

EVOHÉ

Revista Cultural

dende 1996



N.º 30. De textos e contextos

vinte e tres anos de Letras

LVCVS AVGVSTI
- MMXIX -



Número 30
Setembro de 2019

Dirección, maquetación e deseño:
Mario Sanfiz Arcadu

Coordinación:
Alba González Pérez e Mario Sanfiz

Agradecementos:

Aos alumnos da materia de *Comentario literario de textos hispánicos* do grao en *Lingua e Literatura Españolas* (promoción 2018/2019) da nosa Facultade e ao seu mestre, Claudio Rodríguez Fer, por idear e confeccionar coas súas aportacións este monográfico que rende homenaxe a diversos autores, non só contemporáneos, senón completamente actuais e moi ligados coa nosa facultade e a nosa cidade.

Ás alumnas mexicanas que tivemos a honra de acoller como compañeiras no noso Campus e que quixeron participar activamente na realización deste número.

Ao equipo decanal (tanto o actual coma o anterior) e á Facultade que, como en cada edición, co seu compromiso se asume a metade do custo de produción desta publicación; e á renovada Vicerreitoría de Coordinación do Campus de Lugo, que se fai cargo da outra metade.

Colaboran:

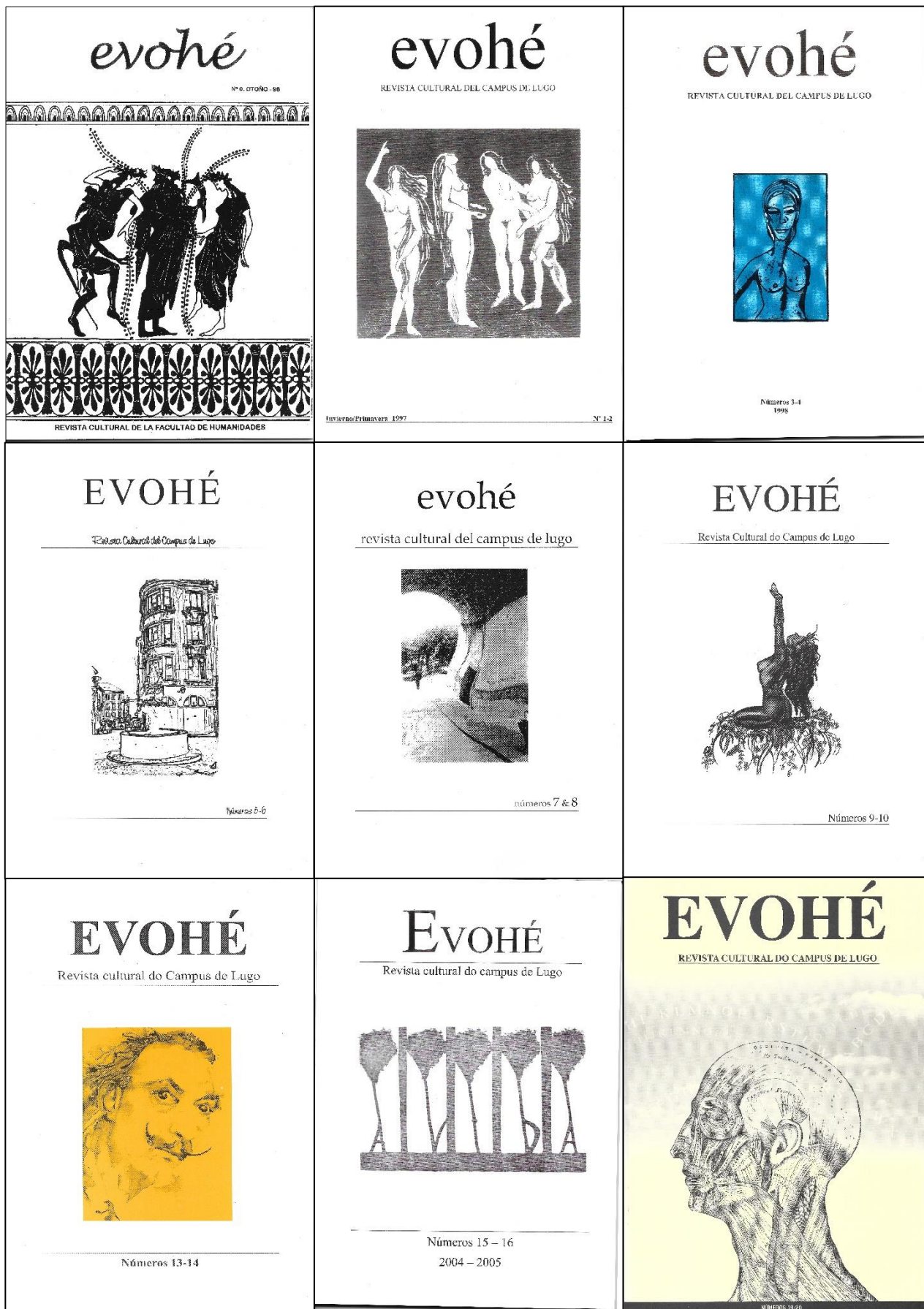


FACULTADE DE HUMANIDADES



VICERREITORÍA DE COORDINACIÓN
DO CAMPUS DE LUGO





Selección de portadas históricas de *Evohé*

| | |
|--|----|
| 1. Poema “Estoupar na vida” de Cristina Fiaño por Vanessa Eimil | 9 |
| 2. Relato “Viridiana en Shymkent” de Saturnino Valladares por Catalina Herrera Ravinet | 16 |
| 3. Poema “Barrio Sésamo” de Saturnino Valladares por Sara Flores Fraga | 21 |
| 4. Artigo “Divertimento” de Miguel-Anxo Murado por Eugenia Vázquez Pereira | 27 |
| 5. Poema “As profecías de Pound” de Héctor Acebo por Santiago Argüeso Galván | 31 |
| 6. Poema “Canto a Europa” de Tera Blanco de Saracho por Marcela Bao | 35 |
| 7. Poema “Sed” de Adina Ioana Vladu por Mariana Vergara García | 40 |

N.º 30. Sección varia | Creación literaria

~ARTIGOS~

| | |
|---|----|
| Del erotismo y la guerra: las derrotadas jamás seremos nosotras por Mariana Vergara García | 45 |
| Evolución de la figura materna en <i>Canción de tumba</i> por Paula Fernández Villanueva Meda | 49 |
| Cuba apuntalada: la pintura de Aldo Menéndez por Lily Litvak | 56 |

~POEMAS~

| | |
|--|----|
| PROSA POÉTICA por Paula Fernández V. Meda | |
| ▪ Carta a Federico García Lorca | 73 |
| ▪ 10.10.2018 | 75 |
| POEMAS EN VERSO | |
| ▪ Poema 1 por Kevin Rodríguez Díaz | 76 |
| ▪ Fiat Lux por Pendragon | 77 |

~RECENSIÓN~

| | |
|---|----|
| La novela del “Ángel Rojo” por Lily Litvak | 79 |
|---|----|



EDITORIAL

N.º 30



De letras, vampirismos y viejos mitos

El grupo finlandés de rock gótico *The 69 Eyes* cumple, en este 2019, treinta años de carrera musical ininterrumpida. En su álbum de no-aniversario (*West End*), publicado hace poco más de una semana, podemos escuchar la canción “27 & Done” que rinde homenaje al trágico “Club de los 27” (al que “pertenecen” Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Kurt Cobain o Amy Winehouse): «*Nothing lasts, not forever / The best ones always party together*». El homenaje también ironiza, por supuesto, con que los propios “vampiros de Helsinki”, como suele ser llamado el grupo, ya han superado la barrera de los veintisiete como agrupación musical y han sobrevivido. A *Evohé* todavía le quedan cuatro años para llegar a esa infausta edad, pero, en lo que a números se refiere, la cantidad fue superada del mismo modo que los músicos fineses: el número 27 fue publicado en 2016 y ponía el foco en la generación Beatnik. Ahora, esta edición de 2019 se corresponde con el número 30 de nuestra revista cultural, la que orgullosamente afirmamos que es la más longeva de la Universidad de Santiago de Compostela.

*Let's all die young
It's so easy and fun
27 and you're done
Let's all die young*

No obstante, es difícil aventurar si esta publicación alcanzará la inmortalidad vampírica, más aún en una situación cultural y educativa tan compleja como la que vivimos en la actualidad, pero al menos sería complaciente, tanto para este director como para cualquiera de sus predecesores y —espero— sucesores, que sí alcanzase la eternidad en el recuerdo colectivo. No este número; de hecho, ninguno en particular, sino *Evohé* como concepto, como aquel grito cultural que, si recuerdan, anuncié que volvía para quedarse.

Así continuamos, pues, un año más. En esta ocasión tenemos el placer de presentar un nuevo número monográfico dedicado al análisis literario mediante su forma más habitual: el comentario de texto. De éste se expondrán seguidamente numerosos ejemplos elaborados principalmente por alumnos de nuestra Facultad, incluyendo a las alumnas mexicanas que cursaron estudios en nuestro Campus, a las cuales esta publicación les está enormemente agradecidas.

Por otra parte, merecen una disculpa los posibles interesados en el monográfico anunciado anteriormente bajo el título “Mitos e Lendas e a súa pervivencia na cultura”, que hubiese pertenecido a un posible número doble como homenaje a los dos pilares (y grados) que ponen cara a nuestra Facultad: por un lado, las Humanidades (Ciencias de la Cultura); por el otro, la Filología (Lengua y Literatura Españolas). Ese monográfico habría tenido un cariz humanístico-histórico e incluso etnográfico o antropológico, en parte heredero de James Frazer y su *Rama dorada*, buscando reflejar la pervivencia de la mitología, las leyendas e incluso la religión en la cultura actual, desde la forma de vivir y entender el mundo hasta su influencia en las manifestaciones culturales como el cine, la música, la literatura o el indómito mundo de los videojuegos. En definitiva, mitos clásicos, célticos, medievales o incluso populares y las recreaciones que el mundo contemporáneo ha dado a esas historias de antaño con las que, a veces inconscientemente, seguimos conviviendo.

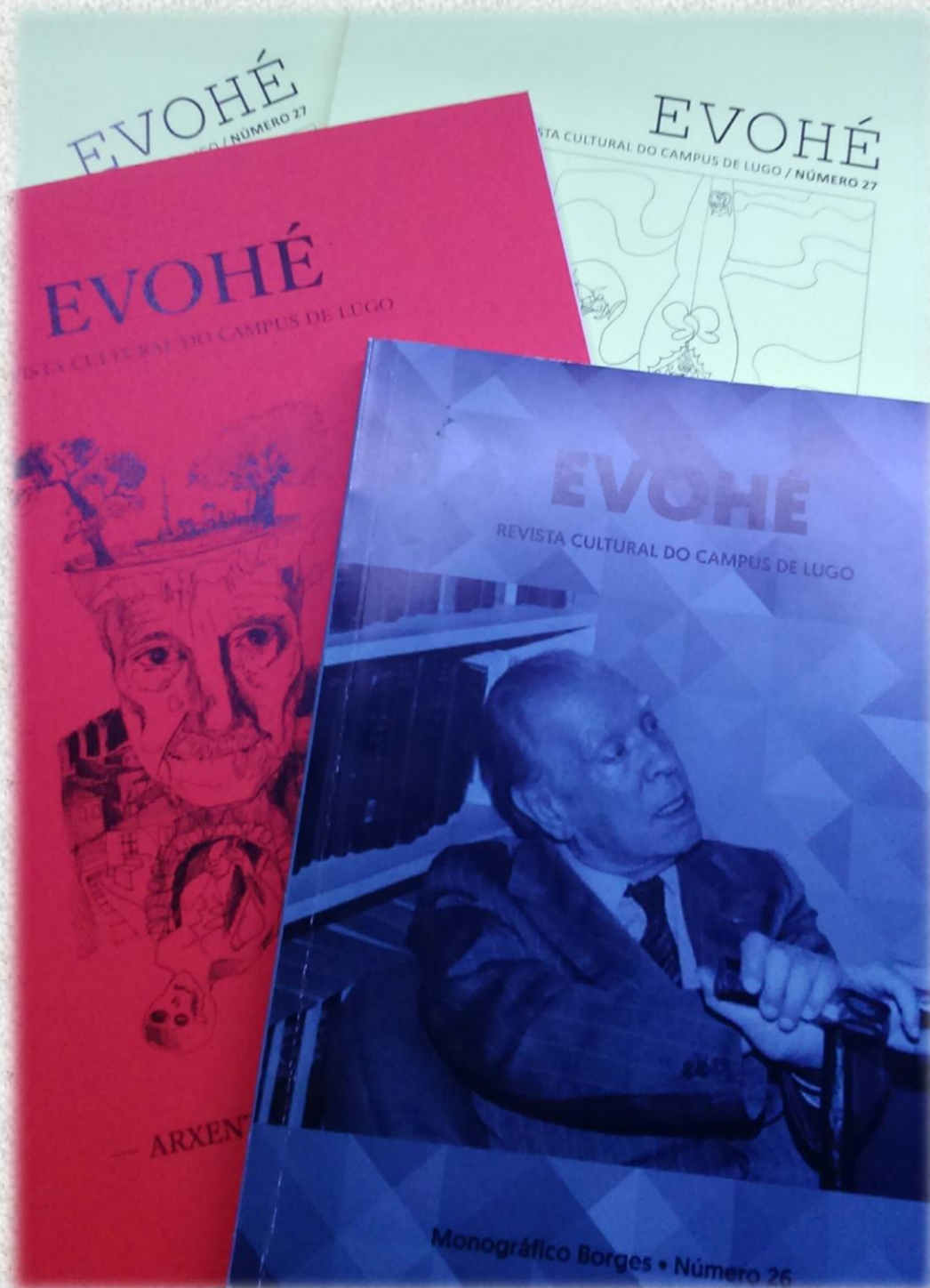
Sin embargo, por diversos motivos, finalmente ese monográfico tuvo que cancelarse, quedando únicamente el actual número dedicado a la parte filológica y literaria que, no obstante, constituye en sí misma una trigésima edición de calidad, completada, además, como es costumbre, con una sección de temática variada y colaboraciones diversas llegadas incluso desde el otro lado del océano.

Prometo a los lectores que rescataré la idea de un número mitológico en un futuro si es menester y se da la oportunidad. No obstante, ahora les invito a disfrutar del presente y ayudar a mantener vivo el legado cultural que *Evohé* ha ido creando a lo largo de 23 años de difusión de las Letras y que ahora aquí se homenajean bajo el descriptivo título “De textos e contextos: vinte e tres anos de Letras”.

Mario Sanfiz

MONOGRÁFICO

Comentarios de textos actuais



“Estoupar na vida” de Cristina Fiaño

VANESSA EIMIL

Facultade de Humanidades
Universidade de Santiago de Compostela

O POEMA

“Estoupar na vida” é un poema da polifacética Cristina Fiaño recollido, a carón de “Morder os ceos” e “O noso amor”, no poemario *O amour fou*, editado este no ano 2017 co gallo do oitenta aniversario da publicación de *L’amour fou* de André Breton. Pertence á serie *A tola soñando* e está ilustrado por Sara Lamas. Nel, ademais de Fiaño, colaboran Olga Novo, Carmen Blanco, Claudio Rodríguez Fer, os tres antigos docentes de Fiaño en diferentes etapas da súa vida, e María Lopo.

ESTOUPAR NA VIDA

*Cando a vida sen norte
é tempos e máis seres e máis nadas sen norte
cando a vida non pasa
cando o pracer permanece inacabablemente.*
Claudio RODRÍGUEZ FER

Fíxome pequena o mundo.

Fíxome pequena o mundo para aprenderme que se medra máis firme
cun só verso libertario que sobre 10 centímetros de tacón de Prada.

Fíxome pequena porque eu medrarei e medrarei

augmentando a altura do que aprehendo,

fagocitando versos coa ansia de sementar lume,

en min,

de cargar beleza dende o íntimo,

de xerminar no mesmo nó que ata o meu estómago a liberdade de expresión
do ruxir das miñas tripas,

con fame de vida.

Sabía o mundo que medrarei comendo versos.

Que construirei a vida sobre cimentos de poesía.

Que introducirei sopros de seiva na boeta dos domingos para erguer o templo
no que bendicir o meu corpo.

Tódolos santos días.

O mundo fíxome pequena.

Fíxome pequena o mundo
a sabendas de que un só verso libertario me despezaría o corpo ós 22 anos
volatizándome nunha éxtase vital que me expulsa á perfección do cosmos,
para acabar aterrando nunha alegoría da beleza,
cíclica.

Clamo agora á ousadía de medrar queimando a cinza co lume renovador.
De que me penetre a noite mentres me relambe o día
ateigada da profunda necesidade de non profanar tumbas,
de acadar o epicúreo,
de

e s t o u p a r

na

VIDA

O ANDAR DA AUTORA

Cristina Fiaño graduouse en Enxeñería en Deseño Industrial no Campus de Ferrol da Universidade da Coruña e en Ciencias da Cultura e Difusión Cultural no Campus de Lugo da Universidade de Santiago de Compostela.

Durante os seus estudos neste campus dirixiu e maquetou a revista *Evohé*, sendo o número 23, en 2012, o primeiro no que participou, coincidindo coa súa primeira publicación, a entrevista a Claudio Rodríguez Fer. Más adiante, tamén entrevistará a Jean Liberto Andreu, Darío Rivas, Taty Almeida, Julio Ortega e a Antonio Gamoneda.

Como poetisa, ademais de “Morder os ceos”, “Estoupar na vida” e “O noso amor”, ten outros dous poemas, “Danzar a dor” e “Comeume a casa”, ata agora publicados, neste caso en *Poemas para país*, Poesía para tod@s, nº6, proxecto de *Unión libre* (2017) no que, de novo, tamén colaboran Carmen Blanco, Olga Novo e Claudio Rodríguez Fer.

A día de hoxe, Cristina está a facer o máster en Servizos Culturais ao tempo que é socia dunha cooperativa cultural de Compostela, o que lle permite compaxinar a labor cultural e o deseño, sen perder o entusiasmo pola investigación e a creación.

A propósito de entusiasmo, é momento de analizar en profundidade “Estoupar na vida”.

VITALIDADE EXPLOSIVA E POESÍA COMO LIBERACIÓN

“Estoupar na vida” é a expresión de Fiaño do seu desexo de VIVIR de maneira intensa sendo a poesía un medio para elo.

En trinta e cinco liñas recolle a súa experiencia coa literatura, o seu estoupido, nunca mellor dito, no mundo literario, un mundo, para ela, collido da man da liberdade e do cal flúe a vida mesma. Aos vinte e dous anos comeza o seu enlace coa poesía decatándose de que cun só verso libertario medrará interiormente máis firme, de que nutríndose de versos aumentarán cada vez máis os seus coñecementos (“aumentando a altura do que aprehendo”). Se poesía e liberdade están intimamente unidas, adquirindo poesía, adquirirá liberdade, o cal lle provocará beleza interna e, polo tanto, profundas ansias de máis vida. Poesía, liberdade, beleza, vida. Son as claves dun poema inspirado polo erotismo e a vangarda. Preséntanolas coma unha cadea de secuencias que a levará a construír, indubidablemente para ela, a súa vida sobre cimentos de poesía. Dito de forma máis sinxela, temos ante nós o que significa a poesía para Cristina Fiaño, a relevancia que ten na súa vida e, por encima de todo, o desexo vital da autora, un desexo que parece pender dun conxunto de versos de liberdade.

Cunha poesía escrita e plasmada no papel dunha forma tan intensa fainos crer que grazas a ela descubriu a natureza da existencia, o verdadeiramente importante da vida: vivila, correr cara o pracer. De xeito gradual imos vendo como transcribe unhas ganas de vivir cada vez máis fortes. A expresión desta vitalidade explosiva demostra que a poesía permite toda expresión, toda liberdade. Mais neste poema hai algo máis que expresión, algo máis que ansia. Ao final non perde a oportunidade de suxerir o atrevemento, de incitar a que sigamos, nós, os que a lemos, o camiño da liberdade, despois de convencernos de que non hai outro mellor.

CON FORMA DE VIDA

Pondo o ollo na forma do poema e, en concreto, no plano fónico, o máis resaltado é a aliteración do “r” (“estoupar”, “medrar”, “cargar beleza”, “xerminar”, “sementar”, “construirei”, “introducirei”, “aterrando”, “renovador”, “relambe”, “profunda”, “profanar”...). Este son provoca unha sensación de intensidade, de profundidade, de incremento de ganas, dunha forza moral propia dunha persoa que non se quere deixar dominar.

En canto ao nivel gramatical, o primeiro que chama a atención é o epímone “Fíxome pequena o mundo”, que se transforma no verso 19 en “O mundo fíxome pequena” botando man dunha concatenación. Ao mesmo tempo, este epímone da lugar a varios paralelismos coa estrutura “fíxome pequena” que destaca a idea que ten a voz poética de sentirse pequena nun mundo tan cheo de cousas por coñecer e aprender que é o mesmo mundo o que a fai pequena a ela. Mais non só está presente o paralelismo mencionado, tamén se reiteran as estruturas xerundio-objeto directo-frase preposicional (“aumentando a altura do que aprehendo”, “fagocitando versos coa ansia de sementar lume”), preposición-infinitivo (“de sementar...”, “de cargar...”, “de xerminar...”, “de acadar...”, “de estoupar...”), conxunción-verbo-objeto

directo-frase preposicional (“que construirei a vida sobre...”, “que introducirei sopros de...”), sendo, ademais, exemplos de zeugma.

Todos estes recursos crean unha música tenra, de sentimento sacado dende o máis íntimo, de contento coa vida que descubriu. Da a sensación de que aprendeu a saboreala, a quedarse co mellor, de aí que queira estoupar, fundirse nela de cheo, beber todo o que a poida seducir e crecer como persoa da forma máis hedonista posible. Todo iso conseguira dende unha posición baixa e estratéxica, pequena ante o mundo, para observalo e desfrutalo todo, pois cando di e reitera “Fíxome pequena o mundo” resulta doado imaxinar o seu corpo coma un punto diminuto entre o infinito do seu redor. Esta é quizais a imaxe que quere achegarnos, todos somos pequenos neste mundo. Só nos faremos grandes a través da liberdade.

Con todo, o máis relevante deste nivel son os encabalgamentos abruptos (véxanse, por exemplo, os versos número 2 e 4). Cristina Fiaño, non só se afasta da poesía rimada, senón que mostra ademais unha poesía non contida e engaiolada, igual que Olga Novo e Claudio Rodríguez Fer. A súa poesía é desenfadada, derramada, unha imaxe da vida mesma. Semella non concibir a expresión dunha vida sen freos nunha estrutura reprimida. A vida que ela quere dista moito dunha vida refreada e dominada. Así pois, este pensar e sentir seu non só se extrae das súas palabras vertidas con forza en papel, a estrutura é tamén representativa da forma de vida pola que loita.

O SIGNIFICADO DA VIDA

No entanto, a máxima profundidade atópase no plano léxico. Para empezar, emprega vocablos representativos dunha variante diastrática mesturada con dialectalismos “cimentos” (en lugar de “cementos”) e “seiva” (en lugar de “zume”), o cultismo “epicúreo” ou o tecnicismo “fagocitar” (Biloxía), que non deben carecer de mención, pois particularmente considero que o uso dunha lingua non demasiado normativa vai en sintonía coa súa personalidade e co que pretende reflexar; axuda na creación da profundidade e tenrura inherentes ao poema e mostran unha vida aberta a todo.

Máis alá destes termos, hai tamén unha serie de campos semánticos que remiten precisamente a esa profundidade e pensamento da autora. Son os seguintes: o campo do crecemento (“pequena”, “medra”, “medrarei”, “altura”, “sementar”, “xerminar”), da aprendizaxe literaria e vital (“aprenderme”, “aprendendo”, “liberdade de expresión”, “versos”, “poesía”, “verso libertario”), do aparello dixestivo (“fagocitando versos”, “estómago”, “ruxir das miñas tripas”, “comendo versos”), da relixión católica (“boeta”, “domingos”, “templo”, “bendicir”, “santos días”, “profanar tumbas”), da natureza (“seiva”, “cosmos”, “lume”, “cinza”) e un campo do pracer sexual (“éxtase vital”, “expulsar”, “penetre”, “relambe”, “epicúreo”). O conxunto léxico parece conter un mundo dentro duns poucos versos.

Mais o significado concrétase e perfílase grazas ás figuras literarias. A dominante en todo o poema é a metáfora, utilizada de maneira maxistral, de xeito que cómpre descifrala. Nun primeiro momento, Fiaño expresa a xa comentada metáfora e á vez personificación do que somos no mundo e na vida, pequenos. Ademais, fala dun crecemento como persoa, en ningún momento dun crecemento físico, este máis ben sérvelle para explicar que non é o verdadeiro, o que interesa. Afirmo que se medra de maneira máis segura cun só verso libertario que sobre dez

centímetros de tacón de Prada. Isto é, a liberdade como factor importante e decisivo no crecemento dunha persoa. O que, ao meu parecer, quere expresar é que a verdadeira sensación de ter crecido conseguíremola nun ambiente de liberdade, non sobre un estado tan superficial, externo e pasaxeiro, como o é estar subida nuns tacóns. Seguir a moda e, polo tanto, a corrente, non será o que nos madure e diferencie. De seguido, explica que aumentará o seu saber inxerindo versos, é dicir, léndoos coas ganas de crear forza e beleza espiritual no seu interior (“aumentando a altura do que aprehendo, fagocitando versos coa ansia de sementar lume, en min, de cargar beleza dende o íntimo”). Da mesma forma intensa coa que quere aprender, desenvolveuse dentro dela a liberdade de expresión, que identifica co ruxir, coa protesta das súas tripas (“xerminar no mesmo nó que ata o meu estómago a liberdade de expresión do ruxir das miñas tripas, con fame de vida”). Igual que as súas tripas teñen ansia de comer, ela ten ansia de vivir libre. Así, deixará que a poesía sexa a base, a que marque a súa vida. Por iso di “construirei a vida sobre cimentos de poesía”. Continua expresando, de maneira comparativa, que erguerá a súa voz libremente todos os días con sopros vitais (con versos, palabras) igual que se ergue un templo coas esmoladas da boeta cando di “introducirei sopros de seiva na boeta dos domingos para erguer o templo no que bendicir o meu corpo”. Esta relación súa coa poesía xa estaba escrita, forma parte do seu destino, pois presenta o mundo como sabedor de que un verso sería o culpable de que aos seus vinte e dous anos o seu corpo empezase a descomporse, a notar que se altera a súa natureza, o seu ser. Isto apréciase cando di “Fíxome pequena o mundo a sabendas de que un só verso libertario me despezaría o corpo ós 22 anos”. Hai un cambio nela, un descubrimento, o da poesía como escape, que a levará a unha exaltación vital para deixarse caer e fundir na perfección, na beleza do universo, unha beleza cíclica, que volta progresivamente, de aí que exprese o seguinte: “volatizándome nunha éxtase vital que me expulsa á perfección do cosmos, para acabar aterrando nunha alegoría da beleza, cíclica”. Finalmente, incita a atreverse a medrar desprendéndose do pasado e abrindo a unha nova vida, renovadora (“Clamo agora á ousadía de medrar queimando a cinza co lume renovador”), na que persoalmente ela se atreve a desfrutar de día e de noite do pracer (“De que me penetre a noite mentres me relambe o día”), sen facer mal, centrándose nos vivos, coa única necesidade de conseguir os praceres sensuais, de rebentar na vida (“ateigada da profunda necesidade de non profanar tumbas, de acadar o epicúreo, de estoupar na VIDA”).

Por outro lado, é importante a combinación que fai de tres tipos de apetito aproveitando a ampliación semántica do vocablo. Fala dun apetito referido a unha fame intensa de comida que fai ruxir as tripas, dun apetito de liberdade e dun apetito de pracer. Os tres axudan a expresar a ferocidade e intensidade da súa arela.

Todo isto englobase nunha estrutura interna ben sinxela conformada, ao meu parecer, por dúas partes: a primeira, a explicación do papel da poesía na vida do suxeito poético e a súa concepción desta como medio para expresar a liberdade, único camiño para facerse máis grande e vivir; a segunda (a partir de “Clamo agora”), unha reivindicación, unha incitación a atreverse a medrar do xeito que ela o fai, queimando a cinza, deixando atrás o pasado, nun mundo renovador, avanzado, libre, que só busca a felicidade.

Volvendo ao léxico, a relevancia deste percíbese dende o título, que representa precisamente o seu desexo, “estoupar na vida”. En tres palabras resume todo o que transmite no poema. Máis que na palabra “vida”, é no verbo que escolle,

tan pertinente como atronador, no que se abrangue toda a vitalidade que mostra a continuación. *Estoupar* significa ‘provocar que (unha cousa) rompa violentamente e con ruído ao facer que aumente de repente a presión que contén’. Neste caso, Fiaño utilízao nun sentido metafórico. Quere romper con forza, entrar de cheo na vida, entregarse por completo a ela, sen calalo, sen ocultalo, dando renda solta ás ansias contidas, soltando o freo. Dificilmente podería atoparse outro verbo ou palabra que representase mellor esta mensaxe.

A ESPIRAL DA VIDA

Coas mesmas palabras coas que encabeza o poema péchao. Así pois, mostra unha estrutura cíclica, coma a beleza da que fala. Está a combinar ética e estética, influenciada por Claudio Rodríguez Fer. Cómpre ter en conta tamén as súas dotes como deseñadora.

Ademais, presenta as tres palabras finais de xeito simbólico. Separa cada letra da palabra “estoupar” dando unha sensación de recalco da mesma, ao tempo que separa en versos distintos cada palabra do sintagma rematando coa palabra “vida” en maiúsculas, pois sobre ela xira o poema. Esta maneira de representar, xunto cos encabalgamentos dos que xa falei máis arriba e a tendencia de pegar moito uns versos e separar outros causando a impresión de que a propia poesía se abraza, é unha demostración da poesía e da vida que lle gusta, sen pautas.

Outras palabras presentes no poema que remiten a esta vitalidade estremecedora son “éxtase” e “lume”. Tampouco deben pasarse por alto os significados de ambas. *Éxtase* neste contexto é un ‘estado anímico de grande exaltación no que un sentimento de gran felicidade ocupa totalmente o espírito’ e *lume* defínese como ‘luz e calor producidas polas chamas que se desprenden dunha materia que arde’. Esta materia que arde é a voz poética, que arroxa luz e paixón mostrando un sentimento de entusiasmo, un desexo de vivir moi vivo, coma as chamas do lume. Como pode verse, todo se eleva ao máximo, ao estado máis elevado de vitalidade e felicidade cíclicas.

CRISTINA FIAÑO EN ESTADO PURO

Cristina Fiaño, muller, estudante, directora, entrevistadora, poetisa, investigadora, traballadora. Bríndanos o que pensa, o que quere, o que espera da vida. Neste caso, a voz poética si coincide coa voz da poetisa. Nestes versos achéganos un dato biográfico explícito: aos vinte e dous anos penetrou no mundo literario descubriendo o marabilloso que é e todo o que lle aporta. Neles tamén se aprecia a influencia de Olga Novo e Claudio Rodríguez Fer, ambos moi presentes na súa carreira vital como sabemos grazas a unha entrevista feita por Marcela Bao e publicada no número 27 de *Evohé*, onde Cristina conta que foron os primeiros poetas que leu de maneira visceral e que todas as súas obras influíron na súa forma de amar e de vivir e, polo tanto, na súa forma de escribir. Da poesía de Olga afirma que segue a ser a que sente máis dentro e da de Claudio que con ela aprendeu “moitísimas cousas, entre elas a importancia da coherencia entre ética e estética que se manifesta xa dende o seu primeiro poemario, *Poemas de amor sen morte*”. A influencia deste poeta en Fiaño pode verse incluso na cita do poema, uns versos de Claudio pertencentes ao seu poema titulado “Tao”, publicado en *Poemas de amor sen morte* (1979) e recollido, posteriormente, en *Amores e clamores* (2011), sobre o pracer

inacabable. En “Estoupar na vida” Cristina non está a falar da búsqueda dun pracer orgásmico, senón dun pracer máximo e sen fin que leva a unha éxtase mística. Tendo isto en conta, pode dicirse que tamén o taoísmo está presente na poesía de Fiaño. Trátase dunha corrente filosófica cuxo obxectivo é alcanzar a inmortalidade entendida esta coma unha vida plena e en harmonía coa natureza. Para chegar a ese estado de felicidade e harmonía, basease na complementariedade (do ben e o mal, da muller e o home...) así como na procura dunha fortaleza mental.

Outra corrente que pode tomarse como fonte de inspiración é o epicureísmo, apreciado de maneira máis explícita cando di “necesidade...de acadar o epicúreo”. Esta tendencia filosófica baséase no hedonismo. Considera que a meta básica da vida é, ademais dunha vida tranquila, o pracer dos sentidos. Neste poema, Cristina Fiaño fala de desfrutar dos praceres da vida sendo a vida mesma un pracer do que quere envolverse.

Seguindo na liña vitalista, móstrase capaz de fusionar tenrura e ferocidade nunha rebelación contra unha tradición pesimista que, unha vez máis, recorda a *Tigres de tenrura* de Claudio R.F., poeta que deixa ver dende *Poemas de amor sen morte*, como xa se aprecia no título, a vontade de escapar dunha poesía melancólica e de desarraigo.

En definitiva, trátase dun poema baseado na vida persoal de Cristina Fiaño, onde deixa ver a influencia dos poetas que admira e cos que di sintonizar vitalmente. Grazas á súa influencia forxou unha idea moi clara da vida e da poesía. Na entrevista xa mencionada realizada por Marcela Bao, Fiaño di acerca da poesía de Olga Novo que con ela descubrira que “a poesía non hai que entendela, senón sentila”, mais eu, ademais de sentir as súas palabras, tratei, como podo verse, de entendela, o cal non me resultou moi complexo, xa que en “Estoupar na vida” atopei xustamente as dúas características fundamentais que Cristina Fiaño sente necesarias en toda creación poética: ser vital e verdadeira. Se algo hai neste poema é un sentir sincero e vida, incluso, unha ansia, un soño abrasador de máis vida, polo que se tivese que cualificala como autora diría que é “revolucionaria”, “profunda”, “intensa”, “ardente”. Asímesmo, atrévome a crer que Fiaño presenta a liberdade como algo que se aprende e que baixo ese clamor de atrevemento agóchase a liberación do eu poético e unha procura consciente de optimismo coa que persoalmente me sinto identificada. Paréceme, ademais, que baixo unha poesía que fuxe das formas pretende berrarnos que está nas nosas mans, nas de todos, conseguir ese mundo renovador e libre do que fala. Basta con desexalo e loitar por vivir desatadamente. Fala do ruxir do seu interior, de erguer a voz, de clamar por unha vida mellor. Arremete contra o silencio ante unha vida domada. A min este poema estame a dicir que só hai unha forma posible de vivir: en liberdade.



El relato comentado a continuación fue publicado en la web del Proyecto Sherezade y se puede leer libremente en el siguiente enlace:

<https://home.cc.umanitoba.ca/~fernand4/viridiana.html>

“Viridiana en Shymkent” de Saturnino Valladares

CATALINA HERRERA RAVINET

Facultade de Humanidades
Universidade de Santiago de Compostela

EL AUTOR

El texto que nos atañe es un relato del escritor lucense Saturnino Valladares titulado “Viridiana en Shymkent”, publicado en 2018 en el Proyecto Sherezade; el PS es una plataforma digital a modo de blog llevada a cabo por la Universidad de Manitoba en Winnipeg, Canadá, que permite a escritores hispanohablantes la publicación de sus creaciones inéditas eliminando la barrera geográfica.

Los datos que se tienen de la vida de Saturnino Valladares provienen mayormente de la entrevista que concedió a la revista *Evohé* en 2016 para su 27ª edición, revista que dirigió entre 2008 – 2009.

Nació en Lugo en 1978 y creció en la zona de Fingo; mostró un temprano interés por la literatura, en gran medida gracias a *Tigres de ternura* de Claudio Rodríguez Fer, de quien posteriormente fue alumno en la Universidad de Santiago de Compostela tras dedicar sus primeros años después del instituto a viajar a diversos países. Al terminar los estudios ejerció como lector de Lengua Española en Kazajstán a través de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, y desde 2012 es docente en la Universidade Federal do Amazonas. En 2015 se doctoró con la tesis *Retrato de grupo con figura ausente. Análisis de la*

correspondencia entre José Ángel Valente con los poetas de su edad, dirigida por Claudio Rodríguez Fer y publicada en libro en 2017. Además es autor de diversos artículos sobre la poesía de autores como Valente, Gamoneda y Rodríguez Fer, así como traductor del primero al portugués.

En cuanto a su carrera literaria, Valladares escribe mayormente en castellano, aunque ha publicado algunas composiciones en gallego en la revista *Xistral*. En 2009 recibió el Premio Ánxel Fole de Relato en castellano, y ha editado cuatro libros de poesía en esta lengua.

EL RELATO

En “*Viridiana en Shymkent*”, Valladares nos presenta a Uxío Carballo, profesor lucense de treinta y seis años que se había convertido en profesor lector de español en la Universidad de Shymkent como parte de los programas educativos de la AECID (la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo) en zonas de conflicto social y que presentan una lucha contra la pobreza. Uxío lleva más de un año en Kazajstán y poco tiempo antes se ha enterado del cierre del lectorado en el que participa. Su desazón ante esta situación se deja entrever para el lector cuando, al llegar una mañana a la Facultad de Lenguas Extranjeras, entabla una breve pero relajada conversación con Uldana Begalíeva, una alumna de su clase de Español proveniente de Tashkent y con orígenes musulmanes cuya percepción de la vida y la sociedad habían cambiado radicalmente con la llegada del profesor lucense.

Más tarde, Uldana llama por teléfono a Uxío para invitarle a ver con ella *Viridiana* (película de Luis Buñuel estrenada en 1961), momento en el que ya se puede deducir, a partir de la descripción de la joven, que el que su profesor haya aceptado su invitación significa mucho para ella.

En el cine, ambos se encuentran con una compañera de clase de Uldana a la que le resulta extraño que esta vaya al cine con “el español”, a lo que Uldana miente diciendo que fue él quien le pidió que le acompañara a la función. Tanto el uno como la otra muestran reacciones opuestas a lo largo de *Viridiana*: para Uxío es una producción cargada de simbolismo y crítica, además de un recuerdo de su país, mientras que Uldana se sorprende ante el tono general de la película y que sea en blanco y negro.

Al terminar la proyección, profesor y alumna se dirigen a un bar, donde terminan hablando del futuro de Uxío en Shymkent para el curso siguiente, siempre bajo el desconocimiento de Uldana de la situación laboral del hombre. Cuando emprenden el regreso a casa, comentan la película e intercambian sus impresiones; sin embargo, al llegar al portal de Uxío, la joven rechaza su invitación a subir a su piso y se va.

Pasan los días y, con ellos, se ve el cambio emocional que ha ido experimentando Uldana en lo relativo a su profesor frente a los problemas que aquello podía causarle debido a las creencias de su familia y entorno.

El relato finaliza cuando Uldana, sin darse cuenta, camina hasta el edificio de Uxío, donde descubre que este se encuentra en compañía de una mujer con una actitud relajada, y Uxío la invita a acompañarlos; la respuesta de Uldana es casi inconsciente: se limita a entrar.

EL COMENTARIO

Dada la inclusión de la película de Buñuel, la historia que nos presenta Saturnino Valladares muestra una doble temática bastante clara en medio de una historia insertada en la otra:

- Por un lado, un tópico habitual en la literatura gallega: el dejar la tierra de nacimiento para trabajar en el extranjero y la añoranza o *morriña* que esto supone para los gallegos. Uxío se ha ido a Kazajstán para trabajar como lector universitario, y en ciertos momentos recuerda su hogar y cuán diferentes son las cosas entre ambos lugares. “*La lluvia limpiaba las calles y regaba la memoria. Era una verdad que le hacía daño y, a la vez, le reconfortaba*” es un fragmento del que se desprende el efecto que tiene en él el tiempo de ese momento por sus similitudes con el clima gallego.
- Por otro lado, la película *Viridiana* de Luis Buñuel funciona como tema secundario al estar relacionado con la evolución del personaje de Uldana (por las similitudes de la joven kazaja con Viridiana) y como nexo entre Uxío y su patria, así como de sus ideales de juventud, los mismos que, según él, ahora se reducen al gusto por la lectura y notas aisladas.

“*Viridiana en Shymkent*” es un relato corto, un texto narrativo escrito en prosa que se nos presenta narrado en tercera persona a través de un narrador heterodiegético omnisciente, es decir, el lector puede saber en todo momento lo que están pensando los personajes y además expone la vida de estos anterior a la historia, e incluso presenta dos acciones de forma simultánea: un ejemplo de ello es cuando Uxío está en su casa y vemos también a Uldana llamándolo por teléfono y el nerviosismo que esto causa en la joven.

La exposición de la historia es llevada a cabo en pasado, enlazando narración con diálogos directos. Al igual que en la película a la que alude el título del relato, este presenta un final abierto que deja el resultado a elección del lector.

La acción principal ocurre en la ciudad de Shymkent y, aunque desconocemos el año en que se desarrolla, podemos suponer que es a finales de la década del 2000 o inicios de esta, ya que se habla de las consecuencias que está teniendo la crisis económica en el área educativa.

Los dos personajes protagonistas son Uxío Carballo y Uldana Begalieva, ambos representantes de sus respectivas culturas:

Uxío es un profesor de Español graduado en la Universidad de Santiago de Compostela; su origen gallego queda profundamente marcado en su nombre, siendo “Uxío” (y su equivalente femenino) un nombre típico de la región, al igual que su apellido, “Carballo” (*carballo* es “roble” en gallego). Es un hombre aparentemente tranquilo, cuyo interés profesional es que sus alumnos aprendan y se interesen sinceramente por los estudios, yendo así en contra de lo que le pide la universidad y negándose al principio a aprobar a todos sin más.

Su coprotagonista, Uldana, es una joven kazaja de ascendencia uzbeka que, como nos expone el narrador, “no era demasiado inteligente (...), pero fingía con acierto y era una alumna bien considerada por sus profesores”; es consciente de que deberá casarse y formar una familia en cuanto finalice sus estudios universitarios, pero ello no le impide invitar a su profesor a ver una película clásica del cine español.

Como personajes secundarios o incluso terciarios están la compañera de clase de Uldana y sus amigas, y, ya en el final del relato, una amiga de Uxío que encarna el papel de Ramona, la criada de *Viridiana* con la que la protagonista de Buñuel y el primo de esta representan una metáfora de un trío.

A diferencia de lo que podríamos encontrar en un texto poético, en esta narración no hay fenómenos destacables en el plano fónico, aunque cabría mencionar que, aunque el protagonista masculino es español y profesor de lengua española en Kazajstán, sus diálogos con su contraparte femenina son en inglés (aunque ella manifiesta interés en aprender español en un futuro), y podemos suponer que Uldana se comunica con sus compañeras en kazajo.

En el plano sintáctico-gramatical, vemos que el autor no emplea un lenguaje complejo ni técnico, y que las oraciones varían entre simples y compuestas que permiten la agilidad de la lectura; la narración refleja un ritmo regular, ni ralentizado ni acelerado, con la excepción de las escenas en que se describen los sentimientos de Uldana hacia Uxío.

Podemos afirmar que el relato de Saturnino Valladares invita al lector no sólo a querer conocer más de la vida de trabajadores emigrantes (o que sólo se trasladan al extranjero por una cantidad determinada de tiempo), sino a ver con suma atención la producción cinematográfica que tiene de trasfondo, y que fue inmensamente censurada durante su estreno en Europa: *Viridiana* fue prohibida en Italia y en la misma España (aunque fue rodada en esta última), e incluso se obligó a Luis Buñuel a cambiar el final como consecuencia de la insinuación sexual que representaba el original.



Saturnino Valladares, sentado, junto con Claudio Rodríguez Fer en la *Cátedra Valente* de la USC (2018).



Saturnino Valladares y Claudio Rodríguez Fer presentando *Los días azules* en el barrio de Fingoi, Lugo (2015)



Claudio Rodríguez Fer, Saturnino Valladares y Carmen Blanco antes de la presentación



Portada de *Los días azules*

“Barrio Sésamo” de Saturnino Valladares

SARA FLORES FRAGA

Facultade de Humanidades
Universidade de Santiago de Compostela

*“Cuando un poeta define la poesía, en realidad,
está definiendo únicamente su propio modo de hacer poesía”.*

EL POETA Y EL HOMBRE

Saturnino Valladares es un poeta lucense nacido en 1978 que, actualmente, se dedica a la docencia y a la investigación en la *Universidade Federal do Amazonas*, en Brasil.

Su interés por la literatura nacería en su adolescencia de la mano del libro *Tigres de Ternura*, escrito por Claudio Rodríguez Fer quien, en un futuro, sería uno de sus profesores en la universidad y sobre cuya poesía escribiría diversos trabajos. Bajo la influencia de autores como José Ángel Valente, Antonio Gamoneda o del ya mencionado Rodríguez Fer, Valladares inició su obra poética en los albores del siglo XXI con su poemario *Las almendras amargas* (2000) y, cinco años más tarde, publicaría su segundo libro, *Cenizas* (2005).

Saturnino vivió en Lugo hasta los 20 años, edad a la que empezó a viajar. En un principio se ausentaba de su tierra natal durante periodos cortos. Su primer viaje con una duración superior a un mes fue a Mallorca, durante tres meses. A este le siguieron destinos tales como Edimburgo o Filipinas, hasta que regresó a Lugo con 25 años para iniciar sus estudios universitarios. Valladares afirmó en una entrevista concedida a la revista *Evohé* en 2016 que su estancia en el extranjero con la morriña por compañera le sirvió para darse cuenta de sus fortalezas y debilidades y que, ante todo, era profundamente gallego.

Se graduó en Filología Hispánica en 2009 por la Universidad de Santiago de Compostela. Seis años más tarde, en 2015, presentaría su tesis doctoral en su alma máter, dirigida por Claudio Rodríguez Fer; este estudio, que lleva por nombre *Retrato de grupo con figura ausente. Edición y análisis de la correspondencia entre José Ángel Valente y los poetas españoles de su edad*, fue merecedor del concurso de la *Deputación de Ourense*, dio origen a diversos artículos y fue publicado en 2017.

Finalizados sus estudios, llega el momento de que Saturnino se inicie en el mundo de la docencia, destino que le estaría esperando en Kazajistán, en la *Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo*. Tras dos años en este trabajo, obtendría su actual puesto en la *Universidade do Amazonas*, pero el paisaje de Lugo sigue teniendo lugar en su obra.

Un año después de graduarse, publica *Secretos del Fénix* (2010), su tercer poemario, y, cuatro años más tarde, publica el libro al que pertenece el poema que hoy nos atañe: *Los días azules* (2014), el que considera su obra más personal, pues es donde se reúnen tanto los héroes de su infancia como su familia; en palabras de Claudio Rodríguez Fer, la verdadera protagonista del libro es la madre de Saturnino.

Actualmente está trabajando en un nuevo poemario cuyo título provisional es *Luciérnagas al mediodía*, setenta poemas independientes pero que coinciden en el hilo conductor: su historia de amor con una mujer llamada Lucía.

EL POEMA Y LA INFANCIA

Hoy hablamos del que, hasta la fecha, es el último poemario publicado de Saturnino: *Los días azules*, libro que nos recibe con un viaje al pasado, más concretamente, a la época más feliz de nuestras vidas, la infancia.

El primer poema que nos encontramos en *Los días azules* es *Viaje a Barrio Sésamo*, en el que Valladares rememora su niñez, hablando también de uno de los programas de televisión más populares de la época y que da nombre al poema: *Barrio Sésamo*, show que muchos adultos guardan en su memoria y en su corazón con cariño por ser su primer contacto con el tópico del *Prodesse et Delectare*. Este programa fue emitido en España por primera vez en 1979 y se mantuvo en antena hasta el año 2000, pero se ha mantenido vigente hasta el día de hoy gracias a películas que cuentan con la participación de actores como Neil Patrick Harris (conocido por su papel de Barney Stinson en *Cómo Conocí a Vuestra Madre*) o Jim Parsons (más conocido por el nombre de Sheldon Cooper).

Cuando hablamos de nuestra infancia, irremediablemente nos invade la nostalgia y recordamos cosas que nos arrancan una sonrisa, como las meriendas de nuestras abuelas o la emoción con la que corríamos del colegio a casa para ver nuestras series favoritas, así como promesas incumplidas que hicimos fruto de la inocencia. Con este sentimiento nostálgico como tema central del poema, Saturnino Valladares recoge por escrito lo que todos los adultos recuerdan como *tiempos mejores*.

No debemos olvidar tampoco la ya mencionada inocencia, que, bajo mi punto de vista, constituiría uno de los subtemas. Es un hecho que los niños tienen una imaginación desbordante y que, en la mayoría de los casos, son fáciles de entretener, por eso, no es infrecuente, aún hoy en día, escuchar a niños pequeños diciendo que quieren visitar un mundo fantástico que nosotros como adultos, sabemos inexistente.

Todos podemos estar de acuerdo en que dar forma a un recuerdo es algo muy difícil y que está irremediablemente condicionado por el subconsciente de la memoria, pero Saturnino logra hacerlo en tan solo cincuenta y seis versos. La disposición del poema ya da cuenta de que nos encontramos ante una métrica libre, así, por ejemplo, en la primera estrofa nos encontramos con versos endecasílabos. El reparto en estrofas tampoco sigue una pauta concreta, así nos encontramos con cuatro estrofas que comprenden una cantidad diferente de versos; así, vemos cómo la primera se compone por un total de dieciséis versos, la segunda y la cuarta están conformadas por un total de diez versos y la tercera por veinte, siendo esta la más extensa.

Al igual que la métrica, la rima también es libre y, casi en su totalidad, asonante, y es que son contadas las ocasiones en las que podemos ver versos que rimen y, cuando lo hacen, no siguen un patrón. De este modo, en la primera estrofa, nos encontramos que *regiones* (en el primer verso) rima en asonante con *botines* (en el décimo verso) o *rosa* (en el tercer verso) que rima con *protectora* (en el

decimosexto verso). En la segunda estrofa es donde nos encontramos con el único ejemplo de rima consonante que vemos en el poema, lo que vemos en una de las frases del conde Draco: *helado de piña para el niño y la niña*. Es también en esta estrofa, más concretamente en el verso cuarenta, donde nos encontramos con una rima interna, también asonante: *a Juan Olvido, cabeza de grillo*.

Si hay algo que podamos encontrar en abundancia dentro del poema, son las enumeraciones. En la primera estrofa vemos cómo, mediante el uso de subordinadas y coordinadas, Saturnino describe el parvulario y la vestimenta de su hermana, mientras que en la tercera hace mención a varios de los personajes de *Barrio Sésamo*, así como a las lecciones que estos enseñaban.

Por otra parte y siguiendo en la misma línea, podemos encontrar ejemplos de polisíndeton en la primera estrofa, en concreto, el uso de la conjunción y en construcciones en las que no sería necesaria, como vemos desde el verso trece hasta el dieciséis: *y su cuello del color de espinete, y calentaban su cuerpo el abrigo, los guantes, el gorro de lana y mi voz de lluvia y cristal, fiel y protectora*.

Si bien las enumeraciones y las conjunciones se acumulan, los verbos llegan a omitirse, como podemos ver en el verso veinticuatro: *Todo (está) listo, sentados, y la música...*

El léxico utilizado por Valladares en este poema no presenta grandes complicaciones, aunque debemos tener en cuenta el llamado *salto generacional*. Como ya he mencionado, *Barrio Sésamo* dejó de emitirse en el año 2000 y, a pesar de que es un programa que se ha hecho hueco en la cultura pop, un lector joven podría dudar a la hora de reconocer a Chema o a don Pimpón, más cuando, debido a la globalización, Gustavo es ahora más conocido como *Kermit*.

Otra palabra que más que desconcierto genera curiosidad es la referencia a un bocado *ballena*, que hace referencia a una broma personal con su primo, a quien en el poema vemos mencionado como Tatá, quien le hacía bocadillos con varios embutidos.

Con respecto al nombre que se le da a su primo, podemos asumir que se trata de un apodo que el chico recibió por parte de algún familiar de corta edad (tal vez por el propio Saturnino) pues es sabido que los primeros sonidos de los niños son simples y, por lo general, suelen referirse a sus familiares con la repetición de una misma sílaba, que consiste casi siempre en la unión de un fonema consonántico con la vocal [a].

Al ser un poema actual que, además, intenta reflejar la infancia, no es raro encontrar coloquialismos, como es el caso de *bocata* en el verso veintiuno en vez de *bocadillo*.

En una evocación constante al pasado, vemos cómo casi todos los tiempos verbales elegidos por Saturnino están conjugados en pasado, tanto en pretérito perfecto simple como en pretérito imperfecto.

Vemos en este poema una escasez de adjetivos, lo que contrasta con la abundancia de sustantivos. Las descripciones tienden a realizarse mediante construcciones ajenas al sintagma adjetival, como podemos ver en el verso trece, donde en vez de decir que la bufanda de su hermana es rosa, Valladares opta por utilizar una frase preposicional y decir que es *del color de Espinete*. Refiriéndonos

todavía a este verso, podemos ver también una metáfora. Que Saturnino se refiera a la bufanda de su hermana mencionando a Espinete sirve para generar en el lector la imagen de un tono de rosa concreto y muy llamativo que contrasta con el otoño lluvioso en el que están los dos niños.

El poema da inicio con un contraste que, cuanto menos, sorprende. Mientras que la referencia a *doctas regiones* da una imagen solemne, esta se ve relajada con el verso siguiente: *de la plastilina y el mandilón*, dos elementos característicos de los jardines de infancia.

En los dos primeros versos de la segunda estrofa nos encontramos con un hipérbaton. En la lengua castellana, lo más común es que sea el sujeto el que inicie la frase, pero en este caso, las manos de la abuela, que realiza la función sintáctica de sujeto, se encuentra en un punto intermedio entre los dos complementos directos: *el pijama y las zapatillas de zarpas enormes*. Las zapatillas de zarpas, además de ser una imagen, presentan una aliteración por la repetición del sonido [θ].

La cuarta estrofa da inicio con una personificación: una promesa se durmió en el aire que es seguida por una sinestesia: *de las tardes azules de la infancia*. Este último ejemplo puede hacer referencia al título del poemario o a la cita de Antonio Machado que precede a las composiciones de Valladares: *Estos días azules y este sol de la infancia*. A pesar de que mucha gente asocia el color azul con el frío, durante siglos se ha creído que este color representa la protección, pues se cree que nos hace sentir tranquilos. Aún existe la creencia de que las habitaciones pintadas en azul son las ideales para los niños, debido a que así tendrán una ayuda para centrarse en la vida y en los estudios.

El color es muy importante no solo en este poema, sino en todo el libro. Ya en el título vemos mención al color azul, cuyo significado ya se ha explicado. De igual forma, la obra se divide en tres partes, llamadas de forma homónima a los colores primarios; vemos cómo el orden va de menor a mayor intensidad, pasando del azul al verde y culminando con el rojo, lo que da cuenta de que el orden no ha sido elegido al azar.

Podemos afirmar que, en este poema en concreto, el sujeto poético coincide con el poeta, pues habla de algo tan personal como es su propia infancia. Esto nos lleva a ver al autor como uno de los personajes del poema, pero no es el único que podemos encontrarnos. Podemos dividir a los personajes dependiendo de si son personas reales o si son habitantes de Barrio Sésamo.

Así, en el mundo real nos encontramos con:

- Saturnino. De él podemos ver su afán de proteger a su hermana menor y de hacerla feliz, llegando a prometerle que, algún día, la llevaría al lugar al que soñaba con ir.

- La hermana del poeta. Vemos que es una niña vivaz y alegre que, en un día de otoño, va corriendo entre los charcos, vestida de colores alegres y sonriente, a pesar de que su ropa ocultaba este gesto al mundo. Es posible que la dedicatoria (*A Yeyí*) se refiera a ella.

- La abuela de los niños. Aunque solo se hace mención a ella en cinco versos, podemos verla como la abuela que todos tenemos en el subconsciente, la misma que nos esperaba a la salida del colegio con ropa caliente y la merienda recién preparada.

- El primo Tatá, de quien ya hemos hablado antes.

Dejamos ahora de lado el mundo real para pasar a uno imaginario. Los personajes que se mencionan de Barrio Sésamo reciben apenas una mención en el poema, pero para entender la referencia, debemos saber quiénes eran los personajes concretos que eligió Valladares de entre todo el elenco del programa.

- Chema, el panadero y Ana eran de las pocas personas reales que podíamos ver en el programa y que interactuaban con las marionetas.

- Las marionetas. Saturnino hace una selección de entre todos los muñecos que aparecían en el programa:

- Espinete: Fue el protagonista de la versión española del programa y es conocido por su color rosa intenso. Creado por Kermit Love por petición de la *Televisión Española* para que el programa contase con un animal más característico del país. Fue interpretado por la actriz Chelo Vivares, actriz destacada por su labor en el mundo del doblaje y esposa del actor que daba vida a Chema el panadero, el fallecido Juan Ramón Sánchez.

Su impacto en la cultura pop fue tal que Jordi Villacampa, exjugador del *Club Joventut de Badalona*, adoptó su nombre.

- Don Pimpón: Es un personaje también exclusivo de la versión española, y su papel era el del aventurero de la serie. Fue interpretado por Alfonso Vallejo, que inspiró el aspecto del personaje.

- Coco: Es uno de los personajes más populares del programa. Creado por Jim Henson y más conocido como Grover en la versión original del programa, Coco es conocido por enseñar a los niños las diferencias entre cerca y lejos. Además de su papel habitual, interpreta también a Supercoco, una parodia de Superman.

- Epi y Blas: Conocidos como Bert y Ernie respectivamente en su versión original, es difícil imaginar a uno sin el otro. Sus apariciones se convirtieron en una de las atracciones principales de *Barrio Sésamo* y su influencia fuera del programa fue tal que, en 2012, los responsables del telescopio de neutrinos IceCube bautizaron a dos neutrinos superenergéticos como Bert y Ernie.

- Juan Olvido: Llamado Forgetful Jones en la versión original, era un vaquero caracterizado por su mala memoria. La frase que vemos en el poema: *Juan Olvido, cabeza de grillo*, solía estar en boca de su novia, Clementina, que era quien solucionaba todos los problemas del hombre. En España, su voz fue Carlos Revilla, conocido por ser también la voz de Homer Simpson en *los Simpson* hasta su muerte en el año 2000.

- Triqui: Más conocido por todos como el Monstruo de las Galletas. Destacaba por su forma de hablar brusca, llena de onomatopeyas y frases simples que manifestaban su ansia por comer galletas o su emoción por estar comiendo. El personaje ha ido cambiando desde su primera aparición en

pantalla y, en la actualidad, enseña a los niños las ventajas que trae consigo el tener una alimentación variada.

- La gallina Caponata: Es otro de los personajes exclusivos de la versión española del programa, siendo una versión del personaje americano Big Bird, conocido en España como Paco Pico. Dentro de la serie, era quien enseñaba a los niños a leer y fomentaba su curiosidad por saber más.

- Jaca Paca: llamada Fred the Wonder Horse en su versión original, era una yegua que solía acompañar a Coco en sus veces como sheriff, aunque el animal solía presentar más lucidez mental que su jefe.

- El conde Draco: llamado Count von Count en su versión original (haciendo un chiste con el título nobiliario y su papel dentro de la serie, que era el de enseñar a contar) era un vampiro inspirado, en cierto modo, en el conde Drácula, aunque siendo una versión más suavizada del mismo. Este es uno de los personajes que puede llegar a presentar dificultad con respecto al nombre, pues un lector joven que no esté familiarizado con el programa bien podría confundirlo con un personaje de la saga literaria de *Harry Potter*: Draco Malfoy.

- La rana Gustavo: Conocido como Kermit the Frog en la versión original, es el protagonista del programa *The Muppet Show*, aunque hizo apariciones ocasionales en *Barrio Sésamo*. Creado por Jim Henson, es la única marioneta de las que hemos hablado que tiene el honor de tener su propia estrella en el Paseo de la Fama de Hollywood.

El discurso del poema es directo, con la salvedad de los versos cuarenta y nueve y cincuenta, en los que vemos citada una frase de Saturnino a su hermana: Un día te llevaré a Barrio Sésamo, cuando sea grande, para jugar.

De igual forma que un niño pasa a la adolescencia y posteriormente a la edad adulta, el poema se desarrolla de manera lineal, aunque con un salto temporal de varios años, y es que la composición inicia una tarde, a la salida del colegio, y termina años más tarde, con un Valladares ya adulto que se pregunta si su hermana todavía recuerda las promesas que le hacía de niño y si lo ha perdonado por no haber podido cumplirlas.

En unas pocas líneas, Saturnino Valladares es capaz de generar en el lector un profundo sentimiento de nostalgia que lo lleva a recordar su propia infancia. Me permito añadir que, siendo esta una época crucial en cada uno de nosotros, apenas he percibido diferencias notorias entre los primeros años de un integrante de la Generación X con respecto a una millennial; si bien pueden cambiar los programas de televisión y los héroes que cada generación tiene durante la niñez, una cosa es segura, y es que los niños seguirán siendo seres inocentes que no ven nada raro en la relación entre dos personas tan diferentes como Gustavo y Peggy ni en que uno de los Teletubbies llevase un bolso rosa aún siendo un chico y a los que no les importa si Epi y Blas son solo amigos o si, como se ha confirmado hace pocos meses, mantienen una relación amorosa, porque para un niño eso es secundario, lo que busca es pasar un buen rato. Esta es una lección que nosotros, como adultos, deberíamos aprender de nuestros niños interiores.

“Divertimento” de Miguel-Anxo Murado

EUGENIA VÁZQUEZ PEREIRA

Facultade de Humanidades
Universidade de Santiago de Compostela

EL AUTOR

Miguel-Anxo Murado López (Lugo, 1965) es un multifacético creador, escritor y periodista, y también políglota, traductor, guionista de cine y televisión, profesor y realizador de documentales, que se formó en la USC como arqueólogo, y cursó política internacional en Bruselas, autor de una sólida obra literaria de más de veinte títulos de novela, poesía, ensayo, libros de viajes y teatro, premiado repetidamente tanto por su faceta literaria como su trabajo en el campo audiovisual, además de ejercer como periodista, tanto en primera línea de los conflictos de los Balcanes y Oriente Medio, como con colaboraciones en prensa, radio y televisión tanto nacionales (*La Voz de Galicia*, cadena SER...) como internacionales (BBC, *New York Times*, *The Guardian*...).

Desde su primer libro. *Metamorfosis benezianas*, Premio Café Gijón de Novela Corta en 1983, prologado por Claudio Rodríguez Fer, de quien había sido alumno, Miguel-Anxo Murado se ha distinguido por su ingenio, muchas veces lúdico, como puede apreciarse en su columna “Divertimento”, publicada en *La Voz de Galicia* el 30 de septiembre de 2018.



Miguel-Anxo Murado

EL DIVERTIMIENTO

Si analizamos “Divertimento”, apreciamos que el autor se autopropone un juego: escribir sin la A (segunda letra más frecuente en castellano), mientras va desgranando diferentes datos en torno a él y a las posibilidades que ofrece:

DIVERTIMIENTO
El dilema de enfrentarse a la página en blanco



Ocurre, y es frecuente de hecho, que el escritor de periódicos, como yo, no encuentre sobre qué escribir, que es lo que me sucede hoy. Surge entonces ese conocido horror del folio virgen, el peor temor de todo escritor: el bloqueo. Pero, no nos precipitemos. Mejor me dejo conducir por el flujo del texto, me entretengo contemplándolo como si fuese un río de signos. Me fijo en su curso, en los símbolos mismos, los contornos que constituyen lo escrito. En este punto puede producirse un descubrimiento sorprendente. Y es eso lo que me sucede en este momento. Soy consciente de que en todo lo que llevo escrito existe un elemento no previsto, si bien por el momento no logro distinguir el qué. Solo sé que tiene que ver con el léxico. Lo echo de menos, pero no sé qué es lo que echo de menos. [Y entonces es cuando se me ocurre que, hasta aquí, y salvo en mi nombre, no ha aparecido una sola vez la letra “a”, la segunda más frecuente en la lengua castellana].

De modo que, metidos de lleno en ello, decido seguir con este experimento, que tiene numerosos ilustres precedentes. Porque, si bien en mi texto esto es fortuito, existe todo un género que consiste en esto mismo: en excluir un signo gráfico. Este género tiene precursores incluso desde tiempos remotos. Se dice que en el siglo III Néstor reescribió Homero entero suprimiendo un signo del griego en los sucesivos episodios de sus libros, pero lo cierto es que ese texto de Néstor, si existió, lo hemos perdido. Se dice que Trifodoro Sículo intentó lo mismo en el siglo V, lo que considero increíble si pienso en el deletreo de los nombres de los héroes griegos. Pero sí existen muchos ejemplos ciertos en el curso de los siglos. En el siglo XVIII un escritor portugués publicó cinco curiosos volúmenes, uno sin «i», otro sin «e», otro sin «u» y otro, por supuesto, sin el signo que no puedo decir: Los dos soles de Toledo, que yo

leí de joven y me resultó tedioso. Eso sí, me impresionó mucho el esfuerzo, y me dije «pues sí que es un ejercicio difícil, este» (como estoy viendo que lo es). Existen deliciosos ejemplos de excéntricos en este género, como Ernest Vincent Wright, un escritor de los 1930, que quitó de su Olivetti o Underwood el signo «e» con el fin de escribir un voluminoso libro de ficción, o ese lírico loco del siglo XVIII que no solo no escribió en ni uno solo de sus cientos de versos el signo «r» sino que se esforzó en suprimir ese sonido incluso en su dicción con sus conocidos y contertulios.

Pero el modelo supremo de este tipo de juegos lingüísticos tiene que ser, sin discusión, *El secuestro* de Georges Perec, un libro de ficción de 1969 en el que se prescinde por completo del signo «e». Consiste en un grupo de individuos que se ven envueltos en un complejo misterio con un cuerpo y un posible homicidio. Pero lo mejor de todo es que, en el curso del enredo, es el signo «e» mismo el que resuelve el misterio. Leí *El secuestro* en su momento y recuerdo que, concluyéndolo, me produjo un deseo incontenible de «e», y solo se me ocurrió decir, en un frenesí fonético: «Este Perec es excelente, que se enteren que merece ser célebre». Pero no lo fue. Su texto no se difundió mucho porque solo es bueno como él lo escribió, y si bien se hicieron luego versiones del mismo en ruso, inglés, etc.... difieren un poco del texto primigenio y no se ve todo el virtuosismo de Perec. Lo dicho en un principio: lo escrito nos conduce, el flujo del texto, sus signos, dirigen nuestro recorrido. ¿Somos dueños de lo que escribimos? Depende: somos o no somos (que, por cierto, se lee lo mismo del derecho que del revés).

Dividiremos el comentario en los diferentes niveles de análisis, para empezar hablando del nivel gráfico: al final del texto encontramos un palíndromo, a modo de broche, dando una agradable terminación al juego. Los palíndromos, construcciones que se leen igual al derecho que al revés, se recogen en este nivel a pesar de su sonoridad, ya que es difícil que trascienda la escrita de forma relevante para quien recibe el mensaje: es una filigrana de la habilidad escrita.

A nivel fónico, detectamos rápidamente la ausencia de la comentada letra, salvo en el nombre del autor y en el pequeño paréntesis explicativo de su decisión (de las que él mismo dice ser consciente ya directamente). En torno a esta ausencia se desarrolla en su totalidad el texto, y se desenvuelve el elemento lúdico ya señalado. Además, apreciamos la existencia de aliteración, por ejemplo en “...este Perec es excelente, merece ser...”, totalmente consciente, “lírico loco...” probablemente menos intencionada, etc.

Morfológicamente, en el artículo nos encontramos con gran abundancia de verbos, que dan dinamismo al texto, producen sensación de movimiento, de acción, al igual que la alternancia entre frases más cortas, las más abundantes, con construcciones sintácticas mucho más largas, originando esta similitud con la cadena de pensamiento “con uno mismo”, un pensamiento que vaga, vuela y vuelve a reflejarse en el papel.

Destacamos como figuras gramaticales las múltiples omisiones, la más obvia señalada expresamente, “...se me ocurre que, hasta aquí, y salvo en mi nombre, no ha aparecido una sola vez la letra “a”...” (y que, a la vez, es un circunloquio), o la anáfora “Me dejo..., me entretengo..., me fijo...”.

En cuanto al léxico empleado, en general es sencillo, coloquial cuando el autor habla consigo mismo. Encontramos personificaciones (es el propio signo E el que

resuelve el misterio en la obra de Pereg), hipérboles, “...ese conocido horror del folio virgen...” (que de nuevo nos permite apreciar dos figuras juntas, por un lado ese horror hiperbólico, por el otro la metáfora: en general no conocemos folios que no continúen “siendo doncellas”), o tópicos, como el del describir el texto como río (así como otros autores hablan de la vida como un río, tópico *Vita Flumen*, esta cadena de aparente pensamiento errático vertida en un papel es un río, rápido y caudaloso, que nos llevará a descansar en el mar, el final): “me dejo conducir por el flujo del texto, me entretengo contemplándolo como si fuese un río de signos...”.

En cuanto a la expresión del tiempo y del espacio, detectamos la existencia de un tiempo lineal, que hace referencia a obras pasadas pero como influencia: no es una retrospectiva, sino a lo sumo algo simultáneo al ahora (lo pienso mientras escribo, me fijo a medida que lo voy haciendo...) Avanza con rapidez, es ágil además de corto. Consideraremos en principio que el tiempo es coincidente, es decir, el tiempo de la obra es el mismo que el del autor, pero al no ser una obra narrativa, hay aspectos que, o bien se desdibujan, o bien se hacen menos relevantes. De la misma forma, diremos que el espacio, por su parte, existe, es estático, y se sitúa en un contexto urbano. Nada nos aleja de esa idea, aunque realmente desconocemos esa información.

Su estructura intratextual es cerrada. Extratextualmente es un texto periodístico, pero también un soliloquio, y un juego. Pertenece, pues, a los conocidos como artículos literarios. Hay que tener en cuenta que analizamos la obra de un autor contemporáneo, cuyo espíritu, firmemente asentado en el siglo XXI, se levanta sobre el concepto del hombre de letras al estilo del siglo XIX, donde tantos y tan grandes compartieron la literatura en sentido clásico con la crónica periodística.

Encontramos quizás intertextualidad en las referencias de autores y textos, ya que no los recoge, pero sí los cita, invocándolos como influencias históricas. No podemos hablar, siendo un texto tan joven, de sobre quién o qué influirá, pero en lo que a su inspiración toca, habla de autores que realizaron juegos similares al que él ha iniciado. Menciona a Néstor y su desaparecida obra y a Trifidoro Sículo, como antecesores posibles y no probados, a Ernest Vincent Wright, y a “...ese lírico loco del siglo XVIII...” cuyo nombre desconocemos y que oculta, como antecesores ciertos en el juego de la supresión de una letra. Pero, sobre todo, hace referencia a Pereg y a su obra de 1969 *El Secuestro*, como modelo indiscutible.

Aunque (por tener que buscarle alguna pega para sentir este comentario completo) me resulte curioso que en la arriba comentada relación de influencias posibles, probables y seguras, no mencione a ningún autor español (podría haber citado, por ejemplo, a Enrique Jardiel Poncela (Madrid, 1901 – 1952), que reunió en su obra *Ventanilla de cuentos corrientes* los relatos “Un marido sin vocación” y “El chófer nuevo”, escritos sin usar las letras E y A, respectivamente), que viendo su trayectoria es muy probable que haya leído pues, personalmente, considero este artículo obra de una persona leída, culta, que no nos ofrece tanto un artículo de corte filosófico, como un juego al que el propio autor se propone jugar, y que tal vez busque enseñar deleitando, dando vida una vez más a un tópico literario de largo recorrido (*Docere et Delectare*). Aprecio de manera muy clara una suerte de autoconciencia de autor, de maestría, el saber que sabe, por así decirlo. Disfrutar ponerlo en práctica con la tranquilidad y el reto de que a la persona más estricta a la que tendrá que demostrárselo es a sí mismo.

“As profecías de Pound” de Héctor Acebo

SANTIAGO ARGÜESO GALVÁN

Facultade de Humanidades
Universidade de Santiago de Compostela

AS PROFECÍAS DE POUND

aquí non hai ningunha doncela.
Ezra POUND

*A usura mata o neno no ventre,
impídelle ao mozo ser galán (...)*
Ezra POUND

Fuxiu.

E cando mo contaron,
sentínme coma ese músico
que compite, nas feiras,
cos coches de choque.

Pecháronte nunha gaiola de aceiro
e exhibíronte coma un mandril,
pero ti trocácheste en tordo.
Pensaron que o peche anularía
ó fin a potencia do teu canto,
pero, tras perder a memoria,
as túas notas gañaron en fluidez.
Señor do cumio, inimigo da usura,
froito do desencanto!
Algunhas das túas sentenzas
eran profecías que se cumpriron
na miña puberdade.

Daquela, fuxiu
a última doncela.
E a mocidade deixou de ser moza
ó bailar reguetón
e repudiar a dozura.

Fuxiu.

E antes da partida, eu tería preferido
que non gardase tanto as formas,
que me reprochase aquel aire
de cantautor trasnoitado.

DIÁLOGO ENTRE POUND E O PRESENTE

“a lírica é semente antes que froito”
Héctor ACEBO

Héctor Acebo (Santiso de Abres, 1987) é un poeta de raíz galega. Aínda que naceu nun concello que, administrativamente, pertence a Asturias, tivo como lingua vernácula o galego, do que botou man, neste caso, para amosarnos a realidade dun dos grandes poetas internacionais do século XX, ao que considera un dos seus referentes. Na súa obra, Ezra Pound —do que falaremos— habita nun recuncho realmente especial, xunto con outros autores como Safo ou Catulo.

Acebo doutorouse en Xornalismo, na Universidad Complutense de Madrid, coa tese "La metáfora en la poesía de Antonio Martínez Sarrión". Actualmente é Coordinador de Investigación da área de Sociais na Universidad Privada del Valle (Cochabamba, Bolivia), onde, ademais, se desenvolve como docente na licenciatura de Comunicación e Medios Dixitais. É colaborador do xornal lugués *El Progreso* e autor dos poemarios *Camas de hierba* (Vitruvio, 2011) e *Fuxitiva*, obra inédita da que está extraído o texto “As profecías de Pound”.

Mais, que son “As profecías de Pound”? Quen é este misterioso personaxe que se nos presenta no poema como un fuxido?. Un inimigo férreo da usura e das pretensións dun mundo moderno no que reinan as ambicións. Ezra Pound naceu en Idaho, Estados Unidos, a fins do século XXI, nunha comunidade consumista que logo o espantaría. Pound axiña escaparía desa sociedade usureira para vivir en distintas zonas de Europa como Londres ou París, até chegar logo ó seu verdadeiro fogar: Italia. Trala gran guerra e por mor do apoio propagandístico que practicara a favor do réxime de Mussolini, foi internado nun psiquiátrico, onde non deixou de crear. Foi liberado e regresou a Italia, onde permaneceu até a súa morte, continuando coa súa labor de perfeccionamento do seu poemario, os *Cantos*.

No poema que nos ocupa atopámonos con dúas realidades. A propia disposición gráfica xa nos indica as temáticas: atopámonos cunha grande estrofa central, mais longa, no que o autor fala do poeta ao que se lle dedica a composición; e tres estrofas periféricas nas que se nos mostra un diálogo entre o pasado e o presente e a maneira de tratar os sentimentos nos dous tempos.

Na primeira estrofa vemos que fala dun alguén en terceira persoa que “fuxiu”, mais quen? Segundo o propio Acebo me apuntou nas conversas que tivemos sobre este poema e o poemario en xeral, aparte de a Pound, a composición está dedicada a todas esas persoas que pasan pola vida dun, mais marchan, por unha razón ou outra. Mediante a competición entre os músicos de feira e os coches de choque, establece unha confrontación entre a tradición e a modernidade.

Na segunda estrofa, a dedicada a Pound, fálalle a el mesmo, en segunda persoa. Fálalle de que o engaiolaron, igual que a un paxaro, concretamente un tordo (o propio Acebo identifícase ás veces con paxaros, especialmente cos melros). Fala de como pensaron que con esa prisión, Pound sería silenciado, mais, todo o contrario, non fixo máis que reafirmarse como poeta. Identifícase con el, no canto de que moitas das cousas que o poeta postulou hai máis de medio século, cumpríronse cando o autor deste poema era adolescente.

Nas últimas dúas estrofas compara o tratamento dos sentimentos no pasado, e hoxe en día. Na actualidade as paixóns se vituperan, a dozura foi repudiada e a mocidade escapa cando baila reguetón. O eu poético reafírmase como “cantautor trasnoitado” como o poeta irredento que non busca outra cousa senón a beleza, pois prefire iso, que “gardar as formas” ou agochar a paixón. Fala do espertar do desexo e do misticismo da sensualidade.

Como o propio autor me confesou, “As profecías de Pound” téñ unha gran polifonía, as repeticións da forma do verbo fuxir fan que se estableza unha estreita relación entre esta composición en particular e a totalidade do poemario ao que pertence, titulado *Fuxitiva*. Como el mesmo di no prólogo, bebe do teórico Jakobson en tanto que ten a ambigüidade como base da creación. Así mesmo inspírase sempre que pode dos clásicos antigos ou contemporáneos, ao igual que Ezra Pound, como, respectivamente, Safo e Catulo ou Kavafis, o Cernuda do exilio e o propio Pound e á súa sinteticidade.

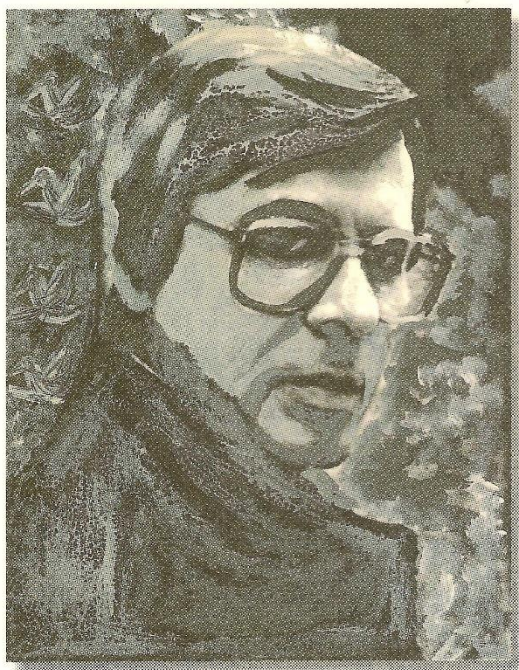


Héctor Acebo

Cátedra
10
José Ángel Valente

LUZ POZO GARZA
ANTONIO GAMONEDA
PERE GIMFERRER
CLAUDIO RODRÍGUEZ FER
OLGA NOVO
TERA BLANCO DE SARACHO

Poetas con Valente



universidade de santiago
de compostela

“Canto a Europa” de Tera Blanco de Saracho

MARCELA BAO

CANTO A EUROPA

Porque amar só se explica en desmesura
Claudio RODRÍGUEZ FER

I.
Amor
estamos
en el centro de Europa
y en el centro de nuestras vidas
en las calles más viejas y más oscuras
contra los muros de las iglesias protestantes
debajo de la estatua de Rousseau.
Tenemos diecinueve años.

¿Por qué me amas tanto si esto es sólo el principio?

II.
Arrastro
mi
mochila
azul
por
toda
la
arena
arrastró
mi
amor
su tela
azul
y
sus
cremalleras
azules.
No pruebo el agua.

Porque me amabas tanto.
Por qué me amabas tanto.

La composición “Canto a Europa” forma parte del poemario titulado *Edad heroica* de la profesora, poeta y crítica literaria, Tera Blanco de Saracho. El poemario apareció incluido en la obra colectiva *Poetas con Valente*, título número seis de la colección de Publicaciones de la Cátedra José Ángel Valente, dirigida y coordinada por el también director de la Cátedra, el doctor Claudio Rodríguez Fer, y que fue publicado en el año 2010 por el Servizo de Publicacións e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela como conmemoración del décimo aniversario de la muerte de Valente. Forman parte de este homenaje poético a José Ángel Valente los autores Luz Pozo Garza, Antonio Gamoneda, Pere Gimferrer, Claudio Rodríguez Fer, Olga Novo y la autora del poema cuyo análisis abordaremos a continuación, además de incluir retratos tanto del homenajeado como de los mencionados autores, realizados por la artista plástica Sara Lamas.

Conforma *Edad heroica* el primer conjunto de poemas publicados por la poeta, constituido por diez poemas de diversa extensión, ocupando el octavo lugar “Canto a Europa”, significativamente, tras el titulado “Primer amor”. Tera Blanco de Saracho, nacida en Vigo en 1984, Licenciada en Traducción e Interpretación, ejerce actualmente de funcionaria docente de Enseñanza Secundaria en Vigo. Podríamos reseñar aquí su interesante trabajo de investigación doctoral sobre la relación entre la filósofa María Zambrano y el poeta José Ángel Valente, publicado en el año 2010 en el número 16 de la revista *Moenia. Revista Lucense de Lingüística&Literatura*. Abordamos este análisis para la revista *Evohé. Revista cultural del Campus de Lugo*, cuyo número veintidós cierra con una entrevista a la autora que nos ocupa, realizada por (...) Lidia Couso López (en aquel tiempo estudiante en la Facultad de Humanidades de Lugo), y que supone una aproximación a su obra e ideas literarias, e incluye, asimismo, un retrato realizado por Sara Lamas.

Así pues, José Ángel Valente y la Cátedra que lleva su nombre en la USC, forman parte importante en el proceso creativo-investigador de la autora, y es precisamente una cita del director de la Cátedra Valente, el profesor y poeta Claudio Rodríguez Fer, la que precede al poema: “Porque amar só se explica en desmesura”, perteneciente al poema titulado “Como un leopardo”, incluido en su libro *Extrema Europa* y publicado en forma de libro-caja compuesto de varios libros (la cita pertenece a la serie “Manifestos Vitais”) en el año 1996 por la editorial Edicións Positivas y posteriormente incluido en la obra recopilatoria *Amores e Clamores. (Poesía reunida 1973-2009)*, publicada por Edicións do Castro en el año 2011. La cita, como veremos, no solo supone una simple mención, sino que adquiere una extrema importancia tanto a nivel semántico como formal a lo largo de la composición.

Efectivamente, Tera Blanco de Saracho, escribió “Canto a Europa” tras la lectura del poemario *Extrema Europa*, por lo que este funciona como punto de partida explicitado, tal como comenta la autora en la mencionada entrevista en la revista *Evohé*: “De ahí tomé la idea de Europa como el espacio y el tiempo de una geografía amorosa”.

Y la geografía amorosa llega a nosotros bajo la evocadora forma de un monumento. La disposición tipográfica, dividida en dos partes numeradas, forma una suerte de estatua, conformando la primera parte una cúpula-homenaje al amor pasado, sostenida por la segunda parte a modo de pedestal, de versos cortos y con base en la coda final que nos sitúa —también temporalmente— en el pasado. Así pues, esta disposición en forma de caligrama es el primer elemento que llama nuestra atención.

El tema central del poema es la evocación de un juvenil amor pasado, el descubrimiento de la intensidad amorosa localizada geográficamente en el centro de Europa. Esta, representada por Ginebra, sede de muchos de los organismos europeos, simboliza un proyecto de vida comunitaria, al mismo tiempo que un descubrimiento del amor para la voz poética, que recuerda las calles de la ciudad y la estatua de Rousseau. Precisamente esta referencia del verso séptimo, nos sitúa geográficamente en el lugar de origen del pensador y filósofo nacido en Ginebra en 1712, al que la ciudad dedicó una estatua erigida en el año 1855, y cuya forma puede emular gráficamente el poema “Canto a Europa”.

Dos partes del poema aparecen diferenciadas y numeradas con numeración romana (rasgo que quizás también pueda interpretarse como recuerdo a un común pasado lingüístico europeo). La primera parte consta de nueve versos, ocho de ellos forman un conjunto y el noveno aparece separado gráficamente mediante un espaciado doble. La segunda parte consta de veinte versos, y nuevamente los dos últimos aparecen también separados gráficamente de los demás, respondiendo en ellos a la pregunta formulada en el verso noveno: “¿Por qué me amas tanto si esto es solo el principio?”, cuya respuesta, en diálogo interno del poema es, a modo de conclusión-reiteración: “Porque me amabas tanto / Por qué me amabas tanto”.

La disposición en forma de caligrama marca la variedad métrica de los versos, desde el inicial “Amor”, trisílabo debido al carácter agudo de la palabra, y que ya resalta con este final agudo la presencia y la cumbre de la figurada estatua poemática, pasando por versos heptasílabos como el tercero, o llegando a la máxima extensión alcanzada en los versos sexto y noveno (alejandrinos, el último de ellos incluyendo varias sinalefas). La segunda parte del poema, separada mediante numeración, como ya hemos señalado, tiene una mayor homogeneidad versal al mismo tiempo que está compuesta por versos muy breves, desde trisílabos (versos décimo octavo, vigésimo, vigésimo primero, vigésimo segundo y vigésimo sexto) pasando por bisílabos como el décimo noveno: “mi”, el vigésimo tercero: “y”; o el vigésimo cuarto: “sus” (pese a estar compuestos por monosílabos de nuevo el acento marca el aumento de sílaba). Lo que podemos denominar metafóricamente la base del poema alcanza finalmente la estabilidad gráfica e igualdad de cómputo con dos versos octosílabos, que en modo paralelo conforman el dialogismo del final del poema.

A lo largo de la composición resalta el empleo del fonema fricativo alveolar /s/, tanto en posición de rima: “estamos” (verso 2), “vidas” (verso 4), “años” (verso 8); como marcando el discurrir interno del verso: “en las calles más viejas y más oscuras / contra los muros de las iglesias protestantes” (versos 5 y 6), “sus / cremalleras / azules” (versos 24, 25 y 26), simbolizando quizás el discurrir del tiempo del amor que se desliza entre los versos.

Asimismo, los fonemas nasales representan evocadoramente el amor, o las preguntas sobre el amor: “me amas tanto” (verso 9), “me amabas tanto” (expresión que se repite en los dos últimos versos). Anticipamos que la oposición de los dos tiempos verbales presente/pasado, marcan el fluir temporal del poema. El presente inicial se convierte en pasado al final del poema, quizá también en desilusión amorosa.

Reseñables resultan también los encabalgamientos, necesarios inevitablemente debido a la brevedad de los versos: “Amor / estamos / en el centro

de Europa”; “arrastro / mi / amor / su tela / azul”. Encabalgamientos abruptos, que van más allá del verso siguiente, sirremáticos.

Cuatro estrofas componen el poema. Sin duda debemos de respetar la división que la propia autora realiza, pero consideramos la existencia de subapartados dentro de esta división. Desde el verso primero un período frástico nos introduce la temática amorosa y la ubicación espacial para el amor. Un punto a final del verso séptimo es seguido por una frase que en esticomitia nos da un dato temporal que al mismo tiempo se constituye en dato vital: “Tenemos diecinueve años”, se trata pues de un amor de juventud. Sigue el verso noveno que introduce un nuevo tema, la duda, en forma de pregunta marcada tipográficamente mediante interrogaciones: “¿Por qué me amas tanto si esto es sólo el principio?”, quizá la intensidad del amor resulta inexplicable para el sujeto poético, y funciona de interrupción de la escena y al mismo tiempo de premonición de que el momento pasará a formar parte del pasado, tal como indica la progresión temporal expresada en los dos últimos versos.

En la segunda parte, se repite de nuevo la estructura. Una primera frase, que se distribuye en este caso en diecisiete versos (desde el décimo: “Arrastro”, hasta el vigésimo sexto: “azules”), dibuja una escena cotidiana del amor, la arena, la juventud metaforizada en la mochila azul que guarda las esperanzas de la juventud y del amor juvenil, y quizá del descubrimiento del viaje, del descubrimiento de Europa y del amor. Inesperadamente, de nuevo en esticomitia, se incluye un verso que con su negación introduce un elemento perturbador: “No pruebo el agua”. Metáfora también, quizás, del proceso de desamor que se explicita al final del poema. Y, como ya se ha señalado, los dos últimos versos constituirían un apartado final íntimamente conectado con el último de la parte inicial. Así, recogen de forma paralelística la primera parte del verso noveno, para, con el cambio del tiempo verbal y del pronombre interrogativo señalar el pasado, y, con ello, el fin del amor: “Por qué me amabas tanto”, esta vez ya sin las marcas de interrogación.

Las repeticiones juegan un papel importante en el desarrollo del poema. Además de los paralelismos ya señalados, reseñamos también el del inicio de los versos tercero y cuarto, presentados en forma de oración coordinada “en el centro de Europa / y en el centro de nuestras vidas”. Asimismo, la repetición del sustantivo abstracto “amor”, en mayúsculas en el primer verso, y en minúscula en el vigésimo verso, marcan la temática que preside el poema. El amor está, entonces, en el centro de Europa, en Ginebra, y ocupa asimismo el centro de la vida de los enamorados.

El sustantivo “vidas” del verso cuarto se concreta en el “años” del verso octavo. Así, el posesivo “nuestras vidas” se especifica temporalmente en el verso octavo con la presencia del numeral “diecinueve años”, concretando temporalmente ese período central de la vida del yo poético.

Los sustantivos concretos “calles”, “muros”, “estatua”, “iglesias”, acotan la geografía urbana y monumental del espacio que habita el amor. La “mochila”, con sus “cremalleras” y su “tela”, dibuja lo cotidiano, pero guarda simbólicamente los secretos de la juventud. Los espacios concretados por los sustantivos “agua”, “arena”, remarcan un momento de felicidad temporal que como vemos comienza a agotarse con la negación “no” que inicia el verso vigésimo séptimo. El sintagma nominal “el principio”, en el verso noveno, insiste en la idea de un amor incipiente.

Sin duda la mención del antropónimo Rousseau del verso séptimo es un elemento esencial para el entendimiento del poema, significando lo que ya el título del mismo nos anuncia, se trata de un canto a Europa, emitido desde el centro articulador del proyecto común.

El amor surge “contra los muros”, “debajo de la estatua”. Cobran importancia los adjetivos “viejas”, “oscuras”, que describen la antigüedad de la civilización que los enamorados reviven ahora como marco ideal para el doble descubrimiento, el del amor y el de la ciudad. Se nos presenta entonces un nuevo escenario. En la segunda parte cobra importancia el color azul, adjetivo que se repite en los versos décimo tercero y vigésimo segundo, y, en su forma de plural en el verso vigésimo sexto. El cromatismo azul invoca al cielo, a un entorno quizá lacustre o fluvial, a la juventud, a la felicidad implícita en la esperanza del amor. Pero el sujeto poético, como vemos, “no prueba el agua”, quizá no aprovecha integralmente el momento o no calma totalmente su sed de esperanzas vitales, preludio del final del poema.

Los tiempos verbales marcan el plural del amor, y su tiempo presente: “estamos” (verso 2), “tenemos” (verso 8). Asimismo: “me amas” en el verso noveno. Y continúa el presente, el del yo poético: “arrastro” (que se repite en los versos décimo y décimo octavo), para dar paso a la negación: “no pruebo”. Y de nuevo el apóstrofe al “tú” en los versos finales, ya convertidos en pasado, en pretérito imperfecto: “me amabas”, repetido en dos ocasiones para darle quizás un halo de inevitabilidad al mismo tiempo que de cierta nostalgia.

Los pronombres interrogativos, juegan a este respecto, un papel crucial: “¿Por qué (...)?”, “Por qué”. La cita inicial del poema regresa en este instante para facilitarnos la respuesta: “Porque amar sólo se explica en desmesura”.

El polímata Jean-Jacques Rousseau, el viaje al centro de Europa, el despertar al amor, utopías necesarias. La innovación estilística al servicio de la expresividad, crea, sin duda, un poema fuertemente evocador de la fugacidad e intensidad de los momentos en que ese amor en desmesura se descubre. Aunque la desmesura no se llegue a comprender del todo: “¿Por qué me amas tanto si esto es sólo el principio?”.



Tera Blanco de Saracho, Claudio Rodríguez Fer y Antonio Gamoneda.

“Sed” de Adina Ioana Vladu

MARIANA VERGARA GARCÍA

Universidad Nacional Autónoma de México

SED

¡Ah, tus tigres con sed! Déjalos que nos beban.
(Carmen Conde, *Tus ojos son las fuentes*)

Se abrían puertas dentro de puertas en el paraíso
como abecedarios secretos
y las neuronas irrumpían en las sinapsis
de una permanente explosión de luz ardiente.
El origen de la vida
fue el momento en que la lengua despertó
la perla dormida entre labios de nácar
y, en conexión directa e inmediata,
entendí
todas tus ideas tus historias tus vidas
como si mi clítoris fuera mi neurona dominante
erecta y eléctrica como tu falo
apuntando al norte
para que nunca perdiera mi camino
al subir hacia ti dentro de ti hasta encontrarnos más allá del placer
más allá del dolor
más allá de la poesía.
Hiciste de mis células iluminadas
un caleidoscopio
donde cada imagen era nuestra libre unión fractal
explotando en supernova.
Y juntos recreamos el mundo
fundiéndonos en el fluido primordial
del que brota toda la vida
y nos bebimos
y nos bebimos
y nos bebimos.



Adina Vladu

(Adina Ioana Vladu, *Imposible no comerse*, edición de Antonino Nieto, Madrid, Lastura, 2019, traducido del gallego por la autora)

1. ANÁLISIS DE FONDO O DE CONTENIDO: LA TEMÁTICA SEXUAL

La temática del poema “Sed”, de la poeta rumana de expresión gallega Adina Ioana Vladu, doctora en Lingüística por la Universidad de Bucarest, es, claramente, un encuentro sexual. Está relacionado con los orígenes de la humanidad desde el momento en que, en el primer verso, se menciona el paraíso. En el jardín del Edén, donde comenzó la vida, se abren puertas que quizás guarden palabras secretas sólo

accesibles para quienes ya se encuentran en ese paraíso. Pero este lugar que encierra secretos podría hacer referencia a unas piernas abiertas que quieren mostrar sus secretos a quien pueda establecer una relación con ellos. La temática del paraíso incluye necesariamente la presencia de un hombre y una mujer, los primeros en el mundo, quienes, después de consumir el fruto prohibido, conocen sus cuerpos por completo.

En el tercer y cuarto verso se establece una conexión que inicia en el plano neuronal. Como en el momento de la creación, en el que se hace la luz, después de la oscuridad que representa el caos, así se van abriendo las puertas-piernas como una especie de big bang: estallido de luz. Como el momento en el aparecen los astros que iluminarían el mundo, así se van conociendo el hombre y la mujer.

Esto es el preámbulo a la vida. Del quinto al séptimo verso se establece que la vida comienza en el momento en que la lengua, el órgano a cargo de la palabra (“Al principio era el Verbo”), también es capaz de despertar la “perla dormida”. Es la lengua que se pone en contacto con unos labios ahora abiertos en busca del secreto: la perla-clítoris escondida dentro de la concha nácar. El nácar produce reflejos iridiscentes provocados por la explosión de luz ardiente del cuarto verso.

En el octavo verso se manifiesta de nuevo la sinapsis que provocó la explosión de luz ardiente. La conexión provoca, a su vez, la comprensión de algo externo: las experiencias de alguien más, de un interlocutor. Ya en el undécimo verso, el clítoris, la perla ahora despierta, toma las riendas en el proceso de comprensión. Es la neurona que dirige las sinapsis eléctricas y se equipara al miembro masculino por su semejanza con la aguja de una brújula que apunta al norte: el camino que hay que seguir dentro de la otra persona. En el decimoquinto verso el falo guía el camino que habrá que seguir en el interior de otro cuerpo para llegar a un encuentro donde todo termina. Lejos del mundo sensorial: el orgasmo alcanzado en conjunto.

En el decimoctavo verso, la voz poética se dirige a un interlocutor en concreto. El receptor creó, a través de la unión física, un conjunto de imágenes geométricas, coloridas, utilizando las “células iluminadas” del yo poético. La unión de ambos cuerpos es una explosión estelar liberadora de energía y de color. La relación entre la unión corporal y los fenómenos estelares se encuentra presente en el estallido de placer del orgasmo y en el estallido luminoso y colorido de una supernova. Como al inicio del poema, la explosión, la llegada de la luz, se da en medio de la nada para crear la vida.

En el vigesimooctavo verso se plantea la re-creación, en conjunto y a partir de esta unión-explosión, del mundo. El fluido primordial representa, entonces, un reconocimiento y un re-nacimiento. En el principio, en el momento de la creación, la tierra estaba sumergida en agua. Del agua surge, necesariamente, la vida. Este “fluido primordial” es representado por los fluidos corporales del encuentro sexual. En los últimos tres versos los amantes se funden uno con el otro y, al mismo tiempo, se mezclan con el fluido primordial. Fluido y amantes son lo mismo: se confunden entre los líquidos y terminan bebiéndose entre ellos y a ellos mismos, a su corporalidad diluida después de los estallidos. La sed es saciada con ayuda del otro, después del encuentro corporal y como si los fluidos fueran el origen de la vida, como el agua.

2. ANÁLISIS DE LA FORMA O DE LA EXPRESIÓN

El nivel fónico: tirada de versos libres

El poema está compuesto por una tirada (como en “Nuevos diálogos imposibles”, “Metamorfosis” y “Pequeño acto de anarquía”, poemas también traducidos por la autora del gallego, con los que se editó en *Imposible no comerse*) de 27 versos mixtos. El metro se constituye por versos variados: entre tres y 22 sílabas poéticas.

El nivel gramatical: puertas como abecedarios secretos

El poema se inaugura con dos versos en los que se establece una clara comparación: puertas *como* “abecedarios secretos”. En cuanto a los verbos, la gran mayoría están relacionados con un evento pasado: pretérito del indicativo (“fue”, “despertó”, “hiciste”, “recreamos”, etc.), el resto en copretérito (“abrían”, “irrupían”, “era”) y sólo uno en presente (“brota”). En el verso once y en el catorce encontramos dos verbos en pretérito del subjuntivo (“fuera” y “perdiera”). Finalmente, tres gerundios marcan la continuidad de diferentes acciones: “apuntando”, “explotando” y “fundiéndonos”. La conjunción copulativa “y” aparece en siete ocasiones y en seis de ellas al inicio de los versos, a manera de anticipación de una unión posterior que se entenderá por medio de sustantivos y un verbo (“sinapsis”, “conexión”, “juntos”, “nos bebimos”).

El nivel léxico-semántico: la unión de los cuerpos

El léxico del poema es variado. Destacan sustantivos de tipo científico (“neuronas”, “sinapsis”, “supernova”) y otros que crean imágenes poéticas relacionadas con elementos luminosos. El poema comienza con un verbo en copretérito que anuncia el ingreso al “paraíso”. A continuación, el símil “como abecedarios secretos” incrementa la sensación de adentrarse a un ámbito conocido por pocas personas. Los sustantivos “explosión”, “luz” y el adjetivo “ardiente” crean la imagen de un inicio brillante. Después, la metáfora de la “perla dormida entre los labios de nácar” está seguida de la unión asindética de los elementos “tus ideas tus historias tus vidas” que acelera el encuentro. El siguiente símil, en el verso 11 descubre la metáfora del verso 7 “como si mi clítoris fuera mi neurona dominante”, con lo cual se traza un puente semántico entre las sinapsis mencionadas en el verso 3.

El símil “como tu falo” pone en relación directa el miembro masculino con las neuronas que realizan la sinapsis para posteriormente vincular la verticalidad del mismo con la aguja de una brújula. A continuación, la larga enumeración asindética y la omisión de comas vuelve a acelerar el ritmo. Las imágenes poéticas relacionadas con la luminosidad y las explosiones están presentes a lo largo del poema, y continúan en los versos 18, 19, 20 y 21: “células iluminadas”, “unión fractal”, “explotando en supernova”. Más adelante, la aparición de la conjunción “y” anuncia el próximo desenlace del poema, el cual culmina con la anáfora de la misma conjunción copulativa: “y nos bebimos”. Todo el poema es una metáfora de la unión de los cuerpos mediante el coito que termina en el orgasmo. La aliteración en el

verso 23 por medio de la presencia de la fricativa labiodental evidencia la unión de los fluidos corporales.

El nivel pragmático: del encuentro al recuerdo

Sabemos que el poema está enunciado en primera persona del singular hasta el verso 9, a través de un solo verso: “entendí”. Antes de este verso, el poema es esencialmente una narración descriptiva. Enseguida de la aparición del emisor, se presenta el destinatario por medio de una alusión directa: “tus ideas tus historias tus vidas”. Quien emite el mensaje es una mujer: “mi clítoris”. Narra el encuentro sexual con el otro, refiriéndose continuamente a un pretérito. Este encuentro es, entonces, un recuerdo

3. ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA: EL CULMEN DE LA VIDA

A pesar de que el poema está compuesto por una tirada de 27 versos, es posible establecer una división temática. En primer lugar, el título hace referencia a la sequedad de la boca y el deseo de introducir un líquido al interior para hidratarse. El epígrafe vuelve a hacer referencia a esa carencia a través de los versos de un poema titulado “Tus ojos son las fuentes”. Gracias al epígrafe podemos anticipar lo que encontraremos en el poema: el acto de consumir un líquido. Los primeros cuatro versos son una especie de introducción al mundo y, de esta manera, al encuentro entre los amantes. Este inicio está marcado por un ritmo pausado y, aunque luminoso, con la calma de estar introduciéndonos en un ambiente desconocido. La segunda parte está conformada por el grueso del poema: del verso 5 al 21. Este es el momento en que aparecen el emisor y el receptor, los protagonistas del encuentro. A través de metáforas se establece la conexión durante un largo encuentro lleno de explosión, color y luz. No sólo corporal sino también mental: “entendí / todas tus ideas tus historias tus vidas”. La tercera parte del poema está compuesta por los seis versos restantes. Es el culmen del encuentro, el momento en que se cumple lo que desde el título y el epígrafe se anuncia: la conclusión de un consumirse y llegar al orgasmo en el que se crea la vida y el mundo. Beberse para saciar la sed.



Adina Vladu y Claudio Rodríguez Fer

SECCIÓN VARIA

CREACIÓN LITERARIA



Del erotismo y la guerra: las derrotadas jamás seremos nosotras

MARIANA VERGARA GARCÍA

Universidad Nacional Autónoma de México

En el mundo prehispánico la guerra era un tema recurrente, parte de la vida cotidiana. Al ser un pueblo militar, en la comunidad náhuatl los *yaocuicatl* (cantos cuya función era motivar a los guerreros antes de entrar en duelo) estaban a la orden del día. Uno de sus muchos enemigos fue el pueblo de Chalco, con quienes mantuvieron un enfrentamiento de donde surge el *Canto de las mujeres de Chalco*. Pero la guerra, la batalla, el enfrentamiento cuerpo a cuerpo para derramar sangre era un tema masculino: los hombres iban a la guerra y las mujeres se quedaban en casa.

Las tareas de la vida cotidiana estaban divididas entre hombres y mujeres. Esto representaba parte del orden cósmico y el simbolismo de la dualidad, siempre latente en la cultura mexicana: la noche necesita del día para ser, el lado izquierdo (relacionado con lo femenino) requiere la parte derecha (relacionada con lo masculino) para existir... así se va conformando el orden del universo. Miguel León-Portilla explica que el *Canto de las mujeres de Chalco* surge como "... una temprana producción feminista, en la cual las mujeres provocan a sus conquistadores mexicanos, diciendo que los hombres de Chalco pueden haber sido derrotados, pero no ellas" (Miguel León-Portilla, *Antigua y nueva palabra de la literatura mesoamericana*, p. 144) pero... ¿en qué campo? ¿no se suponía que la guerra era terreno de hombres?

Vayamos despacio: este canto es atribuido a Aquiauhtzin de Ayapanco, poeta noble chalca. En su poema la guerra es el elemento central. La voz femenina que narra invoca en la primera estrofa a todas las mujeres de Chalco. Habla de "flores de la chamusquina": las flores de la guerra, como se repetirá más adelante. El nombre del tlatoani mexicano era Axayácatl, quien también se encontrará presente en la conformación del canto. Con este poema el pueblo sometido se yergue como burlón y retador. Y no sólo eso: las mujeres son parte fundamental y centro de todo el erotismo que conlleva la obra. En este sentido, el canto no es un *yaocuicatl*, sino un "... *cuecuechcuicatl*, canto de carácter erótico que se baila" (María Nieves Alonso, "Habremos de reír, nos alegraremos, habrá deleite": reflexiones sobre la risa (segunda parte)", vid. *Atenea*, 499, 2009, p. 78) es decir, puramente sexual, propio de las mujeres:

Levantaos, vosotras, hermanitas mías,
vayamos, vayamos, buscaremos flores,
vayamos, vayamos, cortaremos flores,
las que están aquí, las que están aquí,
las flores de la chamusquina,
las flores del escudo, las deseadas,
las que dan contento,
las flores de la guerra.

El poeta de Chalco dota de poder la voz femenina, que en asuntos de guerra no tenía lugar, pero en el terreno erótico era la que mandaba. Entiendo la continua repetición del nombre del tlatoani mexica como una especie de burla al llamarlo con el adjetivo “pequeño” antepuesto. Las mujeres de Chalco (como seguramente muchas mujeres del mundo precolombino) conocían las debilidades de los hombres y el gran gobernante, aunque tlatoani, también las tenía. Pero, como los mexicas eran un pueblo sumamente poderoso, a los chalcas sólo les quedaba la risa y la invitación al erotismo para superar la derrota. En el poema, las mujeres proponen “...incitar al rey a una batalla erótica que le provocará alegría, produciendo un encuentro entre erotismo, batalla de los cuerpos y alegría” (María Nieves Alonso, p. 81) de manera que las alegradoras invitan al tlatoani, a través del cuestionamiento de su capacidad viril, a divertirse con una *ahuiani* (prostituta) en una guerra sexual:

Xolo, Xolotzin,
tú señor, pequeño Axayácatl,
¿en verdad eres varón?
Aquí eres nombrado,
¿acaso en verdad aún irás a leñar?
Ya pon a cocer mi maíz,
consigue luego que mucho se encienda.

Toma, toma eso que está allá,
ven a darme al pequeñín,
tú ya colócalo,
estaremos acostados,
también tendrás contento,
tendrás mucho contento,
lo haré despacio.

Me parece muy bella la manera en la que se hace referencia al útero cuando se habla de “la cueva preciosa” y “la casa de las pinturas”. El útero, en la cosmovisión prehispánica, era concebido como un lugar oscuro, frío y húmedo, donde la nace la vida: “En la estera dorada te yergues / en la cueva preciosa, / en la casa de las pinturas”. Este canto feminista exalta a la mujer como la vencedora después de ambas guerras: la que somete al pueblo de Chalco y la guerra sexual, dominada por las mujeres. Se habla del rey Axayácatl como un guerrero águila y un gran gobernante, pero también se insinúa a través de burlas, su posible impotencia porque no logra erguirse dentro de la “cueva preciosa”:

Tú debiste levantarlo,
acaso en verdad no lo intentarás,
flores y cantos como de una compañera de placer,
niñito mío.

Noble varón, señor mío,
tú, el que gobierna, tú, pequeño Axayácatl,
tú empezaste, ya también te disgustas, Xolotzin.
Ya me voy a mi casa, niñito mío.

La invitación que se hace al tlatoani a la guerra erótica es un simbolismo de la conjunción de ambos pueblos. Así, el poder del gobernante no es la única verdad existente en la sociedad: el erotismo y la presencia femenina son una especie de debilidad y al mismo tiempo elementos necesarios para el equilibrio cósmico. En la guerra están los vencidos, por una parte, y los vencedores, el pueblo mexica, por otra. En el acto sexual se encuentra la parte femenina: la noche y el frío; y la parte masculina: el día, el calor. Este canto, creado después de la guerra y la represión mexica fue una muestra de resistencia. Como he dicho más arriba, los chalcas conservaron el humor y demostraron el poder erótico de las *ahuiani* para enfrentar el vencimiento de su pueblo. Pero las derrotadas no fueron ellas.

Las derrotadas jamás seremos nosotras porque, frente a la represión y la sumisión en la que buscan encapsularnos siempre habrá otro camino. Las mujeres chalcas, dueñas de su terreno, expertas en su batalla, nos recuerdan que podemos vencer a tlatoanis extranjeros que planean amurallarnos y privarnos de la libertad. Todo esto con el humor, la burla y el sarcasmo que sea necesario.



BIBLIOGRAFÍA

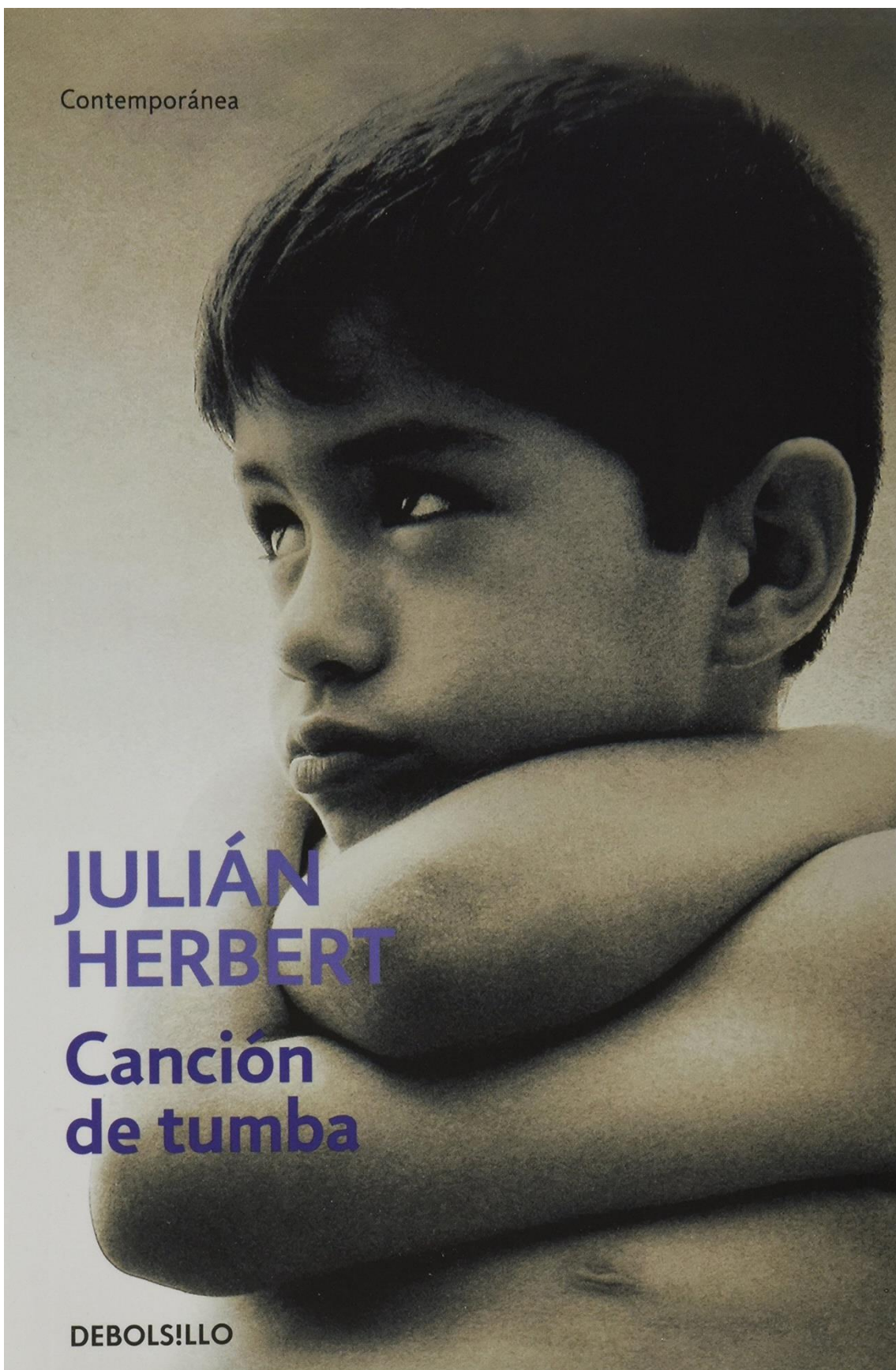
- ALONSO, María Nieves, *et al.* “Habremos de reír, nos alegraremos, habrá deleite’: reflexiones sobre la risa (segunda parte)”. *Atenea*. 2009: 77-107.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel y Earl SHORRIS. *Antigua y nueva palabra de la literatura mesoamericana*. México: Aguilar, 2004.

Contemporánea

**JULIÁN
HERBERT**

**Canción
de tumba**

DEBOLSILLO



Evolución de la figura materna en *Canción de tumba*

PAULA FERNÁNDEZ VILLANUEVA MEDA

Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa (México)

Para este trabajo me propongo analizar la evolución de la figura materna en la novela de autoficción del autor Julián Herbert, *Canción de tumba*.

Si bien el carácter predeterminista ha acompañado a la literatura durante mucho tiempo¹, en esta novela no se queda atrás, puesto que la madre —cuyo nombre original es Guadalupe— parecería adoptar el papel de la figura religiosa mexicana como madre e, incluso, como base también de todos los mexicanos muy a pesar de lo escabrosa que podría parecer su profesión.

El epígrafe que nos abre las puertas a la narración tiene un tinte, a mi parecer, de clara resignación: “Madre sólo hay una. Y me tocó.” (Herbert, 12) La primera mención que Herbert hace —en voz propia— acerca de su madre, tras describirnos su experiencia al no poder lidiar con el pensamiento de la Tierra como planeta redondo nos da a entender directamente que se trataba de una mujer no estable, al menos en el plano espacial. En pocas palabras, desarraigada. “Mamá había huido, en uno de sus clásicos arranques de histeria gitana, no sé si a Coatzacoalcos o a Reynosa, dejando abandonados lo mismo a su padrote que a sus hijos.” (Herbert, 20-21) nos sirve como ejemplo. No obstante, es humana al fin y al cabo. Tuvo, según nos comenta Herbert en la mención de su primer recuerdo, un solo amor platónico. Descrito como muy barbudo, es gracias a la reacción de la madre que nos es posible apreciar que las hormonas a todo ser humano por igual le afectan: “[...] lo escuchó toda la tarde poniendo cara de boba. . . se sujetaron de ambas manos y se miraron a los ojos.” (Herbert, 119) Acto seguido, Guadalupe es descrita entonces como su *único amor*. Por otro lado, Guadalupe cuenta con otro recuerdo: el de la humillación por parte de su madre. “[...] así que cómo no iba a tener puteada la vida... la niña mi mamá azotaba confundida con el polvo sólo para ser molida a patadas y bofetones...” (Herbert, 123) Siendo humillada por todo, especialmente por su pasión por los boleros.

El vínculo compartido con la madre es poco ortodoxo², hasta pareciera que nos encontramos con un guiño de complicidad poco frecuente en la relación madre hijo, puesto que Herbert cataloga el gusto de su madre de dos maneras, tanto bueno como malo. Un ejemplo explícito podría ser: “Mi padre, Gilberto Membreño, es el novio menos espectacular que tuvo Marisela.” (Herbert, 21) Así como la mención de la constante confianza que Guadalupe le tiene. Casi al final de la obra, Herbert nos dice: “[...] sabe que está cerca de morir y que yo soy su único apóstol, el solitario evangelista de su existencia...” (Herbert, 132)

La herencia directa de los antecesores, sin embargo, no es endémica de España; en México podemos encontrarnos con el ejemplo proporcionado por el

¹ En la literatura de los Siglos de Oro, por ejemplo, el caballero será hijo de caballero y el pícaro hijo del pícaro.

² Podría catalogarse como una relación de amor-odio.

autor de *El Periquillo Sarniento* en otra de sus obras: “[...] tan cabales catrines que en nada desmerezco su linaje. Mis padres, pues, limpios de toda mala raza y también de toda riqueza —¡propensión de los hombres de mérito!— me educaron según los educaron a ellos, y yo salí igualmente aprovechado.” (Fernández de Lizardi, 11) En cuanto a herencia clásica, Knibiehler escribe: “[...] se creía que la leche se elaboraba a partir de la sangre; por lo tanto, como la sangre, era susceptible de transmitir ciertas características.” (Alda, 98) Herbert se confiesa, avanzada la novela: “No hay que olvidar que soy una puta: tengo beca, el gobierno mexicano me paga mes con mes por escribir un libro.” (Herbert, 42) Poco después, también nos dice:

[...] le impedí ver a mis hijos para que no los contagiara. Que por miedo también a contagiarlos (y porque no soy lo que llaman una buena persona) yo mismo los abandoné... dormí con mujeres cándidas sórdidas orales anales icónicas alcoholizadas ágiles débiles mentales verdaderas artistas frías apasionadas compañeras de lucha bastardas de la casa Borbón sin desnudarme nunca de esta espina en el limbo de mi oreja llamada dos hijos contaminados de mí que ya no soy una princesa soy también un papá padrastro una piedra en el zapato de sus adolescencias arruinadas. (Herbert, 44)

Un poco más adelante, Herbert y Guadalupe comparten, a través del recuerdo, una experiencia en carne propia: ambos comparten infancia una vez instalados en el barrio El Alacrán, entre las calles de Progreso y Renacimiento³. Tal como Guadalupe, Julián no tuvo siempre un nombre fijo: “De niño me llamaba Favio Julián Herbert Chávez... El acta nueva difiere de la original por una letra: dice «Flavio»... Así que todos mis recuerdos infantiles vienen, fatalmente, con una errata.” (Herbert, 78) Su madre tuvo una cifra contada de cinco amantes, mientras que Julián tuvo siete mujeres y “pocas” amantes ocasionales⁴; Guadalupe tuvo cinco hijos⁵, mientras que Julián, en total, tres.⁶ Le hereda (Julián) a su hijo Arturo la afición por temas mórbidos, como historias y leyendas de asesinos seriales. “Me aterra la posibilidad de haber legado a mi hijo una afición perturbadora.” (Herbert, 81)

Tras la narración de la historia del segundo cadáver al que conoció en vida, Herbert nos esboza una historia tanto curiosa como cardíaca que nos hace ver a Guadalupe⁷ como fugitiva, quizás hasta cobarde.

Claro está que de la convivencia nace el afecto. “[...] mamá no se conformaba con ir del tingo al tango: casi siempre era uno sólo de sus hijos (frecuentemente yo; años después mi hermana pequeña) el elegido para acompañarla en sus orgías ferroviarias. Entretanto, los demás eran o éramos abandonados con parientes y/o en hogares de «señoras de confianza»...” (Herbert, 28) No resulta difícil imaginar porqué la mayor parte de los hijos decidió irse y también es más fácil de entender el vínculo compartido con Julián. El ligero rencor contra la madre me remite, de manera inmediata, al mito mexica de Coatlicue y Huitzilipochtli: Coyolxauqui y sus hermanos planean matar a Coatlicue, mientras que Adriana, Jorge, Saíd y hasta Diana dejan sola a Guadalupe conforme van creciendo. Julián, no obstante, no puede reclamar la falta de atención, puesto que Guadalupe fue leal enteramente

³ Esto tiene ubicación más precisa en Michoacán.

⁴ Esta cifra no nos es dada a los lectores.

⁵ Cada uno con un diferente amante.

⁶ Hijos también de diferentes mujeres.

⁷ Bajo el nombre, en ese entonces, de Marisela.

acompañándolo a cada partido de fútbol cuando aún vivían en Michoacán; junto con la anécdota narrada de la fiebre⁸ en la cual se cuestiona el tipo de relación llevado con su madre: “[...] me leía... *El principito*... mientras yo ardía. Me palpaba la frente con los labios, me daba sopa de pollo, me llevaba al baño en brazos. Yo le pago ahora verificando la caducidad de sus medicamentos y arrullándola con canciones boricuas y cubanas: ya no he visto a Linda, parece mentira. Porque soy su hijo. No soy un perro rabioso.” (Herbert, 101)

Nos es posible observar que la mujer no guarda en sí belleza ni vigor dadas las condiciones de su cuerpo físico: “Especialmente hoy,... veo a mamá desganzada e inmóvil con los brazos llenos de moretones por agujas, conectada a varios venopacks traslúcidos manchados de sangre seca, transformada en un mapa químico mediante letreritos... sus pezones marchitos... Borracha de tres transfusiones.” (Herbert, 14) Conforme el tiempo pasa y la enfermedad la carcome se va haciendo cada vez más débil. No obstante, han habido cambios. En su época de juventud, sin embargo, Guadalupe⁹ “Era bellísima: bajita y delgada, el cabello lacio cayéndole hasta la cintura, el cuerpo macizo y unos rasgos indígenas desvergonzados y relucientes... Era muy agogó: aprovechando que tenía caderas anchas, nalgas bien formadas y un estómago plano se vestía sólo con unos jeans y un ancho paliacate cruzado sobre sus magros pechos y atado por la espalda.” (Herbert, 18) Entre las múltiples facetas con las que nos podemos encontrar, las flores para Guadalupe no cesan; Julián la ve como inteligente dada su capacidad de leer mucho y poder hacer aritmética sin dificultad, además: “[...] era una mujer de principios inquebrantables. Era, sobretodo, incorruptible respecto de las finanzas ajenas, algo que en este país lo vuelve casi extranjero a uno.” (Herbert, 54) No obstante, Herbert puntualiza: “La ideología de Marisela Acosta —como la de cualquier verdadero ciudadano que haya habitado el siglo XX— es un misterio... Trabajó de sirvienta para un par de familias guanajuatenses. De ahí le vino, infiero, el fervor por san Francisco de Asís... también el racismo, y el consiguiente odio a sí misma, siendo como era una india de cepa.” (Herbert, 129) Combinado con el cariño por su padre, Marcelino Chávez, de quien “es probable que mamá haya tomado de él sus primeros conceptos marxistas.” (Herbert, 130) Luchadora infatigable tras enfrentarse a una segunda quimioterapia. Después de un recuerdo de infancia evocado por Herbert vemos que hay enseñanzas: “Pero gracias al comentario de mamá logré, años más tarde, relacionar el sexo con la música...” (Herbert, 19) Junto con las lecciones de estilo al escribir. Por último me gustaría presentar la última enseñanza:

Me permitió intuir que los sentimientos profundos no admiten distinciones tajantes entre soportes sublimes y banales, y que esta incómoda condición de la belleza será siempre cínicamente usufrutuada por diletantes y burócratas del gusto: es fácil manipular a los cursis semi cultos con un par de yambos famélicos, y en cambio todos nos avergonzamos de la ignorancia, esa desgarradora noche oscura del alba. (Herbert, 40)

Del mismo modo, es posible encontrarnos con la existencia de un código de valores: “Siempre se vanaglorió de ser una prostituta con un código de acero y su regla principal consistía en no realizar coitos a cambio de un pago...” (Herbert, 32)

⁸ Situación que ponía a Guadalupe particularmente cariñosa.

⁹ De un modo no tradicional.

Recuperando el tema de la predestinación, nos enfrentamos al carácter tradicional mexicano el cual, incluso hoy en día, permanece latente en algunos casos. Al nacer su madre el 12 de diciembre se le nombró, apropiadamente, Guadalupe. Empero, “[...] ella asumió —en parte por darse un aura de misterio, en parte porque percibe su existencia como un evento criminal— un sinnúmero de alias a lo largo de su vida.” (Herbert, 17) Los nombres que llegamos a conocer gracias al autor son: Lorena Menchaca¹⁰, Vicky¹¹, Juana¹². Como constante nos encontramos con el alias de Marisela Acosta. La denigración, en lo que a nombre se refiere, es dicha por la abuela del autor. “[...] comúnmente, la llamaba Condenada Maldita...” (Herbert, 17) Claro que esto tendría sus respectivas consecuencias: “Lo que ninguno sabíamos es que, al practicar esta simbólica renuncia a su fantasía de ser Otra y tener por lo tanto un sobreescrito nombre de princesa, mamá había decidido también envejecer.” (Herbert, 22) Al cambiársele el nombre en el Hospital, sucede algo asombroso a nivel psicológico en Julián. Al ser registrada como Guadalupe Charles, Herbert vuelve a confesarse: “A ratos, en medio de la oscuridad, cuando tengo más miedo, trato de hacerme a la idea de que velo el sueño de una desconocida.” (Herbert, 25)

Los adjetivos para describir a Guadalupe continúan. “Un Día de Muertos, soñé que la calaca era mi madre.” (Herbert, 31) Esto ocurre mientras Julián y Guadalupe recorren Michoacán sin los demás hermanos¹³. En la pesadilla, Herbert percibe a su madre como una calavera tanto dura como blanca, con olor a azúcar e inyecciones¹⁴. En el siguiente capítulo se denomina a Guadalupe como *Mamá retórica*. El retrato realizado a mano alzada de Herbert de su madre inevitablemente contará con metáforas que —de algún modo— podrían embellecerla, visión alentada por Oscar Wilde, quien sugeriría: “la belleza importa más que la existencia. La belleza es la verdadera vida.” (Herbert, 38) Nuestro autor consigue esto a través de la ornamentación. Del mismo modo, menciona que Wilde percibe la escritura como un método para aminorar la experiencia estética, mientras que Herbert encuentra en la escritura de la vida de su agonizante madre como un desahogo terapéutico.

En el tercer capítulo, titulado “Mamá madrastra”, Herbert presenta una apología para justificarse. Directamente ligado con la mención de su banda de rock llamado *Madrastras*, Herbert se justifica -y nos da también cuentas de la relación amor-odio entre Guadalupe y él:

[...] la llamé así para burlarme de mi madre, la mezquina, la pedinche, la dictadora, la maltratada mujerzuela hija de mala madre a quien secretamente llamé

¹⁰ No ha sido sencilla la empresa de identificar el significado de este nombre. Partiendo de una página religiosa, pareciera que Lorena significa “Reino de Lothar”, esto es, una zona de Francia.

¹¹ El apodo “Vicky” es un diminutivo del nombre Virginia, variante femenina de Virgilio. Virginia puede significar tanto “doncella” como “virginal”. Aquí nos enfrentamos con una suerte de oxímoron: una prostituta no es virgen. Sin embargo, habrá que recordar que la mujer se escuda bajo el nombre bajo el cual la mujer se escuda para ejercer su trabajo no será el de “Virginia” o “Vicky”, sino “Marisela”.

¹² Imposible no pensar en Juana de Arco, mártir francesa condenada finalmente por ser mujer. Nuestra trabajadora sexual pasará, del mismo modo, por una martirización dada su enfermedad incurable.

¹³ ¿Podría tratarse este de otro motivo por el cual se ve a la madre, inconscientemente, como una calaca?

¹⁴ Esta percepción de la madre me parece premonitoria. Si bien somos conscientes de lo mortal de nuestra condición, esta novela —posiblemente— no existiría si Guadalupe hubiese sobrevivido. “Me pregunté si mi madre no sería en realidad, debajo de todo aquel maquillaje, la mera muerte: la calavera de mis sueños.” (Herbert, 37)

por años mi madrastra porque yo era una princesa y ella una bruja metomentodo arruinándome la vida, lo mejor, lo barato, robándose una cadenita de oro de mi segunda esposa o diciendo cómo debía cambiarle los pañales a mi primer bebé. Que tocó muchas veces a la puerta... para recordarme que soy un mestizo basura que estos diplomas y recortes de periódico elogiándome son nada que llegué a la clase media por la puerta de servicio con un suéter rabioso... ella gritaba ábreme hijito yo sé que estás ahí yo sé que andas muy mal estoy preocupada estoy aquí sentada en la puerta no tengo ni un centavo no he comido desde ayer estoy enferma ábreme por qué eres así por qué te convertiste en un perro rabioso y luego otra vez el llanto ábreme hijito por favor... la dejé de ver durante años porque su sola presencia me volvía miserable... la odié desde septiembre de 1992 hasta diciembre de 1999... durante esos años me di religiosamente cada día un instante de odio para ella con la misma devoción con la que otros rezan el rosario. (Herbert, 43-44)

El siguiente capítulo que nos abre las puertas es sentencia: “Mamá Leucemia”. La mera descripción es bastante preocupante, estremecedor: “El matiz papel estraza de su piel luce diluido, amarillento... Nos cuenta que tuvo una dura infección en los intestinos. Que no logró obrar durante cuatro días pero últimamente ha conseguido ir al baño y se siente mejor. Ahora, dice, sólo se siente débil. Es que no ha comido bien. Promete empezar a hacerlo hoy mismo. Se le nota triste.” (Herbert, 46) Unas pocas páginas más adelante, dada la observación de Herbert, es posible apreciar a Guadalupe más viva que muerta dada la agresividad: “Supongo que todo esto podría interpretarse como una buena noticia.” (Herbert, 59) “[...] la emprendió contra medio mundo. Se levantó de la cama, se bañó sola, pidió que le cortaran el escaso cabello que le queda... comió con apetito... machacó todo el santo día con que estaba lista para volver a casa.” (Herbert, 60) Conforme la enfermedad avanza, parece que las definiciones podrían hacerse más oscuras: “Ella es un vampiro y yo soy su Reinfeld: mami se chupó a la mitad de mis amigos por la vena.” (Herbert, 60) y “Mamá sibarita y gótica.” (Herbert, 61)

Una vez en Alemania, la psique de Julián tiene un juego interesante porque, en el Hotel Mandala, constantemente sueña a su madre en calidad de cadáver. También, más allá de los paralelismos encontrados con las construcciones, le es posible observar a las elegantes prostitutas húngaras. Ve, pues, acerca de lo que conoce.¹⁵ La última visión, la de las sexo servidoras, es recuperada en la alucinación en La Habana, allá en El Diablo Tuntún, “[...] n duty free de putas...” (Herbert, 140) La fantasía tiene lugar puesto que, recuperando las ideas de Freud, Herbert cuenta con el recuerdo de un anhelo de su madre. “Si un día tuviéramos dinero como para irnos a vivir a otro país, a mí me encantaría que nos fuéramos a La Habana. En Cuba la gente pobre es más feliz que en ningún otro lugar del mundo.” (Herbert, 158)

Se aprecia, a lo largo de la novela, cómo va cambiando la relación entre Julián y su madre. Las cosas empiezan a cambiar una vez que la madre es ingresada en el hospital. Incluso la devoción sin límites de la madre, la entrega de su cuerpo, la relación tan íntima que establece con su hijo. “... Sorano de Efeso... Dice claramente que “[...] para el niño la leche de la madre es preferible a cualquier otro alimento.” (Alda, 98)

¹⁵ De acuerdo con la ideología freudiana, en los sueños se cumplen fantasías realizadas. Podría sospechar que Julián anhela la muerte de su madre para evitarle el sufrimiento o bien, para que la novela tenga su razón de ser.

De pronto, nos encontramos con una negación que nos abre el capítulo *Fantasmas en La Habana*: “Mi madre no es mi madre. Mi madre era la música.” (Herbert, 117) La negación no es el único aspecto negativo, junto con la visión casi de madrastra, enjaretado a Marisela Acosta. “[...] lo cierto es que no siempre cuidó de mí como es debido.” (Herbert, 147)

No obstante, la reconciliación sucede. Guadalupe le dice a Julián, justo antes de salir del hospital: “[...] No sabes cómo lloré porque no me dejaban ir a cuidarte como me cuidas tú.” (Herbert, 178)

Pareciera, según Herbert, que al morir su madre todo el país se fue por el caño o fue sólo una macabra coincidencia.

Lo más importante es que, en ningún momento deja de ser madre y Julián se lo reconoce:

“No había nada que decir: habíamos tenido un año entero de dolor lúcido.

Por si las dudas, se lo dije. Dije:

— Te amo. Soy el hijo de mi madre.” (Herbert, 206)

Es curiosa la correspondencia con el mito:

[...] Habiendo oído Coatlicue /
las palabras de su hijo, /
mucho se consoló, /
se calmó su corazón, /
se sintió tranquila...” (Zetina, 18)

BIBLIOGRAFÍA

ALDA, Carmen, BAYO-BORRÁS Regina, CAMPS Nuria *et al.* *Figuras de la madre*. TUBERT, Silvia (ed.). Ediciones Cátedra. Madrid. 1996. 322 pp.

FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín. *Don Catrín de la Fachenda*. Clásicos para hoy (CONACULTA). México. 2014. 134 Pp.

HERBERT, Julián. *Canción de tumba*. Penguin Random House Grupo Editorial. México. 3^{ra} reimpresión: mayo 2017. 206 pp.

ZETINA, Ana. *Madre y mito. Madres y abuelas en la mitología Latinoamericana*. Editoriales Biblos. Argentina. 2012. 124 pp.

FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños* en línea. Disponible en [<http://www.itvalledelguadiana.edu.mx/librosdigitales/Sigmund%20Freud%20-%20La%20interpretaci%C3%B3n%20de%20los%20sue%C3%B1os.pdf>] Consultado el 8 de julio de 2018 a las 7:26 p.m.

Desguanzado en el Diccionario Real de la Lengua Española en línea. Disponible en [<http://dle.rae.es/?id=D2L8nJk>] Consultado el 4 de julio de 2018 a las 12:25 p.m.

Lorena en Significado Bíblico en línea. Disponible en [<https://www.significadobiblico.com/lorena.htm>] Consultado el 4 de julio de 2018 a las 2:23 p.m.

Virginia en Behind the Name: the etymology and history of first names en línea. Disponible en [<https://www.behindthename.com/name/virginia>] Consultado el 4 de julio de 2018 a las 2:38 p.m.

Maricela en Mundodescargas en línea. Disponible en [http://www.mundodescargas.com/significado_nombres/mujer/m/etimologia_maricela.htm] Consultado el 4 de julio de 2018.

Cuba apuntalada: la pintura de Aldo Menéndez

LILY LITVAK

Profesora emérita de Literatura Española e Hispanoamericana
University of Texas at Austin

Aldo Menéndez es uno de los artistas más interesantes y creativos de Latinoamérica. Su imaginación, y cultura alientan sus obras llevadas a cabo con gran maestría técnica y un constante deseo de experimentación. Sus cuadros se encuentran en importantes colecciones públicas; Museum of Latin American Art de California, Museo de Arte Contemporáneo de Salamanca, Casa de América en Madrid, Museo María Zambrano en Cádiz, Ernest Museum de Budapest, Museo de Oslo, Museo de Arte Contemporáneo de Eslovaquia, Cuban Master Collection, Miami, Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, Centro Cultural de la Villa de Madrid, y en colecciones privadas de todo el mundo. Su actividad con varios grupos e instituciones ha sido fundamental; fue pionero del fotorrealismo en Cuba y fundador del Taller de Serigrafía René Portocarrero. Desde esta organización fomentó encuentros con artistas como Mimmo Rotella, Robert Rauschenberg, Rafael Canogar, y acontecimientos como el Congreso Internacional de Artes Gráficas. Fue Director de Promoción del Fondo Cubano de Bienes Culturales, y ha sido divulgador del arte cubano en el mundo a través de conferencias y como curador de exposiciones personales y colectivas en diversos países, entre ellos España, Hungría, México, Colombia, Francia, Nicaragua, Venezuela. Desde 1990, Menéndez fijó su residencia en Madrid, y fue cofundador con Carlos Cechini del Premio Internacional Encuentro Atlántico. Organizó talleres de Serigrafía en Madrid y Barcelona operados por artistas cubanos, y fue curador y participante de la exposición *Color de Cuba*, llevada a cabo con motivo de la Exposición Universal de Sevilla en 1992. Esta simbiosis de trabajo y vida confluye en su personalidad de artista de vanguardia. Desde 1995 reside en Miami y mantiene estrecho contacto con España.

Menéndez es un artista polifacético que ha trabajado diversos medios y estilos pictóricos; del fotorrealismo al arte abstracto, del collage al fotomontaje, del hiperrealismo a las performances. Ha interpretado ciertos elementos del dadaísmo, del arte pop, de la fotografía y del surrealismo figurativo. Se deben mencionar sus valiosos murales para diversas instituciones españolas. En sus obras, además de su gran valor artístico, siempre hay que considerar su inteligencia y su deseo de establecer con el espectador un diálogo o un reto intelectual y emotivo. Su reciente libro autobiográfico *Aldo Menéndez* (2017),¹⁶ es un verdadero tesoro en cuanto a información sobre su vida, su obra y el panorama artístico contemporáneo.

Una Mirada irónica

La ironía y la irreverencia son constantes en la obra de Menéndez. Se perciben en el texto autobiográfico, a menudo matizado por el sentido del humor

¹⁶ Aldo Menéndez. *Texto de Aldo Menéndez*, San isidro, Lima, Ediciones sIg, 2017. Véase Grethel Delgado, "Aldo Menéndez. Un pincel Cubano en el exilio," *Diario Las Américas*, 26 de junio, 2018, <https://www.diariolasamericas.com/cultura/aldo-menendez-un-pincel-cubano-el-exilio-n415509> y Dennys Matos, "Aldo Menéndez por Aldo Menéndez," *El Nuevo Herald*, "Artes y Letras," 25 octubre, 2018, <https://www.elnuevoherald.com/vivir.../article220228600.htm>.

cubano, siempre abierto al chiste o a la broma. Desde las primeras líneas, cuando Aldo habla de Cienfuegos, su ciudad natal, de trazado simétrico, fundada por colonos franceses; comenta que era “de calles rectas y cerebros torcidos.” La ironía es consistente en el título de cada uno de los capítulos de su libro; frases epigramáticas llenas de ingenio y gracia siempre expresadas de manera indirecta, pero dirigidas a un público que comprende el doble sentido. El que va de 1964 a 1965 titulado “Del Bejuco a la Alhambra,” que narra el ingreso del joven Aldo a la recién fundada Academia de Arte Regional Rolando Escardó; el bejuco se refiere a la academia de arte en Cienfuegos, creada para desarrollar un arte originista que dio lugar, años después, a la Academia de Arte Regional; también alude a las dos tendencias prevalecientes en la escuela; una asociada al indigenismo y la otra ligada al folklor campesino. La mención a la Alhambra es debida al local de la escuela; el Chalet de Valle, “un palacete mudéjar, era nuestra Alhambra, con aulas mirando a la bahía, mezcolanza de gótico primitivo, Luis XVI y artesonado de oro estilo imperio.”¹⁷ En el relato sobre los años de 1967 a 1970 el título “La bauhaus criolla” imparte al vocablo “bauhaus,” extranjero y difícil para los no iniciados, un sabor tropical y cubano, lo cual es una forma de bajar del pedestal al lenguaje artístico consagrado. Al hablar de su educación, la concisión sintáctica de las frases con que salpica la escritura revela un contenido conceptual de cariño y gratos recuerdos, como cuando describe a los profesores. Feijóo su maestro era un “gozador del arte,” que al igual que Erasmo identificaba placer con locura, y citaba la advertencia de Sófocles: “La vida más agradable es la que transcurre sin prudencia alguna.” Recuerda a Alpizar, profesor de dibujo natural, que había sido publicista comercial, lo introdujo en ese “arte eclipsado por el socialismo,” y nunca olvidó la “divisa justificadora de sus indisciplinas:” “el artista debe comer mierda un mínimo de dos horas al día.” Opina que José Masiques “pintor y hippie” era “un provocador lúdico,” que “tuvo la visión de ofrecer” a los estudiantes, en vez de clases, un espacio para charlar tomando ron, y donde dar fiestas orgiásticas clandestinas. Recuerda el sentido del humor compartido y la camaradería que unía a los jóvenes artistas de los años 70s. En la narración de “Revelado al chocolate” que cubre los años 1972 a 74, nos enteramos de que él y sus compañeros, se ingeniaban para sacar partido de la carestía de medios, y llamaban “chocolate” al caldo color café que se formaba en la cubeta cuando la escasez los hacía usar demasiadas veces el líquido revelador en el laboratorio fotográfico. Comenta que en ese taller obtuvo su “bachillerato en cuarto oscuro,” y luego, explica, seriamente, que, sin esa experiencia, nunca habría aplicado a la pintura determinadas posibilidades, como la técnica de selección de una adecuada base fotográfica al cuadro. Menéndez se burla al referirse a las instituciones como la Escuela Nacional de Artes Plásticas en La Habana, recinto situado en el antiguo Country Club, cuyas “inspiradoras” edificaciones eran similares a una escultura de cerámica diseñada para ser vista desde el aire; “una cadena de aulas redondas como los senos de mujer, con los claustros enroscados en un patio ondulado de lozas de terracota, en cuyo centro había una fuente en forma de clítoris.”¹⁸

La visión irónica de Menéndez determina muchos títulos de sus obras artísticas con los que implica una perspectiva absurda del mundo y el fracaso de las ideologías. La denominación de la serie *Pepe-Estoika*, iniciada en 1989, tergiversa el

¹⁷ Aldo Menéndez, p.24

¹⁸ *Ibid.*, p.29.

famoso cliché usado por la Unión Soviética para denominar el período de la reestructuración o reforma del sistema económico y político. Es empleado por Menéndez “porque nuestra Pepe-Estoika a mi modo de ver, era más que nada estoicismo, la sufrida actitud de un pueblo frente a las peores estrecheces, y lo de Pepe —como les decimos a los Josés—, por ser el nombre más común en la isla y el de nuestro apóstol José Martí.”¹⁹ Aldo expone su protesta por vía de la ridiculización en *El Tango de las casillas* (1893) *Pan con Intriga* (1987), y *El futuro ahora* (1989). Esos recursos lingüísticos incorporan expresiones inventadas, refranes, despropósitos, a menudo tomados del lenguaje popular y usados de manera genialmente sintética. Por ejemplo, cuando toma el título del bolero *Lágrimas negras* en 1983, para presentar el tema de las casa y edificios ruinosos o cuando utiliza y cambia un popular refrán; *Camarón que se duerme se lo lleva un extranjero* (1994). Revela su riquísima fantasía en el nombre que dio a la serie de retratos en la que trabaja actualmente; *Retratos en chino*, tomada de una frase del lenguaje popular cubano “hablar en chino” que significa expresarse de una manera incomprensible, aunque también alude “a la capacidad de los retratados de ocultarse tras aparentes máscaras, o a la audacia del artista para trabajar el género del retrato de forma no convencional.”²⁰

Dadá, collage y fotografía.

Desde muy joven Aldo se sintió fascinado por el dadaísmo y el neo-dadá. Tenía verdadera devoción por el collage, medio basado en la selección e incorporación de materiales y temas provenientes de diversas fuentes en una sola obra donde se crea una nueva realidad. Le había impresionado *Le Jardin de la France* (1962), de Max Ernst que aparenta ser un collage, pero es en realidad una pintura. Hizo como homenaje una experiencia similar; *El jardín Cubano*, traduciendo a la pintura un *trompe l'oeil* de un collage con sus características técnicas como los bordes cortados cono tijera y las imágenes fijadas con goma. Tras este experimento siguió trabajando con el collage a través de toda su obra, agregándolo desde 1983 a una nueva serie, *Los biombos* a la que pertenecen *Arqueología de la pareja*, *Trilogía clandestina* y *Diana Cazadora*. Explica que al principio siguió el método clásico de recortar con tijera y pegar con goma las imágenes impresas que le interesaban; después unió la intervención directa, o sea pintando sobre la obra.

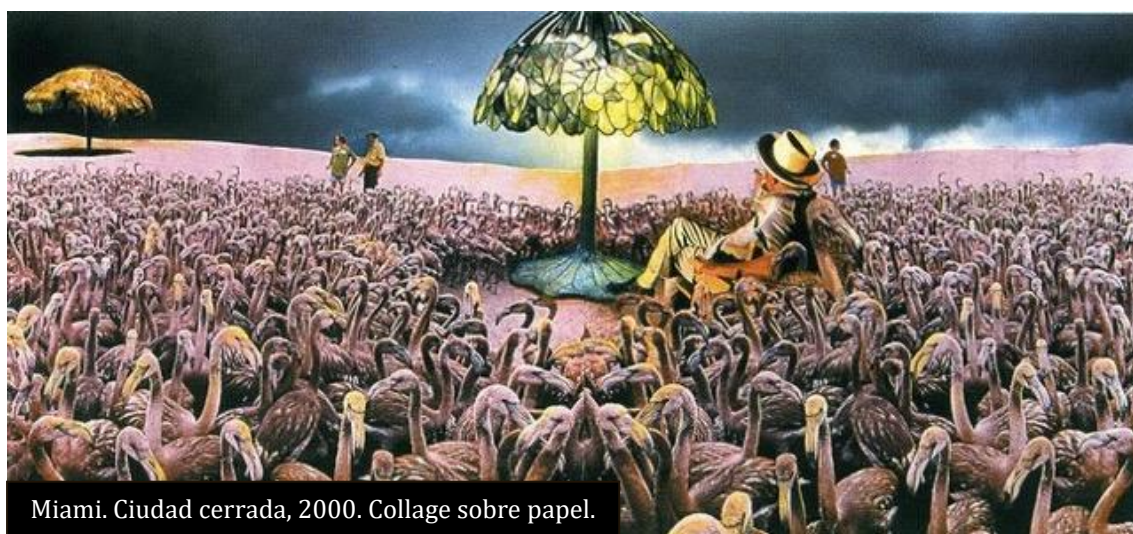
La frescura del collage, su sentido burlón, agresivo e iconoclasta, su naturaleza de juego artístico rebelde y provocador son características de muchas obras de Menéndez. La muestra *Archeological Findings* expuesta en Durban Seganini Gallery de Coral Gables en 2002 provocó algunas reacciones adversas, por la sátira implicada en temas como *Miami ciudad cerrada*, *Martí en el gallinero*, *Isla a la deriva*. Sin embargo, varios críticos entendieron el sentido del humor de sus montajes. Miguel Sigardo, del *Nuevo Herald*, elogió su sentido del humor alucinante, espíritu de combate y tono directo, “no tiene nada de la levedad interior del pensamiento abstracto y sí, en cambio, con la “palabra /imagen que va directa a la cara, como el discurso del documentalista o del fotorreportaje en el frente bélico.” Concluía que “la obra funciona como el fetiche que borra las barreras de lo real, no a favor de lo

¹⁹ *Ibid.*, p.100.

²⁰ Ver Anelyz Álvarez Muñoz, “De los retratos en chino o los nenúfares de Menéndez,” *Art on Cuba*. “Art Basel Week,” 1 diciembre 2018, <https://artoncuba.com/articulo/de-los-retratos-en-chino-o-los-nenufares-de-menendez>.

imaginario, sino como diría Jean Baudrillard a favor de lo más real que lo real; lo hiperreal; más verdadero que lo verdadero; la simulación.”²¹ El artista Rubén Torres Llorca opinaba que esos fotomontajes y collages eran elaborados con el arte de un joyero medieval; en una realización perfecta “para contarnos con dulce ironía la historia desigual de Cuba.”²²

En esos cuadros, el artista hace una parodia de las obsesiones de los exilados cubanos. Las describe como “burbujas de diferentes Cubas perdidas, cohabitadas como cápsulas de tiempo a cielo abierto,” y las trata “con un lirismo ingenuo que rebaja la intensidad del drama.” porque “la materia prima original tiene mucho de drama y algo de sainete.”²³ Con su peculiar sentido del humor derriba y reinventa los tópicos. Su perspectiva desconcertante contradice los clichés y logra una situación comunicativa con el espectador, que, en cierta forma, comprende su mensaje. El punto de referencia es Miami, un lugar muy cercano y similar a La Habana. *Miami ciudad cerrada* (2000) presenta una playa con algunos paseantes en la lejanía, un hombre sentado en una cómoda silla y todo el espacio poblada por multitud de flamencos, ave de bello plumaje rosado que abunda tanto en Florida como en el litoral cubano. En esta obra, los flamencos, despojados de su plumón aparecen como pollos calvos, raquíticos y viejos, aún más ridículos por su largo cuello pelado. Menéndez agrega aún otros detalles del kitsch tropical; la arena rosada, y en vez de la sombrilla playera, el hombre se cobija del sol con una imitación de una lámpara Tiffany.



Miami. Ciudad cerrada, 2000. Collage sobre papel.

Aldo también lleva a cabo una parodia, o degradación, o profanación, al transfigurar los murales y la cúpula del Vaticano en prosaicos objetos de uso cotidiano; *El grifo celestial, La divina tronera, La sagrada piscina* (2007) de la serie “*Vaticano resort*”²⁴. A través de la mirada burlesca del neodadaísmo descontextualiza al Vaticano, dándole nuevas valencias de la fenomenología pop. Las pinturas se

²¹ Miguel Sigardo, “De la apariencia y la simulación, *Artes y Letras de El Nuevo Herald*, 3 marzo, 2002, cit. Menéndez, *Op. cit.*, p.121-2.

²² Citado en el catálogo de la exposición *Ojo por ojo*, 2002, New York, Sonos Gallery, New York, 2002, sin paginar y Menéndez, *Op. cit.*, p. 124.

²³ Aldo Menéndez, “Cuba en exceso/ Nota del autor,” *Cuba en exceso. Obras recientes de Aldo Menéndez (1996-2001)*, New York, Durban Segnini Gallery.Sonos Gallery, 1971, sin paginar.

²⁴ Menéndez, *Aldo Menéndez*, p. 127

resemantizan en objetos comunes, alguno relacionado con el oficio y técnica de la fontanería que nos hacen recordar la famosa *Fuente* (1917) de Duchamps, y proyectos como los de Vostell, que operaba sobre imágenes preexistentes de ciudades, como la vista de Praga, coronada con un gigantesco televisor o la Capilla Palatina de Aquisgrán con una enorme plancha.²⁵



El grifo celestial II, 2007. Técnica mixta sobre tela.

La apertura el collage a todo tipo de materiales le permite a Aldo una gran libertad creativa sin las ataduras que imponen las técnicas y medios tradicionales. En sus composiciones incorpora artes y diseño gráfico, materiales extrapictóricos de la cultura de masas; anuncios, periódicos, recortes de revistas, tipografías, graffiti, textos escritos, y sobre todo la fotografía, que como indica “al ser recortada y descontextualizada provoca inquietud.” De hecho, la fotografía había sido un constante interés para Menéndez, en los años 70 cuando aún se imponía lo abstracto, empezó a incorporar algunos elementos naturalistas fotográficos en sus cuadros. *Un problema de decadencia* (1972), incluye a una mujer en una bañera rodeada de botellas, copas y vasos, que forman un torbellino ascendente. Desde 1974 Aldo se acercó aún más a la tendencia fotorrealista, y con otros artistas preparó la primera muestra de ese estilo en Cuba. Escribía entonces sobre arte en la revista *Revolución Cultural*, y con su equipo de fotógrafos contribuyó a una renovación de la fotografía nacional. En 1975 el Museo Nacional de Cuba expuso su cuadro *Interior*, y en sus declaraciones a la prensa, Menéndez indicó que trabajaba dentro de un nuevo realismo de base fotográfica ajustada a la visión.

Se debe señalar la importancia de estas actividades en el contexto de la Cuba castrista. Aldo dejaba atrás un período en el que había realizado retratos de héroes y composiciones de tono político, como *El primer 26 en la Habana* (1976) y *Retrato del Ché* (1977), que eran reinterpretaciones a la pintura de fotos históricas de su amigo y maestro Mario García Joya. Su inspiración había sido mayormente por “lo puramente legendario” y tuvieron el aplauso del *establishment* revolucionario. Sin embargo, al alejarse de los temas políticos preferidos por el régimen y adoptar

²⁵ Sobre estos temas, Simón Marchán Fiz, *Contaminaciones figurativas*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

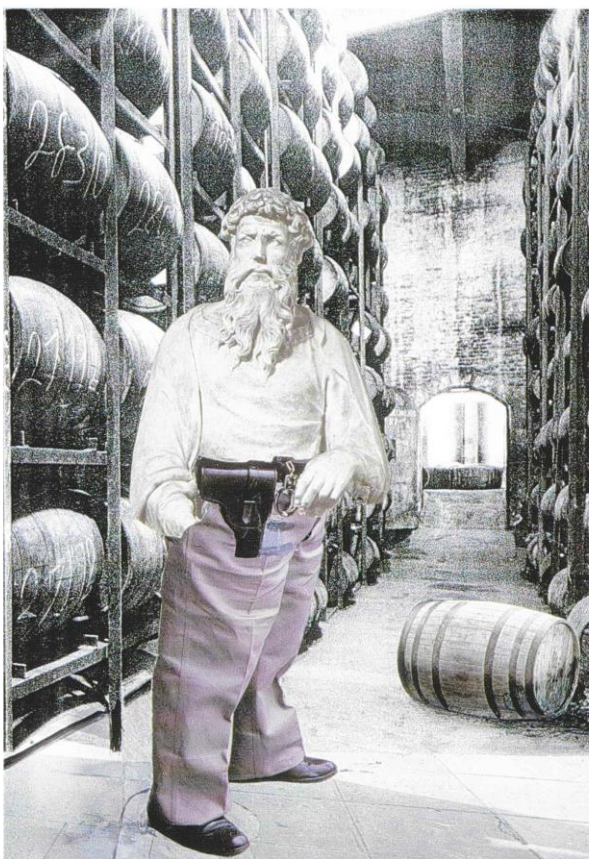
el realismo de base fotográfica fue acusado de dejar una figuración comprometida para seguir la moda de las metrópolis occidentales. Indica el crítico Antonio Eligio (*Tonel*), que la importancia de la aventura fotorrealista en Cuba iba contra lo que se consideraba revolucionario. Por esos años se exaltaba oficialmente un arte “empapado de campesinismo, de lo popular entendido como masa complacida y clase obrera encartonada.” En esos momentos, “Pintar con la foto, desde la foto,” fuese cual fuera la imagen escogida se interpretó “como un acto de osadía artística y desde la óptica más conservadora como una erupción estética occidentalizante [...] cuyo vanguardismo [...] podría conducir al arte cubano a peligrosas posiciones decadentes y burguesas.”²⁶

En sus montajes, Aldo aprovecha la característica fundamental de la fotografía de reproducir un fragmento congelado de la realidad con el que pone en duda la realidad misma, y otorga a la fotografía distintos valores; en algunos collages la utiliza por la aportación de sus elementos figurativos para crear una realidad alternativa; en otros la valora por el enriquecimiento que proporciona debido a sus cualidades y diferencias materiales. Explica Carlos M. Luis que Aldo Menéndez no sale a la calle con su cámara de fotografiar; “las fotos que utiliza están dadas por otros. Sacadas por lo general, de los magazines en boga.” El pintor se convierte “en un mago que maneja los datos que esas publicaciones le ofrecen como datos que se filtran en su laboratorio mental para recrearse en sus obras.” Los efectos logrados son distintos de los que “esos efímeros hijos de la moda proponen en las páginas publicitarias de los magazines de lujo. Aldo Menéndez les brinda nueva vida, “devaluándolos comercialmente al incorporarlos dentro de un espectáculo carnavalesco.”²⁷ Recordando que, según Bajtín, al subvertir el texto oficial se da lugar a una segunda existencia que trasgrede el comportamiento ordenado,²⁸ así sucede, por ejemplo, en el fotomontaje *Las cubas que llevo dentro* (1997), cuyo título juega con el significado de la palabra cubas (o barriles) y Cuba, el país. Presenta en blanco y negro, en proyección casi tridimensional una perspectiva en profundidad de una bodega con sus estanterías cargadas de barriles (o cubas) de ron. Al frente, de pie, vigila lo almacenado un personaje formado por una estatua clásica de mármol blanco, vestido con una camisa de popelina blanca, un amplio pantalón de dril café y un cinturón del cual pende un revólver en su funda. Obtiene un efecto similar en cuadros de la exposición *Soupe d’escargots* (2010), basada en obras de arte de carácter histórico como *Hoy como ayer* (2009), donde se sobrepone el tatuaje de una mara centroamericana en el rostro de mármol de un emperador romano.

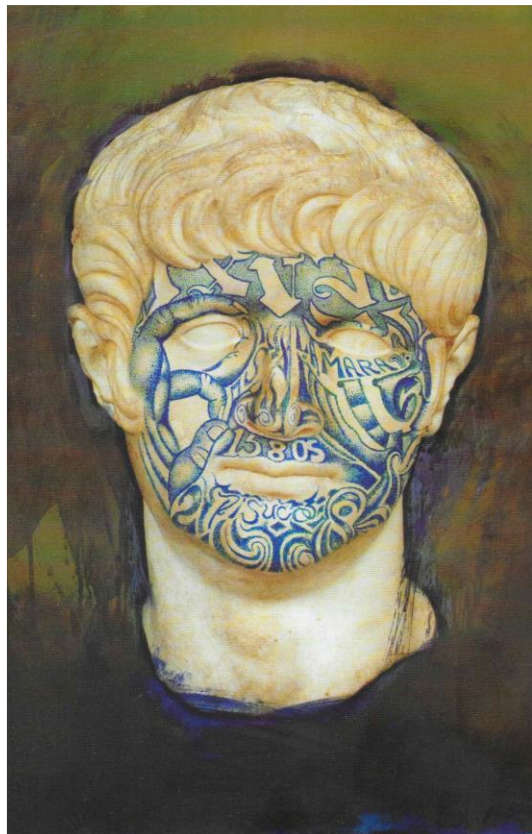
²⁶ Antonio Eligio (*Tonel*), *Cuba Siglo XX. Modernidad y sincretismo*. Las Palmas, Gran Canaria, Fundación La Caixa, 1996, p.285. y cit., Menéndez en *Menéndez*. p. 65

²⁷ Carlos M. Luis, “Desmontajes sobre Aldo Menéndez,” *Revista de Cultura* No. 27, Fortaleza-Sao Paulo, agosto 2002. <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag27menendez.htm>.

²⁸ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, 1998.



Las cubas que llevo dentro, 1997. Fotomontaje.



Hoy como ayer, 2009. Técnica mixta sobre tela.

Surrealismo figurativo

Desde el realismo fotográfico Menéndez llega al surrealismo figurativo. Sus obras están compuestas por figuras reconocibles, de gran intensidad poética, logradas por medio de la manipulación de la perspectiva, la percepción del espacio, la imagen virtual y la profundidad. En ellas emprende una exploración de los sueños, y de la imaginación, exponiendo una realidad alternativa donde la razón no puede dominar al subconsciente, donde prevalece el azar, la rebeldía y el pensamiento libre.

Esos cuadros son difíciles de entender por completo. Las explicaciones son interesantes y colaboran a su disfrute, pero no son tan necesarias. El artista pide al espectador una actitud de inocencia, en la cual las impresiones cuentan más que la ideas y la emoción más que el pensamiento lógico. Él mismo dice que no trata de pasar mensajes precisos, “abordo sentimientos, sensaciones, detalles y situaciones reenfocándolos con marcado parecido a ensoñaciones, flashazos, ecos, poblando atmósferas metafísicas.”²⁹ Aún hay que indicar otra peculiaridad; Aldo continúa una concepción artística de índole ilogicista y visionaria pero no sigue estrictamente la definición que Breton dio en el *Primer manifiesto surrealista* de 1924, en donde se determinaba.

El surrealismo es un puro automatismo psíquico por el cual se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real

²⁹ “Cuba en eceso. Nota del autor,” sin paginar.

del pensamiento en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, y ajeno a toda preocupación estética o moral.³⁰

La pintura de Aldo es irracionalista en el sentido en que utiliza ciertas imágenes por su capacidad de asociaciones irracionales, pero siempre hay en sus cuadros un instinto artístico que orienta y depura sus composiciones y en su temática la expresión de una visión personal del mundo. Bajo estas coordenadas se puede contemplar, *El grito*, inspirado en, pero muy diferente del cuadro de Munch.³¹ En esa famosa obra expresionista, la emoción del grito se obtiene por la perspectiva, el vívido color, el movimiento de los contornos, y la esquematización y simplificación del rostro y las manos de la figura que expresa su sentimiento con un grito de angustia. Aldo elimina el vasto escenario y lo substituye por un mísero interior, habitado por una triste jovencita, delgada y pobre, sentada en un escalón. Preside, en la parte superior, la imagen del Sagrado Corazón de Jesús, símbolo venerado del amor de Dios por los hombres, que aquí parece indiferente o no puede ver el sufrimiento humano. Abajo, a la izquierda, frente al espectador, el cuerpo blanco, decapitado de una estatua de mujer, y el grito se concreta en un ángel que está a su lado y mira al espectador con un gesto de tribulación y espanto.



El grito, Collage.

³⁰ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, Paris, 1924.

³¹ Edvard Munch (1863-1944) se inspiró para pintar esta obra una tarde en que paseaba junto con dos amigos por un mirador de la colina Ekeberg, desde donde se podía apreciar el paisaje de Oslo. Existen cuatro versiones originales de esta pintura, la más famosa, terminada en 1893 se encuentra en la Galería Nacional de Oslo, Noruega. Las otras dos versiones se encuentran en el Museo Munch de la misma ciudad; y la cuarta, que fue recientemente vendida en subasta pertenece a una colección privada.

En ciertas obras, el artista acude a la mitología, pero no repite una estructura estereotipada, sino configura sus propios mitos. *Cecilia La Laconte* (2001) se refiere a la obra en mármol que define la etapa helenística del arte griego y que muestra a Laconte tratando de socorrer a sus hijos atacados por las serpientes marinas enviadas por Apolo.³² Aldo substituye a Laconte por una mujer y como una broma, a las serpientes marinas por una manguera. El extraordinario *La maraña y el prodigio* (2000) es su interpretación del mito de Leda y el cisne, según el cual Zeus tomó la forma de un cisne y violó o sedujo a Leda. Aldo presenta, al frente, una escultura con los dos personajes; Leda, en actitud de éxtasis, está formada, en el tronco por su blanco cuerpo desnudo. Sus piernas cubiertas por un manto son de bronce como el pedestal en que se asienta la estatua. A su lado, también en bronce y de mucho menor tamaño, el cisne. Atrás, en la oscuridad de la solitaria calle, un viejo automóvil americano despintado, roto y sin faros.



La maraña y el prodigio, 2000.
Acrílico/tela.

Como se ve aquí, Los paisajes donde aparecen estos personajes son muy extraños; estatuas severas y silentes, aceras, pórticos, autos abandonados, calles desiertas en la oscuridad de la noche, iluminadas tan solo por una luz atenuada, que produce un clima de expectación y misterio. *Habana para un bombero difuso* (1999) es un cuadro muy enigmático ¿Qué quiere decir ese hombre o bombero fantasmal con un hacha roja en la mano? Ese personaje, con el cuerpo y la cabeza completamente cubiertos por un traje blanco, más que bombero parece ser un ectoplasma, conformado por un fluido “difuso,” tal como lo definen los médiums. Igualmente esotérica es la arquitectura, formada por columnas, muros, arcadas... signos del alfabeto metafísico. Podría ser, según nos dice el artista un lugar de La Habana, inclusive se puede por un momento reconocerlo, pero es extrañamente diferente, como si fuera la primera vez que se ve o como si se hubiera visto en sueños. En estas pinturas de la Habana Aldo aborda la tradición pictórica tectónica a su manera, con los edificios y calles desiertas, extrañamente reales, pero a la vez evocadoras e inquietantes. Cualquier referencia a la realidad se trasmuta pues se

³² La obra de *El Laconte y sus Hijos*, atribuída a Agesandros, Polydoros y Athenodores y datada a 50 D.C. Realizada en Mármol, se encuentra en los Museos Vaticanos en Roma. La escultura narra una escena de la Guerra de Troya. Según *La Eneida* de Virgilio, Laconte avisó a los troyanos y su rey Príamo del engaño que suponía el caballo de madera construido por los griegos. Apolo como castigo por descubrir el engaño, envió dos serpientes marinas para matar a sus hijos.

traspasan los umbrales de otra realidad donde puede haber revelaciones imprevistas. Parecen a la vez denunciar la maldad humana, la injusticia del régimen político o ser también señales del misterio del cosmos.



Habana para un bombero difuso, 1999. Acrílico/tela.

Las ruinas de Cuba.

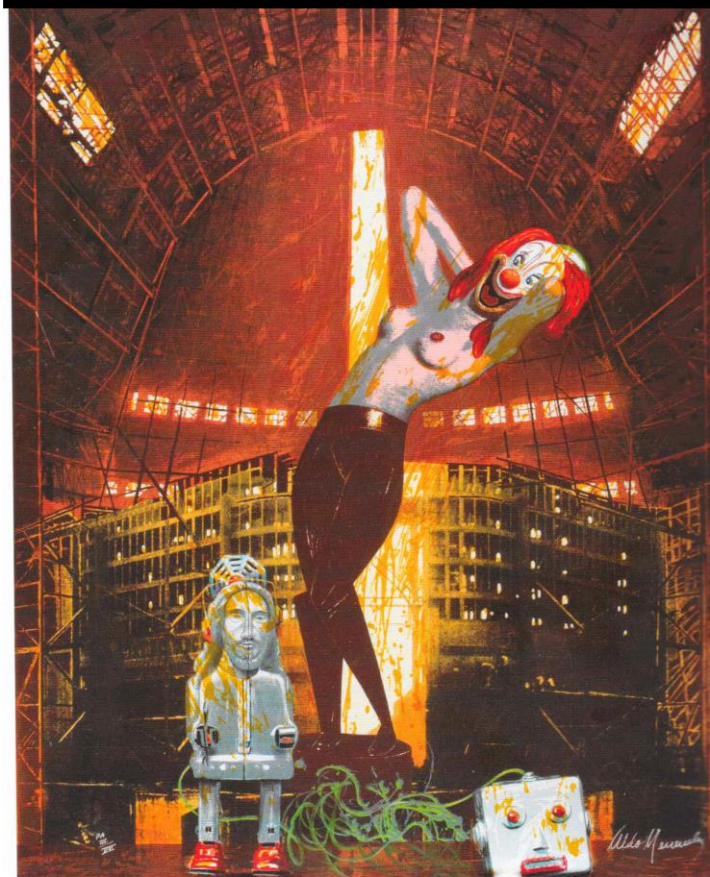
La protesta política y artística de Aldo Menéndez fue en aumento desde los años 80. Hay que destacar por entonces su labor fundamental en el Taller Experimental de Serigrafía, proyecto que contó con el apoyo de Alejo Carpentier.³³ Anteriormente se había intentado ir más allá de la propaganda política y buscar una orientación estética más artística en la serigrafía, pero no fue sino hasta 1983, cuando se logró esta meta. Ese año Portocarrero señaló el “cubanismo artístico” y el talento del joven Aldo Menéndez y comentó que lograba hacer vibrar “la fría aproximación fotográfica” por su deseo de impartir fines artísticos y modernizar ese medio.

Aldo encabezó un equipo de unos cincuenta artistas de diversas posturas estéticas y de “gran empuje juvenil y variadas militancias,” y en sus propias obras utilizó este medio para expresar sus críticas al régimen. *Lo último del proletariado*

³³ Carpentier donó parte de su premio Cervantes para realizar el Proyecto. Grethel Delgado, *Op. cit.* hace saber que Menéndez cuenta en su libro *Todo lo que quería saber de serigrafía artística cubana... y nunca le contaron*, que el primer taller de serigrafía en Cuba se llamaba La Covacha Roja, donde Julio Antonio Mella comenzó a hacer serigrafías de corte propagandista para sus actividades políticas. Posteriormente, la serigrafía continuó utilizándose para la divulgación de campañas políticas y anuncios de negocios, hasta que en los años cincuenta Eladio Rivadulla Martínez comenzó a realizar carteles de películas mexicanas, siguiendo el estilo de las publicidades estadounidenses. Ver también Raquel Tibol, “II Bienal de La Habana,” *Revista Proceso*, No. 526, diciembre 1986, p.52. y Menéndez, *Aldo Menéndez*, pp. 93-4.

(2003), es una serigrafía sobre tela de fuerte colorido y compleja composición. Presenta una gigantesca cúpula de metal, en cuyo fondo, siguiendo la forma angular del recinto, se despliega el esqueleto arruinado de un alto edificio destruido o sin terminar. El fulgor de unas nubes de humo rojo alcanza las vigas de hierro del techo y recuerda en cierta forma las perspectivas de fábricas abandonadas del siglo XIX. Una cierta claridad pasa a través de dos pequeñas vidrieras situadas en la cúpula, pero el foco principal de iluminación irrumpe desde una mayor apertura vertical del fondo y destaca en la semioscuridad a la figura principal de la composición. Situada en el centro, de pie, sobre un pequeño pedestal se yergue una magnífica mujer, alta y de espléndido cuerpo, con el tronco y los senos desnudos y solo cubierta desde la cintura por unas ajustadas mallas negras que delinean sus bien torneadas piernas. La mujer está allí para ser admirada, y para ello el pintor acentúa el *contrapposto* de la figura; se encuentra colocada en tres cuartos de perfil, con la pierna izquierda ganando espacio hacia adelante y el cuerpo desplegado en suave transición desde distintos puntos de vista. Está algo echada hacia atrás y tiene los brazos levantados y doblados por encima de la cabeza para exhibir mejor los senos. La belleza del cuerpo de la mujer hace más violento el contraste con su rostro, cubierto por una grotesca máscara de payaso con la mueca de una risotada sardónica y los ojos saltones dirigidos hacia la figura que está a sus pies; un robot enano de metal gris con el rostro hierático de Fidel Castro y calzado con unos zapatitos rojos.

Lo último del proletariado, 2003. Serigrafía sobre tela.



La mujer nos pone en guardia contra la indignidad. Hay que recordar que el payaso es el que recibe las bofetadas, el que hace reír con su propio ridículo. Esta figura ha pasado por la historia de la pintura de muy diversas maneras desde el

impresionismo hasta las vanguardias del siglo XX,³⁴ internacionalizándose como emblema de la tristeza, y como personaje prisionero de su condición de ser humano obligado a provocar risas a pesar de su angustia. Aldo logra una representación expresionista tanto en el sentido pictórico como culturalmente. Incorpora aquí una risa histriónica a la máscara del maquillaje, encubridor de la personalidad íntima de la mujer. Esta obra es la presentación de una nueva figura femenina; el último, o mejor dicho la última del proletariado; la prostituta que ejecuta el trabajo mejor remunerado del régimen de Fidel Castro.

Hay que señalar un pequeño detalle de la serigrafía. En la esquina inferior derecha, colocado frontalmente, un transformador electrónico cuadrado con un rostro formado por diversos botones dirige una mirada bobalicona al espectador. La importancia que Aldo otorga a esta figura es patente en el hecho de que la ha colocada al lado de su firma. El transformador que parece conectar tanto a la estatua del dictador como a la mujer del centro del cuadro, tal vez indica que todo es un tinglado electrónico, que continua interminablemente, organizado no se sabe ya ni porqué ni por quién, si por el dictador o por la fuerza de la inercia del infortunio.

Como se ha visto anteriormente, La Habana en algunos cuadros evoca un mundo misterioso como entrada a otra realidad. En cambio, en otras obras, Aldo utiliza la arquitectura de la ciudad de manera más precisa. Los motivos son calles desmanteladas, edificios arruinados y apuntalados con maderos, paredes rajadas, todo recompuesto con la imagen *trompe l'oeil* de varias tiras de papel de engomar. Suele agregar a veces la imagen de algún viejo coche americano, tema muy significativo, pues para el cubano de hoy en día es motivo de *rêverie* y de estatus, un verdadero tótem y también una especie de espejismo materialista; lo que podría ser el paraíso, tan lejano, al otro lado del golfo.

Se tiene la impresión de que el pintor pasa por un interminable paisaje de ruinas y se detiene por momentos para pintar, dándonos algunas claves visuales para entender el cuadro. Menéndez utiliza un realismo casi fotográfico, basado en el uso magistral de la perspectiva y de los principios ópticos, para dar la sensación de verosimilitud a un espacio tridimensional. Son obras autoconscientes y autorreferentes; los objetos descompuestos y rotos están minuciosamente y mimosamente pintados, eliminándose inclusive las huellas del pincel, cada uno tiene sus límites precisos y sus propios colores y matices. En estas pinturas muestra su admiración por la pintura holandesa del siglo XVII, en especial por los grandes creadores de la vida cotidiana con componentes simbólicos; Jan Vermeer y Pieter de Hooch, pintores de calles, patios e interiores de viviendas. Como ellos, Aldo considera la importancia de la visualidad para dar a conocer y a entender su propio mundo; La Habana del régimen castrista, e invita al espectador a mirar.

Un infierno bajo el sol, simula ser un cartel de gran tamaño como los que se pueden ver desde la carretera. Supuestamente anuncia los atractivos turísticos de Cuba; cielo, sol, mar azul, arena dorada, y un coche sobre el cual posa un chico con el torso desnudo que dirige su mirada al espectador. Sin embargo, la imagen *trompe l'oeil* de varias tiras de papel de engomar superpuestas remiendan el paisaje,

³⁴ Juan M. Mingüet Batllori, El payaso en la pintura contemporánea (tres momentos en la representación de un personaje), Cuadernos de arte e iconografía, Fundación Universitaria española seminario de arte marqués de Lozoya tomo IV no. 8, segundo semestre de 1991, 31 de mayo - 2 de junio 1990, 202-211

revelando que Cuba ya no es el paraíso soñado por los turistas y un graffiti manuscrito en la parte superior del cuadro confirma el mensaje; Cuba es ahora: “Un infierno bajo el sol.”



Un infierno bajo el sol, 1993. Acrílico/ tela.

En esta obra, Aldo utiliza el lenguaje como anclaje o fijación de sentido. Es una estrategia postmoderna que rompe la tradicional barrera entre texto e imagen como se puede ver en obras de Picasso, Klee, Magritte y Jasper Johns.³⁵ Sin embargo, Aldo tiene una forma propia; llama la atención sobre el estatus común de palabras e imágenes como representación, pero mantiene abierta la apertura entre lenguaje e imagen, lo cual le permite establecer entre ambos un campo dialéctico; la frase escrita resume el mensaje político y obliga al espectador a incluirlo en una relectura total de las imágenes. En *La Gloria eres tú*, Aldo emplea irónicamente el título del conocido bolero para presentar una calle de La Habana, remendada con las tiras de gomas de pegar, con un joven que dirige su mirada hacia un coche viejo y descompuesto. Arriba, en la distancia, quedan los restos de un cartel político que debería mostrar uno de los clichés de la revolución “Patria o muerte,” pero donde solo queda un graffiti con la frase incompleta: “o muerte.” De manera similar, en otro cuadro el tema es una bicicleta formada por viejas partes desiguales acopladas. Las tiras de goma de pegar parecen haber sido tomadas de algún paquete y muestran el letrero “frágil,” mientras otra frase escrita completa la ironía; es otro de los lemas del régimen: “pa’lante,” desmentido por el título del cuadro: *Pa’trás* (1993).

Ha indicado Manuel López Oliva que, en Aldo Menéndez, hay un “lenguaje interrelativo de la percepción.” Ello es debido a que “integra enjambres emblemáticos, compuestos por símbolos e imágenes, nuevos y viejos, [que] desatan,

³⁵ Ma jolie de Picasso, Einst dem Gra der nacht de Klee, ceci n’est pas une pipe de Magritte, Alphabet de Jasper Johns

a la vez que la disposición de su carga semántica, otras posibilidades de lectura pictográfica.”³⁶ Un verdadero “enjambre” de signos se descubre en *Se acabó lo que daba* (1993) cuadro que presenta una puerta frontal de madera que muestra aún rastros de su antigua forma y elegancia, su cerradura y un viejo aldabón de bronce. Sin embargo, la puerta se ve ahora despintada, agrietada y aun se puede decir humillada. Como otro detalle del “enjambre” de significados, la sensación de claustrofobia y desesperanza aumenta porque en la puerta falta el panel central, y el hueco se ha sellado con dos tablones



crucados donde se lee la frase “HECHO EN CUBA.” Otro jeroglífico puntualiza la denuncia; en lo alto, una cuerda tendida horizontalmente sostiene varias banderitas cubanas raídas y desgarradas.

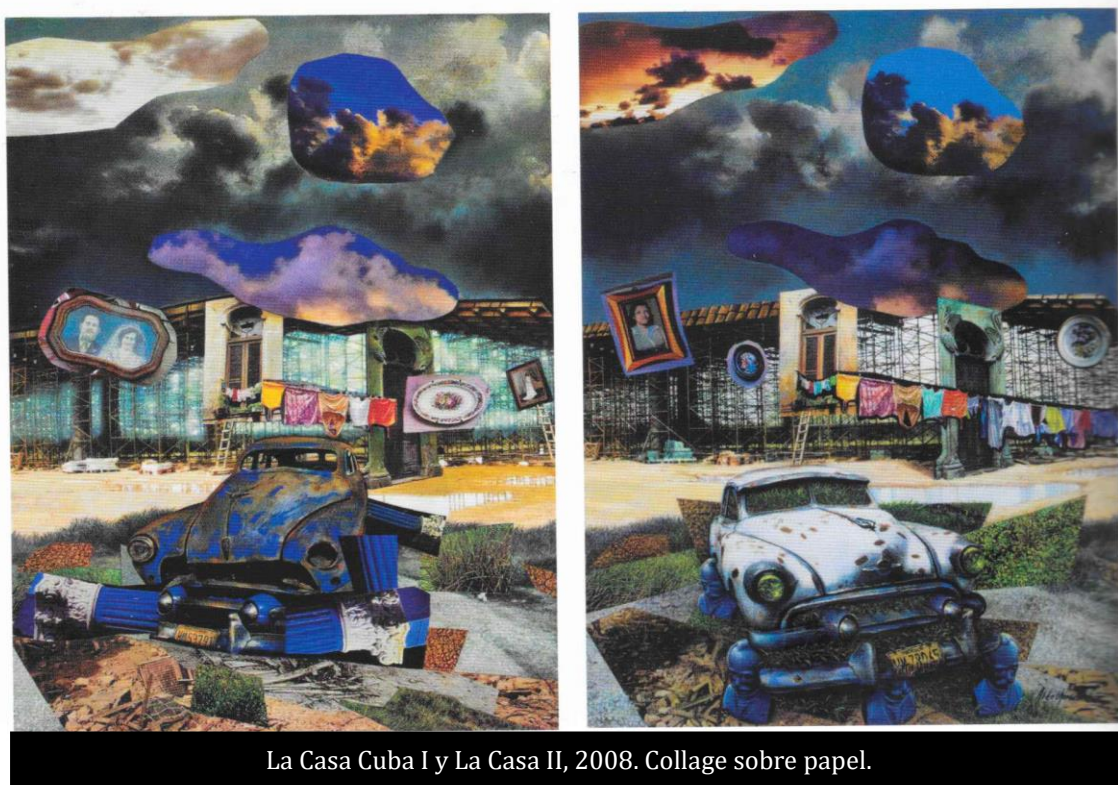
Las ruinas de La Habana en la obra de Aldo refieren al tema de *Vanitas*, la transitoriedad y muerte de todas las cosas,³⁷ pero tienen también un mensaje más directo y urgente; la ruina del país debida al régimen absolutista. La precisión de la localización y el momento desmitifican el esteticismo y el pintoresquismo del tema. Se puede decir que Menéndez adopta un punto de vista del materialismo histórico para mostrar el resultado de un proceso político. Cuba es un punto fijo dentro de la indeterminación de la historia, y exhibe el lazo que hay entre estética y ciertos procesos políticos y sociales.

A través de los años Aldo ha continuado tratando el tema de las ruinas. *La Casa Cuba I* (2008) y *La casa Cuba II* (2008), son dos versiones del mismo paisaje costero. En cada uno de los cuadros, el tema principal es un viejo automóvil americano descompuestos, rotos, sin llantas, atascado en el fango. Al fondo, se ve una línea de edificios arruinados, y frente a ellos unos tenderos con algunas prendas de ropa vieja colgadas ponen un toque de color en el desolado paraje.

Persiste en ambas escenas una atmósfera de melancolía, pero por alguna razón, esos toscos espacios nos conmueven intensamente. Tal vez porque hay rastros de que esas casas estaban o están aún habitadas por gente con sus historias, sus amores, sus pasados... Hay huellas de vidas olvidadas, recreadas por el pintor que ha incluido, volando por el espacio, la imagen de algunos viejos retratos; un matrimonio, un hombre y una mujer y un viejo cuadro de flores, que debían haber estado colgados en la pared de esas casas; objetos anodinos que son como un lazo con otros tiempos más felices.

³⁶ cit. en Aldo Menéndez, “Cuba en exceso/Nota del autor,” sin paginar.

³⁷ Véase mi ensayo “Et in Arcadia ego,” *Angélica. Revista de Literatura*, No. 7, 1995-1996, pp. 233-246. Reproducido en *Cuba en exceso. Obras recientes de Aldo Menéndez*, pp. 12 y ss.



La Casa Cuba I y La Casa II, 2008. Collage sobre papel.

Se debe también pensar en los títulos de los cuadros; ¿porque *Casa Cuba I* y *Casa Cuba II*, si ambos son casi iguales? Porque en Cuba nada ha cambiado, la ruina sigue siendo y será siempre la misma.

Esa triste conclusión es lo que resume Aldo en *Explosión en una catedral*, (1992), que ha calificado como una de sus mejores obras. El título es el mismo que el del cuadro de 1630 de Monsu Desiderio, maestro de la pintura de ruinas,³⁸ *Explosión en una catedral*, y Aldo lo ha dedicado a Alejo Carpentier, quien en su novela *Los pasos perdidos* (1958) declaraba que ésta era su pintura favorita.³⁹

En la novela del escritor cubano, el cuadro de Monsu Desiderio es admirado por Esteban, uno de los protagonistas:

Pero su cuadro predilecto era una gran tela, venida de Nápoles, de un autor desconocido que, contrariando las leyes de la plástica, era la apocalíptica inmovilización de una catástrofe. *Explosión en una catedral* se titulaba aquella visión de una columnata esparciéndose en el aire a pedazos —demorando un poco en perder la alineación, en flotar para caer mejor— antes de arrojar sus toneladas de piedra sobre gentes despavoridas.⁴⁰

³⁸ Onfray Michel, Onfray, *Métaphysique des ruines: La peinture de Monsu Desiderio*. Bordeaux: Mollat, 1995.

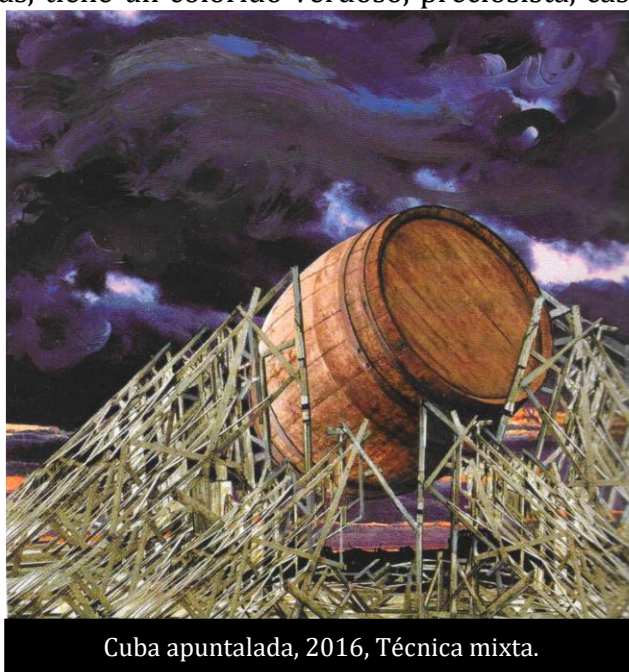
³⁹ Según Caroline Houde, “El siglo de las luces de Alejo Carpentier: Una explosión en la catedral de los ideales de la revolución francesa.” *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier ofrece una visión matizada de las consecuencias de la Revolución Francesa y de sus proyecciones transatlánticas y españolas XVII en el contexto de la Contrarreforma española, http://baroque-identities.mcgill.ca/Congrad/Houde_pon.pdf

⁴⁰ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos* Barcelona, Seix Barral, 2005, p.21

Es una explosión, que no acaba nunca, como se lee en la segunda mención al cuadro de Monsu Desiderio:

Tal cuadro hablaba otro idioma, con esa figura que, repentinamente, parecía como restaurada; con esos arlequines menos metidos en el follaje de sus parques, en tanto que las columnas rotas, disparadas —siempre suspendidas en el espacio, sin embargo— de la *Explosión en una catedral* se les hacían exasperantes por su movimiento detenido, su perpetua caída sin caer.⁴¹

Menéndez ha comentado la presencia obsesiva de su tierra en sus cuadros y “Más exactamente, de mi país en ‘Revolución,’ vivido intensamente hasta 1990, “cuando terminé rodando por el mundo junto con las visiones que me llevé de allí.”⁴² Cree que “Quizás lo mejor de mi obra tenga que ver mucho con que nunca me separo de mi Cuba portátil. Cuba, su particular situación y mi gente siguen siendo una presencia constante en mis últimas obras.”⁴³ Una de ellas *Cuba apuntalada* (2016) es muy distinta de las pinturas ruïnistas de La Habana y parece augurar una visión optimista del futuro. Presenta una enorme cuba, o Cuba, encallada en la arena, sostenida y apuntalada por multitud de estacas que la sostienen. Es un cuadro hecho con extrema precisión que incita a detenerse atentamente en los colores y las formas. Las estacas, largas y delgadas, tiene un colorido verdoso, preciosista, casi vegetal; parecen haber nacido y crecido allí. Forman una verdadera armazón que no es solo ornamental pues responden a una clara función constructora. La complejidad visual de estos soportes incita a la percepción panorámica del cuadro y conduce al tema principal; la cuba, o Cuba, enorme, fuerte, en colores pardos y dorados, un poderoso símbolo de energía, colocada perpendicularmente, en ángulo diagonal hacia arriba. Atrás deja el furor del mar, la agitación de las olas, las heridas de los arrecifes, pues, aunque reina la oscuridad, el cielo nuboso deja pasar algunos puntos de luz.

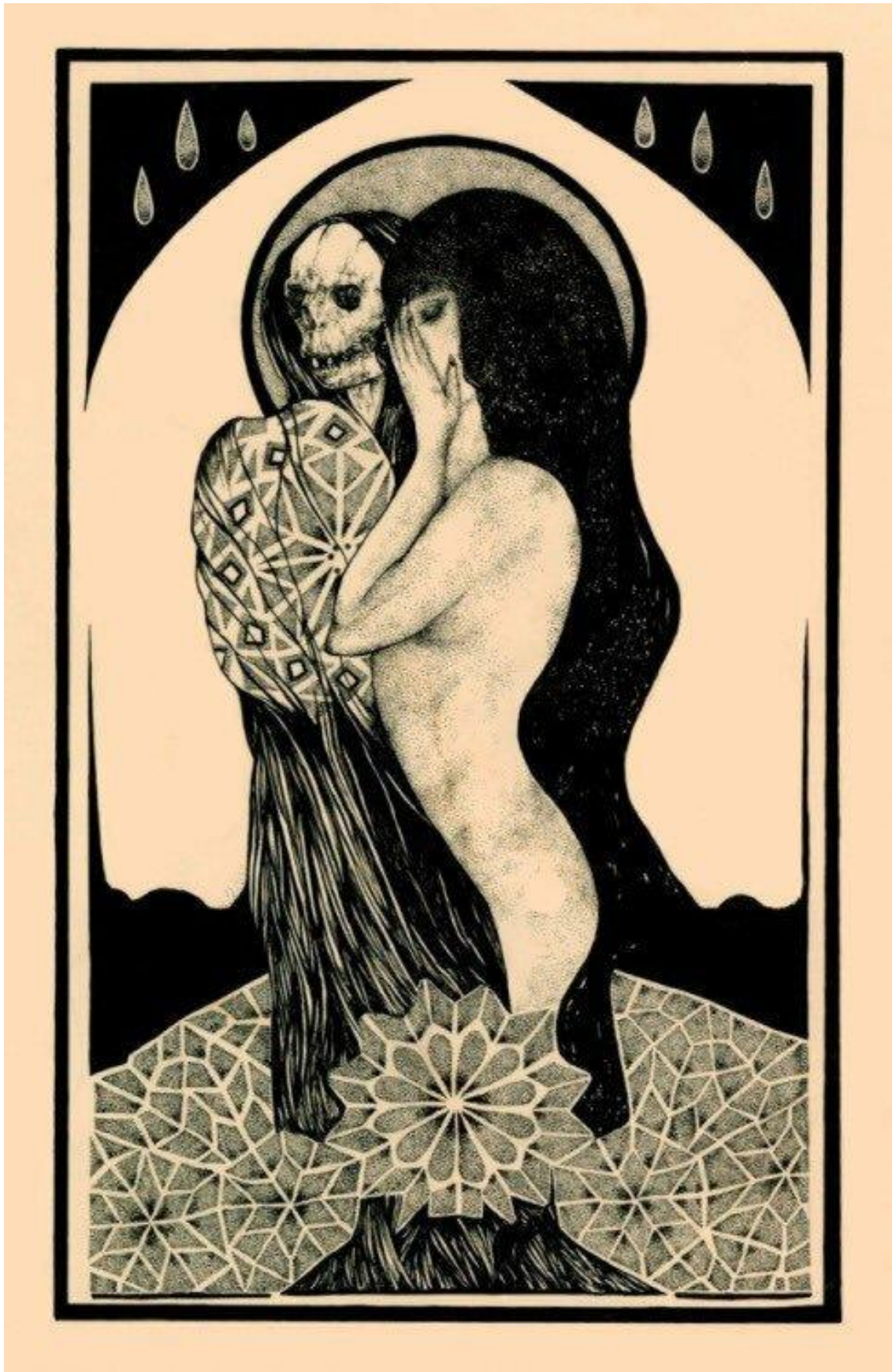


Cuba apuntalada, 2016, Técnica mixta.

⁴¹ *Ibid.* p. 54

⁴² Aldo Menéndez, “Cuba en Exceso/ Nota del autor,” *Aldo Menéndez Cuba en exceso. Obras recientes de Aldo Menéndez*, sin paginar. (1996-2001)

⁴³ Aldo Menéndez, *Aldo Menéndez*, p.141



Prosa poética

por

PAULA FERNÁNDEZ VILLANUEVA MEDA

Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa (México)

Carta a Federico García Lorca

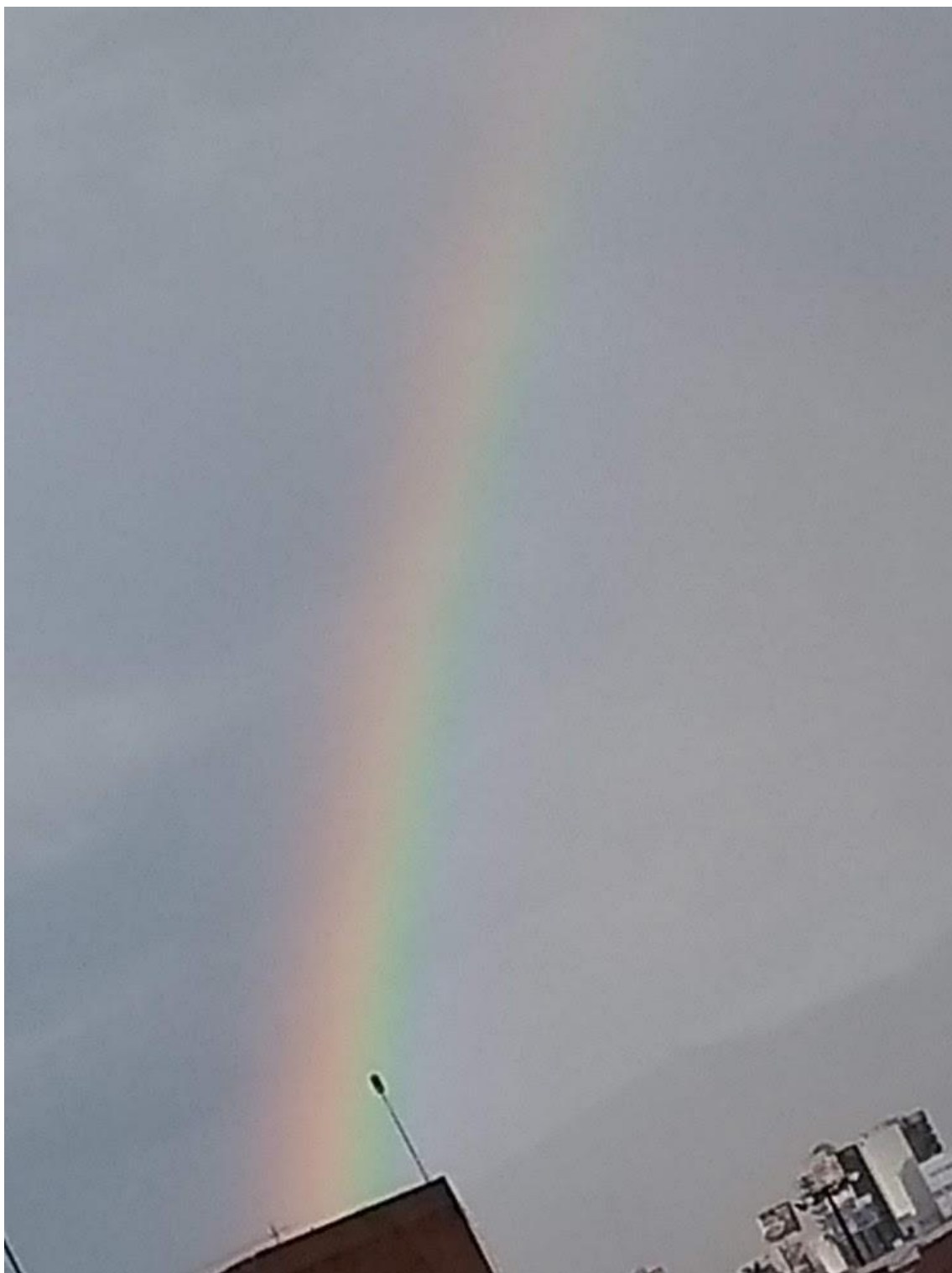
¿De qué color era el cielo cuando las flores atraparon tu corazón tan transparente?
¿Qué fase lunar te cobijó cuando llegaste a este mundo?

Federico, Federico de mi vida, la sombra de la muerte es amiga íntima de mi conciencia y me sé tan efímera que busco inmortalizar momentos en mi memoria para comunicarlas en algún momento y saber que habrá fuegos artificiales con chispas de manecillas de reloj en las que brillarán esos días, esas madrugadas, esas carcajadas y también esas lágrimas.

Federico, Federico de mi amor, la bóveda celeste es confesora de mis caricias mudas y estridentes. El frío también hace sudar. Y cuando abrazo, los huesos de esta mi especie hacen las paces.

Federico, Federico de mis entrañas, el Duende recorre mis decisiones diarias. Todos los días dejo el lecho y cruzar la calle se vuelve una diaria odisea. Sangro cada dos meses y mi nariz a veces se rebela.

Federico, Federico de mi muerte, en Granada te buscaré y te abrazaré en cada flor de mi camino.



10.10.2018

OTRA VEZ LA CAMA PARA MÍ SOLITA... COMO UN OCÉANO PORQUE SE SIENTE INMENSA CADA VEZ QUE TE VAS. TU OLOR POR TODOS LADOS Y TU RECUERDO ABRAZANDO MI CORAZÓN.

FALTA POCO PARA EL REENCUENTRO PERO ESTA SEMANA Y MEDIA SE IRÁ TAN LENTA COMO RÁPIDO EL TIEMPO CADA QUE ME BESAS, CADA QUE ME ABRAZAS HASTA QUEDARNOS PROFUNDAMENTE DORMIDOS. TE VAS Y EL ENTORNO ENTERO PARECIERA DESCONFIGURARSE: AUTOMÁTICAMENTE LOS PASAJEROS DEL METRO SE VUELVEN CASI CIVILIZADOS, LA LLUVIA SE SIENTE VERANIEGA Y HASTA LOS PÁJAROS PARECEN ACERCARSE MÁS A LA GENTE.

LA CAMA PARA MÍ SOLITA OTRA VEZ. LA ILUSIÓN DE VERTE EN TODOS MIS RINCONES FÍSICOS Y PERCIBIR TU OLOR CERCA DE LOS ÁRBOLES. NOS HEMOS TEJIDO COMO EL PRODUCTO DE SOL Y LLUVIA. NO ES FÁCIL PORQUE NOSOTROS TAMPOCO LO SOMOS.

LO HEMOS DICHO HASTA EL CANSANCIO: EL DÍA MÁS DIFÍCIL DE TODOS ES EL QUE EMPIEZA CONTIGO Y TERMINA SIN TI.

Poema 1

KEVIN RODRÍGUEZ DÍAZ

Unha pregunta viaxa contigo no tren,
Chea de pasado como a choiva,
Rutinaria como as chispas,
Aletargada como as moscas.

E a miña voz non che pesa.
Lémbrote ao tocarte
Nas cordas azules do violín
En voces
Que se transformarán noutros nomes,
Nos ocos dos recordos cando viaxo
E me vexo ante o mar,
Esperando como o mar,
Tentando atraparte como o mar.

Un gusano de luz desmiúzame o peito,
E eu saco a pasear os perros da miña boca.
Nas bibliotecas de todas as posibilidades,
Alí te espero, no centro das farolas
Que son como rochas polas que pasa a miña galera.

A neve aparecerá entre as horas,
E clavarase nas sombras como a aprendiz do desexo,
Eu enganhareime co outono,
Un río de fragmentos,
Un río de
“cando tes prisa e saes antes ca min,
A casa échese de futuro
E idade, de peles colgantes
Ás que se agarra a xuventude desesperada”

No other hour but this.
No other hour but this.
As bágoas de lama adheríanse aos teus pés.
No other hour but this.

Unha pregunta viaxa contigo,
Chea de pasado como a choiva,
Rutinaria como as chispas,
Quedándose ata o final
Como as moscas.

Fiat Lux

PENDRAGON

On a dark and weary Autumn day,
while I was wandering alone in fear,
the raining clouds were on the bay.
From a long time ago, my sky's never clear.

By surprise in the obscure forest I see
a golden-haired lady neath the linden tree,
sitting in stone, reading a book of poems untold.
Her image my vision bestowed; my mind unfolds.

She, of leonine presence, angel glistening form,
her bright green eyes in me suddenly turns.
My heart hastens, my body's in stone,
but there's no pain after all.
I cannot feel alone.

The most beautiful smile I've ever seen
this blonde *bella donna* gave to me.
With it a sunrise provoked, and the light aroused.
Only silence, nothing more, but a "*Fiat lux!*" exposed.

Shuddering woods, crippling deers,
forest spirits, deadly jigs...
Sound of Banshees' weeps!

Clarity comes to my mind as it does in the sky.
Perhaps I dreamed, or perhaps I've tried,
guide by a will-o'-the-wisp of sacred lore,
led to the void where all is silence and nothing more.

Is this an illusion or is this not?
Is it to love or need to be loved?
Is that a woman I behold? Or is that a ghost above?

Oh, blonde nymph of mystic woods,
that stand unshod in hemlock halls,
I must quest your love in further shores
and both will sail, both alone,
far away to Avalon.

PREMIO 2017 DE NOVELA HISTÓRICA
ALFONSO X ♣ EL SABIO

JOAQUÍN LEGUINA
RUBÉN BUREN

Os salvaré la vida



La novela del “Ángel Rojo”

LILY LITVAK

Profesora emérita de Literatura Española e Hispanoamericana
University of Texas at Austin

Joaquín LEGUINA y Rubén BUREN, *Os salvaré la vida*, Barcelona, Espasa, 2017, 349 págs. Premio 2017 de novela histórica Alfonso X el Sabio, convocado por la Editorial Espasa, con colaboración de la Fundación Caja Castilla La Mancha.

Esta obra es una versión novelada de la vida del héroe anarquista Melchor Rodríguez (Sevilla, 30 de mayo de 1893 - Madrid, 14 de febrero de 1972), llamado El Ángel Rojo, quien durante la Guerra civil salvó la vida de miles de personas de toda ideología política. Una frase del Ángel Rojo “Se puede morir por las ideas, pero nunca matar por ellas” resume su moral y el valor que el anarquismo otorga a todo ser humano.

Melchor Rodríguez fue nombrado concejal delegado de prisiones de Madrid en 1936 por el ministro de justicia del gobierno republicano, el anarquista García Oliver. Desde su puesto logró poner fin a los linchamientos y ejecuciones de presos perpetrados por diversas militancias políticas. Acabó con las “sacas” organizando escoltas que protegiesen el traslado de presos desde la Cárcel Modelo de Madrid a las cárceles de Alcalá de Henares y de Alicante evitando así que muchos fueran fusilados a medio camino en Paracuellos del Jarama o Torrejón de Ardoz. Poniendo en peligro su propia vida se enfrentó con los cabecillas de diversos grupos militantes, y para impedir los asesinatos de presos sospechosos de colaborar con el bando nacionalista, prohibió que se les sacara por la noche sin su autorización, acabando con los llamados “paseos nocturnos.” Una de sus primeras acciones fue firmar salvoconductos para evitar los abusos resultantes del asalto al cuartel de La Montaña. A menudo, proporcionó documentos e inclusive pasaportes a perseguidos políticos y a familias en peligro de muerte, El 6 de diciembre de 1936, luchó contra una multitud que pretendía tomar la justicia por su propia mano en la cárcel de Alcalá de Henares. Así consiguió salvar a los 1500 presos allí recluidos, entre quienes estaban varios falangistas que ocuparían puestos en el gobierno de Franco, entre ellos, Muñoz Grandes, Raimundo Fernández Cuesta. Martín Artajo y Peña Boeuf. Fue el último alcalde de Madrid nombrado por la República, y el 28 de marzo de 1939, se encargó de entregar el poder a los franquistas. Comenta su hija Amapola que su padre llegó a casa llorando porque se había perdido la guerra.

Durante el franquismo Melchor fue condenado a veinte años y un día de cárcel, por su actuación en la administración republicana y por sus actividades anarquistas. Fue puesto en libertad antes de cumplirse el plazo, gracias a las firmas de más de 2.000 personas que le debían la vida. Entre los testimonios a su favor estaba el de Agustín Muñoz Grandes, general del Ejército Español y exsecretario general de la Falange Española y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista de España, quien en una entrevista con los autores del libro comentó que el Ángel Rojo, poniéndose él mismo en peligro, le salvó la vida cuando estuvo en prisión. Durante el resto de su vida Melchor continuó con el activismo y propaganda de los ideales ácratas, y participó activamente en la CNT clandestina. Murió en 1972, y en su

entierro se reunió gente de todas las ideologías, y se cantó el himno anarquista "A las barricadas."

La novela responde a la necesidad que se siente hoy en día de conocer la experiencia vivida durante la guerra civil. Está dividida en tres partes, la primera empieza en marzo de 1939 cuando la guerra estaba a punto de finalizar. Sitúa al lector en el Palacio de Viana en la Calle del Duque de Rivas de Madrid, que Melchor había incautado y convertido en refugio para sus colaboradores y varias personas de diversas tendencias políticas. Esta parte tiene un marco cronológico definido. El fondo está formado por los acontecimientos que van desde el jueves 23 de febrero cuando el comité central del Partido Comunista Español (PCE) llamó a la resistencia total, y lo sucedido después; el martes 28 la dimisión de Azaña como presidente de la república, y el reconocimiento del gobierno franquista por Francia e Inglaterra, y días después, el domingo 5 de marzo el levantamiento de Segismundo Casado, y la lucha subsiguiente entre los partidarios del gobierno y los comunistas contra las fuerzas de Casado.

La acción de la novela empieza el jueves 9 de marzo, cuando el IV cuerpo del ejército, comandado por el anarquista Cipriano Mera llegaba a Madrid. Desde el albergue se oían los tiros y explosiones de la calle, y por la radio Besteiro anunciaba la "decapitación" de la República por la ausencia y renuncia de Negrín y animaba a las representaciones de izquierda, incluyendo al movimiento libertario, a ayudar al ejército republicano. Se sabe lo acontecido en los días siguientes; el domingo 12 de marzo el final de la lucha en Madrid, el martes 14 el discurso de Casado buscando una paz honrosa para todos los combatientes, el domingo 19 la respuesta terminante del cuartel general de Franco, exigiendo la rendición incondicional, el domingo 26 de marzo el colapso de las fuerzas republicanas y el martes 28, siendo Melchor Rodríguez el último alcalde, la toma de Madrid por las fuerzas nacionales, el viernes 31 la caída de Cartagena, última ciudad republicana y el sábado 1 de abril, el fin de la guerra y la victoria de los nacionalistas.

El continuo hilo de la narratividad y la emoción del suspenso permiten al lector seguir los acontecimientos históricos a través de los refugiados del Palacio de Viana. Estos forman un grupo muy variado; anarquistas, falangistas, un cura, una dama de la nobleza madrileña, asilados temporales y varios milicianos armados con mosquetones y distinciones de CNT-FAI. Prevalcía allí una sensación de amenaza pues el Palacio ya era conocido en la calle como centro anarquista, y podía ser blanco de los comunistas. Reinaba la ansiedad debida a la violencia como parte de la vida y de la muerte en las calles, y a ello se agregaba la precariedad del alojamiento pues no había con que calentarse y faltaba la comida. No obstante, se percibe allí un orden extraño, algunos milicianos se encargaban de proteger el local y a pesar de sus diferencias, todos formaban parte de una especie de comunidad emocional nacida por la convivencia cotidiana, y en cierta forma ese refugio es una poderosa señal de paz.

Sin presentación previa van apareciendo los personajes. La primera es Amapola la hija de Melchor, una joven de diecisiete años, temerosa, pero con una ametrallado entre las manos, y dispuesta a impedir la entrada de los comunistas al refugio. Batista, que había sido funcionario de la Cárcel Modelo, ahora era protegido por Melchor. Juliana la abuelita, una mujer con un parche de cuero negro en el ojo izquierdo; se había refugiado en el palacio con su marido Juan. Seguía la batalla librada en las calles siempre atenta y a veces perpleja, preguntándose quienes "eran

los nuestros en esa guerra fratricida.” Josito, un miliciano que custodiaba el Palacio, Juana, una joven comunista que es la portavoz de la versión comunista del alzamiento. La había salvado Melchor, “aquel samaritano alto y fuerte que la había cogido casi en brazos arrastrándola por medio Madrid para ponerla a salvo en aquella casa de ricos.” Se conoce a Pepe, *el Joririto*, simpatizante de los republicanos, hermano de Ramón, el chófer. En su fusilamiento fallido había sido herido en la cabeza por una bala y quedó con la mente de un niño. Se ponía muy nervioso con los disparos y contaba los botones de la camisa o para distraerse sacaba unos cromos e intentaba ordenar las alineaciones del Athletic de Bilbao o del Barcelona.

Muchas veces los personajes quedan caracterizados por sus pensamientos o por pequeños actos o gestos. Por ejemplo, El Cura; un sacerdote peruano a quien Melchor había salvado de la violencia de las calles. Se secaba el sudor con un pañuelo blanco que había traído de Perú, lo había bordado su madre, que era mucama, y la recordaba en su casa peruana sentada en una sillita de enea cosiendo cerca de la ventana. La Señora Tita, una modista cubana, había sido detenida y violada en una checa. Antes, en los buenos tiempos, fumaba cigarrillos franceses “muy chic” colocados en una larga boquilla negra. Proveniente de una capa social totalmente diferente es Inmaculada; Condesa de Quintana, amante de Melchor; una hermosa mujer de “mucho nombre y pocos recursos.” Estaba casada con Antonio Gómez de Haro, que había hecho su carrera militar en la caballería y tenía firmes lazos con las fuerzas armadas. La asonada de la guerra separó a la familia, e Inmaculada y su criada Remedios se habían refugiado en el Palacio de Viana.

Uno de los personajes más interesantes es Ramón, el chofer de Melchor, pues a través de él se puede constatar cómo en esta densa trama asociativa, la unidad de sentimiento era más fuerte que las diferencias partidarias. Ramón se había enrolado en la Falange y llegó a ser jefe en su pueblo, Colmenar Viejo. Los de la FAI habían tiroteado a sus hermanos y los dejaron heridos en una cuneta. Melchor nunca supo que eran falangistas, y los había recogido. Ramón le había jurado que nunca lo traicionaría y se convirtió en su chofer. Desde entonces se jugaron juntos la vida muchas veces y aunque su ideología era diferente, a ambos les repugnaban los asesinatos políticos que sucedían en la retaguardia republicana.

Otro importante personaje es Francisca Muñoz; Paca, la mujer de Melchor y madre de Amapola. Pasa brevemente por el refugio, pues terminó separándose de su marido, pero es un eslabón para conocer la vida de la pareja en el barrio obrero de Lavapiés. Paca era bailaora, había actuado al lado de Pastora Imperio, una de las figuras más representativas del flamenco. Cuando el matrimonio se estableció en Madrid forjó amistad con La Niña de los Peines, la famosa cantaora que había debutado a los once años en el Café del Brillante y había posado para Zuloaga y Julio Romero de Torres. Paca introdujo a Melchor en las tertulias de los cafés frecuentados por los intelectuales y artistas amantes del flamenco, entre ellos Manuel y Antonio Machado, Azorín, Benavente, Julio Romero de Torres.

Los protagonistas pasan por la narración de forma sencilla y creíble, y permiten sentir el transcurso de la lucha. Cada uno tiene su propia historia y sus conversaciones, aún las más triviales, con palabras y frases que establecen su proveniencia, sus temores o trastornos emocionales, sus cambios de conducta debidos por la guerra, forman un cuerpo de testimonios que permite que el lector crea que la novela es una historia basada en la realidad, y sienta que participa en ella.

A la vez, los personajes forman una especie de narrador múltiple, pues cada uno de ellos da a conocer una perspectiva ideológica diferente. Por ejemplo, Amapola detestaba a los comunistas que apoyaban al gobierno de Negrín, explicaba que eran más malvados que los fascistas. Sabía que su padre y los de la CNT nunca se fiaron de ellos desde que Ángel Pestaña y Fernando de los Ríos revelaron los abusos contra la libertad en el supuesto “paraíso comunista.” Por el contrario, Juana la joven comunista, pensaba que “los anarquistas eran lo peor de la República,” que por ellos se había perdido todo. Creía que las colectivizaciones ácratas no tenían futuro, y que era mejor obedecer al mando único del Partido.

Melchor domina toda la obra. Se perfila como un hombre del pueblo, idealista, bondadoso, un héroe moderno que no vacila en denunciar la injusticia y los abusos. Habla a menudo contra la violencia, contra el Estado y sus represiones, y cree firmemente en la reforma social y moral por el anarquismo y en una de sus virtudes capitales; la solidaridad. Sus ideas y su forma de vida quedan puntualizadas en su famosa frase: “Se puede morir por las ideas, pero nunca matar por ellas.” Con sus colaboradores, el grupo “Los libertos” solía recorrer los centros de detención y salvó la vida de muchos presos encarcelados por su ideología o por su posición económica pudiente. Actuaba a menudo con Celedonio, del grupo de Los Libertos y su mejor amigo, que era como él “anarquista convencido, de la vieja escuela.” Ambos hablaban sobre el futuro de las ideas libertarias. En realidad, nunca les había gustado la República, pues no olvidaban hechos como la masacre de Casas Viejas, pero ahora había que defenderla porque “los otros” eran mucho peores.

Se da amplio lugar en la novela a las discusiones entre anarquistas, destacando su serio contenido moral, encaminadas a la defensa de la justicia y a favor de la gente desposeída y marginada. Melchor creía firmemente que una revolución social anarcosindicalista podía liberar a la humanidad de los prejuicios morales y políticos y de la desigualdad económica y social. Los viejos anarquistas lo consideraban un tipo íntegro, aunque no estuvieran de acuerdo en que hubiera salvado tanta gente de derecha. Había estado preso tanto tiempo y tantas veces, que cuando tuvo que hacerse cargo de los presos, lo hizo con gran respeto a la vida.

El final de la primera parte presenta “el peor día de la vida para Melchor,” cuando, como alcalde de Madrid, tuvo que entregar la ciudad a los generales franquistas. A pesar de su tristeza, Melchor se dirigió al pueblo, habló del sufrimiento de la gente, de la muerte, de la guerra, del enemigo que iba a entrar en la ciudad, y se despidió con las siguientes frases: “Madrileños, hagamos frente a la adversidad con sensatez y buen juicio! Vivamos en paz, cicatricemos nuestras heridas y despidamos esta guerra que nunca debió empezar.”

La segunda parte de la novela, “Por la senda de la rebeldía,” completa el retrato de Melchor. Su padre, de origen gallego, se había casado y establecido en Sevilla, trabajando como maquinista. El niño creció en el barrio de Triana, quedó huérfano de padre desde muy pequeño y su madre, costurera y cigarrera, acuciada por la pobreza, tuvo que meterlo en un hospicio. Al salir, aún niño, encontró oficio como aprendiz de calderero. Desde su adolescencia su sueño era ser torero, y recorrió diversas ferias intentándolo.⁴⁴ Una riña tabernaria provocó su detención, la

⁴⁴ La enciclopedia taurina *El Cossío* contiene una referencia a Melchor Rodríguez, citado como único diestro que combinó el toreo con la política. Melchor toreó en Sanlúcar de Barrameda en 1913, y

primera de muchos otras a lo largo de su vida, pues pasó por la cárcel más de 30 veces. Estando preso compartió su celda con Pedro Vallina, un médico anarquista quien le reveló su nuevo camino. “¿Qué es el anarquismo?”, preguntaba, y Vallina respondía: “es como un Norte, un farol al que hay que seguir en la oscuridad.” Le enseñaba que era la esperanza en un mundo mejor, donde no hubiera patrones ni esclavos, y que “aquello que cada cual produce llegue a todo el pueblo.” Aseguraba que los anarquistas “creemos en las personas, no en el poder. Creemos en la posibilidad de hacer algo bueno todos juntos, sin reyes, sin guerras, sin Estados, sin propiedad. Una conjura de la buena gente.”

Cuando Melchor salió de la cárcel, el anarquismo había arraigado en España, propagado por el enviado de Bakunin, Fanelli, que había inspirado a Anselmo Lorenzo. Tanto como las fábricas de Cataluña, el campo andaluz era una región fértil para esas ideas, y al constituirse en 1910, la Conferencia Nacional del Trabajo, (CNT), se propagó en España el anarquismo revolucionario y antipolítico, de carácter comunitario y solidario, basado en las ideas de Bakunin y Kropotkin. A fines de 1923, Melchor vivía ya en Madrid cuando fue arrestado y recluido en la Cárcel Modelo de Madrid, a la que tuvo que volver varias veces detenido por su activismo “redentor y revolucionario.” En las elecciones municipales del 12 de abril de 1931 votó republicano, y estuvo en la Puerta del Sol para unirse a la alegría popular.

La novela explica el fracaso de la República; las expectativas eran tantas que era difícil cumplirlas. La CNT había florecido en esos meses, pero los enfrentamientos con el gobierno provisional republicano llegaron pronto y los actos más violentos ocurrieron en el campo, en Corral de Almaguer, en Castilblanco, y el 11 de enero de 1933 en Casas Viejas, localidad gaditana de dos mil habitantes, de los cuales una cuarta parte eran braceros sin tierra. La huelga general declarada el 1 de junio de 1936 había llevado a la cárcel a Melchor junto con otros líderes anarquistas, entre ellos David Antona, Teodoro Mora, Cipriano Mera, Mauro Bajatierra y Eduardo Val. Fue puesto en libertad el 16 de junio y junto con sus compañeros fueron a pedir que se dejara en libertad a todos los presos, El 20 de julio de 1936, Melchor y su amigo Eduardo de Guzmán, el periodista y anarquista director de *La Tierra*, escritor de novelas policiacas y de artículos taurinos, presenciaron el asalto al Cuartel de la Montaña. Reunido con el grupo Los libertos ocupó el palacete del Marqués de Viana y lo convirtió en un albergue para quienes buscaban refugio de la retaguardia republicana y de los paseos nocturnos. Mientras tanto, los militares sublevados avanzaban matando a su paso a todo el que se les oponía; era la Guerra, un desastre que duró casi tres años con centenares de miles de muertos. Los anarquistas debían enfrentarse al manejo del poder y a las diferencias políticas, luchando tanto contra los comunistas como contra los franquistas, y también contra muchos “indeseables “que se escondieron bajo los colores de la CNT-FAI para matar y aterrorizar.” El 23 de noviembre de 1936 Melchor fue nombrado delegado de prisiones por García Oliver, con el propósito de detener los asesinatos de presos.

La tercera parte de la novela empieza en Madrid en 1940, presenta a Melchor nuevamente en la cárcel, en una celda que era como la antesala de la muerte. Iba a ser sometido dos veces a juicio, acusado de crímenes que no había cometido, inclusive el de haber matado a Rafael Salazar Alonso, antiguo ministro republicano,

posteriormente en plazas cada vez más importantes hasta llegar a la de Madrid. Allí sufrió una grave cogida en Agosto de 1918, retirándose en 1920 tras algunas corridas en Viso, Salamanca y Sevilla.

a quien Melchor, de hecho, había salvado de la muerte. La novela sigue de manera apasionante el segundo juicio por consejo de Guerra, ocurrido el 11 de mayo de 1940. Al principio, se escuchó una serie de acusaciones falsas. Con el paso de las horas, iban llegando a manos del abogado de Melchor, una cantidad de pliegos y cartas con testimonios que establecían otro retrato del acusado. Melchor tomó la palabra, negó los cargos que le achacaban y explicó al tribunal que lo podían acusar de salvar vidas, de enfrentarse con la muerte para salvar a los presos, de jugarse la vida y de sobrevivir a diecinueve atentados durante la guerra. Insistió en que se le podía acusar de ser anarquista: “Lo soy y lo seguiré siendo hasta el día del juicio.”

Después de un silencio, el presidente del tribunal anunció que alguien venía a presentar un alegato a favor del acusado. Para asombro de la concurrencia se presentó un hombre impecablemente vestido, dando su nombre; Agustín Muñoz Grandes, General del Ejército Español y exsecretario general de la Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista de España. Venía “a agradecer a este hombre el haberme salvado la vida, poniendo en juego la suya, cuando tuve la desgracia de caer preso. He venido a defender la verdad. Aquí traigo varios pliegos con más de dos mil firmas que avalan la figura de Melchor Rodríguez, y si eso no es suficiente, puedo conseguir dos mil más, y si esas no fueran suficientes podría conseguir otras dos mil.” (pp. 282-3). Gracias a ello, semanas después, el tribunal decidió conmutar la sentencia de la pena de muerte que había pedido a veinte años y un día de prisión.

Melchor Rodríguez cumplió cinco años de su sentencia y fue puesto en libertad. Pasó tranquilo el resto de sus días en su casa en la Calle Libertad. Escribía con seudónimo artículos y crítica taurina y comenzó varias veces a escribir sus memorias. Un periodista chileno Bobby Deglané, que en esos años era un conocido locutor de radio, a quien Melchor había salvado durante la Guerra, organizó en 1964, un homenaje en su honor en el Circo Price.

El Ángel Rojo murió un frío día, el 14 de febrero de 1972, y la noticia se dio a extender entre sus antiguos amigos y los compañeros libertarios. Al día siguiente, cientos de personas se acercaron al sepelio para despedirlo. En un instante de reconciliación se reunió allí gente de toda ideología política; aún enemigos acérrimos entre sí; personas del régimen y luchadores de la libertad.

Eduardo de Guzmán, el viejo amigo de Melchor, sacó la bandera rojinegra y la colocó sobre el féretro. Fue, nos dicen los autores, “una pequeña victoria,” pues Melchor fue el único que, en esas fechas, enterrado con la bandera anarquista, y comenzó a escucharse cada más fuerte el himno anarquista, cuyo verso más representativo es “El bien máspreciado es la libertad.”

El 7 de julio de 2009, la Secretaría General de Instituciones Penitenciarias (Ministerio del Interior) inauguró, en la localidad de Alcalá de Henares, un Centro de Inserción Social con el nombre de Melchor Rodríguez en honor a su persona y como reconocimiento a su labor en favor de la inserción y resocialización de los internos.

EVOHÉ



REVISTA CULTURAL

Facultade de Humanidades
Avda. Filharmónica Lucense, s/n
Complexo Docente do Campus Terra
27002 Lugo

Correo-e: evoherevista.lugo@outlook.es

Web: www.evohelugo.wordpress.com



facebook.com/EvoheLugo



twitter.com/EvoheLugo



minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/13348

Almacén de números: Gabinete 111 (Local de repr. de alumnos)

Telf.: 982 82 47 47 / **Ext.:** 24747

Depósito legal: LU-679-1996

ISSN: 2603-865X

Imprime: Tórculo Comunicación Gráfica S.A.