

31

EVOHÉ

Revista Cultural do Campus Terra-Lugo

Mitos e Lendas
e a sua pervivencia na cultura

D.L. LU-679-1996

ISSN 2603-865X

EVOHÉ
Revista Cultural
desde 1996



N.º 31. Mitos e Lendas
e a sua pervivencia na cultura

LVCVS AVGVSTI
- MMXX -



Número 31
Maio de 2020

Dirección, maquetación e deseño:

Mario Sanfiz Arcadu

Corrección e coordinación:

Alba González Pérez e Mario Sanfiz

Portada:

Merlín e Viviana, ilustración de Gustave Doré para
o libro *Idilios do Rey*, de Lord Alfred Tennyson

Agradecementos:

Aos alumnos da materia de *Comentario literario de textos hispánicos* do grao en *Lingua e Literatura Españolas* (promoción 2019/2020) da nosa Facultade, e ao seu mestre, Claudio Rodríguez Fer, por axudar a conformar o presente monográfico unha ocasión máis.

Á alumna mexicana Mariana Vergara García, da Universidade Autónoma Nacional de México, estudante do Campus de Lugo durante a súa estadía na nosa comunidade.

Ao equipo decanal da Facultade de Humanidades e á Vicerreitoría de Coordinación do Campus de Lugo que cada ano se fan cargo de sufragar os custes desta publicación.

En xeral, a todos os participantes e colaboradores que, dende hai case 24 anos, fan posible a pervivencia e resistencia de *Evohé* como a revista estudantil máis lonxeva da USC.

**En memoria de
LUZ POZO GARZA
(1922-2020)**

Colaboran:



FACULTADE DE HUMANIDADES



VICERREITORÍA DE COORDINACIÓN
DO CAMPUS DE LUGO



~A MITOLOXÍA GREGA EN GALEGO~

I. Da “Gaia” grega á “Galicia Gaia” de Carmen Blanco por Manuel Fernández Rodríguez	8
II. “Circe” por Adina Ioana Vladu por Marcela Bao	16
III. “Calipso canta” con Olga Novo por Iago González	20
IV. Da “Penélope” de Díaz Castro ao “Ulises” de Rodríguez Fer por Vanessa Eimil	29

~A MITOLOXÍA GRECOLATINA EN CASTELÁN~

V. La “Canción de Nerea” de Gaspar Gil Polo por Nerea Fernández Pérez	38
VI. “La llamada de Dánae” por Luz Pozo Garza por Laura García López	41
VII. “¡Evohé!” y la pasión dionisiaca de Luz Pozo Garza por Laura M.ª Pallín Pena	46
VIII. El “Ícaro” de José Ángel Valente por Mariana Vergara García	50
IX. El Fénix poético de Saturnino Valladares por Luis Ravelo Núñez	54

~MITOS BÍBLICOS, ESLAVOS, CÉLTICOS E XERMÁNICOS~

X. “Romance de Adán y Lilith” de Ricardo Carballo Calero por Bárbara Mosquera Parapar	60
XI. Noé y Pandora vistos por Miguel-Anxo Murado por Noemí Ares Díaz	67
XII. “El vampiro” de José Ángel Valente por Aarón Rodríguez No	74
XIII. “Las hadas” vistas por Jorge Luis Borges por Patricia Fernández López	78
XIV. “Los gnomos” según Jorge Luis Borges por José Aldariz Orosa	83

~POESÍA~

DOUS POEMAS por Tamila Alem	
▪ “Belvís”	96
▪ “Me sabe tan bien cuando hay fuego...”	97
“DÍPTICO PARA DON RICARDO CARBALLO CALERO”	
por Xoán Xosé Fernández Abella	98
I. “Soneto en loor do eximio. Don Ricardo Carballo Calero”	
II. “A Don Ricardo Carballo Calero, “Letras Galegas 2020”, por fin!”	

~PROSAS E RELATOS~

PROSA POÉTICA por Catalina Herrera Ravinet	
▪ “Memento”	100
▪ “Indicativo de raíz”	102
CONTOS por Karen Rodríguez Arias	
▪ “Carrera sin meta”	103
▪ “El bolso”	105

~RECENSIÓN~

<i>Canto e contracanto</i> , de María Lopo. A poesía é o país onde fundaches o teu amor por Olga Novo. Introdución por Marcela Bao	107
---	-----



Joseph Noel PATON, *A disputa de Oberón e Titania* (1846).



- Editorial -

n.º 31



Eppur si muove...

... «Y, sin embargo, se mueve» es el famoso aforismo que el escritor ilustrado Giuseppe Baretta atribuye a Galileo Galilei, quien supuestamente lo habría pronunciado ante el tribunal de la Santa Inquisición que le estaba obligando a abjurar de la teoría heliocéntrica. Un hecho poco probable, pero inspirador.

Más de un siglo antes de la afirmación de Baretta, el lema ya aparecía escrito en un cuadro español bajo la grafía «*E pur si muove*». Esta obra, poco conocida, se cree que fue pintada por Murillo o alguien de su escuela alrededor de 1643 (10 años después del juicio a Galileo). No obstante, este detalle no fue descubierto en el mundo contemporáneo hasta 1911, cuando el cuadro pasó a manos de un coleccionista de arte residente en Bélgica: Jules van Belle. De la obra, que presenta al astrónomo en una celda señalando la frase grabada, sólo se conservan fotografías recortadas en blanco y negro donde ya no se aprecia la inscripción. Pese a ello, la frase no se ha olvidado.

Con el mismo espíritu galileano publicamos este número. Contra la voluntad de las manos invisibles que señalan lo que se debe aprender y lo que no, contra los detractores de las Humanidades y las Letras, contra los inquisidores que no han conseguido hacernos abjurar de las antiguas artes, contra reformas educativas y planes de estudio mercantilistas... *Ecce homo!* He aquí un número mitológico, rescatando una de las disciplinas más olvidadas que, sin embargo, conforma una de las temáticas más presentes en todas nuestras manifestaciones culturales. Manifestaciones culturales convertidas, no obstante, en productos; y creadores convertidos forzosamente en productores y mercaderes.

Si la situación general de la Cultura no era lo suficientemente adversa, una pandemia mundial y un confinamiento total no habrían sino ayudado a su empeoramiento. Las críticas, acertadas o no —no lo valoramos—, a la falta de ayuda económica estatal para el sector cultural en tiempos de cierre llevaron a una suerte de huelga en redes sociales: un “apagón” más anunciado que secundado y más oído que escuchado. Más fracaso que éxito, apoyado principalmente por el mundo del cine.

No cabe en estas páginas el debate político, y defenderemos a ultranza la separación de éste con la Cultura, aunque sea innegable que cada artista crea la expresión de su individualidad teniendo una ideología e/o idiosincrasia tras él. No obstante, como el Galileo de Baretto, no podemos abjurar de aquello que es natural, innato, la base de la propia Humanidad. Por lo tanto, nos sentimos en la obligación moral de clamar contra dicha huelga. Apagar el sector que queremos defender es, sencillamente, un oxímoron catastrófico; peor todavía si lo hacemos en una situación en la que es incluso más necesario mantenerlo activo, por su bien y para el disfrute de todos. Por eso, desde *Evolhé* no hemos considerado oportuno secundar tal convocatoria, pues la Cultura, en sus vertientes de entretenimiento y difusión del conocimiento, debe estar al servicio del consumidor; y esta revista saldrá, un año más, como siempre ha salido: sin subvenciones estatales y sin ningún tipo de cobro al lector.

Aparentemente lo teníamos todo en contra, como lo tienen la Mitología, las Humanidades, las Letras; en definitiva, la Cultura misma ... «Y, sin embargo, se mueve».

Mario Sanfiz

Nota editorial:

O **monográfico** que o lector poderá desfrutar nas seguintes páxinas está dedicado á memoria de Luz Pozo Garza, poetisa lucense falecida o pasado 20 de abril, da cal hai comentados dous textos. Os traballos foron realizados aínda en vida da autora.

Pola súa banda, a **sección varia** conta cun homenaxe a Ricardo Carballo Calero, filólogo e escritor a quen se lle dedica o *Día das Letras Galegas* deste ano 2020 e do que tamén se comenta un poema.

ΜΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ



ΚΟΜΕΝΤΑΡΙΟΣ · ΔΕ ·
ΤΕΧΤΟΣ · ΜΙΤΟΛΟΓΙΚΟΣ

Da “Gaia” grega á “Galicia Gaia” de Carmen Blanco

MANUEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Doutor en Literatura Española pola
Universidade de Santiago de Compostela

GAIA

O meu corpo é de terra tenra
de auga azul é a miña cabeleira
levo lume de vida no meu ventre
e a miña liberdade é o aire
que se espalla na infinda
harmonía do universo
Perpetúome no pracer
Vou no gozo de Gaia
grande para todos os seres

GALICIA GAIA

Gorentábame no gozo
do esplendor do principio
co lume bo e a auga limpa
e agora traspásame a dor
do incendio no que ardo
consúmeme a angustia
da chuvia que me inunda
morro no dó
da mar negra na que afogo
Mais son muller
e podo con todo
Renazo de novo
nas augas e nas cinzas
no meu gozo de Galicia Gaia

Carmen Blanco, *Un mundo de mulleres*, Biblos, 2011

O soño que precedeu ao soño

*“A busca dos comenzos é a máis importante de todas cantas poden emprenderse. (...) É tamén a
única maneira de evadirse que non sexa unha deserción ou un engano”*

(Emil Cioran)

Dende a perspectiva filosófica dominante na cultura occidental, o recurso ao mito atoparíase vencellado a unha etapa de pensamento pre-lóxica que, fase previa á emerxencia do logos, viría sepultar e substituír o seu primitivismo. Esta clase de prexuízo, denunciado dende moitas ópticas, tende a reducir os contidos mitolóxicos ao terreo relixioso-espiritual ou ao ámbito da literatura e, especialmente, da poesía. Deste xeito, a análise dun texto literario de raizame mítica esixe unha prevención inicial que evite concibilo como unha elaboración allea aos contidos gnoseolóxicos e mesmo carente de virtualidade para a interpretación da realidade e do seu decurso histórico. O mito sería, nun sentido moi diferente, un xeito propio do coñecemento, detentador mesmo de

estruturas netamente lóxico-rationais, que actúa non obstante nunha fase previa á da implantación das estruturas formais do pensamento, dos sistemas lóxicos, da xeración de normativas ortodoxas, leis ou principios. O mito actúa, entón, como canle de descubrimento de relacións íntimas presentes na realidade e ten como efecto inmediato a sorpresa ou a revelación antes que a comprensión ou a categorización e como forma de comunicación a significación antes que a designación. Noutros termos, poderíase dicir que mito e poesía comparten un código expresivo análogo e esixen tamén, por tanto, claves interpretativas parellas. Tal é o que ocorre dentro dos dous textos que temos o propósito de comentar, “Gaia” e “Galicia Gaia”, de Carmen Blanco, incluídos en *Un mundo de mulleres* (Biblos, 2011).



Carmen Blanco, autora dos poemas, en A Mariña

Ambos textos remiten á teogonía clásica helena e sitúanse, dende un punto de vista temático, no ámbito do telurismo, o erotismo, a feminidade e a galeguidade, concibidas estas catro entidades como manifestacións elementais dun idéntico pulo vital. Así, no caso do primeiro texto, a voz poética adopta o punto de vista da divindade mítica Gaia, presentada como raíz esencial e razón do existir, primeira causa incausada e impensada da vida, que se vén identificar co gozo ou o pracer. En efecto, aínda que se van enumerando os catro elementos –terra, auga, lume e aire– que nos albores do pensamento filosófico grego os primitivos presocráticos identificaron co *arché* da *physis*, a deusa primixenia, Gaia, amósaos como simples manifestacións ou encarnacións da súa esencia preexistente, os medios polos que a transcendencia da súa materialidade se fai explícita e perceptible. Tal transcendencia, o *ápeiron* de Anaximandro de Mileto, aquilo que por enriba da materialidade do lume, a auga, o aire ou a terra se revela como indefinido é o pracer. Dende un punto de vista gnoseolóxico, a formulación antedita tamén ten implicacións temáticas: preexistindo ao pensamento causalista de corte lóxico-rationais, situaríase a percepción vital, o *élan*, que escapa de calquera intento de ser reducido a esquemas empíricos ou racionais, e que se presenta como unha irracionalidade transcendental. Mesmo, en termos psicanalíticos, poderíamos ler o texto

como unha vindicación da primacía do subconsciente primitivo do eros fronte aos principios da realidade do estrato psíquico consciente.

O segundo texto, tamén dende un punto de vista temático, emprega o primeiro como panca, lanzándoo como manifesto ideolóxico global para avanzar un grao na súa concreción. Esa concreción está vencellada, como é lóxico, co tema de Galiza entendida como unidade anímica, pero precisando aínda máis esta filiación afectiva por medio da natureza, cunha visión ecolóxica que non renuncia tamén á denuncia e, de novo, coa feminidade como raíz esencial da vida. Neste caso, o vitalismo posúe un sentido cíclico –posto que se expresa por medio dunha natureza que renace– máis que da perpetuidade que caracterizaba o primeiro poema. A feminidade, pola súa banda, non se atopa tanto en relación co principio do pracer, xa indicado tamén no primeiro texto, como co da maternidade protectora dorida pero tamén abnegada e resistente. Deste xeito, pode entenderse que neste poema se formula dun xeito práctico a relación metonímica ou sinecdótica segundo a cal a parte, representada por Galiza, é o xeito no que se manifesta a totalidade, identificada con Gaia.

Enfocados dende un punto de vista formal, os textos caracterízanse por unha construción realizada a partir de enunciados de tipo asertivo, aspecto que incide na natureza optimista e vitalista que proxectan, entendéndoos como a expresión dunha actitude de afirmación vital. Precisamente no mesmo sentido, tanto no nivel léxico, como no morfolóxico e sintáctico, o trazo estilístico dominante é a sinxeleza e a claridade, moi en consonancia coas resonancias estéticas clásicas nas que se apoian e coa referencia á esencialidade de Gaia, deusa primixenia e orixinal, afastada de formas discursivas e retóricas e que se manifesta coa linguaxe propia dos deuses elementais. Dende o punto de vista sintáctico tamén sería perceptible un ritmo básico, case se diría natural, que se apoia en construcións paralelísticas e quiásmicas (“O meu corpo é de terra terra / de auga azul é a miña cabeleira”) no primeiro poema, e contrapuntísticas, no segundo. Con semellantes efectos estilísticos, os recursos predominantes son de orde formal, especificamente fonéticos, do estilo das aliteracións e fonosimbolismos construídos a partir de secuencias consonánticas e/ou vocálicas, do estilo de [t-r] (terra terra), [l-e-v] (levo lume de vida no meu ventre), [p-r] (perpetúome no pracer) ou [g] (gozo de Gaia grande), no primeiro poema; ou [g-o] (gorentábame no gozo do esplendor do principio), [d-o] (a dor do incendio no que ardo), [u] (consúmeme a angustia da chuvia que me inunda), [o-d] (morro no dó da mar negra na que afogo), [o] (son muller e podo con todo. Renazo de novo) e [g-a] (nas augas e nas cinzas no meu gozo de Galicia Gaia). Este recurso, por outra banda habitual na autora, imprime aos poemas un fluxo rítmico peculiar, ondulante e apoiado nas resonancias íntimas –fonéticas ou ctónicas–, formado a partir de subidas e baixadas tonais e tensionais, dende a escuridade vencellada aos tramos relacionados coa dor ou a destrución e tamén coa memoria ou a orixe, ata a claridade propia dos momentos de maior afirmación vital; pero tamén é preciso ter en conta que este recurso se atoparía un grao por enriba da onomatopea no que se refire ao proceso de afastamento ou abstracción da linguaxe respecto dos sons naturais, da mera imitación; deste xeito, o fonosimbolismo non imita necesariamente a sonoridade real, pero si que procura unha evocación psíquica cinética e visual que, dende o noso punto de vista, tería relación coas ondulacións orográficas e mesmo tectónicas, do elemento natural, e físicas, do corpo feminino.

Asemade, resulta pertinente, dende o punto de vista pragmático, apuntar o feito de que a enunciación lírica se produce dende o punto de vista dunha primeira persoa allea, isto é, unha voz poética autodiexética e explícita que, cando menos nunha lectura literal, non é identificable coa autora, senón coa figura mitolóxica da deusa grega. Non

obstante, resulta obvio que dita lectura unívoca e superficial non é posible, posto que se establece, como queda proposto con anterioridade, unha identificación entre a parte e o todo, de xeito que o eu da deusa Gaia é tamén, a un tempo, o eu persoal da voz poética e, nun sentido un pouco máis xeral, o eu da feminidade e o eu da natureza. Estamos, entón, diante dun suxeito poético persoal que se afirma, ou mesmo que se crea a si mesmo, por medio da enunciación que el mesmo executa, como corresponde aos actos de creación de natureza divina. Sería, tamén, un eu apocatastático, no sentido de que procura restaurarse a si mesmo á súa condición orixinal, que é aquela na que o seu eu individual conecta, de xeito panteísta, coa natureza, ou ontolóxico, coa divindade entendida como misterio das orixes.

Dende o punto de vista estrutural, o principio creador dominante tamén é o equilibrio e a claridade. Ambos textos posúen unha organización polarizada, disposta baixo o esquema formulación-resolución, nun caso coa descrición esencial de Gaia e a afirmación como principio reitor do pracer e no outro co contraste entre a beleza natural do pasado e o presente destruído fronte á afirmación final sobre a resistencia e o renacemento baseado na súa condición feminina.

Enfocados os poemas dende un punto de vista non inmanente, sería preciso facer, cando menos, algunhas apreciacións de carácter histórico-literario, histórico-social, ideolóxico e antropolóxico. A propósito do primeiro aspecto, como é lóxico, é a presenza de elementos míticos en ambos poemas, que funcionan a nivel intertextual, o factor dominante e máis rechamante, se ben non o único.

O tempo do mito verque o seu líquido sobre si mesmo, a súa forma propia é a da circularidade estancada, o antecomenzo do devir histórico ao que chamamos paraíso sobre o que foi modelada a perpetuidade. Algo semellante ocorre co espazo, na medida na que o lugar é traspasado pola presenza dos deuses, que fan del a súa morada transformándoo deste xeito e constituíndoo nun territorio de mediación entre o eternamente celestial e o puramente continxente. Tempo e espazo serían, xa que logo, as dúas primeiras, e básicas, manifestacións dos contidos míticos dentro dos poemas de Carmen Blanco. Nese sentido, ambos poderían ser lidos como unha forma de manifestación ou, por ser máis precisos, de epifanía, da divindade esencial subxacente que proclama a súa perennidade por medio do máis divino dos atributos humanos, o amor-pracer-desexo, no primeiro texto, ou que lamenta o tormento infrinxido pola humanidade e, ao tempo, exerce a súa capacidade de indulxencia compasiva reafirmándose xa non só como orixe esencial, senón tamén como remedio ou salvación, atributos simbolizados pola feminidade e o gozo. Existe, xa que logo, unha dialéctica obvia entre a dimensión mítica da realidade natural, cultural e afectiva galega e a súa conformación histórica, onde a primeira se formula como principio incausado capaz de refrear e rectificar a corrupción característica da segunda.

Nun sentido máis concreto, pero relacionado co exposto, poderíamos propor a latencia nos poemas dun mito esencial, universal e enraizado no imaxinario colectivo da maior parte das culturas humanas e, sen dúbida, nas esenciais dende o punto de vista occidental, a clásica greco-latina e a xudeo-cristiá, como é a noción da Idade de Ouro da humanidade ou do Edén. Se ben é certo que as culturas esenciais, tanto a greco-latina como a xudía, sitúan o espazo-tempo mítico edénico nas orixes do tempo, e o cristianismo, iniciador da noción ideolóxica da Historia e da visión finalista do tempo, o fai na conclusión deste mesmo, o certo é que as dúas perspectivas remiten a unha mesma idea esencial; os poemas, en efecto, sitúanse na tensión que se produce entre o mito dun Paraíso perdido para sempre e o do Paraíso recuperado, porque o lugar da expulsión ou da fractura orixinal é tamén, e xa para sempre, a terra de promisión. Oscílese, así, entre

a evocación dese espazo mítico que remite ás orixes propias, nas que a humanidade parece querer atopar as probas da súa natureza divina, e a promesa da restauración: Gaia garante, deste xeito, a posibilidade do utopismo, isto é, da recuperación da inocencia perdida ou da benaventuranza que reconcilie, a un tempo, á natureza consigo mesma e á humanidade coa súa propia natureza.

Loxicamente, o elemento pagán domina neste caso sobre o cristián ou, o que deste último poida existir, seguramente remite a latencias primixenias, ás raíces profundas comúns que as tradicións mítico-relixiosas orientais e protoindoeuropeas puideran ter tido. A figura inaugural de Gaia, segundo as primeiras representacións de Hesíodo — *Teogonía*— ou Homero — *Ilíada*—, que tivo logo un longo desenvolvemento ata a actualidade, dende a literatura, a filosofía ou a arte ata mesmo as ciencias empíricas, é a primeira figura, en sentido literal e tamén mítico, nacida da amalgama carente de forma do Caos. Por si mesma, nunha sorte de partenoxénese primordial, deu a luz a Urano, xunto con quen enxendraría, posteriormente, a primeira xeración de deuses; porén, destacan neste aspecto de Gaia dous elementos absolutamente presentes nos poemas analizados: a súa natureza enxendrante, como gran nai paridora do existente, e a súa independencia ou autonomía, que descoñece a separación e o sometemento. Gaia representaría, así, a unidade esencial ou perpetua, preexistente a calquera forma de físgoa da realidade, e, ao mesmo tempo, creadora da diversidade e a multiplicidade do real.

Asemade, esta divindade ctónica, fecundante e fecundada, representaría unha das imaxes esenciais do que a mitocrítica denomina o reflexo simbólico nocturno, que é a interioridade, especialmente a interioridade da terra. Gaia, deusa orixinaria do oráculo de Delfos, na aba do monte Parnaso, ocupouse non só da xestación dos seus fillos, senón tamén da súa protección fronte á persecución e aniquilación voraz á que foron sometidos por parte do pai Urano, o que dalgún xeito explicaría que mesmo as xenealoxías teogónicas gregas sexan, con poucas excepcións materlineais. Gaia é tamén dinamismo porque, no sentido proposto, é sabido que a deusa é a responsable da aparición de novos ciclos e sagas divinos, dende o momento no que promove a sublevación dos seus fillos contra Urano, que é castrado e destronado por Cronos — Hesíodo, *Teogonía*, 164-182— e finalmente axuda a que a Rea, que temía que o seu fillo Zeus fose devorado por Cronos nada máis nacer, salve ao futuro rei dos deuses levándoo con ela e depositándoo, de novo, na interioridade telúrica dunha cova remota, perdida nun monte no interior da illa de Creta, entregando a cambio a Cronos unha pedra envolta nun cueiro, pedra que unha vez derrotado Cronos foi colocada polo propio Zeus como *omphalos* no santuario délfico — *ibid.*: 453-506—, dando deste xeito lugar á aparición da definitiva orde celeste. Xestación, protección e cambio son, polo tanto, atributos seus, tal e como temos sinalado nos poemas.

Pero, máis aló deste núcleo básico explícito, aínda sería posible identificar outros elementos de raizame mítica que se mostran de maneira máis indirecta, como poden ser as nocións paralelas de permanencia ou duración e renacemento que localizamos en ambos poemas e que se atopan estreitamente vencellados ao mundo natural. Esta dimensión cíclica e rítmica percíbese, por exemplo, por medio do mito de Perséfone, filla de Deméter, deusa da agricultura, que foi raptada por Hades; no seu afán por recuperar á filla, descoidou as súas tarefas e deu lugar á esterilidade da terra ata que, por mediación de Zeus, foi devolta coa nai, que movida pola súa ledicia fixo que a terra tornase ao seu ser vital orixinal. A mesma noción tamén está resumida no mito da Ave Fénix, de orixe exipcia pero adoptado polo mundo clásico heleno e mesmo pola cristiandade; considerado por Karl Jung un dos arquetipos esenciais e un dos máis poderosos

símbolos de transformación, representa a capacidade de renacemento a partir das cinzas ou da destrución, tal e como se propón a propósito do telurismo sacro galaico en “Galicia Gaia”. Do mesmo xeito, poderíase identificar o trazo simultáneo doutros dous elementos míticos clásicos, como son a deusa Harmonía, representación do equilibrio e a concordia, que nos poemas son percibidos a nivel universal pero tamén humano; e, por outra banda, tamén se pode verificar a presenza mítica de Hedoné, representación do desexo e o erotismo, que significativamente era filla de Eros, é dicir o amor, e Psique, isto é, a vida. O vitalismo optimista e gozoso que se proclama en “Gaia” bebería, xa que logo, das mesmas fontes míticas gregas.

Mais tamén pode haber moito de influencia mitolóxica atlántica, cando menos por medio dun xeito de substrato simbólico que forma parte, asemade, do celtismo cultural galego contemporáneo. A importancia dos elementos naturais –auga, terra, árbores, etc.– nesta tradición é ben coñecida, e a súa manifestación na idiosincrasia cultural galaica foi posta de relevo en moitas ocasións. Precisamente neste senso sería posible vencellar os poemas ao trasfondo ideolóxico galaico, sen ir máis lonxe, por medio da súa predisposición cara a un certo panteísmo, como se podería destacar en certos antecedentes históricos, do estilo do pensamento da comunidade cristiá de natureza gnóstica e máxica promovida polo bispo galaico Prisciliano a partir do século IV. Entre outros aspectos, os priscilianistas facían referencia a diversos xeitos de manifestación da divindade e non aceptaban a ortodoxa distinción entre as persoas divinas, aspecto que casa perfectamente co paganismo dos textos, nos que Gaia fai presente a súa unidade por medio da diversidade dos diversos elementos naturais; e, precisamente, é este panteísmo, que afirma a presenza da substancia divina en tódolos fenómenos da creación, así como a propia participación do ser humano desa mesma esencia, o máis obviamente relacionado cos poemas. Mesmo cabería indicar que o priscilianismo foi unha corrente favorable á presenza da muller na vida pública e relixiosa, como participante no culto, aspecto que casa tamén coa preponderancia do elemento feminino como manifestación da divindade e de vencellamento coa vida que se fai nos textos.

Pasando xa a unha análise dende un punto de vista histórico-social, “Galicia Gaia” alude de xeito explícito e implícito á realidade social galega, contrastando a imaxe máxica-mítica do país coas figuracións históricas contemporáneas. A alusión ao mitema natural galego, que identifica o país cos elementos naturais e, en paralelo, cos sentimentais, forma parte da imaxinería característica das culturas setentrionais e, especificamente, das atlánticas de raizame céltica e tería a súa orixe, xa que logo, na construción ideolóxica que ten as súas orixes contemporáneas no labor dos autores do Rexurdimento e que se prolonga ata a actualidade tanto no terreo histórico como no artístico-literario. Telurismo, preponderancia cultural dos aspectos naturais e idiosincrasia fantasiosa e sentimental serían, xa que logo, elementos recoñecibles por igual nos poemas analizados e na tradición cultural galaica contemporánea. Por outra banda, existe tamén unha lectura non tanto diacrónico-mítico-simbólica, como sincrónico-histórico-positiva, enfocada dende un punto de vista ideolóxico próximo ao ecoloxismo actual. O lume dos incendios, o marasmo da choiva que anega ou a abrumadora espesura negra do mar ben poden aludir a fenómenos plenamente históricos e actuais, como poden ser os incendios forestais –e as súas consecuencias ecolóxicas e culturais–, endémicos do monte e dos bosques galegos e, especialmente cruentos, nos derradeiros anos, ou os dramas equivalentes no ámbito mariño, como poderían ser os tamén ben coñecidos verquidos de residuos, singularmente os desastres do superpetroleiro Urquiola en 1976, o do quimiqueiro Casón en 1987, o do petroleiro Mar Exeo en 1992, o do tamén petroleiro Prestige en 2002, o do quimiqueiro Ostedijk en

2007 e moitos outros casos que marcan a historia dos desastres naturais marítimos en Galicia no derradeiro medio século.

Unha lectura ideolóxico-filosófica e antropolóxica dos textos viría complementar o xa apuntado a propósito da presenza dos elementos míticos. En primeiro lugar, o paganismo subxacente resulta plenamente definitorio dunha concepción vital na que os aspectos considerados sagrados ou mesmo relixiosos se atopan intimamente unidos á dimensión vital, interferindo coa realidade inmediata, e presentando a vida como un valor en si mesma. Por outra banda, de xeito concentrado no primeiro poema e máis diseminado no segundo, faise referencia aos elementos básicos a partir dos que se configurou o pensamento occidental, sen chegar a constituír propiamente un sistema, cos filósofos presocráticos, que virían representar tamén o paso do pensamento máxico ao filosófico, do mito ao logos. A alusión á auga, o aire, a terra e o lume como principios da realidade lévanos ao monismo materialista de Tales de Mileto, Anaxímenes, Xenófanes e Heráclito, o que equivale a supoñer nos poemas unha actitude filosófica non deísta, senón materialista ou, por ser máis precisos, unha tentativa de reproducir o primeiro efecto de cegamento da realidade natural sobre o coñecemento, previo ás elaboracións mentais racionais posteriores. Neste sentido, Gaia representa o misterio transcendente da vida que subxace na materia, o resplandor, en palabras de Maurice Blanchot, aquilo que, na claridade, se proclama e non ilumina.

Por suposto, a noción de harmonía á que xa fixemos referencia dende o punto de vista mítico, tamén ten unha equivalencia filosófica; en concreto, o pensamento pitagórico refírese ao equilibrio que opera sobre a materia do universo e que se fundamenta na idea de proporción, non só expresada en sentido matemático, senón tamén estético e esotérico. A harmonía viría ser, neste sentido, un xeito de retorno á unidade primixenia por medio da unificación dos elementos contrarios, negando o principio de contradición do pensamento dualista e optando pola integración e a continuidade da realidade, principios perfectamente coherentes cos contidos ideolóxicos presentes nos poemas. Aínda máis, esta unidade esencial que representa o substrato nocional de Gaia ten un correlato na idea de perpetuación que ela mesma proclama como a súa característica máis salientable, manifesta na idea do pracer. Como xa queda proposto, esta perpetuidade sería unha representación do *ápeiron* presocrático, isto é, o primeiro principio incausado, indefinido e ilimitado, tal e como o definiu en Mileto Anaximandro. A orixinalidade neste caso recae no feito de indicar como principio o pracer e, xa que logo, a auga, a terra, o lume ou o aire virían ser os atributos da deidade, as súas formas de manifestación, pero non a súa esencia ou identidade profunda. Neste sentido, os poemas tamén participarían doutra particularidade da filosofía e mesmo da relixiosidade clásicas, como sería o hedonismo, pero no punto deste onde a afirmación do pracer conflúe, en sentido ético, coa do ben. Tal é o que percibimos tamén nos textos, a aparición indisociable e indisociada do pracer, da felicidade, da solidariedade e da bondade.

En relación con todo isto, parece obvio que, dende un punto de vista psicanalítico, os poemas poderían ser lidos como unha expresión do freudiano principio do pracer, elemento reitor, neste caso absoluto, da psique, e tamén elemento corrector das desviacións ou dispraceres que a realidade pode impor, como vemos no segundo poema. Unha vez máis, a peculiaridade desta formulación consiste en ser presentada dende un punto de vista netamente feminino, sobre todo porque, sendo a figura de Gaia unha representación netamente matricial, é a nai a grande ausente das teorías psicanalíticas freudianas. Por ser Gaia a deidade primordial, que se reproduce incestuosamente cos seus fillos, diríamos que a súa figura se presenta nestes poemas

máis alá do conflito edípico, que non é que non estea resolto, senón que máis ben non foi aínda formulado, por situarse na anterioridade absoluta. A imaxe holística de Gaia, expresión do todo en cada unha das súas manifestacións, permite asemade facer unha lectura social dos poemas, na medida en que a psique manifestada non é a individual senón, precisamente, a colectiva; este arcaísmo das imaxes naturais esenciais, do telurismo e do pracer, que conflúen en Gaia, sería, dende a perspectiva psicanalítica jungiana unha forma de representación do inconsciente colectivo. Ambos poemas formularían, entón, dende esta perspectiva, unha forma de retrotracción ás orixes ou aos fundamentos da historia da cultura, universal e galega, ao primitivismo pasional non racional no que dominaba o psiquismo colectivo fronte ao individualismo racionalista das civilizacións, mediante o grande arquetipo da nai Gaia, que funda a súa autoridade no pracer, na protección, no ben, na fertilidade, no instinto, no segredo máxico, no abismado e tamén na transformación máxica do renacemento ou da rexeneración (cfr. Jung, *Os arquetipos e o inconsciente colectivo*).

En definitiva, ambos poemas, que empregan como elemento referencial central a figura mítica de Gaia, marcados polo dominio simbólico da interioridade e ideolóxico do vitalismo, conseguen a confluencia do tempo e o espazo míticos, ou mitificados, cos dominios da Historia para desenvolver a idea da inmutabilidade do mundo divino fronte á decadencia que lle imprime a humanidade e que só se salva pola conciencia da pertenza á orde sacra da realidade. Tamén se poderían interpretar como unha indagación sobre o punto no que brota a vida e no que deuses e humanos se inventaron mutua e reciprocamente.



A deusa Gaia



John William WATERHOUSE, *Circe ofrecendo a copa a Odiseo* (1891).

“Circe” por Adina Ioana Vladu

MARCELA BAO

CIRCE

Nacín nunha illa no medio da inmensidade azul,
irmá das sereas de canto mortalmente sedutor.

Son Circe, a branca Circe de longas trenzas,
a feiticeira -

chámanme.

Din algúns que converto homes en porcos -
eu? tan só lles mostro o espello.

Chámanme Circe, a feiticeira:

din que teño unha cama-enredadeira
onde o tempo se dilata para os que saben amar
e para os viaxeiros que saben que a meta é a viaxe.

Chámanme Circe, murmuran o meu nome

- amedrentados -

pois din que de noite lles aprendo as mozas

facer dos seus brazos apertas infindas

e mais enredadeiras dos seus corpos

universos en espiral

bordar o mundo polo día e o alén pola noite

tecerse unhas a outras como irmás e nunca destecerse

navegar no pracer e na poesía

ata que os Odiseos do mundo entendan e abandonen as viaxes,

as Ítacas incertas e a procura da gloria e da vida perpetua

a favor da única certeza

que existe.

“Circe”, de Adina Ioana Vladu, é un poema sobre o mito de Circe recreado desde unha sensible e intelixente perspectiva contemporánea, feminista e libertaria, na liña doutras composicións da autora, intelectual transilvana afincada en Galicia e na lingua galega.

En efecto, Adina Ioana Vladu, natural de Vulcan (Transilvania), escribe e recita poesía en romanés e en galego. Deuse a coñecer declamando na súa lingua materna, en recitais multilingües de “A cabeleira”, do poeta galego Claudio Rodríguez Fer, e logo

participou en encontros diversos en España e Romanía. Traducida ao castelán, está antologada nos libros de temática erótico-amorosa *Imposible no comerse* (2019) e *De las sogas de la felicidad, el amor, por ejemplo* (2020) de Antonino Nieto Rodríguez.

Moi significativamente, é autora de versións ao galego de poetas romaneses como Lucian Blaga, Tristan Tzara, Zaharia Stancu, Nina Cassian, Nichita Stănescu, Marin Sorescu ou Iv cel Naiv en *Calidoscopio romanés* (Unión Libre, 2018) e ao romanés de poetas galegos como Rosalía de Castro, para a web da Fundación que leva o nome desta escritora, ou Claudio Rodríguez Fer, no poemario bilingüe *Máis alá do bosque / Dincolo de pădure* (A Tola Soñando, 2018). Como tradutora profesional, traduciu do castelán ao romanés, entre outros textos, a novela *Aire de Dylan*, de Enrique Vila-Matas (*Sub semnul lui Dylan*, 2015).



Adina Ioana Vladu

E, tamén moi significativamente, ocupouse en especial da poesía da polifacética escritora romanesa Nina Cassian, por exemplo no encontro “Seis poetas universais en seis linguas románicas” organizado en 2018 pola Cátedra José Ángel Valente de Poesía e Estética da Universidade de Santiago de Compostela, ou nas súas disertacións de enfoque traditolóxico en simposios de España e Portugal.

Aínda que o mito de Circe que trata neste poema ten un perfil eminentemente sedentario, a formación e a vida da autora foron ata agora internacionalmente nómades, pois, ademais de ser licenciada e doutora en Lingüística pola Universidade de Bucarest, onde exerceu varios anos a docencia, ten realizado un intercambio na Universidade de Rochester (Nova York), así como completou a súa formación na Cátedra de Altos Estudos do Español da Universidade de Salamanca e no Master de Lingua e Literatura Inglesas da Universidade de Santiago de Compostela.

En Galicia traballou como profesora e tradutora de inglés, romanés, castelán, galego e portugués e actualmente é investigadora en Terminoloxía no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Investigou e publicou artigos na área de Lingüística Comparada, unha especialidade que converxe esencialmente coa interculturalidade europea do poema en cuestión, pois trátase da revisión en lingua galega dun mito grego feito por unha escritora romanesa.

Como é sabido, Circe preséntase na mitoloxía grega como unha feiticeira que habita nunha illa e que é capaz de transformar en animais aos seus inimigos, polo que o seu pazo en medio do bosque estaba franqueado por lobos e leóns, mentres ela se dedicaba a tecer. Na *Odisea* de Homero converte en porcos aos mariñeiros que desembarcan na súa illa da nave capitaneada por Ulises, a quen non pode transformar e de quen se namora (de feito, Hesíodo conta na *Teogonía* que tivo tres fillos con el). Mais, despois de retelo por un ano, decide axudalo a regresar a súa Ítaca, propoñéndolle posibles rutas marítimas e avisándoo dos seus grandes perigos.

Na primeira parte do poema “Circe”, Adina Ioana Vladu presenta en primeira persoa ao personaxe homónimo, que se remonta a unha illa remota con todas as connotacións cromáticas de espazo intuitivamente ilimitado e de tempo aparentemente suspendido, ambos propicios ao infinito e á eternidade: “Nacín nunha illa no medio da inmensidade azul”. E, tamén en primeira persoa, Circe proclámase maga ou meiga en suxestiva etopea allea (“a feiticeira - chámame”) e muller cabeluda en sedutora prosopografía (“Son Circe, a branca Circe de longas trenzas”), ademais de declararse perigosa “irmá das sereas de canto mortalmente sedutor” (o canto que na *Odisea* terá que afrontar Ulises).

Tras este sensual autorretato concordante co mito clásico, a autora utiliza unha humorística e demoledora ironía para transformar o suposto poder metamórfico da feiticeira en perspectiva feminista de lúcida muller consciente, pois non mostra a Circe dotando de dimensión porcina aos homes, senón a estes descubríndoa no espello que ela lles mostra: “Din algúns que converto homes en porcos - eu? tan só lles mostro o espello.” A autoexculpatoria interrogación retórica é tan irónica como indiscutible.

Seguidamente, “Chámame Circe” repítese dúas veces máis a xeito de epímona que dialoga coa declaración inicial “Son Circe”, todas autoafirmacións filtradas e limitadas pola perspectiva allea, sempre mitificadora, pero tamén mistificadora, coas que así parece gardar prudencial distancia. Mais nos catro versos do fragmento iniciado por “Chámame Circe, a feiticeira”, o suxeito lírico parece asumir con orgullo e satisfacción a atribución de que ten unha metafórica “cama-enredadeira / onde o tempo se dilata para os que saben amar”, pois nela quedarían prendados os seus amantes, “e para os viaxeiros que saben que a meta é a viaxe”, onde quedarían prendidos os viaxeiros.

A última parte do poema iníciase cun distanciamento da temerosa e desconfiada opinión allea: “Chámame Circe, murmuran o meu nome / -amedrentados-“. Pero axiña se retoma a metáfora da enredadeira, convertida agora en alegoría clandestina das artes amatorias que transmite á mocidade feminina: “din que de noite lles aprendo as mozas / facer dos seus brazos apertas infindas / e mais enredadeiras dos seus corpos”. Corpos polo demais metonimicamente animados e ensarillados como “universos en espiral”, pois trátase de mundos conectados corporeamente, pero tamén cosmicamente proxectados nas súas elipses sen límites.

O motivo do tecido, asociado a tantos personaxes femininos da mitoloxía grega, como Aracné, Circe ou Penélope, aparece no poema en solidaria sororidade erótico-amatoria: “bordar o mundo polo día e o alén pola noite / tecerse unhas a outras como irmás e nunca destecerse”. Estas irmás amantes son cómplices na utopía de “navegar no pracer e na poesía” e na procura dun mundo onde prime o que verdadeiramente importa, que non fai falta buscar fóra porque está dentro de nós, mensaxe metafórica de formulación homérica destinada sobre todo aos homes, pois a harmonía total non terá lugar “ata que os Odiseos do mundo entendan e abandonen as viaxes, / as Ítacas incertas e a procura da gloria e da vida perpetua”.

Por iso o remate deste poema en versos libres, que non o son só pola súa factura fónica, non pode resultar máis sinxelo nin máis fondo, na medida que está vivido, pensado e escrito “a favor da única certeza / que existe”, certeza que por suposto só parece alcanzarse a través da auténtica unión dos corpos no libre paraíso do amor.

“Calipso canta” con Olga Novo

IAGO GONZÁLEZ

Facultade de Filoloxía
Universidade de Santiago de Compostela

CALIPSO CANTA

A chuvia imita a miña forma de quererte
é coma unha amante
que desexo para ti
que te faga feliz
a todas horas

Oxalá non durmas só
mentres eu durmo sen ti

Ámala porque amas
coma min
as cousas belas

Con dozura o mundo irá adiante
Canto Calipso
só o mundo irá adiante con dozura

Ceguei a ser tantas que apenas consigo saber
quén che di estas palabras de amor

Estanme soñando os acolledores brazos da túa muller

Alguén un día entenderá estas palabras
e saberá que fomos felices
contra todo prognóstico
no medio das máis humildes flores azuis

Mares do Mundo
meus

vivo no Oriente de Occidente
na resolución da pura contradición
onde o vento sopra en dirección a tódalas direccións

Meus
Mares do Mundo

son Calipso
a bela Calipso
a Calipso libre

pequena criatura sen pudor
que olvida as sandalias na area e se vai á vida
pés nus
a min que nada me importa

agás ti
e a túa sombra na noite
e cómo esperta a túa sombra en min

pequena criatura sen poder
abrazada
á túa ausencia que mama dos meus peitos
coma un cachorro de tigre
ou un cacho da nada aboiando entre as algas...

Canta Calipso Canta
quérote
porque non te quedaches para sempre
na cova cruel do mito
e te fuches con outras
tan fermosas que o sol se detén a velas
despregadas

levo os seus nomes escritos aínda
síntome coma un templo que anda

Canta Calipso Canta

Oxalá durmas con todas
cando dormes comigo a soas.



Ginés SERRÁN PAGÁN, *Calipso de Ceuta* (2017).
Escultura na cidade de Ceuta.

DOZURA PARA ANDAR

CANTAR CALIPSO

Ás vidas libres que curan e dan amor

Á Lara, ao Claudio, á Olga e ao amor tolo, sen os que este escrito non sería tal

A lección é un poema sen ira

A vida

*que non vivimos para vivir preguntándonos quen somos
senón para entregar a outros o sopra ferozmente fermoso*

que fai de nós

unha rede

de estrelas e de músculos que senten,

unha criatura que alcanza o coñecemento cando ama...

Olga Novo

[...], car l'amour est la voie qui monte par degrés d'extase

vers l'origine unique de tout ce qui existe,

loin des corps et de la matière,

loin de ce qui divise et distingue,

au-delà du malheur d'être soi et d'être deux dans l'amour même.

[...], porque o amor é a carreira que robe por sucacos de éxtase

cara á soa orixe de todo canto existe,

por riba dos corpos e da materia,

lonxe do que enxerga e peneira,

alén da desventura de ser cada un e de ser dous no amor mesmo.

Denis de Rougemont

Terra



lí onde choveu a ferverza dos ciclos míticos da Bretaña, foi inventado este por indución do norte sabio do murmurio doce máis que sobre a palabra; aterra este poema agnóstico, do ser, coma unha caricia, que se fala dos códigos máis primordiais dun desexo derretido que refunde na nosa lareira de tribo sensible.

No seo dunha inscrición fuxitiva da nosa linguaxe bruído, ven un poema de amor, ou do amor, a nós coma un eco que arremeda o noso radical instinto. Un aturuxo estraño que nos é común, como a poesía é: un manifesto frenético pequerrecho nunha cartiña ó infindo do querer, un alento nas poucas palabras en que se pode soste o noso murmurio ao falar coa deusa, conosco, con aquilo que nos ripa a fala cun latexo e que aínda nos asenta, fendendo o tempo e alén da escrita monumento, na unión libre que proclama o inmenso íntimo.

Eu mesmo hei de turrar daquela diminuta dinamita que me fala por dentro nunha arritmia ancestral para poder remexer no terrón da vida que me imanta e espertar do mito da impotencia pra deixar facer un novo canto sobre o canto, apaixonados inseparábeis. Hei arrombar estes trazos rupestres que fan comprender extenuada a maré

do mundo dos afectos, e incluso a maré poeta, e fincar o dente no enigma coa temeridade da lingua que se lanza a explorar entre mito rito e mito amigo á procura do enfisema.

Fábula

Conta a *Odisea* que o Ulises, tras perder os seus compañeiros, logo de dez días varado á deriva arriba na noite, agarrado a un anaco de madeira e á voga da corrente e mais o vento, á illa de Oxixia; pequeno lugar ignoto situado, segundo o Estrabón e o Plutarco, nalgunha latitude do Mediterráneo (etimoloxicamente 'o mar do *medio da terra*') e máis adiante pensada nalgún punto remoto recóndito inmerso no real. Quizais preto da costa africana á altura do estreito de Xibraltar, na illa de Perejil, que o Unamuno describía coma «un illote tan modesto e apoucado que e difícil achalo»; unha peneda triangular dunha milla estrada de herballa e chantada no ningures das augas entre punta e punta dalgún grande continente materno no alén do oeste, onde se pon o sol.

Alá é acollido pola ninfa Calipso (do étimo grego Καλυψώ, 'a que oculta'), filla do Atlas, un xigante derrotado; aquel condenado a aguantar o ceo sobre os ombros. Ela dálle acubillo e namorase del. Prométtelle a inmortalidade e a xuventude eterna para que fique. Ofrécelle, pois, sobor da órbita do namoro, todo o que a paixón sobrenatural prende nela como criatura divina que se ispe e abraza a verdade. Non se agocha. Ao tempo o Ulises láia-se de saudade pola súa muller Penélope, o seu fillo Telémaco e a súa terra Ítaca.

Ao cabo de sete anos xuntos na arpa da cabala corazón, a Atenea, por medio de seu pai Zeus, consegue preservar a orientación da viaxe do heroe facendo chegar a orde do Olimpo por medio do mensaxeiro Hermes.

Daquela, o enviado é recoñecido, coa sabedoría da amante incógnita, pola Calipso, que recibe o deus con hospitalidade e escoita a súa encomenda. A mensaxe acúsaa de reter forzadamente o guerreiro que loitara en Troia e o manda a súa liberación inmediata sobre semellante estado. «Ti retelo ao teu carón contra a súa vontade. Zeus ordénache que o deixes volver».

Nesta altura, ningún dos vértices de diálogo de contido no relato converxe. A protectora do aventureiro, a Atenea, á vez que trata de guiar ao Telémaco, acode a unha fórmula indirecta e áxil para reavivar a viaxe; vela a promesa do regreso ao fogar, que é a orientación que leva de seu a travesía que debuxa o astuto¹, cuidando a ligame sensible que remite ao heroe de guerra ao amor pola familia e polo contorno da orixe, ademais do divino amor de seu que sintoniza o xenio guerreiro e a forza da intelixencia da deusa cos do semideus dende a súa aparente distancia. Porén, na elipse de sete anos que mantén na illa á Calipso e ao Ulises, tamén se esvaece esta garda da Atenea, que non tiña impedimento para poder favorecer a partida do seu protexido ben tempo antes.

A mensaxe do pai da gardiá abandona a lóxica do relato e aférrase ao monólogo monolítico da autoridade, que, para artellar o movemento para que a acción progresa, converte o tempo en Oxixia da ninfa co Ulises nun episodio de cadea, en que o tal, obrigado e indefenso, parece condenado a ceder aos desexos dela a cambio da supervivencia; ou cando menos, clámase por unha situación inxusta, algunha sorte de desvío anómalo, na súa situación, que serve para xustificar a razón suprema e dislocar o rumbo á desembocadura literaria. Mais sabemos que a acollida da Calipso é moi favorable á recuperación do viaxante, e o seu afecto oculta na simplicidade da súa

¹ Un dos epítetos épicos distintivos do Ulises na literatura homérica.



Olga Novo, profesora na *Université Bretagne Sud* cando escribiu "Calipso Canta"

enunciación e na omisión da súa fondura o que se agacha de certo no canto da verdade Calipso.

A clave desta espera escóndese na caverna *cruel*² que habitan na Oxixia ambos os protagonistas. Deles nela nada se sabe. Ocúltase o que non ocultan. Xuntos, amante e amado no medio do mar do medio da terra comparten o que entrelaza as raíces da existencia vital dun xeito talmente lúcido, que non é senón inefable para ollos da deidade, que non entende a tenra explosión que xungue as paixóns mortais e inmortais dos seres á luz do refuxio. Esta revelación cala atónita no marco da vizosa natureza da illa, esencial, que os reúne e que apousenta unha linguaxe da infinitude íntima, que é quietismo no desconcerto silandeiro que resoa co moular do racional que lingüifica.

O designio da Calipso é un aloumiño á resolución olímpica. Ela, no canto de ocultar o seu canto, refíreo con bondade: presta todo no que lle é poderosa a enerxía para apoiar o Ulises para que marche. Disponlle gorentoso e fatureiro alimento, achégalle material abondo para que el poida fabricar a súa almadía e mesmo ergue firmemente unha corrente de aire afín que o conduza de boa maneira e a bo ritmo ao horizonte bo. Tan só podía acadar a plenitude dos seus atributos no seu querer verdadeiro: ser (n)o seu amor inextinguible e sempre mozo. Pero non pode restaurarlle a tripulación que lle era fiel, procurarlle compañeiros novos ou boas naves para reembarcar.

Eu preguntome coma un oráculo..., acaso non é esta a senrazón da beleza? Non é querer amar querer e amar querer amar? Non é o por que que culmina na dozura da Atenea que non precipita a marcha? Dela e da Penélope pacientes que agardan sabiamente porque aman? A dozura que culmina no amor da Calipso que salvaxemente na Oxixia vai co vento que sopra co seu amor cara a todas as casas de quen ama e eternamente canta ese ser na vida, esa vida no ser...?

De certo, o Ulises corta e apaña madeira para facer a súa gamela curuxeira marabillosa e parte deseguida aproveitando o poñente de Calipso cara a novas peripecias. E alá onde calo a lenda empeza o poema.

Anagnórise

Dise que a *Odisea*, máis ca un canto épico puido ser tamén un manual de instrucións náuticas para os fenicios e os outros pobos no Mediterráneo, unha guía aventureira para o epicentro da terra; para poder fondar na paraxe interior exterior, na

² Xa comezaron, máis aquí comezo a denotar os instintivos berros cara ao poema da Olga Novo nun cuarto crecente que acrecentará. Fun amasándoo con itálicas nalgún vocábulo, se ben escapa á palabra a súa rotunda expresión que clama na totalidade do balbucido e do por dicir, aló onde cala a convención.

natureza máis extrema e ecléctica dun mesmo. O punto no que abrolla o poder do misterio é no que a luz calla pola fenda da cova e o nome nos que Calipso vive, que o prexuízo tenta refractar nunha escuridade agre. Quizais tratando de ignorar o dorso musical que restrella a rocha e a carne arreconchegadas na éxtase que aluma a sabedoría profunda dunha muller que comprende que ama e respira xunta da vida.

Eu digo que é posible que se abra(ce) o páramo dos lindes do texto da Olga Novo ao igual que nunha gruta núa. Sen símbolos. En fractal configuración canda as esporas e os cristais que irradian nun bico primeiro, sen medo nin mal. Un mito que parte partindo os seus limiares fuxitivos cara a outros mundos amorfos e zorregantes dos discursos do poder. Un poema é a proba e o culme: somos indemnes ante a destrución. Somos perennes na creación. A vida sen rendas vén nun poema de oeste a oeste sucando o padal. O nacer. O pracer. A historia. O querer. Son o primeiro beixo.

Nunha carta ao Eckermann dixo o Goethe que a poesía está na orixe e éa, somos nela todo o mancomún que nos empurra connosco á existencia. A poesía é a confesión máis íntima do máis universal ao amigo. A proteica floración dun verso cabe só na desmesura. Tamén el dixo que a *Eternidade feminina* nos leva, e así é como a Calipso desfai o mito do burato que a tapa para adorar 5 a realidade metamórfica do cariño incomprendible e ás veces incomprendido, que é realidade porque é.

Calipso canta, ao meu ver, tamén figura por riba do poliedro concatenado na narración petrificada que traguen os deuses para que traguen os mortais. Xoga coa deusa á celebración da nosa cinza, que a eros esfarela entre principio e fin, como calquera cría de radiante imaxinación. Así se deleitaba o Lorca co gozo da lectura e reescrita mitolóxica ou o Breton desatando a súa inspiración, unha fera, un tigre brutal tenro, coma os tenros Tigres fermosura do Claudio Rodríguez Fer, que borra as súas liñas e non sabe lamber coma os cachorros entre deles, que fincan a saliva mordendo os beizos aletexantes polo tremor da herba. Vélaros de ouro, tesouros ignífugos, cálices de sangue, deuses luminosos, criaturas das tebras, obxectos de veneración, misteriosos espectáculos que contemplan sacros infindos, herdanzas e cantos da voz bretoa, hebrea, latina, gala, hindú, tompuen, celta, grega, evenki, iraniana, persa, barda, druída, bramá, maga, curandeira, máxica, curadora, materna. Poemas humildes da omnipotencia que teimaban en soñar o seu límite inalcanzable e que recitaron no seu desexo, a verdadeira cadencia coral que se extenúa entre os regos que cava a insistencia, onde abrolla o eterno, que *algún día* saberemos e nos saberá.

Voz

A Olga Novo non ninfa conta nun conto que canta o eu seu no seu eu, de seu extremo, coma en calquera voz, sempre fermosa, en calquera cova brillante, en calquera tempo lendario. Rebentando o amuleto ritual da abstracción, vai a eu poética nun terreo que baila entre a Salvaxe mente e a *Aprendizaxe* no libro V *Da beleza indómata* da *Feliz Idade*, nunha eira clara que cavila en si mesma, e que sen dúbida penetra en todas as dúbidas da beleza sinxela, inocente, dunha consciencia fermosa que se esquece de canto coñece para cantar canto sente. E entón aprende e prende salvaxemente. Lindamente. Felizmente.

Vai o poema..., o poema vai. Ve a Calipso e as cordas vocais choutando por dentro de si no intre da cova. É a braña fértil que entorna os círculos concéntricos da Oxixia elidida da épica.

O poema vai libertario cos seus versos libres arremuiñados, levando o libro ao carrelo de recuncho en recuncho, ó ritmo do diapasón dun cántico no ventrículo ventrílocuo. De que nos serve esmigallar o ton, a retórica, a pantasma? De que me serviría, amores meus, a letanía premonitoria da métrica sen sentido que a pulsación da creación invade e evade? Que dicir do que xa está dito mentres enmudece su a melodía e a visión de soño? Porque, creo, o eco do poema fala moito máis que cunha ladaíña. Fala de seu no que fala en tanto se ispe da súa regra. *Nada me importa. Agás ti.*

Divisamos o seo da pinga celeste que cae sobre o corpo. A chuvia e a pel do froito do intracampo que levita. *As máis humildes flores azuis* medran nela e con ela en toda derme no bico do centro do círculo absoluto, bolboretas a centos, as plumas dunha garza, os nosos amantes *Mares do Mundo*, o poema na lingua do Rubén Darío, o mediterráneo sobrevoando o horizonte asíntoto ao soño, unha mecha de mercurio, os ollos da Afrodita ante a melodía anónima do *Conto azul*, o ceo nun ombreiro do Atlas cando aloumiña co brazo oposto a súa filla, un ramo de arterias celestes na raíz do cerebro sostendo o pensamento, os aneis de Urano apertando Neptuno, o espectro das chancas da liberdade pés nus, o cristal da raíz do vento, a chispa dun átomo de auga no colo abisal, unha tribo de espidos agachados do Matisse en delicada reunión, a fermosa metamorfose minguante do noso sol antídoto do helio ao ir afacéndose á brancura vital da lúa pra deitarse ao seu sono, o reflexo de caramelo do inverno do Vivaldi, o brutal punteado dun irregular seixo de turquesa pra guindar, zarrapicar á lagoa, construír o niño, taparse da chuvia antiga, debuxar na area, bailar sobor del e facer o lume...

No medio do alén, por fóra, pastorea a vida unha viceira de ovellas miúdas de la azur. A paisaxe poemática é unha matria tan profunda e transcendente coma o antergo azul bíblico inefable do mediodía que se axitaba nas rocas das teas maravillosas entre Xudá, Babilonia e Xerusalén coma unha bandeira do mundo. Aquel que ninguén era quen de describir, pero sobre o que si se escribía. En fin, canto non pode ser...

A Calipso entende, comprende as criaturas e ama o seu divino ser sen razón rebordando as lóxicas das leis das nosas civilizacións, que non son ningún punto cardinal do ideario. Coordina a nosa humanidade coa poderosa potencia inexplicable do que non precisa explicación e a transfire ao sexo, á atracción, ao roce, á ledicia, ao afecto, á percusión, ao compás, ao enteiro cráter da promesa e da vivencia fiz malia todo e con todo. Con todas. Con todos. *A tódalas horas.*

Non es soa. Nós somos e arreconchegámonos á sombra da dozura marabilla que transcende e non ofende, porque é tan extremadamente preciosa. Só apreza e non cuestiona. Soñamos Calipso e convertemos os soños en apertas no leito salvaxe da mente aprendiz mestra mentres arrastra a corrente de cara á beleza cara ao sol da lúa do eu do nós da razón núa. Nacemos na Calipso e acubilla o feitizo *da túa muller*, da que levamos por entre os peitos e a que ama o noso amor; e porque ama amamos e ámannos. Nada importa. *Agás ti.*

En *ti* vocalízase o mito libertario, e quen le nel, que así o esconxura o *prognóstico* contrario que *algún día* veremos e esqueceremos irmandadas, ve a face da poesía e rincha o latexo pel a pel, descobre o reverso revirado fraterno á existencia. Que por ela arrebola a certidume da amante que nos vive, que nos acompaña á sombra fincando neste dorso o desmito. É o peche que abre en canle as pernas do metarrelato para chegar á meta a relatar meigallos sen patrón. É a decisión de ir ao 7 ningures que rompe o remuíño e o

fai unha espiral travesando a vía animal que nos retorna e nos contorna como o que somos.

Aquí. Esperta a noite, *a túa sombra en min*. A imaxe que contén o noso poder, a pantasma que dirime as redes que nos unen polas voces antepasadas. O acordar dunha reunión libre e perfecta, simbiose marabillosamente desproporcionada e irregular das entrañas de tantas Calipso que somos.

Aí. Non *ficaches* no mito. Nin na clausura: o amor suca a morte, e guinda os preceptos da cortesía, da norma, da preitesía deóntica, da servidume ata facer deles o piringallo amorfo que adorna as nosas almas e se freta con desacougo con frenesís de bidueiros e carqueixas no abrazo do bafo apátrida ata que se perde. Que se arrastra coma un alento na súa faísca de sobor do mármore uterino antes de que estrale co primeiro choro succionado pola brisa no bico do ar á frución primitiva de nós nenos ao chegarmos por fóra da Calipso mai que nos canta.

Alí. *Marchaches. Coma un templo que anda*.

Alén.

Quérote.

Alguén.

Con moito máis ca moitas e todas elas tan lindas como Calipso es. E o astro máis luminoso e benfeitor dos nosos días, dende a súa eclíptica mística e mítica, devece por nós, esmorece cos nosos pasos, alumámolo cunha noite de fermosura, cando nos manifestamos, *despregadas* con toda a vitalidade libre, con todo o capricho inxenuo, con toda a inocencia fondamente doce. O antollo dun chorro *mamífero* ruxinte pola mandíbula que apreixa o sono letargo da crueldade para acordar e non deixarse na soidade durmida para sempre..., o instinto inmenso que nos extirpa ata onde lamber a lucidez coa que *sentir*: andar. Con todos os templos. Co tempo descosido.

Vivimos no *Oriente de Occidente*, do outro lado de onde nos asenta a coordenada ordenada, no mundo; nos Mares do Mundo *meus*, sempre meus e oxalá entenda nosos, oxalá, e xa que xa son, é. Porque *algún día alguén* exorbitados os nosos desexos. Aquí. Aló. No vento que alenta a Calipso e nos guía sutil, finísimo pola cartilaxe, en todas as direccións astrais do cómaro intravenoso. Abafa as contradicións do desmundo, espindo a resolución e a súa pureza para que durma a carón nunha aperta cos pés descalzos e as sombras da man repousando na area e mamando, respirando, aleitando algas, fráxiles imperios corais vexetais mariños alados terrestres tremendos que asubían, o nada polas augas, que aboian *ata ti*. O único que importa. O meu querer e o teu sen baleiros. Sen fisuras. Sen contratos. Sen destinos. Sen maltratos. Con comprensión. Sen presión.

Unha lección.

En dirección.

A tódalas direccións.

Canto

Canta a Calipso. *A bela Calipso. A libre.*

Somos Calipso cando amamos, se amarmos, e somos, por iso, beleza no amor e no seu resón, na súa razón matemática inventada ou a súa invención poemática razoada. Só libres. Se queremos. Non soas a soas. Se algún día..., o centro da espiña, do mapa vertebral cobregueante, do diáfano neboeiro da pulsión que estoupa nunha arteria de paixón coma a pura dinamita no cariño de pólvora. E quen non non comprende, prognostica o fracaso no amor e a morte. Quen non, fracasa e morre.

A pequena. A criatura. A sen pudor.

Humilde, libre, libertaria, bela, dirixida a todo e ao amor desde el. Amorosa. Amoréaseme a mesma raíz no mesmo oco da caverna da linguaxe onde repica o noso encontro, teu e noso, o que eu quero, ata expandirse e volver deitarse comigo no tronco sublingual.

A que son. A que esquece as sandalias na area. A que non ficou.

Remoe no que é para ser desfacéndose da vestimenta que impide ver o nu radical da estirpe, da felicidade sen nomes que escribe a todas horas, do espertar na mitoloxía da túa man, da tolería mesma, tola de amor tolo. A que porta nomes inscritos e sente andar un templo.

A que porta nomes inscritos e sente andar un templo.

A pés nus. A Calipso. A quérote.

Velaí.

Nada importa.

Agás ti.

Calipso..., canta, corazón. Cántanos. Poetiza: fálanos, bérranos nesta incompreensión para baleirarnos por fóra e enchernos de nós. Cántanos, Calipso... Un estarrecer suavísimo por onde enfía o alfinete o tempo da Penélope que garda, a Atenea que salva e a Calipso que namora, onde todas e todos aman e amamos, tronzando a materia para mergullarnos nela. A pantasma agárrase á divindade máis primordial do teto. É o Amor vindo de volta a onde nace o seu enxerto connosco con nós. Aleitándoo a cachón.

Nun fognazo, muller deusa ninfa.

O amor é, si, louco. Eríxese tolamente coma unha tolería. Non é o vento maldito da fatalidade que a rastro. Non é a tolería a que leva o amor, nin é a tolería o amor. Amor primeiro de todo, baixo o cimo de toda a realidade surreal superreal. Poesía e amor e poesía e amor. E amor. Paixóns fabuladas e afectos proféticos para o noso Amor. Ouh, amor tolo. Amor. Tolo.

Ah,

Amor.

Da “Penélope” de Díaz Castro ao “Ulises” de Rodríguez Fer

VANESSA EIMIL

Graduada en Lingua e Literatura Españolas pola
Universidade de Santiago de Compostela

“PENÉLOPE” E “ULISES”

“Penélope” pertence ao único libro galego de Xosé María Díaz Castro: *Nimbos*, Galaxia, Vigo, 1961; aínda que foi publicado por primeira vez no ano 1955 dentro da *Escolma de poesía galega, IV, Os contemporáneos* de Francisco Fernández del Riego, igualmente na Editorial Galaxia en Vigo.

A obra *Nimbos* está formada por 32 poemas que xiran en torno á relixión e ao existencialismo, mais curiosamente o poema que nos ocupa céntrase, como veremos, na preocupación social, iso si, sen deixar de lado a relixión.

“Ulises”, pola súa parte, recóllese en *A loita continúa*, Xerais, Vigo, 2014, de Claudio Rodríguez Fer, e nace, nos anos da Transición, como homenaxe ao seu “querido e admirado Xosé María Díaz Castro e en réplica ao seu poema” para el pesimista, facendo, explica Rodríguez Fer na nota coa que o publicou, unha versión “máis acorde co espírito do momento” xa que “o mozo que eu era entón preferiu, como prefiro agora, unha Galicia que se move, actúa, avanza e non agarda”.



X. M. Díaz Castro, Claudio Rodríguez Fer e Carmen Blanco

O ESPERTAR DA ESPERANZA ADORMECIDA

“Penélope” é a viva imaxe dunha Galicia socialmente derrotada e cansa, duns e dunhas galegas frustradas e sen esperanza, aferradas a unha espera inmóbil e sen sentido trala crise do Antigo Réxime, tal e como comenta Rodríguez Fer (*Poesía galega*, Xerais, Vigo, 1989, p. 201), quen fala do reflexo neste poema dunha Galicia “sempre inmovilizada por un falso dinamismo de carácter pendular: “Un paso adiante i outro atrás, Galiza”.

Pola contra, “Ulises” é a sacudida de todo isto, un berro que pide reacción e que tingue de cor verde esperanza cada palabra e cada frase escachando co pesimismo de “Penélope” dende o propio título, que xa deixa ver o rexeitamento do seu autor á identificación de Galicia co mito da muller que simboliza a fidelidade e a espera eterna. Rodríguez Fer opta por unha Galicia móbil e progresista a través da figura de Ulises,

personaxe que simboliza a loita, o espírito combativo e a non desesperanza. A súa intención de contrariedade queda patente, pois, dende o troque do título “Penélope” polo seu oposto “Ulises” (non só por ser o seu cónxuxe, segundo a mitoloxía, senón por servir de símbolo contrario).

Así, o tema central de “Ulises” fronte ao de “Penélope” non é a esperanza frustrada, senón a esperanza da sociedade galega máis viva e esperta ca nunca. Esta tórnase dinámica (“se esperguiza” vs. “faise circia”), concreta (“algún día” vs. “cada día”), optimista e progresista cando se desvincula da relixión (“Deus é o mesmo” vs. “Somos os mesmos”, “Xesús Maria!” vs. “do río á ría”, “e toda cousa ha de pagar seu desmo” vs. “non volveremos xa pagar máis desmos”).

Rodríguez Fer non se desapega dos temas secundarios -a intrahistoria e, dentro dela, a emigración como consecuencia do atraso e o inmovilismo galegos-, mais abórdaos con esperanza e altas expectativas no porvir galego e non con resignación. Acorde con esta actitude, en “Ulises” xa se deixa ver o asentamento dunha modernidade que no poema de Díaz Castro non era posible aínda en Galicia. Moito do que era cotiá e parte da intrahistoria cando Díaz Castro escribiu o seu poema, no tempo en que Rodríguez Fer crea a súa réplica, por sorte, xa non o era: xa non “aran os bois”, agora “ara o tractor”, Galicia xa non se envolve en “sabas de mil anos”, nin se durme escoitando a chuvia (“estrolla o sono mol” vs. “estrolla o despertar”, “i en sonos volves a escoitar a chuva” vs. “nin en soños escoitas nunca a chuva”). Cada cambio dá conta da modernidade e o despertar dunha Galicia que tira para adiante, que deixa de estar a velas vir (“a tea dos teus sonos non se move” vs. “a tea dos teus soños xa se move”) sen atender á historia. Incluso a incerteza do regreso dos emigrantes (“Traguerán os camiños algún día a xente que levaron. Deus é o mesmo”) derrúbase por completo no poema máis recente dando conta do seu regreso (“Trouxeron xa os camiños cada día a xente que levaron. Somos os mesmos”).

Xunto á inversión ou troque dos temas de “Penélope”, cobran vida outros moi potentes en “Ulises”. Estes son a loita galega por unha Galicia avanzada, que se converte na esencia de todo o poema, así como a unidade galega ou o poder da unión do pobo galego reflectida no cambio de “Vaise enterrando, suco a suco, o Outono” por “Enterraremos suco a suco o Outono”; a forza do “nós” elíptico fai vibrar o poema de forza colectiva, optimismo e esperanza debido á xuntanza de galegos e galegas que cooperan por unha Galicia mellor. Tamén xorde a substitución do mundo real polo ficticio: Parga e Pastoriza, dous lugares da provincia de Lugo, o primeiro pertencente ao concello de Guitiriz onde naceu Díaz Castro, son trocados polo país das marabillas (“o Tempo vai de Parga a Pastoriza” - “cruzaremos o espello con Alicia”).

DA VAIVÉN AO FLUÍR DA AUGA

Pondo o ollo nos trazos gráficos, o poema “Ulises” troca as formas “Galiza” e “espranza” presentes en “Penélope” polas formas “Galicia” e “esperanza”, se cadra por contar con sons que non denotan tanta escuridade. Igualmente cambia “coma” por “como” e apréciase unha diferente utilización da conxunción copulativa en ambos poemas: “i” en “Penélope” e “e” en “Ulises”, seguramente porque Rodríguez Fer, ademais de deixar a súa pegada, quixo reflectir de xeito máis patente o espírito de suma e velocidade do seu poema. Ademais, conserva a maiúscula inicial en “Outono” para resaltar o que xa simbolizaba nos versos de Díaz Castro: un estado de ánimo triste ou depresivo acorde cunha estación gris.

Este estado de ánimo tamén se destaca en “Penélope” coa construción “Vaise enterrando”, que denota un repouso e unha lentitude na superación dese sentir depresivo que continúan na expresión “suco a suco” entre comas. Mais, todo isto sofre un xiro en “Ulises” a través do verbo “Enterraremos” e a través da retirada das comas para dar sensación de vontade, firmeza, rotundidade, e tamén de rapidez e movemento, o que nos fai entrar no fonoestilismo, xa que nos topamos coa aliteración do fonema /r/ nos versos 6 -“estrolla o despertar”-, 14 -“cruzaremos o espello con Alicia”- e 15 -“Enterraremos suco a suco o Outono”-, que colabora na achega de forza e decisión, ideas resaltadas no remate exclamatorio da estrofa e do poema botando man do verso inicial “Un paso adiante e outro máis, Galicia!”. Esta modificación dálle un claro xiro á aliteración do fonema /o/ nos versos 2 -“i a tea dos teus sonos non se move”- e 13 -“Desorballando os prados coma sono”- e de /u/ na construción “suco a suco” do verso 15, que plasman esa depresión outoniza en “Penélope”.

En canto á métrica e á rima, consérvase a da versión orixinal. Estamos ante serventesios (os catro versos de cada estrofa son endecasílabos, polo tanto, de arte maior, e a rima é consonante entre o primeiro e o terceiro, e entre o segundo e o cuarto), a excepción da primeira estrofa, por ser o cuarto verso heptasílabo, por tanto, de arte menor, aínda que mantén a rima.

No plano morfolóxico, Rodríguez Fer retoma as palabras “chuva” e “desmo” no canto de “chuvia/choiva” e “dezmo” para non romper a rima. E cando sente a necesidade de cambiar voces para darlle outro sentido ao poema, faino igualmente botando man de palabras que non manquen a rima (é o caso de “ría”, que rima con “día”; e de “Alicia”, que rima con “Galicia”). Falando de novos elementos, resulta relevante o uso reiterado do adverbio “xa” en “Ulises”, que en ocasións substitúe o adverbio de negación “non” ou a conxunción restritiva “pro” (*pero*) de “Penélope” demostrando e remarcando así o pensar en positivo, o cambio e a evolución.

No que se refire aos verbos e sintagmas verbais, no poema “Ulises” o tempo e o significado destes vólvese acorde ao que xa non se precisa ou a realidades superadas (“Xa non te envolves”, “nin...escoitas nunca a chuva”, “Trouxeron xa os camiños...a xente que levaron”), ao que se conseguiu ou se está a conseguir (“xa se move”, “faise circia”, “estrolla o despertar”) e ao que se aspira (“non volveremos”, “cruzaremos”, “Enterraremos”), mentres que en “Penélope” as formas e sintagmas verbais remiten a realidades negativas e estancadas (“non se move”, “se esperguiza”, “estrolla o sono”, “envólveste en sabas de mil anos”, “volves a escoitar a chuva”, “ha de pagar”).

O primeiro e último versos de ambos poemas presentan unha elipse verbal que consegue que a atención recaia nos dous pasos. No caso de “Ulises” o verbo non se elude para prescindir da acción e reflexar un movemento pendular, pois a idea de inmovilismo queda quebrada polo uso do adverbio “máis”. Do mesmo xeito, o movemento pendular que quedaba suxerido, por exemplo, nas expresións bimembres empregadas por Díaz Castro “suco vai, suco vén” e “o Tempo vai de Parga a Pastoriza” perde a esencia inicial coa adición no primeiro caso da construción “do río á ría”, que parece reflexar o rápido correr da auga ata a ría de xeito natural e sen descanso, nin moito menos retorno; e no segundo caso grazas á súa substitución por “cruzaremos o espello con Alicia”, que non simboliza ide e volta entre dous lugares (Parga-Pastoriza), senón avance no camiño a un mundo oposto, mellor, e en compañía. Na mesma liña, os paralelismos “a tea dos teus sonos xa se move” / “A esperanza nos teus ollos faise circia” fan referencia ao renacer da ilusión anteriormente perdida.

CAMIÑO DA ILUSIÓN

Damos un paso máis, nunca mellor dito, e adentrámonos no léxico. Xa Rodríguez Fer (1989, p. 203) aludía no seu comentario do poema de Díaz Castro á confusión deste entre “sono” e “soño”, quizais por iso no seu poema decide deixar clara a distinción utilizando “soño” para o que se desexa ou aspira (verso 2) e para a imaxinación mentres se dorme (verso 8), e “sono” para a necesidade de durmir (verso 13), mentres que Díaz Castro empregaba a palabra “sono” para as tres acepcións.

Os campos semánticos dos fenómenos naturais (“chove”, “chuva”, “Desorballando”) e do medio rural (“ara”, “bois/tractor”, “uva”, “camiños”, “prados”, “enterrar”, “suco”) permanecen en “Ulises”, mais neste último campo queda reflectida a modernización ou a chegada da maquinaria ao rural galego (“tractor” no lugar de “bois”) que neste poema resulta relevante en canto a que acrecenta a idea de progreso. O espazo, rural galego, é facilmente identificable, non só polas referencias a Galicia (e a Parga e Pastoriza no caso de “Penélope”), senón pola referencia en ambos poemas ao binomio terra (“camiños”, “suco”) – mar (“bruar de navíos”), á chuvia e incluso á emigración, elementos que deixan ver a omnisciencia de dous autores galegos. Cómpre, ademais, mencionar o xurdir de palabras relacionadas co mundo dos soños ou da ficción en “Ulises” (“soño”, “espello”, “Alicia”).

Mais a riqueza de ambos poemas medra grazas ás figuras estilísticas. A metáfora principal é a referida aos pasos nos versos 1 e 16, onde Rodríguez Fer fai que sexa metáfora dunha verdadeira evolución (“Un paso adiante e outro máis, Galicia”) e non de estancamento (“Un paso adiante i outro atrás, Galiza”), así mesmo fai que as aspiracións da sociedade galega cobren vida; deixarán de ser simples aspiracións e converteranse en logros (“a tea dos teus soños xa se move”).

As metáforas continúan a se abrazar: Parga e Pastoriza desaparecen e dan paso ao cruce do espello con Alicia, quizais Fer, ademais de propoñer a inversión da realidade e a actitude, queira incitar a soñar, a fantasear cunha realidade que Galicia merece para logo levala á práctica; agora “Enterraremos...o Outono”, por tanto, a inútil depresión.

O “bruar dos navíos lonxanos” é unha metonimia da emigración en ambos casos, pero en “Ulises” xa non pasa desapercibida como si sucedía en “Penélope” (“che estrolla o sono mol como unha uva”), onde impactaba o sono, o adormecemento brando coma unha uva ante a situación; agora a emigración impacta (“estrolla”) facendo espertar aos galegos e ás galegas, facéndoos/as reaccionar, pois, en efecto, xa non se envolveren en “sabas de mil anos” (metáfora do adormecemento e inmovilismo eternos) “nin en soños escoitan nunca a chuvia” (xa non só se limitan á rutina de escoitar a chuvia unha e outra vez vendo a vida pasar sen facer nada por mellorar).

Isto lévanos a seguir destripando e a comprobar o cambio intencionado por parte de Rodríguez Fer dalgunhas palabras ou expresións polas opostas. É o caso do troque de “se esperguiza” por “faise circia” ou de “sono mol” por “despertar”. A selección por parte de Díaz Castro da palabra “mol” é moi chamativa dado o significado figurado desta voz: *De pouca enerxía e vigor*. Este sono mol compárao cunha uva, pois mol tamén significa “brando”. Velaquí un xogo de significados. No verso “Desorballando os prados coma sono” obsérvase outra comparación na que igualmente un dos elementos que se compara é pertencente á natureza. Neste caso, estase a representar unha sensación de cansanzo e repouso, que Fer rompe no seguinte verso cunha acción repentina (“cruzaremos o espello con Alicia”).

En “Ulises” segue a haber personificación de sentimentos (“A esperanza nos teus ollos faise circia”) e da natureza (“Trouxeron xa os camiños cada día a xente que

levaron”) pola carga metafórica que teñen e o que se pretende transmitir: que a sociedade galega volve a sentir esperanza gañando en fortaleza e decisión e que a xente da emigración retorna. Con todo, os versos de Díaz Castro “e toda cousa ha de pagar seu desmo” e “Vaise enterrando...o Outono” trocaron por “non volveremos xa pagar máis desmos” e “Enterraremos...o Outono”, é dicir, as persoas no canto de quedaren paralizadas, mobilízanse, actúan, de aí que o suxeito pase a ser humano e xa non se precise recorrer a personificacións.

TODO COMEZA E REMATA EN GALICIA

Galicia, protagonista, é a receptora das dúas primeiras estrofas en ámbolos dous poemas, que seguen unha estrutura externa circular, dado que comezan e rematan co mesmo verso (o pesimista “Un paso adiante i outro atrás, Galiza” no caso de “Penélope”, e o optimista “Un paso adiante e outro máis, Galicia” no caso de “Ulises”). Nas dúas últimas estrofas, no caso de “Penélope” emprégase a terceira persoa con suxeitos inhumanos, en cambio, en “Ulises” os e as galegas semellan ser agora as receptoras, ás que se lles invita, incluíndoas na primeira persoa do plural, a enterrar o pesimismo e a rebelarse contra o atraso.

O que está claro é que ambos poemas se dividen en catro estofas. A cada unha delas podería adxudicárselle un tema, idea ou se cadra título. Velaquí a miña proposta:

“PENÉLOPE”

Estrofa I. Frustración e parálise.

Estrofa II. Adormecemento.

Estrofa III. Resignación e amparo no milagre.

Estrofa IV. Estación Atraso.

“ULISES”

Estrofa I. Verde esperanza.

Estrofa II. O espertar.

Estrofa III. Deus somos nós.

Estrofa IV. Un paso ao país das marabillas.

Polo que respecta á estrutura interna, xa viñemos falando das bimembracións pendulares no poema do poeta guitiricense como símbolo de “desevolución” e de continuas anulacións da esperanza: “Un paso adiante i outro atrás, Galiza”, “A esperanza nos teus ollos se esperguiza”, “i a tea dos teus sonos non se move”, “Un bruar de navíos moi lonxanos che estrolla o sono mol”.

No caso do poeta lugués, xa non hai movemento de vaivén, hai sensación e intención de suma. O estancamento convértese en verdadeiro e rotundo avance: “Un paso adiante e outro máis, Galicia”, “A esperanza nos teus ollos faise circia”, “e a tea dos teus sonos xa se move”, “Un bruar de navíos moi lonxanos estrolla o despertar”).

Este avance non ha de ter fin, ao contrario, ten que levar a máis avance, e a esperanza a máis esperanza, tal e como parece querer mostrar a estrutura externa cíclica que acolle cada cambio.

DISFRAZADOS DE POEMA

Penélope e Ulises (ou Odiseo) son dous personaxes, muller e marido, da mitoloxía grega e, en concreto, da *Odisea* de Homero, quen conta a súa historia: Penélope agarda durante vinte anos o retorno de Ulises da Guerra de Troia. Neste tempo, varios pretendentes esperan a que escolla a un deles, motivo polo que se ve obrigada a enganalos dicíndolles que o fará unha vez remate un sudario para o seu sogro. Para facer

tempo, de noite destece o que avanza de día. Velaquí está o paso adiante e o outro atrás da versión de Díaz Castro. Galicia, coma Penélope, esperaba pacientemente e sen facer nada unha evolución case máxica ou milagrosa. Pode incluso pensarse nun vínculo entre Galicia e unha dos seus labores tradicionais (tecer), que, ademais, exercían unha irmá e unha tía do poeta. Por outra banda, Ulises loita na guerra durante dez anos e os dez restantes loita sen renderse por regresar a Ítaca tendo que superar distintos obstáculos. Esta é a Galicia que Claudio Rodríguez Fer quere, unha Galicia loitadora, que non se rende por moitos obstáculos cos que se atope no camiño, de aí que no seu poema decida, de xeito un tanto rebelde, identificar Galicia non con Penélope, senón con Ulises.



John William WATERHOUSE, *Ulises e as sereas* (1891).



John William WATERHOUSE, *Penélope e os pretendentes* (1912).

Como vemos, o poema de Díaz Castro e, en consecuencia, tamén o de Rodríguez Fer, navegan no mundo clásico e viceversa, os personaxes de Homero convértense en poemas. Pero ademais desta fonte, en Díaz Castro semella apreciarse o influxo das *Xeórxicas* de Virxilio na descrición do rural e, polo tanto e na mesma liña, o influxo de Aquilino Iglesia Alvariño, amigo seu e, coma el, membro da “Escola Mindoniense”. Do mesmo xeito, pero á inversa, o poema do autor nado en Guitiriz deixou pegada noutras obras poéticas de Galicia; véxase o soneto “Conto” de Méndez Ferrín (Rodríguez Fer, 1989, p. 206) e o mesmo poema “Ulises” en forma de réplica de Rodríguez Fer.

GALICIA BAIXA, PERO VOLTA A SUBIR

Para entender mellor os textos, cómpre explicar a situación galega que reflecten, especialmente o primeiro -“Penélope”-, e pola que Díaz Castro se mostra preocupado, mentres que Claudio Rodríguez Fer lle dá solución e alento.

Trala crise do Antigo Réxime, Galicia forma parte dunha nación máis desenvolvida e moderna que pasa do feudalismo ao capitalismo, o cal é visto coma un feito positivo (“Un paso adiante”: esperanza). O problema que se deixa entrever no primeiro poema é a incapacidade de Galicia de integrarse e, polo tanto, modernizarse ao mesmo ritmo que o país no que se enmarca (“i outro atrás”: anulación da esperanza), de aí que uns/has galegos/as recorresen á emigración, e outros/as quedasen adormecidos/as, deixando a volta dos/as que se foran en mans de Deus, sen esperanza e sen intención algunha de modificar a situación.

Rodríguez Fer dálle a volta a esa realidade e fala dunha Galicia que xa loita por ir ao mesmo ritmo (“Un paso adiante e outro máis”), de aí que rompa coas bimebracións pendulares, símbolo do desaxuste na evolución, cos recursos que xa fomos vendo. Ha de terse en conta, non só o ser optimista do poeta, senón tamén os anos da Transición nos que escribiu estes versos, un tempo no que se daban factores obstáculo (crise enerxética, terrorismo, revoltas populares, tensión política sobre todo en canto á Lei para a Reforma Política, golpe de estado), mais xa se producía unha importante evolución socioeconómica e cultural en toda España. En sintonía, entón, cun maior optimismo social nesta época e un espertar popular, probablemente o seu desexo era, non só reflectilo, tamén demostrar que os galegos e as galegas saben, poden e queren saír a flote. Só fai falta crer en que se pode, optimismo, esperanza, unión e acción.

O QUE EU, DENDE GUITIRIZ, VEXO

Á fin, é momento de recapitular, ordenar e reflexionar: “Penélope” e “Ulises” camiñan da man, aínda que con actitudes distintas, pois ben, o segundo é unha reacción ao primeiro e, polo tanto, a aquela situación de parálise e desesperanza da Galiza que tentaba plasmar Díaz Castro. Así, danse os seguintes balanceos entre ambos poemas: estancamento/movemento, frustración/esperanza, sono/espertar, atraso/modernidade, emigración/retorno, Deus/Humanidade e Racionalismo, deshumanización/nós, realidade/fantasia.

Para min, os clímax de optimismo e forza do poema de Rodríguez Fer áchanse cando a preguiza se transforma en forza e decisión (“A esperanza nos teus ollos faise circia”); onde se deixa claro que o que impacta, o que chama a atención é o espertar, a forza da xente e non o seu adormecemento (“estrolla o despertar”); e onde os versos se aferran a un nós revelador de loita contra o atraso (“non volveremos xa pagar máis desmos”, “cruzaremos o espello con Alicia” e “Enterraremos suco a suco o Outono”). Este último verso fai fincapé na inutilidade da depresión e vai na liña do optimismo

como lema de vida do poeta contemporáneo Claudio Rodríguez Fer, co que coincido e me fai recordar o vello dito: “a esperanza é o último que se perde”.

Optimista de máis ou non (iso queda a gusto de cada quen), querendo dar outra imaxe de Galicia por parecerlle a de Díaz Castro demasiado triste, conseguiu que o verde do barrio de Vilariño, da parroquia Os Vilares e de todo Guitiriz e toda Galicia fose paralelo ao verde co que se asocia a esperanza.

Antes de rematar, gustárame resaltar que se no seu día “Penélope” non tivo o éxito que merecía como poema de preocupación e denuncia social por verse apagado polo auxe dos poemas-panfleto xurdidos ante a ditadura franquista (Rodríguez Fer, 1989, p. 209), o autor de “Ulises” vén a renderlle homenaxe valorando a súa arte e relevancia social, aínda que aportándolle a súa vitalidade e o seu optimismo característicos. Da mesma maneira, a actualidade tamén lle concede relevancia e grandeza, sobre todo en Guitiriz, concello que xira culturalmente e con orgullo en torno á súa figura e ao seu nome, que é tamén o do instituto desta vila. Asemade, o título do seu libro *Nimbos* é nome da pastelería máis coñecida da zona. Ningunha homenaxe máis doce se pode conseguir.

Neste punto, merecen especial mención o grupo poético “Nova Poesía Guitirica”, que promove Guitiriz como concello poético concedendo, entre outras cousas, o Premio de poesía Díaz Castro, e o proxecto “Os Vilares, lareira de soños” volcado na conservación e a difusión da historia, as tradicións e costumes da xente e o patrimonio desta parroquia chairega vinculada ao seu poeta Xosé María Díaz Castro, así como a Asociación Cultural Xermolos de Guitiriz, encargada de gardar o fondo bibliográfico e documental de Díaz Castro na Casa das Palabras e responsable da existencia de varios actos e iniciativas culturais dedicadas ao poeta. Ademais, esta asociación leva anos tentando xuntar os fondos necesarios para restaurar e salvar a súa casa natal, situada no barrio de Vilariño (Os Vilares), cedida á asociación polo último irmán vivo do poeta, con pretensións de traspasar a memoria de Díaz Castro a esta “Casa da xente” (como lle chama o coordinador Alfonso Blanco), poder levar a cabo nela actividades que divulguen a súa obra e xuntanzas culturais do pobo, a máis de ser un espazo para poetas e creadores, para o cine, e unha sede de campos de traballo para actividades medioambientais e arqueolóxicas. Para elo, crearon dous *spots* baixo o lema “Salvemos a casa de Díaz Castro” e seguen a mobilizarse explicando o seu proxecto, ao que xa lle foi concedido o premio Pedra do Destino pola Asociación Amigos dos Museos de Galicia e conta co compromiso da Deputación.

Pero o selo e a vibración deste autor traspasa Guitiriz, pois o seu poema “Penélope” e o poema “Ulises” do seu amigo que tanta graza lle fixo son recitados a través de lecturas corais por alumnos e alumnas en distintos institutos de toda Galicia. Por exemplo, no IES Leiras Pulpeiro de Lugo a alumna Verónica Vázquez Fariñas e o alumno Manuel López Baamonde fan un recitado de poesía co diálogo entre “Penélope” e “Ulises”, igual que o alumnado do IES Sánchez Cantón de Pontevedra; ambos recitais atópanse dispoñibles na rede.

Dito isto, como di o título da obra de Claudio Rodríguez Fer, na que con moito sentido se enmarca o seu poema “Ulises”, a loita continúa nunha vila na que segue a chover, pero trala chuvia, vén a raiola.



John William WATERHOUSE, *Cansada estou das Sombras, dixo a Dama de Shalott* (1916). Waterhouse pinta á artúrica Lady Shalott dunha maneira moi semellante á súa *Penélope* de 1912, pois ambas lendas presentan grandes similitudes.

“La llamada de Dánae” por Luz Pozo Garza

LAURA GARCÍA LÓPEZ

Facultade de Humanidades
Universidade de Santiago de Compostela

LA LLAMADA DE DÁNAE

CUANDO me busques por la dulce pradera estremecida, donde impacientes árboles enlazan la ceñida espiral de los trinos, alcanzarás mi fragante sonrisa desbordándome.

A mí, que camino por la leve yerba, bajo el polvo azul de los pájaros de oro.

Y tiendo mi ánfora rebosante a las virginales hojas, donde amanece la voluptuosidad.

CEÑIDA por el tremor de las mágicas flautas de Pan, mis pies desnudos y alados por el deseo, saben una danza ondulante con velos de los cuatro puntos cardinales.

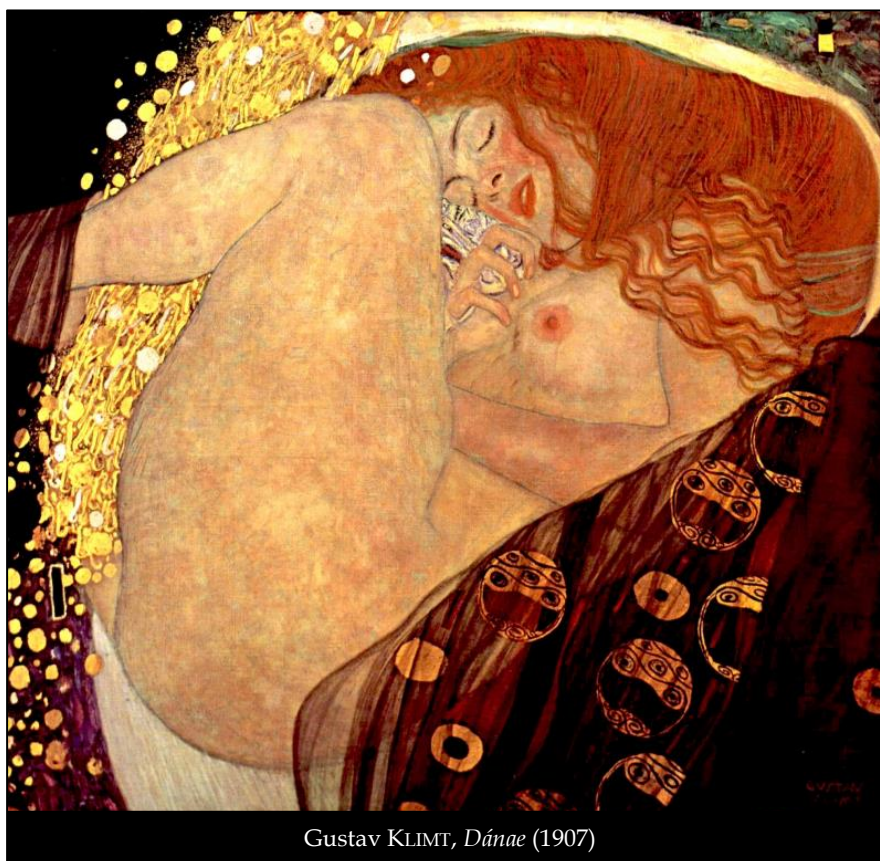
MIENTRAS en mi frente, que tiene la inédita inconsciencia de un pájaro o una flor, se deslíe la estrella más lejana, abatida de luz.

VEN, ingenuo adolescente de oro. En la noche rosas y retamas claman por su relieve desprendido. Las últimas palomas cruzan sobre el ágil vaho de los caminos.

VEN así. Con la apacible desnudez de un bosque talado, hasta el arroyo que improvisa un reciente oasis de fecundos helechos.

Y ahora, desplomada como un fruto encendido, alcanzo el caracol sensitivo de las brisas sonoras.

ENCIMA, desde las estrellas, nos cobija un llovido intervalo desnudo.



Gustav KLIMT, *Dánae* (1907)

Luz Pozo Garza (Ribadeo, 1922) es una poeta gallega. Con catorce años tuvo que trasladarse a Lugo y, más tarde, a Larache (Marruecos), por causa de la guerra civil española y por la persecución que sufrió su padre. Al volver se instaló en Viveiro. Tiene estudios musicales, de magisterio y de filología románica, fue docente de lengua y literatura españolas en enseñanza secundaria. Dirigió la revista *Nordés* y también promovió la creación de la revista *Clave Orión*. Desde 1996 es miembro de la Real Academia Gallega, donde ingresó con su discurso *Diálogos con Rosalía*, dedicado a Rosalía de Castro.

Creó una poesía repleta de sensualidad, en la que el amor, la inquietud existencial, la libertad, la patria y la muerte se entrecruzan, para dar lugar a textos de gran autenticidad y madurez. Inicia su obra poética en 1949 con *Ánfora*³, pero desde 1976 tiende, principalmente, hacia el gallego, hasta *Sol de medianoche*, donde recupera el castellano.



Claudio Rodríguez Fer y Luz Pozo Garza en el Campus Universitario de Lugo

Ánfora es un libro de exaltación del placer de la vida y del amor, impregnado de vitalismo y sensualidad. Resultó muy llamativo en el momento de su publicación, ya que fue durante la posguerra, en un régimen dictatorial que fomentaba la visión de la mujer como asexuada y confinada al ámbito doméstico. Crea versos apoyándose en la mitología clásica, pero reflejando su propia historia de amor.

El título del primer poema del libro, “La llamada de Dánae”, está en tercera persona, mientras que los versos están escritos en primera. La autora nos sitúa en la más pura ficción: quien toma la palabra, y protagoniza la acción, es la diosa Dánae, la máscara es una forma simultánea, y sumamente cómoda, de encubrimiento de datos puntuales. La Dánae del título, según la leyenda clásica estaba encerrada en un torreón y recibió la visita de Zeus en forma de lluvia de oro.

³ Luz Pozo Garza, *Ánfora*, 1949, reeditado en edición conmemorativa de Natalia Regueiro en *Unión Libre. Cadernos de vida e culturas*, núm. 4, “Erotismos”, Sada-A Coruña, 1999.

El poema manifiesta el deseo sexual de Dánae, en una sintonía de naturaleza, pasando por las plantas y las flores, hasta llegar al arroyo y el caracol. Su llamada es insistente, le indica dónde se encuentra: en una pradera, con su perfumada sonrisa, caminando por los campos, se tumba en las hojas y se siente apretada por el temblor de las flautas de Pan. Le solicita al receptor anónimo que acuda desnudo, llega la noche y entre ellos ocurre lo que tanto ansiaba Dánae, alcanzando el éxtasis y terminando los dos desnudos bajo las estrellas y retomando la referencia del mito clásico “*nos cobija un llovido intervalo*”. Zeus dejó embarazada a Dánae con la lluvia dorada.

Podemos intuir que el hombre anónimo es un joven rubio “*ingenuo adolescente de oro*”, un color que emplea continuamente en su llamamiento, pues también lo encontramos en “*pájaros de oro*”.

Aparece el simbolismo espacial: lo masculino es vertical (*flauta, voluptuosidad*), mientras que lo femenino es circundante (*espiral, caracol*). Según el punto de vista que ofrece el poema, se establece la superioridad del hombre: es la mujer quien se ofrece a él y lo llama, mientras se presenta como virgen “*tiendo mi ánfora rebosante a las virginales hojas*”.

Como en toda literatura erótica el juego consiste en los indicios más que en las evidencias, y la malicia es una cuestión de virtualidad más que de realidades. El erotismo, igual que el género fantástico (al que a menudo se asocia), es un juego en los límites de lo perceptible. La sostenida ambigüedad es lo que confiere al texto su carácter de travesura lúdica.

Encontramos algunas figuras como la metáfora al principio del texto “*bajo el polvo azul*”. En el cuarto verso encontramos otra metáfora “*ceñida por el tremor de las mágicas flautas de Pan*”; según la mitología griega el dios Pan se enamoró de la ninfa Siringa: un día que Siringa paseaba por los bosques, Pan la persiguió, al verse amenazada pidió ayuda a sus hermanas, quienes la transformaron en cañas huecas. Pan, observó que al pasar el viento por las cañas, estas emitían un sonido, el cual pensó que eran los lamentos de Siringa. Pan desolado, decidió cortar las cañas y unir los trozos, creando así la flauta de Pan o también llamada siringa, en recuerdo a la ninfa. Esta metáfora está referida al sonido de las cañas Siringa y puede que también al baile de Dánae - “*danza ondulante*”- por el sonido de la flauta. Además, aparece también la metáfora hiperbólica de tipo apasionado “*alcanzo el caracol sensitivo de las brisas sonoras*”.

Encontramos finalmente otras figuras, como numerosas aliteraciones a lo largo del poema “*estremecida, donde impacientes árboles enlazan la ceñida espiral de los trinos, alcanzarás mi fragante sonrisa desbordándome*” y “*la leve yerba, bajo el polvo azul*”. Y apreciamos la acumulación constante de adjetivos a lo largo del texto, como “*ceñida espiral*”, “*ánfora rebosante*”, “*danza ondulante*”, “*bosque talado*” o “*fruto encendido*”. En cuanto a la métrica de este texto, no podemos ver en él ninguna estructura formal determinada, pues, además, parece escrito más bien en prosa poética.

“¡Evohé!” y la pasión dionisiaca de Luz Pozo Garza

LAURA M.^a PALLÍN PENA

Facultade de Humanidades
Universidade de Santiago de Compostela

ERA nuestra vendimia de luz.

BEBISTE del zumo rojo de mis labios.

CUANDO los pájaros lanzaban su llama contra el aire.

YO sé que mis cabellos eran como pámpanos. Que se encendían bajo tus manos.
Mientras el sol ardía como un racimo de fuego.

EN la copa inmensa de la tarde lentamente se escanciaba la luz.

PARA llegar a mí no pisaste el follaje, donde Dríadas y Silenos hacen sonar el címbalo y la siringa.

LLEGASTE a través del rojo incendio de los viñedos. Había sido un delirio de fuego sobre la cintura dorada de los árboles.

Y al caer la tarde aún guardabas mi llama entre los dedos.

—

“¡Evohé!” es un poema de Luz Pozo Garza, editado en su primer poemario, titulado *Ánfora*, que fue publicado en el año 1949⁴.

Dolores Elvira Pozo Garza, conocida como Luz Pozo Garza, nació en Ribadeo (Lugo) en el año 1922. Se trata de una autora que cuenta con una gran creación poética, tanto en castellano como en gallego, aunque han sido las obras escritas en esta última lengua las que la han consagrado como una escritora de culto. Forma parte de la Real Academia Gallega.



Carmen Blanco, Luz Pozo Garza y Olga Novo

⁴ Luz Pozo Garza, *Ánfora*, 1949, reeditado en edición conmemorativa de Natalia Regueiro en *Unión Libre. Cadernos de vida e culturas*, núm. 4, “Erotismos”, Sada-A Coruña, 1999.

La obra donde podemos encontrar este poema, *Ánfora*, fue el primer libro publicado de la autora y, por tanto, también fue su primer poemario escrito en castellano. Este libro causó sensación porque su publicación fue en la posguerra, en plena época franquista, etapa donde no estaban bien vistas estas publicaciones eróticas y mucho menos si quien las escribía era una mujer, ya que para la sociedad de esa época las mujeres tenían que encargarse solo de la familia y de realizar las tareas del hogar.

En este libro encontramos 30 poemas clasificados en cinco partes, cada una con su propio título: “La llamada de Dánae” (14 poemas), “Tres poemas” (3 poemas), “Ave desplomada” (6 poemas), “Lluvia sin tiempo” (2 poemas) y “Rosa última” (5 poemas).

Aunque si centramos nuestra atención en la temática podemos hablar de una división en este poemario de dos partes. La primera parte correspondería a la titulada “La llamada de Dánae” y en la segunda parte incluiríamos las otras cuatro series anteriormente mencionadas. En la primera parte es donde prima el erotismo, lo sexual; en ella la autora intenta representar, de alguna manera, el inicio de su propia historia de amor extraconyugal de casi treinta años de duración con otro conocido escritor gallego, el quirogués Eduardo Moreiras, y para ello hace uso de la mitología griega y, en concreto, del mito de Dánae, dándole su propio toque erótico y sensual al amor furtivo de este personaje mitológico. En la segunda parte, la autora nos deja ver ese sentimiento de morriña que aparece al tener lejos a la persona que queremos después de conocer y experimentar el amor verdadero.

Como ya hemos dicho anteriormente, “¡Evohé!”, el poema que a nosotros nos incumbe, se encuentra en la primera parte de este libro, donde se menciona el mito de Dánae, así que vamos a recordar brevemente quien era.

En la mitología griega, Dánae era la hija del rey Acrisio. Fue encerrada en una torre por su propio padre porque un oráculo predijo que su descendencia iba a matar al rey. Este encierro no impidió que Zeus se enamorase de ella y, como no podían tener contacto físico, porque Dánae se encontraba encerrada, Zeus se transformó en lluvia dorada y la dejó embarazada. De esta unión nació Perseo, el hijo de ambos, que acabó cumpliendo la profecía y matando a su propio abuelo.

A pesar de que Dánae es la figura principal de la mitología griega para estos poemas, también aparecen muchas referencias hacia otros personajes de la mitología. De la mayor parte de los que aparecen en estos versos hablaremos más adelante, pero ahora podemos destacar a Zeus, que aparece reflejado en el poema. En el verso siete se utiliza el adjetivo femenino “dorada” y puede ser una clara referencia al color de la lluvia en la que se convirtió Zeus para fecundar a Dánae.

El tema principal de este poema es la pasión erótica. La autora intenta evocar esa pasión y ese éxtasis producido por la consumación del amor prohibido.

El poema está representado por una estrofa compuesta de ocho versos libres, ya que no presentan ni rima ni medida fija. La medida de los versos varía entre las nueve sílabas del primer verso y las treinta y nueve sílabas del cuarto verso.

A nivel gráfico encontramos una particularidad en el poema y es que la primera palabra de cada uno de los ocho versos que lo componen aparece en mayúsculas. Puede tratarse de algo simplemente visual, porque el editor o la propia autora lo decidiesen en su momento así, o puede deberse a que la autora quería conseguir darle algún matiz al ritmo o a la intensidad del poema con esas mayúsculas iniciales. En este análisis nos vamos a inclinar más hacia la opción de que se trata de algo visual, pues parece sugerir

una forma de dar un aire más clásico al poema, que complementaría ese clasicismo que le da la presencia de la mitología.

El yo poético de este poema es una mujer, la propia Dánae, que nos cuenta los encuentros sexuales que tiene con su amante. Esto aparece en contraposición con la historia de Dánae en la mitología, ya que en esta no conocemos la historia por su boca, sino que quien nos cuenta su historia era un hombre. Esto también es una forma de reivindicación por parte de la autora a favor de las mujeres, por la imagen y lo que se esperaba de ellas en la época de publicación de este poema, donde los hombres eran quienes tenían el mando y las mujeres simplemente tenían que dedicarse a cuidar su hogar y su familia y asentir todo lo que dijera su padre o su marido.

Al principio del poema nos encontramos ante la presencia de numerosos fonemas nasales, como /n/ y /m/, y de fonemas sibilantes, como /s/, que ayudan a ralentizar el ritmo de la narración, ya que se tratan de fonemas en los que se pueden alargar su pronunciación, sobre todo cuando van colocados en posición implosiva de sílaba.

En la última oración simple del cuarto verso se da el punto máximo de pasión, el clímax poético, "Mientras el sol ardía como un racimo de fuego", aunque aún quedan algunos coletazos de este clímax en el verso posterior. Esto lo podemos ver en la aliteración onomatopéyica del fonema /m/ que se da en el poema hasta este verso. La pronunciación de este fonema nasal bilabial se puede ralentizar, alargar, y puede guardar ciertos parecidos con algunos murmullos y gemidos que se tienen durante el acto sexual, sobre todo al alcanzar el punto de mayor éxtasis, por ejemplo, en el quinto verso: "en la copa inmensa de la tarde lentamente se escanciaba la luz".

A partir de este verso disminuye considerablemente el uso de estos fonemas nasales, más suaves, y aparecen fonemas más abruptos en su pronunciación, por lo que son más llamativos para nuestro oído, como pueden ser los correspondientes a las grafías <f>, <j>, <r>, <ñ> o los dígrafos <ll> y <dr>. Al tratarse de fonemas de pronunciación más abruptas no permiten alargar los sonidos, por lo que podemos intuir que el ritmo del poema a partir del punto de clímax del poema es un poco más rápido.

En este poema encontramos oraciones simples dominadas principalmente por verbos de acción, que también aportan una sensación de movimiento a la narración. Nos encontramos mayoritariamente ante verbos en pasado, especialmente formas verbales del pretérito imperfecto ("era", "escanciaba", "guardabas"), aunque también aparece alguna forma del pretérito perfecto simple ("bebiste", "llegaste"). En el cuarto verso encontramos un presente, "sé", que nos deja intuir que, como ya hemos dicho anteriormente, el yo lírico forma parte de esa pasión erótica, en este caso es la propia Dánae la que nos expresa sus sentimientos. Aunque nos encontramos verbos conjugados en primera y en tercera persona en el conjunto del poema, dominan los verbos conjugados en segunda persona.

A lo largo de toda la composición encontramos una cantidad desmesurada de comparaciones y metáforas. En el cuarto verso podemos apreciar un símil "yo sé que mis cabellos eran como pámpanos", donde el yo poético compara sus propios cabellos con los pámpanos de la vid, que son sarmientos verdes, tiernos y delgados. En ese mismo verso también podemos hablar de una personificación, porque los cabellos "se encendían".

En sexto verso nos encontramos ante dos metáforas representadas mediante dos cultismos, "címalo" y "siringa", que remiten a dos instrumentos musicales recurrentes en la mitología griega. El primero, el címalo, es un instrumento musical formado por

dos conchas de bronce que se hacen chocar, y el segundo, la siringa, es una flauta que recibe el nombre de la ninfa que se convirtió en el arbusto del que Pan hizo este instrumento. Estos dos cultismos no aparecen en este poema por casualidad, sino que la autora los utiliza para hacer ciertas connotaciones eróticas por su forma ya que el címbalo y la siringa tienen ciertos parecidos con las partes íntimas femeninas y masculinas, respectivamente. Estos dos instrumentos musicales también están relacionados respectivamente con dos personajes mitológicos griegos que se mencionan anteriormente en ese mismo verso, las Dríadas y los Silenos. Las Dríadas son ninfas de los bosques que se dedican a bailar alrededor de los árboles y los Silenos, que toman su nombre del hijo de Pan, quién creó la siringa, eran amantes de las orgías y de las danzas dionisiacas, de las que hablaremos más adelante.

El poema termina también con un verso metafórico: “y al caer la tarde aún guardabas mi llama entre los dedos”. Con este verso, la autora quiere expresar que, aunque la relación sexual entre ellos ya había terminado, y que quizás en ese momento ya estaban separados físicamente, el placer sexual, esa llama existente entre los dos, seguía ahí presente. Se trata, pues, de un amor tan grande que, a pesar de no tener contacto sexual, el placer nunca termina, sigue latente.

Si centramos nuestra atención en la semántica del poema podemos hablar de tres ejes o, lo que sería lo mismo, podemos diferenciar principalmente tres campos semánticos que estructuran el poema, que denominaremos, para simplificar, el campo semántico del cuerpo, el campo semántico de la luz y el campo semántico del vino.

En lo que hemos llamado campo semántico del cuerpo nos encontramos ante sustantivos como “labios”, “cabellos”, “manos”, “cintura” y “dedos”. La presencia de este campo semántico está justificada porque lo que se nos cuenta en este poema son los sentimientos del yo poético al realizar ese acto sexual entre ella y su amor furtivo y está claro que, para llevar esa relación a cabo, ambos tienen que estar presentes de forma física.

En el campo semántico de la luz aparecen sustantivos como “llama”, “sol”, “fuego”, “luz” e “incendio”; dos verbos como son “encender” y “arder” y el adjetivo “rojo”. Todas las palabras pertenecientes a este campo semántico actúan como símbolos del ardor corporal y de esa pasión que siente el yo lírico durante al acto erótico.

Podemos señalar aquí de una relación entre el sustantivo “sol” y ese punto de máxima satisfacción del poema y de la pasión sexual que ya hemos señalado. La explicación es que hasta el verso donde hemos destacado el punto climático del poema no se había detallado ni mencionado en ningún momento el tiempo, pero, a partir de ahí, se hace referencia al atardecer mediante expresiones como “la tarde lentamente se escanciaba la luz” en el quinto verso o “y al caer la tarde” en el octavo verso. Podemos entender que el clímax erótico corresponde al mediodía, el punto de máximo esplendor del sol, ya que en el verso donde destacamos ese punto de éxtasis se dice “mientras el sol ardía” y después de ese momento, cuando la pasión va descendiendo, se va mencionado poco a poco como el sol va desapareciendo y va llegando la noche.

El último campo semántico que diferenciamos en el poema es el del vino. En él incluimos sustantivos como “vendimia”, “zumo”, “pámpanos”, “racimo”, “copa”, “follaje”, “viñedos” y el verbo “escanciar”. Este campo semántico que usa el yo poético para describir esa pasión nos sirve como referencia hacia otro personaje de la mitología griega, concretamente Dionisio, el dios del vino y del placer, al que, a parte de esta, se le hacen muchas referencias en el poema.

Para empezar, el propio tema de la composición, es decir, ese reflejo del acto sexual que el yo poético nos intenta describir a lo largo del poema, y ese punto de éxtasis en esta pasión sexual, nos remiten a él ya que, como acabamos de decir, es el dios del vino, pero también del placer sexual.

Otra referencia hacia él es la presencia de los Silenos, a los que ya hemos mencionado anteriormente, ya que estos eran unos fieles participantes de las orgías y las danzas dionisiacas. También el címbalo y la siringa eran referencias hacia este dios mitológico, ya que la mayor parte de sus danzas eran al compás de estos instrumentos.

Aunque sin duda, la primera referencia que aparece en este poema hacia este dios griego es su propio título, “¡Evohé!”. En la mitología latina, Dionisio era conocido como Baco, un nombre derivado de las bacanales, que eran fiestas que se celebraban en secreto. En un principio en estas fiestas solo había participación femenina, aunque esto cambió y poco a poco comenzaron a involucrarse en ellas también los hombres. En estas bacanales se gritaba ¡Evohé! para invocar a este dios, y de ahí procede el grito que lleva este poema como título.

Al parecer, este grito puede proceder del nombre de mujer “Eva”, que sería el nombre que recibían las bacantes que participaban en las fiestas de este dios. También sabemos que de la palabra *evohé* procede nuestro sustantivo actual “ovación”, que podemos definir como el grito o aplauso que se le da a alguien por el que se siente admiración.

En conclusión, la autora Luz Pozo Garza hace uso de la mitología griega en este poema y libro para tratar temas como el erotismo y el deseo de la mujer en una época dominada por el franquismo, donde estas actitudes, e incluso el atreverse a publicar poemas con este contenido de reivindicación sexual, podían tener negativas consecuencias.



William-Adolphe BOUGUEREAU, *Bacante sobre una pantera* (1855).



Gaston BUSSIÈRE, *Las Nereidas* (1902).

La “Canción de Nerea” de Gaspar Gil Polo

NEREA FERNÁNDEZ PÉREZ

Facultade de Humanidades
Universidade de Santiago de Compostela

El autor de este texto, Gaspar Gil Polo, nació en Valencia en 1540 y se sospecha que murió en Barcelona en el año 84 de esa centuria. Escritor y jurista, nació en el seno de una familia acomodada e inclinada al ejercicio de la abogacía. Estudió las leyes y ejerció como notario en la capital del Turia. Socialmente se relacionó con la más rancia nobleza (no en vano su obra *Diana enamorada* está dedicada Jerónima de Castro y Bolea, esposa del vicescanciller de los reinos de la Corona de Aragón) y participó en reuniones literarias que le granjearon el afecto de los escritores de su tiempo; a ellos rinde homenaje en *Canto de Turia*. Se casó con Isabel Gil Polo hacia el año 1565 y tuvo ocho hijos. Tenía buenas relaciones con la corona lo cual le supuso una confianza por parte del rey que le favoreció para nombramientos posteriores. Además de algunos poemas sueltos, su obra se reduce a esa *Diana enamorada* publicada en 1564, considerada como una magnífica continuación de la *Diana* de Montemayor.

El poema *Canción de Nerea* está recogido en el libro tercero de la *Diana enamorada* y recibe su nombre atendiendo a la historia de las hijas de Nereo, un dios del mar dentro de la mitología griega. El canto de la hermosa doncella servía para llorar amargamente las desventuras de un Licio enamorado.

Atendiendo a la estructura de las canciones de Gil Polo, este texto nos acerca a una estancia compuesta por treinta y cuatro estrofas a lo largo de las cuales se describe el personaje de Galatea, una moza que desdeña el dolor que le causa a su enamorado, Licio. Ambos son protagonistas de una historia de amor en la que el enamorado le canta a su dama suplicándole que atienda a sus lamentos y penas de amor, intentando que la joven le preste atención y se fije en él. Así pues, el tema de esta canción sería, como en toda novela pastoril, el amor (o más bien el desamor) que existe entre estos dos personajes.

Los versos que componen este poema son octosílabos en los que riman el primero, el tercero y el cuarto de cada estrofa entre sí, al igual que lo hacen el segundo y el quinto, con lo cual nos quedaría un esquema como el que sigue: 8a 8b 8a 8a 8b / 8c 8d 8c 8c 8d / 8e 8f 8e 8e 8f y así sucesivamente hasta completar el conjunto de las treinta y cuatro estrofas que conforman esta canción. La estructura interna que acabamos de describir se utiliza siguiendo los patrones heredados de Italia popularizados por Dante y Petrarca.

A nivel argumental, los protagonistas de esta canción son Galatea y Licio. Este intenta, sin mucho éxito, conseguir que Galatea se fije en él, pero ella “desdeñosa”, ignora las atenciones del joven mostrándose ante él “alegre y bulliciosa” sin importarle el dolor que a él le producía su comportamiento.

El encabalgamiento presente en la segunda estrofa y tercera estrofa de forma más pronunciada, aunque es una figura utilizada a lo largo de toda la composición y aparece en otras ocasiones como: “Contento de su pulida zagala”.

La anáfora será protagonista en la cuarta estrofa, mientras que la metáfora se hará presente con comparaciones como “ninfa hermosa” para referirse a Galatea.

El hipérbaton será utilizado en alguna ocasión con el objetivo de otorgar más énfasis al sentimiento de Licio:

“No te vea jugar con el mar horrendo y aunque más placer te sea huye del mar Galatea como estás de Licio huyendo.”

“en verte regocijada celos me hacen acordar”

“vocativos ninfa preciada”

El epíteto aparecerá en dos ocasiones más, exacerbando el significado de los sustantivos destacados:

“triste cuidado”

“seca ribera”

“dulces concentos”

“espantoso estruendo”,

“bravosos vientos”

“soberbios movimientos”

En una composición en la que resalta por encima de todo el sentimiento del enamorado como es el caso que nos ocupa, otras figuras como la personificación se presentan imprescindibles:

“amor sabe desde que me hirió”.

En representación, en cierto modo, de las posiciones dispares de un protagonista y otro se utiliza también la antítesis en ocasiones como:

“tormento.... Contento”

“Tu peligroso cuidado”

Por último, puesto que uno de los objetivos de la voz lírica es mostrar cómo de perfecta es la pastora a la que dedica sus letras, esta se vale de la enumeración para presentar sus múltiples virtudes y las del paisaje que los rodea:

“Marina fiera, enroscada y escamosa”

En cuanto al léxico destacamos el campo semántico de los dioses de la mitología griega, los cuales utiliza Polo de manera recurrente a lo largo de la canción tales como: Cupido, Europa, Neptuno, e incluso la misma dama a la que se dirige el enamorado en sus súplicas: Galatea. Es relevante también utilización de los verbos en segunda persona de imperativo con los que la voz lírica se dirige a “Nerea” dándole las pautas para actuar conforme a sus actitudes y deseos. A ella la llama ninfa, Galatea; pretende situarla en una naturaleza rica en fauna, pero sobre todo en flora, en la que abundan “campo y ribera” además de nombrar impetuosamente diferentes localizaciones cercanas al mar, fuentes, ríos y todo ello se muestra como figura capital dentro de las novelas pastoriles y que se puede describir como el archiconocido *locus amoenus*. Por ello, la descripción

cuidada del espacio en el que se desarrolla la acción entre los dos enamorados responde a las características principales de ese recurso retórico.

Centrándonos ahora en alusiones y tópicos de la mitología, especialmente nos hemos de centrar en el amor que aparece con las siguientes referencias: Amor y Cupido. Este es el más representativo, puesto que se alude aquí a la fuerza del amor, de un pastor que no se da fácilmente por vencido ante la indiferencia de su enamorada. Dentro de estas alusiones míticas destacaremos también la dirigida a Galatea y a las ninfas en varias ocasiones, en una bella historia que, aunque hace sufrir a Licio no está desprovista de un bonito sentimiento de afecto.

Si nos fijamos ahora en la estructura interna, podemos dividir este poema en tres partes: la introducción abarcaría las seis primeras estrofas. En ella se nos presentan a los personajes, así como su situación personal y el espacio en el que transcurre la acción. Además, se describe la actitud de uno y otro. El nudo conformaría la canción en sí que Licio le dedica a Galatea y que abarcaría desde la estrofa siete a la treinta y dos; a lo largo de todo este fragmento Licio realiza un canto en el que anima e interpela a la joven a dejar de martirizarlo y dejarse querer finalmente. La conclusión englobaría así las dos últimas estrofas en las que se concluye que, pese a todos los esfuerzos del muchacho, su amada se mantenía indiferente y él continuaba sufriendo.

Finalmente, y a modo de conclusión, hemos de destacar que la historia que Gil Polo nos expone en este poema sirve como ejemplo excepcional de las principales características de la novela pastoril tratadas estas con el mayor cuidado y estudio formal y estilístico; no en vano la obra del autor es considerada por muchos como una de las mejores de la literatura española después del universal *Quijote*. La popularidad de la obra y del autor que nos ocupa fue extraordinaria: fue traducida al francés, al alemán y al inglés; e incluso se hizo una versión en latín.



Emily BALIVET, *La nereida* (2010).



La caída de Ícaro (1958), mural de PICASSO en la UNESCO.

El “Ícaro” de José Ángel Valente

MARIANA VERGARA GARCÍA

Universidad Nacional Autónoma de México

ÍCARO

Sobre la horizontal del laberinto
trazaste el eje de la altura
y la profundidad.

Caer fue sólo
la ascensión a lo hondo.

1. ANÁLISIS INTRATEXTUAL

1.1. Análisis de fondo o de contenido: la temática

La temática del poema “Ícaro” del poeta gallego José Ángel Valente se inscribe en el ámbito mitológico. Para su desarrollo, el poeta se basa en la historia de Ícaro, como indica desde el título. Es necesario, entonces, repasar el mito griego: Dédalo e Ícaro (padre e hijo) son encerrados en un laberinto por órdenes del rey Minos, quien, enfurecido por la ayuda que brindó aquél a Teseo, decide castigar a ambos. Dédalo decide fabricar unas alas para escapar del encierro debido a que las salidas por tierra y agua estaban perfectamente custodiadas. Para unir las plumas al cuerpo utiliza cera de abeja. Antes de emprender el vuelo, Dédalo advierte a su hijo que el calor del Sol podría derretir la cera, por lo que no debía elevarse demasiado. Sin embargo, Ícaro, fascinado por el poder conferido por las alas, se elevó hasta que la cera se derritió. Cae así al mar.

En el poema valentino desarrolla el mito en escasos cinco versos. En el primero de ellos se hace presente el eje “x” donde Dédalo interactúa hasta antes de elevarse con las alas que fabrica: “Sobre la horizontal del laberinto”. Es un primer universo en el que el área de acción es esencialmente el laberinto. El eje horizontal representa lo nivelado y aquello que tiene la misma jerarquía, pero, al mismo tiempo, la imposibilidad de alcanzar el horizonte que parece lejanísimo y, en este caso, es la zona custodiada y controlada por los guardias del rey Minos que impiden el escape de los prisioneros. El contrario de este eje es la verticalidad: el eje “y”. Ante la imposibilidad de escape que implica el universo horizontal, Dédalo, artesano, creador de mundos laberínticos horizontales con sus izquierdas y derechas, fabrica el universo de la verticalidad. Abre entonces otra posibilidad de movimiento y, por lo tanto, de escape.

En el segundo verso se presenta la expansión del universo horizontal hacia el eje “y”, el eje de la verticalidad: “trazaste el eje de la altura”. Dédalo es evocado como el dibujante responsable de extender el mundo ahora constituido por otras posibilidades de desplazamiento: el ascenso y la caída, pensada también como profundidad, idea expresada en el tercer verso. Este eje ofrece la posibilidad de ver más allá, de ampliar el horizonte mientras se eleva el vuelo. Al contrario, el descenso se relaciona con la oscuridad y, sin embargo, la conformación del eje “z”: el de la profundidad. De esta manera, la decisión de ascender implica la caída más o menos estrepitosa de acuerdo con la elevación. La conjunción de este y el tercer verso (“y la profundidad”) constituye la

unión de opuestos que se complementan: en la altura se halla necesariamente la profundidad. Dédalo e Ícaro, respectivamente, representan la capacidad de alzar el vuelo y al mismo tiempo el riesgo de una caída.

En el cuarto verso se concreta la creación del universo abismal. Padre e hijo se separan no en el momento en que emprenden el vuelo, sino en el instante en que Ícaro cae. Ambos (padre e hijo) permiten que el otro *sea*, que el otro exista como lo que *es* en los cosmos fabricados. De esta manera el cisma hace posible la creación del nuevo mundo ya no a cargo de Dédalo, sino de su hijo. El último verso (“la ascensión a lo hondo.”) demuestra cómo se nutren los contrarios: sin el padre no existe el hijo y viceversa; sin la caída no existe la ascensión, no existe la altura. Valente muestra así un elemento constante en toda su poética: la “fértil unión de opósitos” según Tomás Sánchez Santiago, presente especialmente en su libro *Mandorla*.



José Ángel Valente y Claudio Rodríguez Fer en Almería

1.2. Análisis de la forma o de la expresión

“Ícaro” se vale de un recurso constante en la poesía de Valente sobre todo en su libro *Mandorla*: la unión de opuestos.

1.2.1. El nivel fónico

El poema está compuesto por 5 versos de metros variados. El primer verso es endecasílabo con acentos en la primera, sexta y décima sílaba; el segundo está conformado por 9 sílabas poéticas con los acentos en la segunda, cuarta y octava sílaba; el tercero es un verso hexasílabo con acento en la última sílaba; casi al final del poema, el cuarto verso es un pentasílabo, con los acentos en las sílabas 2, 3 y 4; finalmente, el quinto verso está conformado por 6 sílabas poéticas, con los acentos en la tercera y quinta sílaba.

1.2.2. El nivel gramatical

El poema se inaugura a través de la preposición “sobre”, la cual nos posiciona de inmediato en un lugar en específico. Este espacio se aclara de inmediato con el adjetivo “horizontal”, seguido del sustantivo “laberinto”. Dos de los verbos expuestos en el poema se encuentran en pretérito perfecto (“trazaste” y “fue”), uno en segunda persona

del singular y el otro en tercera persona del singular; el tercer verbo está en infinitivo. La conjunción copulativa “y” une el segundo y tercer verso. La mayor parte del poema está conformado por sustantivos (“laberinto”, “eje”, “altura”, “profundidad”, “ascensión”) que en ocasiones son reforzados por adjetivos (“horizontal”, “hondo”).

1.2.3. *El nivel léxico-semántico*

En general, el léxico del poema abarca un campo semántico definido: aquél que hace referencia a los espacios. La primera palabra que se hace presente nos coloca de inmediato *en* un sitio (“Sobre”). A continuación, la imagen poética de un espacio amplio y extendible se hace presente a través de los sustantivos “laberinto”, “eje”, “altura” y “profundidad”. Al mismo tiempo, el verbo “trazaste” alude a un fabricante-dibujante e implica la posibilidad de expandir (trazando-dibujando y borrando) el lugar en el que comenzó el poema. El segundo verbo (“Caer”) representa por sí mismo la primera expresión de la acción fundamental: el desplazamiento entre los lugares trazados por el aludido anteriormente. El tercer verbo en pretérito perfecto (“fue”) y el adverbio “sólo” suponen que la acción significó una única cosa: “la ascensión a lo hondo”, con lo que concluye el poema.

Estos dos últimos versos construyen un oxímoron acentuado aún más con el adverbio: como si la contradicción de “elevarse hacia abajo” fuera algo evidente que no necesita de explicaciones. Así, el elemento más destacable dentro del poema es el oxímoron presente en el último verso. Los antónimos “ascensión” y “hondo” se unen sintácticamente para crear la sensación de contrariedad que se acentúa debido a que se encuentran en el mismo verso y, por lo tanto, cierran el poema.

1.2.4. *El nivel pragmático*

Como he mencionado anteriormente, el poema se inaugura con el campo de acción: es el comienzo de una narración. Sin embargo, en el segundo verso se alude a un interlocutor desconocido para quienes no estén familiarizados con el mito. La lectura es, en muchas ocasiones, un ejercicio de predisposición. Un lector que conozca la historia de Dédalo e Ícaro sabrá de antemano los posibles vínculos entre el poema y el mito. Debido a que los títulos, como los paratextos que son, predisponen de especial manera la lectura, se sabe de qué tratará el poema. Así, la intertextualidad en “Ícaro” se presenta de manera evidente. El verbo “trazaste” en el segundo verso habla a Dédalo, mientras que los últimos dos versos hacen referencia a la parte que desempeña Ícaro en el mito. Es importante resaltar que, de acuerdo con Claudio Rodríguez Fer, estudioso de la obra de José Ángel Valente, el halló su inspiración en un mural de Picasso durante el tiempo que estuvo trabajando en la UNESCO de París. Así, esta obra valentiana no sólo es fruto de la intertextualidad, sino de la unión de lo visual con lo escrito.

1.3. **Análisis de la estructura**

La división que se puede establecer, a pesar de la brevedad del poema, inicia con el título: proporciona una idea de la temática del poema. La siguiente sección del poema está delimitada por los primeros tres versos, donde se hace referencia a la labor que desempeña Dédalo como constructor y creador de laberintos y diversos artefactos. La última sección se compone por los últimos dos versos: es la presencia de Ícaro, con quien finaliza el mito y, al mismo tiempo, el poema.



Saturnino Valladares, Antonio Gamoneda y Claudio Rodríguez Fer en el Aulario del Complejo Docente del Campus Terra de Lugo (2015).

El Fénix poético de Saturnino Valladares

LUIS RIVELÓ NÚÑEZ

Facultade de Humanidades
Universidade de Santiago de Compostela

La fuerza de las llamas
abre el torso de los cuerpos.

Arde el Ave Fénix
abrazado a la tierra
avivando los colores
de las alas en llamas.

La danza de los cuerpos.
El lenguaje incendiado del amor.

Violentamente el ave
asciende a lo profundo
de la materia líquida.
Atraviesa la lluvia,
los pétalos oscuros,
la luz que habita en la piel,
las aguas silenciosas.

En su esencia de incendio
luchan la sombra y la luz:
la luz fluyendo desde la sombra apresada.

Los poemas que comentaré se encuentran en el libro *Secretos del Fénix* del escritor español Saturnino Valladares (Lugo 1978). Fue director de *Evohé* (2008-2009) y es autor de cuatro poemarios: *Las almendras amargas*, *Cenizas*, *Los días azules* y el libro que nos ocupa. Actualmente es profesor de universidad en Brasil.

A continuación, introduciré el tema de los poemas en general, para después detenerme en la figura del fénix. Ambos poemas tratan el tema del amor desde un punto de vista erótico y ambos tienen como protagonista al Ave Fénix. La pasión del acto amoroso se entrelazará majestuosamente con las llamas que cubren el plumaje del Ave. Así, ambos poemas contendrán una llama viva e intensa, un candente fénix donde aparecerá reflejado el eternizado encuentro carnal.

Antes de comenzar el comentario pormenorizado de los poemas hablaremos de la figura del fénix. Un ave fénix es un longevo pájaro que se regenera o renace cíclicamente, característica que lo hace virtualmente inmortal; la forma más común en la que se lleva a cabo esta regeneración sucede tras la muerte del fénix. Cuando el fénix ha perecido solo quedarán sus cenizas, y de estas brotará de nuevo un ejemplar listo para continuar el ciclo. Las diferentes tradiciones difieren en cuanto a la longevidad de la criatura, pero en general podemos estimarla en los 500 años aproximadamente. Entre las

figuras destacadas que han contribuido a la transmisión y recuerdo de la figura del fénix encontramos a: Ovidio, Heródoto o Plinio el Viejo. La inmortalidad del fénix hace que esta figura pueda relacionarse “fácilmente” con todo aquello que tenga que ver con la renovación o sea eterno, como el Sol o el tiempo. En estos poemas, el autor identificó al fénix con el encuentro sexual, pues ambos son eternos; al igual que un nuevo fénix saldrá de las cenizas del antiguo, un nuevo amor surgirá de las cenizas del anterior.

Hemos de tener en cuenta que el fénix nació en la mitología egipcia y de esta pasó a la tradición grecolatina (probablemente por labor del historiador Heródoto), según cuenta el mito original: el fénix podía controlar el fuego, tenía una gran resistencia física, gran fuerza y sus lágrimas eran curativas. Se le denominaba Bennu en el Antiguo Egipto y estaba asociado a las crecidas del Nilo (eterno resurgimiento) y al Sol; esta ave también era símbolo de la purificación y la inmortalidad. Como pasó con otros mitos, la historia de tan brillante ave sería cristianizada, adaptándose así a la nueva fe dominante. El mito cristianizado nos contaría que el fénix anidaba en un rosal del Edén y que cuando los humanos fueron desterrados, una espada angélica dejó caer una chispa que incendió su nido; al haber sido la única criatura que se resistió a probar el fruto prohibido, le fueron concedidos magníficos dones sobre el fuego y la luz, siendo el más destacado la inmortalidad.

En cuanto a su apariencia, el fénix normalmente ha sido presentado en los textos y grabados medievales rodeado por un halo (se considera que para enfatizar su conexión con el Sol); además, Plinio el Viejo decía que tenía una cresta de plumas sobre la cabeza. En cuanto a sus colores, los distintos escritores no lograron ponerse de acuerdo; si bien gozó de mucha fuerza la afirmación de Heródoto de que su plumaje era dorado y de intenso y ardiente carmesí.

Mencionaré también, antes de embarcarme en el comentario, que para la realización de este conté con el privilegio de poder dirigirme al autor con ciertas preguntas cuyas respuestas serán importantes para el análisis; me aseguraré de hacerlo notar cuando lleguemos a algún punto donde podamos echar mano de lo que el propio autor nos ha revelado.

Habiendo ya introducido la figura mítica del ave fénix, nos introduciremos ahora en el análisis pormenorizado de los versos del poema. Comentaré ambos poemas por separado para acabar relacionándolos en la conclusión del comentario. Como podemos ver, en un primer vistazo, el incandescente fuego eterno del Fénix aparece como correlato directo de la pasión carnal humana. Sin embargo, pese a tratar el mismo tema ambas composiciones, este aparece considerado desde una perspectiva temporal distinta: en el primer poema se describe el amor sexual en su esencia; una *definición poética*, mientras que en el segundo poema se nos presenta con mayor concreción la consumación del amor. En palabras de Saturnino Valladares: “Los dos fragmentos son erótico-amorosos. El encuentro carnal se presenta como espacio del conocimiento, más allá de las evidentes imágenes de penetración, cópula u orgasmo.”

Los poemas son de verso libre y están formados en su mayoría por versos de arte menor, si bien también encontramos alguno de arte mayor, siendo la medida más común los versos de siete.

Comenzaremos con el primer poema y de nuevo hemos de tener en cuenta las palabras del autor: “En el primer poema, la cadencia del encuentro se presenta a través de la danza (...) Los cuerpos, que son dos, se funden en uno solo en la pasión incendiada del ave Fénix -incendio que se produce con su muerte (orgasmo).”, los versos iniciales son: “La fuerza de las llamas / abre el torso de los cuerpos”. Hallamos una potente

metáfora en estos versos que ya nos remite al intenso fuego del fénix y a la irrefrenable pasión amorosa; las llamas aludirían al ardiente deseo y los torsos “abriéndose” nos ilustran esa danza amorosa que menciona el autor. Estos primeros versos servirán de introducción para los conceptos que después se nos presentarán. El poema continúa y la estrofa siguiente dice así: “Arde el Ave Fénix / abrazado a la tierra, / avivando los colores / de las alas en llamas.”. En estos versos encontramos la realidad que se presentaba anteriormente (“la fuerza de las llamas abriendo los torsos”) en su plenitud, y así, encontramos una metáfora en el primer verso: el Fénix representando el acto amoroso “arde”, es decir, “vive”. En el siguiente verso hallamos otra imagen que el autor me reveló que podríamos interpretar de varias maneras: podríamos interpretar que la cópula se produce en la tierra, pero también podríamos interpretar el verso como una metáfora de la penetración. En cualquier caso, lo importante es la intensidad con la que estos conceptos se nos transmiten, el ave “arde” pero aun conteniendo tanto “calor” es capaz de “abrazar” la tierra. En los dos versos restantes hallamos otra metáfora, las mejillas de la amante se enrojecen, el fuego del fénix ha sido contagiado; paso necesario para su inmortalidad. He de destacar también en estos cuatro versos la muy abundante presencia de la grafía “a” que intuyo podría hallarse funcionando onomatopéyicamente, tal vez simbolizando los gemidos que manan de tan intensas llamas. El poema terminará con los versos: “La danza de los cuerpos. / El lenguaje incendiado del amor.” Podríamos hablar de una estructura circular, pues el poema tiene su cierre hablando de esa “danza amorosa” que ya veíamos en el segundo verso y también ese “lenguaje incendiado” por la “fuerza de las llamas”. En el primero encontramos un eufemismo metafórico, pues la danza se hallaría representando el acto amoroso, dotándolo de las características del baile. En el último verso considero muy importante el adjetivo “incendiado”, pues con él se consigue mantener hasta el último instante el caluroso dinamismo que tiene el poema.

Antes de pasar al comentario del siguiente poema mencionaré la destacable presencia del campo semántico de las llamas en esta composición (“llamas”, “Arde”, “incendiado”). Crucial para hacer llegar al lector estos conceptos y muy importante también a la hora de establecer ese símil entre el ave fénix y el amor sexual.

Continuaremos ahora comentando el segundo poema, el cual he dividido, al igual que el primero, en tres partes. Como veremos, en este poema se construye una alegoría de la cópula. La primera parte consta de los tres primeros versos, la segunda parte va del cuarto al octavo verso y la última parte consta de los tres últimos versos. En este poema el acto sexual aparece observado más minuciosamente, ya no tratamos la “esencia general” si no que trataremos un acto concreto y definido como veremos. Los tres primeros versos dicen así: “Violentemente el Ave / asciende a lo profundo / de la materia líquida.” Estos tres versos articulan una metáfora eufemística que servirá de introducción al resto del poema, el poema tratará un encuentro carnal y comenzará describiendo la penetración y, sabiendo esto, es fácil imaginar a qué se refiere “el Ave”, “lo profundo” o “la materia líquida”; he de destacar también el hipébaton: el primer verso comienza con un adverbio, pero este acompaña al verbo, lo cual expone un orden de elementos peculiar; mi opinión es que el autor se aseguró de reservar este lugar privilegiado al adverbio para así imprimir una mayor fuerza en el arranque del poema. Además, al aparecer el adverbio en esa posición su significado se “vierte” sobre los dos versos que lo siguen, describiendo así la violenta intensidad del acto. A continuación, se nos presenta en la obra una bella enumeración metafórica eufemística: “Atraviesa la lluvia, / los pétalos oscuros, / la luz que habita en la piel, / las aguas silenciosas” con ella pasamos al núcleo del poema y veremos que la metáfora eufemística de la penetración se prolonga. Hablaremos primero de esa mención a la lluvia que podríamos

considerar una antítesis, oponiéndose directamente al volcánico calor del fénix, pero esta lluvia no conseguirá apagar la pasión del Ave, más bien se rinde ante ella. He de confesar que el comentario de esta parte del poema me habría resultado mucho más dificultoso si no hubiera contado con la ayuda de Saturnino Valladares, pues gracias a él conozco el significado oculto tras las metáforas. Los pétalos oscuros representan los labios vaginales, que plegados sobre la flor femenina se abren en este íntimo encuentro. La luz que habita en la piel simboliza el blanco rostro de la amada al iluminarse por el encuentro amoroso, podríamos relacionar este verso con aquel del poema anterior donde las “alas en llamas avivan sus colores” por tratar un asunto parecido. En “las aguas silenciosas” podemos comprobar de nuevo la aparición del líquido elemento en el poema, elemento tan contrastante con nuestro “fénix” protagonista; Saturnino me aclaró que este verso hace alusión, según sus palabras, a lo siguiente: “desde una perspectiva puramente carnal, serían el flujo femenino”, oculta lubricación manifestada por el ímpetu amoroso del candente fénix. Llegamos ya al final de este poema “En su esencia de incendio, / luchan la sombra y la luz: / la luz fluyendo desde la sombra apresada.” Primero mencionaremos la sinécdoque, pues esa “esencia de incendio” se refiere al “fénix”, la sombra y la luz probablemente aluden a hombre y mujer y se hallan en relación antitética; muy relacionada con la “lucha” que se nos menciona, esta “lucha” será de nuevo un eufemismo del acto amoroso. Para terminar, el análisis, en el último verso nos topamos con una potente metáfora y para resolverla haremos una recapitulación: hemos convenido que este poema describía un encuentro amoroso y que los primeros versos aludían al “inicio” de este encuentro; teniendo esto en cuenta podemos afirmar que estos tres últimos versos aluden al clímax, e indicaré además que el autor me confirmó este hecho.

Finalmente llegamos a la conclusión del comentario, donde trataré de relacionar ambos textos. Antes de comenzar haré mención a las metáforas que inundan ambas composiciones y enlazan con la figura del ave fénix, también mencionaré que las metáforas toman un papel más marcadamente eufemístico en el segundo poema. Establecer una relación entre ambos textos no es difícil de efectuar, pues ambos textos tratan el mismo tema: el amor sexual identificado con el flamígero fuego del fénix, dotado así de la inmortalidad del ave.

El primer poema nos mostrará el acto tomando una descripción metafórica donde la pasión carnal aparecerá personificada en el ave fénix, cuya acción pone en marcha el rítmico mecanismo de esta danza; danza que acabará cristalizando en ese “lenguaje incendiado” que compone la pasión amorosa. Se nos presenta en este poema al fénix como personaje metafórico representativo de la pasión erótica y esta pasión se equiparará con la danza, ese lenguaje incendiado que permite a los amantes comunicarse.

El segundo poema nos describe el acto desde una perspectiva más carnal y dinámica, ya no se nos muestran los rasgos generales del acto, sino que se profundiza y se emplea un lenguaje metafórico y eufemístico para transmitir al lector los conceptos. Aquí el fénix ya no representa la pasión carnal como un todo, en este poema el ave se identificará con el ímpetu ardiente que acompaña al amante. Además, podremos advertir este cambio de temática en el propio ritmo de las composiciones: el primer poema contiene un ritmo que podríamos considerar suave y atrayente, como el de una amable danza; mientras que el segundo poema presenta un ritmo más dinámico y atrevido y este mayor dinamismo ya aparece marcado en la primera palabra, ese abrupto adverbio “Violentamente”.

Como podemos ver, en estas composiciones la figura mitológica del fénix aparece estrechamente relacionada con el acto sexual. En el primero se relaciona como “el todo” y en el segundo como “la parte”. Considero que esta relación ha sido ingeniosamente construida, pues, como se nos dice en el libro *Secretos del Fénix*: “Eu me servi da ave Fênix como símbolo do erotismo, por sua capacidade de atravessar a morte como um período de transição para voltar à vida. (...) o encontrou amoroso converte-se num ciclo único e inquebrantável, onde (...) confundem principio e fim em si mesmos (...) nao existe o fim, nem a finalidade, únicamente a transição para uma nova fase amorosa.” Esta relación entre ambos conceptos es muy sólida, pues el fénix renace de sus cenizas, al igual que la pasión de ayer alimentará la de hoy. También podríamos argumentar aún más esa relación entre sexo, fénix y eternidad si considerásemos la reproducción dentro de ese amor carnal; y lo podemos hacer en dos sentidos: podríamos considerar que se reproduce porque la pasión de hoy engendrará la del mañana y también considerando la reproducción en su sentido más básico, pues de las cenizas nacerá un nuevo ser.



Ave Fénix, ilustración extraída de Friedrich Justin BERTUCH, *Bilderbuch für Kinder...* (1792-1830).



John COLLIER, *Lilith* (1892).

“Romance de Adán y Lilith” de Ricardo Carballo Calero

BÁRBARA MOSQUERA PARAPAR

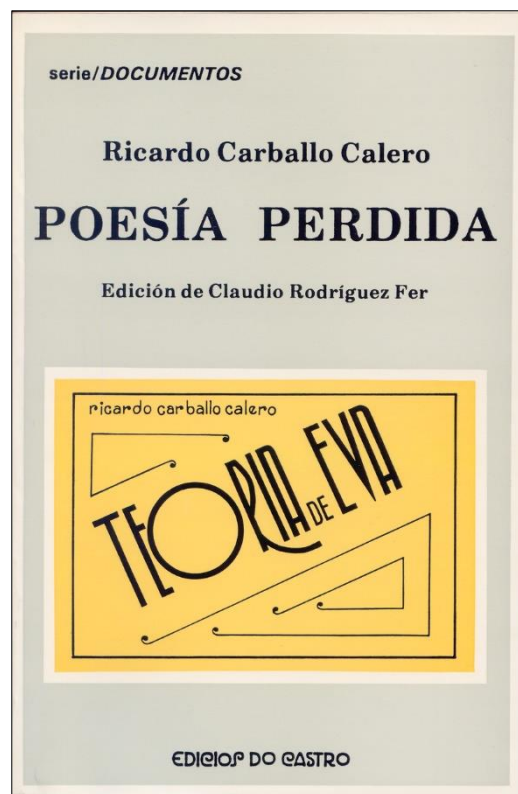
Facultade de Humanidades
Universidade de Santiago de Compostela

El texto que nos ocupa, “Romance de Adán y Lilith”, es un poema del autor gallego Ricardo Carballo Calero, incluido en el poemario recopilatorio *Poesía perdida*⁵.

Comencemos estableciendo, aunque sea redundante, que estamos ante un escrito perteneciente al género lírico, específicamente ante un poema narrativo, ante un romance. Un romance es un tipo de poema compuesto por una serie indefinida de versos octosílabos con rima asonante en los versos pares y libre en los impares. El cuerpo aquí se compone por sesenta y seis versos de arte mayor, siendo los más cortos alejandrinos y los más largos de diecisiete sílabas, algunos compuestos por hemistiquios. Su estructura externa se divide en dos bloques estróficos: el primero agrupa los primeros cuarenta versos, el segundo los veintiséis restantes. La atípica métrica que se observa podría inducirnos a pensar que estamos ante una composición estrófica distinta a la del romance, pero ocurre que Calero está desarrollando un esquema irregular en el que la cesura no ejerce su función en ciertos versos.

Relacionado con la rima y dentro del campo de la fonostilística, se podría señalar cierto fonosimbolismo en la utilización de una única vocal en la última sílaba de cada uno de los versos. No se sigue un esquema marcado, pero siempre se repiten las terminaciones <-as> y <-a>: “Eva” (verso 1), “pavesas” (verso 2), “cabeza” (verso 3), “seda” (verso 4), “casamentera” (verso 26), “bestia” (verso 35), “eterna” (verso 46) o “promesa” (verso 60). El uso de esta vocal se puede considerar como un remitente al mundo femenino, a la figura de la mujer, por ser esta la marca gramatical de femenino singular y plural.

“Romance de Adán y Eva” sigue una estructura interna que se ciñe a esquemas tradicionales en forma de introducción, nudo y desenlace. La introducción se extiende hasta el verso número 18. Se nos presenta a una mujer pasional, hermosa, vivaz: se nos presenta a Lilith. Desde el primer momento se la describe ya no como se retrataba a la *donna angelicata* (delicada, etérea, la mujer prototípica renacentista, inmóvil) sino como la lujuria, la ferocidad, la vida. Porque Lilith es vida, es movimiento, es descontrol. En definitiva, es libre. Desaparece aquí la representación contenida de la mujer para abrir



⁵ *Poesía perdida*, edición, introducción y recopilación de Claudio Rodríguez Fer, Sada (A Coruña), Edición do Castro, 1993.

las compuertas de un torrente descriptivo de una riqueza deliciosa. El uso de la comparación constante de Lilith con el fuego, un elemento ondulante, es de por sí muy elocuente.

Físicamente se resalta en su cuerpo el color rojo, el color simbólico de la pasión. Del verso “Esencia de fuego y humo, sus besos era pavesas” se puede extraer el color rojo de sus labios, pues las pavesas son ascuas, o el despertar sexual que provocaban sus atenciones amorosas. También en el verso “Igual que un hacha encendida, era llamas su cabeza” se puede vislumbrar mediante una metáfora el color rojo de su pelo. Este aspecto, del mismo modo que el anterior, es también cuestionable, pues en los serpenteos de las llamas se puede distinguir del rojo al amarillo, pasando por los tonos anaranjados. Por este motivo se podría deducir que Lilith podría ser, asimismo, rubia.

También se prelude la figura de Adán como contraposición a la de Lilith. Son dos figuras de contraste: “Como Lilith era fuego y su marido era tierra, /era el tálamo notario de amorosas divergencias”. Es en estos dos versos en los que se establece el conflicto desencadenador de la acción poética. Lilith es fuego, es ardor, pasión e ímpetu. No pretende negarse a sí misma la satisfacción del placer sexual. Adán es tierra, es un elemento pasivo, estático. Intenta compenetrarse con Lilith infructuosamente una y otra vez, sin lograr demostrar nunca un desempeño sexual acorde con las necesidades íntimas de su compañera. Esta situación es origen de una gran frustración en Lilith:

Mientras un Adán de plomo sudaba dominio en quiebra,
una Lilith de arrebatos lloraba chispas de perlas.
Cuervos de desesperanza hacen de su carne presa.

La frustración de Lilith no desemboca, sin embargo, en resignación. Es aquí donde da comienzo el cuerpo del poema, que se dilatará en dos bloques hasta el verso número 55. El primer bloque, que termina en el verso 40, supone la confrontación de Lilith con Dios. Lilith no es sumisa ni quiere serlo. Conoce sus deseos y decide expresarlos libremente, por lo que comete lo que en la *Biblia* se considera uno de los grandes pecados: “Invoca a Dios por su nombre prohibido, cayendo en réproba”. Esta es solo la punta del iceberg en su contienda con su creador. Se enfrenta a Él no desde la docilidad sino desde la impetuosidad.

Su primera intervención es tan sumamente deliciosa y descriptiva que considero merecedores de especial atención los versos 21 a 26. Es, sin duda, un momento catártico.

- 1 -Cuando me hicieron tus manos, brillaba un negro planeta.
- 2 Si mi piel es blanca luz, es mi suerte sombra negra.
- 3 Hésper con sed me levanta si Vésper con sed me acuesta.
- 4 Marido tengo tortuga, siendo yo corza ligera.
- 5 Para él termina el amor cuando para mí comienza.
- 6 Tu divinidad ha sido pésima casamentera.



Adán. Fragmento de *La creación de Adán*, de Miguel Ángel

Se procederá a analizar de forma aislada cada uno de los versos, pues cada uno de ellos contiene información vital para comprender el porqué de las frustraciones de Lilith. En el primer verso se nos ofrece la primera pista. Lilith es creada por Dios con sus manos del mismo modo que Adán. Es su igual, no su subordinada. De ahí la fuerza de su carácter. Este motivo sería la razón por la cual la segunda mujer de Adán, Eva, se crearía a partir de una costilla del hombre: para su sometimiento, su sumisión. Se pretende enmendar el “error” que se cometió la primera vez, dándole poder, libertad de pensamiento y ambición a una mujer.

En el segundo verso Lilith se lamenta de su mala suerte: por mucho que su piel sea blanca y hermosa no sirve de nada, pues no es feliz. El tercero denota un estado continuado de ansia. Se despierta la mujer al alba con un deseo en sus entrañas que no ha desaparecido cuando se pone el sol. Nunca es satisfecha.

El contenido de los versos 4 y 5 se puede agrupar por su contenido. En ellos quizá se hace eco el lamento de Lilith por el carácter de eyaculador precoz de Adán y el egoísmo sexual del género masculino, encarnado en la figura de su compañero: cuando Adán ya ha alcanzado el orgasmo ella todavía acaba de empezar a sentir placer con el acto amoroso. Ahí termina el susodicho encuentro, sin tener en cuenta las necesidades de su pareja.

El sexto verso consiste en el alegato final: Dios tomó pésimas decisiones. Sin importar que se trate del mismo Iahveh, Lilith no duda en decir su verdad frente a frente, desechando cualquier alarde de condescendencia.

A partir de este momento, toma la palabra únicamente un encolerizado Dios, que expulsa a Lilith del paraíso. Se presenta su personaje como un ser autoritario, omnipotente y tiránico. Se erige como el amo cuyas decisiones son incuestionables, recalcando a la mujer su lugar de sierva y compadeciéndose de Adán por estar desatendido mientras ella pierde el tiempo pleiteando por atribuciones a las que no tiene derecho: “pero mientras tú me arguyes Adán yace como bestia”.

En el segundo bloque del cuerpo se nos presenta una Lilith afincada en Egipto, donde se dedica a la vida relajada. Ha sido desterrada y se nos sitúa en su vida actual. Tras ser expulsada, se une a los demonios, que la “reciben por su reina”. Mientras yace plácidamente en una barca sin vela surcando el Nilo⁶, a Adán se le entrega su segunda esposa: “Adán de Iahveh recibe su segunda compañera”. Es aquí donde la personalidad de Lilith evoluciona.

⁶ Se confirma en esta parte el color rubio del pelo de Lilith en el siguiente verso: “El viento la iba tirando de la rubia cabellera”. Por tanto, la referencia a las llamas en su pelo se correspondería no con el color sino con las ondulaciones del mismo.

El personaje fuerte que pretendía caracterizarse por su discurso liberador se torna vil. La corroe el rencor y la rabia: “Si Eva se hizo mortal, Lilith su rabia hizo eterna”. Con esto no se quiere decir que Lilith siente envidia de Eva, sino que ha sido ultrajada, substituida. Ahí se encuentra el origen de su rabia: la pusieron a un lado y crearon una nueva versión de la primera mujer. A la rabia se une la venganza. Lilith condena a la mujer a parir con dolor. Ella misma no va a tener hijos como castigo, según la tradición bíblica. Según el mito del *Génesis*, lo cual se detallará posteriormente, Lilith no solo es desterrada, sino que se la condena a no poder dar a luz ningún niño con vida. Sí se la caracteriza como envidiosa en este sentido, ansía ser madre y se le es negado, objetivo que sí alcanza Eva.

La hembra de fuego persigue a la progenie de greda.

Pone el aullido en la hinchada boca de las parturientas

y clava agujas de envidia en sus entrañas ubérrimas.

Ante esta situación, Dios envía tres ángeles para poner fin a las acciones vengativas de Lilith: “Semangelof, Sansenói, Senói; tres lucientes gemas”. Cave matizar que es significado de “progenie de greda” es un tanto difuso. La greda es un tipo de arcilla por lo que existe la posibilidad de que estemos ante un recurso metonímico en el que se tome la greda por la tierra: la progenie de la tierra. No sería descabellado ya que se compara a Adán con la tierra en los primeros versos del poema.

En este mito aparecen algunos de los mayores estereotipos sobre la mujer que se continúan perpetuando desde antes de Cristo hasta nuestros días: la mujer es envidiosa, las mujeres competimos entre nosotras, las mujeres somos rencorosas... Que Carballo Calero pertenezca al siglo XX no anula el hecho de que está versificando un pasaje bíblico de siglos de antigüedad, hecho que se debe tener presente, pues el machismo presente en el relato no surge del autor mismo sino de sus fuentes intertextuales evangélicas.

Para finalizar, el desenlace del “Romance de Adán y Lilith” continuará a partir del verso 56. Concluye el relato con el castigo de la mujer condenada. Los ángeles la tiran al río, donde “los saurios la esperan”. Acorralada, Lilith firma unas capitulaciones en las que promete no atacar a mujer embarazada o niño no nacido que profese adoración a estos ángeles y a Dios. Es sin duda alguna una imagen muy visual, llena de una movilidad brusca y violenta y de plasticidad.

Ásenla de los cabellos, de los brazos la sujetan

para arrojarla a las aguas donde los saurios la esperan.

Sobre pedales de viento mueve Lilith rubias piernas

como montando del aire la invisible bicicleta.

La evolución del personaje de Lilith comienza como un símbolo de libertad y termina siendo una enseñanza moral. Se la corrompe, se la vilipendia ante el lector con el fin de causar repulsa por su figura. Lilith es quien se enfrenta a Dios. Es la mujer insumisa. El catolicismo no puede permitirlo, por lo que la castigan. El mensaje es claro: mujer, no seas como Lilith, sométete.

Su personaje se expresa en estilo directo e indirecto libre. El de Dios únicamente en estilo directo. El resto de los personajes (Eva, Adán, “las tres fuerzas radiantes”) son

fuerzas pasivas sin voz, elementos figurativos, que no colectivos⁷. La verdadera lucha se escenifica entre Dios y la primera mujer, son dos fuerzas cósmicas opuestas y el resto de los personajes sirven al único cometido de servir a su causa.

A lo largo del análisis de la estructura interna se ha mencionado en distintas ocasiones la *Biblia*. La fuente principal de Carballo Calero es el mito de la primera esposa de Adán, incluido en el libro del *Génesis*. Es una referencia intertextual clara y concisa, pero supone una dificultad: apenas aparece ninguna referencia en la *Biblia* de Lilith. Se conocen varias versiones sobre la historia de la primera mujer, pero ninguna confirmada por falta de información. El motivo por el que no aparece en la *Biblia* se debe a la eliminación posterior de su figura. Se sospecha que aparecería en una versión primitiva de las *Escrituras* que sería posteriormente modificada por considerarse Lilith como una mala influencia para la mujer en lugar de una enseñanza de lo que no se debe hacer. El autor del "Romance" toma la versión más extendida y la versifica.

Una segunda fuente se encuentra en el *Romancero gitano* de Lorca. A partir de 1930 la lectura de Lorca influye en la obra de Carballo Calero, teniendo como resultado la composición espaciada en el tiempo de una serie de romanceros bíblicos.

En cuanto al tema, nos encontramos ante la confrontación de dos fuerzas que se puede traducir como la condena de la rebeldía femenina ante el sometimiento masculino. Dependiendo del enfoque se pueden extraer numerosos temas secundarios, como la libertad sexual, el resentimiento o el deseo maternal. El tema principal es un tema típico de las *Escrituras*, en las que se dan diversos casos en los que la mujer es señalada como símbolo de corrupción e infamia: Salomé, Dalila o Jezabel.

El punto de vista del emisor es omnisciente, lo ve y lo sabe todo, y ausente, no forma parte del relato. El tiempo, además de continuo, rápido. Una escena ocurre simultáneamente: el destierro de Lilith y la creación de Eva. El espacio se divide en dos localizaciones: el Edén, aunque no se menciona el Jardín expresamente, y Egipto. Ambos son lugares estáticos, el primero imaginario y el segundo existente.

Para finalizar, se procederá a un breve análisis de los aspectos formales más destacables del texto. Son muchos los recursos que ya se han mencionado a lo largo del comentario, pero han quedado algunos por el camino no menos importantes. En el nivel fónico ya se citó el fonosimbolismo pero también se observa al menos una aliteración en el verso 28, aunque el por qué sea un tanto difuso: "En el vaso de tu boca brota la amarga blasfemia".

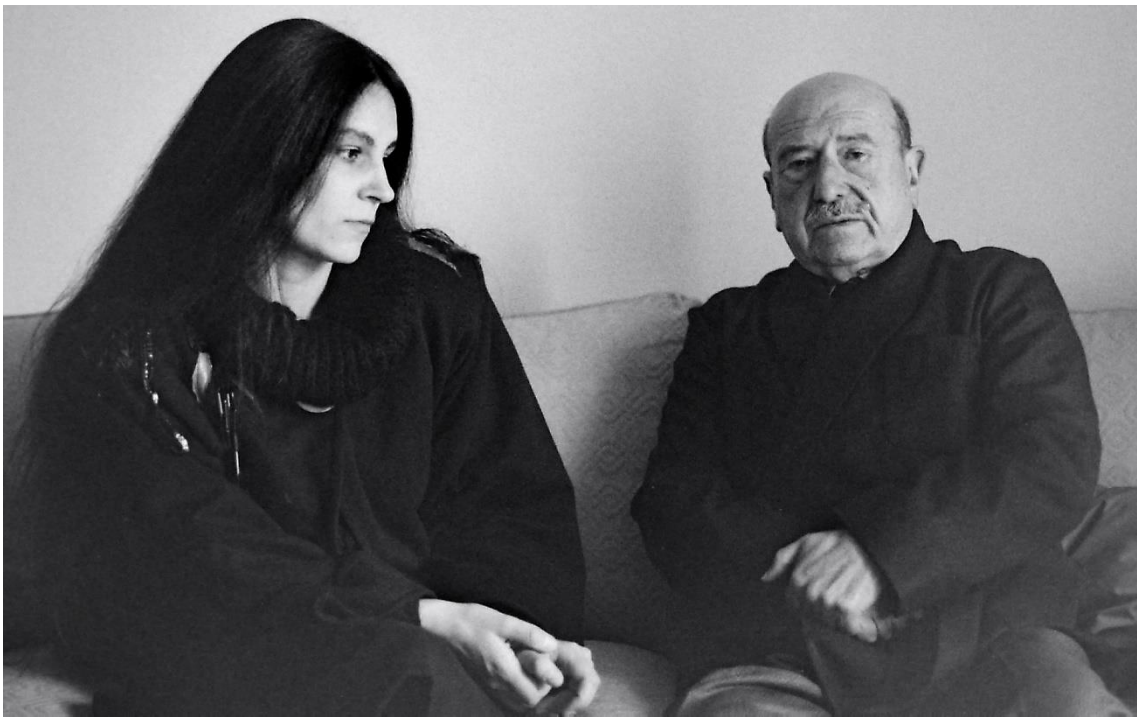
En el nivel gramatical nos encontramos con una enumeración entre los versos 37 y 38. La retahíla de insultos a Lilith pretenden incrementar el ritmo de la acción, impregnando agresividad: "-Vete lejos de mis ojos, resabida, bachillera, /escándalo de impudicia, piélagos de incontinencia".

En los campos semánticos, por su parte, destacan dos series. La primera agrupa términos relacionados con los elementos, que a su vez se asocian a Lilith y Adán: "fuego", "humo", "pavesas", "brisa", "ardía", "incendio", "tierra", "plomo" y "greda" (elementos extraídos de la tierra), "viento", "aguas". El agua, el aire y el fuego se afilian a Lilith. Son elementos que denotan fluidez y libertad: los ríos, el viento y el fuego no se pueden controlar, fluyen libres en remolinos. Los conceptos terrosos pertenecen a Adán, pesados, inmóviles. Es una colección de términos enlazados con la naturaleza.

⁷ Excepto en el caso de los demonios y las mujeres embarazadas.

El segundo campo semántico denota oscuridad: “tinieblas” (para referirse a las entrañas de Lilith, a su sexo), “cuervos”, “noche”, “bestia”, “estrellas”, “sombra negra”, “ángeles nocturnos”, “magia negra”.

Llegamos así a la conclusión. La figura de Lilith, desterrada del *Génesis* y eliminada de la *Biblia*, encontró un camino para sobrevivir a través de ritos paganos. No solo es un símbolo feminista, sino que su figura está intrínsecamente ligada a la brujería. No entendamos la brujería por el concepto mágico-ilusorio que las ficciones televisivas generan desde hace décadas. Las denominadas brujas no eran más que mujeres inteligentes que conocían el uso medicinal de numerosas plantas. Eran mujeres que decidían vivir solas o que rechazaban la autoridad masculina. Fueron castigadas por ello por entidades eclesiásticas. Fueron ahorcadas, ahogadas y torturadas. Es gracias a ellas que su figura persiste y resiste hasta nuestros días como una figura de poder, de autoafirmación. Es la eterna humillada, siempre con la cabeza alta y siempre resistiendo lo que venga.



Carmen Blanco y Ricardo Carballo Calero en la casa del Carril dos Loureiros (Lugo). Foto: Eduardo Ochoa.

Noé y Pandora vistos por Miguel-Anxo Murado

NOEMÍ ARES DÍAZ

Facultade de Humanidades
Universidade de Santiago de Compostela

“**N**oé y Pandora” es un artículo literario de prensa escrito por Miguel-Anxo Murado que fue publicado en la página web oficial del autor como artículo de opinión.

NOÉ Y PANDORA

HACE unas semanas, los medios prestaron atención a una noticia curiosa: en las islas Svalbard, en el Ártico, se están guardando en un enorme almacén subterráneo semillas de todas las especies vegetales para el caso de que, si llega a ocurrir una catástrofe planetaria, el mundo pueda reiniciarse como se reinician los ordenadores, y los herederos de nuestra especie no tengan que privarse de la patata de A Limia o de los cereales del desayuno. Esta es, por lo visto, la evolución de la Humanidad: desde un arca de madera en tiempos de Noé a un bunker de cemento.

Menos atención ha suscitado otra noticia, sin embargo, que es la misma pero dada la vuelta: en Lyon se están reuniendo en otro laboratorio bajo tierra ejemplares de todos los virus que se conocen: el de la polio, los de la tuberculosis, la difteria, el sarampión... incluso el de la ya erradicada viruela (yo llevo en el brazo una marca que me distingue como miembro de la última generación que fue vacunada contra esa enfermedad derrotada). Se comprende que se hable menos de ese otro bunker: no conviene que se haga muy famoso. Pero no creo que las razones de seguridad sean el motivo principal por el que el laboratorio de Lyon merece menos comentarios que la despensa global de Svalbard.

Los griegos tenían una figura mitológica, Pandora, de la que pensaban que guardaba en un recipiente todos los males del mundo. A pesar de que su nombre significa en griego clásico “la que posee todos los dones”, Pandora, la cuñada de Prometeo, no tuvo mucha más suerte en esta vida que su infeliz pariente. Le pudo la curiosidad, abrió el recipiente, y fue así como se extendieron las enfermedades por el mundo. Todos conocemos ese viejo cuento, y es por él que Pandora no goza de muchas simpatías. Así la representó Jean Cousin en su cuadro del s. XVI: apoyada en una calavera. Pero nunca se cuenta un detalle importante de la historia: en la caja de Pandora, entre todos esos males, estaba también la esperanza, que hasta el momento no había existido en el mundo, y que se extendió a partir de entonces, al mismo tiempo que el sufrimiento...

Nos gusta más Noé que Pandora, y nos agrada más ese laboratorio de Bien junto al hielo ártico que el laboratorio del Mal a orillas del Ródano. Y sin embargo lo cierto es que éste último es mucho más importante para nuestra supervivencia. Sin aislar el Mal y estudiarlo, y comprenderlo, no hay salvación posible. Se diría que es en los siniestros tubos de ensayo del bunker secreto de Lyon donde, como en la caja de Pandora, habita la esperanza.

Miguel-Anxo Murado es un escritor, periodista y guionista gallego nacido en Lugo en el año 1965. Se licenció en Geografía e Historia en nuestra Universidad de Santiago de Compostela e hizo un máster en Política Internacional en el Centre Européen de Recherches Internationales et Stratégiques de Bruselas. Fue el ganador del premio Café Gijón en 1983 con su novela corta *Metamorfosis benezianas*, prologada por su profesor Claudio Rodríguez



Miguel-Anxo Murado

Fer, y ha escrito numerosas obras tanto en castellano como en gallego. Como periodista ocupó un puesto de dirección en Radio Círculo y reportó la guerra de los Balcanes, fue corresponsal de la Segunda Intifada palestina y trabajó también para las Naciones Unidas. Hoy es columnista en *La Voz de Galicia*, colaborador de Cadena SER y también comentarista de política española en diversos medios extranjeros.

Centrándonos ya en el texto, con una primera lectura nos damos cuenta de que el autor hace referencia a un par de mitos muy conocidos hoy en día, los cuales el autor ya nos adelanta en el mismo título del artículo. Estos mitos tienen algo en común con el tema principal que viene a tratar a lo largo del texto: la relación entre los dos bunkers de los que se habla en los medios y estos dos mitos famosos. En primer lugar, el autor nos presenta el bunker más conocido: el de las semillas en Svalbard. Este lo pone en relación con el arca de Noé porque ambos pretenden reunir lo esencial para, tras una catástrofe, poder “reiniciar”, como él dice, la vida en nuestro planeta. En segundo lugar, Murado habla de un bunker menos conocido, pero igual de importante para él: el laboratorio de Lyon con todos los virus descubiertos. En este caso el autor nos recuerda el mito de Pandora, que escondía todos los males al igual que este laboratorio alberga todos los virus.

Con estas relaciones el autor pretende que reflexionemos sobre ellos. Él mismo utiliza unos nombres para referirse a cada uno: “el laboratorio de Bien” y “el laboratorio del mal”. Esto está no solo basado en su contenido, sino también en la visión que se le da a cada uno. Por un lado, el “laboratorio de Bien” es completamente positivo: los medios hablan más abiertamente de él, cuando la gente lo conoce lo relaciona con esperanza y supervivencia y unas semillas vegetales no se consideran dañinas. Por el otro lado, el “laboratorio del Mal” es negativo: los virus los conocemos como malignos, están relacionados con enfermedades y sufrimiento y casi no se hace referencia al laboratorio. El propio Murado nos confiesa que, aunque se podría pensar que es por seguridad, en realidad hay otra razón detrás. Esta razón puede ser que sugerir que hay un laboratorio con todos los virus (incluso los de enfermedades que ya no se contraen hoy en día) no produciría una buena reacción en la población, especialmente en aquella más crítica o conspiratoria. Por último, y para aclarar cualquier posible duda que aún pudiera existir al respecto, Murado comienza el último párrafo asumiendo que preferimos el mito de Noé y el “laboratorio de Bien” (lo positivo) antes que la caja de Pandora y el “laboratorio del Mal” (lo negativo). Por tanto, el autor se encarga de

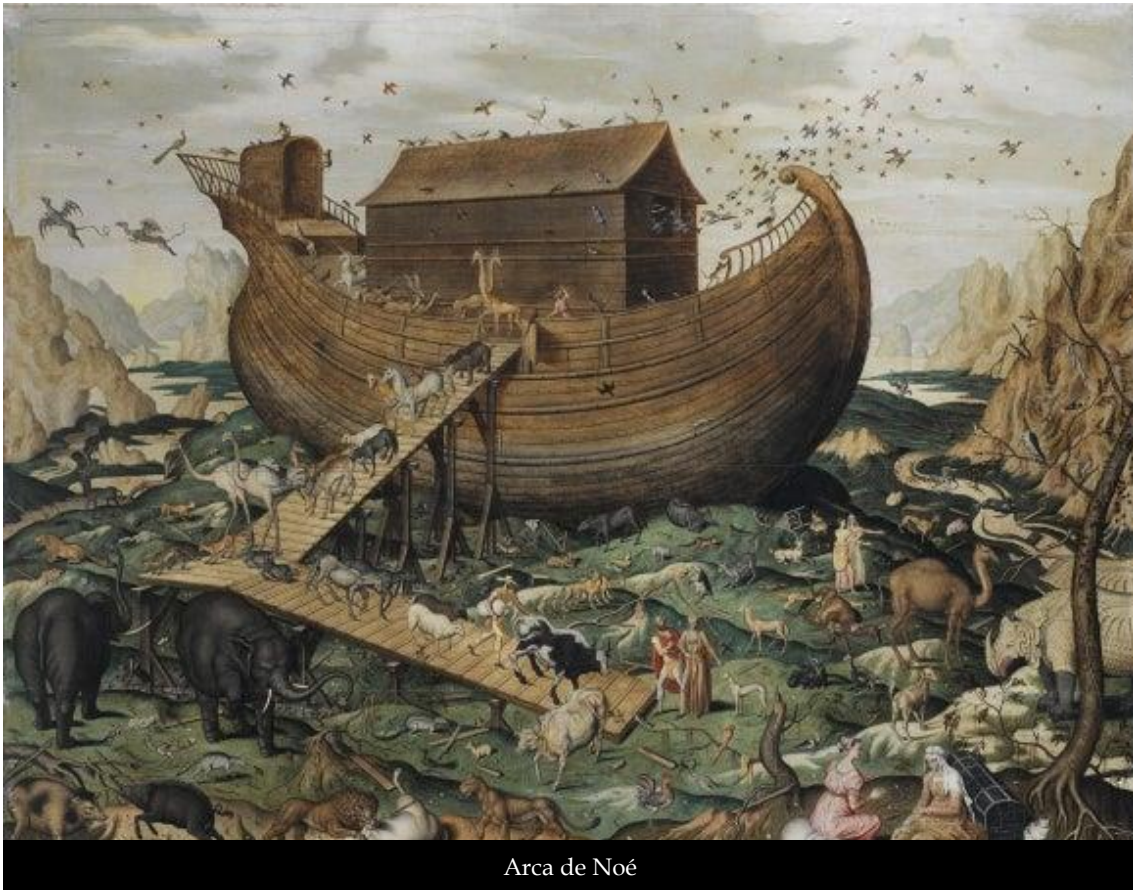
encuadrar estas visiones sobre ambos bunkers que todos tenemos implícitas en dos palabras muy simples, comunes y definitorias: “Bien” y “Mal”.

A pesar de estos polos tan opuestos que podemos ver en estos dos laboratorios y de que Murado nos incita todavía más a hacer estas relaciones tan superficiales de bien y mal, es el mismo autor quien nos va a desvelar que no podemos estar más lejos de la verdad. Él nos pinta a rasgos grandes el mito de Pandora, tal y como lo conocemos todos, pero al final hace hincapié en un detalle que él dice ser bastante ignorado: cuando se abrió la caja de Pandora no solo dio lugar a las enfermedades y los males, sino también a la *esperanza*. Esta palabra que antes relacioné con el “laboratorio de Bien” es muy importante para Murado. En realidad, esta esperanza que hoy todos somos capaces de sentir y que apreciamos tanto como para dedicarle frases como “la esperanza es lo último que se pierde” realmente proviene de algo tan negativo como la caja de Pandora. Pero la cosa no se queda ahí, esta esperanza realmente va de la mano de situaciones negativas para equilibrarlas y así dice Murado que la esperanza realmente la alberga más el bunker negativo que el positivo, porque en este realmente tenemos la oportunidad de estudiar lo que nos hace daño y nos va a asegurar más nuestro objetivo final: sobrevivir.

Pero, antes de continuar, vamos a explicar un poco mejor los mitos que nos presenta aquí Miguel-Anxo Murado. El primero que menciona es el arca de Noé. Este mito es, probablemente, uno de los más conocidos alrededor del mundo. Desde la infancia se repiten diferentes referencias a él que nos acompañan toda nuestra vida: como cuentos, películas, estudios de la Biblia y pequeños guiños, sobre todo de índole artística, que nos rodean, muchas veces sin que nos demos cuenta. Ahora bien, es importante conocer bien el origen de este relato que casi todos nos sabemos de memoria.

Como decía antes, se estudia junto a la religión porque es un relato procedente de la Biblia y se encuentra en textos sagrados judeocristianos y hasta en el Corán. El relato bíblico aparece en la Biblia hebrea o Antiguo Testamento en el *Génesis* desde el capítulo 6 al 9. En él se narra cómo Yahvé (o Jehová) decide enviar un diluvio universal para acabar con la expansión masiva de la humanidad y su maldad. Sin embargo, Yahvé decide salvar a Noé porque era un hombre “justo”, recomendándole que construya una barca para él y su familia y siete parejas de los animales puros o limpios (“kosher”) y una pareja de los impuros (“no kosher”), además de llevar con él alimentos para el sustento. Al terminar Noé el arca, comenzó el diluvio, cuyas aguas cubrieron hasta lo más alto. Tras 150 días las aguas cesaron y en el primer día del décimo mes Noé envió a un cuervo fuera del arca a que supervisara hasta que las aguas hubieran desaparecido y posteriormente también a una paloma. Cuando las aguas desaparecieron Noé, su familia y los animales salieron de la barca. Tras todo lo sucedido, y por agradecerle que lo salvara, Noé construyó un altar a Yahvé y este último prometió no volver a destruir nunca a la “carne” (humanos y animales) ni volver a mandar un diluvio para acabar con los hombres.

Así pues, una vez expuesto el mito del arca de Noé de la Biblia, me gustaría explicar más a fondo su relación con el bunker de las semillas de Svalbard. Ya el propio autor nos confiesa por qué habla de Noé. Él considera que, tras toda la evolución y avance que ha habido en la humanidad, en realidad no hemos cambiado tanto: seguimos buscando una manera de asegurar nuestra supervivencia en caso de una catástrofe mundial. En la religión e historias antiguas se trataba de un arca en la que una familia de hombres y parejas de animales se salvaban de un diluvio; ahora se trata de un bunker que recoge las semillas de todas las especies vegetales para asegurarnos de que, si algo pasara, podríamos volver a cultivarlas. Son los mismos razonamientos, a pesar de la enorme diferencia entre ambas épocas.



Arca de Noé

Siguiendo con la explicación mitológica, el segundo mito que menciona Murado es el de Pandora. Este mito también es muy conocido y recurrido en nuestra cultura y ha dado lugar a la expresión de “abrir la caja de Pandora”. Su origen se remonta a la edad griega y su muy admirada y estudiada mitología clásica, que, como vemos, aún está presente hoy en día.

Según un poeta griego llamado Hesíodo, Zeus había castigado a la raza humana quitándoles el fuego, pero Prometeo se lo devolvió y el primer dios, enfadado y buscando vengarse, mandó crear a la primera mujer: Pandora. Esta fue creada imitando la bella imagen de las inmortales (según dice Hesíodo en *Teogonía* y en *Trabajos y días*). Otros dioses le otorgaron a Pandora ciertas cualidades como la gracia, la belleza, la habilidad manual, la persuasión, la sensualidad, etc. Prometeo, que conocía a Zeus, sabía que cabía esperar algún castigo de su parte, por lo que le dijo a su hermano Epimeteo que no aceptara nada del padre de los dioses. A pesar de esta advertencia, según dice Hesíodo en su obra *Trabajos y días*, cuando Epimeteo vio a Pandora no pudo evitar enamorarse de ella y se casaron. Hesíodo también nos cuenta que había un *pithos* (jarra o ánfora; en el Renacimiento se cambió “jarra” por “caja”) que contenía todos los males del mundo. Cuando Pandora la vio, como también se le había otorgado la cualidad de la curiosidad, la abrió y dejó así libres todos estos males, consiguiendo cerrarla cuando ya solo quedaba dentro la esperanza. Otras versiones aseguran que lo que contenía la jarra no eran los males, sino todos los bienes que, al abrirla, regresaron al Olimpo, dejando a los humanos con todos los males y solo un último bien en la caja: la esperanza.

Ahora que hemos repasado mejor el mito de Pandora podemos volver a relacionarlo con el laboratorio de virus de Lyon. La razón de esta asociación que hace el autor es bastante fácil de ver, ya que un laboratorio que encierra todos los virus que producen o produjeron enfermedades, más o menos graves, no deja de ser una caja que

contiene todos los males, si nos atenemos a la versión de Hesíodo, y que siempre puede ser abierta, propagándose de esta manera su contenido por todo el mundo y causando el sufrimiento de la humanidad al igual que lo causó Pandora. Pero, insisto de nuevo, Murado no pretende concluir con la idea de ambos laboratorios como algo blanco y negro, sino que nos recuerda, en el final del artículo, que con los males vino la esperanza. El autor hace énfasis en que realmente es más útil un laboratorio con todos los males porque así no solo están contenidos, sino que se estudian y este estudio puede ser la clave para combatir futuras crisis, en vez de proteger en otro bunker unas semillas o en un arca a una familia y parejas de animales, esperando a que el planeta se destruya para volver a empezar de cero.

Tras un par de lecturas y reflexiones sobre este breve pero denso texto, nos damos cuenta de que Murado no solo consigue hacer estas maravillosas relaciones y a la vez hacernos pensar en cuestión de tan solo cuatro párrafos, sino que además lo hace con un completo dominio del lenguaje, que cuida y adapta para poder expresar todo lo que cree necesario. Al principio percibimos un lenguaje de apariencia sencilla, sin vocablos ni términos demasiado elevados que restrinjan este texto para los niveles más altos del lenguaje. Asimismo, no usa imágenes ni recursos que sean muy complejos de entender para un público promedio, aunque eso no significa que el texto sea pobre.

En el primer párrafo encontramos una primera comparación entre el reinicio del mundo y el de un ordenador. Su función en el texto para Murado no es solo la de comparar con algo familiar para nosotros, sino que también de ridiculizar la ambición de pretender reiniciar el mundo como si se tratara de un aparato que funciona mal y con un “click” solucionarlo todo. Continúa con esta intención también cuando pone ejemplos de por qué se han de guardar estas semillas, que le añade un toque irónico y humorístico al párrafo. Desde mi punto de vista, hasta la relación que hace sobre la evolución de la humanidad tiene cierto aire irónico y ridículo, criticando al bunker que parece imitar el arca, junto con la mención de los materiales “madera” y “cemento”, que pareciera intentar que suenen sencillos ante la real evolución tecnológica que se ha producido a lo largo de la historia de la humanidad.

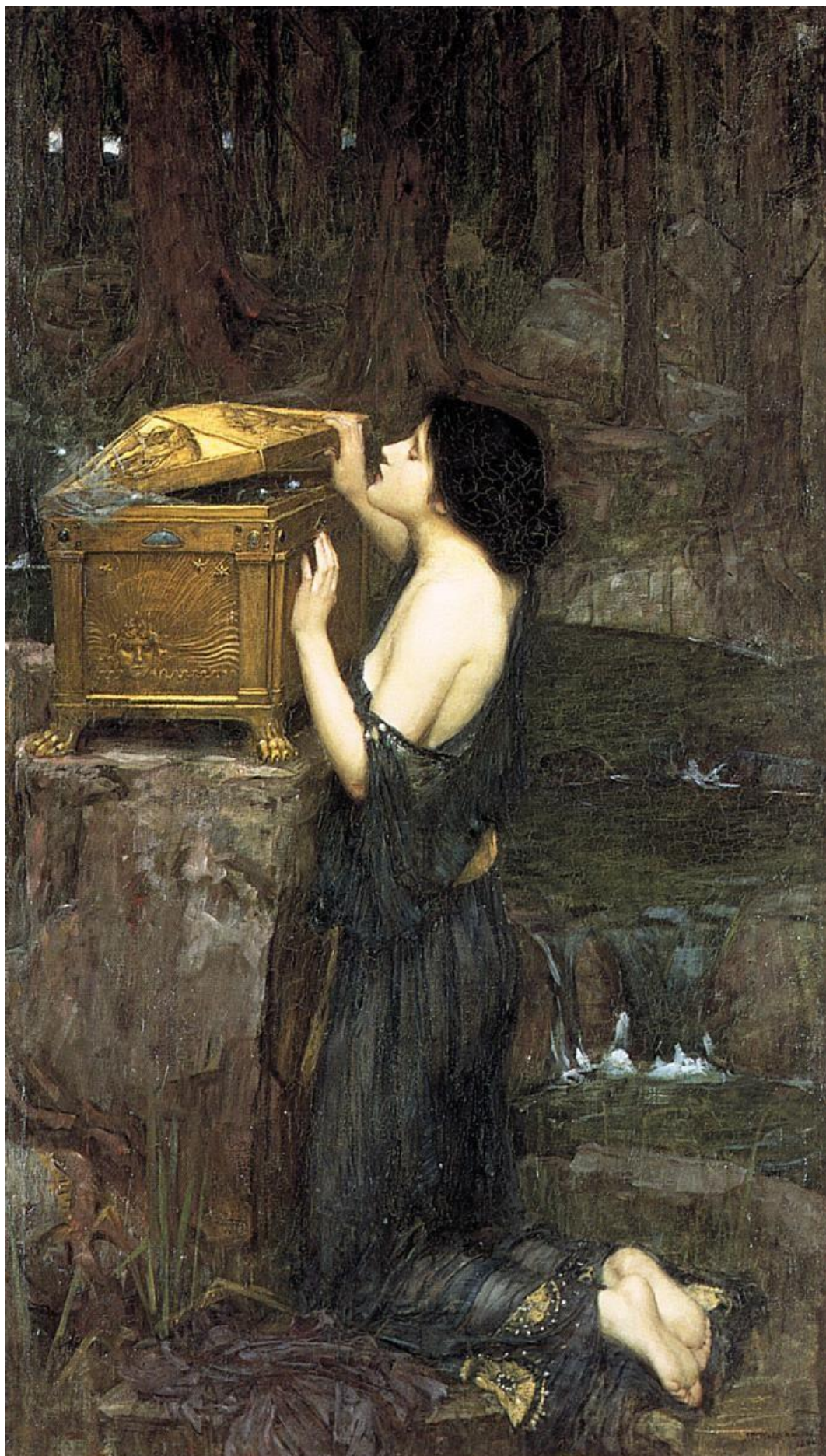
El segundo párrafo no olvida el descaro y la ironía del primero. Tras la enumeración de enfermedades causadas por virus y la digresión que hace el autor para describir algo personal como su marca de la vacuna contra la viruela, Murado recupera el carácter que representaba en el primer párrafo cuando menciona indirectamente la razón por la que no se habla del laboratorio de Lyon. Admite que no conviene que se haga famoso, pero niega la primera razón que se nos pasaría por la cabeza y tampoco termina de decir por qué piensa él que no debe ser tan conocido. Aquí nos vuelve a forzar a reflexionar por medio de una lítotes en la que disimuladamente demuestra que no confía en las razones por las que se defendería que no se hablase de este tema.

En el tercer párrafo, cuando Murado nos habla del mito de Pandora, hace numerosas alusiones y referencias. Compara la vida infeliz de Pandora y Prometeo, asumiendo a su vez que sus lectores, ya que están leyendo un artículo que tiene por título referencias mitológicas, conocen también al personaje mítico de Prometeo. Además de esto, vemos una enfatización gracias al epíteto en “infeliz pariente” con la que el autor se asegura de que veamos la negatividad contenida en las historias de ambos personajes mitológicos, recordándonos de nuevo a la división de Bien y Mal con la que Murado nos obsesiona durante la mayor parte del artículo. Por si esto tampoco fuera suficiente, aparece una nueva referencia, esta vez al arte pictórico, de una pintura que nos recuerda a la muerte, lo negativo, el Mal. También en este párrafo hay otro epíteto, “viejo cuento”, que nos recuerda la antigüedad de esta historia, de nuevo el pasado y el presente se

encuentran y parecen casi idénticos ante los ojos de Murado: los dos bunkers son como los dos mitos antiguos. Pero la ironía de Murado regresa una vez más representada con otra litotes cuando afirma que “Pandora no goza de muchas simpatías”, utilizando la negación de algo positivo para intentar suavizar la realidad que todos conocemos; la historia de Pandora es negativa y sus referencias nunca van a significar algo bueno.

Miguel-Anxo Murado nos ha conducido y guiado por donde él quería, relacionando todo el tiempo Noé y el bunker de Svalbard con lo bueno y Pandora y el laboratorio de Lyon con lo malo. Se ha encargado de usar un lenguaje no abusivo y con delicadeza; bien hilado y disimulado a lo largo del texto para conducirnos a estas conclusiones opuestas. Pero al final del tercer párrafo y enlazando con el último, rompe completamente con ese esquema tan perfecto que teníamos desarrollado, el que él nos había creado, para darle la vuelta por completo en el momento final. De este modo, nos recuerda el tema de la esperanza y lo que realmente es importante y nos ayudará. Al final lo que confundíamos con lo malo es nuestra salvación: tener los virus permite analizarlos y prepararnos para el futuro, al igual que en la caja de Pandora, tanto como si lo que había era todos los males, que se esparcieron, como si eran los bienes, que se perdieron, al final nos quedamos con la esperanza, nuestra fuerza y base en muchas ocasiones. Así pues, en el párrafo final nos conduce a todo esto a través de las metáforas del Bien y el Mal para los respectivos laboratorios y la cierta metonimia que utiliza para denominar la localización de cada uno, asegurándose de que identifiquemos bien estos mismos. Un nuevo epíteto escondido en los “siniestros tubos” vuelve a presentarnos la antítesis de que lo malo dará lugar a lo bueno, para finalizar el artículo con la última comparación entre el laboratorio de los virus y Pandora, dejando para el broche final una de las palabras más importantes del texto: *esperanza*.

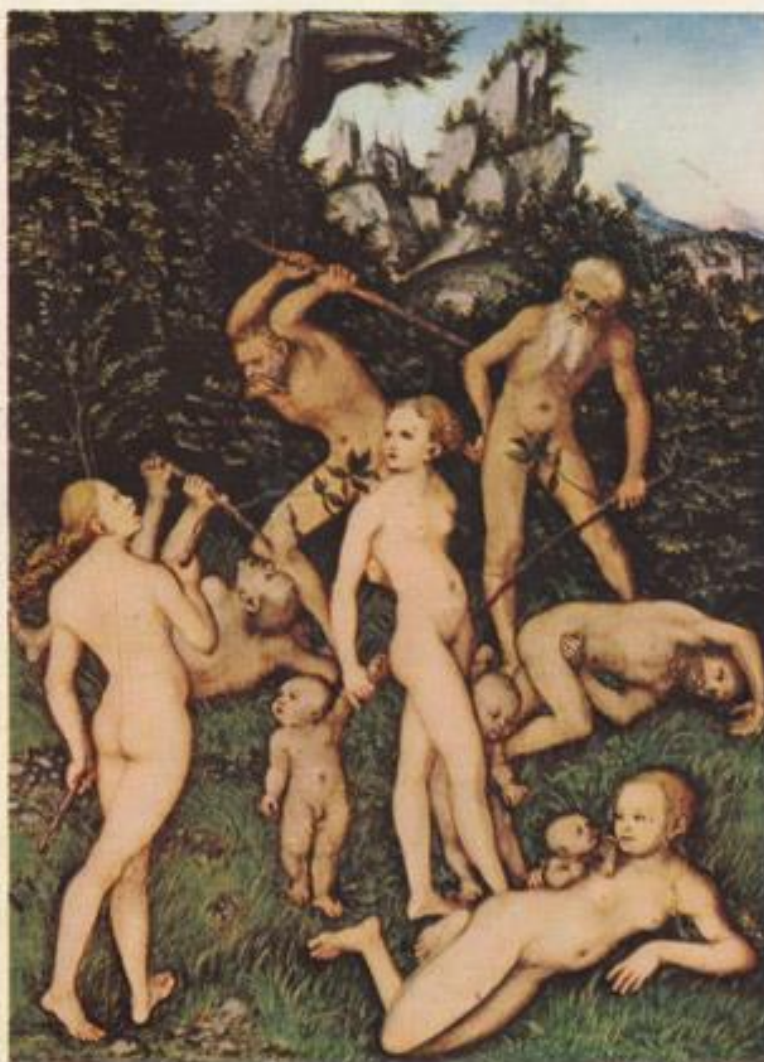
Para ir finalizando también este comentario, no puedo evitar mencionar un suceso actual que además es de carácter mundial, pues se da la casualidad de que está bastante relacionado con el texto de Murado. En este año estamos siendo víctimas de un nuevo virus desconocido, un bichito de apariencia inofensiva que no solo ha creado una “catástrofe planetaria” como dice Murado en el texto, sino que nos mantiene aislados en una continua incertidumbre. Leer sobre el laboratorio de los virus de Lyon durante esta época nos recuerda a nuestro propio enemigo actual, al mal que ha repentinamente escapado de su caja de Pandora y que nos causa sufrimiento y preocupación. Pero al igual que Murado defiende que el laboratorio sirve para estudiar esos males y prevenir, esta experiencia nos sirve para aprender, prevenir en un futuro y, sobre todo, tener esperanza. De nuevo, esta viene de la mano de aquello a lo que tememos y es en ella en la que nos debemos resguardar y la que nos ayudará a no rendirnos y vencer al final. Personalmente, pienso que el arca de Noé también nos sirve para representar nuestra situación actual: encerrándonos como lo hizo Noé en su arca nos protegemos mientras fuera está la pandemia. Es por eso que considero nuestra situación actual una mezcla, tal vez, de ambos extremos representados por Murado en el texto y a la vez es una paradoja que algo tan dispar se una para ser la solución final. Pienso que una de las intenciones finales del autor con este texto es que pensemos en aquello más útil y más importante a la hora de enfrentarse a una catástrofe: pensar en el después y guardar lo que apreciamos y refugiarnos durante la espera o actuar arriesgándose para conocer y derrotar al enemigo. Para mí, tras las reflexiones que propone el autor y las que he hecho frente a la situación que nos atañe en estos meses, la respuesta es un híbrido entre ambas opciones.



John William WATERHOUSE, *Pandora* (1896)

José Ángel Valente

EL FIN DE LA EDAD DE PLATA



POESIA
SEIX BARRAL

“El vampiro” de José Ángel Valente

AARÓN RODRÍGUEZ NO

Facultade de Humanidades
Universidade de Santiago de Compostela

El relato de Valente, “El vampiro”, pertenece a un libro llamado *El fin de la edad de plata* publicado en 1973. Se compone de treinta y cinco textos distribuidos en tres capítulos: dieciséis en el primero, uno en el segundo y dieciocho en el tercero. El núcleo temático de la obra ha sido clasificado por Milagros Polo en tres apartados: el territorio del poder, el territorio del espacio sagrado y el territorio de la memoria.

Para comenzar a abordar el texto es necesario hacer una breve introducción sobre el mito del vampiro a lo largo de la historia cultural y literaria. Un vampiro es una criatura que se alimenta de la esencia vital de otros seres vivos, normalmente de sangre, para así mantenerse activo. En algunas culturas orientales y americanas aborígenes, esta superstición es una deidad demoníaca o un dios menor que forma parte del panteón siniestro en sus mitologías. En la cultura europea y occidental, así como en la cultura global contemporánea, el prototipo de vampiro más popular es el de origen eslavo, es decir, el de un ser humano convertido después de morir en un cadáver activo o retornado depredador chupador de sangre.

“Vampiro” es un vocablo que empezó a ser usado en Europa en el siglo XVIII. En la RAE fue incluido por primera vez en la novena edición de 1843. Tiene origen en el término “vampire” del inglés y francés, proveniente a su vez del término “vampir” en lenguas eslavas y del alemán, derivado del polaco “wampir” y este a su vez del eslavo arcaico “oper”, del cual existen raíces indoeuropeas paralelas en el turco y el persa. Significa a la vez: “ser volador”, “beber o chupar” y “lobo”. Por otra parte, hace también referencia a cierto tipo de murciélago hematófago.

En cuanto al origen, es probable que el mito del vampiro en el folclore de muchas culturas desde tiempos inmemoriales provenga inicialmente de la necesidad de personificar la sombra, uno de los arquetipos primordiales en el inconsciente colectivo, según la conceptualización de Carl Gustav Jung, y que representa los instintos o impulsos humanos reprimidos más primitivos. Así, sería la encarnación del mal como entidad y una representación del lado más salvaje del hombre, latente en su sistema límbico y en conflicto permanente con las normas sociales y religiosas. Pero el mito tal como es conocido en nuestros días proviene de una compleja combinación de varias supersticiones, entre las que se incluyen las creencias sobre la sangre (a la que se atribuye el ser fuente de poder o vehículo del alma); el temor a la depredación, a la enfermedad y a la muerte (de la cual la expresión más palpable es el cadáver), así como fascinación temerosa por la inmortalidad y el instinto de supervivencia. Algunos estudiosos sugieren que el mito del vampiro, sobre todo el que se popularizó en Europa después del siglo XVII, se debe en parte a la necesidad de explicar, en un contexto de pánico colectivo, las epidemias causadas por enfermedades reales que asolaron Europa, antes de que la ciencia lograra explicarlas racionalmente. Algunas de estas enfermedades fueron la peste, la anemia, la rabia o la porfiria, conocida comúnmente como “la enfermedad de los vampiros”.

Cabe añadir que existen personajes históricos relacionados de manera directa con el vampirismo, el más conocido es, sin duda, Vlad Draculea. También conocido como Vlad III o Vlad Tepes, es un noble héroe nacional rumano que en el siglo XV luchó contra

la invasión de los otomanos y es famoso por la crueldad de sus métodos, en concreto por la técnica del empalamiento. Inspiró la novela *Drácula* de Bram Stoker, por lo cual es relacionado con el tema, aunque no existe ninguna evidencia histórica que bebiera sangre de sus víctimas. Existen otros personajes relacionados con el vampirismo como la condesa Elizabeth Báthory, que mataba a doncellas vírgenes para beberse su sangre, o Gilles de Rais, un aristócrata que torturó a numerosos niños hasta ser capturado y ejecutado.

La representación del vampiro en la época contemporánea es la adaptación del personaje Conde Drácula de la novela de Stoker publicada en 1897. Los vampiros fueron humanos, pero ahora están en un estado intermedio entre la vida y la muerte, de ahí que se les llame no-muertos, revivientes o redivivos. Esta



Vlad Tepes, modelo de Drácula

naturaleza determina su aspecto físico: eran flacos, pálidos, con colmillos largos (aunque originalmente los dientes que tenían largos eran las paletas), en ocasiones se pueden transformar en otros animales como en murciélagos, se alimentan primordialmente del fluido vital de sus víctimas, suelen ser de naturaleza demoníaca, no se reflejan en los espejos y “matarlos” era una tarea sumamente complicada (clavándoles una estaca en el corazón o haciendo que vean la luz del sol, entre otras maneras según la cultura en la que se adscriban).

Centrándonos, ahora sí, en el texto de “El vampiro”, el tema principal es la conversión vampírica de un velador que se encuentra orando ante la presencia del difunto.

Se trata de un cuento de terror iniciado con una introducción en primera persona del plural realizada por el narrador, para a continuación introducir al lector en la historia que se relata en tercera persona. El ambiente se podría decir que se trata de la postguerra, ya que “Los velatorios eran pan de cada día”, había numerosas muertes a diario que se podrían relacionar con esta época. Esta historia narra los sucesos ocurridos en un velatorio en el que el muerto es capaz de expresar su asco a través del vómito, y el único velador acaba por concertar su visión de lo que le rodea con la del muerto, convirtiéndose en un vampiro mediante el desengaño. La situación es tan fantástica como absurda en un personaje que se ve enfrentado a sus temores, a la muerte.

El simbolismo se encuentra latente durante todo el fragmento. Por ejemplo, existe simbolismo en la lluvia como vemos en “Del cielo habían caído pesadamente sapos destripados” o “La lluvia caía aun espesa como lodo, llena de sapos reventados, de flácidas arañas celestes”, representada como un venirse abajo las miserias que el hombre había sublimado hacia el cielo, y que le hacen caer en la realidad. El calor y la lluvia son los dos motivos en los que más se persiste, “el calor era húmedo y gelatinoso”.

En el texto nos encontramos con numerosos recursos literarios como por ejemplo alguna aliteración, al llover “caían pesadamente sapos destripados”, se incide en el sonido “p” para señalar la pesadez con la que caía el agua. También en “rígido rostro una rara libertad” vemos como incide el autor en el sonido “r” para recalcar la tensión. Inclusive, se encuentran en el texto varios paralelismos como “mejor era velar”-“mejor era cabecear” o “pensó que los dientes”-“pensó que la mosca”, que insisten en la percepción del acontecimiento. Podemos encontrar algún hipérbaton ligero como “pobre era el difunto”, donde el autor pretende reflejar el rasgo de miseria por delante del propio difunto, ya que el orden lógico sería “el difunto era pobre”. En “el vampiro”, el símil puede llegar casi a la identificación como se observa en “La lluvia caía como mazazos, como llena de limo”.

El magistral uso del lenguaje es capaz de transportarnos a otra realidad donde “olía a tiempo estancado y corrupto”. En el texto abundan sobre todo los sustantivos, pero el autor hace un uso excepcional de los adjetivos que dotan de mucha acción al texto, por ejemplo “muerto frenético”, “sapos destripados” o “infinita succión”.

En cuanto al ambiente, se caracteriza gracias a la repetición de circunstancias sensoriales como “los dientes del muerto podían castañetear del frío” o “líquido viscoso, negro e invisible”.

Como conclusión, el personaje principal tiene que aceptar su nueva condición y comulga bebiendo del lodo ensangrentado: “Sintió una inagotable sed. Bebió de bruces el lodo ensangrentado. Luego, en un sopor parecido a la muerte, comprendió que ya no podría morir.”



José Ángel Valente y Claudio Rodríguez Fer.



Jorge Luis Borges con María Kodama.

“Las hadas” vistas por Jorge Luis Borges

PATRICIA FERNÁNDEZ LÓPEZ

Facultade de Humanidades
Universidade de Santiago de Compostela

LAS HADAS

Su nombre se vincula a la voz latina (hado, destino). Intervienen mágicamente en los sucesos de los hombres. Se ha dicho que las hadas son las más numerosas, las más bellas y más memorables de las divinidades menores. No están limitadas a una sola religión o a una sola época. Los antiguos griegos, los esquimales y los pieles rojas narran historias de héroes que han logrado el amor de esas fantasías criaturas. Tales aventuras son peligrosas; el hada, una vez satisfecha su pasión, puede dar muerte a sus amantes.

En Irlanda y en Escocia les atribuyeron subterráneas, donde confinan a los niños y a los hombres que suelen secuestrar. La gente cree que poseían las puntas de flechas neolíticas que exhuman en los campos y a las que dotan de infalibles virtudes medicinales.

A las hadas les gusta el color verde, el canto y la música. A fines del siglo XVII un eclesiástico escocés, el reverendo Kirk, de Aberboyle, compiló un tratado que se titula *La Secreta República de los Elfos, de las Hadas y de los Faunos*. En 1815, Sir Walker Scott dio esa obra manuscrita a la imprenta. Del señor Kirk se dice que lo arrebataron las hadas porque había revelado sus misterios. En los mares de Italia el Hada Morgana urde espejismos para confundir y perder a los navegantes.

(Jorge Luis Borges, *El libro de los Seres Imaginarios*, Barcelona: Editorial Bruguera, 1979)

EL AUTOR

Jorge Luis Borges nace en Buenos Aires el 24 de agosto de 1899 y fue desde su infancia “un hombre de letras”. Su educación cosmopolita recibió un gran impulso durante su estancia en Europa. Cuando regresó a Buenos Aires, redescubre la ciudad y escribe su primer libro de poemas. En los siguientes treinta años Borges se transformó en uno de los escritores más importantes de América. A los cincuenta y cinco años padecía una ceguera casi total. Muere en Ginebra en 1986.

Borges publicó una gran cantidad de relatos fantásticos, entre los que destaca *El Aleph*. Es un autor hacedor de un universo que reúne una gran amalgama de tiempos, lugares y expresiones culturales. Por esta razón, es uno de los autores más importantes e influyentes del siglo XX.

EL LIBRO DE LOS SERES IMAGINARIOS

El relato que vamos a analizar se recoge en la obra *El libro de los seres imaginarios*. Borges lo escribió con la colaboración de Margarita Guerrero. Esta composición cuenta con dos ediciones. La primera, que contiene ochenta y dos historias, fue publicada en México en 1957 bajo el título de *Manual de Zoología fantástica*. En 1967 se publica una segunda edición: *El libro de los seres imaginarios*, que tiene treinta y cuatro historias más.

Borges recogió toda la información que encontró sobre distintos seres mitológicos y la recopiló en este libro. Para ello, usó todas aquellas descripciones que descubrió en

diferentes obras. Además, dio estas explicaciones en sus propias palabras o utilizó citas de obras. Pero el autor no se limita a la literatura, también recoge seres que pertenecen al ámbito musical o a la danza, como ocurre con los silfos.

A veces, explica la etimología de los nombres (por ejemplo: basilisco < en griego, pequeño rey) o da la definición que aparece en el diccionario. De unos seres elaboró la evolución histórica de la visión que la gente tiene sobre ellos. Además, a menudo, compara también el punto de vista de varias culturas sobre estos seres.

Un problema que presenta este libro es la dificultad para establecer su estructura estricta, pues consta de historias sobre seres animales y vegetales, narraciones pertenecientes a obras ya existentes, seres que existen realmente pero que tienen connotaciones fantásticas, seres salidos de una cultura o un país específico, etc. Las hadas pertenecerán a este último grupo, al de los seres salidos de una cultura o país, pues forman parte de la tradición irlandesa y escocesa.

El libro forma una compilación inmortal porque trata de un tema que se puede leer en cada época. Además, el interés por estos seres no debe limitarse a la literatura ya que, por ejemplo, Jorge Sad hizo siete piezas electroacústicas basadas en siete historias de esta obra.

EL RELATO

El tema de este fragmento es el estudio de las hadas. En la primera lectura del relato nos hemos dado cuenta de que se trata de un texto informativo. Su finalidad es informar acerca de los seres imaginarios. Por lo tanto, en su conjunto, esta obra pertenece de algún modo al género didáctico de la enciclopedia. Podemos usar este libro como un manual donde buscar información cuando la necesitamos.

Borges señala que la palabra hada viene de la voz latina futuro. A las hadas se les ha relacionado con el destino porque se dice que tenían ciertos poderes como el de saber qué día llovería o qué día llegaría la primavera. Al atribuírseles estos conocimientos se las relacionó con otras divinidades, como la llamada Fatum, que era la representación del destino. Además, los romanos tenían a las parcas, que eran Nona (el nacimiento), Décima (el matrimonio) y Morta (la muerte), llamadas popularmente Tria Fata (los tres destinos). Estos tres destinos acaban dando el imaginario colectivo a lo que hoy conocemos como hadas.

En el relato se menciona que a las hadas les gusta el color verde. Podemos relacionar esta información con diferentes aspectos. En primer lugar, como sabemos, el color verde es representativo de Irlanda. El día de San Patricio, fiesta de gran importancia en la isla, las personas se visten de este color para salir a las calles. Además, el verde aparece en la bandera y en el trébol, otro de los símbolos del país. En segundo lugar, puede ser que les guste porque este color es con el que se representa la naturaleza, y las hadas sienten un gran amor por esta.

También nos informa de las actividades que realizan estos seres. Las hadas saben hacer muchas más cosas que cantar y bailar, ya que ayudan a los seres humanos en el campo y ejercen su control sobre el tiempo protegiendo las cosechas.

Otro aspecto destacable es que inicialmente se les atribuyeron proporciones humanas, pero las diminutas criaturas de Shakespeare influyeron en las concepciones posteriores. Esto ha dado como resultado que hoy en día pensemos que las hadas son seres enanos con alas.

En el objeto de estudio se dice que los antiguos griegos, los esquimales y los pieles rojas hablan sobre cómo han logrado el amor con estas fantásticas criaturas. Unos las defienden como animales maravillosos y, en cambio, otros opinan que son seres terribles. Esto da lugar a que coexistan dos visiones que veremos a continuación.

- Las hadas como animales perversos. Estos seres secuestran a los niños para cambiarlos por seres totalmente iguales a los niños raptados. Así intentaban crear una estirpe entre humanos y hadas, aunque los niños morían al poco tiempo por ser pálidos y débiles. Además, engatusaban a los hombres transformándose en mujeres de belleza inigualable para quedarse embarazadas de estos y dar a luz a un ser mitad humano y mitad feérico. En el texto se dice incluso que las hadas matan a sus amantes después de conseguir su propósito. Esta imagen nos recuerda a la mantis religiosa, que mata a su pareja después de la copulación.
- Las hadas como animales benéficos. Estos seres hermosos se pueden enamorar de los humanos sin ningún propósito maligno. Además, las hadas poseen poderes mágicos con los que ayudan a la humanidad y cuidan de la naturaleza, castigando además a aquellos que la maltratan.

También se habla de Robert Kirk. Este hombre escribió *La Secreta República de los Elfos, de las Hadas y de los Faunos*, obra que Walter Scott dio a la imprenta. Esta composición recoge información de la mitología y folclore tradicional escocés sobre el “pueblo subterráneo”. Hay una gran controversia sobre la muerte de Kirk, ya que murió un año después de escribir este libro y su cuerpo fue encontrado en la colina de las hadas. Se dice que fue un castigo por haber revelado los secretos de los elfos, de las hadas y de los faunos. Incluso hay quien llegó a creer que su cadáver era en realidad un doppelgänger.

Finalmente, termina esta investigación hablando sobre la Hada Morgana. Según sus palabras: “este ser urde espejismos para confundir y perder a los navegantes”. Vuelve a ser otra visión negativa sobre las hadas. La fata Morgana es un efecto visual que recibe este nombre por la hermanastra del rey Arturo, que, según la leyenda, era un hada cambiante. En realidad, se trata de un espejismo que se debe a la inversión de la temperatura. Objetos que se encuentran en el horizonte adquieren una apariencia alargada y elevada similar a los castillos de cuentos de hadas.

Este relato presenta tres núcleos principales: la presentación de los seres, la perspectiva positiva y la perspectiva negativa. Lo que nos llama la atención es que no presenta la información de una manera ordenada. Esto nos hace pensar que Borges fue añadiendo información según iba encontrando datos nuevos.

En cuanto a las dos perspectivas presentadas, la que predomina en este fragmento es la visión negativa. Esta perspectiva es muy contraria a la que se tiene hoy en día. Nuestra cultura nos ha enseñado desde niños que las hadas son seres buenos, diminutos y con poderes mágicos que ayudan a las personas. Por esta razón creo que este libro es muy interesante. Nos muestra que no todo lo que tenemos por sentado es lo correcto ni lo único verdadero. Borges nos muestra diferentes creencias acerca de un mismo ser, nos enseña la importancia de la cultura de cada país y como esta influye en nuestra manera de ver el mundo.

Otro punto destacable es que se trata de un escrito de fácil comprensión. Al concebirse como una enciclopedia, los autores buscan que sea accesible para el mayor

número posible de personas. De esta manera, sería absurdo que usara un lenguaje complicado.

Finalmente quisiera terminar este comentario indicando que la lectura de este libro es muy gratificante. Es de gran ayuda para encontrar información sobre seres imaginarios, pero también sirve como un libro de entretenimiento que se puede leer por ocio y no solo para informarse.



Representación de las hadas en W. Heath ROBINSON, *Oberón encantando a Titania* (1914).

“Los gnomos” según Jorge Luis Borges

JOSÉ ALDARIZ OROSA

Facultade de Humanidades
Universidade de Santiago de Compostela

LOS GNOMOS

Son más antiguos que su nombre, que es griego, pero que los clásicos ignoraron, porque data del siglo XVI. Los últimos etimólogos lo atribuyeron al alquimista suizo Paracelso, en cuyos libros aparece por vez primera.

Son duendes de la tierra y de las montañas. La imaginación popular los ve como enanos barbudos, de rasgos toscos y grotescos; usan ropa ajustada de color pardo y capuchas monásticas. A semejanza de los grifos de la superstición helénica y oriental y de los dragones germánicos, tienen la misión de custodiar tesoros ocultos.

Gnosis, en griego, es conocimiento; se ha conjeturado que Paracelso inventó la palabra gnomo, porque éstos conocían, y podían revelar a los hombres el preciso lugar en que los metales estaban escondidos.

Jorge Luis Borges, *El libro de los seres imaginarios*

...

«Los Gnomos» es un texto que Jorge Luis Borges escribió en colaboración con Margarita Guerrero. El libro que lo alberga, que se publicó en México en 1957, se llamó *Manual de zoología fantástica*. Esta obra contenía ochenta y dos textos breves, entre ellos el que nos ocupa, de extensión similar a éste, que trataban el tema de los animales fantásticos. Una segunda edición fue publicada en 1967 bajo el título de *El libro de los seres imaginarios*, en donde aparecen treinta y cuatro historias más.

Antes de adentrarnos en el comentario, ha de hacerse una apreciación a cerca del género literario del texto. Está escrito en prosa, y, por su brevedad, podríamos pensar que es un microrrelato; pero no tiene ninguna de las características fundamentales que diferencian a éste de cualquier otro texto breve. No es un texto narrativo, no encierra acción, ni una sucesión de hechos; es un texto descriptivo que, por su voluntad científica, se asemejaría al ensayo si su tema no fuese fabuloso.

En el prólogo, los autores escriben: “hemos compilado un manual de los extraños entes que ha engendrado, a lo largo del tiempo y del espacio, la fantasía de los hombres”. El tema del libro es, pues, la descripción individual de estos entes fantásticos. Y sus fuentes son variadísimas: desde la mitología egipcia hasta la germánica, desde Grecia hasta Francia; describe aves míticas, como el Fénix Chino; seres compuestos, como el basilisco; seres religiosos, como el Gólem; animales reales que se creían fantásticos, como la salamandra; seres inventados por otros autores, como los Eloi y los Morlocks, de H. G. Wells. Todas estas que podríamos llamar entradas de un diccionario o enciclopedia de lo fantástico tratan de describir de un modo sucinto y eficaz a cada uno de los seres.



Carl SPITZWEG, *Gnomo contemplando el tren* (1848).

Todos los textos del libro llevan por título el nombre del ente que se describe, o bien se refieren a él mediante una perífrasis alusiva, como «Un animal soñado por Kafka». El que nos ocupa se titula «Los Gnomos», cuyo tema son estas criaturas mitológicas de origen germano.

El texto se divide en tres partes, que son los tres párrafos que lo forman. En cada uno se dibuja un aspecto referente a estos seres. La primera parte nos habla del origen de la voz *gnomo*, que es atribuida al alquimista Paracelso, “en cuyos libros aparece por vez primera”. Este personaje, nacido en Suiza a fines del siglo XV, fue real, llegando a ser famoso al creerse que era capaz de transmutar el plomo en oro. A él se le atribuye la idea de los cuatro elementos (tierra, fuego, aire y agua) a los que asignaba cuatro espíritus elementales (los gnomos, las salamandras, los silfos y las ninfas), que eran más antiguos que el mundo, como refleja el texto en su primera frase: “son más antiguos que su nombre”.



En la segunda parte se describe a los gnomos como “duendes de la tierra y de las montañas”, como enanos barbudos, según el imaginario popular, “de rasgos toscos y grotescos”, con ropa ajustada, oscura y monástica. Finalmente, se los compara con los grifos de la mitología helénica y oriental y con los dragones germánicos, pues todos ellos custodiaban tesoros ocultos.

La tercera parte remite a la primera al explicar la procedencia de la palabra *gnomo*, que viene del griego *gnosis* (‘conocimiento’). Esto se explica, según los autores, porque estos pequeños seres “conocían y podían revelar a los hombres el preciso lugar en que los metales estaban escondidos”.

Al no tratarse de un texto narrativo, es inútil aludir a asuntos como el narrador, los personajes, el tiempo o el espacio. Sin embargo, podríamos decir que el protagonista es el gnomo como ser fantástico, como idea que intenta describirse. Asimismo, Paracelso, que fue persona, es aquí un personaje, pues aparece nombrado dos veces, en el primer párrafo y en el último, y caracterizado como el creador de la palabra *gnomo* y, probablemente, también de la criatura. Del espacio nada se menciona más allá de la tierra y las montañas, que son el hábitat normal del gnomo. Del tiempo podría decirse que, dado que la publicación del texto es de 1957 y la única alusión temporal concreta es el siglo XVI, la narración (si se considera éste un texto narrativo) podía encontrarse entre esos dos puntos. No obstante, creemos que estas palabras están más cerca del ensayo que de la narración, y por ello estos aspectos no son tan relevantes.

Las figuras retóricas son escasas en el texto. Podría destacarse una enumeración en el segundo párrafo, cuando los autores describen la fisonomía y vestimenta de los gnomos. También en este párrafo, y debido a la propia descripción, aparecen varios epítetos: *barbudos*, *toscas*, *grotescos*... Todos ellos son de uso corriente a excepción del adjetivo *monásticas*, que acompaña a *capuchas*, dibujando muy hábilmente en la imaginación de los lectores su forma puntiaguda y holgada. Inmediatamente después se

establece una comparación entre estos seres mitológicos y otros, tales como los grifos y los dragones, por su afición a la custodia de tesoros. Cabe destacar, asimismo, la voz griega *gnosis* que encabeza el último párrafo.

En cuanto al estilo, los textos de *El libro de los seres imaginarios* se caracterizan por su brevedad y, al mismo tiempo, por la gran cantidad de información que presentan. En pocas palabras, apenas tres párrafos, los autores han sido capaces de efectuar la precisa descripción de los gnomos. Pero no como si se tratase de una definición taxonómica propia de una enciclopedia o un diccionario, sino de un modo más literario (tanto, que hace difícil discernir si el texto es ensayístico o narrativo), más poético, con la utilización de cláusulas complejas sin adorno excesivo que permiten aunar la información y disponerla en la frase del modo preciso.

En conclusión, este texto es un ejemplo claro de lo que para Borges era la literatura: un lúdico ejercicio verbal nacido de la desconfianza de la validez del discurso racional, que lo lleva a adentrarse en lo ideológico, lo imaginario y lo fantástico.



E. Stuart HARDY; "Un consejo de gnomos". Imagen extraída de WEATHERLY, Frederic Edward (1907); *El libro de los gnomos*. Textos por Fred. E. Weatherly, ilustraciones por E. Stuart Hardy. Londres: Ernest Nister editor; Nueva York: E.P. Dutton & Co.

Monográfico



Artigo mitológico

El mito de Apolo y Dafne

LUCÍA PARRILLA DEL RÍO

Facultade de Humanidades
Universidade de Santiago de Compostela

El mito de Dafne se enmarca en toda una serie de pasajes vinculados al dios Apolo y, más en concreto, dentro de las historias referidas a la relación de esta deidad con muchachas con las que mantiene o intenta mantener una relación carnal (por ejemplo, Casandra o las Sibilas). En este contexto, Dafne es el primer amor de Apolo. Su enamoramiento se produjo cuando Cupido, del que Apolo se había burlado por ser un niño jugando con un arco y unas flechas, disparó una de estas al dios para que se enamorase de Dafne, mientras que a ella le lanzó una para que aborreciese el amor. Dafne únicamente tenía interés en recorrer los bosques y practicar la caza, de ahí que habitualmente se la relacione con Artemisa.

Cuando un día Apolo la persigue y acaba reteniéndola contra su voluntad, Dafne clama ayuda a su padre para que la ayude a salir de esa situación. La doncella quería que la tierra la tragase, o que su forma, precisamente la que le había traído sus problemas con Apolo, cambiase. Su cuerpo comenzó entonces a mutar, convirtiéndose sus brazos en ramas, su tronco en madera, sus pies en raíces... y se transformó en un laurel. Apolo intentaba abrazarla, pero las ramas lo apartaban. A partir de entonces, el dios veneraría a ese árbol, decoraría con sus hojas su corona y le concedería la virtud de ser perenne y siempre verde.

Si bien no es un mito, por su carácter, que se presente en ninguna de las grandes obras de la Antigüedad, como *La Ilíada*, *La Odisea*, *La Teogonía*⁸ o la *Biblioteca* de Apolodoro -por nombrar algunas-, también es cierto que podemos encontrar la historia de esta ninfa disgregada en los relatos de numerosos autores grecolatinos.

De hecho, quizá la transmisión del mismo más conocida sea la que hizo **Ovidio** en sus *Metamorfosis*, aun cuando esta, evidentemente, es tardía y adaptada a la intencionalidad literaria, por lo que introduce diversos detalles de cosecha propia. Su historia, no obstante, acaso sea la más recuperada posteriormente por los distintos autores. La historia comienza así: “El primer amor de Febo, Dafne la Peneia, el cual no el azar ignorante se lo dio, sino la salvaje ira de Cupido”. Ovidio localiza el relato en la región de **Tesalia**, pues cuenta que Cupido ascendió para lanzar sus flechas al monte Parnaso, y considera a la ninfa hija de **Peneo** (“Dafne la Peneia”), un dios fluvial u oceánida de origen tesalio que da nombre al río homónimo que discurre por dicha zona.

Ovidio narra como una pasión muy ardorosa la que Apolo siente por Dafne. Cuando se inicia la persecución, el dios implora a la ninfa que se detenga y le dice que no correría tanto si supiera de quién huye: el mismo hijo de Júpiter, el que hace concordar las canciones con los nervios, al que la delfica tierra sirve. Finalmente, cuando la doncella ve acabadas sus fuerzas, se detiene y ruega a su padre ayuda para que le haga mutar su figura. Se presta entonces la narración de su metamorfosis y de cómo el árbol en que se convierte sigue rechazando a Apolo, aun cuando él lo seguirá amando. Así, promete el

⁸ Cabe mencionar el lugar que ocupan en esta obra los ríos fluviales, que sí recoge Hesíodo, como hijos de Océano y Tetis. Dafne, hija de uno de ellos, no es mencionada por Hesíodo, pero conocemos así su ascendencia, ya sea hija de Ladón o de Peneo, como algunas fuentes recogen, pues a estos sí se alude explícitamente. No ocurre lo mismo con Amiclas, cuya mención no recoge el autor, pero, en cualquier caso, también se trata de un río fluvial.

dios ante la aparente complacencia del laurel: “Mas puesto que esposa mía no puedes ser, el árbol serás, ciertamente mío. Siempre te tendrán a ti mi pelo, a ti mis cítaras, a ti, laurel, nuestras aljabas”.

Este, que es el más rico y completo relato que tenemos del mito de Dafne, como ya se adelantaba, incluye ciertos pasajes que pertenecen exclusivamente a la narración ovidiana. Entre ellos se encuentra el episodio con la serpiente Pitón, que Apolo menciona a Cupido cuando cuestiona que un niño haga uso de las armas y considera que las mismas “son cargamentos decorosos para los hombros nuestros, que darlas certeras a una fiera, dar heridas podemos al enemigo”. Así es como concluye explicándole: “Hemos derribado, de innumerables saetas henchido, a Pitón”. Ovidio, de hecho, empleará el mito de Dafne para explicar por qué la victoria de los juegos píticos se premia con una corona de hojas de laurel. Pero, de hecho, el propio encontronazo de Apolo y Cupido es una elaboración exclusiva de Ovidio.

En fin, el relato ovidiano ha sido, el más empleado como referente y base por los autores posteriores en la lectura, reelaboración o préstamo del mito, pero, como vemos, su prolijidad en los detalles se debe en gran medida a una inventiva con fines literarios que, sumado al factor de que Ovidio es ya un poeta tardío y de origen romano, deforma la narración procedente de las que para él eran las fuentes primarias en gran medida. Sin embargo, este mito es uno de los que más han servido a los artistas y escritores para sus obras, ya sea como elemento central de las mismas o como motivo secundario. De hecho, es tal su abundancia que, comenzando por la Literatura, tendremos que centrarnos en la española.

Así, cabe comenzar comentando que ya **Alfonso X el Sabio**, que incluye una explicación **evemerista** de los mitos dentro de su *General Estoria*, menciona a Dafne. Sin embargo, no profundiza mucho en su historia y solo la define como “fija de Peneo a quien llamaban ellos rey e dios”, y dice de ella que la “amó Phebo, dios del sol”. Como ocurrirá con los autores de estos siglos, la mayor fuente sobre el mito es Ovidio. Más interesante, por su carácter poético, es el uso que el **Marqués de Santillana** (1398-1458) hace del mito, al que recurre en varias ocasiones. En su *Comedieta de Ponça*, compara a la hija de Doña Leonor de Portugal con la ninfa: “La última fija non pienso la prea / de griega rapina fuesse más fermosa / ni fugitiva é casta Penea / tan lexos de viçios nin más virtuosa”. Así mismo, en sus conocidos *Sonetos fechos al itálico modo*, compara la belleza de su amada con la de Dafne: “De la fermosa rueda tan çercana, / non fue por su belleza Virgínea / non fizo Dido, nin Dampne Pena, / de quien Ovidio gran loor esplana”.

Garcilaso de la Vega (1503-1536), por su parte, no solo recurre en varias ocasiones a la figura de Dafne sino que, de hecho, todo su soneto XIII se dedica al mito y narra brevemente su historia;

*“A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que el oro escurecían;*

*de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aun bullendo estaban;
los blancos pies en tierra hincaban
y en torcidas raíces se volvían.*

*Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol, que con lágrimas regaba.*

*¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!”*

En la égloga III, una composición en la que tiene gran importancia la intervención de ninfas y musas, relata la historia de Dafne:

*“Dafne con el cabello suelto al viento,
sin perdonar al blanco pie corría
por áspero camino, tan sin tiento
que Apolo en la pintura parecía que,
porque ella templase el movimiento,
con menos ligereza la segura.
El va siguiendo, y ella huye
como quien siente al pecho el odioso plomo.*

*Mas a la fin los brazos le crecían,
y en sendos ramos vueltos se mostraban.
Y los cabellos, que vencer solían
al oro fino, en hojas se tornaban;
en torcidas raíces se extendían
los blancos pies, y en tierra se hincaban;
llora el amante, y busca el ser primero,
besando y abrazando aquel madero”.*
(vv. 145 – 178)

Cabe aquí hacer una pequeña interrupción de la historia de Dafne en la Literatura española para mencionar la importancia del mito en **Petrarca**, pues este autor, aunque italiano, fue el referente de varias generaciones de poetas de nuestra lengua. Petrarca, además, se vale en numerosas ocasiones de esta fábula y su propia Laura se identifica en diversos puntos con Dafne, no solo por la asociación entre su nombre y el laurel, sino también por la similitud que él encuentra entre el amor de Apolo y el suyo, que persiguen a una dama inalcanzable. Dafne no solo aparece bajo identificaciones con Laura, sino que puede ser explícitamente mencionada, como ocurre en su *Égloga III*, donde “Dane” es uno de los personajes, a quien ama Stupeo de forma no correspondida. Dafne, de hecho, le sugiere que cante los poemas que ella le haya inspirado, en clara reminiscencia a la importancia que la ninfa tuvo para la poesía del propio Apolo, y Stupeo comienza una serie de alabanzas al laurel.

En su *Cancionero*, Dafne se proyecta en su amada Laura a través de referencias continuas al laurel y de la propia similitud que se haya implícita en el amor imposible que él sufre. Laura, por ejemplo, no da importancia al amor de Petrarca y prefiere permanecer casta. Al laurel dedica todo el soneto CCLXIII:

*“Árbol triunfal y planta victoriosa,
honor de emperadores y poetas,
¡ay, cuánto me atormentas y me aquietas
en esta vida breve y enojosa!*

*Señora, que no cuidas de más cosa
que honor, que sobre todas más sujetas;
ni en liga, lazo o red de Amor te inquietas,
ni engaño tu razón con tino acosa”.*

En ese mismo soneto vemos de forma concisa, en su última estrofa, **configurarse a Dafne como la mujer ideal renacentista**, la *donna angelicata* que protagonizará los versos amorosos de todos los importantes poetas españoles que se inspiraron en el *dolce stil novo* durante el Renacimiento:

*“La sin par en el mundo alta belleza
te enoja, si no sientes que el tesoro
de castidad te adorna y te consume”.*

Las referencias petrarquistas al mito son muchas más. El amor de Petrarca, como el de Apolo, también derivaría de una flecha que le clavó Cupido; hay en sus sonetos ruegos al laurel para que proteja a la dama que él ama, se refiere al perenne verde del laurel como símbolo de castidad, se hace eco de su inmunidad al rayo, recuerda que el

laurel es el premio de poetas... El mito de Dafne, en fin, gozó de gran relevancia para Petrarca.

Petrarca y Garcilaso fueron, como es sabido, la principal fuente a la que recurrieron nuestros poetas a la hora de hacer poesía en los siglos inmediatos. Así, recreando el mito a través de sus visiones, **Gregorio Silvestre** (1520-1569) resume la historia:

*“De Febo el pecho atrevido
de Dafnes la perfeccion;
la venganga de Cupido,
uno y otro coraçon
disformemente herido.*

*Él duro aborrecimiento
de Dafñes, en el correr,
y de Apolo el seguimiento
se representa a ser
de esta historia argumento”*

Así, continúa profundizando en los detalles del relato y con marcada influencia de Garcilaso. También **Francisco de la Torre**, que vivió en el siglo XVI, se refiere a Dafne y al laurel en su *Bucólica del Tajo*, y del mismo siglo es el **manuscrito 7982, Flores de varia poesía**, encontrado en la Biblioteca Nacional de Madrid, anónimo, que habla de la “hermosa Daphnes” convertida en bello laurel en su huida. Y, de igual época, encuentra amplio espacio para Dafne **Alonso Pérez** en la continuación de la *Diana* de Montemayor. Alonso Pérez, de nuevo, recrea la historia, pero añade, respecto al mito de Ovidio, detalles sobre el físico de Dafne o episodios como un enfrentamiento de Apolo y Cupido derivado del amor que este le infirió.

Y ya en el Barroco, **Francisco de Quevedo** (1580-1645) escribe su *A Apolo, siguiendo a Dafne*:

*“Bermejazo Platero de las cumbres
A cuya luz se espulga la canalla:
La ninfa Dafne, que se afufa y calla,
Si la quieres gozar, paga y no alumbres.*

*Volvióse en bolsa Júpiter severo,
Levantóse las faldas la doncella
Por recogerle en lluvia de dinero.*

*Si quieres ahorrar de pesadumbres,
Ojo del Cielo, trata de compralla:
En confites gastó Marte la malla,
Y la espada en pasteles y en azumbres.*

*Astucia fue de alguna Dueña Estrella,
Que de Estrella sin Dueña no lo infiero:
Febo, pues eres Sol, sírvete de ella”.*

Como se ve, Quevedo toma el mito en un tono muy diferente a sus predecesores. No es la castidad y la belleza de Dafne lo que le llaman la atención, ni la posible comparación del amor de Apolo con otro no correspondido: Quevedo, de hecho, acaba instando a Apolo a “servirse de ella”. Esta concepción ha de enmarcarse en el contexto del Barroco, en que una de las innovaciones en la poesía fue, precisamente, la parodia de los mitos y figuras míticas que a tantos poetas habían inspirado profundos sentimientos hasta entonces.

Lope de Vega, por su parte, dedicó al mito *El amor enamorado*, comedia publicada póstumamente donde el mito de Apolo y Dafne se funde con el contexto social como impedimento del amor, pues sus protagonistas pertenecen a diferentes clases. **Juan de Arguijo** (1567-1622), otro poeta del Siglo de Oro español, también dedicó su soneto llamado *Apolo e Dafne*. De nuevo, aunque se vale del mito para tratar sobre el amor, su uso y sus imágenes difieren considerablemente de las evocaciones renacentistas.

*“Victorioso laurel, Dafnes esquivada,
En cuyas verdes hojas la memoria
De tu rigor y de mi triste historia
Quiere el amor que eternamente viva.*

*La antigua palma y abundante olivo
A ti de hoy mas inclinarán su gloria;
Tú ceñirás en premio de victoria
Del fuerte vencedor la frente altiva.*

*Dijo el burlado Cintio, y á la dura
Corteza asido, la contempla, y luego
Repite: «¡Dafne liera! ¡Mármol frío!*

*»Del rayo ardiente vivirás segura;
Que no es bien que consiente ajeno fuego
Quien pudo resistir al fuego mio.»*

El **conde de Villamediana** (1582-1622), por su parte, escribió una fábula llamada *Apolo y Dafne* donde sí recupera el ideal de Garcilaso, como también hizo **Jacinto Polo de Medina** (1603-1676), cuya fábula del mismo nombre es aún más extensa que la de Villamediana. Y en su *Galatea* recuerda **Góngora** (1561-1627) el mito de Dafne cuando, en la estrofa XXIII:

*“La fugitiva ninfa, en tanto, donde
hurta un laurel su tronco al Sol ardiente,
tantos jazmines cuanta hierba esconde
la nieve de sus miembros, da a una fuente.
Dulce se queja, dulce le responde
un ruiseñor a otro y, dulcemente,
da a sus ojos la armonía,
por no abrasar con tres soles el día”*

Las alusiones al mito disminuyen desde entonces en nuestra literatura. Sin embargo, cuando los poetas de la Generación del 27 regresan sobre la literatura gongorina, la historia de la ninfa se rescata de nuevo. Así, **Federico García Lorca** (1898-1936) adapta en su *Manantial* la fábula a la situación de su yo poético, que se convierte en un chopo al intentar escapar del miedo que entrañan las particularidades de la condición humana:

*“Pero el negro secreto de la noche
y el secreto del agua
¿son misterios tan sólo para el ojo
de la conciencia humana?
¿La niebla del misterio no estremece
el árbol, el insecto y la montaña?
¿El terror de las sombras no lo sienten
las piedras y las plantas?
¿Es sonido tan sólo esta voz mía?
¿Y el casto manantial no dice nada?
Mas yo siento en el agua*

*algo que me estremece..., como un aire
que agita los ramajes de mi alma.*

*¡Sé árbol! (Dijo una voz en la distancia.)
Y hubo un torrente de luceros
sobre el cielo sin mancha.*

*Yo me incrusté en el chopo centenario
con tristeza y con ansia.
Cual Dafne varonil que huye miedosa
de un Apolo de sombra”.*

La reinterpretación, como vemos, es completamente novedosa. Lorca, además, invoca al árbol referido en su *Invocación al laurel*, donde rescata tanto sus capacidades adivinatorias como la esquividad que representaría por su identificación con Dafne.

Pedro Salinas (1891-1951) recuperó el mito en su poema *No me sueltas*, donde el yo lírico llora la imposibilidad de alcanzar el cariño de su amada, “un recuerdo de ninfa o diosa altiva”, al pie de un árbol. **Jorge Guillén** titula *Dafne a medias* a un poema

desarrollado en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y, así, la metamorfosis simboliza su cambio de residencia; otra reinterpretación, cuando menos, curiosa:

*“América, mi savia: ¿nunca llegaré a ser?
Apresúrame, please, esta metamorfosis.
Mis cabellos se mueven con susurros de hojas.
Mi brazo vegetal concluye en mano humana”.*

Desde estas recuperaciones, las inclusiones del mito en la poesía española contemporánea han sido considerablemente numerosas. Su presencia se extiende en autores como **Víctor Botas** (1945-1994), donde Dafne es el amor no correspondido entre él y la ciudad de Roma, **Carlos Clementson** (1944-), que recupera el simbolismo del amor en el poema al que titula con el nombre de la ninfa, al igual que hacen **Carmelo Guillén** (1955-) en su *Dafne y Apolo* y **Vicente Cristóbal** (1953) en *Apolo y Dafne*, con claras influencias de Garcilaso. También destaca la proliferación de poetas femeninas que se han identificado con la ninfa en sus obras. Este es el caso de **Elena Martín Vivaldi** (1907-1998), que recrea a través de su figura el desengaño amoroso que marcó su vida, **Ana Rosseti** (1950-), que incorpora al mito elementos eróticos, o **Juana Castro** (1945-), quien atiende tanto a la faceta del amor como fuerza que nos inunda como a aquella en que es dolor que lleva a la muerte, presentes ambas en la lectura del mito que se abre bajo su perspectiva.

Pero esta transcendencia, de hecho, ha ido más allá de la Literatura. Las artes plásticas han sido especialmente proliferas en la representación del mito de Dafne, ya sea en pintura o en escultura. Quizá no haya exponente más conocido que la escultura *Apolo y Dafne* del escultor renacentista Bernini, de entre 1622 y 1625:



No obstante, su presencia en la pintura, es también abundante. Bien conocidas son, entre los muchos posibles ejemplos, las siguientes pinturas:



Apollon et Daphné, Tiziano (1490-1576)



Apollon et Daphné, Rubens, 1636.

Y, por último, tampoco a la música ha escapado este mito. De hecho, tanta es su relevancia en este ámbito que su historia se encuentra entre los antecedentes de la ópera. En efecto, la *Dafne* de **Jacopo Peri** (1561-1533) se considera la primera ópera de la historia. Fue compuesta entre 1595 y 1597 y, si bien no nos ha llegado completa, sabemos que recrea, con inventivas y adaptaciones a la mitología romana, el relato contenido en las *Metamorfosis* de Ovidio. Poco después, **Marco da Gagliano** reutilizó el libreto del que se había valido Peri, cuyo autor era Ottavio Rinuccini, para la ópera que bajo el nombre de *La Dafne* se representó en Mantua en 1608. Tan solo unos veinte años más tarde de la obra de Gagliano, fuera de la frontera italiana, **Heinrich Schütz** (1585-1672), uno de los más importantes compositores alemanes antes de Bach, compuso en 1627 su *Die Dafne*, que se considera la primera ópera en alemán. El mito de Dafne, de nuevo, entre las composiciones pioneras.

Pocos años después pero ya en el siglo siguiente, **Georg Friederich Händel** (1685-1759) dedicaría a Dafne su cantata secular *La terra é liberata (Apollo e Daphne)* a la fábula que nos ocupa, la cual se finalizó en torno a 1710 y narra la historia del relato ovidiano. Y, si bien es cierto que el protagonismo de este mito cesó posteriormente, **Richard Strauss** (1864-1949) la rescató en su ópera *Daphne* en 1938.

Sección Varía

Creación Literaria



Dous poemas

por

TAMILA ALEM

BELVÍS

Lo menos afrodisíaco eran las chispas de las flores al sol
Un perfil lleno de palacios en Belvís
La recámara
El chiste del payaso feliz.
Dame un poco de cuerda,
que esta vez me quedo un rato.

Un ratito menos,
tal vez más.
Lo importante son las estrellas.

Mañana hay luna

Empty moon.

Hoy hay sol,
with the empty sky.

Si el laberinto tuviese salida útil
me quedaría a verlos para siempre.

Haría un poema con clase,
Y me llevaría el corazón a Marte.
This is the future.

Pero ya no sé salir de mí.
Me convencí.

Soy una muñequita *colorá*
Un café manchó mi lengua
y ahora disculpen si no prende la llama.

Entre tantos sitios,
me encontré con una hoja.
Y se la llevó el aire.

En Belvís
hay muchas hojas,
y también corre el aire.



Luis Ricardo FALERO, *Ninfa de la luna* (1883)
[extracto]

ME SABE TAN BIEN CUANDO HAY FUEGO...

Me sabe tan bien cuando hay fuego
Me huelen tan bien las manos de desechar tanta costra
Me tiemblan las palpitations cuando te encuentro
Me suda la mente de tanto inverso
Las predicciones del universo, se quedan tan solas si son sin mi
Volamos con nosotras cuando hay amor
Volamos ciegas cuando olemos tanta hierba y sale el sol
Me sienta tan bien el susto al que asusto
Me enamoran tantas cosas
Me sosiegan tantos humos
Aclarar ideas de recuento de capítulos
ya es distinto
Me nace el pelo distinto cuando atrincherero
Me nace mejor la vida cuando me quiero.
Hablemos menos
Y hagamos más,
lo que quieras.

Me empalaga el dulce y quiero sentir todo el rato la sal.
Esa de la ola número siete de la marea 300.
Me prestaste tus zapatos,
me dijiste todo en verso,
Pero hasta a mí a veces me cansa
la poesía.

Maldito capricho el que contratamos para solventarnos.
Me sabe tan bien
cuando hay fuego
y se quemó,
aquella historia se quemó.

Y el humo,
ya no sostiene tanta falta de melancolía en mis pasos.
Déjame ver lo que en esta ocasión
quiero ver yo.

Dije que ya no era tan mala,
solo era diferente.

Díptico para don Ricardo Carballo Calero

XOÁN XOSÉ FERNÁNDEZ ABELLA

I)

SONETO EN LOOR DO EXIMIO DON RICARDO CARBALLO CALERO

Alta honra de Ferrol e de Galiza,
enteiramente ás mesmas consagrado,
estudioso incansable, namorado
da Beleza, a Verdade e a Xustiza.

Túa entrega foi total sempre na liza
polo traballo serio e ben logrado,
un traballo profundo e artellado,
que gran sabedoría patentiza.

Eu canto aquí un cume da Cultura,
catedrático impar, poeta inmenso,
sabio da Lingua e da Literatura.

Dramaturgo, ensaísta de fondura
e de Galiza defensor intenso.
Chegue ata ti miña loanza pura.

20 de Xullo do 2.014

(Publicado no meu libro "Loanzas
sentidas e outros poemas" no 2018)

e II)

A DON RICARDO CARBALLO CALERO, "LETRAS GALEGAS 2020", POR FIN!

Por fin chegou o Día! Xa era hora
para facer xustiza á túa memoria,
exemplo de honradez na nosa Historia,
alma da nosa esencia defensora!

Péchense coa verdade as feridas.
E iso hase acadar coa Democracia.
Pensar que así non é, unha falacia.
De paz encha a verdade as nosas vidas.

Volvo cantar "un cume da Cultura,
catedrático impar, poeta inmenso,
sabio da Lingua e da Literatura.

Dramaturgo, ensaísta de fondura,
e de Galiza defensor intenso."
Volvo brindarche a admiración máis pura.

Os Tilos, 21/Xaneiro/2020



José MOLARES, *Ricardo Carvalho Calero* (2010). Escultura en Santiago de Compostela.

Prosa poética

CATALINA HERRERA RAVINET

Facultade de Humanidades
Universidade de Santiago de Compostela

MEMENTO

Escuché una vez las campanadas.

Eran doce, diez, nueve, ochosieteseis, cinco, cuatro, tres...

dos...

uno...

ceró.

Resonaban como nunca me imaginé, haciendo eco en las rocas cercanas y *haciéndose* eco de los milenios que habían pasado desde que un herrero fundió el bronce para construir las campanas.

Escuché sus historias, las plegarias, los llantos, las celebraciones, los ríos de alegrías. Más que un río, aquello era un torrente sin fin.

Un ir y venir de voces con palabras ominosas.

Escuché esa onomatopeya tan característica del metal cóncavo a cientos de pies de altura. Nunca me imaginé que las aves, al huir del sonido del tiempo, formarían una flecha con su vuelo.

O quizás era una aleta. No lo sé. Tendría que volver a verlas para saberlo con certeza.

Vi todo eso desde un balcón, con el sol naciente haciendo destellos en la ventana a mi espalda y en mi taza de café. Claro que tampoco estoy muy segura de que fuesen realmente doce los tañidos bronceos. Los recuerdos, como la pintura seca en un pincel mojado en aguarrás, se diluyen con el tiempo.

De lo que sí estoy segura es de que no era Un balcón, con u mayúscula; no era uno cualquiera. Era el de esa pensión a las afueras de un pueblo sin nombre propio, pero con muchos apelativos, algunos más cariñosos que otros.

También estoy segura de que no estaba sola, de que estabas detrás de esos ventanales soleados, durmiendo. Podía oír, entre campanada y campanada, tu respiración. Una cada ciertos segundos. Casi al mismo tiempo que el tamborileo de mis dedos sobre el exterior de la taza. No estaba nerviosa, ni inquieta; simplemente era incapaz de tener todo mi cuerpo estático a la vez.

Ahora que lo pienso mejor, ya no estoy segura de haber escuchado las campanadas desde una pensión en ese pueblo. Empiezo a creer que sólo estaba sentada fuera de una tienda de campaña, junto a la fogata ya extinta.

Tampoco creo que estuvieses ahí de verdad. Sospecho que, nuevamente, fue un delirio, uno por cada grano de arena del reloj de la chimenea que no veo.

Puede que ni siquiera oyese las campanadas desde la tienda. La memoria me juega malas pasadas a veces y me hace ver maravillas arquitectónicas donde solamente había ruinas, piedra desgastada y cristales rotos por los años.

Estaban rotos. Sí, ahora me acuerdo. Me enterré una esquirra del rosetón en el pie cuando intentaba acercarme para viajar al pasado.

Hojas muertas del otoño. Eso sí lo sé. Humus entre los dedos y los caminos de antaño cubiertos por el presente. Veía a los feligreses. Veía los muros derruidos. Veía el reloj. Veía el polvo.

Veía lo que, al fin y al cabo, no podré ver.



John William WATERHOUSE, *Julieta o El collar azul* (1898).

INDICATIVO DE RAÍZ

Porque somos poco, y, al mismo tiempo, somos tanto.

Somos el dolor que nos revienta por dentro, y somos el eco de una carcajada.

Somos el barro que cubre las suelas de nuestros zapatos, y los adoquines que estos pisan.

Somos un tópico; somos diferentes. Somos la tradición, somos vanguardia.

Somos el doremi de un arpeggio inacabado, y los cinco minutos de silencio mal ganado.

Somos una rima asonante y caótica, somos el soneto descompuesto en versos y desprecios.

Somos la tinta, somos la tiza; somos una hoja en blanco, y un testamento marchito.

Somos capitanes, somos polizones, somos poetas ya eméritos.

Somos una tonadilla, somos un himno.

Somos un párrafo en punto y coma, somos

el más raro de los encabalgamientos.

Búscate un atributo: Nosotros ya lo(s) somos.



Edward BURNE-JONES, *Amor entre las ruinas* (1894).

Contos

KAREN RODRÍGUEZ ARIAS

Facultade de Humanidades
Universidade de Santiago de Compostela

CARRERA SIN META

Los gritos me despertaron. Mientras el cielo se mostraba como una enorme herida abierta, jirones de nubes se deshacían ante mis ojos.

Abajo, en el suelo, se desataba el caos.

«¡El monstruo!», chillaban una y otra vez.

Todo el mundo corría, así que hice lo único que podía hacer: imitarlos. Mis piernas me rogaban que fuera más despacio mientras mi corazón me gritaba que era demasiado lento. No había visto al monstruo, pero olía el miedo que se extendía como una película de alquitrán, oscuro y difícil de limpiar. ¿Qué clase de criatura sería capaz de aterrorizar a tanta gente?

Cientos de personas seguían corriendo, a una prudente distancia de mí, pero eso no me impedía ver sus rostros congestionados por el terror, sus ojos observándome con aquel miedo de no saber si seguirían respirando durante el próximo minuto. Muchos gritaban al verme; otros corrían más rápido. Tal vez mi propio rostro reflejase el mismo pánico que inundaba el de ellos. Me pregunté si mis gritos sonarían tan fuertes como los suyos.

«¿Por qué corremos?», quería preguntar, pero mi voz se moría cada vez que lo intentaba. «¿De quién o de qué estamos escapando?»

Un niño sujetó mi mirada, frenando mi avance. Poseía mi rostro, pero en sus ojos no fui capaz de leer nada congruente. Un nuevo latido me atravesó, más fuerte que los anteriores, y sentí que su inocencia pueril se estaba quebrando en aquel momento. Su madre le gritaba mientras tiraba de su mano, intentando que reaccionase. El niño por fin lo hizo, rompiendo a llorar y volviendo a correr, alejándose de mí hasta que ambos se hicieron diminutos, convirtiéndose en invisibles.

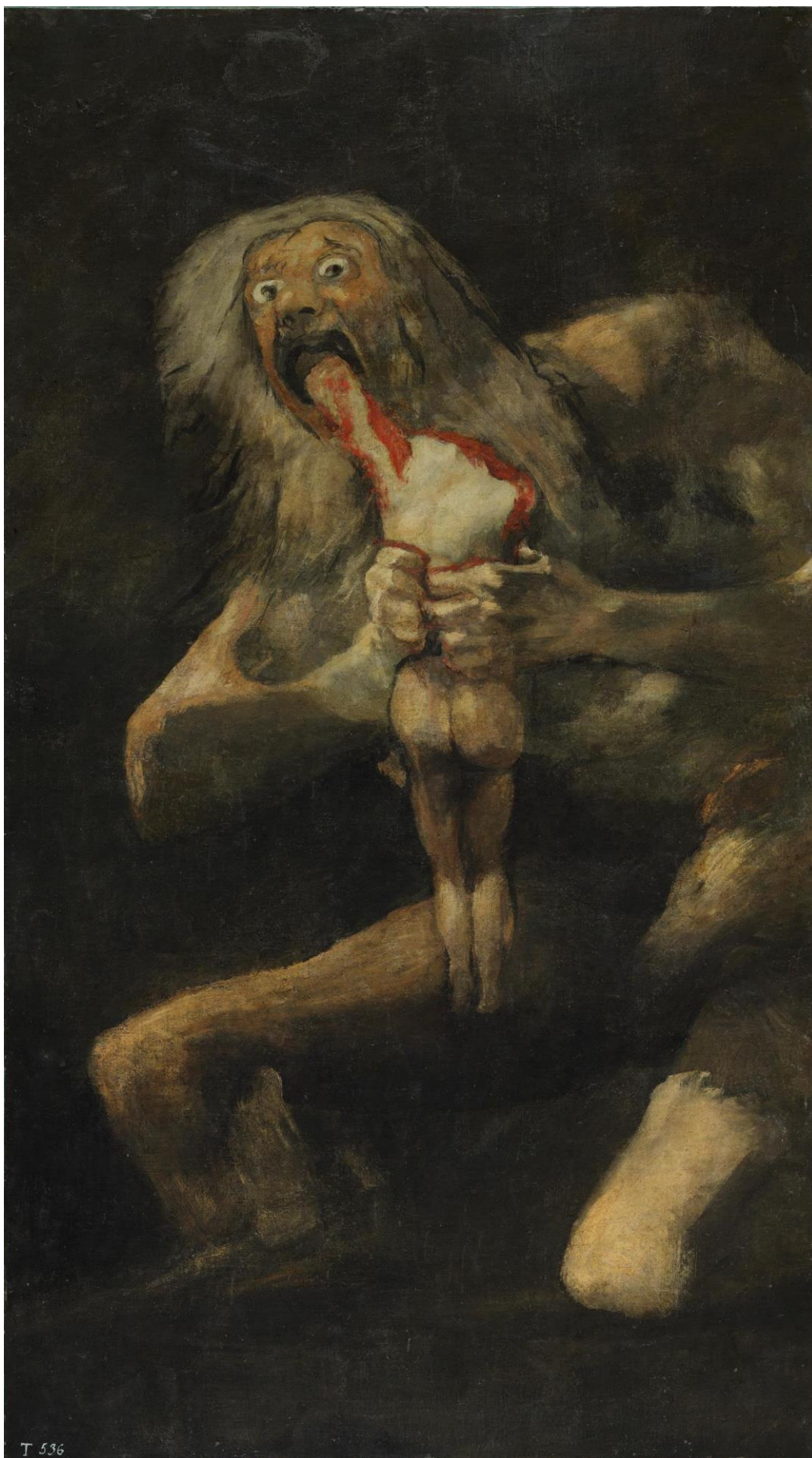
Un hilillo descendió por mi frente y me limpié el sudor. Fue entonces cuando descubrí la sangre pintada en mis manos, la misma que manchaba mi ropa. Me palpé el cuerpo con urgencia, en busca de una herida que no existía. Entonces los engranajes de mi mente giraron en sentido contrario y el aire abandonó mis pulmones.

Ya no sirve de nada correr: no puedo escapar de mí mismo.

Me rompí en pedazos afilados, demasiado horribles para que nadie quisiera sujetarlos ni recomponerlos. Jamás creí que algo así podría ocultarse bajo mi propia piel.

Ahora ya tenía la respuesta que tanto ansiaba. Un líquido distinto enfrió mis mejillas: las lágrimas corrieron ahora que mis piernas parecían incapaces de hacerlo.

Permanecí inmóvil, empapado. Era como si la sangre me hubiera caído del cielo. Mi propio grito fue el que me despertó.



T 536
Francisco DE GOYA, *Saturno devorando a su hijo* (1819-1823)

EL BOLSO

Las preocupaciones giraban ante sus ojos y competían entre sí por hacerse un hueco en su mente, abriéndose paso a codazos si era necesario. Las manos de Victoria se movieron con angustia por las profundidades del bolso, explorando sus paredes y sus cierres, introduciendo sus dedos entrometidos en los bolsillos secretos en los que encontraba objetos que había dado por perdidos. Su bolso era un reflejo del caos que reinaba en su propia vida.

Aceleró el paso mientras las ideas catastróficas desfilaban por su mente: no llegaría a tiempo para coger el autobús, entonces llegaría tarde al trabajo, y la consecuencia de este hecho sería su despido inmediato, lo cual conllevaría que no podría hacer frente al alquiler, y, por tanto, sus compañeros de piso la echarían y pasaría a vivir debajo de un puente; viviría en unas condiciones insalubres y no tendría nada que llevarse a la boca, por lo tanto, o bien moriría por inanición o por alguna enfermedad infecciosa, seguramente víctima de algún virus moderno como el coronavirus.

Y todo eso ocurriría por no coger el autobús correcto a la hora adecuada.

Sintió el sudor frío descendiendo por su espalda, adhiriéndole la camisa a la piel. Se apartó el pelo de la cara y echó a correr mientras una larga lista de enfermedades infecciosas se dibujaba en su mente con una caligrafía enrevesada.

Se detuvo en seco cuando divisó la marquesina a escasos metros de distancia y otro pensamiento se impuso al resto: su cartera. ¿Había cogido la cartera donde tenía todo su dinero y la tarjeta del autobús o la había dejado sobre la encimera de la cocina?

Hundió la mano en el bolso y comenzó a revolver todo su contenido mientras encontraba toda suerte de cosas excepto aquella que la libraría de vivir muerta de hambre debajo de un puente: su cartera.

«No puede ser. No puede ser. No puede ser», se decía una y otra vez mientras su ansiedad se disparaba.

Hundió más la mano, hasta el codo, persistiendo en su búsqueda sin obtener un resultado satisfactorio, así que se adentró todavía más, casi hasta el hombro, y después decidió meter la cabeza para ver si podía atisbar su preciada cartera.

Todo estaba oscuro en el interior del bolso, así que enterró todavía más la cabeza mientras entornaba los ojos, intentando adaptarse a la oscuridad. Se aventuró tanto en su interior, que se cayó dentro.

El presente lo abarca todo, y Victoria empieza a caer, incluso en el bolso hay espacio para las leyes de la gravedad.

Manotea intentando arañar algo a lo que agarrarse, notando las paredes del bolso a ambos lados pero sin conseguir frenar su caída. Victoria se hunde, y, al mismo tiempo, flota, tan sola y a la vez tan mal acompañada por sus pensamientos. Cargada de impotencia, aprieta los dientes con tal fuerza que su aliento apesta a metal: un olor penetrante que rápidamente se extiende.

Un grito escapa de su garganta y el eco rebota contra las costuras del bolso cual animal furioso que ruge deseando ser escuchado. Pero ante el ruido, rápidamente se impone el silencio; el mismo silencio que siembra su mente con asiduidad cual demonio con piel de ángel, acosándola constantemente.

Se bloquea: siente claustrofobia en un lugar que aparentemente es infinito.

Baja. Cae. Se agita. Acaricia la oscuridad y la derrota.

El agujero en su pecho crece y se expande, amenazando con ser tan ingente como el propio bolso.

«Suéltalo», se dice, intentando por todos los medios de hacerse con el control. «Respira. Inspira. Espira.»

Analiza sus preocupaciones de nuevo: el trabajo, las facturas, sus compañeros de piso... y sus problemas se relativizan. Se concentra en respirar, no quiere asfixiarse de nuevo. Sus latidos adquieren un ritmo normal, es una sensación extraña, como si las piezas de su interior comenzasen a encajar formando un mecanismo más complejo, alcanzando un estado de paz.

Y entonces se produce el cambio, y Victoria comprende que en realidad no es débil quien se cae, pero sí es fuerte quien se levanta.

De súbito, la luz, tan hermosa e insospechada, brillante gracias a la oscuridad que la rodea. Victoria choca contra el fondo y, en lugar de quedarse ahí, decide impulsarse hacia arriba, hacia la fuente cálida.

Sube. Se levanta. Se calma. Acaricia la luz y la victoria.

El brillo cegador la obliga a cerrar los ojos. El presente se diluye.

El ruido del tráfico impactó contra los oídos de Victoria. Abrió los ojos: se encontraba en la calle, a escasos metros de la parada del autobús, sujetando el bolso con ambas manos.

Victoria negó con la cabeza y parpadeó, confusa. Todavía sentía el sabor de la sangre en la boca. Observó de nuevo el bolso como si este fuese a hablarle, pues nada le había parecido real. Miró furtivamente a su alrededor y comprobó que el mundo seguía girando: nadie se había percatado de su crisis, de su caída, de aquella angustia que la devoraba y la hacía ahogarse en sus propios pensamientos e inquietudes.

El bolso tenía un único bolsillo externo en la parte delantera. Victoria abrió la cremallera y allí encontró la cartera.

Se encaminó hacia la parada del autobús, esta vez con calma, recordando respirar. Al fin y al cabo, seguramente no acabaría viviendo debajo de un puente y muriendo trágicamente por culpa del coronavirus si perdía aquel dichoso autobús.

Recensión de *Canto e contracanto: antoloxía de poetas de Bretaña* de María Lopo

OLGA NOVO

Doutora Internacional en Estudos Culturais polas
Universidades de Santiago de Compostela e Rennes 2 (Alta Bretaña)



María Lopo e Claudio Rodríguez Fer asinando libros no Festival Intercéltico de Lorient, Francia.

INTRODUCCIÓN

por
Marcela Bao

No ano 2019 presentáronse en Bretaña e en Galicia dúas antoloxías complementarias elaboradas pola ensaísta María Lopo: *Barzhaz Bihan Galiza. Mostra de poesía galega*, en edición bilingüe galego-bretón, e *Canto e contracanto. Antoloxía de poetas de Bretaña*, edición composta por poemas en bretón, francés e inglés traducidos ao galego. A profesora e tradutora María Lopo, que exerceu a docencia na Universidade da Alta Bretaña, onde se doutorou en Literatura Francesa, e no Campus Universitario de Lugo, é autora de numerosas obras en galego, francés e bretón, especialmente sobre Galicia e o celtismo na cultura galega, sobre Bretaña e a súa poesía, sobre o exilio republicano en Francia e sobre cuestións de xénero relacionadas coa ensinanza da lingua francesa. O seu libro *Canto e contracanto. Antoloxía de poetas de Bretaña* é comentado aquí pola poeta e ensaísta Olga Novo, que estudou no Campus Universitario de Lugo, onde se doutorou cunha tese internacional titulada "O soño dunha Armórica Galaica. Imaxes da Bretaña na literatura galega contemporánea", dirixida polas doutoras Carmen Blanco, da Universidade de Santiago de Compostela, e Françoise Dubosquet, da Universidade de Rennes.




Claudio Rodríguez Fer, Carmen Blanco, Gwendal Denez, Antón Figueroa, Olga Novo, Françoise Dubosquet e María Lopo na lectura da tese doutoral de Olga Novo na Facultade de Humanidades de Lugo (2017).

**CANTO E CONTRACANTO, DE MARÍA LOPO.
A POESÍA É O PAÍS ONDE FUNDACHES O TEU AMOR**

por

Olga Novo

 poesía sempre é unha viaxe extraordinaria, e esa viaxe ten sempre no profundo unha natureza poética, porque implica coñecemento, dos outros e de nós mesmos. Quizais por esta razón a viaxe a Bretaña constituía un soño permanente para os galegos e as galegas, pois ela é espello e apertura, o outro distinto que ten algo de nós.

Por azar cheguei á Bretaña un verán do ano 1992, cando eu contaba quince anos, ao pequeno lugar de Pordic, preto de Saint-Brieuc, na costa norte. A visión dunha casa imposible feita entre dúas rochas no lugar batido polo Océano chamado Prougrescant púxome na pista de ser eu vítima adolescente da síndrome de Stendhal. Preto daquela casaña estaba o Burato do Inferno. Lembro ben a impresión imborrable que me causou aquel poema visual, e que regresou a min poucos anos despois en forma escrita (“Argoat”, *Nós nus*).

Aquela primeira viaxe deviría pois, unha verdadeira viaxe iniciática que me levou de novo á Bretaña vinte anos despois, desta volta xa como lectora de Lingua galega na Universidade da Alta Bretaña en Rennes. Marchei a Breizh nunha viaxe persoal pero, no fondo, tamén colectiva e celebratoria e exploratoria das viaxes e dos viaxeiros e viaxeiras de Galicia que me precederan: o lendario Ponthus á procura do amor, o debuxante Castelao á procura da beleza que calma a dor, o poeta Fermín Bouza-Brey á busca da luz última dos faros, o Cunqueiro soñador á procura fantasmal en Pontivy, o Manuel María dos labregos de aquí e de aló. Mais entre todos eles, sen dúbida os meus pasos por Bretaña pousábanse nas pegadas deixadas por Claudio Rodríguez Fer na terra batida da súa libertaria Armórica Galaica, e por suposto nas de quen é a maior especialista de Bretaña en Galicia e de Galicia en Bretaña: a profesora e escritora María Lopo.

A ela debemos obras de divulgación sobre Galicia en lingua francesa, como *Fisterra* (1999), *La Galice* (2002), *Galice & Compostelle, l'autre Finistère* (2009), así como múltiples traducións e estudos sobre autores francófonos e bretoantes, pois unha das súas liñas de investigación é, desde a espiral infinda do seu Vigo natal ás augas nutricias de Paimpol, o celtismo literario. Así naceu o seu monumental *Guillevic et sa Bretagne* (2004), sobre a obra do poeta dos menhires de Carnac, e así naceron as traducións ao bretón da poesía de Claudio Rodríguez Fer, *Muioc'h kalz eget mil bloaz/Moito máis que mil anos* (2000).

Neste ronsel do interminable diálogo entre a nosa fin da terra e o comezo do mundo que é o Finistère bretón, aparece agora a obra *Canto e contracanto. Antoloxía de poetas de Bretaña* (Xunta de Galicia, 2019), excepcional mostra persoal da poesía de Bretaña en varias linguas: francés, inglés e por suposto bretón. E a excepcionalidade da obra estriba precisamente no criterio profundamente vital e antiacadémico da mesma, pois non se pretende aquí establecer un canon nin unha xerarquía máis propia dos sistemas literarios, senón unha lectura libre que se nos ofrece desde a apertura e desde o pracer de quen ama a delicada cadencia da noite que soña, coma no poema da poeta labrega Anjela Duval.

É pois, coma todas as cousas feitas con amor, unha obra necesaria, feita coa precisión imprecisa de quen navega entre linguas, sabendo que o mundo todo se contén nunha palabra que viaxa e atopa acubillo noutras. Este *Canto e contracanto*, que recibe o seu título da fermosa técnica vocal bretoa na que se ensarillan os longos parrafeos poéticos tradicionais, trae ao galego algo alleo e algo de nós, pois común é o laio e clamor pola lingua das clases subalternas, como común é a beleza indomable das moléculas, como canta Guillevic, que desembocan nos pétalos, e non saben do poder.

É esta, coma todas as cousas feitas con amor, unha obra necesaria. Porque nada hai máis necesario que recoñecer nos fentos a fonte dos libros, como advirte Armand Robin, recoñecendo a orixe natural da liberdade radical. Nada hai máis asombroso que percibir o fósil dun paxariño e unha gota de chuvia de hai miles de anos sobre unha rocha calcaria, como advirte Kenneth White. Nada hai máis tenro que, inclinado sobre o mapa, sorrirlle aos topónimos, como fai Paol Keineg, e saber que talvez fomos noutrora unha faia que deveu topónimo, tal como ensina B. Tangui. Que o mundo, que o mundo é nunha mazá madura. Nada hai mellor que alcanzar a fraga do teu corazón, como canta Gwendal Denez, ou, como proclama Nolwenn Korbell, berrar Ololé Ololé dun lameiro a outro, para facer o amor de pastoriña a pastor nunha landa afastada.

É esta, coma todas as cousas feitas con amor, unha obra necesaria porque celebra con lucidez o dialoxismo humano, a grandeza da marxe, a revelación inaudita da visión poética, a encarnación plena do país na palabra e o denodado esforzo por non esquecer quen somos, pois quizais só se pode vivir, só se pode regresar, ao lugar onde fundamos o noso amor, como escribe Yvon Le Men: “Regresa ao país onde fundaches o teu amor”.

Todas estas verdades fermosísimas, sen cales a vida sería menos luz, todas estas verdades —porque a poesía o é—, están neste *Canto e contracanto*, coidadosamente seleccionadas pola ollada poética de María Lopo, que amosa a súa personalísima sutileza na elección do aéreo e delicado fragmento co que abre esta antoloxía, un verso bretón que o copista Ivonet Omnes inscribiu nas marxes dun manuscrito en latín aló polo século XVI...: “Teño un amoriño ben feitoño baixo as follas e eu...”.



Olga Novo, Claudio Rodríguez Fer, Gwendal Denez, María Lopo e Herve ar Bihan na presentación dos libros no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (Santiago de Compostela, 2019).

EVOHÉ



REVISTA CULTURAL

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

Almacén de números: Gabinete 111 (Local de representantes de alumnos)

E-mail: evoherevista.lugo@outlook.es

Web: www.evohelugo.wordpress.com

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



EvoheLugo

Depósito legal: LU-679-1996

ISSN: 2603-865X

Imprime:

Tórculo Comunicación Gráfica S.A.

