

Article

Territorio inédito: *O puño e a letra* de Yolanda Castaño

Teresa Seara
Literary Critic

Keywords

Yolanda Castaño
O puño e a letra
Cómic poético
Erotismo
Feminismo
Beleza
Metapoesía

Palabras clave

Yolanda Castaño
O puño e a letra
Comic Poetry
Eroticism
Feminism
Beauty
Metapoetry

Abstract

This article analyses the first case of comic poetry in Galician literature: *O puño e a letra* (2018), by Yolanda Castaño. It will focus on the poetic and visual treatment of the main themes of Castaño's work: eroticism, feminist affirmation, metapoetry, beauty understood as a distinguishing feature, and the concept of a second language. Its objectives are to highlight Castaño's pioneering approach in terms of the hybridisation of poetry with other arts, engage with the debates on comic poetry as a genre still undergoing a process of consolidation, examine the manner in which the poems dialogue with the comic's panels, and analyse the evolution of the writer's voice over a twenty-five-year literary career as reflected in the volume.

Resumo

Este artigo propón unha análise do primeiro cómic poético da literatura galega, *O puño e a letra* (2018), de Yolanda Castaño, centrándose no tratamento poético e visual dos temas troncais na obra da súa autora (erotismo, afirmación feminista, corpo, identidade, metapoesía, a beleza entendida como marca diferencial, o concepto de segunda lingua) co obxectivo de destacar o carácter pioneiro de Castaño na hibridación da poesía con outras artes, atender ao debate establecido arredor do cómic poético como xénero que aínda está en proceso de consolidación, examinar a forma en que os poemas dialogan coas viñetas, e facer visible a evolución na voz da escritora ao longo dos vinte e cinco anos de carreira literaria escolmados no volume.

Territorio inédito: *O puño e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara



Territorio inédito: *O puño e a letra* de Yolanda Castaño¹

En 2018, Yolanda Castaño (Santiago de Compostela, 1977) daba ao prelo *O puño e a letra*, unha completa antoloxía da súa obra trasladada a imaxes por corenta artistas gráficos que constitúe tamén o primeiro cómic poético da nosa literatura. Nel a autora réndese ao ‘desafío creativo’ (Dopico 2018), tal e como ela mesma o cualificou, de poñer en diálogo a poesía coa plástica para ofrecernos unha escolma ‘[a]lternativa, anticonvencional e anovadora’ (Requeixo 2019) que non só

fixa as claves evolutivas da súa voz senón que lle dá visibilidade ao cómic poético, un xénero aínda en proceso de configurarse. De aí que resulte relevante analizar a forma en que dialogan ambas as disciplinas nas páxinas do libro; ver como cada artista plasma en imaxes a carga onírica, sensorial, simbólica e/ou polisémica que caracteriza a obra da autora e, finalmente, entender o volume ao xeito dun compendio de vinte e cinco anos de intensa e brillante carreira literaria.

Constitúe xa un lugar común entre a crítica establecer como trazo distintivo da poesía de Yolanda Castaño o seu interese pola renovación do formato tradicional deste xénero hibridando o verso con outras linguaxes artísticas. Ela mesma manifesta que ‘non quero unha poesía isolada e volta cara si senón unha poesía contaminada de vida, de mundo e doutros códigos’ (Dopico 2018) como os que lles son propios á plástica, á música, á danza, á fotografía, ao audiovisual e mesmo á cociña, disciplinas coas que teñen entrado en diálogo os seus poemas dunha forma máis ou menos recorrente. Así o corroboran, entre outros, o libro-disco *Edénica* (2000), onde canta textos de seu musicados por José Antonio Fernández Calero, e os volumes *O trazo aberto* (2002), *Alguén agarda que volva alí* (1998) ou *Cociñando ao pé da letra* (2011), nos que colabora, respectivamente, co pintor Antón Sobral e coas fotógrafas Maribel Longueira e Andrea Costas. O espírito multidisciplinar subxace tamén nas *performance* que, desde 2006, ten posto en marcha e levado a diferentes lugares do mundo xunto co músico e compositor Isaac Garabatos como, por exemplo, *Tender a man* (2007) ou *Idioma da tinta* (2018).² O primeiro é un espectáculo interartístico que combina a danza contemporánea de Branca Novoneyra, a voz da cantante Mónica de Nut e mais a interpretación musical a cargo de Garabatos e de Jesús Andrés Tejada co recitado, por parte de Castaño, de textos propios e alleos (Uxío Novoneyra, Lois Pereiro, etc.). Mentres que en *Idioma da tinta* súmanse ao diálogo íntimo entre música e poesía as pezas audiovisuais de Alberto Castaño, quen xa colaborara coa autora noutras mostras de videoocreación. Este é, sen dúbida, o medio que privilexia nos inicios da súa carreira literaria tanto no formato do videopoema como poñéndose á fronte do programa televisivo *Mercuria* (2002–2005) —que tamén dirixía e guionizaba— grazas ao que recibe, en 2005, o Premio Mestre Mateo á Mellor Comunicadora.³

Todas estas propostas multidisciplinares teñen en común o feito de procuraren a mestizaxe de xéneros aproveitando tamén as posibilidades artísticas que ofrecen as novas tecnoloxías co obxectivo de atraer a outros tipos de público cara á lírica. Polo tanto non resulta estraño que, co gallo do seu cuadrexésimo aniversario —e celebrando asemade un cuarto de século como poeta—, Yolanda Castaño dese ao prelo *O puño e a letra* (Xerais, 2018), unha antoloxía onde se constata, máis unha vez, o ‘carácter polifacético de la actividad artística y pública’ (Núñez Sabarís 2021: 348) que

1

A autora quiere agradecer a Norberto Fernández, Xulia Pisón, Fernando Iglesias Kohell, Alicia Jaraba Abellán, David Pintor, Brais Rodríguez e Miguel Cuba o permiso para utilizar as súas imaxes.

2

A editorial romana Squilibri editou, en 2018, o volume bilingüe *Idioma da tinta-Lingua dell’inchostro*, con formato de libro-cd, dentro da colección que reserva para as máis punteiras propostas poético-musicais: Canzoniere (Núñez Briones 2019: 245).

3

Yolanda Castaño traballou tamén noutros formatos televisivos como, por exemplo, o concurso *Cifras e letras* (2006–2011), da Radio Televisión de Galicia (RTVG), onde desenvolvía o rol de experta na parte lingüística; e *Iguallex* (2019), da Radio Televisión do Principado de Asturias (RTPA), no que foi presentadora. Mais ningún destes programas tiña un vínculo directo coa súa faceta literaria.

Territorio inédito: *O puño e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara

4

Laura Pérez Vernetti, ademais das obras citadas, conta no seu haber con adaptacións ao formato do cómic poético de textos de Fernando Pessoa, Vladimir Maiakovski ou Rainer María Rilke en, respectivamente, *Pessoa & Cía* (2011), *El caso Maiakovski* (2014) e *Yo, Rilke* (2016).

5

Os premios Fervenzas Literarias, organizados pola web homónima, carecen de dotación económica e véñense celebrando con carácter anual desde 2007. Os gañadores son elixidos mediante un sistema de votación público que está aberto entre decembro e xaneiro. Pola súa parte, o premio Gala do Libro Galego — nomeado, na actualidade, como Premio Follas Novas do Libro Galego — concédeno cada ano a Federación de Librarías de Galicia, a Asociación Galega de Editoras (AGE) e a Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega (AELG).

vén desenvolvendo desde os seus inicios, así como a súa ‘afouteza pioneira’ (Requeixo 2019), por canto este é, como ela mesma afirma no ‘Limiar’, ‘o primeiro libro da tradición editorial galega que afronta a descuberta do xénero internacionalmente coñecido como *Comic Poetry*: o diálogo da poesía e da banda deseñada’ (Castaño 2018b: 6, cursiva no orixinal).

O subtítulo ‘antoloxía en cómic poético’ que o volume leva no lombo e na portada interior posiciónao fóra das definicións tradicionais tanto da lírica como da banda deseñada, optándose pola etiqueta *cómic poético* (trasunto literal de *Comic Poetry*) para nomear o seu contido: eses ‘híbridos de sorprendente rendibilidade comunicativa’ (Castaño 2018b: 7) nados da suma de ambas as artes. Solventa así a autora o problema de carecermos, a día de hoxe, dunha nomenclatura estandarizada que designe a comunión entre imaxe e texto pois os nomes máis frecuentes no ámbito anglosaxón (*Comic Poetry*, *Comics Poetry*, *Poetry Comics*, *Poetic Comics*, *Comics as Poetry*, *Comic-as-poetry*, *Graphic Poetry*, *Graphic Poem*) adoitan refundirse, no entorno hispánico, nos termos *poesía gráfica*, *poesía de cómic* e *cómic como poesía* que, porén, non convencen nin a todos os estudosos nin a algúns dos seus creadores. Por exemplo, Laura Pérez Vernetti, a artista plástica que máis ten cultivado este formato en lingua castelá, crea en 2015 o neoloxismo *Poémic* para titular unha obra onde trasvasa cincuenta e dous textos breves de Ferrán Fernández á tira cómica; ao ano seguinte substitúeo pola expresión *novela gráfica* no libro *Ocho poemas* —que reúne textos de Jesús Aguado, Isabel Bono, José Ángel Cilleruelo, Luis Alberto de Cuenca, Menchu Gutiérrez, Julia Otxoa, José Luis Piquero e Miriam Reyes— e rematará alcumando como *poesía gráfica* o volume *Viñetas de plata* (2017) onde toma como base os versos de Luis Alberto de Cuenca.⁴ Esta oscilación nos nomes empregados por Pérez Vernetti dá idea da inestabilidade terminolóxica que experimenta o xénero e, para intentar solventala, Celine Pegorari (2021) suxire, ademais do xa mencionado *poémic*, outros dous posibles neoloxismos: *liricómic* pois así cualifica Fernando Beltrán (Carrasco 2015) o volume *Mapa de besos* (2016), de Ángel Petisme e Josema Carrasco; ou *versoñetas*, título dun álbum de 2014 que reúne os deseños de Rubén Uceda e os poemas de Jorge Riechmann. A falta dun consenso unánime na súa nomenclatura, e tendo en conta que esta é tamén a opción escollida pola súa autora, utilizaremos neste artigo o termo *cómic poético* para aludir a *O puño e a letra*, por máis que Jesús Gisbert (2019b) o considere en realidade un claro exemplo de *poesía gráfica*. Segundo o seu criterio, debería designarse así a adaptación do poema ao formato da banda deseñada, reservándose o termo *cómic poético* para a exploración do verso desde aproximacións eminentemente narrativas. Sexa como for, grazas a esta obra, Yolanda Castaño non só recibiu os premios Fervenzas Literarias (2018) e Gala do Libro Galego (2019) —en ambos os casos na categoría de banda deseñada— senón que reafirmaba a súa posición canónica na lírica galega contemporánea dada a súa evidente ‘mestría para sorprender’ (Requeixo, 2019) por medio de propostas xenuínas e sempre anovadoras.⁵

Ademais da cuestión terminolóxica xa mencionada, os críticos manteñen un arduo debate sobre se se debe considerar o cómic poético un novo xénero ou resulta ser tan só unha modalidade da obra plástica que pretende converter o texto nunha gráfica poética. Para achegar un pouco de luz a estas cuestións cómpre partir da dobre funcionalidade que Dino Buzzati, considerado o pioneiro deste formato, establecía para o debuxo: a pasiva, onde resulta ser tan só unha ilustración do texto, e a activa, na cal o simbolismo gráfico estende a interpretación do poema cara a unha nova lectura

Territorio inédito: *O puño
e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara

6

O escritor e artista plástico Dino Buzzati (1906–1972) deu ao prelo, en 1969, *Poema a fumetti*, obra que lle valeu nese ano o premio Paese Sera á mellor banda deseñada. Aínda que, desde os parámetros actuais, o volume sería cualificado como *novela gráfica*, segue a considerarse o primeiro antecedente do cómic poético por canto nas súas páxinas ‘la articulación de la historia se realiza a partir de una disposición lírica desde donde se apunta la factura clásica subyacente: el mito de Orfeo y de Euridice’ (Pozo Sánchez 2009: 63). E, ademais, nel, como afirma Favaro, ‘la “escansión visual” regulariza el movimiento de las diferentes secciones de texto que adquiere una subdivisión rítmica que recuerda la de la poesía’ (2021: 280).

sendo xa algo máis que un mero apoio visual dos versos (Pons 2019a: 598).⁶ Como é obvio, o cómic poético afonda nesta segunda acepción buscando diferenciarse tamén doutras modalidades onde coexisten imaxe e texto (caso da poesía visual, da ilustrada ou da concreta) ao facer un uso consciente dos recursos propios da banda deseñada. É dicir, non se trata de obter un poema con imaxes de cómic, senón de crear cómics cun rexistro poético onde a parte visual e a literaria conformen un todo que aproveite, ao máximo nivel, os trazos específicos da linguaxe verbo-icónica (composición da páxina, elección do trazo, simbolismo, cromaticidade, tipografía, busca de sensacións sinestésicas...) porque, segundo afirma Álvarez Peña (2021: 34), ‘[l]a adaptación en el cómic [...] puede considerarse como una traducción de un sistema semiótico de palabras a uno de imágenes y palabras que convergen en una misma estructura’. Neste novo sistema, o debuxo reelabora os signos lingüísticos evitando ser unha simple paráfrase das palabras e potenciando aqueles elementos que nos versos se elevan por enriba do nivel de conciencia. Só desta maneira se obtén unha verdadeira translación intertextual na que un poema verbal inspira un poema gráfico que, á súa vez, permite unha descodificación diferente do primeiro grazas ao uso dunha linguaxe híbrida onde conflúen os dous códigos previos (Gisbert 2019b). Xa que nada obriga ao artista plástico a transcribir o poema (e, en caso de facelo, a reproducilo literalmente palabra por palabra), a parte visual non se subordina ao texto nin debe considerarse unha simple versión ilustrada deste, senón que, pola contra, a linguaxe do cómic e a da poesía fúndense nesta nova dimensión ata sobrepasaren os límites intrínsecos de cada unha orixinándose así unha forma expresiva que, maioritariamente, abandonará a narratividade para ‘centrar la mirada en el modo en que se desarrolla el discurso lírico, que aprovecha la plasticidad de la gramática y la versatilidad de la sonoridad de la lengua, estableciendo contrapuntos y simetrías tanto semánticas como fonéticas’ (Gutiérrez García-Huidobro 2019: 687). Por iso Alice Favaro (2021: 279) afirma que o cómic poético devén ‘una especie de prolongamiento acústico de la poesía, una especie de écfrasis visual que se añade a la écfrasis sonora constituida por la música, una traducción intersemiótica o transmutación’ que lle aporta un valor engadido ao texto lírico por canto, na súa versión en banda deseñada,

la lectura también es visual y auditiva, y hay que contextualizarla en un espacio y un tiempo distintos, con nuevas modalidades de llegar al destinatario. Además, dentro del proceso de expresión a través de un lenguaje diferente, el texto poético se adapta a las características del medio de comunicación empleado y se abre a la reinterpretación. (Favaro 2021: 288).

Xa que logo é o artista quen ofrece unha nova, vibrante e poliédrica lectura do texto poético cando, no reto de trasvasar o poema ao cómic —e para alén das problemáticas discursivas inherentes a esta acción—, adopta unha postura concreta fronte aos versos. Exerce así un papel de mediador entre a poesía e a parte visual e, como xa se dixo, reformula o texto nun novo sistema de signos que nace da simbiose entre dúas linguaxes previas aparentemente irreconciliables. Desta maneira orixínase unha forma expresiva que duplica, e mesmo triplica, as posibles lecturas sumando á que xa achegaba cada arte de modo independente a de ambas as dúas no seu conxunto (Trabado Cabado 2020: 281). É obvio que no cómic poético o texto *lese* sempre dúas veces: unha no propio poema e outra en ‘compañía

Territorio inédito: *O puño e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara

7

A estas obras cómpre engadirlas a antoloxía *Edénica* (libro-CD publicado por Espiral Maior en 2000), o recompilerio *Erofanía. Triloxía poética* (1995–1998) (Espiral Maior, 2009) que recolle os tres primeiros libros de Castaño, así como os volumes bilingües *Vivimos en el ciclo de las Erofanías* (Hueriga & Fierro, 2000), *Libro de la egoísta* (Visor, 2006), *Profundidad de campo* (Visor, 2009) e *La segunda lengua* (Visor, 2014). En 2022, catro anos despois da edición d'*O puño e a letra*, a autora publica *Materia* (Xerais, 2022) e gaña o Premio de Poesía González Garcés con *A falsa autónoma*.

del trazo' (Sendón 2019: 189), cuxas claves visuais lle aportan ademais unha 'capa adicional de complejidad' (Pons 2019b) ao resultado final. Polo tanto o seu desciframento require, tal e como lle sucede á propia poesía, dun firme e activo compromiso do lector-espectador que debe comprender a linguaxe visuo-textual eludindo as súas dificultades intrínsecas: o feito de seren obras a miúdo non lineais, a frecuente carencia de narratividade, a presenza do símbolo e da metáfora, o ritmo, a simultaneidade ou a composición espacial de palabras e imaxes. De aí a dificultade que entraña a súa lectura.

Todos estes trazos fican patentes n'*O puño e a letra*, libro que, como xa se indicou, reúne corenta textos escolmados pola autora entre os seis poemarios que, en 2018, compoñían o seu corpus: *Elevar as pálpebras* (Espiral Maior, 1995; premio Fermín Bouza Brey), *Delicia* (Espiral Maior, 1998), *Vivimos no ciclo das erofanías* (Espiral Maior, 1998; premios Johán Carballeira e da Crítica Española), *Libro da egoísta* (Galaxia, 2003), *Profundidade de campo* (Espiral Maior, 2007; premios Espiral Maior e Ojo Crítico de RNE) e *A segunda lengua* (Afundación, 2014; premio Novacaixagalicia).⁷ Os poemas —sitos en páxina par— son reinterpretados graficamente —na impar— por unha corentena de creadoras e creadores plásticos que, por pertenceren a diferentes grupos xeracionais, encarnan á perfección 'o pasado, presente e futuro da banda deseñada galega' (Maroño 2018). Trátase de Norberto Fernández, Alberto Taracido, Cristián F. Caruncho, Jano, Fran Jaraba, Xulia Pisón, Paula Esteban, Fran Bueno, Xulia Vicente, David Rubín, Miguel Robledo, Manel Cráneo, María Ferreiro, Alicia Jaraba Abellán, Víctor Rivas, Kike J. Díaz, Xosé Tomás, Anxo Cuba, Los Bravú, Yupiyeyo-María Álvarez Hortas, David Pintor, Kiko da Silva, Miguelanxo Prado, Roberta Vázquez, Xan López Domínguez, Siro, Xaquín Marín, Rubén Mariño, Pepe Carreiro, Santy Gutiérrez, Martín Romero, Ramón Trigo, Brais Rodríguez, Miguel Cuba, Cynthia Alonso, Abraldes, Miguel Porto, Fernando Iglesias *Kobell*, Tokio e Dani Xove. Tal abundancia de ilustradoras e ilustradores logra que o libro, para alén de ser unha ampla antoloxía da obra poética de Castaño, se configure asemade como unha xenerosa escolma do cómic contemporáneo (Gisbert 2019a & Sendón 2019: 190) onde se recolle a pluralidade de enfoques e estéticas que caracteriza a este formato e que irían 'dende o cómic tradicional ata o cómic póster, pasando pola bd lúdica [...], a bd cadro, o cómic fanzine, a bd plaquette, o cómic ideográfico ou a bd de abstracción pictórica' (Requeixo 2019), todos eles representados nas súas páxinas.

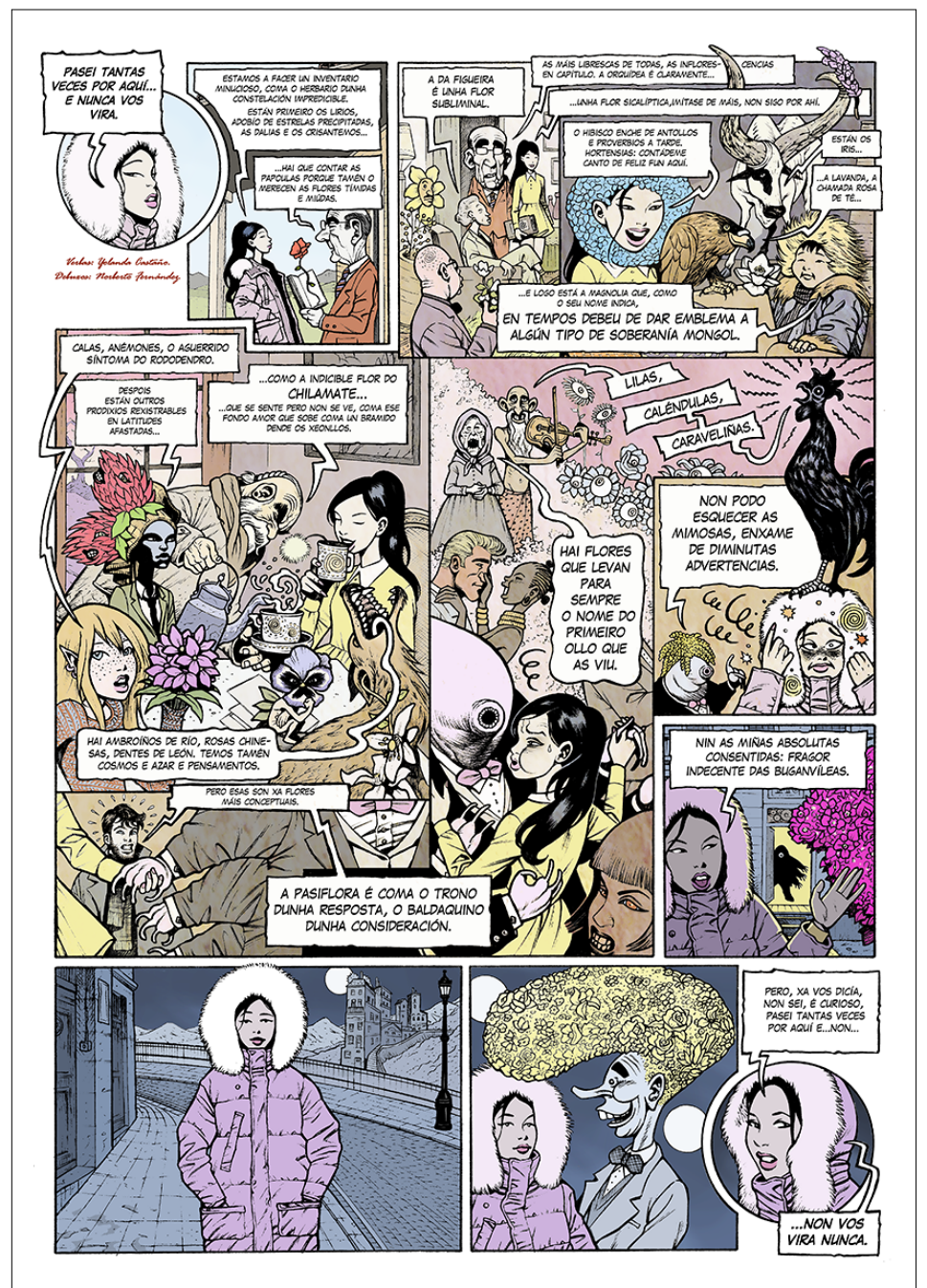
A modo de declaración de intencións, *O puño e a letra* comeza co poema 'Pasei tantas veces por aquí...' cuxos primeiros versos ('[e]stamos a facer un inventario minucioso / coma o herbario dunha constelación impredecible') nos orientan cara ao que significa o traballo da antóloga cando busca ofrecer unha mostra meticulosa e completa da súa traxectoria. Porén no remate do texto explícitase o *leitmotiv* da poeta: a revelación do oculto, daquilo que subxace mais adoito non se percibe porque, e así se le na última estrofa,

pasei tantas veces por aquí e...
non,
non vos vira
nunca.

Como soe ser frecuente en Castaño, un eu vivencial achéganos as experiencias basilares do ser e por iso Núñez Sabarís considera de 'cierta

Territorio inédito: *O puño e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara

relevancia simbólica que el libro se abra con una historieta, cuya primera y última viñeta ofrecen el retrato de perfil (derecho en la primera, izquierdo en la última) del yo lírico' (2021: 348). Este manifesta un significativo cambio de actitude desde o cadríño inicial, un óvalo onde observa de esguello coas pálpebras semipechadas —dando a entender que aínda non o percibe todo— ao derradeiro no que xa nos contempla de fronte e cos ollos regalados pois aprendeu, finalmente, a mirar. En ambos os casos, a boca permanece aberta facéndonos partícipes desa descuberta poética da realidade que experimenta ao longo do seu camiño de aprendizaxe e tamén para enunciar os trinta e nove poemas seguintes. De aí que Norberto Fernández interprete graficamente este texto (imaxe 1) como un periplo onde o eu poético —unha figura feminina de longo cabelo escuro que recorda á propia Castaño— transita habitáculos interiores nos que diversos seres, varios animais (un galo, aves, un lobo) e algunhas das vinte e oito especies de flores mencionadas no texto (mapoulas, hortensias, magnolias, orquídeas, buganvileas...) ateigan completamente o espazo nunha sorte de *horror vacui*. Nos



sucesivos cuartos aos que accede, a muller fala, danza ou toma o té con criaturas peculiares, deformes, monstruosas e/ou exóticas dado que algúns dos personaxes cos que interactúa proveñen doutras latitudes (un neno mongol, a muller africana), constrúense cunha mestura extravagante de elementos dispares (corpo humano con cabeza de pensamento, unha inmensa mata floral a xeito de tupé masculino, o ser sen rostro que posúe seis brazos...), ou pertencen ao mundo feérico (un trasgo) e da fantasía (flores personalizadas con ollos e cara). A súa presenza remite a un contexto onírico illado do real por medio das rúas en branco que separan aquelas viñetas nas que a protagonista pasea soa por unha cidade nocturna daqueloutras que ocupan estes seres tan especiais.

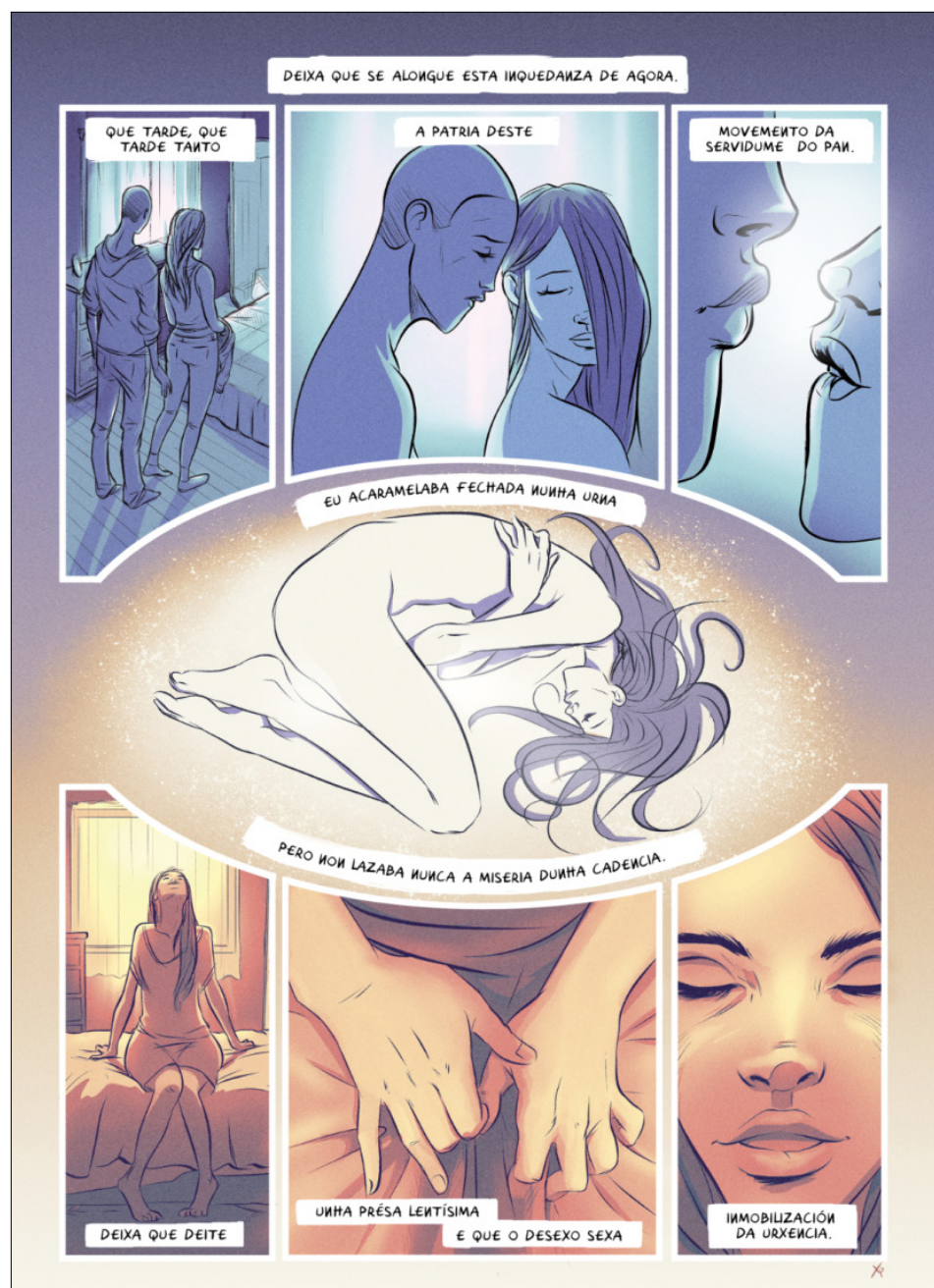
Xa que logo, nesta primeira páxina gráfica da antoloxía aparece un elemento que será recorrente: o retrato da propia poeta. Atopáremolo de novo nas imaxes que ilustran certos textos —a maioría tirados d'*O libro da egoísta*— onde se produce o desdoblamento autorreferencial do eu, proceso que o converte en receptor das palabras emitidas por ela mesma. Así sucede, por exemplo, na obra de María Ferreiro que ilustra o poema 'A Yolanda' onde se dá unha presenza duplicada da súa imaxe que nos ofrece tanto un primeiro plano do rostro como a visión enteira do seu corpo. Nos brazos alzados esta 'Yolanda cazadora, soldada, tirana louca, que me ardes, que me donas' porta o lume e un feto mentres que as súas pernas se esmiúzan na area que cobre o solo onde xacen os ósos da 'miña prole de fillos de berros metálicos'. Tamén Siro, quen plasma o poema 'Son' con tan só catro debuxos, ofrece un retrato de perfil da escritora aínda que, no seu caso, prioriza sobre a parte gráfica a reprodución completa do texto. Busca así facer imaxe coa propia palabra sendo os estilos tipográficos (sombreado, orientación diagonal, liña nesgada...), as cores e os diferentes tamaños da letra os principais recursos expresivos aos que apela. Doutro teor é a presenza da efixie da autora na colaxe de pictogramas que crea Pepe Carreiro para acompañar 'Cousas que comezan por Y'. Ao xeito das serigrafías de Andy Warhol, o artista replica ata seis veces o seu rostro en cor vermella como imaxe icónica do verso 'yo-lan-da-cas-ta-ño repetido ata que non significa nada' para pór de manifesto que a insistencia reiterativa operada sobre un motivo visual, ou sobre a propia articulación do antropónimo —esa 'violación do meu nome' á que se alude no texto—, desliga o vínculo entre significante e significado deixando o signo convertido nunha simple forma sen concepto, nunha voz que tan só ecoa. Neste poema, Núñez Sabarís percibe que

[m]ás allá del juego de palabras con “yo”, coincidente con la primera sílaba del nombre de la escritora, se profundiza en la dimensión múltiple, como un significante vacío y desarticulado de la identidad, que será un aspecto recurrente en su poética. Con ello pone de manifiesto una mirada fragmentada sobre su propia esencia, que expresa la fragilidad y escasa estabilidad de su propio retrato e imagen.
(2021: 349)

Como adoita suceder nas antoloxías unipersoais, tamén ao longo das páxinas gráficas d'*O puño e a letra* podemos percibir claramente a evolución temática e formal da poesía de Yolanda Castaño, as intertextualidades, certas recorrencias simbólicas, as sinerxias definitorias na construción da súa voz e os motivos troncais. Este é o caso do erotismo que, desde os primeiros libros, tratará sempre dunha forma desprexuízada, non eufemística,

Territorio inédito: *O puño e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara

con moita presenza do sensorial e utilizando un idiolecto propio que inclúe léxicos pouco habituais e abundantes neoloxismos. Nos textos deste teor, o eu poético feminino asume o rol activo do suxeito e sitúa o corpo nun lugar central, rexeitando calquera tipo de obxectualización que a relegue á pasividade tradicionalmente imposta polo patriarcado sobre a muller. A estes referentes remite Xulia Pisón ao recrear o poema 'Que tarde tanto' (imaxe 2) en dous planos temporais que conflúen na figura feminina, núa e anicada en posición fetal, que ocupa o centro da páxina pois, como se di nun verso, 'acaramelaba fechada nunha urna', esa sorte de mandorla que a acolle baixo a forma oval dun cadriño aberto. Enriba e debaixo dela, un triduo de viñetas explicita dúas situacións eróticas presentando tres momentos clave en cada unha delas de xeito que a súa secuencialidade narrativa se exprese por medio dunha terna de planos (xeral, primeiro e detalle). A simetría entre estas escenas é absoluta e acentúa a beleza da proposta de Pisón quen, ademais, plasma maxistralmente o carácter cíclico do desexo, a importancia da súa demora e a sensualidade que impera no texto. Ao xeito dun *flash-back*, na franxa superior amósase o encontro íntimo dunha parella heterosexual



representando cada un dos debuxos unha fase do desexo: a xénese coincide coa chegada de ambos a unha alcoba onde unha luz cenital e fría cae, desde a ventá, sobre a cama focalizando o que nela vai suceder; o retardo —esa ‘inmobilización da urxencia’ que motiva o poema— represéntase cos corpos xa nus e, sobre todo, na maneira voluptuosa en que el morde o labio inferior mentres observa a caluga feminina; por último, inminencia é o que prometen as bocas a escasos centímetros de iniciaren o beixo. Na banda inferior da páxina, iluminada con tonalidades cálidas, danse de novo estas tres fases mais, agora, a protagonista é a muller que busca o seu pracer en solitario. Senta sobre a mesma cama onde antano se encontrara co amante e amosa, por medio da postura corporal, a urxencia do desexo que se lle volve, na segunda imaxe, ‘présa lentísima’ como se deduce grazas a un primeiro plano das mans crispadas sobre a saia. O rostro xa sereno é a mellor constatación, finalmente, do seu clímax.

Máis sutil é o xogo que establece Xulia Vicente co cromatismo do verde e do azul reiterado no poema ‘Se falase de ti non pronunciaría’ onde, sen deixarnos ver nunca a figura humana, crea, por medio da suxestión, ‘unha páxina vizosa en sensacións’ (Maroño 2018). A relación erótica explíctase ao intuírense diferentes partes corporais dunha parella (as cabezas xuntas, mans que se enlazan, algúns dedos aloumiñando unha coxa...) entre as pólas floridas dunha árbore das que, finalmente, colgarán en desenfadado abandono dúas pezas de lenzaría. O azul (celeste e floral) dialoga co verde, ese ‘delirio de ramas’ mencionado no texto, mentres que o branco das prendas resalta como un foco de luz sobre as cores pastel que ‘convierten el encuentro sexual en un *beatus ille* de plácido erotismo’ (Sendón 2019: 190, cursiva no orixinal).

Mais, na obra de Castaño, a vivencia erótica relaciónase tamén coa beleza do turbio, cunha certa apoloxía do desenfreo e da desmesura, co triunfo do dionisiaco, co intercambio de roles, coa vampirización, co refinamento esteticista, coa transgresión e mesmo co morbo do goce e da dor mesturados. Neste terreo adéntrase David Rubín ao ilustrar ‘Todas as vastas horas do plenilunio’, poema que reflicte un encontro nocturno e azaroso entre dous seres. O artista presenta a información por medio dunha narrativa fragmentada en diferentes planos temporais e con gran predominio da elipse, de xeito que quen observa debe completar os espazos mortos que se dan entre este conxunto de doce viñetas. Catro delas son puramente cor: a primeira, en negro, sitúanos nunha noite propicia para unha relación furtiva, misteriosa e pasional; a que ocupa o terceiro lugar, dun fucsia suave, sinala o desexo que nace ao lamber con ansia a pel do outro; a situada no posto dez, vermello sangue, anticipa a ‘festa de vampiros’ suxerida polos inquedañtes planos do dentame e dun pescozo descuberto; e, pechando a escena indícase, cunha tenue cor salmón, a saciedade do desexo e o acto de vampirismo que mancha os dentes de sangue. Malia o predominio cromático case absoluto dos vermellos, destacan no centro da páxina (en concreto nos postos cinco e sete) dúas imaxes en cores frías que nos retrotraen ao primeiro contacto dos protagonistas cando ese ‘si medio pirata’ dá pé a unha relación fugaz e apresurada. Rubín opta case en exclusiva polo plano detalle, xa que lle permite tanto crear intriga sobre cal será o resultado último dese encontro entre estraños como poñer de manifesto a instantaneidade feroz do desexo.

Pola súa parte, Fernando Iglesias *Kobell* apórtalle á antoloxía unha das solucións máis orixinais cando adapta ‘The winner takes it all, a musa non leva un peso’ (imaxe 3) creando un ‘disfrace pop-art’ (Maroño 2018), dada

Territorio inédito: *O puño e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara

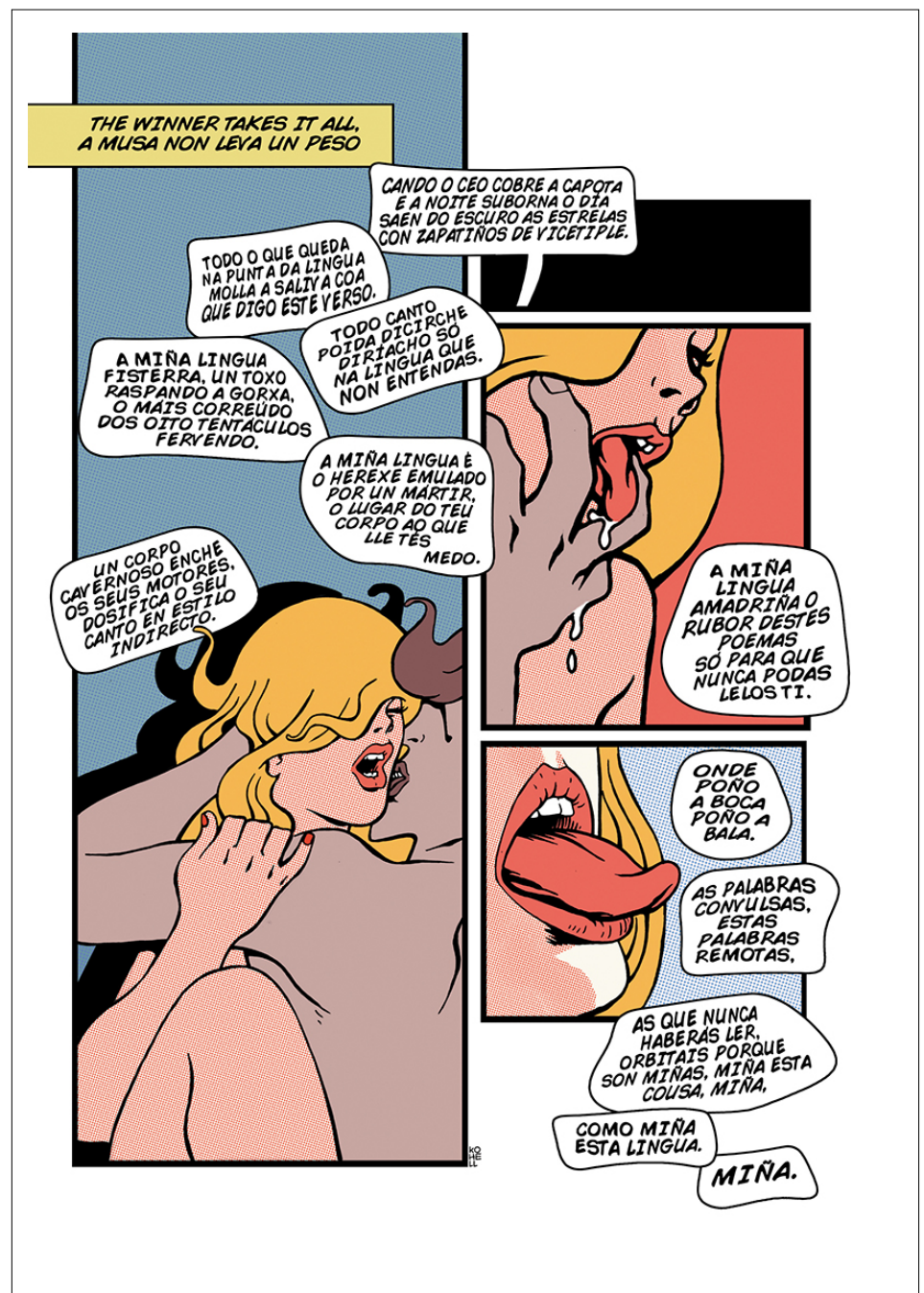
8

Jean-Claude Forest creou, en 1962, o personaxe de *Barbarella* para a revista francesa *V*. Trátase dunha heroína moderna, de ciencia ficción, co físico de Brigitte Bardot e sexualmente liberada. Por medio dun 'grafismo suelto y elegante, inspirado en la ilustración clásica y los cómics americanos de la edad dorada, [Forest] había decidido dar réplica paródica, femenina y feminista, al arquetipo del aventurero espacial estilo Flash Gordon, del que *Barbarella* se constituía en resposta y burla' (Palacios 2018), pois desafiaba o papel protagonista masculino. Foi ao recollérense en libro, en 1964, as oito aventuras de *Barbarella* que este comezou a ser considerado en Francia o cómic pioneiro do xénero fantaerótico para adultos. A primeira película sobre a heroína rodouna, en 1968, Roger Vadim con Jane Fonda no papel principal.

9

A trama de puntos bendéi, ou Ben Day, foi creada polo impresor e ilustrador Benjamin Day (1838–1916) para traballar as luces e as sombras nos seus debuxos. Hoxe en día nomea o proceso de combinar pequenos puntos de dúas cores a fin de conseguir efectos visuais e novas tonalidades. Utilizouse moito nos anos sesenta na banda deseñada pois permitía aforrar diñeiro na coloración das imaxes.

a influencia no seu deseño de dous grandes referentes desta liña pictórica: Roy Liechtenstein e Jean-Claude Forest. Toda a metade esquerda da páxina resérvase para unha única viñeta que amosa, de forma explícita, o encontro sexual dunha parella. A muller, cuxa fisionomía arremeda á da *Barbarella* creada por Forest, ocupa unha posición frontal resaltando, sobre o fondo azul, a súa exuberante melena loira, a boca entreaberta e a pel rosácea.⁸ Para outorgarlle primacía a certas cores, *Kobell* utiliza a técnica da trama de puntos bendéi, propia de Liechtenstein, o que crea un forte contraste entre os elementos aos que llela aplica (o fondo e a pel) e aqueles que pinta en cores planas (cabelo, labios, dentes, saliva e mesmo a figura masculina desdibuxada como unha simple sombra).⁹ Dado o xogo polisémico que se establece no texto co termo 'lingua', na parte dereita da páxina dous cadriños amosan en primeiro plano a boca aberta: nun está o órgano de fóra e o cuspe pinga, branco e torrencial, sobre os dedos do home, o que lle permite a Sendón identificar nesta imaxe 'las usuales lágrimas femeninas en la obra del pintor estadounidense [Liechtenstein] transformadas en saliva



Territorio inédito: *O poño
e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara

deslenguada' (2019: 190); no outro, a lingua exhíbese por completo pois, como se afirma no poema,

onde poño a boca poño a bala.
As palabras convulsas,
estas palabras remotas,
as que nunca haberás ler,
orbitais porque son miñas, miña esta
cousa, miña, como miña esta lingua.
Miña.

Outra liña temática moi rendible na poética de Yolanda Castaño, sobre todo n'*O libro da egoísta*, é a que explora a construción da identidade desde unha forte marca de xénero pois, segundo Núñez Briones, nesta obra 'se reformula la voz de las mujeres como sujetos múltiples, plurales e incluso contradictorios' (2019: 246), desbotándose a un tempo os roles, proxeccións e expectativas patriarcais. Cómpre, xa que logo, asumir as múltiples personalidades do eu que se fan explícitas, por exemplo, en 'Autorretrato', un poema que rompe coas convencións dos xéneros literarios ao adoptar a forma dun monólogo teatral. Demostrando unha enorme capacidade de concisión ao resumir este longo texto en tan só once versos, Paula Esteban crea unha viñeta a sangue con dous planos: na parte superior dereita unha muller núa, de longos cabelos, le nunha noite de plenilunio a carón dun mar que exhibe a riqueza do seu ecosistema (peixes, algas, corais...) nos dous terzos restantes da páxina. Cinco cadriños interiores, situados no lado esquerdo, conteñen as metades (cabeza e pube) dunha *matrioska* representándose así, de forma simbólica, os diferentes eus: aquel que nós sentimos que somos, o que os demais ven de nós e aqueloutro que nos devolven como verdadeiro. Opina Óscar Sendón que a presenza desta boneca rusa 'añade una lectura de simétrico lirismo' (2019: 190) á historia gráfica por canto as capas que a conforman, esas '[h]abitacións concéntricas' mencionadas no texto, seguen unha alternancia: os cadriños un e cinco, na mesma tonalidade que os dedos que a desartellan, constitúen a súa parte externa; o dous e o catro, vermellos, a capa interior; e a terceira imaxe, en verde, o seu centro, aínda suxeríndose, dentro deste, a existencia doutras dúas bonecas xa abertas. Mais, fronte ao que sucede no xoguete tradicional, esta *bábushka* non ampara na súa cerna unha figura idéntica ás demais senón un rolo de papel onde se detallan as verdadeiras personalidades do eu.

Pola súa parte Alicia Jaraba Abellán (imaxe 4) incide no diálogo intertextual explícito entre o monólogo dramático '(Yolanda entra en escena)' e o filme de Jean-Jacques Annaud *O amante* (1991), adaptación da novela homónima de Marguerite Duras. Esta complexa historia estrutúrase narrativamente ao xeito dun *in media res* que nos sitúa nun espazo ('a fin do mundo') facilmente identificable con Galicia pola presenza dun hórreo nun piñeiral. Desde aí a protagonista (unha muller con trenzas, vestido de seda e chapeu masculino con fita negra) recorda un *amour fou* sucedido durante a súa adolescencia en terras distantes, nesa exótica paisaxe de palmeiras, cabanas e socalcos que serve de fondo para un ardoroso encontro sexual. Os amantes entréganse ao pracer, na parte inferior da primeira viñeta, sobre a onda cuberta de espuma que pintara Hokusai, acentuándose así, dun xeito simbólico, o erotismo exorbitado desta escena que implica a dúas persoas de distinta orixe racial segundo se percibe no contraste entre o rosa da pel feminina e o verdoso xade imperial daquel que, como se di no texto,

Territorio inédito: *O puño e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara

10

‘A grande onda de Kanagawa’ é unha das estampas ukiyo-e máis coñecidas do xaponés Katsushika Hokusai (1760–1849). Nela, co monte Fuji nevado de fondo, unha inmensa onda cobre tres barcos de pesca. A obra tivo gran influencia na arte occidental e na publicidade.

‘ama como un chino’.¹⁰ As mesmas cores tinguen tamén os espazos que lle son propios a cada individuo e mudan ao sepia na banda inferior da páxina onde se explicita a despedida por medio dun barco que, ao lonxe, abandona tras de si un sombreiro cónico dando a entender o radical cambio de vida que experimenta a protagonista.



O conflito que xera o choque entre a nosa consideración íntima e a forma en que os demais nos ven artella ‘Reflexo’ (imaxe 5), un poema que David Pintor plasma en seis cadros onde xoga co feito de que, como se di no texto,

O contemplado devolve os ollos que contemplan.
[...]
O perfil vaise rotulando
co bolígrafo das biografías de quen observa.

Territorio inédito: *O puño e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara

Nesta historia gráfica un home con chapeu, gabán e bufanda vermella pasea a carón da auga (elemento que ocupa a metade inferior de todas as viñetas) e obsérvase nela. Fronte ao que cabería esperar, tan só a primeira vez coinciden a imaxe real e a especular do protagonista pois, nos sucesivos debuxos, denótase un contraste cada vez maior entre ambas ata decatármolos de que a realidade non é o plasmado na colorista parte superior do cadro senón aquilo que se reflicte na cincenta escuridade das augas. Polo tanto, estas actúan ao xeito dun ‘espelliño máxico’ que expresa a verdade e foxe do ilusorio (a representación masculina por medio de recursos fantásticos que o converten en ave ou mesmo en árbore). De aí nace a súplica final do poema —‘Devólveme ti, / espello espelliño máxico, / a inútil parte de min que en todo isto sucumbe’— e tamén o impulso do home cando, na derradeira imaxe, decide lanzarse á auga para romper ese cristal que delata a súa verdadeira faciana impedíndolle así calquera posibilidade de creerse outro.



Na mesma idea afonda ‘Contos de fadas’, onde Yolanda Castaño se suma ademais a unha tendencia característica da poesía dos anos noventa: a reescrita dos contos de fadas tradicionais outorgándolle ás súas personaxes femininas non só voz senón tamén unha nova e transgresora personalidade. No poema xógase coa idea do dobre, esa identidade oculta que, constituíndo a nosa verdadeira esencia, desmente aqueloutra que evidenciamos. Así lle sucede, coa excepción do leñador, a todos os seres mencionados no texto: a carapuchiña-loba, unha devoradora-asceta, certa libérrima-dependente, esa princesa-monstro... En doce viñetas sen marco, Víctor Rivas dálle vida a estes personaxes sinalando con liñas de contorno brancas a cara máis evidente e remarcando coas vermellas o seu carácter encuberto.

Esta afirmación da identidade atravesada pola perspectiva de xénero conleva tamén reflexionar sobre a problemática inherente á súa representación e á maneira en que esta se configura. Cómpre aprender a mirarse no espello que a sociedade nos devolve, determinar como ‘definirnos sin limitarnos’ (Núñez Briones 2019: 246) e, xa que logo, desbotar os estereotipos que lastran a beleza. Este é un tema transversal na obra de Castaño que acada entidade de verdadeiro *leitmotiv* en *Profundidade de campo*, onde abrangue múltiples connotacións negativas ao ser esgrimido contra o eu como un reproche, unha marca diferenciadora, o que corrompe, aquilo que condiciona a percepción íntima da imaxe persoal desde a visión do outro e, sobre todo, como un vínculo directo a unha serie de tópicos que a poeta se empeña en poñer de manifesto por medio da provocación, a ironía ou o distanciamiento. Por exemplo, en ‘Historia da transformación’ dáse unha

regresión sincera e directa ao punto de partida, un patio de colexio de monxas cheo de caras comúns e arelas de ser alguén nun futuro próximo. E a cerna desta confesión en alta voz precipítase cara á promesa de querer ser libremente e de pedir un perdón “cos meus labios máis pequenos” por esa escolla. (Marante Arias 2007: 188)

Para trasladar a imaxes este texto, Xosé Tomás divide a páxina en dúas metades horizontais e simétricas que se vinculan a mundos contrapostos: no plano superior aparece o real representado en cores terrosas, no inferior triunfa unha ambientación mariña que desce ata os abismos facéndose a cada paso máis profundo o seu azul. A conexión entre ambos os mundos efectúase por medio dunha muller sentada nun illote que, sito na liña do horizonte, estende a súa raíz nutricia por baixo das augas indicándonos así, dun xeito simbólico, a fusión do ser coa natureza, esa ‘metaforización germinativa’ (Bagué Quílez 2010: 56) que provoca unha sintonía de efectos entre ambos como se ve nestes versos: ‘A tersura do meu ventre escoltaba á primavera / desbordaron as buguinas nas miñas mans tan miúdas’. Enriba da muller, Tomás sitúa catro viñetas sen marco nas que focaliza, cun plano cada vez máis curto e próximo á súa cara, o espertar dunha adolescente. Esta pasa por reaccións sucesivas que van da sorpresa ata o terror final —ben explícito no ollo totalmente regalado do derradeiro cadríño— pois, en palabras de Bagué Quílez, ‘evoluciona desde la indefinición infantil hasta la aceptación de la propia belleza’ (2010: 55) que condicionará xa para sempre a súa vida como unha marca negativa dado que ‘la contiene como un objeto en la mirada masculina, no un sujeto con la capacidad de definirse a sí misma’ (McCoy 2016: 149). De aí que descubrir a súa fermosura lle cause un enorme impacto, por canto ademais esta lle é revelada mediante a privación, o castigo e o desprezo: ‘cuspiéronme na cara as

miñas propias virtudes neste / club non admiten a rapazas cos beizos pintados de vermello’.

A beleza lígase tamén á máscara que a manipula ou modifica, aínda que, en realidade, ‘a faciana con máscara, a que perfila os seus trazos con toda sorte de afeites, é a que menos agocha’ (Marante Arias 2007: 188). De feito, no poema ‘Maquillaxe’ incídese en que

Eu era un
monstro fermoso e abatido.
Máscara incrustada na face
(...)
A miña maquillaxe perfilaba coma ningunha
a comisura mortal do ollo ou a distancia.

Partindo destes versos, Anxo Cuba ofrece o caso máis extremo de ocupación da páxina por parte do texto ao introducir tan só unha imaxe —a silueta dunha muller con longa melena, un único ollo perfilado en negro e un torso-colector de diversos elementos urbanos (rañaceos, antenas) ou produtos de maquillaxe (barra de labios, lapis, esmalte de uñas)— e deixar que as palabras, realizadas mediante xogos tipográficos (diversos tamaños de fonte, negriñas, coloración da *panza* das letras redondas), invadan o resto do espazo.

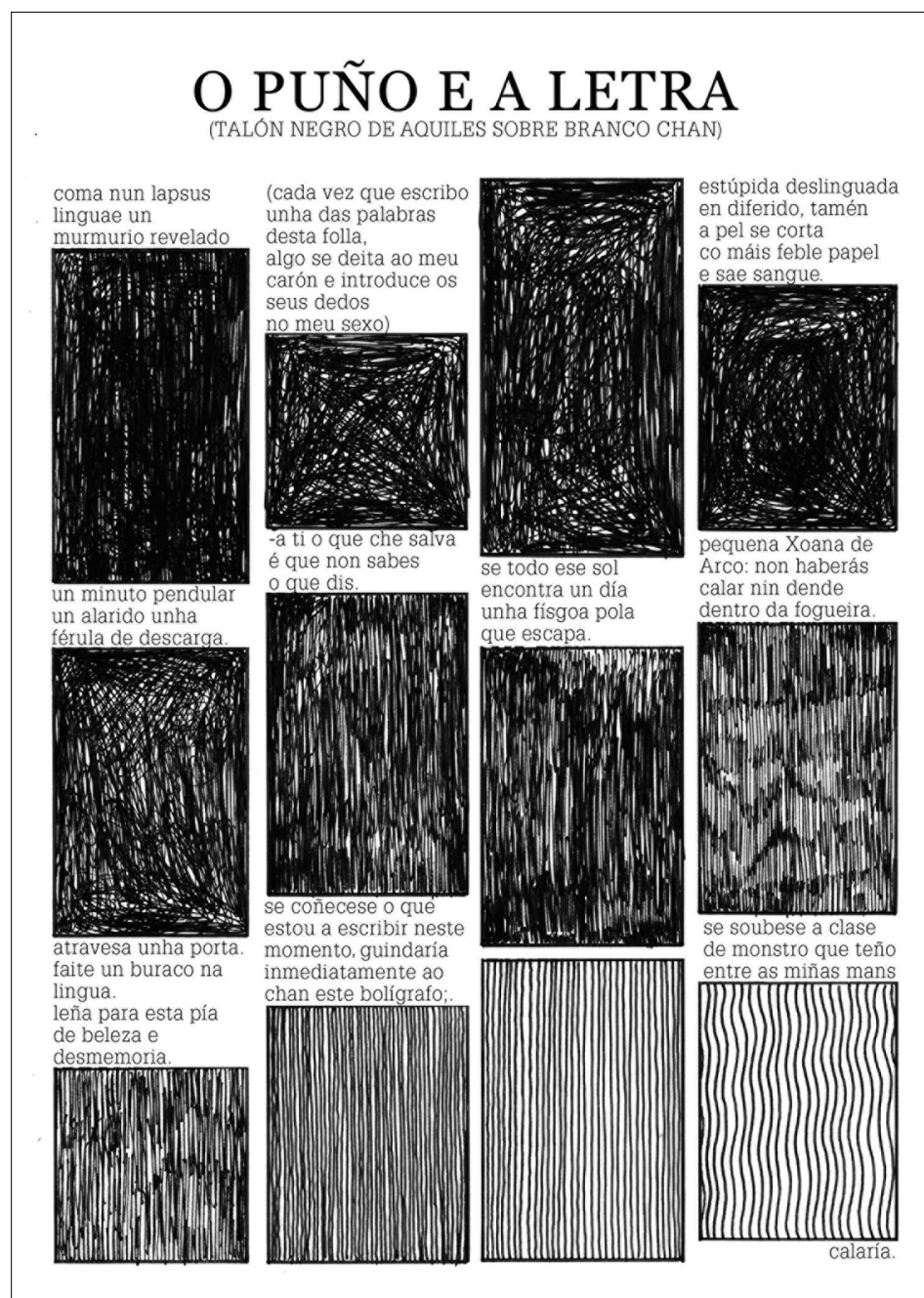
A derradeira liña temática propia da obra de Yolanda Castaño é a metapoesía, que se vincula á reflexión sobre as carencias da lingua en tanto que materia imperfecta, ao rexeitamento dos estereotipos vertidos tradicionalmente sobre a muller escritora e a un concepto, o de *segunda lingua*, que vertebrar o poemario homónimo aludindo ao que resulta periférico, estraño e diferente (Cordal 2014: 135). É dicir, en varios textos d’*O puño e a letra* tomados deste libro está ‘[a] poesía preguntándose por que existe, como existe e para que existe a través da autora’ (Cordal 2014: 135). Nesta categoría entran, por faceren referencia ao necesario para levar a cabo o acto físico da escrita, poemas como ‘Papel’ e ‘Reciclaxe’. No primeiro deles, Rubén Mariño presenta tres retratos da poeta que perde a súa calidade corpórea ao converterse xa nun deseño cando afirma ‘[l]iterariamente, / non podo separarme deste / papel’. Pola súa parte, en ‘Reciclaxe’, Santy Gutiérrez remarca o xogo da duplicidade e da superposición amosando á vez ao paxaro e a súa sombra, o anverso e o reverso do espello ou dúas plumas (de ave e estilográfica) que deitan tinta, pois, segundo se le no texto,

tamén se escribe así,
anotando palabras novas mentres outras
anteriores
se transparentan.

Para ilustrar o poema que lle dá título á antoloxía, ‘O puño e a letra (Talón negro de Aquiles sobre branco chan)’, Brais Rodríguez utiliza a técnica lineal ou de raiado, xa que esta ‘ofrece unha tradución máis aló de calquera figuración’ (Maroño 2018). En doce viñetas (imaxe 6) presenta o artista unha mancha negra inicial que se vai facendo cada vez máis tenue ata adoptar a forma dunhas liñas que, lonxe do estatismo propio do que é recto, ondulan, na derradeira imaxe, coa vibración desas palabras que non calan nin ‘desde dentro da fogueira’ de Xoana de Arco á que aluden os versos. O borrón de tinta incide así nun mundo simbólico complexo como o que

Territorio inédito: *O puño e a letra*
de Yolanda Castaño
Teresa Seara

no poema converte a palabra en 'monstro', 'alarido', 'férula de descarga' e porta para o misterio.

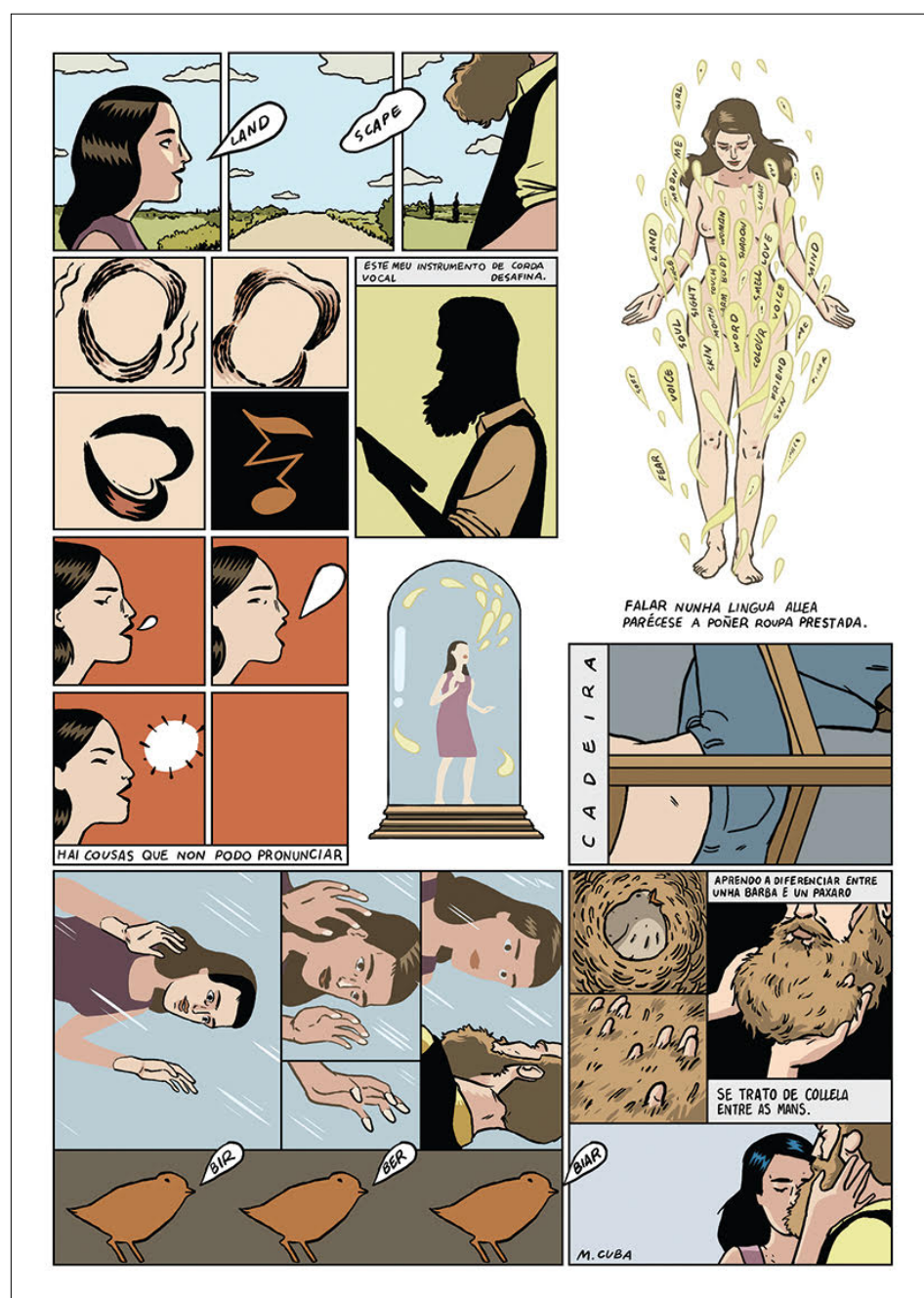


Imaxe 6

Pola súa parte, en 'Pechado de par en par', Roberta Vázquez retrata catro veces á mesma escritora —cuxo nariz é unha folla caducifolia— concentrada nun intenso momento creativo que logra facela inmune ao paso do tempo. En fronte dela, a mesa, o caderno, o lapis e a cunca de café preséntanse como elementos inmutables; pola contra, o fondo (a casa, o xardín e/ou o ceo) é sempre dinámico: pasa da vizosidade da primavera á nudez do inverno, amaga tormenta cando a busca das palabras se torna dificultosa e identifica a fluencia da escrita cunha noite estrelecida.

A dificultosa pronuncia das palabras inglesas *bird* e *beard* permítenlle a Miguel Cuba, en 'Listen and Repeat: un paxaro, unha barba' (imaxe 7), representar, con gran beleza e mestría, a historia de dúas persoas que, afastadas ao comezo polo idioma —na primeira viñeta ela di 'land' e el 'scape' na confusión dos 'significados de país e paisaxe'—, finalmente se encontran no territorio común do neoloxismo. A muller, pechada no seu fanal de

un fenomenal ejercicio de simbiosis entre el texto y una representación gráfica dependiente del mismo sin llegar a ser literal: la complejidad de la pronunciación de una lengua extranjera, la vocalización, la angustiosa jaula de cristal de los sonidos imperfectos y la confusión terminológica que concluye en un nido-barba, los *bird* y *beard* del título en su traducción al inglés. (Sendón 2019: 190, cursivas no orixinal)



No derradeiro poema da antoloxía, ‘Non hai orde máis tirana que a orde alfabética’, Dani Xove expresa a pugna diglósica entre linguas (‘[a]s palabras labregas sachando nas súas ringleiras / e a nobreza de Castela

Territorio inédito: *O puño
e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara

11

O lobo acada gran presenza simbólica en varias das historias gráficas, como en 'Beber leite', onde Alberto Taracido presenta o vínculo indisoluble do corpo e da terra a través dunha maternidade, ou na carauta de Entroido que Xan López Domínguez debuxa en 'E botámonos a trotar...?'.
12

O científico e inventor Nicola Tesla (1856–1943) acadou notoriedade polo seu comportamento extravagante. Por exemplo, tiña obsesión co número tres e afirmaba que o matrimonio era incompatible co seu oficio. Mentres viviu en Nova York, recollía pombas feridas e levabaas ao seu hotel, o New Yorker. Segundo deixou escrito, unha delas dáballe 'razóns para vivir' xa que 'quería a esa pomba igual que un home ama a unha muller' (Pichel 2018).

asediando o dicionario') como unha loita feroz entre lobos que esgazan o peullo do contrincante do mesmo xeito que o tempo borra a memoria das mulleres ('o nome dunha muller persiste só dúas xeracións', afirmase nun verso), tradicionalmente transmisoras da lingua inicial.¹¹ A boca icónica deseñada por John Pasche para a compañía discográfica Rolling Stones Records reproduce aquí, nunha cor azul esvaída, a dúbida final do poema: 'Coñece a lingua a súa lingua? / Os libros nunca están pechados'.

Tal e como se viu ata o de agora, n'*O puño e a letra* atopamos maneiras diferentes, e mesmo contrapostas, de enfocar a translación do texto poético á imaxe. Para alén de certas disxuntivas á hora de conceder máis primacía ao textual ou á parte gráfica —vinte e catro dos corenta ilustradores deciden reproducir enteiramente o poema— e tamén se utilizar só unha superviñeta ou varios cadriños —opción preferida—, as maiores dificultades estriban en plasmar a polisemia verbal, o misterioso, o simbólico, así como os mundos oníricos e fantásticos tan propios de Castaño. As solucións son diversas. Por exemplo, en 'Que é dor / a dor que de veras sente', Kiko da Silva céntrase nos versos seis a catorce do poema e, desde un plano panorámico, vai pechando o foco sobre unha 'rapaza nada cos xenes da beleza', mais cos ollos estrañamente vermellos de Nicola Tesla, que se adentra nas perigosas furnas da praia das Catedrais a cuxa derruba asistimos na derradeira viñeta. Nunha chiscadela á intrahistoria do inventor, un paxaro escapa de alí mentres caen as pedras.¹² Pola súa parte, Jano, 'Nos arquivos abstractos', chega a 'dislocar texto e imaxe ata o punto de ofrecer dous poemas distintos' (Maroño 2018), pois a sombra da lectora, reflectida sobre a parede, acaba confundíndose cunha serpe que a escorenta. Con todo, a solución máis orixinal do libro é a que aporta Cristian F. Caruncho ao converter nun taboleiro da oca, en branco e negro, a biografía dunha parella recollida en 'Canta ledicia abranguemos entón...?'. Aquí as casas amosan diferentes momentos temporais (o primeiro encontro, a voda, o parto do vinculeiro...) ata a vellez dos protagonistas e poñen de manifesto que, como di un dos versos, '[o] amor era un xogo divertido e precioso'.

Aínda que menos frecuentes, algunhas adaptacións dos poemas apelan a unha narratividade máis tradicional. Así sucede en "Highway to heaven" onde Kike J. Díaz estrutura a páxina en tres franxas horizontais que se corresponden coa introdución (as tres primeiras viñetas), o nó (desenvolto en seis pequenas imaxes) e o desenlace (resumido nun trío de cadriños) dunha historia futurista que, con aires de *road movie*, 'entronca con la aleación de carne y de metal propuesta por *Crash* —tanto la novela de J. G. Ballard como la película de David Cronenberg' (Bagué Quílez 2010: 51), ao enxalzar a velocidade do automóbil como elemento de sublimación do desexo e forza capaz de fosilizar, como se di nuns versos, a 'rutilante beleza / do meu cadáver sobre o arcén'. Partindo dun plano cenital nocturno da autoestrada, Díaz reúne na primeira imaxe os dous protagonistas principais da historia, o coche e a bolboreta, que, ocupando aínda espazos contrapostos (a terra e o aire), acaban por confluír na derradeira escena. É a condutora quen fai posible o contacto entre eles cando, prendida do salto desa 'bolboreta de frío' que se atravesa no seu camiño, sente o magnetismo da vertixe e acelera 'tan rápido / como a este verso se lle vai a vida'. Os sucesivos planos detalle dan conta de como a situación se volve a cada paso máis inqueda e perigosa, pois todos os indicios (as rodadas dos pneumáticos sobre o asfalto, a presenza da néboa, a man sobre a panca do cambio de marchas, o reflexo dos faros no ollo composto

do insecto, a exorbitante velocidade á que circula o vehículo e a invasión do carril contrario) anticipan o funesto desenlace: a morte do lepidóptero esmagado contra o coche.

Para alén disto, atopamos tamén na antoloxía estilos gráficos individuais ben recoñecibles como, entre outros, os mundos submarinos de Miguel Anxo Prado ('Calamar'), as figuras emblemáticas de Xaquín Marín ('Pan de celebración') ou a osamenta tópica de Manuel Cráneo (convertida nun roqueiro en 'Máis que a túa baixeza...'). Confórmase así un diálogo rico e diverso entre poema e imaxe que permite afirmar que estas 'achegas bedepoéticas complementan, implementan e completan a escrita de Castaño dende ángulos desusados, amosando non só a súa plasticidade connatural senón tamén a súa forza escénica, a pulsión fílmica que alimenta moitos deles' (Requeixo 2019).

En conclusión, na matriz deste primeiro cómic poético en lingua galega non só subxace o desexo de Yolanda Castaño por ir enchendo, con mostras de probada valía, ese territorio case inédito que explora o diálogo interdisciplinar entre as artes, senón que se percibe con claridade o carácter pioneiro da autora e a súa concepción da poesía como un 'exercicio máxico no que se opera sempre coa periferia' (Castaño 2002). Esta é base dun volume onde, ademais, de observar a evolución da súa voz poética desde *Elevar as pálpebras* ata *A segunda lingua* se poden comparar os estilos particulares de cada artista e mesmo a forma en que resolveron os problemas intrínsecos ao traslado dos versos a imaxes. Por iso, *O puño e a letra* resulta ser un libro sorprendente que

se debe leer deixando que las imágenes generen junto a la palabra sus eufonías y cacofonías, que rompan las cadenas de sus prisiones para que trazos y letras recuperen ese hermanamiento perdido, en una danza de alegre libertad recuperada. (Pons 2016: 6)



Obras citadas

ÁLVAREZ PEÑA, Laura Valentina, 2021. 'Adaptación de textos literarios a literatura dibujada. El historietista como traductor', *Estudios de Traducción* 11: 33–41.

BADMAN, Derik, 2012. 'Comics Poetry, Poetry Comics, Graphic Poems', *The Hooded Utilitarian*, 30 de agosto de 2012. <http://hoodedutilitarian.com/2012/08/comicspoetry-poetry-comics-graphic-poems/>.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis, 2010. 'Profundidad de campo: autorretrato en dos secuencias', *Adarve* v: 48–58.

CARRASCO, Josema, 2015. 'Mapa de besos', *Josemitadinamita*, 4 decembro 2015. <https://josemitadinamita.wordpress.com/2015/12/04/mapa-de-besos/>.

CASTAÑO, Yolanda, 2002. 'Autobiografía'. *Biblioteca Virtual Galega* http://bvg.udc.es/ficha_autor.jsp?id=YolCasta.

—, 2018a. *O puño e a letra* (Vigo: Xerais).

—, 2018b. 'Limiar'. En Castaño 2018a: 6–7.

CORDAL, Xabier, 2014. 'A segunda lingua de Yolanda Castaño', *A trabe de ouro* 98: 133–136.

DOPICO, Montse, 2018. 'Yolanda Castaño: "Non quero unha poesía isolada e volta cara si, senón contaminada de vida, de mundo e doutros códigos"', *Praza*, 27 novembro 2018. <https://praza.gal/cultura/yolanda-castano-non-quero-unha-poesia-isolada-e-volta-cara-si-senon-contaminada-de-vida-de-mundo-e-doutros-codigos>.

FAVARO, Alice, 2021. 'Desiertos de amor (2018) de Raúl Zurita: entre poesía, imagen y voz', *Caracol* 21: 272–292.

GISBERT, Jesús, 2019a. 'Coherencia poética y diversidad gráfica desde el Atlántico', *Tebeosfera* 12 (3), 30 novembro 2019. https://www.tebeosfera.com/documentos/coherencia_poetica_y_diversidad_grafica_desde_el_atlantico.html.

—, 2019b. 'Gráfica poética, poesía gráfica', *Tebeosfera* 12 (3), 30 novembro 2019. https://www.tebeosfera.com/documentos/grafica_poetica_poesia_grafica.html.

GRACIA LANA, Julio A. & Ana ASIÉN SUÑER, Coords., 2021. *Nuevas visiones sobre el cómic: un enfoque multidisciplinar*: 463–470 (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza).

GUTIÉRREZ GARCÍA-HUIDOBRO, Julio I., 2019. 'El Paseo Abumada de Enrique Lihn, adaptado al cómic por Liván: affordances y tensiones en el proceso de adaptación', *Signa* 28: 669–697.

HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, 2016. 'Ocho poemas', *El Cultural*, 2 decembro 2016. <https://elcultural.com/Ocho-poemas>.

MARANTE ARIAS, Antía, 2007. 'Profundidade de campo', *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos* [16]: 187–188.

MARONÓ, Eduardo, 2018. 'Corenta poemas visuais de Yolanda Castaño', *Galicia Confidencial*, 23 novembro 2018. <http://www.galiciainconfidencial.com/noticia/80511-corenta-poemas-visuais-yolanda-castano>.

MCCOY, Erin L., 2016. 'Una nueva poética gallega: autodestrucción y renacimiento en la última poesía femenina'. *Poéticas* 2: 145–155.

NÚÑEZ BRIONES, Andrea, 2019. 'Review of *Lingua dell'inchostro—O idioma da tinta*, by Castaño, Yolanda', *Rassegna iberistica* 111: 245–248.

NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín, 2021. 'Retratos dibujados. Del texto a la ilustración en tres adaptaciones al cómic'. En RUBIO JIMÉNEZ & SERRANO ASENJO, 2021: 343–364.

PALACIOS, Jesús, 2018. 'Barbarella cumple 50 años'. *El Español*, El Cultural, 10 agosto 2018. https://www.elespanol.com/el-cultural/cine/20180810/barbarella-cumple-anos/329218467_o.html.

PEGORARI, Celine, 2021. 'Poémic, líricomic, versoñetas. ¿Creación de un nuevo género?'. En GRACIA LANA & ASIÉN SUÑER, 2021: 463–470.

PÉREZ, Elías M., Emilio MARTÍNEZ & Fabiane C SILVA DOS SANTOS, eds., 2019. *IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV* (Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València).

PÉREZ VERNETTI, Laura, 2016. *Ocho poemas. Novela gráfica*: 5–6 (Málaga: Centro Cultural Generación del 27/Diputación de Málaga).

PICHEL, José, 2018. 'El genio que tenía miedo a las mujeres y se acostó con una paloma', *El Español*, 10 febreiro 2018. https://www.elespanol.com/ciencia/20180210/genio-miedo-mujeres-acosto-paloma/283472840_o.html.

PONS, Álvaro, 2016. 'Lo que nunca debió estar separado', en PÉREZ VERNETTI, 2016: 5–6.

—, 2019a. 'El reto de la poesía gráfica: análisis de la obra de Begoña García-Alén'. En PÉREZ, Elías M., Emilio MARTÍNEZ & Fabiane C SILVA DOS SANTOS, 2019: 597–605.

—, 2019b. 'Poesía gráfica, cuando la expresión gráfica no necesita ser narrativa', *Tebeosfera* 12 (3), 30 novembro 2019. https://www.tebeosfera.com/documentos/poesia_grafica_cuando_la_expresion_grafica_no_necesita_ser_narrativa.html.

POZO SÁNCHEZ, Begoña, 2009. 'Dino Buzzati y los márgenes de la escritura', *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* 4: 62–72. <http://www.uv.es/extravio>.

Territorio inédito: *O puño
e a letra* de Yolanda Castaño
Teresa Seara

REQUEIXO, Armando, 2019. 'Bedepoética galega', *Criticalia*, 29 setembro 2019. <https://armandorequeixo.wordpress.com/category/banda-desenada/>.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús & Enrique SERRANO ASENJO, eds., 2021. *El retrato literario en el mundo hispánico II (siglos XIX–XXI)* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza).

SENDÓN, Óscar, 2019. 'Reseña de *O puño e a letra* de Yolanda Castaño et alii', *CuCo. Cuadernos de cómic* (13): 188–190.

TRABADO CABADO, José Manuel, 2020. 'Poesía gráfica', *Neuróptica. Estudios sobre el cómic* 2 (2): 277–282.