan polo tanto axeitadas as palabras da autora cando lle explicaba a Manuel Bragado que

[...] o libro nacera da necesidade de explicarlle a Darío un manifesto íntimo e interno de intencións maternas para axudalo a desenvolverse nunha sociedade ensarillada nunha andamiaxe de valores que non consideraba nin liberadores nin fomentadores da independencia (Bragado 2003: 28).

#### 2.4. *Intempériome* (2003): *O eu exposto*

O repentino falecemento de Xela Arias en 2003 conferiulle ao derradeiro libro un valor testamentario engadido. Desde o título reafirmaba xa algunhas actitudes que mostrara na súa poesía anterior, como o inconformismo, ben visíbel na temática e na experimentación coa linguaxe, en particular coa innovación nos usos pronominais.<sup>5</sup> O suxeito desta nova entrega preséntase como un *eu á intempérie*, marxinal e maldito, identificado ademais cunha enfermidade que fora xa obxecto de escritura poética na súa xeración, como é a sida, «a miña querida sida» (11).<sup>6</sup> Helena González entendeu esta decisión, expresada xa no poema que abre o libro, como «una toma de conciencia de la vida real», así como «una manera de situarse a la intemperie, fuera de la protección de los discursos disponibles» (2008: 38).

<sup>5</sup> A rebeldía apréciase tamén nas dúas citas que serven de pórtico ao libro, e que Silvia Bermúdez considera «premisas estéticas deste» (2003: 169): «Desobediencia. | Pola túa culpa vou ser. Pintada de M. C» e «Donde todo termina abre las alas. Blanca Varela».

<sup>6</sup> A enfermidade, e a sida en particular, foi abordada poeticamente por Lois Pereiro (1958-1996), outro escritor de difícil acomodo na xenealoxía poética galega e tamén desaparecido prematuramente.

O *eu* do libro está tamén aquí fragmentado e por veces desterrado. A relación co *outro* ténsase cada vez máis polos usos pronominais, que intensifican a súa estrañeza mediante encabalgamentos abruptos que segmentan mesmo a unidade da palabra: «Ba || léirate || me» (51), «A | Garímate || A | Brázate» (29). O suxeito enfróntase a unha relación mediatizada pola linguaxe que é necesario (re)fundar nun exercicio que pasa necesariamente polos pronomes. No seu emprego, a autora semella afastarse da función orixinaria de recuperación do referente para alimentar a (con)facción dos suxeitos. A respecto do uso das formas pronominais en *Intempériome*, González (2008: 38) formula unha interpretación no marco da *corrupción experimental da lingua* levada a cabo por algunhas escritoras actuais que, ao meu entender, podería facerse extensíbel ao conxunto da poesía da autora. A confusión pronominal semella, en calquera caso, unha estratexia privilexiada na construción dun dos discursos máis extremos da poesía contemporánea.

*Intempériome* é, por outra banda, un libro cunha dimensión social máis notoria que os poemarios anteriores. O texto volve sobre unha cuestión xa abordada, como é o cuestionamento da orde establecida. Neste senso retómase a oposición dentro/fóra, concedéndolle agora unha maior relevancia, e a cal serve para discriminar espazos opresivos habitados por *outros*, como «os vosos fogares | asolagados de compromisos tan antigos» (11) de espazos á intemperie, onde non caben «nin o social nin o establecido» (33).

A cuarta obra de Arias incide tamén na cuestión do xénero, perspectiva que estaba presente xa en *Darío a diario* e que agora se intensifica arredor dalgúns dos motivos do libro. Un deles é o dos roles atribuídos tradicionalmente á muller, cuestionados nunha composición na que a voz poética se pregunta que acontecería «se as leituras e mailas pescadas poboasen os poemas, | se o fío de costura e mailos malditos calcetíns | se enganchasen ós versos...» (12). O tratamento crítico do xénero no referido á distribución de tarefas, así como a reformulación da metáfora do *fío de costura*, mostran a sintonía de Arias con moitas das voces femininas que comezaran a publicar na década dos noventa.

Finalmente, a autora evidencia tamén en *Intempériome* a falsidade do equilibrio, convertendo este motivo nun dos piares fundamentais da súa poética. A voz que ao comezo do libro se sitúa deliberadamente na marxe, ao se presentar como negra e seropositiva, sitúa tamén os suxeitos nun escenario marcado por un «equilibrio trastornado» e unha «aparencia de acougo historiada polo silencio»:

Encántanos, pequena sida,  
vólvelle-la cara ó ramado.  
Lémbranos fillos dun equilibrio trastornado (14).

O derradeiro poemario de Arias é un libro máis radical, tanto no desenvolvemento dunha poética social que denuncia a alienación dos *outros*, como na profundidade que acada a exploración dun *eu*, agora á intemperie e, polo tanto, exposto:

Vide que vos convido  
a vos ver.  
Ven que te reto  
a te ver a ti desde ti en ti (17).

### 3. FINAL

De atendermos á data de publicación dos seus poemarios, é obrigado situar a Xela Arias entre dúas promocións que, ante a falta de propostas máis definitivas, seguimos a denominar «poesía dos oitenta» e «poesía dos noventa». *Denuncia do equilibrio* apareceu no momento no que a tendencia dominante na poesía galega era unha escritura de corte culturalista que volvía sobre os grandes temas universais con exquisito coidado da forma e, en ocasións, con requintamento e mesmo cun marcado preciosismo verbal. A canonización desta estética situou nas marxes outras que conviviron con ela, fundamentadas na experimentación, na naturalización do discurso ou na apertura desta a unha dimensión social. Este feito, xunto coa excesiva dependencia do modelo xeracional e o cómputo por décadas, contribuíu ao cuestionamento das etiquetas periodolóxicas antes mencionadas (ben é verdade que coa falla de perspectiva que a inmediatez leva parella) e a formular outras maneiras de ordenar a poesía galega última. Como exemplos, as propostas ensaiadas por Iris Cochón (2001), quen identificou unha corrente *apolínea* e outra *dionisiaca*, e por Isaac Lourido (2008), quen estableceu nós arredor dos que se dispuxo a actividade poética destes anos. Sexa cal for a descrición que tomemos como referencia, o certo é que o primeiro libro de Xela Arias, publicado en plena efervescencia da produción dos oitenta, afástase, como se puido apreciar, considerabelmente dos trazos da estética dominante. Neste senso, Xosé María Álvarez Cásca-mo situou a poética de Arias na transición entre

[...] os códigos poéticos que nós estreamos a finais dos setenta e comezos da seguinte década e certas liñas de distensión conversacional e fragmentaria que estaban en boca de varios autores, e sobre todo varias autoras, dos 90 (Álvarez Caccamo 2004: 50).

O testemuño do poeta e investigador Carlos Negro resulta igualmente relevante ao pór a autora como exemplo da ineficacia das taxonomías xeracionais e considerar que, ao igual que en Lois Pereiro, Manuel Rivas, Antón Reixa e Antón Lopo, «abrollaba [nela] o espírito dos noventa».

Á hora de situar a Arias na poesía actual non podemos obviar o desenvolvemento dunha escritura de xénero que ecllosionou con forza nos anos noventa. A da escritora sumouse á voz das escasísimas voces femininas que comezan a dar a coñecer a súa poesía neses anos: Pilar Pallarés, Pilar Cibreiro, Ánxeles Penas, Ana Román, Luisa Castro e Chus Pato. Helena González recoñeceu o papel precursor da «explicitación dos corpos femininos» que practicou Xela Arias, compartido coa «insolencia da adolescente de *Baleas e baleas*, de Luisa Castro» (2005: 88). Unhas e outra razóns causaron na autora un sentimento de orfandade, manifestado en numerosas ocasións, que a levou a preguntarse: «A miña xeración en galego, ¿onde está?» (Rivas 1990: 105). A soidade xeracional da escritora, ponte entre dúas «xeracións» delimitadas pola historiografía literaria, incidiu sen dúbida na recepción da súa obra, provocando un desconcerto que se intensificou debido á súa concepción da poesía como cuestionamento da orde das cousas, máis arriba exposta. A renuncia ao preciosismo formal en aras da tensión e a ruptura da sintaxe, así como a representación de suxeitos escindidos e problemáticos, confiren á poesía de Xela Arias unha notábel orixinalidade e causan algunhas distorsións na súa recepción que merecen ser tratadas con máis vagar en futuros traballos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACUÑA, Xoán (1992). «Xela Arias. Unha poetisa de fondas raigames na terra». *Atlántico Diario*, 27 outubro, contraportada.
- ALONSO, Fran (2004). «Xela e a fatalidade». Valentín Arias (ed.). *Xela Arias, quedas en nós*. Vigo: Xerais, 69-71.
- ÁLVAREZ CÁCCAMO, Xosé María (2004). «Arredor de Xela». Valentín Arias (ed.). *Xela Arias, quedas en nós*. Vigo: Xerais, 50-52.

- ARIAS, Valentín (ed.) (2004). *Xela Arias, quedas en nós*. Vigo: Xerais.
- ARIAS, Xela (1984). «Pregúntasme: ¿a poesía?». *Faro de Vigo*, 17 maio, 22.
- ARIAS, Xela (1985). «Viaxe ao extrarradio». *Carel: Revista de Creación*, 3.
- ARIAS, Xela (1986a). *Denuncia do equilibrio*. Vigo: Xerais.
- ARIAS, Xela (1986b). «Cidades neón». *Carnota: Boletín Informativo do Concello de Carnota*.
- ARIAS, Xela (1990). *Tigres coma cabalos*. Vigo: Xerais.
- ARIAS, Xela (1991). «Autopoética». *Boletín Galego de Literatura*, 11, 199-202.
- ARIAS, Xela (1994). *Darío a diario*. Vigo: Xerais.
- ARIAS, Xela (2003). *Intempériome*. A Coruña: Espiral Maior.
- BERMÚDEZ, Silvia (2003). «*Intempériome*». *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos* 2003. Vigo: Galaxia, 141-168.
- BLANCO, Carmen (1991). *Literatura galega da muller*. Vigo: Xerais.
- BRAGADO, Manuel (2003). «A indagación de Xela Arias». *Faro de Vigo*, 9 novembro, 28.
- CARNEIRO, Montse (1990). «Xela Arias cuelga en la pared los dramas inconfesables que descubre a través de la poesía». *El Ideal Gallego*, 12 agosto. Álbum de Mulleres. Consello da Cultura Galega. [En liña] [29 outubro 2014]. <<http://www.cultura.galega.org/album/detalleextra.php?id=149>>.
- CARBALLA, Xan (1990). «Xela Arias. Pertenzo a unha xeración pequeniña e diferente que non se identifica cos maiores nen cos máis novos». *A Nosa Terra*, 426, 29 marzo, 21.
- COCHÓN OTERO, Iris (2001). «A década poética dos noventa: continuidade e mudanza». Darío Villanueva (coord.). *Galicia Literatura: A literatura desde 1936 ata hoxe: Poesía e teatro*. A Coruña: Hércules de Ediciones, vol. XXXII, 365-417.
- DEL CAÑO, X. M. (1993). «El erotismo involuntario de Xela Arias». *Faro de Vigo*, 14 marzo, D/6.
- EXPÓSITO RABADÁN, Jesús (2005). «Xela Arias: Verso Desnudo». *Madrygal*, 8, 33-41.
- GASPAR, Silvia (1990). «*Tigres coma cabalos*, un poemario de Xela Arias apoiado por imaxes seducidas». *La Voz de Galicia*, 15 abril, 73.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2005). *Elas e o paraugas totalizador. Escritoras, xénero e nación*. Vigo: Xerais.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2008). «Encrucijadas identitarias y el laboratorio del lenguaje». Manuela Palacios González e Helena González Fernández (eds.). *Palabras extremas: Escritoras gallegas e irlandesas de hoy*. A Coruña: Netbiblo / Instituto Universitario de Estudios Irlandeses Amergin, 29-47.
- LOURIDO HERMIDA, Isaac (2008). «La poesía gallega actual. Una visión panorámica». *Galerna*, vi, 29-41.
- MÍGUEZ, Ana (2004). «Sabía de Xela Arias». Valentín Arias (ed.), *Xela Arias, quedas en nós*. Vigo: Xerais, 63-64.
- NEGRO, Carlos (2002). «Flash zapping vers». *II Encontro de Novos Escritores*. Asociación de Escritores en Lingua Galega, Mondoñedo, novembro de 2002. [En liña] [29 outubro 2014]. <<http://www.aelg.org/GetActivityById.do?id=24>>.

- NOGUEIRA PEREIRA, María Xesús (1997). «Xela Arias. *Darío a diario*». *Festa da palabra silenciada*, 13, 97.
- NOGUEIRA PEREIRA, María Xesús (2009). «Dolls, Princesses and Cinderellas. New Female Representations in Contemporary Poetry Written by Women». Manuela Palacios e Laura Lojo (eds.). *Writing Bonds: Irish and Galician Contemporary Women Poets*. Oxford: Peter Lang, 97-121.
- NOIA, Camiño (2004). «Muller e literatura na escrita de Xela». Valentín Arias (ed.). *Xela Arias, quedas en nós*. Vigo: Xerais, 130-138.
- POCIÑA, Andrés (2004). «Xela Arias, suspensión constante». Valentín Arias (ed.). *Xela Arias, quedas en nós*. Vigo: Xerais, 105-110.
- RIVAS, Manuel (1990). «Xela Arias, a escritora que converteu os cabalos en tigres». *La Voz de Galicia*, 25 marzo, 105.
- ROMANÍ, Ana (2003). «Xela Arias, serse intempestiva». *Tempos novos*, 78, 82.