

EVOHÉ

Revista Cultural

dende 1996



N.º 33

Monográfico CEN ANOS-LUZ POZO GARZA

Lvevs Avevsn
- MMXXII-

EVOHÉ

Revista Cultural do Campus-Terra de Lugo

Número 33

Xuño-Xullo de 2022

Dirección:

Ana Segade Yáñez

Retratos de Luz Pozo Garza:

Sara Lamas

N.º 33 - SUMARIO

Monográfico CEN ANOS-LUZ POZO GARZA

Cuestionario Proust por Luz Pozo Garza.....	7
Luz Pozo Garza no <i>Paradiso</i> da letra con amor. Tras da poesía da <i>Extranjera en su patria</i> por Carmen Blanco.....	9
Parábola de cen anos-Luz Pozo Garza por Claudio Rodríguez Fer	13
Poesía de Luz Pozo Garza traducida ao inglés por Adina Ioana Vladu por Marcela Bao	17
Pozo Garza: unha luz que tamén se proxectou en revistas culturais por Cristina Negreira Barcia.....	20
De varia creación	
A historia do Urco por Laura Paz Fentanes	23
28 anos e unha pandemia por Tamila Alem	25
Juan Carlos Galeano: Lectura de poesía amazónica por Saturnino Valladares	26
De varia tradución	
Dous poemas surrealistas de Eugenio Granell traducidos ao inglés por Adina Ioana Vladu	29
“Quérote libre”. Versión galega da canción 10 de Agustín García Calvo por Carmen Blanco.....	32
Tradución ao galego de “Los poetas gallegos” de Antonio Hernández por Laura Paz Fentanes	33

De varia recensión

Borges e Cunqueiro unidos por Claudio Rodríguez Fer
por Cristiña Fiaño 37

María Lopo reedita as memorias de María Casares e o seu libro sobre ela
por Marcela Bao 40

Epistolario de José Ángel Valente: punto de encontro
por Laura Paz Fentanes 42

De varia reflexión

Devoción en Francisco de Aldana
por José Rama Domínguez 46

Hacia la coparticipación en la gestión: Desafíos de la institucionalización de la memoria
por Loreley Ritta Cardero 52

Talleres para incentivar el interés por la danza en niños y adolescentes varones
por Claudia Cedeño González 57

Monográfico
CEN ANOS-LUZ POZO GARZA



Cuestionario Proust

POR LUZ POZO GARZA

- A principal característica da miña personalidade.
– A fe, no sentido de confiar na divindade e nas persoas que eu amo.
- A calidade que prefiro nun home.
– A lealdade.
- A calidade que prefiro nunha muller.
– A lealdade.
- O que máis aprecio nos meus amigos.
– A sinceridade.
- O meu principal defecto.
– Falar excesivamente.
- A miña ocupación preferida.
– escoitar música e ler.
- O meu soño de felicidade.
– A paz mundial.
- O que suporía a maior desgraza para min.
– A destrución do mundo.
- O que máis quixera ser.
– Solidaria con todo o que o precise.
- O país no que máis desexaría vivir.
– Nas Illas Cíes con Eduardo Moreiras.
- A cor que prefiro.
– Azul celeste.
- A flor que máis me gusta.
– O loto branco, pundarika, a flor de Buda cando lle dicía a Ananda, o seu discípulo: -Que saibas, Ananda, que Buda é a flor de loto branco entre os homes.
- O paxaro que prefiro.
– A ave do paraíso da fantasía e a pomba branca do espírito santo.
- Os meus autores favoritos en prosa.
– Teresa de Xesús, Dostoievski, Kafka, Borges, Cunqueiro, Jung, Rof Carballo, García-Sabell, Carmen Blanco e Celso Castro. Sempre, Shakespeare, en verso e traducido a prosa.
- Os meus poetas preferidos.
– Eduardo Moreiras, Rosalía de Castro, Rilke, Safo, Aleixandre, Pimentel, Cunqueiro, Valente, Xohana Torres, Olga Novo, Claudio Rodríguez Fer e os poetas da antoloxía de Nordés de 1991.
- Os meus heroes na ficción.
– Romeo e o Capitán Nemo.
- As miñas heroínas na ficción.
– Antígona, Andrómaca, Ifixenia, Helena de Troia, Nausícaa, Xulieta e Ana Karenina.
- Os meus compositores preferidos.
– Bach, Mozart, Beethoven e Debussy.
- Os meus pintores favoritos.
– Fra Angelico, Giotto, Mantegna, Patinir, Van Gogh, Matisse, Urbano LUGRÍS e, das mulleres, Frida Khalo.
- Os meus heroes na vida real.
– Abelardo e o meu bisavó, José Vicente María Feijoo Montenegro y Arias, médico que morreu no ano da cólera, en Baiona, asistindo aos seus enfermos en vez de preocuparse por curarse el mesmo.
- As miñas heroínas na historia.
– Heloísa e todas as mulleres que teñen fillos.
- Os meus nomes favoritos.
– Mónica, Natalia, Lucía, Olivia, Carmen, Alexandra, María, Olaia e Dana.

- O que detesto por encima de todo.
- As guerras.

Os caracteres históricos que máis desprezo.
– Os ditadores, os guerreiros e os mercenarios.

O feito militar que máis admiro.
– O desembarco aliado en Normandía.

A reforma que máis aprecio.
– A abolición da escravitude.

O don natural que máis quixera ter.
– O da música.

Como me gustaría morrer.
– Rezando.

Estado presente do meu espírito.
– Esperanza.

Faltas que me inspiran máis indulxencia.
– Todas menos a violación, o asasinato e o secuestro.

A miña divisa.
– Podía ser peor.

(Publicado por vez primeira en
Evohé. Revista cultural do Campus de Lugo,
núm. 21, de 2010,
e reeditado na mesma revista
neste núm. 33, de 2022,
para agradecer aquela xenerosa colaboración,
no centenario do nacemento da autora)



Carmen Blanco, Luz Pozo Garza e Olga Novo na presentación de Luz Pozo Garza: *A ave do Norte* de Carmen Blanco na Coruña en 2002



Poetas Uxío Novoneyra, Luz Pozo Garza lendo o seu *Códice calixtino*, Claudio Rodríguez Fer, Julia Uceda e Manuel María no Campus Universitario de Lugo en 1991

Luz Pozo Garza no *paradiso* da letra con amor. Tras da poesía da *extranjera en su patria*

por CARMEN BLANCO

«**H**abería, verdadeiramente, que engadir unha certa luz nova ó poema total. A luz propia que fai fuxir as nosas tebras. A forma persoal de prender unha chama». «A forma omnipresente de engadir un verso á letanía da luz», «a luz vai comigo» afirma Luz Pozo Garza (Ribadeo, 1922- A Coruña, 2020) acendendo a súa poesía nas luces, as luminarias e as lámpadas dos poemas da poesía anterior.

Entre a poesía na que Pozo Garza prende profundamente a súa persoal chama poética está a das palabras e os silencios de Rosalía de Castro, Manuel Antonio ou Luís Pimentel, tres excelentes poetas galegos que a precederon.

Os tres poetas galegos que a anteceden en idade e no tempo viviron unha vida breve ou relativamente breve e son autores dunha obra reconcentrada arredor dun ou dous «libros» en lingua galega publicados en vida, *Cantares gallegos* e *Follas novas*, Rosalía; *De catro a catro*, Manuel Antonio, e *Triscos*, Pimentel, e algún máis en lingua española, no caso de Rosalía de Castro, *La flor*, *A mi madre* e *En las orillas del Sar*, aos que cómpre engadir os póstumos, recollidos nas correspondentes *Obras completas*, de Manuel Antonio e Pimentel, e particularmente os libros exquisitos *Sombra do aire na herba*, en lingua galega, e *Barco sin luces*, en español, de Luís Pimentel, respectivamente prologados por Celestino Fernández de la Vega e Dámaso Alonso.

Luz Pozo Garza, en cambio, gozou dunha prolongada vida e é autora dunha extensa obra poética en castelán e en galego, que foi recompilada baixo o título de *Memoria Solar* (2004). A súa vida transcorreu fundamentalmente xunto ao mar, na

Mariña lucense, primeiro, de Ribadeo e, logo, antes e despois de casada, de Viveiro, onde pasou a súa nenez e xuventude; na Coruña da madurez e dos últimos anos da súa prolongada vida; e en Vigo, durante a convivencia co seu segundo marido, o poeta Eduardo Moreiras, que inspira no esencial a súa poesía amorosa.

Mais, a raíz do levantamento militar de 1936 trasladouse coa familia a Lugo, seguindo ao seu pai, Gonzalo Pozo y Pozo, preso republicano no cárcere da cidade do interior situada ao pé do Miño. En Lugo bélico coñeceu en persoa o poeta Pimentel, abatido polo horror dos acontecementos que denuncia con extraordinaria delicadeza nos seus versos. A impresión de velo e logo lelo e coñecelo na amizade madura inspíralle a Luz Pozo Garza o retrato do seu poema «O prisioneiro», hoxe transcrito no interior do recanto da memoria do edificio rehabilitado de O Vello Cárcere da cidade. Cando o pai sae do cárcere, desde o Lugo da guerra marcha ao exilio de Marrocos para retornar de novo á cidade de Viveiro na Mariña tamén de Lugo. Fixo estudos musicais e filolóxicos e exerceu como catedrática de Ensino Medio de Lingua e Literatura Española. A súa profesión de profesora está en estreita relación cunha considerable obra ensástica sobre Luís Pimentel, Álvaro Cunqueiro, Luís Seoane, as cantigas galego-portuguesas ou Rosalía de Castro, que, á súa vez, está intimamente ligada á súa poesía, pois, na escritora, crítica e creación complementanse mutuamente sempre, como ocorre tamén nas revistas por ela dirixidas, *Nordés* e *Clave Orión*.

A poesía de Luz Pozo Garza é un mundo fulgurante de beleza platónica rexida pola

claridade, a profundidade e a harmonía anotadas no simbólico paradigma do seu nome. Un nome que designa tamén un mundo poético propio conformado por un cosmos curvo de plenitude radiante, a *Memoria Solar* da súa obra total, que abarca o froito vermello, cal laranxa ou mazá da carne, da paixón e da vida, da súa primeira poesía máis sensual da xuventude, e a flor branca ou azul da total lucidez mística, a camelia, a rosa ou o loto da súa poesía última: «que non te neguen nunca a lucidez da flor». E, dentro deste cosmos, cada poema é un novo microcosmos perfectamente cerrado en si mesmo no que resoan músicas de todo o universo e ecos de todos os poemas anteriores e do poema total da vida: «e pechamos nun códice as últimas páxinas/ do amor. Opera omnia».

Porque é a súa, no esencial, unha poética simbolista e borgeana da luz e da totalidade, que positiva a luminosidade, a humidade, o movemento e a lixeireza a través de símbolos de polivalencia móbil como «luz», «sombra», «chuvia», «aire», «ave», «nave»...: «Tería que dicir con Víctor

Hugo: “Vin a sombra, sen ollada, sen lámpada”. E despois engadir: Mais a luz vai comigo». E tamén o é do inesgotable xogo da ambigüidade, a intertextualidade e a integración multiartística de poesía, música e pintura, como a do seu mestre Pimentel, poetas, pintores e músicos practicantes ambos.

Coexisten neste mundo poético distintas dimensións e conviven nel o intimismo do diálogo amoroso eu-ti co compromiso comunal do nós, aínda que o primeiro é o dominante, pois a poesía de Luz Pozo Garza é no esencial unha obra de amor total dirixida ao poeta Moreiras e a todos os seus seres queridos. Este poeta nacido nas terras luguesas de Quiroga inspira a chamada da chuvia de Danae dos primeiros libros da autora, incluído o seu primeiro libro galego, *O paxaro na boca* (1952), e a desesperación do desamor con mensaxe última de amor de *últimas palabras/verbas derradeiras* (1976), no longo tempo en que os amantes permaneceron separados e durante o cal a chuvia amorosa do «aquí estou, meu amor, aquí me choves» chega a



Luz Pozo Garza e Carmen Blanco na presentación en Ribadeo de *Luz Pozo Garza. A ave do norte*

non saberse se é chuvia ou pranto: «xa non sei/se me chove ou vou chorando». Mais tamén Moreiras fai nacer o canto clásico da madurez do *Concerto de outono* (1981) e do *Códice Calixtino* (1986, 1991), xa cando os míticos amantes separados polo poder, Paolo e Francesca, revividos se bañan nas ondas das cantigas galegoportuguesas da vella paixón galaica de Codax no mar de Vigo, no momento en que os dous poetas van vivir xuntos: «Agora contemplamos a mar de Vigo xuntos». E o poeta amado dá lugar ademais á transparencia mística de Dante e Beatriz no paraíso de *Prometo a flor de loto* (1992), libro escrito despois do falecemento de Moreiras levando unha declaración de amor máis alá da morte que se prolongará na súa poesía última, sempre «por amor/nun éxtase de luz».

Nos versos destes últimos anos o amor de sempre, permanentemente revivido para superar a morte, aparecerá ao lado da recreación do mito comunal rosaliano, do grego da paixón trágica de Medea, do céltico irlandés, do bíblico, do luso, do chinés, do borgeano, do xacobeo, dos amantes míticos da praia das Catedrais, do tantrismo e do diálogo materno da orixe, en *Vida secreta de Rosalía, Medea en Corinto* (2002, 2003), *As arpas de Iwerddon* (2004, 2005), *As vodas palatinas* (2005), *Deter o día cunha flor* (2009), *Rosa tántrica* (2016) e *Pazo de Tor* (2018), o seu último libro publicado en vida no que queda unha mensaxe imprescindible de amor total á vida: «a letra/entra só con amor», que a Facultade de Humanidades da Universidade de Santiago de Compostela utilizou como lema positivo fronte á violencia sexual e xeral este ano 2022.

Este mesmo amor fiel das súas *Historias fidelísimas. Poesía selecta 1952-2003* (2003) permanece sempre e agroma máis alá da morte na apoteótica elexía falada na transparencia total da lingua castelá da súa neta Natalia, morta e viva na fidelidade da memoria do *Sol de Medianoche* (2013), que xa a poeta

non foi quen de recrear en tradución galega e que eu nun mínimo fragmento máximo de amor traducín en homenaxe tomándoo do breve poema, inspirado no amor e na dor de Dante e Rosalía «ES TU TEMPLO NATALIA/ es tu victoria/La Rosa de cien pétalos del alma...//L'Amor che muove il sole e l'altre stelle».

O amor humano erótico, familiar e sacro sempre en Luz Pozo Garza: «Ti podías cambiar o destino das aves/Ti podías cambiar os ocasos feridos/Ti podías cambiar as follas dos outonos/nos vieiros amados/pola rosa insumisa que nos salve da morte//Ti podías, amor...», «E agora que vou dando ó vento o meu lamento/e chove lentamente como levar unha ave na mirada/en tempos de infortunio camiño de Santiago...//Vólvome ó Paradiso/Vólvome ó Paradiso/Vólvome ó Paradiso» e «é a túa vitoria/A Rosa de cen pétalos da alma... // L'Amor che muove il sole e l'altre stelle».

Mais este mundo poético sobresa, evidentemente, pola citada unión de vida e poesía, así como pola conxunción temática interdependente de amor, plenitude vital e liberdade, e a busca da transcendencia nunha totalidade mística integradora: a iluminación unánime que irradia as sombras da existencia e crea a memoria solar da palabra que permanecerá para sempre.

A poesía de Luz Pozo Garza, á fin, é o colofón idóneo, o punto final aberto que eu deixei como editora e tradutora na mostra poética bilingüe de *Extranjera en su patria. Cuatro poetas gallegos. Rosalía de Castro, Manuel Antonio, Luís Pimentel, Luz Pozo Garza* (2006), pois Luz, na súa iluminación solar, recolle a irradiación das sombras de Rosalía, a apertura ambigua de Manuel Antonio e a palabra precisa e visionaria de Pimentel. E as voces unánimes dos catro poetas poden clamar e claman para que a poesía, *Estranxeira na súa patria*, atope definitivamente lugar no mundo.



Carmen Blanco e Luz Pozo Garza na presentación en Madrid de *Extranjera en su patria*.

Parábola de cen anos-Luz Pozo Garza

por CLAUDIO RODRÍGUEZ FER

Se por algo se caracteriza a poesía de Luz Pozo Garza, de quen este ano 2022 se conmemora o seu gozoso centenario, é pola luminosidade carnal e espiritual dunha poeta metade erótica e metade mística, como dicía de si mesma a rusa Anna Ajmatova. En efecto, a súa é unha poética simbolista da totalidade, astralmente expresada no título radiante da súa poesía en galego reunida en 2004 con introdución da súa amiga e estudosa Carmen Blanco a pedido da autora: *Memoria solar*.

Neste conxunto, partindo dende o principio dunha espontánea ruptura coas formas propias do clasicismo, do realismo e do naturalismo, caracterizouse por unha tendencia á renovación da temática intimista e da formalización poética, procurando sempre a liberdade creativa vital fronte a toda rixidez normativa establecida. Así, escribindo dende o subxectivismo e dende o individualismo máis auténticos, evocou con sacro misterio e ás veces con devoto misticismo, impresións, suxestións, alusións e elipses os máis variados sentimentos e as máis intensas sensacións fronte a toda interpretación obvia, certa e precisa da realidade. Para isto valeuse dunha linguaxe poética cognitiva, baseada nos símbolos e nas metáforas, así como da sinestesia da pintura e da música para espertar sensacións nela xa espertas máis alá dos códigos denotativos preestablecidos.

Trátase pois dunha estética esencialmente simbolista, pero non puramente verbal, senón absolutamente vital, pois está entrañada con todos os avatares da súa existencia: orixes, afectos, compromisos, desgrazas, ilusións, amores, maternidades, crises, dores, amizades, admiracións, viaxes, concienciacións, devocións e, sobre todo, aperturas, incluídas, por suposto, ás das vangardas artísticas, literarias e existenciais.

Nada en Ribadeo, en 1922, a luz solar e a brétema enigmática acompañárona case sempre á beira da sensualidade da mar, pois tras nacer e criarse na Mariña de Ribadeo e tras afincarse e procrear na Mariña de Viveiro, asentouse na madurez na Coruña, en Vigo e de novo na Coruña, nos dous últimos casos co poeta Eduardo Moreiras. Con este autor mantivo dende o comezo da súa relación un iniciático, azaroso e aberto *partimen* amoroso, poético e editorial que eu evoquei no poema titulado “Luz azul” (incorporado pola propia poeta ao seu poemario *Deter o día cunha flor*), e non só pola dita cor célica e mareira, pois as cores expresan profundas funcións psíquicas do ser humano e máis tratándose da vida e da obra dunha lírica lectora de Jung.

En medio deste itinerario complexo estivo a paréntese ocasionada pola sublevación fascista de 1936 que a levou a Lugo e a Marrocos seguindo a traxectoria dos sucesivos encarceramento e desterro do seu pai, o inspector veterinario Gonzalo Pozo y Pozo, cofundador en Viveiro do Partido Republicano Radical Socialista, así como a vivir en familia a traxedia da contenda, na que foi abatido un irmán seu mobilizado polo exército franquista paradoxalmente contrario ás súas ideas. Chamábase este irmán Gonzalo Pozo Garza e del herdou o nome o primeiro fillo da autora, quen con tanta fidelidade o levou e o leva.

Mais, malia acusar moitas veces na súa obra o drama político, social e existencial da humanidade, a súa poesía tendeu á plenitude, como escribiu Carmen Blanco nunha das súas múltiples obras sobre a autora: “A poesía de Luz Pozo Garza é un mundo fulgurante de beleza platónica rexida pola claridade, a profundidade e a harmonía anotadas no simbólico paradigma do seu nome”.



Claudio Rodríguez Fer e as súas alumnas Manuela Aira, Natalia Regueiro, Mónica López, Ivana Morillo, Marisa García Cachafeiro e Sonia Souto Blanco con Luz Pozo Garza en Lugo 1994. Foto: Carmen Blanco

En efecto, o intimismo amoroso e a reflexión comunal de Luz Pozo Garza tiveron expresión de alta poesía nas súas plurisignificativas obras con independencia do reduccionismo ideolóxico con que en van se pretendese escamoteala. E hai alta poesía tamén, e moita, nos seus ensaios sobre a poesía de Martín Códax e outros poetas da ría de Vigo, de Rosalía de Castro, de Luís Pimentel, de Álvaro Cunqueiro... ou sobre a visión pictórica de Luís Seoane. Ademais, a música que estudou nos conservatorios, a literatura que profesou nas aulas e a pintura que admirou nas galerías ecoou con intertextualidade multiartística na súa obra poética, manifestación integral de cultura natural, artística e vital, como as revistas que dirixiu, e xa dende os seus títulos, tan líricos como meteorolóxicos e astronómicos: *Nordés* e *Clave Orión*.

A primeira luz poética de Luz Pozo Garza foi a erótica e pagá do libro *Ánfora* (1949), irmandada co pannaturismo de Gabriela Mistral e coa sensualidade de Juana de Ibarbourou, e sobreveu como a chuva de Danae dos primeiros libros da autora, algúns fillos das esporas máis que das raíces e escritos en castelán, como o xa mencionado *Ánfora*, *El vagabundo* (1952) e *Cita en el viento* (1962). Dende o poemario inicial, a autora estableceu profunda conexión poética con Juan Ramón Jiménez e Vicente Aleixandre, este lector dela, como Gerardo Diego, quen a recensionou con entusiasmo dende o primeiro momento.

Tras o seu primeiro libro galego, *O paxaro na boca* (1952), e o bilingüe *últimas palabras / verbas derradeiras* (1976), marcado con desgarramento pola crise e polo desamor, Luz Pozo Garza entrou nunha idade de madura



Claudio Rodríguez Fer presentando a Luz Pozo Garza na súa clase no Campus Universitario de Lugo en 1994.
Foto: Manuela Aira

plenitude galaica e amorosa en lingua galega e en clave moi vital, representada por *Concerto de outono* (1981) e por *Código Calixtino* (1986, reeditado con introdución e notas de Carmen Blanco en 1991).

O falecemento de Eduardo Moreiras motivou, dende *Prometo a flor de loto* (1992) ata *As vodas palatinas* (2005) e *Deter o día cunha flor* (2009), unha poesía leal, real e transcendente sobre o amor vivido, revivido e compartido máis alá da morte, no ronsel do Dante que escribira sobre o potente amor que move o sol e as outras estrelas. Non en van, a autora reuniu a súa poesía escolleita co título *Historias fidelísimas: poesía selecta 1952-2003* (2003), de novo con introdución pedida a Carmen Blanco.

Filla declarada de Rosalía de Castro dende as “Verbas a Rosalía” do *Concerto de outono*, Luz Pozo Garza asumiu tamén a condición

feminina como clave poética a través da figura matricial galaica representada pola citada poeta en *Vida secreta de Rosalía* (2002) ou da figura mítica da traxedia grega sobre a nai namorada e despeitada en *Medea en Corinto* (2003). Agora ben, o drama persoal directo afloraría no diálogo coa súa neta falecida e revivida con autenticidade de poeta na lingua por elas compartida en *Sol de medianoche* (2013).

Porque aínda que Luz foi filla declarada da súa nai, a antiga profesora e culta políglota Luz Garza Feijoo-Montenegro, e de Rosalía de Castro, como se acaba de lembrar, foi tamén nai e avoa con luminosa intensidade poética, patente na harmonía vital mantida coas súas fillas Mónica e Luz, que eu quixen representar hai moito tempo no poema precisamente titulado “Fillas de luz”, alusivo a elas e a todas as fillas poéticas de Luz.

A chamada da terra e da mar das orixes tivo expresión no poemario *Ribadeo, Ribadeo* (2002), mais a chamada da poesía e do simbolismo en alquimia transcendente veu dos espazos celtas de Irlanda, nos que asentou parte da súa descendencia, en *As arpas de Iwerddon* (2005). Por último, *Pazo de Tor* (2019) retomou a xenealoxía matriliñal dunha nai-filla sempre procreadora e procreada.

Mais antes, testamentariamente, Luz Pozo Garza acometeu en *Rosa tántrica* (2016) un sublime diálogo con Borges na procura dunha iluminación mística e dunha transcendencia integradora que cifraron a conxugación de vida e poesía características da autora. Por algo me honrou incorporando como paratexto deste libro o meu poema “As flores da vida”, xunto a outro de Carmen Blanco.

Moito dixeron de toda esta traxectoria os seus estudosos, mesmo xa dende os títulos dos libros máis detallados que se lle dedicaron, *A ave do Norte* (2002), de Carmen Blanco, e *Á procura da poesía* (2014), de Aurora López e Andrés Pociña. Mais moito poderá dicir aínda quen a estude á luz do simbolismo primordial de Jung ou da anatomía mítica de Fry, seguramente entretecendo vida e poesía a través da súa arte verbal de sublimación amorosa, pois, malia todas as dificultades que tivo na súa complexa traxectoria, sentenciou tautoloxicamente: “Mais a luz vai comigo”.

Trátase por tanto dun bergsoniano *élan vital* en retracción implosiva, que leva a quen le a reler experimentando a sensación expresa do suxeito lírico de *Deter o día cunha flor*: “Vólvome ó Paradiso / Vólvome ó Paradiso / Vólvome ó Paradiso”. Por iso sigo lembrando viaxes conxuntos como o realizado por superficie con Luz Pozo Garza e Olga Novo por Galicia e Asturias para acudir aos encontros literarios de Verines en representación da poesía galega ou o realizado por vía aérea con Carmen Blanco para presentar en Madrid a antoloxía bilingüe desta *Extranjera en su patria*, onde Luz Pozo Garza figura á beira dos seus amados Rosalía, Pimentel e Manuel Antonio.

Por tanto, grazas a todo o persoal que está facendo brillar sideralmente esta centenaria Constelación Luz, e sobre todo a Luz Pozo Garza, por *Unha Camelia / One Camellia Blossom* (2021), a escolma bilingüe conformada polos poemas dedicados a Carmen Blanco e a min que traduciu ao inglés no ano da súa morte Adina Ioana Vladu, e por colaborar dende o primeiro número en *Unión Libre. Cadernos de vida e culturas* que tamén os dous coordinamos e onde publicamos en liña a súa correspondencia baixo o título de *Arte epistolar*. En fin, grazas ao universo por estes primeiros cen anos-luz da traxectoria simbolista dunha poeta vital que non fixo máis que comezar.

Poesía de Luz Pozo Garza traducida ao inglés por Adina Ioana Vladu

por MARCELA BAO

A editorial Small Stations Press, que ten publicadas numerosas obras da literatura galega traducidas ao inglés, presentou hai uns meses en Santiago de Compostela a antoloxía poética *Unha Camelia / One Camellia Blossom*, de Luz Pozo Garza, trasladada á lingua inglesa por Adina Ioana Vladu, e editada coa colaboración da Secretaría Xeral de Política Lingüística.

Segundo a introdución debida á tradutora, a presente antoloxía componse dunha serie de poemas conectados por significativos fíos condutores na extensa obra de Luz Pozo Garza. En primeiro lugar, celebran a sororidade característica da autora, por exemplo no diálogo que establece entre a súa voz poética e outras voces alleas, como a da poeta chinesa medieval Li Yian e a das escritoras galegas Rosalía de Castro e Carmen Blanco. Son, ademais, unha exaltación da universalidade do amor, sempre presente na súa obra, encarnada aquí na parella mítica de Dante e Beatrice, pero tamén na contemporánea de Carmen Blanco e Claudio Rodríguez Fer, amigos e reiterados dedicatarios da poeta. E, por último, son así mesmo unha homenaxe á terra e á lingua propias, aínda que transcendida con xenerosa e fraterna abertura a toda terra e a toda lingua, o que precisamente pon de manifesto a necesidade de traducións tan oportunas como esta.

A obra toma o título do primeiro poema antologado, “Unha camelia agora”: “Unha camelia agora sobre a liña indecisa / entre a vida e a morte”. Seguen “Volver a Lugo cando sosega o tempo”, escrito en sintonía coa poesía de Pimentel e a música de Bach, e “En seguimento da sombra”, que flúe como o rosaliano e “fermosísimo Sar”. No

medio, “Carta a Beatrice Via-Láctea” é unha apoteose místico-poética que parte de Dante e chega a Santiago de Compostela para volveuse ao edén: “Vólvome ó Paradiso / Vólvome ó Paradiso / Vólvome ó Paradiso”.

A Mariña natal desta poeta natural de Ribadeo comparece no poema “Praia das Catedrais” abríndose sensualmente á súa poética erótica: “Detén o ciclo das mareas / detén as ondas que suplican na noite / e fan das puras rochas catedrais delirantes / Naquelas praias voluptuosas de nomes / esquecidos / onde as parellas míticas se aman”. E este erotismo amatorio remata en “Astrolabio”, un dialóxico “Xardín do Bosco” que convoca e culmina “boca con boca”: “sabes que eu son a espléndida galaxia / na orxía primordial das túas ondas”.

O libro está enriquecido por un retrato a acuarela da poeta na cuberta e seis gravados no interior, moi fermosamente encaixados nas páxinas, da artista lucense Sara Lamas. Así mesmo, a obra finaliza ofrecendo o Cuestionario Proust que Luz Pozo Garza respondeu para a revista lucense *Evohé* en 2010, onde fixou as principais características e preferencias da súa personalidade. Tal entrevista foi vertida ao inglés polo experto tradutor británico, de moi longa traxectoria, Jonathan Dunne, quen é ademais o director da editorial Small Stations Press.

Defínese en efecto Luz Pozo Garza desde a primeira pregunta deste cuestionario, sobre a principal característica da súa personalidade (“A fe, no sentido de confiar na divindade e nas persoas que eu amo”) ata a última cuestión, sobre a súa divisa, na que por certo non renunciou ao humor (“Podía ser peor”). Dispersas aparecen moitas referencias universais, incluídas as



Armando Requeixo, Adina Ioana Vladu, Valentín García Gómez, Claudio Rodríguez Fer, Gonzalo Vázquez Pozo e, en pantalla, Jonathan Dunne, presentando *Unha camelia / One camellia blossom*



Intervenientes na presentación, en Santiago de Compostela, de *Unha camelia / One camellia blossom* en 2021

anglófonas, pois afirma rotundamente unha dobre preferencia: “Sempre, Shakespeare, en verso e traducido a prosa”. Así que non é de estrañar que mencione tamén entre os seus personaxes favoritos precisamente aos shakespearianos Romeo e Xulieta.

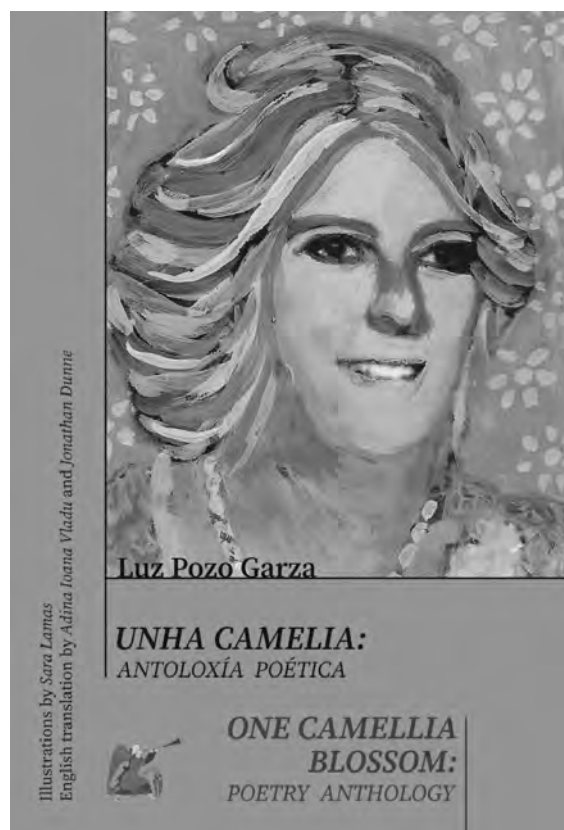
Mais son moitas máis aínda as referencias galegas. Por exemplo, onde máis desexaría vivir resultou ser “Nas Illas Cíes con Eduardo

Moreiras”, este o home e o poeta que amou. Entre os seus prosistas favoritos aparecen Cunqueiro, Rof Carballo, García-Sabell, Carmen Blanco e Celso Castro. E entre os seus poetas preferidos figuran, aparte do seu amado Moreiras, Rosalía de Castro, Pimentel, Cunqueiro, Valente, Xohana Torres, Olga Novo, Claudio Rodríguez Fer e os incluídos na antoloxía que preparou na

revista *Nordés* de 1991. E aínda na pintura menciona entre os seus favoritos ao tamén galego Urbano Lugrís.

A tradutora dos poemas, a políglota filóloga Adina Ioana Vladu, nada en Romanía, vive desde hai unha década en Galicia dedicada á investigación lingüística e á tradución da literatura a varios idiomas (inglés, castelán, galego, romanés). De feito traduciu ao romanés versos galegos de Rosalía de Castro e de Claudio Rodríguez Fer, así como versos romaneses de Nina Cassian e doutros poetas da súa terra ao galego, por exemplo no seu fascinante e panorámico *Calidoscopio romanés*: <https://www.unionlibre.org/artigos/artigoscalidoscopio.htm>.

É de valorar, pois, triplamente, o esforzo tradutor de Adina Ioana Vladu, do que resultou auténtica poesía en inglés, e non só unha simple translación lingüística, como ten resaltado moi eloxiosamente o experimentado editor de versións e tradutor nativo á lingua inglesa Jonathan Dunne.



Cuberta de *Unha camelia / One camellia blossom* de Luz Pozo Garza, antoloxía con tradución ao inglés de Adna Ioana Vladu

Pozo Garza: unha luz que tamén se proxectou en revistas culturais

por CRISTINA NEGREIRA BARCIA

O ano 1975 supuxo un novo fito para a traxectoria artística da ribadense, pois ao ronsel de poemarios escritos engadiu un novo tipo de publicación: *Nordés: Revista de poesía y crítica*. Tratouse dunha publicación bilingüe (castelán, galego) de periodicidade irregular (malia a intención inicial de ser trimestral) na que é posible diferenciar varias etapas. O cambio máis relevante tivo lugar da primeira á segunda xeira, pois Luz Pozo Garza pasou de ser codirectora, xunto con Tomás Barros, a encargarse en exclusiva da dirección da mesma, en xuño de 1980.

Nunha ollada aos seus vinte e dous números (agrupados en dezasete volumes), atopámonos cun formato en papel de 16.5 x 23 cm, que mantén sempre o mesmo deseño da portada, o cal foi realizado por Luís Seoane. Trátase das letras do título feitas a man e un tríscele sobre un fondo que muda de cor en cada edición. No referente ao número de páxinas, este é, polo xeral, semellante nos seus diversos volumes, situándose arredor das corenta.

Ao abrir os exemplares observamos varios aspectos relevantes. Por unha banda, a constancia das seguintes seccións, que conforman a esencia da maioría dos números: «A roda solar» (para escritores galegos cunha gran traxectoria); «As lindes» (para escritores de renome internacional, con traducións de poemas por parte de Luz Pozo e Eduardo Moreiras); «Pórtico da Gloria» (para homenaxear a múltiples artistas); «Onda nova» (para autores noveis) e «Olo de vidro» (para os textos de crítica). Alén destes apartados de base, cómpre salientar a aparición, a partir da segunda etapa, de textos manuscritos por múltiples escritores (Ramón Otero Pedrayo, Álvaro Cunqueiro,

Rafael Dieste, Paul Éluard, Luís Pimentel, Xavier R. Baixeras, Eduardo Moreiras...).

Ao longo das dúas décadas de existencia, foron decenas os artistas que contribuíron nas súas páxinas. Deseguido, recóllense os nomes que aparecen na portada do número 1 de 1975: X. Alonso Montero, Gabriel Celaya, Álvaro Cunqueiro, Celso Emilio Ferreiro, Mario Ángel Marrodán, Valentín Paz Andrade, Miguel González Garcés, Bernardino Graña, Yolanda Novo, Mario Couceiro, Tomás Barros, Ángeles Penas, Luís Seoane, Luz Pozo, Antonio Tovar, Pura Vázquez, Leyra Domínguez, Eduardo Moreiras, Manuel María, Isidro Conde, Carballo Calero, Uxío Novoneyra, Rafael Dieste e Jorge Montes.

En relación ás colaboracións, cómpre indicar os seguintes datos. Por unha banda, cada vez foron tendo máis presenza textos de escritores estranxeiros (feito favorecido polo amplo dominio de linguas de Luz Pozo). Por outra banda, as colaboracións non só se limitaban ás creacións escritas, senón que, en *Nordés*, as ilustracións xogaron un papel relevante. Estas aparecen sempre en branco e negro (agás na portada). Na primeira etapa (1976-1980) foi Luís Seoane o encargado exclusivo das imaxes. Xa en números posteriores, o nome da directora, Luz Pozo, tamén apareceu xunto co de outros ilustradores como Laxeiro, Lugrís, Cunqueiro ou Isaac Díaz Pardo. Velaquí unha nova faceta da ribadense: a creación plástica.

Nordés: Revista de poesía y crítica foi sinónimo de fitos. Foi una publicación en galego impulsada por unha muller nunha ditadura. Tamén foi unha publicación que permitiu sementar a faceta creativa de

diversos autores, comezando pola da propia Luz, quen se animou a probar nas súas páxinas coa ilustración e co ensaio literario. E *Nordés* tamén foi o xerme dunha nova revista: *Clave Orión*.

Clave Orión: Poesía Galega Actual continúa o ronsel iniciado por *Nordés* e, ao longo de dezasete números, aborda tanto a literatura coma outras manifestacións artísticas (ilustración e música). Publicada entre 1995 e 2017, tivo unha periodicidade irregular.

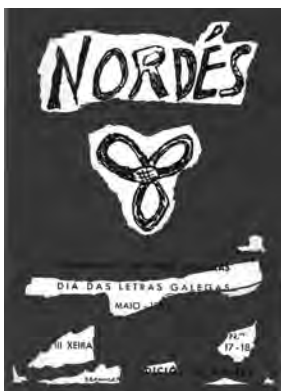
A nivel externo apréciase un formato de 17 cm x 24 cm, onde a ilustración da portada vai mudando co tempo. Nos números I-VIII, aparece unha versión de Luz sobre gravado dun barco de R. Sanzio; nos números IX-XI, «versión de Chagall» con figuras antropomórficas; e nos dous números restantes, o exemplar dos números XII-XV e o dos números XVI-XVII, as capas son da autoría de Luz Pozo. O volume de páxinas oscila de xeito notable, debido, en gran parte, á periodicidade irregular que implica dende tomos dun número ata tomos de tres.

Con respecto ao «consello de redacción», este aparece indicado en dous tomos, quer o dos números IX-XI, quer o dos números XII-XV. Polo tanto, nas páxinas iniciais de ambos volumes obsérvase unha relación dos seus membros, xunto coa entidade á que están vinculados: Luís Alonso Girgado (Centro «Ramón Piñeiro» de Humanidades), Ramón Lorenzo (Universidade de Santiago de Compostela), Úrsula Heinze de Lorenzo (Pen Club Alemán. Pen Clube Galego. Comité de Paz do Pen Internacional), Andrés Pociña (Universidade de Granada), Aurora López (Universidade de Granada), Carmen Blanco (Universidade de Santiago de Compostela, Campus Lugo), Claudio Rodríguez Fer (Universidade de Santiago de Compostela, Campus Lugo), Maximino Cacheiro (Universidade de Vigo), Olga Novo (Universidade de Brest), Natalia Regueiro (Gran Enciclopedia Galega) e Mónica O'Reilly (Asociación de Compositores de América: ASCP-Dublín).

No que atangue ao nivel lingüístico, atopámonos ante unha publicación na que predomina o uso do galego como lingua vehicular, mais que está aberta a acoller textos en linguas foráneas; motivo polo cal son moi frecuentes as traducións a linguas como o ruso, inglés, alemán, bretón, francés... Algunhas destas son realizadas pola académica.

Xa no tocante á distribución do contido de *Clave Orión*, podemos indicar que o número de seccións foi mudando e aumentando co transcorrer do tempo. Como mostra, indícanse as do número I: «O faro extraviado», «Donas da palabra», «Meendinho», «Mensura», «Paradiso», «Prímula» e «A pluma na man». Xa no último volume (números XVI-XVII) o número das seccións ascende a once: «O faro extraviado», «Tributo a Federico García Lorca», «Donas da palabra», «Lembranza de Alexandra Koss», «Mensura», «Iwerddon», «Parteluz», «Tributo a Luís Pimentel», «Paradiso», «A pluma na man» e «Partitura». Desta mostra é posible deducir que, ao longo dos 22 anos da publicación, houbo seccións fixas e outras variables.

Grosso modo, en *Clave Orión* predominan os textos poéticos, tendo tamén cabida as pezas de crítica literaria; continuándose así a estela trazada pola súa predecesora. Porén, nesta segunda cabeceira aparecen seccións especialmente salientables, por estaren estreitamente vinculadas coa vida da autora. Estamos a falar de «Iwerddon» e «Partitura». «Iwerddon» é o termo galés para referirse a Irlanda e, a súa presenza na revista (sección na que se recollen poemas de Luz sobre a illa, a súa historia e mitoloxía), reflicte tanto a filiación de Luz polo celtismo galaico, así como as súas experiencias en Dublín (lugar de residencia dunha filla). En «Partitura» recóllense pezas musicais (creadas maioritariamente por Aurora López) que poñen acordes a diversos textos, dándose así saída á paixón e formación musical de Luz Pozo.



Exemplar da revista
Nordés



Exemplar da revista
Clave Orión

Esta aposta pola interdisciplinabilidade artística continúa coa ilustración. Aquí apréciase unha notable diferenza con respecto á de *Nordés*: a aparición da cor. Ao longo da vida de *Clave Orión* son numerosos os nomes referidos como autores dos deseños que aparecen. Cómpre salientar que, nesta nómina reflectida, non se diferencia entre os debuxantes colaboradores habituais de *Clave Orión* e os autores cuxos deseños aparecen reproducidos na revista sen a implicación

do creador no proxecto. É por iso que nos atopamos cunha extensa relación ao longo das dúas décadas. Deseguido indícanse os artistas referidos no número I: Rafael Sanzio, Luz Pozo Garza, Felipe Criado, Igor Ivanov, Lugrís, Leonardo da Vinci, Pietro Cornelius e Alejandro G. Pascual.

Acabamos de ver nas liñas anteriores que a propia Luz aparece como ilustradora. Mais esta non será a única faceta creativa da ribadense na revista, pois nas páxinas de *Clave Orión* tamén aparecen numerosos poemas e ensaios literarios da súa autoría.

En síntese, as catro décadas de vida das revistas lideradas pola académica contribuíron notablemente ás nosas Letras. *Nordés* foi o campo de cultivo para que moitos artistas (maioritariamente galaicos) sementaran múltiples creacións e deste sólido abono agromou *Clave Orión*. En ambas revistas, a ribadense floreceu como directora e, co seu labor, engadiu máis cor e luz á cultura galega.



María Xosé Queizán,
Pilar Vázquez Cuesta,
Carmen Blanco, Luz Pozo
Garza, Pura Vázquez e
Olga Novo no encontro
en Lugo sobre Mulleres
Escritoras de 1994



Interpretación dun Urco

A historia do Urco

por LAURA PAZ FENTANES

O avó sempre dixo que cando era mozo aparecéraselle o Urco. Cando meu irmán e eu eramos uns cativos sempre nos agochabamos baixo as mantas cada vez que o avó contaba a historia. Tiñamos moito medo por como relataba o suceso. Unha noite, mamá foi coñecedora de que o avó nos narraba historias de medo e berroulle moito. Dende aquel entón el non volveu contarnos máis historias. Minto; si que nos contou historias por anos e anos, pero xa non eran as que realmente Miguel e eu queríamos ouvir. Eran os típicos contos que lle lían ó resto de compañeiros da clase e que todo o mundo coñecía, así que nunca volveu ser o mesmo.

Co paso dos anos meu irmán Miguel entrou na secundaria, así que deixou de vir tanto á casa dos avós e eu marchei para a universidade. O contacto co avó foise perdendo e iso é algo que agora xa non podemos mudar, nin eu, nin Miguel, nin ninguén. As cousas son como son. Non hai excusas. Se alguén fixo algo por manter o contacto foi o avó, que comprou “un deses cacharros que emiten ondas”, como el lle chamaba ó móbil. Coas ondas e con todo acabouno mercando para poder seguir falando con nós, que por aquel entón facía meses que non íamos de visita á aldea. A min chamábame todos os sábados, pero eu non lle collía todos os sábados.

O avó morreu. Disto fai dúas semanas. É unha desas situacións que te colle por sorpresa. Como se o realmente sorprendente non fose vivir eternamente. Supoño que, como é lóxico, non vivimos pensando nestas cousas fatídicas se non nos tocan de cerca. Un día estás vivindo a túa vida e de repente chámante para informarte dunha nova moi mala. Unha nova que por outro lado, e todo sexa dito, non agardas no máis

mínimo. Comezas a preguntar que que lle pasou, estaba todo ben, polo menos que ti soubeses, non tiña ningunha enfermidade, falaras con el facía dúas semanas, se cadra tres... Un día da túa vida normal saes do traballo, da escola... coma todos os días, pero este día en concreto non vas para a túa casa. Vas á casa do avó, onde o único que queda é a casa. Vas pensando que non só non te puidiches despedir del, non puidiches velo por última vez, senón que tampouco o viches en moitas outras ocasións nas que si tiveches a oportunidade. Porque che pesa tanto esta vez? A realidade é así. Pasa e xa está. Non hai nada que poidas facer para cambiala porque non tes os superpoderes dos protagonistas das historias que contaba o avó logo de que mamá lle prohibise contar as historias de medo. Quizais por iso sempre me gustou máis a historia do Urco que contaba o avó. Metía medo, como a realidade, pero permitíache descubrir que o que te protexía non eran as mantas, era a persoa.

Agardo que a estas alturas do conto non sigas esperando, estimado lector ou estimada lectora, que che conte a tan mencionada historia do meu avó. Esa historia só a podía contar el. O que aquí vou a contar é o meu propio encontro co Urco. Mais o “meu” Urco non é o mesmo có do avó. O meu Urco, de feito, nin me deixou velo. Colleu, chegou e arrasou cun ser que quero moito e que valorei pouco. Dar as cousas por sentadas, típico. Logo diso, colleu e foise, deixándome un baleiro que só poden paliar a memoria e os bos recordos.

O primeiro recordo que teño na miña vida é o avó contando a súa historia do Urco. O derradeiro recordo que teño do avó é de fai tres semanas facéndome unha videochamada na que falabamos dos vellos

tempos, da súa nenez, da miña e da de meu irmán, del contándonos a súa historia co Urco. Outro bo recordo foi cando acompañamos ó Migueliño no seu primeiro día de clase na primaria. O pobre ía moi nervioso por non coñecer a ninguén, mais o avó e eu sabiamos que pronto faría amigos, como máis tarde ocorreu. O que me fai lembrar ese momento non son os nervios de Miguel polo seu primeiro día de clase, nin o meu aburrimiento polo discurso que estaba a pronunciar o director, senón o brillo dos ollos do avó. Nese momento non lle prestara atención. Era un momento máis na vida normal dun cativo e do seu avó. Un avó que tamén me acompañara a min no meu primeiro día de colexio, o cal non recordo con nitidez. Pregúntome se nesa ocasión o avó tamén se emocionaría.

Supoño que co tempo imos deconstruíndo certos recordos para poder medrar como persoas. Uns recordos pintámolos máis felices, como fago eu agora co recordo do primeiro día de colexio do meu irmán. Non obstante, hai outros recordos que ennegrecemos máis cos anos. Un deses recordos podería ser o día que Miguel chegou chorando do colexio e mamá pensou que lle pegara algún compañeiro porque lle entendera que rifara con eles. E rifar, rifara. O mellor amigo dixéralle que non tiña avós porque morreran. Miguel non sabía o que era a morte, non era a súa culpa. Nunca llo explicamos, se cadra porque esta familia sempre tratou a morte como un tabú. Pasoulle a mamá coa avoa Lola, pasoume a min con papá e meu irmán non podía ser a excepción. O caso foi que en dúas semanas Migueliño non se despegou do avó máis que para ir ás clases. Logo, normalizouno. Se cadra, incluso esqueceu a morte, como facemos todos e, co tempo, creceu e deixou de ir á casa do avó.

Acórdome do pranto de Miguel porque, ó mellor, agora son eu ese meniño de seis anos que (re)descobre a morte e a idea é tan poderosa que fai que queira chorar. Porén,

eu non vou chorar. Non vou chorar por non ter aproveitado o tempo que desperdiciéi sen ir ver ó avó. Tampouco vou chorar por non ter collido o teléfono as máis das veces, por non terme preocupado o suficiente, por non ter feito moitas cousas que quizais debería ter feito. Non vou chorar polo pasado malgastado porque tamén sei que houbo un pasado moi feliz, diso son conscientes a miña memoria e a miña conciencia, como xa dixen. Vou chorar polo futuro. Vou chorar porque levo dous sábados esperando unha chamada que esta vez si respondería, pero que sei que non se vai producir endexamais. Vou chorar porque xamais vai volver soar o teléfono o sábado pola tarde, porque nunca máis volverei a cortar cinco de cada sete chamadas, porque endexamais volverei escoitar a súa voz contándome a súa historia co Urco. Choro polo presente. Láio me porque o avó volveu topar co Urco e eu non fun quen de estar aí para el, para defendelo como el sempre fixo con nós.

Só agardo que o Urco lle estea contando ó avó a súa historia con el e que se entendan. Que se algunha vez máis na miña vida teño que volver topar co Urco veña cun buzo e co meu avó suxeitándoo pola correa para me protexer de todo o malo, coma sempre.



Laura Paz Fentanes na Cátedra José Ángel Valente de Poesía e Estética da Universidade de Santiago de Compostela

28 anos e unha pandemia

por TAMILA ALEM

Prediquei un vinteito nas costas
e claveime afondo un coitelo vermello,

só quería sentir que aínda doía
porque no fondo
ás veces
inda sinto que me gusta doerme de aniversario.

Pesan os puñais que cargan os números
Conmove o feito de soplar nun vento o lume do ano enteiro
Dous lumes pequenos
dos fueguitos chicos
cun oito derretido pola foto de instagram
e un dous que inda vai esquivando tantas tormentas.

O preaniversario tivo viño, ensalada e doces pouco elegantes
pero esa lúa chea de amor vivo
esa lúa deume a certeza de que cando se cumpren anos
segue a facerse camiño.

O amor vai e ven,
o bo dos números de aniversario é que só veñen,
fagas o que fagas.

Hoxe é o meu aniversario,
e quixen escribir 28 versos para min.
Xuro quererme moito ate o seguinte verán,
imploro por máis estabilidade laboral,
renego do amor con medo e ego alto
e desexo chegar con moitas gañas ao nadal.

Si mi dedo fuera pluma, y mi corazón tintero
con la sangre de mis venas,
me escribiría, me quiero.



28 anos



Tamila Alem antes da pandemia

Juan Carlos Galeano: lectura de poesía amazónica

por SATURNINO VALLADARES

El poeta Juan Carlos Galeano realizó una lectura de sus poemas el viernes 6 de mayo de 2022, a las 11 de la mañana, en el Aula 14 de la Facultad de Humanidades del Campus Universitario de Lugo. Entre los asistentes, además de alumnos del Máster Universitario en Servicios Culturales, cabe destacar la presencia de los escritores y profesores Carmen Blanco y Claudio Rodríguez Fer, y la del periodista lucense José Manuel Vilachantres. En mi condición de amigo de Juan Carlos Galeano, fui el encargado de abrir el evento. Estas fueron algunas de mis palabras:

Me siento muy afortunado por presentar a este excelente poeta. Creo que los presentes somos unos verdaderos privilegiados por tener la oportunidad de escuchar su voz y su poesía esta mañana. El chileno Raúl Zurita escribió sobre su poemario *Amazonia*: “Galeano ha escrito un libro extraordinario. Su voz es completamente nueva, inédita, y tiene la capacidad de añadir a la poesía de nuestro tiempo la inmensidad de un universo que faltaba”. Y un antiguo alumno de esta facultad, Daniel Ares López, se refirió a esta lectura desde la californiana San Diego State University: “¡Ojalá pudiera estar en Lugo! Y aprovecho para decir a quien esto leyere que *Amazonia* es el libro de poesía más hermoso que he leído jamás, con un derroche de imaginación que te deja flotando en una nube y un sentido del humor que me hizo reír a carcajadas (a mí y a las personas con las que compartí sus historias de la selva)”.

Poeta, cuentista, traductor, ensayista, cineasta y académico, Juan Carlos Galeano nació en Caquetá, en la Amazonia colombiana, en 1958. Es autor de los poemarios *Baraja Inicial* (1986), *Amazonia* (2003), *Yakumama* y *otros seres míticos*

(2011) e *Historias del viento* (2013). Su poesía aparece en antologías y colecciones de su país, de Estados Unidos, de América Latina y de Europa, traducida al portugués, inglés, francés y alemán. Su libro de ensayos *Polen y escopetas* (1997) trata el tema de la poesía de la violencia.

En 1983 emigró a Estados Unidos, donde conoció la literatura de algunos escritores centroeuropeos y norteamericanos a los que tradujo al español: Charles Simic, Mark Strand, Sharon Olds, Vasko Popa, Vladimir Holan y Lucian Blaga.

Su investigación sobre las cosmologías amazónicas aparece en sus películas documentales *Los árboles tienen madre* (EEUU, 2008) y *El Río* (2018), y en *Cuentos amazónicos* (Perú, 2007) y *Narrativas orales del Amazonas* (EEUU, 2009). Es profesor de poesía latinoamericana y cultura de los pueblos amazónicos en la Universidad del Estado de la Florida.

Juan Carlos y yo nos conocimos en 2018, en la cuarta edición del Congreso Internacional de Literatura y Ecocrítica que se celebró en la Universidad Federal de Amazonas, en Manaus, donde, por cierto, yo hablé de la naturaleza erótico-galaica de Claudio Rodríguez Fer. Me regaló tres de sus libros: *Yakumama*, *Amazonia* y *Cuentos amazónicos*. La suya es una poesía reflexiva y vivencial, dominada por imágenes impactantes, en la que los mitos amazónicos y la literatura oral conviven con la ironía y la tradición culta de un autor que conoce bien su oficio: “Chic-chic-chic, y llegan bestias deliciosas a la boca de los rifles”; “Son espíritus como luciérnagas gigantes encargados de atacar a los borrachos y a los maridos que salen con chicas jóvenes sin el permiso de sus esposas”. Como se puede ver, el autor



Saturnino Valladares, Juan Carlos Galeano, Claudio Rodríguez Fer e Carmen Blanco na Facultade de Humanidades de Lugo en 2022



Juan Carlos Galeano recitando na Facultade de Humanidades de Lugo en 2022

Cuberta de *Amazonía* de Juan Carlos Galeano

revitaliza, actualiza y transgrede los mitos precolombinos, la naturaleza y el ambiente en el que estos se desarrollan.

Después de mi breve presentación. Juan Carlos Galeano realizó una lectura

comentada de su poesía y respondió a las preguntas que le hicieron los asistentes a la lectura. Antes de cerrar este registro, quiero agradecerle al poeta que permitiese que se incluyeran tres de sus poemas en *Evohé*.

Cometas

Por falta de papel para hacer las cometas, echábamos a volar nuestras ventanas.

Las ventanas con sus delantales blancos nos decían lo que miraban.

Pero los indios que veían volar nuestras ventanas no tenían ni casa ni ventanas para echar a volar siquiera una cometa.

Era natural que los indios quisieran hacer volar alguna cosa.

A cambio de pescado podrido, los gallinazos que volaban en círculos se dejaban amarrar un hilo al cuello y les servían de cometas a los indios.

Los que creyeron...

Los que creyeron que el río era un lazo para jugar se equivocaron.

El río es una vena delgadita en la cara de la tierra.

“Una cuerda delicada que podría reventarse y apagar las estrellas”, les dice el universo a los que juegan con el río.

El río es una cuerda de donde se agarran los animales y los árboles.

Si lo jalan muy duro, el río podría reventarse.

Podría reventarse y lavarnos la cara con el agua y con la sangre.

Yakumama

Es la única serpiente que fabrica ríos para tener felices a los peces.

Anacondas, Mae d'agua, Cobras Grandes y Puraguas son sus familiares.

Todos los días lleva los peces a pasear por aquí, a comer por allá.

A veces viaja como un barco iluminado donde bailan y se divierten las personas.

O se disfraza como una actriz famosa vestida con ropas de lujo.

Cuando la Yakumama quiere, las nubes se forman a su paso.

Difícil la vida de unos ceticos sin los cariños de la Yakumama.

Muy delicada, si no la tratan bien, simplemente se va.

Dous poemas surrealistas de Eugenio Granell traducidos ao inglés

por ADINA IOANA VLADU

Ha llegado un barco

Con la breve nariz
oculta en el órgano
caliente del espacio
no decía nada

La muralla del rompeolas
lloraba a lágrima viva

La pequeña nariz
de ángulo diedro
uncida al desconcierto
de la alegre ocasión
optó por registrar
el buque de La Habana
cargado de palomas
cargado de ronzales
cargado de robustos
rododendros y de aires
de la aguda muñeira
de clavos pesadillas
mica cristales pifias
canes platos y aun
de muchas otras cosas
realmente exquisitas
y también de pulseras
mapas biombos y qué
atestado de sombreros
de cartón y de felpa

La nariz con un gesto
muy insignificante
procedió a inaugurar
la niebla en las plazas

Lloraba la muralla

Qué carga de memorias
de plata polvorienta
de alfombras de deseos
de órdenes chispeantes
del cruel terciopelo
que oprime las sienes
de caminos hundidos
de arcos tapiados
de las arboladuras
que encierra la botella
verde mate oscuro

Lloraba el rompeolas

La jovencita dócil
al caballo de ascuas
qué podía hacer
Descendió del árbol
a la silla de ruedas
de la silla a la calle
y de aquí bajó al puente
del puente al teatro
de la torre a la estrella
y del caño al coro

Lloraba la muralla

La pequeña nariz
creo que descansaba
en el cráter confuso
del libro de grabados



Adina Ioana Vladu ante a
escultura *Retrato póstumo de
Asurbanipal* de Granell en
Santiago de Compostela



Cuberta de *Coincidencias. Poesía completa* de Eugenio Fernández Granell

A Ship Has Arrived

With the brief nose
hidden in the warm
organ of space
not a word was said

The breakwater wall
wept bitter tears

The little nose
with its dihedral angle
yoked to the uncertainty
of the happy moment
chose to capture
the ship La Habana
heavy with pigeons
heavy with sheet lines
heavy with robust
rhododendrons and high-pitched
muiñeira tunes
with nails, nightmares,
mica, crystals, miscues,
dogs, plates and
many other truly exquisite
things still
and also bracelets,
maps, folding screens and oh,
how packed it was with
cardboard and felt hats

The nose, with a
most insignificant gesture,
proceeded with the inauguration
of the fog in the squares

The wall wept

Such a burden of memories
of dusty silver
of carpets of desires

of sparkling orders
of the cruel
temple-crushing velvet
of sunken roads
of walled-up arches
of ships' riggings
trapped in a matte dark green bottle

The breakwater wept

The well-behaved young lady
what could she do
with an ember horse
She descended from the tree
to the wheelchair
from the chair to the street
then she went down to the bridge
from the bridge to the theatre
from the tower to the star
and from the shaft to the choir

The wall wept

The little nose
rested, I think,
in the blurry crater
in the book of etchings.

Muralla de plumas

La pequeña nariz
oculta en el piano algodonoso
no decía nada

Lloraba la muralla

La pequeña nariz
sus galas sus contornos sus lamentos
pegados al dolor inmenso de la circunstancia
decidió descender del buque cargado de
plumas
qué podía hacer y procedió a la inauguración
de la niebla florida

Lloraba la muralla

Qué visiones de plata polvorienta
de alfombradas memorias
de órdenes chispeantes
de terciopelo arenoso sin montañas
de caminos que hundía el peso de las puertas nocturnas
medidas en la arboladura de la botella flotante

Lloraba la muralla

La joven dócil al caballo encendido
qué podía hacer
Parecía dormida
en el cráter de su libro emplumado

Wall of Feathers

The little nose
buried in the wooly piano
said nothing

The wall wept

The little nose
-its galas, its contours, its laments
pressed against the enormous suffering of that occasion-
decided to descend from the ship that was loaded with feathers
-what else could it do- and proceeded with the inauguration of the flowering fog

The wall wept

such visions of dusty silver
of carpeted memories
of sparkling orders
of sandy mountainless velvet
of sunken roads under the weight of nocturnal gateways
enclosed in the riggings of the floating bottle

The wall wept

The well-behaved young lady
what could she do with a flaming horse
She seemed asleep
in the crater of her feathered book.



Adina Ioana Vladu na Fundación Granell en Santiago de Compostela

Quérote libre.

Versión galega da canción 10 de Agustín García Calvo

por CARMEN BLANCO

Como recoñecemento á imprescindible e profunda liberdade integral das persoas e, en consecuencia, logo tamén das linguas e das músicas, publico unha versión feita en 2005 para as miñas alumnas e os meus alumnos de Literatura Galega da Facultade de Humanidades. É a canción 10 do libro *Canciones y soliloquios*, de Agustín García Calvo, tomada da segunda edición feita en Madrid, na Editorial Lucina, en 1982 (pp. 20-21). Esta canción 10, que comeza dicindo “Libre te quiero”, foi musicada y cantada por Amancio Prada, tal como o propio García Calvo recorda na “Nota de edición” (p. 7) da obra citada.

10

Libre te quiero,
como arroyo que brinca
de peña en peña.
Pero no mía.

Grande te quiero,
como monte preñado
de primavera.
Pero no mía.

Buena te quiero,
como pan que no sabe
su masa buena.
Pero no mía.

Alta te quiero,
como chopo que al cielo
se despereza.
Pero no mía.

Blanca te quiero,
como flor de azahares
sobre la tierra.
Pero no mía.

Pero no mía
ni de Dios ni de nadie
ni tuya siquiera.

10

Quérote libre,
como regato que brinca
de pena en pena.
Mais non miña.

Quérote grande,
como monte preñado
de primavera.
Mais non miña.

Quérote boa,
como pan que non sabe
a súa masa boa.
Mais non miña.

Quérote alta,
como chopo que ao ceo
se espreguiza.
Mais non miña.

Quérote branca,
como flor de azares
sobre a terra.
Mais non miña.

Mais non miña
nin de Deus nin de ninguén
nin túa sequera.



A parella de poetas libertarios Isabel Escudero e Agustín García Calvo

Tradución ao galego de “Los poetas gallegos” de Antonio Hernández

por LAURA PAZ FENTANES

“Los poetas gallegos” é un poema laudatorio do poeta, novelista e ensaísta gaditano Antonio Hernández Ramírez ós poetas galegos. Particularmente, o autor compuxo esta poesía tras u relatorio de Claudio Rodríguez Fer sobre poesía galega, o seu recital poético e o dos tamén poetas galegos Arcadio López-Casanova, Manuel Vilanova e Xavier Seoane en 1985. Tanto os catro poetas galegos como o andaluz puideron coincidir en Pendueles (Asturias) grazas á primeira convocatoria dos Encuentros de Escritores y Críticos de las Letras Españolas en la Casona de Verines, que organiza dende 1985 a Dirección General del Libro, Fomento de la Lectura, a Universidad de Salamanca e que, ata o ano 2015, tamén contaban coa colaboración do Principado de Asturias. Neste espazo cultural foi no que Claudio Rodríguez Fer e os tres restantes poetas galegos inspiraron a Antonio Hernández para escribir o seu poema “Los poetas gallegos”. Esta composición debeu de ser entregada en man polo propio autor a Claudio Rodríguez Fer despois de ditas intervencións.

Tres anos máis tarde, o poeta gaditano incluíu a composición no seu poemario *Campo Lunario* (Madrid, 1988). Ademais, unha mostra máis da benquerenza por este poema por parte do propio Antonio Hernández é que o incorporase á súa auto-antoloxía, un tipo de colección onde adoitan reunirse os poemas máis importantes de ou para un autor. Así pois, *Distancia que regresa (Antología poética 1964-2014)* (Madrid, 2015) inclúe tamén o seu poema “Los poetas gallegos”. Finalmente, na poesía completa do autor, reunida baixo o título de *Insurgencias* (Madrid, 2010), volve a recollese o poema.

En todas as reproducións, o poema recolle uns versos galegos que o andaluz lle escoitou no recital a Claudio Rodríguez Fer. O poema do que forman parte é “A cabeleira”, publicado por vez primeira na revista *Grial* no ano 1985 e incluído no libro *A boca violeta* en 1987. Máis tarde, foi traducido ó ruso e ao bretón. A primeira edición políglota de “A cabeleira” tivo lugar no número 1 de *A tola soñando* (Santiago de Compostela, 1995); edición ampliada en *A cabeleira (Poema en 35 idiomas)*, publicada en 2015, e, tras presentarse en diversos recitais multilingües en Galiza e en Nova York, en *A cabeleira (Poema en 60 idiomas)*, publicada un ano máis tarde. Actualmente o poema está traducido xa a 65 linguas. Así mesmo, a poesía foi inserida nas compilacións poéticas do autor *Vulva* (Lugo, 1990) e *Amores e clamores (Poesía reunida 1973-2009)* (Santiago de Compostela, 2011).

A continuación ofrécese a transcripción do poema orixinal mecanografado e a súa tradución, por vez primeira, ó galego.

LOS POETAS GALLEGOS

Síntome de estirpe daqueles pobos
nómades que nunca se constituíron en estado.

CLAUDIO RODRÍGUEZ FER

Los poetas gallegos llegaron con un eco de neblinas y ausencias.
Venían del amor y de su sed marcada de vagar por la tierra.
Los poetas gallegos traían el aroma de una nostalgia impresa
y sabían que nada los haría distintos de la errancia que eran.
Hombres, o semidioses en escalar montañas y vadear los ríos,
procedían de un cuento, de una leyenda celta o el asombro de un niño.
Hablaban musitando con música en el habla o en la palabra un mirlo
y en el aire dejaban una melancolía de argonautas perdidos.
Fueron siempre las alas de la tierra estos hombres con aura de saloma.
Las ventanas del mundo en su lar finisterre de niebla y negra sombra,
rendijas de misterio, ojo de los secretos y clave de la fórmula,
los poetas gallegos con su idioma de lluvia y campanas remotas.
Saber su sino viejo es el don de los seres que arden como su estirpe
y ellos son de la luna, su manto de maíz multiplicando lindes.
Pueblo que en todo canta, no se fundó en estado sino en estela libre
que abrazaba los mares, los bosques y colinas con ademán de orígenes.
Los poetas gallegos llegaron como un sueño puro, triste y hermoso
de no sé qué espíritu más bello que Galicia, más triste que el otoño.
Como si provinieran de la tierna heredad que ángel hace los ojos,
del principio del mundo, de la matriz del viento y del tiempo más hondo.
¿Y qué querían desde su corazón poblado con hojas ya caídas
y con hojas pujantes como pino de invierno o como la melisa?
Amar, amar y amar a quienes los amaran era lo que ofrecían
los poetas gallegos tristes como el otoño, dulces como Galicia.

OS POETAS GALEGOS

Síntome de estirpe daqueles pobos
nómades que nunca se constituíron en estado.

CLAUDIO RODRÍGUEZ FER

Os poetas galegos chegaron cun eco de brétemas e ausencias.
Viñan do amor e da súa sede marcada de vagar pola terra.
Os poetas galegos traían o aroma dunha nostalxia impresa
e sabían que nada os faría distintos da errancia que eran.
Homes, ou semideuses en escalar montañas e vadear os ríos,
procedían dun conto, dunha lenda celta ou o asombro dun neno.
Falaban musitando con música na fala ou na palabra un merlo
e no aire deixaban unha melancolía de argonautas perdidos.
Foron sempre as ás da terra estes homes con aura de saloma.
As fiestras do mundo no seu lar finisterre de néboa e negra sombra,
fendas do misterio, ollo dos secretos e chave da fórmula,
os poetas galegos co seu idioma de choiva e campás remotas.
Saber o seu sinal vello é o don dos seres que arden como a súa estirpe
e eles son da lúa, o seu manto de millo multiplicando lindes.
Pobo que en todo canta, non se fundou en estado senón en estela libre
que abrazaba os mares, os bosques e outeiros con ademán de orixes.
Os poetas galegos chegaron como un soño puro, triste e fermoso
de non sei que espírito máis belo que Galiza, máis triste que o outono.
Como se proviñeran da tenra herdade que anxo fai os ollos,
do principio do mundo, da matriz do vento e do tempo máis fondo.
E que querían dende o seu corazón poboado con follas xa caídas
e con follas puxantes como piñeiro de inverno ou como a melisa?
Amar, amar e amar a quen os amaran era o que ofrecían
os poetas galegos tristes como o outono, doces como Galiza.

LOS POETAS GALLEGOS

Síntome de estirpe daqueles pobos
nómadas que nunca se constituiron
en estado.

Claudio Rodriguez Fer

Los poetas gallegos llegaron con un eco de neblinas y ausencias.
Venían del amor y de su sed marcada de vagar por la tierra.
Los poetas gallegos traían el aroma de una nostalgia impresa
y sabían que nada los haría distintos de la errancia que eran.
Hombres, o semidioses en escalar montañas y vadear los ríos,
procedían de un cuento, de una leyenda celta o el asombro de un niño.
Hablaban musitando con música en el habla o en la palabra un mirlo
y en el aire dejaban una melancolía de argonautas, perdidos.
Fueron siempre las alas de la tierra estos hombres con aura de saloma.
Las ventanas del mundo en su lar finisterre de niebla y negra sombra,
rendijas de misterio, ojo de los secretos y clave de la fórmula,
los poetas gallegos con su idioma de lluvia y campanas remotas.
Saber su sino viejo es el don de los seres que arden como su estirpe
y ellos son de la luna, su manto de maíz multiplicando lindes.
Pueblo que en todo canta, no se fundó en estado sino en estela libre
que abrazaba los mares, los bosques y colinas con ademán de orígenes.
Los poetas gallegos llegaron como un sueño puro, triste y hermoso
de no sé qué espíritu más bello que Galicia, más triste que el otoño.
Como si provinieran de la tierra heredad que ángel hace los ojos,
del principio del mundo, de la matriz del viento y del tiempo más hondo.
¿Y qué querían desde su corazón poblado con hojas ya caídas
y con hojas pujantes como pino de invierno o como la melisa?
Amar, amar y amar a quienes los amaran era lo que ofrecían
los poetas gallegos tristes como el otoño, dulces como Galicia.

A. Hernández

Borges e Cunqueiro unidos por Claudio Rodríguez Fer

por CRISTINA FIAÑO

Borges e Cunqueiro creadores de labirintos / *Borges y Cunqueiro creadores de laberintos*, é o quinto volume publicado pola Casa-Museo Álvaro Cunqueiro, aberta recentemente no Mondoñedo natal do inmenso escritor galego, dentro da colección Selva de Esmelle, dirixida polo crítico literario Armando Requeixo. A autoría corresponde a outro lucense de excepción, Claudio Rodríguez Fer, quen ademais de poeta, narrador e profesor da Facultade de Humanidades de Lugo é un estudioso da obra do mindoniense, á que leva adicado importantes ensaios como “A poesía galega de Álvaro Cunqueiro” e, á súa vez, un bo coñecedor da figura de Borges, tal e como demostrou na súa obra *Borges y todo (Escepticismo y otros laberintos)*, publicada en Madrid por Del Centro Editores, na cal dedicou especial atención á relación do arxentino coa cultura galega e con outro dos seus grandes escritores, o poeta ourensán José Ángel Valente.

O feito de que Rodríguez Fer teña dende moi novo singular preferencia polo estudo de autores universais que, como Borges ou Cunqueiro, son quen de establecer a través das súas obras “un diálogo con materias e culturas de todas as épocas e de todos os continentes”, permite que hoxe vexa a luz este ensaio, froito de máis de 40 anos de lecturas e anotacións nos que Rodríguez Fer buscou a presenza de Borges na polifacética e prolífica obra de Cunqueiro, algo que escritores e críticos puxeron sempre de manifesto pero aspecto ao que aínda non se lle dedicara ningunha monografía.

Estruturalmente, o libro divídese en sete capítulos a través dos cales se suceden diversos puntos de confluencia entre os autores a tratar. O primeiro, titulado

“De Borges a Cunqueiro pasando por Alfonso Reyes”, comeza resaltando a alta consideración que Cunqueiro tiña por Borges, a quen en 1969 chegou a cualificar como “el mayor escritor de lengua castellana en este momento”. Dez anos antes, ese primeiro posto na clasificación das súas filias literarias ocupábo o mexicano Alfonso Reyes, aínda que ben seguido polo arxentino quen, á súa vez, tamén consideraba a Reyes como “el mejor prosista del idioma español de cualquier época» (p. 14). Deste xeito, ambos autores se recoñecerían como bebedores dunha mesma fonte literaria.

A esta primeira coincidencia entre Borges e Cunqueiro foron sumándose outras como a súa temperá atracción polo xudaísmo. Este interese común, máis desmiuzado no capítulo “Do pobo galego ao pobo xudeu”, avívase especialmente no caso do Golem, ese ser animado da mitoloxía xudía creado a partir de materia inerte ao que Borges dedicou, segundo Cunqueiro “uno de sus más hermosos, profundos, lúcidos, estremecedores poemas” (p. 18). Dito poema, que Cunqueiro escoitaba en disco recitado polo seu propio autor, é citado en varios dos seus artigos, nos cales dá mostras o galego de estar enormemente familiarizado coa obra de Borges. Neles pon en diálogo a súa propia visión do Golem coa do arxentino, de tal maneira que non só nos deixa ver as concordancias entre elas senón tamén unhas diverxencias que quizais poderíamos extrapolar á súa literatura: “A diferencia de como vexo eu o Golem e como o ve Borges é enorme. O de Borges é un poema case filosófico [...] O meu non. Era un Golem que se humanizaba e, ó final, estaba moi tranquilo porque vía sorrir ás mulleres. En fin, é outra cousa. É outro mundo” (p. 19).

“A zooloxía fantástica dos seres imaxinarios” centra a nosa atención na que se revela como “a materia borgesiana pola que máis explicitamente se sentiu fascinado Cunqueiro” (p. 24). Así pois, o *Manual de zoología fantástica*, que Borges publicou en 1957 en colaboración con Margarita Guerrero, entusiasmou de tal maneira ao galego que non só se encargou de recensionalo e de citalo en múltiples ocasións, senón que dita lectura estimulou a súa fantasía creadora de tal xeito que, como el mesmo explicou, “vengo añadiendo en el ejemplar que poseo animales fantásticos que Borges no cita y ampliando noticias de otros de los que el argentino describe” (p. 26). Segundo nos indica Rodríguez Fer, completar ese manual foi algo que tamén fixeron escritores como Julio Cortázar e Aurora Bernárdez ou o poeta José Ángel Valente. Sen embargo, no caso de Cunqueiro o impacto desta obra foi tan grande que acabou por motivar a aparición dunha maravillosa e abondosa “fauna máxica” de creación propia que caracterizaría a súa obra e que describe, especialmente, en *Escola de menciñeiros*, publicada en 1960, e no seu bestiaro de temática acuática “Diccionario manual de bestias marinas”.

Baixo o epígrafe “Da épica medieval aos obxectos e seres máxicos” sinálanse as literaturas nórdicas e a tradición fantástica como outro polo de atracción primordial para Borges e tamén para Cunqueiro, quen en diversos artigos se refire ao libro *Antiguas literaturas germánicas* do primeiro como unha valiosa fonte de consulta e de coñecemento. Neste punto Rodríguez Fer amósanos, así mesmo, as coincidencias en canto ao uso de procedementos empregados por ambos autores na súa narrativa como o protagonismo de obxectos fantásticos, a maxia multiplicadora dos espellos, os personaxes con facultades sobrenaturais ou os animais humanizados.

Outros recursos narrativos empregados polos nosos autores son citados en “Invención

de erudicións e de vidas apócrifas”. Entre eles destaca, efectivamente, a tendencia ao que Cunqueiro chamou “invención de erudicións”, técnica na que dixo ser “moi fiel” a Borges e que usou con frecuencia para dar satisfacción á súa imaxinación e máis lustre ao seu estilo. Ademais, tanto a *Vida y fugas de Fanto Fantini* do galego como os contos recollidos na *Historia universal de la infamia* do arxentino son debedores de Marcel Schwob e do seu método de combinar personaxes reais con feitos imaxinarios.

Na penúltima sección sitúase “Entre as similitudes e as diferenzas” para reafirmar as coincidencias, que o propio Cunqueiro recoñeceu abertamente, pero tamén para sinalar as diverxencias pois, como ben recorda Rodríguez Fer, “Cunqueiro xa era Cunqueiro cando comezou a ler a Borges” (p. 45). E é que, se ben é certo que o galego se identificou fortemente co arxentino, como así o amosa na súa resposta: “En América sería Borges. En Europa sería Andersen. En España dirige un periódico para vivir” (p. 44); tamén é certo que, quizais por medo a a ser considerado como un mero remedo galego de Borges, Cunqueiro encargouse moi ben de salientar as diferenzas: “En cuanto a Borges, lo he conocido demasiado tarde, aunque, efectivamente, hay algunas conexiones entre su obra y las mías. Ahora bien, él presenta un mundo de ciencia-ficción, laberintos matemáticos, etcétera, que yo no utilizo” (p. 46). De feito, o galego dicía sentirse máis próximo ao real maravilloso e ao barroquismo estilístico de Alejo Carpentier, se ben o autor deste ensaio conclúe que o cubano non tivo para Cunqueiro o gran carácter inspirador que supuxo para el a obra de Borges.

Volvendo a situarnos na visión harmónica entre ambos, este ensaio non podía rematar doutro xeito que con “O labirinto dos laberintos de Borges e Cunqueiro”, e coa súa lectura coincidente do labirinto non como algo caótico e terrorífico, ao modo de Kafka, senón como un símbolo asociado á

feliz perplexidade ante o inaprensible, ante o descoñecido que se intúe marabilloso.

Queda só destacar o coidadoso deseño desta edición, bilingüe en galego e castelán, que intercala fotografías dos autores estudados e dalgunhas publicacións de interese gráfico, así como varios espléndidos, e descoñecidos para o público xeral, debuxos de Cunqueiro e dúas fantásticas ilustracións que o arxentino Francisco Sosa dedicou ao seu paisano. E tamén queda agradecer a Claudio Rodríguez Fer o feito de achegarnos a estas dúas figuras esenciais da nosa literatura a través dunha visión poética nas confluencias, sempre inherente á súa escrita.

Dicía Borges que despois de ler a autores admirados pódese acabar por consideralos os nosos amigos. Así debeu acontecerlle a Cunqueiro, que ficcionou nun dos seus artigos unha conversa sobre literatura con Borges, a quen nunca coñeceu en persoa, pero co que estaba familiarizado grazas aos seus libros. E dicía Cunqueiro que moi posiblemente o primeiro animal voador fose inventado antes de que existira de verdade, o cal pode aplicarse a moitas outras realidades. Os dous tiñan razón. A conversa que Cunqueiro imaxinou existe hoxe grazas a este libro e, ademais, despois de lelo parecera que fixeramos amizade con Borges, con Cunqueiro e con Rodríguez Fer.



Conferencia inaugural do I Encontro Cunqueiro en Mondoñedo, sobre Borges e Cunqueiro, de Claudio Rodríguez Fer, presentado por Armando Requeixo, en 2021



Cuberta de *Borges e Cunqueiro, creadores de labirintos* de Claudio Rodríguez Fer



Claudio Rodríguez Fer e María Kodama, viúva de Borges, coa esfera armilar deste na Fundación Internacional Jorge Luis Borges de Buenos Aires, en 2008

María Lopo reedita as memorias de María Casares e o seu libro sobre ela

por MARCELA BAO

Neste ano 2022, no que se cumpre o primeiro centenario da actriz galega María Casares (nacida na Coruña en 1922 e exiliada en Francia desde 1936), a especialista na súa figura María Lopo, doutora en Literatura Francesa pola Universidade da Alta Bretaña e catedrática de Francés en Galicia, acaba de reeditar ampliada a súa xa referencial monografía “*O tempo das mareas. María Casares e Galicia*”, publicada polo Consello da Cultura Galega, xa accesible en liña: <http://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=4446>

Mais tamén vén de editar, cabalmente introducidas e profusamente anotadas, as memorias da artista coruñesa, “*Residente privilegiada*”, publicadas pola Biblioteca del Exilio da Editorial Renacimiento e presentadas na Llibrería Laie de Barcelona por parte da autora, do crítico teatral Joan de Sagarra e do catedrático de Literatura Española Manuel Aznar Soler, fundador e principal promotor do Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL), de moi longa e frutífera traxectoria.

Cómpre salientar como marco desta presentación o contexto do Congreso Internacional María Casares, organizado na Universidade Autónoma de Barcelona coa participación de diversos especialistas europeos, comezando pola actriz Esther Lázaro, coordinadora do encontro, e polo citado Manuel Aznar Soler, que forma parte do comité organizador. A propia María Lopo foi a encargada de pronunciar a conferencia inaugural do evento, “Sororidad antifascista en el exilio francés: María Casares y Nina Reicyn”, centrada na relación da exiliada galega e a intelectual xudía que a primeira acolleu na súa casa de París durante a ocupación alemá de Francia ata que a segunda foi detida, deportada e asasinada nun campo de exterminio nazi. No mesmo congreso,

programouse un recital multilingüe do poeta galego Claudio Rodríguez Fer a partir da súa composición “A viaxe vermella (María Casares)”, traducida ao francés por María Lopo e Annick Boilève-Guerlet, contando con lecturas en lingua galega, castelá, catalá, francesa, occitana, italiana, inglesa, grega e rusa a cargo do propio autor, dalgunhas das súas tradutoras e da cantautora catalá Marina Rossell, así mesmo encargada de clausurar o evento cun concerto no Ateneo Barcelonés.

“*Résidente privilégiée*”, memorias de María Casares, publicouse en Francia en 1980 e logo traducíuse ao español e ao galego. Nelas trata moi intensamente da súa infancia en Galicia, na que foi tan feliz sentíndose libre e salvaxe en Montrove e na praia de Bastiagueiro, etapa que María Lopo documentou con detalle no seu citado libro “*O tempo das mareas. María Casares e Galicia*”. Tamén trata con amor, con humor e con dor a súa non menos intensa relación cos seus pais, a proletaria Gloria Pérez Corrales, descendente dunha familia obreira vinculada á Fábrica de Tabacos da Coruña, e o avogado Santiago Casares Quiroga, pertencente a unha familia burguesa, quen chegaría a ser ministro e presidente do último goberno da II República Española antes da guerra civil. María Lopo documentou xa tamén a tan cómplice relación co pai no seu libro “*Cartas no exilio. Correspondencia entre Santiago Casares Quiroga e María Casares*”, que reproduce as vitais cartas de ambos, cheas de graza e ironía malia as dificultades nas que vivían no exilio.

Tamén é importante a relación coa irmá maior, Esther Casares Quiroga, filla do pai, que a tivo durante os seus anos de estudante, pero non da nai. Desta irmá quedará afastada pola guerra, que a sorprendeu en Galicia, onde ficou como refén dos franquistas, mentres que os outros tres membros da familia estaban en Madrid, de onde partiron ao exilio en dúas



Cuberta de *O tempo das mareas. María Casares e Galicia*, de María Lopo

Cuberta de *Residente privilegiada*, de María Casares, en edición de María Lopo

etapas sucesivas. Aínda que a instalación na capital de España foi vista pola nena María Casares como o seu primeiro exilio, alí comezou a formarse nun ensino e nunha cultura republicanos moi avanzados para a época.

Xa en París, comezou moi nova a que será unha longa e exitosa carreira teatral, axiña tamén cinematográfica, das que as memorias dan conta puntual, incluíndo o seu grande amor compartido co escritor Albert Camus, que segundo María Lopo se inspirou no que María Casares lle relatou para a súa novela inconclusa *El primer hombre*. Pero son máis as relacións amicais e amorosas que a actriz relata en relación co teatro e co cine, como a súa amizade con Gerard Philipe, o seu emparellamento con Jean Servais ou o seu matrimonio con André Schlessler, todos coñecidos actores. A súa entrada na Comédie Française e no Teatro Nacional Popular (TNP), dirixido por Jean Vilar, convertérona nun modelo de actriz clásica e comprometida a un tempo, que tampouco renunciou ao experimento vangardista, pois mesmo foi actriz de cine para Jean Cocteau.

Segundo afirma María Lopo na introdución: “*Residente privilegiada* es un ensayo libre, hondo y poliédrico sobre el lugar, una memoria de vida en la que el exilio trasciende la experiencia personal para convertirse en un elemento inherente a la condición humana.” Ademais, para a mesma estudiosa “La lectura del texto revela que este va más allá de una escritura testimonial, y que constituye una «magnífica obra literaria», tal y como ya

afirmaba Alejo Carpentier en el momento de su aparición, aludiendo al dominio de la frase y al poder de expresión de la autora”. E o director de cine Robert Bresson dixo de tales memorias que estaban escritas “en una lengua de una precisión de poeta”, segundo recolle tamén a editora.

Esta capacidade literaria foi ratificada polo seu epistolario, como reivindica tamén María Lopo: “Su correspondencia personal, muy especialmente la intercambiada con su padre (LOPO 2008) o con Albert Camus (CAMUS, CASARÈS 2017), no hace sino confirmar la sensibilidad y la calidad de su relación a la escritura, tan evidente, por otra parte, en su faceta interpretativa, donde el respeto a la palabra del autor es clave en la manera de abordar su propio trabajo actoral.”

Cómpre agradecer, pois, a María Lopo, o seu incansable e perseverante labor de investigación por tantos arquivos de París, de Aviñón, de Normandía e da propia casa de María Casares en La Vergne, que agora lle permitiron realizar tan rigorosa e documentada edición das memorias da actriz, culminando así o excelente labor que xa viña realizando nos seus libros e conferencias, así como comisariando a gran exposición inaugurada na cidade da Coruña en conmemoración do centenario. Un labor exemplar no plano investigador, pero tamén no estético, como revela a súa peza teatral “O meu nome é María Casares”, e no ético, pois con el quixo sempre reivindicar a memoria antifascista do tan brillante como esquecido exilio cultural republicano, indispensable para recuperar a necesaria memoria e a insubornable dignidade do pensamento e da creación en liberdade.



María Lopo ante a casa de María Casares en Alloue, Charente

Epistolario de José Ángel Valente: punto de encontro

por LAURA PAZ FENTANES

A Cátedra José Ángel Valente de Poesía e Estética da Universidade de Santiago de Compostela publicou unha vintena de libros arredor da figura, da obra e do legado do poeta galego. Ó longo dos anos, distintos autores, entre eles Claudio Rodríguez Fer —director da Cátedra—, abordaron a poesía, o ensaio e incluso a biblioteca de José Ángel Valente, que pode visitarse na Facultade de Filoloxía da USC. O primeiro número da serie Punto Cero foi *Ensayos sobre José Ángel Valente* (2009) de Juan Goytisolo. Dende entón publicáronse seis números máis. O último, *Valente epistolar (Correspondencia de José Ángel Valente con sus amistades)*, editado en 2021 por Claudio Rodríguez Fer, conta coa colaboración de catorce especialistas de distintos ámbitos.

Este libro nace, como indica Claudio Rodríguez Fer na “Carta de presentación”, do encontro levado a cabo pola Cátedra José Ángel Valente de Poesía e Estética na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela, que tivo lugar en novembro do ano pasado. Neste coloquio expuxéronse catorce relacións epistolares de José Ángel Valente con distintos intelectuais, escritores e tradutores, que influíron na súa produción e incluso na súa traxectoria vital, como poderá comprobarse.

No primeiro capítulo, Claudio Rodríguez Fer revela o achado dunha postal inédita que Luis Cernuda lle enviou a Valente e que foi descuberta polo director da Cátedra nun dos libros da biblioteca de Valente. Por esta razón, non consta, até agora, nos epistolarios cernudianos existentes. Nesta postal é de vital importancia a imaxe, nada azarosa, que acompaña o texto: uns laranxeiros e, tras eles, unha paisaxe nevada. Esta mesma estampa ilustra a portada do libro. As laranxas e a neve son, pois, dous elementos e recursos que aparecen con frecuencia

tanto nas obras destes autores como nas súas propias vidas. Ademais, neste capítulo afóndase na admiración mutua entre os poetas, patente nas súas cartas. Estas non están exentas de mencións de amizades importantes para Cernuda, como Sebastian Kerr e Carlos-Peregrín Otero. Nas últimas cartas de Cernuda a Valente reflíctese o seu cansado estado anímico antes de morrer. Tras o seu falecemento, Valente seguiu sendo leal ó autor, do que se conservan máis de 35 libros na súa biblioteca e ó que levou unhas semprevivas á súa tumba, motivo do poema “A Luis Cernuda, con unas siemprevivas”.

Dolors Perarnau Vidal trata a relación entre Valente e Ramon Xirau, cuxas cartas se conservan inéditas. A autora constata as similitudes existentes entre os escritores. En primeiro lugar, ambos escribiron, ademais de en español, en catalán (Xirau) e en galego (Valente). Ó longo da súa vida, ambos fixeron referencia á creación nas súas propias linguas como algo espontáneo. En segundo lugar e no ámbito máis familiar, os dous sufriron a perda dun fillo. En terceiro lugar, as súas tradicións autóctonas inspiráronos en numerosas ocasións. En cuarto e último lugar, compartiron referentes literarios e filosóficos e, en especial, a concepción da poesía como forma de coñecemento. Nas súas cartas tratan, sobre todo, temas literarios e de publicación. Finalmente, déixase constancia dos dous encontros que tiveron Valente e Xirau, o que propiciou un ton máis amistoso, reflectido epistolamente. O capítulo céntrase co diálogo entre os poemas “Cerámica con figuras sobre fondo blanco” de Valente e “Natura morta” de Xirau.

Manuel Fernández Rodríguez debuxa unha aproximación ó intercambio epistolar entre Valente e Rafael Gutiérrez Girardot, onde se aprecia unha amizade que os uniu por

40 anos. Ela puido deberse á comprensión mutua por vivir situacións semellantes, como o autoexilio, tema recorrente nas súas obras. Así mesmo, Girardot apoiou a Valente no seu proceso por “El uniforme del general”. Esta é unha proba máis da expresividade que mostraba Girardot nas súas cartas a Valente, ó que chegou a confesar valoracións críticas de obras de autores como Mario Vargas Llosa e Gabriel García Márquez. Ademais, as súas cartas reflicten o mundo literario e cultural compartido. Ofrecéronse a colaborar mutuamente en distintas revistas e Girardot incluso enviou algunhas traducións levadas a cabo por el mesmo a Valente, confiando na súa experiencia como tradutor para organismos internacionais.

Olga Novo trata non só o epistolario entre Valente e Vicente Risco, senón que tamén aborda o influxo deste naquel. O propio Valente recoñeceu a Vicente Risco como mestre, sobre o que escribiu artigos e ó que adicou *Cántigas de alén*. Entre estes autores non só existiu admiración, como mostran as 16 obras de Risco que se conservan na biblioteca de Valente, senón que tamén tivo cabida unha relación máis familiar, como apuntan as tres postais de Valente a Risco, cuxas imaxes, como sucedía coa enviada por Cernuda a Valente, non son aleatorias.

Carmen Blanco traza a conexión entre Valente e Rafael Dieste, quen, se ben non chegaron a coñecerse en persoa, estiveron conectados grazas a María Zambrano e Carmen Muñoz. Neste capítulo achamos unha importante exposición da vida e do compromiso social de Rafael Dieste e Carmen Muñoz, a súa esposa, así como a valentía de ambos ante o estralo da Guerra Civil e o arduo traballo literario e cultural que exerceron no exilio. Unha vez iniciada a relación epistolar entre Valente e Dieste apréciase a confianza que o primeiro deposita no segundo, ó que pide axuda coa revisión das súas *Sete cántigas de alén*. Tras a súa supervisión, Valente acepta 18 cambios de entre os propostos por Dieste.

Armando Requeixo expón a relación de amizade que uniu a Valente e Antón Risco, fillo de Vicente Risco, dende a xuventude até a morte do segundo. Non obstante, nas súas cartas tamén tratan temas máis profesionais, como as conferencias de Antón Risco sobre a obra de Valente e os distintos congresos nos que participou. Outras cartas permiten acceder a un panorama de intercambio de libros entre os autores. De especial interese son as cartas que recollen proxectos que finalmente endexamais viron a luz, como unha nova edición de *Poemas a Lázaro* prologada por Antón, unha edición de *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán por parte de Valente e, neste caso da man de Antón, un poemario galego. En ningún dos tres casos se sabe por que estes proxectos non chegaron a efectuarse. Por outro lado, as cartas son un espazo no que ambos autores mostraron as súas dotes crítico-literarias. O exemplo máis sobresaínte a este respecto é o autocomentario que escribe Antón sobre a súa monografía de Valle-Inclán e que pode ser de gran interese para valentistas, risquianos e valleinclanistas, como apunta Requeixo. En último lugar, nalgúns cartas abórdase a actitude de Antón como defensor da postura posbélica de seu pai tras a súa morte, posición ben comprendida por Valente.

Arantxa Fuentes Ríos formula a relación especialmente literaria e editorial entre Valente e Cela, como director de *Papeles de Son Armadans*. Como poeta, a Valente interesáballo ter difusión na revista de Cela e a este acoller a un dos grandes escritores do momento. Nas súas cartas, Valente escribe dende a figura do poeta, mentres que Cela faino como editor. Cela eloxiou en numerosas ocasións a poesía de Valente, a quen lle pediu que prologase a súa *Poesía completa*. Nas súas epístolas están presentes tamén os nomes doutros autores, de entre os que destaca Caballero Bonald, quen actuou de nexo entre eles.

María Lopo explica a conexión entre Edmond Jabès e Valente, quen se coñeceron grazas a José-Miguel Ullán no exilio en



Participantes no encontro sobre Valente epistolar de 2021

París. A partir de aí, os autores comezan a escribirse, inda que a súa comunicación foi maiormente telefónica. Ambos influíronse mutuamente, como proba a presenza dunha trintena de libros de Jabès na biblioteca de Valente e incluso a existencia dun *dossier* sobre Jabès no arquivo do mesmo poeta, tamén conservado na Cátedra. Non obstante, non foi Valente o único preocupado en que a obra de Jabès se difundira, concretamente en España, pois, reciprocamente, Jabès preocupouse por dar a coñecer a Valente en Francia.

Juan Manuel do Río Surribas estudia a correspondencia entre Valente e Emilio Adolfo Westphalen. Esta comeza cunha profesión mutua de respecto e vai evolucionando cara a unha amizade profunda. Valente foi o promotor editorial de Westphalen en España. En primeiro lugar, tratou de que a obra do peruano se publicase en *La Gaya Ciencia*, porque outra edición prevista en Alfabuara non chegaba ó seu termo. Non obstante, este proxecto tampouco se puido materializar. Tras isto, a editorial Cátedra ofreceuse como novo espazo para editar a súa obra, pero o proxecto tampouco se levou a cabo. En todos estes casos descoñecemos os motivos que impediron a publicación da súa produción tal e como prevía o autor. Finalmente, a súa obra foi publicada por Alianza Editorial, con prólogo de Valente. Así mesmo, nas cartas intercambiadas entre os autores déixase constancia do interese e a preocupación de Westphalen por detalles editoriais non só de índole textual, senón tamén estilística.

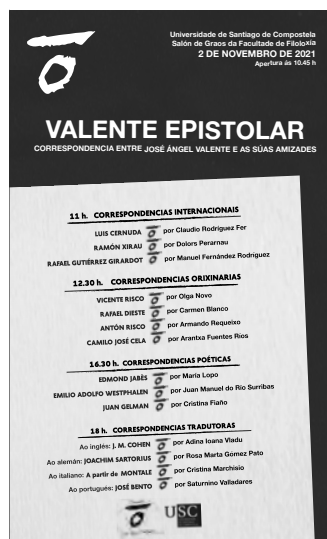
Cristina Fiaño mostra a converxencia entre Valente e Juan Gelman. Inicialmente, Valente axudou no ámbito laboral a Gelman e, xunto con Xoán Anllo, formaron un grupo intelectual e amistoso. A mística xudía foi o punto de unión entre ambos autores, que se relacionaron epistolarmente, pero tamén deixaron mostra da súa relación amistosa nas cariñosas dedicatorias dos seus libros. Ambos mostráronse preocupados polo contexto histórico que lles tocou vivir e compartiron a dor pola perda dos seus fillos. Como amantes da diversidade lingüística, escribiron nas súas respectivas linguas; da galega, Gelman escribe: «Qué hermoso el gallego». En adición, interesáronse mutuamente polas creacións do outro, xa que nalgúns cartas falan dos períodos de tempo nos que non se sentían inspirados e, ademais, Gelman pediu a Valente opinión literaria acerca dalgúns das súas creacións.

Adina Ioana Vladu presenta a J. M. Cohen como un dos tradutores máis importantes e interesados en traducir a Valente ó inglés. Non obstante, a súa relación non foi meramente literaria, senón que tamén as súas familias estableceron unha boa amizade. As cartas entre eles intercambiadas mostran o interese de Cohen por coñecer a opinión de Valente sobre algunhas das composicións que el traduciu, como “El moribundo”, “John Cornford” e “A don Francisco de Quevedo, en piedra”. Outras deixan constancia de proxectos que finalmente non se levaron a cabo, como a tradución de “El visitante”.

Rosa Marta Gómez Pato ofrece un listado das obras de Valente que foron traducidas ó alemán por tradutores como Joachim



Cuberta de *Valente epistolar*, edición de Claudio Rodríguez Fer



Cartel do encontro sobre Valente epistolar organizado pola Cátedra Valente da USC

Sartorius, Petra Strien, Federico Bermúdez-Cañete Fernández, Johannes Kabatek e Manfred Gruhler. Non obstante, o interese dos tradutores alemáns por Valente é similar ó mostrado polo propio Valente por traducir a Celan ó español.

Cristina Marchisio emprende o primeiro estudo sobre a relación epistolar entre Valente e o poeta hispano-mexicano Enrique de Rivas (Madrid, 1931 – Cidade de México, 2021), fillo do dramaturgo Cipriano de Rivas Cherif e sobriño político do presidente da segunda república, Manuel Azaña. Os dous poetas entran en contacto en 1973 grazas á mediación da filósofa e común amiga María Zambrano. O momento de maior sintonía e sinerxia entre os dous autores dáse en relación cun proxecto literario compartido: as traducións de Eugenio Montale, realizadas por Valente e corrixidas por de Rivas, que se publicarán en 1975, acompañadas dun ensaio de de Rivas, na revista mexicana “Plural” de Octavio Paz.

No derradeiro capítulo, Saturnino Valladares aborda a correspondencia entre José Bento e Valente. Bento foi o tradutor portugués dos clásicos españois e dos grandes poetas contemporáneos, entre eles, Valente. Nas súas cartas reflíctese o interese de ambos pola tradución e Bento expón as dificultades que padeceu para publicar a súa *Antología de Poesía Española Contemporánea*. Así mesmo, o intercambio de libros entre os autores mostra o interese mutuo polas súas creacións.

Como podemos comprobar, *Valente epistolar* (*Correspondencia de José Ángel Valente con sus amistades*) recolle

algunhas das relacións máis importantes na vida e na obra do galego. O carácter inédito dalgunhas comunicacións, como a postal de Cernuda, as cartas intercambiadas con Xirau ou a súa relación con Enrique de Rivas, confiren ó libro certo carácter de antesa-la a estudos que poderán desenvolverse no futuro. Outros capítulos permiten coñecer a face menos visíbel do mundo editorial e literario da época, como o adicado a Cela e, especialmente, os que tratan a relación tradutor-traducido, sen obviar a subxacente relación tradutor-tradutor do propio Valente con outros. Así, son os capítulos finais os que amosan que non só Valente, como tradutor, se preocupou por traducir a Celan ou a Montale, senón que grandes personalidades como Cohen e Bento tamén se interesaron por axudar a expandir a obra do galego noutras moitas linguas. Como apuntan algúns dos colaboradores do libro, coñecer o epistolario dos autores non nos permite unicamente acceder ás súas relacións máis persoais, senón que tamén nos axuda a entender os procesos de creación, colaboración e difusión que moitas veces non se poden apreciar tan facilmente ou que incluso non chegarían a revelarse de non ser por este medio.

Devoción en Francisco de Aldana

por JOSÉ RAMA DOMÍNGUEZ



Retrato de Francisco de Aldana

La obra de Francisco de Aldana ha sido muy comentada en los últimos tiempos. Sumamente admirado por sus contemporáneos (era conocido como “el Divino”) y por sus inmediatos sucesores (Quevedo lo tenía en altísima estima, lo llamó “doctísimo español”), su figura fue olvidada durante siglos. No fue hasta el redescubrimiento que llevaron a cabo Menéndez Pelayo y Cernuda que su obra volvió a ser considerada de las más importantes y de las de mayor calidad del siglo XVI. Desde ese momento, a lo largo del siglo pasado y también ya en este en el que nos encontramos, muchos e importantes autores han estudiado su obra. Entre ellos cabe destacar a Rivers o Lara. Desgraciadamente, han sido sus sonetos en un primer momento y sus epístolas hoy en día las composiciones que más han llamado la atención de la crítica. Sin querer nunca despreciar estas obras, que sin duda son cumbre y merecen toda la atención que se les está brindando, este trabajo pretende prestigiar otros textos

menos atendidos. Sus canciones, de las que Rivers (1955, p. 164) había dicho que eran “de menos interés y calidad poética”, han sido tratadas sin justicia, por lo menos la “Canción a Cristo crucificado”¹. Este poema es una obra arriesgada y experimental, cualidades estas que no le han sido justamente atribuidas que no se le pueden negar, como se demostrará en los párrafos que vendrán. La forma que tiene de aproximarse a la religión en este texto es muy particular. Aldana sabe conjugar aquí el mayor amor a Dios con formas innovadoras, lo que da lugar a una devoción irreverente que transmite una forma de dolor novedosa, en cuanto que cercana y real, mucho más tangible que la de otras obras de esta misma tradición. Sin querer demorar en exceso esta introducción, es hora de comentar al por menor esta obra, centrando el análisis en la forma que tiene de mostrar su devoción y cómo todos los recursos que ofrece el arte poético se ponen a disposición de este objetivo.

La lectura de esta canción por primera vez provoca en el lector un viaje emocional que podemos marcar con tres hitos, a través de los cuales se estructurará el comentario. Se ha preferido evitar el membrete de partes, en cuanto que este poema tiene una estructura acumulativa en la que cada hito va influyendo en lo que viene a continuación, mientras que parte tiene una connotación estanca que no haría justicia al poema. El primero es el uso de la técnica ignaciana de la contemplación, que se ve en la primera estrofa. El segundo hito, el más desarrollado que se corresponde con la mayoría del poema, comienza en la segunda estrofa, en la que Aldana destroza las expectativas del lector, convirtiendo la canción en algo totalmente novedoso, y se extiende hasta la octava estrofa en estado

¹ Las citas de esta obra provienen de la edición de la obra de Francisco de Aldana hecha por Lara Garrido (1985).

puro. Consiste en aproximarse al Cristo crucificado con una actitud burlesca y altanera. Irreverencia y falta de respeto es lo que sugieren estos versos. El tercer hito supone precisamente la ruptura de esta irreverencia, en cuanto que la voz poética se retira la máscara de la burla y muestra el verdadero sentimiento de desconuelo, haciendo cobrar a todo el poema un nuevo sentido y exigiendo al lector una segunda lectura, en la que esta vez se ha de ser indulgente y compasivo con la voz poética, transformando la irreverencia en dolor, en rabia mal expresada.

Se ha de comenzar por el principio. El primer hito es el uso de la contemplación ignaciana². Los tres primeros versos de esta canción nos sitúan frente la Cruz. Este poema no es como tantos otros que se han escrito, que son una reflexión acerca del Cristo crucificado. Aldana nos sitúa ante la Cruz, se sitúa él mismo y sitúa a la voz poética ante Cristo. Esto es lo que San Ignacio llama contemplación. Complementariamente a la meditación, que es discursiva e intelectual, San Ignacio propone a los ejercitantes la técnica de la contemplación, imaginativa y emotiva. En este modo de orar se sitúa uno mismo como un personaje más de un pasaje bíblico o, en el caso que se trata, se sitúa ante la propia Cruz. San Ignacio habla en los *Ejercicios Espirituales* de meterse en el texto “como si presente me hallase”. Consiste en recomponer el lugar con todos los detalles posibles que ayuden al encuentro con Dios, en ser parte de la escena, en participar, en sentir lo que sintieron³. “Si al pie de vuestra cruz” es donde sitúa Francisco de Aldana la acción de esta canción. De ahí la forma que cobra el poema a partir de este momento: habla directamente al crucificado (“no me torzáis el rostro”, le dice directamente a Jesús), como si presente se hallase porque en verdad se halla presente en oración; se recreará en la reconstrucción de la

escena para hacerla más real, más palpable (la penúltima estrofa es un alarde de descripción); se identificará con personajes de esa escena, pues eso es lo que aconseja San Ignacio (“que aunque no soy Josef de Abrimatía, [...], podré llorar en vuestro monumento”, vv. 86-88). Esta técnica de la contemplación no solo condiciona el poema en lo formal, también en lo que significa. La contemplación es oración, así que esta canción se torna oración. No es un mero ejercicio poético, sino que se vuelve algo personal, algo íntimo y sagrado, de ahí que al lector no pueda dejar de parecerle que Francisco de Aldana es la voz poética. Si bien se sabe que los moldes poéticos de su época tienden a no equiparar autor real y voz poética, este poema, al ser oración, se entiende como algo privado y personal, así que no se ha de descartar la posibilidad de que ambas figuras converjan en Aldana. Se volverá a esta cuestión de la contemplación en otros momentos a lo largo del trabajo, pues el hecho de que el poema sea este tipo de oración ayudará a justificar muchas de las elecciones de Aldana y a explicar cuestiones que podrían pasar desapercibidas si no se miran a través de este prisma.

Antes de proceder con el segundo hito, se ha de justificar que en verdad Aldana esté realizando aquí una contemplación. El texto, para quien es conocedor de los *Ejercicios espirituales*, se muestra claramente como una contemplación, pero esta cuestión no se limita al texto. Hay que pensar que Aldana y San Ignacio fueron contemporáneos, falleciendo San Ignacio a cuatro días de cumplir Aldana los 19 años. La obra de San Ignacio ya fue ampliamente conocida en vida de este, y tras su fallecimiento la Compañía de Jesús siguió existiendo y creciendo. No es descabellado, sino todo lo contrario, afirmar que Aldana fue conocedor y leyó, como toda su generación, los *Ejercicios*. Un ejemplo concreto puede vencer las reticencias de quien necesite una prueba evidente. Una de las obras más conocidas de Aldana es la *Carta a Arias Montanos*. Arias Montano fue un humanista con el que tuvo relación Francisco de Aldana. Por continuar con la terminología

² Para profundizar en la espiritualidad ignaciana, véase el *Diccionario de espiritualidad ignaciana*.

³ Es lo que se llama “composición de lugar”. La relación entre la contemplación y la literatura aparece explicada y desarrollada en *Poesía y contemplación. Las divinas nupcias de Benito Arias Montano y su entorno literario*.

ignaciana, sería apropiado llamarles “amigos en el Señor”, pues compartían amistad porque compartían fe. Arias Montano era algo así como un director espiritual para el capitán. Un director espiritual del que conocemos escritos sobre la contemplación y la espiritualidad ignaciana⁴, lo que nos conduce a afirmar rotundamente que, en oposición al recelo que Walters (1988, p. 106) muestra en esta cuestión, Aldana, si no había conocido aún la contemplación, tuvo que conocerla forzosamente a través de su amistad espiritual con Arias Montano, lo que nos hace pensar que es una decisión consciente la de usar la contemplación y en ningún caso un trazo residual e involuntario como sugiere Walters.

Comenzar con el segundo hito supone comentar la parte central del poema en profundidad, aunque se ha de recordar que el objeto de este estudio es la devoción en Francisco de Aldana, por lo que este trabajo se limitará a aquellos aspectos que afecten a la devoción. Lo lógico en una obra dedicada al Crucificado sería alabarlo, llorarlo o disertar sobre el significado salvífico de Su muerte, pero Aldana destroza todo este horizonte de expectativas y, nada más comenzar el nudo del poema, da un golpe sobre la mesa y humilla a Cristo, humillando con ello toda la fe y toda la cristiandad. “Haced cuenta que el lodo os lo arrojó a la cara” (v. 18). Estos versos podrían considerarse casi sacrílegos. Más todavía cuando, gracias a, o casi por culpa de, la contemplación, todo esto se vive en primerísima persona. Esta es la primera vez que se muestra irreverente, y tal vez por ello impacta tanto al lector, pero no será la última. En la tercera estrofa casi se ríe de Cristo al decirle que no puede huir, que esos clavos le tienen agarrado y condenado a hacerle caso —un motivo recurrente en la literatura cristiana, como recuerda Ricard (1964), que aquí se deforma casi esperpénticamente, si se permite el anacronismo—. En la sexta, en una reflexión sobre el dogma peligrosa,

afirma que cuanto mayor sea el sufrimiento de Cristo, menor será el suyo, algo en cierta manera cierto al ser la Crucifixión el símbolo de la redención de toda la humanidad, pero tal y como está expresada esta reflexión se está renunciando al amor que emana de este acto por el que se debe amar de vuelta a Cristo y sentir compasión de él, lo que hace tan egoísta el verso que produce repulsión.

Todas estas irreverencias producen al lector esta aversión y le suenan tan sacrílegas porque Aldana se está riendo de Cristo. Mazzocchi (2001) comenta que lo burlesco en este poema se debe a la indiferencia frente a los sufrimientos de Cristo (“poned los vuestros (males) en olvido”) y al egoísmo del hombre, que, ignorando la Pasión de Cristo, quiere que este se preocupe de sus necesidades (“y más os duela mi menor cuidado que los mayores vuestros y mortales”). Ambas actitudes son muy humanas, de ahí que Aldana las escoja para representar esta escena cómica en cuanto trágica, repulsiva en cuanto cercana.

Esto tiene una serie de consecuencias, pero se verán más tarde, ya que, al pretender estudiar este poema de manera holística, es pertinente añadir antes una nueva perspectiva. Esta nueva visión es un nuevo elemento vertebrador, en cuanto que está presente a lo largo de todo el poema. Se trata de la condición metapoética de la canción. Las referencias a la propia canción son constantes a lo largo de la obra. Así, se pueden encontrar en los versos 3, 12 y 102 explícitamente, aunque las alusiones se dan de manera constante. El reconocer que todo el poema es la canción que se le está ofreciendo a Cristo hace que la canción se agote en sí misma. Se verá que el poema se resuelve gracias a su condición de texto compuesto para y dirigido a un receptor concreto. Además, toda la canción vuelve una y otra vez sobre sí misma, es decir, la voz poética habla constantemente de hablar (vv. 15, 16, 45, 68...) y habla también de lo que está hablando sin llegar nunca a explicitarlo. Hay constantes alusiones a las “quejas”, “razones” y “males” que aquejan a la voz poética, pero nunca se le llega a explicar al lector en qué

⁴ Escribe sobre esto en *Libro de la generación y la regeneración del hombre o acerca de la Historia del Género Humano*, Universidad de Huelva, 1999.

consisten. Esto produce un gran desasosiego y frustración en el lector, que es precisamente lo que busca Aldana. El poeta consigue aquí representar muy bien la desesperación de hablar a Dios, de rezar, y que la respuesta siempre sea la misma: silencio. Un silencio que en esta ocasión se vuelve violento pues, al estar en contemplación, Cristo no es una idea, sino que es algo tangible, es alguien que nos escucha y no nos contesta, que parece que se quiere ir y no escuchar (o al menos eso transmite la voz poética con ese imperativo altanero de “no me torzáis el rostro”, v. 45) pero que no puede “hüir porque esos clavos / que os cosen a ese palo me aseguran / que me habéis de esperar” (vv. 23-25). Y no solo le ha de esperar, sino que una vez más se vuelve a mostrar insensible y altanero y añade la coletilla de “aunque me tarde”. Volviendo a lo burlesco, es también irreverente la postura que nos confiere esta contemplación y el papel que se asume en ella: en vez de estar en una posición de compasión, de participar de los sufrimientos de Cristo, la voz poética asume una posición de autoridad que no le corresponde y se muestra no solo imperativo con Cristo, sino también impetrativo (pidiendo por eso que no se llega a saber lo que es) y casi imprecativo (“el lodo / os arrojó a la cara y estad quedo”, vv. 18-19).

A la luz de estos tres elementos (contemplación, irreverencias burlesca y condición metapoética) se puede entender esta obra de una manera holística que hace que se aprecie mucho más y que se considere de mayor calidad poética. Ahora se debe volver a dar un paso y explicar el tercer hito, pues este servirá para redondear finalmente la canción y ayudará a explicar multitud de cuestiones que aún quedan en el tintero cuya explicación requiere pasar brevemente por las últimas estrofas. Como se comentaba al principio, el tercer hito está marcado por el fin de la burla y de la irreverencia. Esta resolución del conflicto se condensa en los versos, que rezan, nunca mejor dicho: “Virgen, aunque serviros no merezco, / yo os consagro y ofrezco esta canción, / de lágrimas bañada” (vv. 100-

102). La máscara de la burla es finalmente retirada, algo que se nos va adelantado en la penúltima estrofa (vv. 93-94), pero alcanza aquí el clímax e, incluso, la catarsis. Al confesar la voz poética que en verdad no era burla sino llanto, no era irreverencia sino rabia por la muerte, por la impotencia (v. 90), por lo inmerecido del Sacrificio (v. 100), la lectura de la obra ha de ser indulgente con la voz poética. Ya no se habrá de leer con repulsión hacia la voz, sino con compasión. Toda esa irreverencia, precisamente por todo el dolor que encierra y que de repente se siente y entiende perfectamente como el de uno propio, se vuelve en una segunda lectura en la devoción más santa y más sufrida, en la reverencia más íntima y sentida. Es una loa al Sacrificio y a la Pasión de Cristo, que son una muestra tan inmensa de Su amor infinito que producen en el creyente este torrente de tanta y tan variada emoción que es incapaz de soportarlo y brota de formas tan extrañas que puede llegar a entenderse como lo contrario a lo que en verdad se expresa.

Sin duda este hito es fundamental y se nos une a los elementos vertebradores de este poema que permitirán, en breves momentos, volver sobre todo él con una mirada nueva, pero en estas última estrofas este tercer hito tiene una serie de satélites alrededor que contribuyen en gran medida a redondear toda la obra y a enriquecerla. Centrándose meramente en el estilo, en breve se continuará con cuestiones temáticas, pese a que en este último momento es cuando se nos revela que la irreverencia burlesca no es tal, Aldana se permite aquí la ironía de diversas maneras, componiendo un contrapunto entre llanto y risa, entre verdad y mentira y que la crítica hasta el momento no ha sabido apreciar. Piénsese en ese regocijante “Rey de Vida” (v. 95) que se le dirige a un Cristo que está exhalando su último aliento. La ironía más cruel de todo el poema, sin duda. Ironía ruin que se perpetúa en la última estrofa con la que se cierra la canción. Aldana, pese a ser una “Canción a Cristo crucificado”, se la acaba dirigiendo a la Virgen Dolorosa, que llora a los pies del

cuerpo de su hijo (una vez más, como ocurre en los versos 12-13, el mero hecho de dirigir una canción en esta situación es irrespetuoso), porque, en un último estertor burlesco, resume la muerte de Cristo en un “habrá expirado” (v. 105) indiferente sobre si habrá muerto o no. El uso de ese futuro hipotético muestra que ni siquiera se preocupa por comprobar si en verdad ha fallecido, chispazo final de ironía. No obstante, y en este contrapunto que se está comentando, ese mismo último verso comienza con “me temo que tardé”, atribuyéndose parte de la culpa de esa muerte y llorando una vez más por ello.

En este apunte formal sobre el alarde de estilo de Aldana, ya se han ido comentando varios de esos satélites temáticos que se mencionaban antes, que se han de sistematizar aquí. El primero ha de ser la muerte de Cristo, que supone el fin de la escena. La muerte sirve también, y sobre todo, para imprimir una carácter dinámico al texto, cuestión en la que se ha de tener en cuenta que en este comentario se ha usado ya la palabra catártico sin ser casualidad. Otro satélite del tercer hito es la abundancia de referencias a la Virgen que aparece en las últimas estrofas. María, como mediadora entre su Hijo y los hombres, sirve aquí a la voz poética para redimirse. Primero el yo poético le pide al Hijo que le ayude a acercarse a ella, que es capaz de sufrir la muerte de su Hijo confiando en el plan del Padre (cosa que no parece ser que sea capaz de hacer el hablante con toda esa rabia que va mostrando). Después se dirige a la Virgen misma, que sirve como interlocutora final de la canción, a la que recurre para cerrarla y para reconocerse pecador (v. 100).

Ahora que ya se han comentado los tres hitos, se puede proceder a esa lectura holística y plena de la canción a partir de los siguientes elementos: canción como contemplación, irreverencia, supresión y justificación de la burla, muerte de Cristo y condición metapoética. Todo esto permite ver en esta canción una estructura muy bien organizada. En oposición a Ruiz Silva (1981, p. 79), que habla de incoherencia estructural, este trabajo

se sitúa en la estela de Mazzacchi, que defiende una estructura perfectamente congruente y un desarrollo progresivo bien imbricado, como se comentaba ya aquí al hablar de los hitos. Pero estos hitos no explican suficientemente la calidad estructural del poema. Al tener en cuenta la muerte de Cristo y la condición metapoética y de monólogo de la canción, el poema cobra un dinamismo nuevo que le da cierto carácter teatral, como muy bien señala Green (1958) al poner en relación esta obra con la tradición medieval de las parodias sacras (aunque en este caso no haya ningún componente paródico, aunque sí burlesco). El poema empieza así con esa escena de la contemplación: la voz poética se sitúa ante Cristo crucificado. A partir de este momento, comienza un monólogo en el que se va dibujando un Cristo cada vez más patético, cada vez más acabado, cada vez más cerca de los Infiernos (véase esto leyendo consecutivamente los versos 1, 22, 23, 45-50, 67-68, 79). Esto nos demuestra una clara progresión que termina en los versos 103-105 con la muerte definitiva del Crucificado. Una progresión muy plástica debido a la contemplación, aspecto que no destaca Green y que es fundamental para entender la teatralidad del texto, junto con el discurso condicionado por lo metapoético de la canción, ya que es por esta técnica oracional por la que se presentan tantos elementos físicos y descriptivos, dando lugar a la éfrasis (la presencia de María, la identificación con Josef de Abrimatía, la plasticidad de los instrumentos de la Pasión —Cruz, Clavos, Corona, lanzas— y otros elementos —llagas, ungüento, lodo, lágrimas, “prestadme vuestra oreja piadosa”, “poderosa fuerza con que saldrán de aquea boca [las palabras]”—).

Para ir terminando, cabe destacar que este poema no solo sirve como oración personal del poeta. La oración se convierte a veces en un ejercicio teológico. Esta reflexión se articula en versos fugaces, pero se vislumbra tras esta brevedad una profundidad nada desdeñable (confirmando aquel dicho jesuítico de “lo bueno, si breve, dos veces

“Quepa concluir reafirmando esta obra como un poema experimental e innovador, cuyo efecto dramático y burlesco mueve ciertamente a la compasión, mostrando esta de una manera personal y muy real, siendo fácil identificarse con ella.”

bueno”). Algunos de los problemas teológicos que se presentan son: la necesidad del sacrificio (v. 17), el Señor convertido en esclavo (vv. 26-27), el amor como base del sacrificio (v. 30), la voluntariedad de este último (vv. 34, 51-52) y el carácter redentor de la muerte de Cristo (vv. 31, 65-66). La dificultad que provoca la reflexión de estos temas no resta devoción al texto a favor de un intelectualismo meramente humanístico e intelectual, sino que ayuda a ahondar en su carácter devocional. Esto se consigue gracias a que, al presentar estos temas, la voz poética se hace partícipe de ellos utilizando una actitud comparativa (vv. 65-66, 34-39). Esto provoca que la reflexión teológica sobre la necesidad de sacrificarse voluntariamente no sea solo un ideal, sino que el orante se siente interpelado e identificado, se ve animado a sacrificarse él mismo. Un sacrificio, el de Cristo, que no es solo redentor para toda la humanidad, sino que también lo es para uno mismo, también lo es para la voz poética, así que la estructura comparativa le hace participar de esa salvación y lo mueve a adoración. Este comparativismo no se limita solo a los momentos de reflexión intelectual, sino que forma parte de una estructura antitética mayor que muestra una gran sistematicidad en la obra. El caso del *tú* y el *yo* (vv. 1-3, 12-15, 20-22 etc.), que ayuda a crear la atmósfera conversacional y teatral, es

paradigmático, aunque es el único que influye en el tema del trabajo, que es la devoción, así que no es pertinente expresarse comentando esto.

Quepa concluir reafirmando esta obra como un poema experimental e innovador, cuyo efecto dramático y burlesco mueve ciertamente a la compasión, mostrando esta de una manera personal y muy real, siendo fácil identificarse con ella. El efectismo se muestra de manera coherente durante toda la obra, consiguiendo cohesionar el poema y dotándolo de una estructura clara y eficaz. Todos estos elementos hacen que Aldana ofrezca una devoción formalmente singular, al alejarse de los moldes anteriores sin romper con ellos, pero sí desde una perspectiva novedosa, a la par que con abundante contenido de calidad. Una devoción a la par ingenua y mordaz, angelical y diabólica, que sin duda transmite veracidad.

Bibliografía

- García de Castro Valdés, J., Cebollada Silvestre, P., Coupeau, C., Melloni, J., Molina Molina, D. M. y Zas Friz de Col, R. (2007). *Diccionario de espiritualidad ignaciana*. Manresa, Sal Terrae.
- Gómez Canseco, L. (2007). *Poesía y contemplación. Las divinas nupcias de Benito Arias Montano y su entorno literario*. Universidad de Huelva.
- Green, O. H. (1958). “On Francisco de Aldana. Observations on Dr. River’s study of ‘El Divino Capitán’”, *Hispanic Review*, XXVI, pp. 117-135.
- Lara Garrido, J. (1985). *Poesías castellanas completas. Francisco de Aldana*. Madrid, Cátedra.
- Mazzocchi, G. (2001). Lo burlesco religioso: La Canción a Cristo crucificado de Francisco de Aldana en *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro* (pp. 109-118). Verbum.
- Ricard, R. (1964). “El tema de Jesús crucificado en algunos escritores españoles de los siglos XVI y XVII” en *Estudios de literatura religiosa española* (pp. 227-245). Madrid, Gredos.
- Rivers, E. (1955). *Francisco de Aldana. El divino capitán*. Badajoz, Diputación Provincial.
- Ruiz Silva, C. (1981). *Estudios sobre Francisco de Aldana*. Universidad de Valladolid.
- Walters, G. D. (1988). *The poetry of Francisco de Aldana*. London, Tamesis Books.

Hacia la coparticipación en la gestión: desafíos de la institucionalización de la memoria

por LORELEY RITTA CARDERO

1. La institucionalización de espacios de memoria como problema

Como familiar de personas que han sufrido persecución, encierro y muerte por su actividad política en defensa de la República en la provincia de Lugo¹, la elección del tema de estudio desarrollado en mi Trabajo Fin de Máster en Servicios Culturales² estuvo motivada por mi interés en comprender los procesos transgeneracionales de memoria/silencio y por las estrategias de elaboración de los traumas del pasado que desarrollaron los familiares de las víctimas y la sociedad en su conjunto. De hecho, esta pregunta me trasladó desde Buenos Aires (provincia argentina donde migraron mis abuelos maternos a finales de la década de los años 40) hasta Lugo (la ciudad gallega de la que partieron).

Específicamente, la elección de trabajar en torno a la vieja cárcel de Lugo, rehabilitada e inaugurada como centro sociocultural y de memoria en el año 2017, representaba una oportunidad para conocer cómo se gestiona la transmisión de los hechos violentos del pasado en Galicia desde una institución cultural-pública. Al comenzar mi indagación, me entrevisté con activistas por la memoria histórica y tuve conocimiento de proyectos culturales desarrollados en el territorio que provocaron un enriquecimiento de mi idea inicial³. Este recorrido humano- intelectual se tradujo en documentar el recorrido del movimiento memorialista gallego y realizar una reconstrucción bibliográfica sobre el genocidio franquista y el papel de las cárceles en el mismo. El desarrollo de estos dos ejes me permitió mostrar, por un lado, la importancia conocer la historia violenta para defender la recuperación de la ex cárcel como espacio de memoria y,

por otro, la centralidad de reconocer a los proyectos culturales y avances científicos como antecedentes que hicieron posible la existencia del centro sociocultural O Vello Cárcere.

Como trabajo inscripto en una formación en servicios culturales, me interesó presentar: a) los emprendimientos culturales autogestionados por personalidades y agrupaciones memorialistas previos a la institucionalización de este espacio de memoria, y b) la observación de que, actualmente, los distintos actores que componen el movimiento memorialista gallego -que motorizó directa e indirectamente la recuperación de la vieja cárcel- no cuentan con una participación directa en la gestión del centro sociocultural.

A partir del planteo problemático de ambos puntos, en el trabajo se presentan fundamentos de las ciencias sociales para argumentar a favor de la necesidad de una gestión cultural que reconozca las contribuciones de los actores sociales que componen el campo de acción de la institución desde la perspectiva de la coparticipación.

El objetivo principal es contribuir a la problemática reconociendo, en primer lugar, el desafío de este espacio de memoria en Galicia: cómo construir memoria colectiva desde un marco institucional articulando, necesariamente, *memorias de la política* y *políticas de la memoria* (Rabotnikof, 2007). El primer término refiere a las narraciones y legados provenientes del campo de la política sustentadas en experiencias vividas e imágenes heredadas, que involucran a generaciones siguientes; mientras que políticas de la memoria puede entenderse como acción institucional y como revisión

crítica de las narraciones del pasado (Messina, 2019).

De acuerdo con el desarrollo de las ciencias sociales sobre el tema, la memoria es un discurso dinámico, una construcción en tiempo presente resultante de la retroalimentación de la memoria individual y la grupal, que son permeables ante el relato oficial, el de la narración histórica y la memoria oficial que se hace en cada momento histórico (Fontana, 1997; Cabana y Nogueira, 2014, entre otros). Por ello, si bien *el espacio* resulta un componente clave en estos procesos de memorialización, como elemento activo en la significación y representación del pasado y la configuración de memorias, los espacios de memoria se inscriben en procesos de larga data, por lo que su gestión debe contemplar dicha naturaleza dinámica de la memoria y asegurar la participación directa de distintos actores sociales para no cristalizar los relatos sobre el pasado.

Uno de los conceptos que se retoman en el trabajo es el de “itinerarios de memoria”, desarrollado por Antonio Miguez (2018), con el que es posible dar cuenta, justamente, de la trama de interrelación que existe entre los lugares de memoria y los sujetos que intervienen en ellos (supervivientes, familiares, sociedad civil y gestores de las políticas públicas)⁴ a fin de reconocer que el factor fundamental que define la resignificación de los espacios de violencia concierne a la memoria de los sujetos sociales que les dieron sentido en el contexto de esas prácticas de violencia estatal masiva. De allí que sea necesario acercarse al conocimiento de los “itinerarios de memoria” que se han dado en torno a la ex cárcel de Lugo para ensayar estrategias de superación de un pasado traumático en el presente, que no implique su olvido y batalle contra los crecientes discursos negacionistas y/o pro-genocidio. Estos itinerarios, por supuesto, exceden el ámbito privado/ familiar de las víctimas e involucran a toda la sociedad, por lo que es

necesario comprender cómo los recuerdos están conformados por historias conflictivas y dinámicamente interrelacionadas, algo que Marianne Hirsch (2015) sugiere desde la noción de *posmemoria*, y nos permite pensar en el rol de la gestión cultural para transmitir un conocimiento traumático a distancia generacional.

2. Reconocer la red memorialista en Galicia

La caracterización histórica presentada en mi trabajo fue realizada, centralmente, en base a historiadores/as gallegos/as. El repaso por dicha historiografía permite posicionar a la cárcel como enclave de la política de exterminio del proyecto político-social republicano y resaltar la importancia que el actual centro sociocultural tiene para la reivindicación de la memoria de las víctimas. Además, me interesa mostrar el papel protagónico que desarrolla el conocimiento científico-social en la contribución a la demanda social por verdad y justicia.

Como uno de los actores en el proceso memorialista de Galicia, la universidad también evidencia el silencio imperante que se extendió durante la denominada Transición española y muestra la progresiva consolidación de los grupos de investigación abocados al estudio sobre la violencia masiva desde fines de la década de los noventa, en simultáneo a la conformación de asociaciones de la sociedad civil. Avanzando en el TFM se aprecia que, frente a las políticas memoricidas, el ámbito cultural gallego se consolidó como un espacio de producción de conocimiento, de creación, investigación, difusión y denuncia. Con esta observación se sugiere que el ámbito cultural y científico fue el lugar de enunciación que encontraron las víctimas, familiares, allegados/as e interesados/as en la memoria histórica, quienes generaron un espacio de resistencia en contextos poco favorables e indiferentes a la temática.

A partir de esta investigación me interesa señalar la red sostenida en el tiempo que

conforma el movimiento memorialista gallego por fuera de las instituciones estatales. La impronta de los gallegos/as exiliados/as en América y sus proyectos de recuperación de la historia e identidad de Galicia como oposición a las directrices del régimen franquista y su relato único, las acciones espontáneas de familiares de las víctimas, la organización de la sociedad civil en asociaciones pro memoria, el compromiso de los equipos de investigación de las universidades gallegas, la contundente obra de periodistas, profesores/as, poetas, novelistas y cineastas, etc.; son algunos de los actores que se mencionan en el trabajo. Fundamentalmente, esta descripción toma sentido para señalar que, en un proceso de institucionalización de la memoria como el que desarrolla O vello cárcere, reconocer la red previa es aceptar que la nueva institución se inscribirá solo como un actor más de la misma.

En este sentido, es preciso entender a la institución siempre en presente, desde una perspectiva que considere a los hechos del pasado y sus implicaciones como práctica y acto que se proyecta hacia el futuro. Desde la gestión cultural, sostengo que la perspectiva deberá tener el recaudo de no centrarse en el espacio en sí mismo ni en la narración sobre el despojo de la humanidad de las víctimas o su recuento cuantitativo (elementos sobre los que se insiste en la actualidad), sino en la tarea de recuperar su subjetividad y la de quienes “hicieron memoria” como forma de construir colectivamente una memoria en vinculación a las problemáticas sociales, políticas y económicas actuales.

3. Desafíos de la gestión cultural en espacios de memoria

La creación de un centro sociocultural y de la memoria en Galicia suma al campo memorialista un agente institucional que, para desarrollar su tarea de forma genuina, tiene el rol de reconocer e interactuar con los actores que impulsaron acciones y son parte de procesos sociales que lo preceden.

Este reconocimiento tiene como aspecto inherente aceptar que, en su papel de inscribir una historia pública y difundir los efectos de ese poder en la sociedad, el espacio-objeto condensa el poder de nombrar el pasado y crear relaciones sociales en el presente (Guglielmucci, 2011). Esta responsabilidad y el lugar asimétrico que ocupa como agente estatal hace que la reconversión del espacio físico deba ser acompañada por una renovación del rol que la política pública ocupó previamente de forma violenta.

En este sentido, la importancia que tiene este espacio único en Galicia y España merece la implementación de una política cultural memorialista que atienda al hecho de que una gestión sustentable es primordial para generar impacto en la comunidad donde se encuentra. Una política donde las asociaciones, los familiares de las víctimas, los artistas, la universidad, entre otros actores, deben formar parte activa de este proceso de institucionalización.

El papel que ocupa O vello cárcere en la creación de memoria social puede verse enriquecido si se advierte que, desde allí, es posible nombrar un pasado que aun persiste y nos incumbe de modo intergeneracional. El reconocimiento de los desafíos de este proceso de institucionalización de la memoria incluye trabajar con el conocimiento de que esa actividad es, en sí misma, un campo de disputa en movimiento. Por ello, las acciones y actividades que se desarrollan en el lugar deben encontrar relación entre sí para luchar contra el peligro de cristalizar los relatos del pasado y cosificar a las víctimas, lo que se corresponde a trabajar explicitando la intencionalidad política del espacio, sustentada en los derechos humanos en el presente.

La definición de qué y cómo se nombra y representa (y qué no) es una tarea conjunta que precisa reconocer redes de la sociedad civil, para la que es primordial atender y fomentar “emprendedores de la memoria” (Jelin, 2016), agentes



Recreación dunha cela individual convertida en colectiva a raíz da guerra civil no Vello Cárcere de Lugo

“El genocidio -que, recordamos, incluye como modalidad propia la justificación de la violencia y el memoricidio posterior- sobre el que tanto costó y cuesta trabajar colectivamente, deja como marca la dificultad de hacer presente lo ausente y de imaginar formas de representar el terror.”

que se involucran personalmente con sus proyectos y se comprometen a otros generando participación y una tarea organizada de carácter colectivo. Entre otras cuestiones, reconocer a los distintos actores del movimiento memorialista gallego como emprendedores de memoria implica, también, considerar y continuar con la elaboración de una estética político-artística que han desarrollado a lo largo de los años (y de la que aun queda mucho por conocer y sistematizar). Sin dudas, su particularidad constituye un patrimonio cultural que desborda el ejercicio pedagógico de enseñanza del pasado y abre paso a una construcción colectiva emancipatoria.

El genocidio -que, recordamos, incluye como modalidad propia la justificación de la violencia y el memoricidio posterior- sobre el que tanto costó y cuesta trabajar colectivamente, deja como marca la dificultad de hacer presente lo ausente y de imaginar formas de representar el terror. Por ello, se hace urgente la integración de

las distintas estrategias que se han dado para denunciar, dar a conocer historias sistemáticamente ocultadas y promover prácticas de reparación, conmemoración y transmisión del pasado.

Referencias bibliográficas

- Cabana, Ana y María Xesús Nogueira Pereira (2014) “Silencio, memoria y documentos de sombra. Desmemorias y relatos sobre la represión durante la Guerra Civil”. En *Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, número 32, pp. 15-26.
- Fontana, Josep (1997) “Franco y el franquismo a través de los libros de memorias” en Trujillano Sánchez y Gago González (eds.) *Actas IV Jornadas Historia y Fuentes Orales*, Ávila, pp. 19-26.
- Guglielmucci, Ana (2011) “La construcción social de los espacios para la memoria sobre el terrorismo de Estado en Argentina como lugares de memoria auténtica” en *Sociedade e Cultura*, vol. 14, núm. 2, julio-diciembre. Universidade Federal de Goiás Goiania, Brasil, pp. 321-332.
- Hirsch, Marianne (2015) *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: PanCrítica.
- Jelin, Elizabeth (2016) “Las luchas por la memoria” en *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos* (2-3). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina, pp. 17-40.
- Messina, Luciana (2019). “Lugares y políticas de la memoria: notas teórico- metodológicas a partir de la experiencia argentina”, en *Topografías de la memoria de usos y costumbres en los espacios de violencia en el nuevo milenio*, monográfico de la *Revista de análisis cultural Kamchatka*, 13, pp. 59-77.
- Miguez Macho, Antonio (2018) “Un pasado negado. Lugares de violencia y lugares de memoria del golpe, la guerra civil y el franquismo” *Revista Confluenze* Vol. X, No. 2, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bologna, pp. 127-151.
- Rabotnikof, Nora (2007). “Memoria y política a treinta años del golpe”. Lida, Clara E., Crespo, Horacio y Yankelevich, Pablo (comps.). *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado*. México DF: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos: 259-284.
- Ritta Cardero, Loreley (2021) *O vello cárcere de Lugo. Estrategias y propuestas de gestión cultural para la memoria histórica*. Trabajo Fin de Máster, Universidad de Santiago de Compostela. Disponible en <http://hdl.handle.net/10347/27333>

Talleres para incentivar el interés por la danza en niños y adolescentes varones

por CLAUDIA CEDEÑO GONZÁLEZ

La historia única crea estereotipos y el problema con los estereotipos no es que sean falsos, sino que son incompletos. Hacen de una sola historia la única historia

CHIMAMANDA ADICHIE (2009).

Como resultado del Trabajo Fin de Máster (TFM) en Servicios Culturales de la Universidad de Santiago de Compostela y con la tutoría de Francisco Conde Soto, se presentó en julio del 2021 la investigación: “Talleres para incentivar el interés por la danza en niños y adolescentes varones”, para la cual se planteó el **proyecto cultural** “BALOUR”, denominado de este modo por la combinación de palabras “Bailar en Ourense” (ciudad donde nació la idea) y la fonética “valor” y “varón”. En este artículo se expondrán las líneas esenciales del mencionado proyecto, con el objetivo de promover su socialización y su posible concreción, así como para motivar la realización de otros proyectos similares que resulten un aporte a las problemáticas de género en la danza.

La **problemática** social que se toma como eje para la realización de “BALOUR” es la situación desigual de género que se vive en el ámbito danzario. Específicamente, se parte de la observación de la evidente minoría masculina en dicho ámbito, lo cual afecta notablemente al número de varones que podrían practicarla. De forma puntual, el proyecto busca dar respuesta a esta situación en el **contexto** de la Comunidad Autónoma de Galicia, debido a la escasa presencia masculina de estudiantes y bailarines profesionales de danza que existe en este territorio, encontrándose especialmente afectada la danza clásica. En este sen-



Logotipo de Balour Dances

tido, la falta de participación de varones que practican la danza en espacios profesionales y educativos se valoró como el diagnóstico central del proyecto cultural.

La **selección del tema** estuvo principalmente motivada por la experiencia profesional y personal de la investigadora, que le permitió identificar desde una realidad cercana la desigualdad de género y los estereotipos que se evidencian en el mundo danzario.

En relación con el estado de la cuestión, cabe destacar que se han considerado especialmente los lineamientos de los textos: “Danza, género y sociedad” de Beatriz Martínez del Fresno y Ana María Díaz Oyala (2017), libro donde se desarrolla un capítulo entero acerca del tema, denominado: “Reflexiones sobre la escasez de estudiantes masculinos de danza” escrito por Katherine Mary Ingram. Esta autora hace referencia a un estudio realizado en las más importantes escuelas de danzas británicas que destaca la falta de participación de varones. Asimismo, Martínez del Fresno realiza un análisis de la danza y los roles según el género, su comportamiento y su evolución en Europa entre los siglos XVII-XX, con especial interés en Portugal y España en el libro: “Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza” (2011),

haciendo énfasis en la desigualdad de trato y posibilidades de las féminas.

Siguiendo la bibliografía específica, la escasez de varones en el sector danzario que se toma como **objeto de análisis** para la investigación de la que surge el proyecto “BALOUR” es un fenómeno devenido de los patrones y estereotipos que nuestra sociedad occidental promueve, los cuales han ido cambiando según la época y las necesidades histórico-culturales de las mismas. Estos roles, que el pensamiento colectivo a través de la convivencia y de la herencia oral van transmitiendo de generación en generación, marcan el comportamiento de los individuos que suelen reproducir los mandatos sociales, siendo reflejo de su tiempo. Esto sucede no solo con lo relativo al género sino también con otras cuestiones como: la raza, la clase social o la religión, etc. que según los paradigmas sociales pueden inclinar la balanza positiva o negativamente de las personas y fomentar la desigualdad e injusticia en una comunidad.

Considerando lo anterior, el proyecto cultural “BALOUR” propone realizar talleres para incentivar el interés por la danza en niños y adolescentes varones entre los 9 y 13 años en Galicia. Dichos talleres se impartirían en escuelas públicas o privadas como actividad extracurricular para estimular las habilidades y la sensibilidad artística de los niños, mejorando sus capacidades rítmicas, físicas y coordinativas, pero sobre todo fomentando la igualdad de género en la danza desde el intercambio y el debate; invitando también a los familiares más cercanos a algunas de estas sesiones de reflexión. El proyecto propone una serie de pasos para su implementación que en una primera instancia sería en colegios e institutos urbanos y que, según su acogida, se quisiera continuar a las zonas rurales; considerando la escasa oferta de actividades danzarias que se encuentra en estos territorios y las especificidades que el mismo presenta.

Por consiguiente, los **objetivos fundamentales** del proyecto son:

- [1] Incentivar la incorporación de niños y adolescentes varones en la enseñanza y compañías danzarias de Galicia.
- [1] Promover una política de género inclusiva e igualitaria usando como plataforma la Expresión Corporal (danza-teatro).
- [1] Potenciar habilidades y capacidades sensorio-motrices desde la danza para el mejor conocimiento del cuerpo y el desarrollo de una buena calidad de vida.

El eje central de la propuesta se sostiene en la noción de que la danza y el teatro, así como otras prácticas corporales, enriquecen nuestra forma de movernos y sentir. Estas nos permiten descubrir un estilo propio, ese sello único y distintivo de movimiento que adquirimos eventualmente cuando nos adentramos en el mundo del arte. Por ello “BALOUR” propone la Expresión Corporal como plataforma neutra de aprendizaje y desarrollo de habilidades corporales, para el conocimiento y desarrollo físico, sensorial y espiritual de los niños y/o adolescentes varones de Galicia, a los que va dirigido.

Las actividades planificadas abordarán conceptos esenciales de la Expresión Corporal como los movimientos fundamentales de locomoción; la relación del cuerpo con el espacio y con la naturaleza, sus elementos, sonidos, etc.; además de nociones básicas de la música como el ritmo y la melodía, para el reconocimiento y entendimiento de sus cuerpos relacionadas con el teatro, pero especialmente con la danza. El proyecto también incorpora en algunas sesiones la interacción con la familia debido a que esta es el núcleo primigenio de la construcción de valores y patrones conductuales de cada persona.

El proyecto cultural está conformado por **3 actividades fundamentales**: el Taller de Expresión Corporal (con 2 sesiones por semana de 1h); la proyección y conversa-

torio de audiovisuales para desmitificar los estereotipos y roles de géneros asociado a la práctica danzaria (a los cuales serán invitados los familiares más cercanos); y la creación del blog “BALOUR” cuyo objetivo será socializar testimonios y momentos del taller así como la trayectoria de importantes figuras masculinas de la danza y otros materiales sobre el tema. Con estas actividades se busca despertar el interés y la preocupación por cultivar una política de género igualitaria en la danza, incitando al debate no solo a los participantes sino también a sus allegados, generando así un efecto multiplicador e intergeneracional.

Como este es un proyecto de repercusión social e interés cultural el financiamiento dependerá en su mayoría de la colaboración de entidades culturales, privadas o públicas como podrían ser: las AMPAS, los Ayuntamientos, la *Consellería de Cultura, Educación e Universidade da Xunta de Galicia* y el Fondo Social Europeo (FSE), entre otros. En sí, el proyecto no requiere de un elevado presupuesto, además la mayoría de los recursos físicos necesarios son de fácil adquisición, ya que se pueden encontrar en los propios colegios donde se realizarían los talleres, lo que facilita su ejecución y disminuye el coste de implementación.

Teniendo en cuenta las características y necesidades del público objetivo del proyecto se utilizarán como canales de difusión las RRSS que en la actualidad son el vehículo de mayor alcance e impacto. Bajo el eslogan publicitario: “La Expresión Corporal no es cuestión de género”, se propone su difusión en Facebook, Youtube, Tik Tok e Instagram, así como utilizando medios más tradicionales como carteles, marquesinas y MUPIS.

El proyecto cultural en cuestión se seguirá enriqueciendo una vez puesto en práctica a través de la retroalimentación de las sesiones del taller y mediante la evaluación de sus resultados. Por otro lado, se contempla la

posibilidad de continuar su desarrollo hacia una investigación de doctorado, incrementando la muestra poblacional del estudio realizado en Galicia al territorio nacional, haciendo una comparativa del proyecto y de su repercusión, adaptando las actividades propuestas a las necesidades de cada región y a las muestras etarias. En este desarrollo, se sostiene que el proyecto es viable para ser aplicado también en espacios no educativos, donde se trabaje de forma integral con personas víctimas de violencias de género u otras problemáticas sociales y/o psicológicas, puesto que la danza resulta una gran herramienta integradora que tiene la posibilidad de ser abordada de forma terapéutica.

En definitiva, este proyecto cultural se propone deconstruir los estereotipos de roles desde la danza para avanzar en la conformación de una sociedad a la altura de estos tiempos, fomentando una política de género igualitaria desde el arte. Sus resultados repercutirán positivamente no solo a nivel coreográfico para las futuras compañías de danza, sino incluso durante el período de estudio de las academias profesionales, ya que el trabajo de dúo y el intercambio enriquecido por las posibilidades que tiene cada género es fundamental para una mejor educación artística.

Confiamos que la puesta en marcha de “BALOUR” repercutirá en la conciencia social a largo plazo, pero tendrá efectos positivos inmediatos en los participantes del taller, dotándolos de una experiencia de vida enriquecedora divertida, reflexiva, y dinámica, que irradiará en su comportamiento.

Sin dudas, la construcción de un futuro que albergue una multiplicidad de historias válidas, donde todos y todas podamos sentirnos incluidos/as e identificados/as, es posible si logramos aprender de los errores del pasado, deconstruir los estereotipos heredados y trabajar con las infancias y juventudes para fomentar la igualdad sexo- genérica. En este camino, confiamos que la apuesta por el arte en todas sus formas es liberadora y transformadora.

Bibliografía

- Adichie, C. (Julio de 2009). *El peligro de la historia única*. Recuperado el 31 de Mayo de 2021, de TED TALK: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=es#t-780427
- Cantor, S. (Dirección). (2016). Tráiler "The Dancer" [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=xEJV9LRv40c>
- Daldry, S. (Dirección). (2000). Tráiler "Billy Elliot" [Película]. Obtenido de <https://youtu.be/ScWt2ksQdV0>
- Gestión cultural y género. (2009). *Ciclo Literario*.
- Laberty, P. (Escritor), & Bollain, I. (Dirección). (10 de Septiembre de 2018). *YULI - Tráiler* [Película]. Cuba-España: eOne Spain. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=HJfaU75cka0>
- Martínez del Fresno, B. (2011). *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*. (B. Martínez del Fresno, Ed.) Oviedo, Asturias, España: Universidad de Oviedo.
- Martínez del Fresno, B., & Díaz Olaya, A. M. (2017). *Danza, género y sociedad*. Málaga, España: UMA editorial.
- Stokoe, P. (1967). *La Expresión Corporal y el niño*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana.
- Recuperado el 20 de Marzo de 2020