

CHUS PATO

POESÍA REUNIDA

VOLUMEN VII

(SONORA)

*Traducción del gallego de Gonzalo Hermo
Prólogo de Alba Cid*



BARCELONA | 2024

ULTRAMARINOS, 31

Dirección editorial: Unai Velasco

«Una vez que los marinos aprendieron a abandonar las costas y a navegar intrépidamente en alta mar, conscientes de que no se aproximaban a un mar tenebroso sino a una tierra muy parecida a la que habían dejado atrás, el océano se convirtió en un medio para unir los continentes más bien que para separarlos.»

CLIVE DAY, *Historia del comercio*

SOBRE ESTA (NUEVA) EDICIÓN

En su célebre texto *La copa de cristal* (1932), Beatrice Warde establece que la función de la ciencia tipográfica es la transmisión de una mente a otra de pensamiento especificado. Para ello, distingue entre «comprensibilidad lectora» y «legibilidad» óptica. La percepción precede a la felicidad comunicativa.

La edición es quien debe ocuparse de confeccionar un cuerpo que ha de entrar debidamente por los ojos si quiere hacer las delicias del lector. Una cuestión óptica de cuyo respeto se han ocupado nombres como William Morris o Stanley Morison.

La saturación del sector del libro no ha hecho más que desbordar el espacio en el que ponemos los ojos y sensibilizar sus aledaños: esa famosa y apreciada «visibilidad» de la que se beneficia el autor señalado y (ad)mirado. La edición ha de tener en cuenta la ampliación del panorama donde se dirime la legibilidad. Y desde luego así ha sido, habida cuenta de la cifra de ceros en las partidas editoriales dedicadas a la promoción. Pero —ojo cuidado— en lo legible no ha de haber una línea de tiza que separe drásticamente la composición de los márgenes de página de la cuestión sobre la visibilidad (o marginalidad) mediática. Porque todo es legibilidad en el principio del sentido. Todo es objeto del mismo mandato escrupuloso que ha de regir la edición.

¿Y qué hay de Chus Pato, se dirá el lector, irritado por la paja que le están metiendo en el ojo? A ese mismo lector impaciente me gustaría decirle que este libro —el séptimo de un proyecto de poesía reunida— acusa ciertos cambios que han tenido en cuenta la óptica y la especificidad distintas de este mismo proyecto.

Han pasado seis años desde que apareció el primer volumen, en 2017. Las circunstancias ahora son otras para el lector, bien sea por los cambios que hemos propiciado bien porque las cosas, sencillamente, obedecen a su propia mecánica del cambio. En 2017, Chus

Pato era la autora de diez poemarios: tres décadas de escritura que le habían valido traducciones y reconocimiento en el extranjero. En castellano apenas podíamos leer, en traducción de Ana Gorría en Amargord, sus últimos tres poemarios. Quedaba lejos la traducción que preparó en 1998 La Palma de su poemario *Heloísa* (1994).

En cinco años (2017-2022) hemos publicado en castellano los primeros tres volúmenes de su poesía reunida, es decir, sus primeras seis obras (1991-2000). En 2017 fue necesario responder a dos preguntas: ¿Es legible la obra de Chus Pato? ¿Es legible su obra actual, la que está en desarrollo? La segunda no se respondía sin la primera.

Responder editorialmente exigía entonces un proyecto que, de buenas a primeras, tuviera cierta retroactividad, una edición que permitiera visibilizar mínimamente lo escrito, mirando siempre de reojo al presente de la autora. La publicación de este séptimo volumen pone fin a la regencia de ese soslayo. Sigue formando parte este volumen de una serie que ofrecerá al lector la poesía reunida de Chus Pato (y que irá completándose por detrás), pero las circunstancias del lector en castellano son ahora suficientes para mirar de frente a su autora. Seguir con un orden cronológico de publicación hubiera sido desestimar la realidad de la autora y sus lectores en castellano, quienes ahora corren parejos. Publicar el volumen séptimo (a continuación del tercero), la traducción de *Sonora* (Xerais, 2023), significa mantener un criterio de lectura vigente, que pone a la autora en el centro.

Este nuevo escenario exige ciertos cambios en la presentación de los libros originales aparecidos con posterioridad a 2017: a cada volumen le corresponderá por contenido una sola obra; desaparece en cubierta la fecha del tramo «rescatado», en favor del título de la obra traducida; asimismo desaparecen los textos en apéndice y la actualidad de la obra pasa a hacerse cargo de sí misma.

Quiero agradecerle a Miriam Reyes que nos hiciera ver que el proyecto ya no se leía igual y requería hacerlo de nuevo visible.

Unai Velasco

PRÓLOGO*
ESTE FÉMUR DE VOZ, IMANTADO

FIGURAS DE FRONTERA, INGRÁVIDAS

«Toqué la puerta del desierto / y salió a recibirme nadie», escribió el poeta mexicano Carlos Pellicer en un «Hondo canto al Desierto» de Sonora. Aunque no sea este el referente del título que nos convoca, la simple mención de Sonora —considerado el desierto con mayor diversidad biológica del mundo— se encarga de (re)fundar una llanura inmensa, océano o pradería arcaica para adentrarnos en este volumen:

así escribo
la noche se abre y cae
un vientre

en los desiertos

El Sonora mexicano es también una frontera natural, punteada de saguaros centenarios. Su homónimo, este alumbramiento de Chus Pato, insiste más bien en el verdor, un verdor denso, boreal: el de la hierba de abril, el de los pastos de los corderos o los árboles de ribera. Los textos remiten a un lugar-vientre, por eso reconocen a las «pastoras / [que] viven al otro lado de los domos grandes», una suerte de *ancestras* para la voz de los poemas: como también lo fueron en su poética, pongamos, las centauros soñadoras, las madres simias o las sapiens. Hay mundos de separación entre ellas y, con todo, algo reverbera entre la «Mujer ángel», aquella indígena seri de la fotografía icónica de Graciela Iturbide, avanzando por el desierto, de espaldas a la cámara-

* Una versión de este texto fue compartida en la librería NUMAX, con motivo de la presentación de *Sonora*, el 7 de febrero de 2024, en Santiago de Compostela.

ra y con un magnetófono en la mano derecha... y las mujeres de la primera parte de este libro: la madre, la abuela. Figuras de frontera, en todo caso. Dispuestas a la levitación.

Por momentos, esa primera onda concéntrica que es «Talismán» despliega una narrativa próxima a la que empleamos para transmitir los sueños, y al hacerlo, ofrece la ilusión de un plano subjetivo, en el que el encuadre nos sitúa a la altura de los ojos de quien relata: «Nunca entré a casa por allí / pero conozco ese camino / estoy en el distribuidor / entro y entro». En esta parte se agolpan las visiones, y con ellas, aparece una búsqueda incesante de descanso (sobre los alisos, sobre la hierba), que se vuelve, mismamente, petición de desencantamiento: «Aléjate madre / aléjate». Para «liberarse» escoge un verbo que nos sacude, quizás porque el «alargarse» del original remite a un río, a una sombra. Ciertamente, ninguno de estos gestos resulta ajeno al lenguaje del duelo: mucho se ha escrito sobre el cuerpo en duelo como un cuerpo apasionado, en un estado sensorial excepcional, atravesado por el mundo y recibiendo señales que, en la tranquilidad de los días comunes, raramente percibiríamos (parafraseamos aquí a Sara Torres). La vibración lisérgica de las alas de un colibrí, la contemplación de la Osa Mayor, etcétera.

“el idioma construye en mí un huerto para los difuntos
ellos/ellas son la memoria un corazón y el lenguaje
todos mis órganos les ceden el lugar.”

Cualquiera de los Sonora citados constituyen una frontera natural (y aún hay más: «atravesamos el Kyzyl Kum», otro desierto, el de las arenas rojas), en tránsito, quizá, hacia la frontera insoslayable: «sonora / la muerte». Son lugares que mutan y hacen mutar, como la Zona de Tarkovsky, espacios liminares que acaso pueden franquearse con el lenguaje milenario de la poesía. Si era el cuerpo materno aquel que, según la autora, protegía de un tú a tú directo con la muerte una vez que este desaparece, lo que queda es una contemporaneidad nítida. Muy especialmente, emerge un enmudecimiento clamoroso, anterior al habla, capaz de dar la mano a innúmeros

fenómenos y seres terrestres. A poco que afinemos la mirada, son múltiples los modos de comparecer muerte y poema, múltiples las estructuras y los ritos de paso que se mencionan: ahí están las monedas de los muertos, los medallones, e incluso esa ave simpática, representada en las pinturas murales de varias tumbas egipcias, de la que se afirma: «una abubilla es la llave para entrar».

¿La has visto volar?
sube los escalones del laberinto
va para un alto

Citábamos las figuras dispuestas a la levitación, sean las ancestras, los santos que se llevan con ellas, o incluso «la tensión corporal cuando el artista se impulsa para el vuelo». Tampoco este atributo resulta ajeno a las representaciones del duelo. Tal y como sostiene Carlos M. N. Eire en *They Flew. A History of the Impossible*, la levitación y la ingravidez fueron dos de los más extraordinarios fenómenos ligados al éxtasis místico o al período inmediato tras la muerte en múltiples culturas y religiones. Leemos:

lo natal el luto son ingravidos
la placenta que nos envolvió y la tierra que se desprende
el deseo.

Si estar en duelo es reconocer nuestra naturaleza relacional, he ahí una de las claves del poemario, redimensionada.

ES LA MONTAÑA

Exploremos la siguiente hipótesis: después de subsumir en sí el mundo, la escritura de Chus Pato se reclama más y más geológica en este volumen. Aquel granito que aparecía colocado, con un gesto protector, en el prólogo de *m-Talá* (y es la materia en que se labra

la historia), hace tiempo que es un cuerpo más, y tras su rotura, nacemos o revientan los poemas.

De manera evidente, lo geológico linda con la incerteza última de los orígenes (porque no sólo la memoria, también lo inmemorial nos moldea). Lo geológico tiende a la detección de constantes rastros de vida y permite aproximarse a un concepto del Tiempo fuera del alcance del ser humano: «Aquí hubo un mar hace un millón de años. / El hombre no lo sabe, mas la piedra se acuerda» (William Ospina). Como los poemas, esos artefactos lingüísticos empeñados en escribir aquello que no puede ser escrito, la geología nos aboca a la imposibilidad: ninguna de nosotras llegará a ver la subducción de una placa, tampoco la formación de una cadena montañosa; pero en el poema tienen cabida las edades geológicas. Se transcribe un encuentro emocionante:

Otra comenzó a pensar que las montañas no sólo podían cambiar
de lugar sino que incluso podrían fermentar y ser destruidas
Otra y Yo coincidieron al final en única divisa

Las orogenias existen

Si en el poema tienen cabida las edades geológicas (en la memoria, los lapidarios medievales, las *pierres* de Roger Caillois, incluso las nubes de sílice de la rotundamente contemporánea Muriel Rukeyser) es porque esta poética lleva décadas vadeando las circunscripciones de lo humano, haciéndose «anterior y posterior y arcaica». Paciente, vigila el camino de las aguas y aguarda a que el hielo haga estallar las zonas más dulces de la sílice para preguntarse qué poemas pueden surgir en las diaclasas.

Chus Pato ha afirmado que el sujeto, en caso de existir, sería la montaña. *Sonora*, capaz de hacer eternas las truchas y el río, celebra la mirada que la montaña posa sobre nosotros. Es la montaña quien nos eleva para contemplar un panorama, es la montaña quien nos mira y nos constituye. ¿Cómo no va a ser posible, entonces, la fra-

ternidad con cualquier afloramiento granítico o con las colinas del cordal central? Ese necesario viraje en la percepción más antropocéntrica, ese lazo entre dos entidades que —sin necesidad de lenguaje articulado— son completamente íntimas y ajenas, es otro de los pilares de esta poética.

EL CÍRCULO NO CIERRA, CONCENTRA

Moneda, medallón de azabache, ojo de granito o cráter. Cerebro. Corona y compás. Alianzas o anillos o esferas de levitación. La fosa de los animales, a cielo abierto. Las hojas de las *auganas*, aboyando sobre la laguna. Una C inversa en la epigrafía romana.

De entre todos los círculos que se superponen en este volumen, elijo aquellos que flotan sobre las aguas: los nenúfares o las *auganas* —palabra en desuso por la drástica desaparición de su referente, una vez devastado su hábitat—. Así, estas *auganas* que resisten en la superficie del poema y arrastran con ellas la memoria de una catástrofe natural (el desecamiento de la laguna de Antela, en el año del nacimiento de la poeta) o la historia de la pintura occidental, sin dejar de ser consigna de otras formas de vida.

Me maravilla que Augana sea un lugar en Eritrea («la batalla no la ves porque sucede lejos, en Eritrea», afirmaba Chus Pato en *m-Talá* (2000), pero sobre todo, me maravilla que Internet no posea registro alguno de esa palabra *limiá*. Ojalá en nuestras bocas pueda tornarse un meteoro recóndito, anterior y transversal a toda habla. Sonoro.

Alba Cid

Santiago de Compostela, marzo de 2024

SONORA

(2023)

Para mis hijas, Catuxa y Sabela

TALISMÁN

Hay imágenes que son dique entre el cuerpo
y la violencia del cuerpo
no se recuerdan
se abren como las capas de una vida ejemplar
que es nutrida por los corzos
en los bosques de Brabante /
la hecatombe sucede
Sostenerse en la bruma
e ir hacia algún lugar
interminable
la ley cruzada por signos que son el tiempo

Madre
volaron los santos contigo
te los llevaste
vestían zamarras de lana
como las faldas de los Gudea
las piernas del Bautista eran fuertes
las venas hinchadas como las de un gladiador
los rizos, los de René
algo de su voz para decir yo
en la boca

así escribo
la noche se abre y cae
un vientre

en los desiertos

¿Quién
aquella
a la que se le caen los relojes
todos los relojes como un Iguazú
y los pulsos y el corazón se le iluminan
la que habla por las veredas
se recuesta contra un árbol
recuerda el aleteo lisérgico de un colibrí
a las aguas suplica
comienza en un tapiz la humedad el verdor
a bordar

oxígeno?