

LA SIMBOLIZACIÓN DE LA DESNUDEZ SEGÚN OLGA NOVO: CUATRO POEMAS DE NÓS NUS

FINA LLORCA ANTOLÍN

Abstract

Olga Novo's second book of poetry remains faithful to the style traced in her poetical debut and which is discussed thoroughly in her critical works. Through literature and by implementing an overtly vitalistic erotism, mythically rooted in nature of both a wild and tainted genre, she tries to eradicate the separation between body and culture. By means of a wide range of exuberant images and metaphors at times both original and unexpected, the poet leads us towards her poetical utopia.

It may be of interest to point out that despite the poet's above-mentioned vitalism and host of vivid images, her verses express sadness and loneliness as well as communicating and underlying sensation of plenitude and optimism.

A mis compañeras de doctorado

[...] porque la extralimitación es, sin duda, la llave de los tesoros ocultos que no conocemos¹.

Olga NOVO

INTRODUCCIÓN

Me aproximo a la poeta en el momento, casi mágico, en el que un nombre propio en la portada de un segundo libro se convierte en el de un autor(a)². Su anterior título, *A teta sobre o sol*

¹ Palabras de Olga Novo en su trabajo «El nombre del nómada: Claudio Rodríguez Fer, poeta de la Extrema Europa», en Joana Sabadell ed. (1999: 83). *Mosaico ibérico. Ensayos sobre poesía y diversidad*.

² Me estoy refiriendo a la afirmación de Lejeune, extraída de *El pacto autobiográfico y otros estudios* (1994: 61):

(1996)³, según decía Teresa de Seara en una de las tres reseñas documentadas en los «Informes⁴ de Literatura 1995-1996-1997-1998», retomaba «o ancestral tema do erotismo para falarmos, desde a locura e a vertixe do sexo, desa vivencia aniquiladora». Por su parte, Vicente Araguas (*O Correo Galego*, «*Revista das Letras*» 121, 15.8.1996, calificaba los poemas de «vulvócratas», neologismo que correspondería al tradicional «falócrata». En la reseña (no incluida en los Informes) de Carmen Blanco, aparecida en *Festa da palabra silenciada*⁵, hallamos la afirmación de que estamos ante una poesía vitalista, «que trata de sobrepasar todos os límites impostos polas coercións sociais e lingüísticas en nome dunha apertura libertaria de fronteiras». Las palabras de la propia Novo en el encabezamiento de este artículo parecen validar la lectura de Blanco.

*A teta sobre o sol*⁶ se presentaba en una edición con caligrafía a mano (que podía recordar a otra de Rodríguez-Fer⁷, con dibujos de Carmen Blanco) y

«Tal vez no se es autor más que a partir de un segundo libro, cuando el nombre propio inscrito en la cubierta se convierte en 'factor común' de al menos dos textos diferentes y da, de esa manera, la idea de una persona que no es reducible a ninguno de esos textos en particular, y que, capaz de producir otros, los sobrepasa a todos». Por poner un ejemplo reciente del consenso sobre este criterio, las autoras de la Introducción a la Antología de poetas catalanas contemporáneas *Paisatge emergent* avisan que no han incluido en ella poetas con un solo libro publicado, y ponen este hecho en relación con el grado de consolidación de su obra (Abelló et al., 1999: 11).

³ Editado en Santiago por Edicións do Dragón.

⁴ Publicados por el Centro Ramón Piñeiro (1999).

⁵ «*A teta sobre o sol*: O explosivo vitalismo de Olga Novo», 13, 1997, p.102-103.

⁶ He podido ver este primer poemario de Olga Novo gracias a la amabilidad de la profesora Ana Acuña, que se preocupó de hacérselo llegar. Mi agradecimiento.

⁷ Se trata de *Tigres de ternura* (1981). Refiriéndose a esta edición, Novo lee las ilustraciones y la letra manuscrita como

con una dedicatoria personal: «para Luis, desde a polpa. / para Blue, sempre nós nus./ para Xurxo, que sabe dos lumes / que máis arden, coa miña amizade / en chamas, / Olga». En la dedicatoria, como en el resto del poemario, las únicas mayúsculas eran las de los nombres propios y la del artículo del título. De la frase para Blue parte el título del segundo poemario de la autora, ahora con otro tipo de dedicatoria. Así, los dos poemarios se engarzan en una espiral de continuidad.

Con este nuevo libro obtiene en 1998 el Premio Losada Diéguez de Creación Literaria –y no en 1997⁸–, como erróneamente reza la fajita roja incorporada.

RESEÑAS SOBRE EL POEMARIO

A *Nós nus*, publicado sólo un año después del primer poemario, se dedican cuatro reseñas y cuatro referencias más (que suelen ser reseñas compartidas con otro título de la colección Ablativo Absoluto). Una de ellas, con el título de «O Vesubio poético de Olga Novo»⁹ es de Carmen Blanco. A la documentación de los Informes hay que añadir otra reseña, aparecida en *Dorna* 24 (1998:131-134), de Teresa Seara, con el título «O triunfo de Lilith: Textos para una muller perversa (Lectura de *Nós nus* de Olga Novo)». Se trata de un texto a mitad de camino entre la reseña y el artículo, tal como la aclaración entre paréntesis parece anunciar. Una tercera reseña crítica, tampoco reportada

una contribución, *co seu tinte naïf*, a la búsqueda de un sentimiento «perdido», la ternura (Novo, 1999: 21).

⁸ Se trata de un premio otorgado, a propuesta de las editoriales, a obras publicadas a lo largo del año anterior. Es un premio de los Concellos de Boborás y O Carballiño, junto con la Diputación de Ourense, y está dotado con un millón de pesetas. Las secciones son dos: creación literaria e investigación. En 1998 se concedieron en el ámbito de creación poética gallega (siempre según el Informe del Centro Ramón Piñeiro) un total de dieciocho Premios, a los que hay que añadir nueve de carácter «mixto» en los cuales son consideradas diversas modalidades. Éste es el caso del Losada Diéguez. Hay que notar que en 1997 se recogen solamente 16 convocatorias de Premios para Poesía. En la convocatoria de 1997 fue Chus Pato con *Ninive*, la galardonada.

⁹ El título parafrasea a otro anterior: «El Vesubio en casa: el poder de Emily Dickinson», pp. 185-221, artículo de Adrienne Rich (1983), una de las primeras teóricas de la escritura de mujeres y una de las primeras en ser traducida al castellano (Barcelona: Icaria). Los artículos de esta edición, *Sobre mentiras, secretos y silencios*, fueron escritos entre 1966 y 1978.

en el informe del Instituto, es también de Carmen Blanco y aparece (posiblemente en 1997, porque la fecha de publicación no se advierte en ninguna parte) en los números IV-V de *Clave Orión*¹⁰.

Las reseñas ven en *Nós nus*: a) ecos de Méndez-Ferrín, Chus Pato y Manuel Antonio (según Xosé M. Eiré); b) Méndez-Ferrín y Rodríguez Fer (Vicente Araguas); c) Manuel Antonio, Castela y Otero (Carmen Blanco, quien en *Dorna* añade a Hélène Cixous e Isabel Pulquerio, y cita a Virginia Woolf, imaginamos– y Rosalía). La autora por su parte reconoce en cambio: d) influencias de Breton, Sergio Lima y Monique Wittig¹¹.

Carmen Blanco habla del bestiario, de los elementos de un cosmos vegetal, paisajístico, de un enraizamiento en el pasado agrícola y ligado a los elementos: al agua, femenino por excelencia, en todas sus formas, incluidas las más excesivas. El título de una de las reseñas de *Nós nus* antes comentado («O vesubio poético de Olga Novo») alude a esta explosión, a este exceso que la autora reivindicaba con sus palabras sobre la extralimitación como forma de conocimiento. También en opinión de Xosé M. Eiré (1997:23) las imágenes y las metáforas son «excesivamente»¹² (y quizá en este caso, sin una valoración positiva) frecuentes.

Carmen Blanco afirma en su reseña¹³ de *Nós nus* publicada en *Clave Orión* (1997: 110): «Porque o corpo núo e a voz interna dunha muller escribe este libro como llo pide o seu desexo máis profundo e nel vai toda a súa vida. E sáelle o *Anima+1*, e sáelle o *Ólisbos* e sáelle a *Unión Libre* que a habitaron o habitan». De hecho, en los poemas se llegan a incluir, como títulos o nombres comunes, algunos de los títulos de las revistas en las que colabora. La afirmación de Blanco podría extenderse a todo aquello que haya podido dejar

¹⁰ El trabajo se intitula «A utopía comunal de *Nós nus* de Olga Novo» (p. 99-110).

¹¹ Quizás la propuesta más concreta de subversión lingüística en *Les guerrilleres*.

¹² Hay una reivindicación feminista del exceso, que encontramos teorizada en Luce Irigaray en relación precisamente con lo líquido, lo fluido, ya sea agua o lava o «líquidos íntimos» –como reza la solapa de las tapas del libro– («La meccanica dei fluidi», 1978: 97): «Il fluido è così sempre in eccesso o in difetto rispetto all'unità. Si sottrae al: *Tu sei questo*. Ovvero ad ogni identificazione definitiva». Las palabras de la propia Novo que encabezan este trabajo reivindican precisamente el exceso como forma de conocimiento.

¹³ Recordemos: «A utopía comunal do *Nós nus* de Olga Novo».

huella en la poeta —y la habrá dejado sin duda su trabajo como crítica y sus otros proyectos literarios¹⁴—. En unos y otros la autora despliega unas propuestas ideológicas y vitales coherentes y comunes a sus compañeros de viaje literario.

NÓS NUS. INDICADORES POEMÁTICOS

Si de la contraportada pasamos a la portada, hemos de comentar el título del libro, *Nós nus*, primera señal o indicador poemático (Arcadio López-Casanova, 1994: 13-18). El pronombre de primera persona de plural no es aquí un «simple indicador pronominal», siguiendo siempre la clasificación de Arcadio [1 a)]. El «Nós» gallego remite a una realidad cultural en la cual la autora se quiere inserir. Carmen Blanco¹⁵ lo explica así:

«Primeiro foi o NÓS nacionalista de Castela e Otero. E logo o NÓS SOS da vangarda independentista de Manuel Antonio. É agora o NÓS NUS libertario e espido de poder do pracer erótico». (Blanco, 1997: 99-100)

La elección del adjetivo («desnudo»¹⁶ se opone a «vestido» a artificial; a favor de lo natural, de lo auténtico, de lo vital) aporta la voluntad de renovación rupturista. En el plano fónico, la aliteración

¹⁴ Olga Novo despliega una amplia actividad como colaboradora en revistas literarias, y como impulsora de nuevas publicaciones. Colabora de distintas maneras en: *Anima+1*, *Clave Orión*, *Dorna*, *Festa da palabra silenciada*, *Ólissos. Os amantes da palabra*, *Polpa*, *Unión Libre*. Quizás su proyecto más propio (compartido con la poeta Yolanda Castaño), sea *Valdeleite*. Siguiendo las páginas de los *Informes...* hallamos otros dos títulos —ambos de crítica poética y dedicados a la obra de Rodríguez Fer— firmados por nuestra poeta: el primero, de 1996, *Por un vocabulario galego do sexo. A terminoloxía erótica de Claudio Rodríguez Fer*. El segundo, publicado en marzo de 1999, *O lume vital de Claudio Rodríguez Fer*, es reseñado en este mismo número de *Madrygal*.

¹⁵ En su artículo de *Clave Orión* n.º IV-V.

¹⁶ La tentación de volver al texto «Quando le nostre labbra si parlano» (versión del original: «Quando nos lèvres se parlent») de Luce Yrigaray es fuerte. Cito de la versión en italiano (1978:180): «[...] abbiamo molto da svestirci. Da tante rappresentazioni e apparenze, che ci allontanano [...]. Ci hanno così a lungo avvolte secondo il loro desiderio, ci siamo così spesso agghindate per piacere loro, che abbiamo dimenticato la nostra pelle. Fuori dalla nostra pelle, restiamo distanti».

conseguida con la reiteración de la nasal, de mayor eficacia en cuanto que se trata de dos monosílabos, puede ofrecer una ilusión de definitividad, de cerrarse como se cierra en la última vocal, la más cerrada de todas, [u], a la vez que —paradójicamente— el dibujo¹⁷ de la o, círculo cerrado, se abre parcialmente en la u al menos en una dirección: posibilidad abierta y perfección de lo completo gráfico / fónico.

Finalmente, también el nombre de la colección de Xerais, *Ablativo Absoluto*, merece un momento de observación.

El libro está dedicado «A quen nos lambe con sede»¹⁸, que es el último verso del poema colocado en quinto lugar: «coma un canado de leite». Está encabezado por un verso (traducido al gallego) de Joyce Mansour, poeta de expresión francesa¹⁹, de quien en el pie de imprenta se nos dice, a modo de Homenaje, que 1997 es el año 11 después de su muerte. Las palabras de Breton²⁰, también en gallego, insisten en la intercambiabilidad, preconizada por Olga Novo repetidamente, entre vida y escritura (libro): «Xa que ti existes, come só ti sabes existir / tal vez non era tan necesario / que existise este libro».

El poemario se inicia con un poema titulado en negrita (y, en el índice, en mayúsculas²¹): «Entrada ó lugar dos cabalos», que abre una primera sección de las tres (las tres con el título en negrita) en que se divide: I. Partir dentro das aves; II. As desertoras; III. Nós nus. Una cuarta sección, *Nænia*, consta de un solo poema, a modo de Lema (o quizás de epitafio) enteramente escrito en mayúsculas. Estas mayúsculas que hemos visibilizado en los títulos, más la de *Nós nus*, son las únicas del

¹⁷ Me permito esta inofensiva digresión visual teniendo en cuenta la voluntad de integración de las artes —literatura, plástica— que la autora y los/las poetas al lado de quienes trabaja preconizan.

¹⁸ Que es un verso especialmente apreciado por la autora lo demuestra el hecho de que lo repita hacia el final de su artículo sobre Erotismo: «Tratado da pel (De corpos e mentes no éxtase)» publicado en *Unión Libre*. Dice concretamente: «[...] o tempo non existe e o único que existe é ir cara máis, aínda que sexa no escuro, cara o coñecemento dos que saben lambe con sede» (Novo, 1997: 20)

¹⁹ De quien se publican, traducidos al gallego, algunos poemas en el número 0 de *Valdeleite* (1998), proyecto de Castaño y Novo.

²⁰ Punto de referencia importante para la autora, citado también en el artículo mencionado en Nota 16.

²¹ Ambas excepciones han de tener, por fuerza, su significado.

poemario, en el cual la minúscula sigue al punto en la misma estrofa y en estrofas diferentes. Sin duda se trata de un gesto que indica una voluntad contra la jerarquía entre las letras²², una toma de posición –en el interior de lo que no en vano se llama el «cuerpo» de la letra– de la horizontalidad, de la relación entre iguales.

¿UNA CLAVE (MÁS) DE LECTURA?

Siendo Olga Novo atenta estudiosa²³ de la obra rodríguezferiana, convencida de que «somos o que lemos²⁴ e que á fin escribimos o que somos» (Novo, 1999: 11), manifiesta la admiración que la autora expresa hacia su maestro, creo que comparte con RF la voluntad de realizar una serie de objetivos, que el poeta y profesor lucense habría querido alcanzar en su obra:

- a) Una renovación de lo erótico en las letras gallegas²⁵, sin circunscribirse solamente a la poesía.
- b) Una superación del viejo divorcio entre razón y sentimiento y entre vida y literatura:

«[...] una clara herdanza da escisión de corte kantiano entre pensamento e paixón, entre escritura e vida» (ibíd.).

Esta superación sería la encarnada, según el *Diccionario* de Novo en la «muller duchamp», de la poesía de Rodríguez Fer, definida allí como (pasadme la ingenuidad): «Muller plena e inde-

²² Esta reflexión tiene ya historia. No por casualidad las editoriales formadas por mujeres para editar libros de autoría femenina en los años setenta alteraron la convención tipográfica en el nombre de la editorial. Así tenemos: laSal, edicions de les dones (Barcelona); horas y HORAS, la editorial (Madrid); edizioni delle donne (Roma). Las tres mantienen en cambio internamente las convenciones tradicionales respecto al cuerpo de las letras.

²³ Soy consciente que tendría que conocer la tradición literaria gallega y los diversos referentes declarados por la misma Olga Novo para ser capaz de una lectura más rica en cuanto a intertextualidades.

²⁴ A añadir (al menos): «Y cómo lo interpretamos» (N. de la A.)

²⁵ Escribe Novo: «Cando en 1979 se publica o primeiro poemario de Claudio Rodríguez Fer o panorama literario galego arrastraba unha tristura e un recatamento seculares de raigame xudeo-cristiá» (1999: 11).

pendente que une indisolubemente o amor e a vida» (Novo, 1996: 116).

c) Una redefinición de lo masculino y, sobre todo, lo femenino. Dice Novo (1999: 23):

«Os estereotipos secularmente fixados polo androcentrismo²⁶, e que están sempre na base das tradicionais valoracións discursivas sobre os sexos, desfanse desde os fondos presupostos ideolóxicos desta poética libertaria».

Estos tres núcleos, en la base de la admiración de Novo hacia la obra y la personalidad de Rodríguez-Fer, están presentes también en su propia obra crítica y en su obra de creación. Naturalmente, dichos en ella con su propia voz y con su lenguaje personal. Es éste el motivo por el cual hemos creído ineludible interrumpir el hilo de nuestro estudio para intercalarlos: para subrayar la importancia de tener presente esta cosmovisión de fondo rodríguezferiano, que la poeta parece asumir como propia, en la obra de Novo.

Con esto no quisiera poner límites a la voz poética de esta autora, sino situarla en una Poética que puede serle común, a ella y a otros poetas de las nuevas generaciones, y que en parte se puede quizás atribuir al magisterio de poetas precedentes; inscribir su obra en lo que ya puede ser considerado tradición, en cuanto obra más estudiada y más divulgada.

En su poesía nos parece hallar el amor y el erotismo no siempre triunfante, no siempre exento de sufrimiento²⁷. Encontraremos la expresión directa de lo físico, la referencia al cuerpo femenino con palabras consideradas no –o menos– poéticas: «teta», «cu»; en ocasiones directamente tomando de los animales palabras, imágenes y fisicidad: «canda de leite», «ubres»... Hallaremos figuras de mujeres marginadas o marginales: brujas, hippies, locas, faunas, y el repetido recurso a la identificación con animales hembras. Encontraremos también la voluntad de ligar los sentimientos a la tierra, a los antiguos rituales del trabajo, a la naturaleza salvaje y a los elementos.

²⁶ Observemos que la revista *Unión Libre* se declara en la solapa, a partir del número II, una publicación «policéntrica» y que la misma Olga Novo afirmaba, en el artículo «A luz da rosa negra» (1997), y lo repite en *O lume vital...*, que el hablar «fállico» de los poemas no es sin embargo «falocéntrico» (1999: 31).

²⁷ En este punto disiento de la visión de Carmen Blanco.

ALGUNAS REFLEXIONES GENERALES (MÁS)

Vista la brevedad de la muestra de poemas analizados, intento formular antes de empezar unas características generales que puedan dar una idea más global de la poesía de esta autora especialmente en el libro analizado:

– Se advierte la voluntad de construir un mundo natural de referencia ligado a la tierra, a los animales domésticos y a los salvajes, a la vegetación y a los elementos minerales, al mar y a la pesca (es decir, a la naturaleza libre y a la modificada por mano humana). De insertarse en él e insertar a la vez la dimensión amorosa del *yo* lírico. Dimensión amorosa, que equivale, en Novo, a dimensión vital.

– En este espacio natural, cósmico, lo femenino ligado al *yo* se presenta con frecuencia como colectivo, frente a un *tú* masculino curiosamente individualizado.

– Hay una voluntad –utópica– de integrar el cuerpo, la vida, en la palabra poética, repetidamente declarada.

– En este poemario no he encontrado referencias cultas explícitas (como sí las hay, por ejemplo, en *A teta sobre o sol* (Como ejemplo, recordemos: «os claros do meu bosque», en directa referencia a la obra de María Zambrano). Se insiste en cambio aquí en el elemento cósmico, natural.

Esto se expresa en el plano de la forma:

– A través de un verso libre, que no parece que se construya en estrofas. El texto no tiene mayúsculas, pero sí puntuación interna.

– Utiliza, en cambio, otros recursos propios del lenguaje poético, como son las recurrencias: anáfora, aliteración, diáfora, anadiplosis, epanadiplosis... En un caso, hay una rima interna.

– Se sirve con frecuencia del procedimiento que Bousoño explica como «ruptura del sistema».

– Pero en donde, en mi opinión, está la fuerza de esta poesía es en las comparaciones y en la metáfora, verdadero aquelarre continuado, que no cesa. En ocasiones, son imágenes oscuras, herméticas. Con frecuencia, son las imágenes más visionarias, lo menos gastadas posible, lo

más originales, lo más inesperadas posible²⁸. En ocasiones, se repiten, como el «bramar dentro del vientre», «los poetas locos», «los animales en el vientre del padre», ...

– En el plano de la sintaxis, hay violencias que a veces claman por una modificación «razonable», por una coma (que, a conciencia, no ha sido puesta).

– Hay una preferencia por el uso de un «porque» que no acaba de ser causal, y de un «pero» que tiene poco de adversativo.

– Se impone el uso del *yo* rotundamente afirmativo, mientras que el *tú* suele ser el *amante e más amado* (por decirlo ahora con palabras de Rodríguez Fer). En ocasiones, el *tú* es un desdoblamiento del *yo*, es un *tú* dialógico. En ocasiones, el *yo* está incluido, cual cabeza de ganado, en el *nosotras*.

– En el plano léxico, hay un propósito de recuperar palabras y de introducir términos que no pertenecen al estándar²⁹: Gran variedad de plantas y elementos vegetales, herramientas y objetos ligados a la agricultura, al espacio natural modificado por mano humana.

– Hay una voluntad, no sólo de no evitar, sino de preferir, las palabras que hacen referencia al cuerpo físico humano asimilado al animal: *tetas*, *tetos*, *ubres*, *cus*. Y *vagina*, *vulva*, *líquidos* (aunque a veces se refiera a otra realidad ya no –o no solamente– física).

CUATRO POEMAS

He decidido escoger los poemas contenidos y enlazados en el texto que en la contraportada –habitualmente, obra de la editorial– nos presenta el poemario. Dice así:

«Nós nus é unha mestura de líquidos íntimos que tiran do poema coma dun becerro. Os deste libro son versos que levan o erotismo do corpo, do sacho e do alpendre no seu útero de bruxa. A autora abriu as coxas e pariu a verba».

²⁸ Si se me permite parafrasear a una escritora catalana, Mercè Rodoreda, que hablaba así de las palabras con que ella misma pretendía decir las cosas en su obra.

²⁹ Quien, como la autora de este artículo, no es gallego-parlante no tiene otra manera de saber si una palabra pertenece o no al estándar que el criterio de la inclusión /exclusión en los diccionarios.

En consecuencia, veremos:

– «Entrada ó lugar dos cabalos» (página 11), primero de los poemas, porque de ahí proceden dos de los elementos citados en la contraportada: «o sachos e o alpendre». Elementos que se refieren a un paisaje rural en el que se insiere el *yo* lírico enamorado.

– Comentaremos también «coma un canado de leite» porque contiene la frase que se convierte en dedicatoria del libro: «porque nos lambes con sede» (página 19).

– «Os líquidos íntimos» (página 25), de donde se extrae la frase «acostumada a tirar (deu) por un poema come (de) por un becerro».

– El poema «deus negra» (página 55), de donde proceden las palabras finales: «Algun deus negra abre as coxas e para a verba».

«ENTRADA O LUGAR DOS CABALOS»

«nótaseche que desde a primeira infancia xogas co
[olor das glicinas,

que viches medrar con asombro o carballo ó pé da
[casa,
que vivides das vacas, aínda nóta-lo agre olor do leite
[callado cando escribes poemas para o
home que amas.

só fai falla mirarte.

respiras cada vez con máis escuridade,
a noite sobe ós teus aneis.

pasas polos camiños da serra
non hai máis que cabalos onde ti vives, non hai
[máis que cabalos.

e dáste á música como á bebida.

baixas aló: a primeira herba é para as túas tetas.

e gárda-lo teu amor no mesmo alpendre onde están os
[sachos e as gadañas, entre a terra fresca.
entras alí como méte-la man en aceite fervendo.
abrasas.

contróla-lo latexar do viño nos bocois cando ves
[que ferves
e dislle a el que anque non te queira, un verso ten o ritmo
[preciso das malladoras, na caída do gran.
porque teu pai levoute ó campo e alí a primavera
[ládrana os cans

e dislle a el que roubará-lo trigo en canto naza,
e que te irás.

nóta-lo corazón coa terra removida, písancho os bois,
alguén tira dentro semente coma pedra dura.
es muller cando o que choras son anacos de sal e
[che caen os pes en forma de gotas de sangue.
cando te-los xeonllos curados das caídas de nena
a dolor deste inverno és a dun xeo que non se derreteu
[entre a ferida.

adentro xúntaseme bruxas e tódolos animais que
[alimento nos cortellos.

a cicatriz emite un ruído demasiado cruel, supura un
[líquido tristísimo,

nóta-lo corazón coa terra removida, písancho os bois,
e falas con el e cando falas con el a noite sobe ós
[teus aneis

cando lle falas
irremediabilmente regresas ás ortigas.»

Intitulado en mayúsculas en el índice, es un largo poema (38 versos) en el que, en versos anisilábicos, sin estrofa y sin rima, se nos presenta el marco mítico ancestral en el que el *yo* poético se declara enraizado, al mismo tiempo y de igual manera que lo está en el amor, o en una historia amorosa que no parece, a pesar de la sensualidad del paisaje metafórico y telúrico –vegetal, mineral, agrícola– feliz.

LAS PERSONAS DEL VERBO

Un *yo* poético que en este poema se desdobra en un *tu* dialógico que no está representado por el pronombre personal, nada más que en el verso 10: «non hai máis que cabalos onde ti vives», y por el posesivo en cuatro ocasiones:

«ós téus aneis» (verso 8),
«e garda-lo teu amor» (verso 14),
«o teu pai levoute...» (verso 20),
«ós teus aneis» (verso 34).

Y por el pronombre en función de complemento, en otra: «e che caen» (verso 27).

Una sola vez se habla en primera persona (pronominalizada): «adentro xúntaseme» (verso 31), al lado del también único verbo en primera persona del singular («alimento», verso 32).

El procedimiento más utilizado en cambio es el de la persona del verbo: presentes e imperativos en segunda persona del singular.

Hay una presencia de una tercera persona, «o home que amas» (versos 4 y 5, encabalgados), y más adelante, obsesivamente, en función de objeto indirecto y de persona con quien se habla: «dislle a el» (verso 19), y «e falas con el e cando falas con el» (verso 36); «cando lle falas» (verso 37). Esta insistencia en hablar y decirle produce la ilusión de que el hecho de hablar con el amado es esencial. Paradójicamente, es algo que genera más dolor: «irremediabilmente regresas ás ortigas».

EL CUERPO Y LA TIERRA

El yo poético habita en una tierra modificada por el trabajo y la organización del espacio de la mano humana. Así hallamos elementos vegetales: el olor de las glicinas, el carballo al lado de casa, la primera yerba, el trigo apenas nacido, la tierra acabada de labrar, las ortigas. Pero también elementos animales: las vacas³⁰, los caballos, que adivinamos salvajes³¹, los perros que ladran a la primavera, los bueyes que pisan la tierra recién arada, los animales domésticos. Finalmente, los productos del trabajo humano ligados a la tierra y a los animales: la leche cuajada, el aceite, el vino, el trigo separado de la paja por las «malladoras».

Latiendo al mismo ritmo que la vida de la tierra, el cuerpo y el verso: los poemas escritos para el hombre que ama; la música del poema, ritmado al

³⁰ Parece clara la oposición en el poema entre animales domésticos: vacas, bueyes, perros; y salvajes: los caballos. El bestiario se amplía en los otros poemas del libro, desde las *giuvenças* del poema *Con nomes de gando...*; las *cervas* de *coma un canado de leite*; el becerro de *os líquidos íntimos*; las *cadelas* de *cemiterios e amarte*; *as becerras* de *solticio*; las aves y los delfines de *partir dentro das aves*; *as aguias* de *azarosas*; los lobos de *cabazo*; los tigres y las arañas de *que mollada entres no aquellarre*; hasta la gata que querría la voz poética ser para tener siete vidas.

³¹ Nos lo confirma la lectura de Carmen Blanco en su artículo de *Clave Orión**. Una ojeada al *Por un vocabulario...* nos informa que, en Rodríguez-Fer, figurativamente, el caballo personifica al amante (Novo, 1996: 43). En la voz **caballo** del *Diccionario de símbolos* de Citlot (1997: 117) una de las acepciones es: «el caballo simboliza los deseos exaltados, los instintos, de acuerdo con el simbolismo general de la cabalgadura y el vehículo».

son de las «malladoras»; el vino que hierve como el *tu* poético, desdoblamiento del *yo*; el amor que se guarda entre las herramientas para cultivar la tierra, el corazón equiparado con la tierra removida, que acoge la semilla, dura como piedra; las lágrimas, saladas como la sangre.

Parece clara la intención del poema: la de ligar íntimamente el sentimiento y el cuerpo con la tierra, y la vida con la palabra. Pero hay un elemento inquietante al lado de esta plenitud: una cicatriz siempre abierta, relacionada con la tristeza (adjetivo desplazado), dotada prosopopéyicamente, de voz (*ruido*). Una herida que conserva el recuerdo, petrificado (porque no se derritió con el deshielo de la primavera), del dolor asociado al invierno, al frío, al desamor, a la rigidez y la dureza del elemento mineral.

Hay un desplazamiento espacial: «pasas, baixas, entras» descendente, desde la montaña en donde habitan los caballos hasta la cabaña en donde se guardan las herramientas de labranza y el amor. Un amor asociado con la herida, con el llanto³², con (el corazón) aplastado por los bueyes, con una simiente que golpea como una piedra, con la afirmación de no ser querida (verso 19), con las ortigas –planta que pincha, hierve, produce malestar, dolor– en las que la voz poética cae en cuanto se pone a hablar (o a escribir, verso 5) con el hombre que ama.

Afirma Ciplijauskaité³³, refiriéndose a la narrativa, que en los textos escritos por mujeres ha hallado la expresión de «mucho dolor». La voz poética que yo sé ver en la poesía de Olga Novo –recordemos que: exultante y vitalista según Carmen Blanco; vulvócrata según Araguas³⁴–, muestra también su dolor, y ya en este primer poema lo podemos localizar repetidamente en el léxico. Es

³² Si es verdad que los «trozos» de sal de Novo se pueden asimilar a los «cristales», que en RF son los versos, el poema se podría asimilar al llanto. Una vez más, la intercambiabilidad de palabra / cuerpo.

³³ En *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona* (1994).

³⁴ Descubro con agrado que coincido en esta apreciación con la profesora Helena González, que escribe (2000: 207-208) a propósito del trabajo *Tigres coma cabalos*, de la poeta Xela Arias: «No se trata de un simple ejercicio hedonista y gozoso, como podría parecer y como entendieron algunos reseñadores, empeñados en resaltar la transgresión y novedoso de lo erótico, sino que allí también tiene lugar el desamor, la soledad y la tristeza».

un dolor excesivo, que permanece inexplicado al lado de un paisaje en el que la voz poética se declara enraizada y desde el que habla.

En el verso: «que mollada entres no aquellarre» la voz poética (en tercera persona) afirma en uno de los versos finales que «toda metáfora é un aquellarre»³⁵(p. 64) y quizás éste sea un momento de clarividencia respecto a la propia poesía. Hay en este poema –y no sólo en éste– una sucesión, en apariencia caótica, de metáforas que se engarzan unas en las otras como las cuentas de un collar.³⁶ Es una sucesión que parece ser solamente catártica, no buscar otra cosa que la representación de sensaciones y sentimientos contradictorios, y la mezcla de éstos con recuerdos, imágenes y memoria de otros textos, otras representaciones, imágenes, y sentimientos. Es un verso en fluencia –a veces discontinua– en el que lo más importante parecen ser las imágenes que se liberan, como fuegos artificiales que se expanden en todas direcciones, como fuego que alguna vez llega al objetivo, si se lo propone. Fuegos que se consumen en ocasiones en el exhibicionismo, en un canto que en ocasiones da la sensación de estar una octava por encima del propio registro. Quizás se trate de pruebas de voz para una autora joven, que se atreve con un material que significa más de lo que a primera vista promete. Pero bien pudiera ser que Novo hubiera calculado todos los riesgos.

«COMA UN CANADO DE LEITE»

«medas de lis para ti, no tempo nómade sen millo, porque penétra-las fragas da tribo onde as mais enormes que amas, somos meigas ou hippies ou tal vez cervas muando ó húmido cremor do teu bico embrión de sílex.

somos coma un canado de leite polo desfiladeiro,
polas carballeiras húmidas,

³⁵ Definido en el Diccionari de la Llengua Catalana (IEC, 1995) como: «Reunió nocturna de bruixes i bruixots».

³⁶ De nuevo hallamos en Ciplijauskaité una posible clave. La autora (1994: 213) cita a Jespersen: «Les hommes construisent des boîtes chinoises, les femmes assemblent des colliers de perles, se contentent de coordonner les idées à exprimer». Sin cuestionar la validez de esta generalización, el procedimiento de Olga Novo es con frecuencia el de enbebrar metáforas sin que se sienta obligada a retomarlas al final. Ha dejado escapar sus brujas interiores y las deja bailar –alegres o tristes– en el aquellarre.

polo abreinte das caricias de seixos.

os nosos tetos migratoiros ou dedos espigados
son a úvula creciente das carrupas.
medas de lis para ti, no tempo nómade sen nada
porque nos lambes con sede.»

Un *nós* poético se autodefine como una colectividad animal, mamífera («canado de leite», «cervas»), pasando por lugar estrecho³⁷ («o desfiladeiro») o por los encinares húmedos de rocío / de deseo físico. La colectividad, que es un modo de superar rivalidades, está también humanizada: «meigas», «hippies».

Nos parece que es posible una aproximación a este poema con la clave de la intertextualidad con la obra de Rodríguez Fer. Siendo Olga Novo una profunda conocedora de su poesía, bien pudiera ser este poema un homenaje al poeta y a su simbología. Sin pretender agotar este tema, ni siquiera en el ámbito del poema que comentamos, diversos elementos presentes en el poema de Novo nos llevan a Rodríguez Fer. El *Vocabulario galego do sexo* nos ayuda a localizarlos. Son:

– «dis», del primer verso, que abre y cierra el poema, con la salvedad del último verso, que es también la dedicatoria –y, al parecer, un verso que la autora cuida bien– del poemario: «porque nos lambes con sede» (Recordemos que la sed se asocia poéticamente con el deseo). Los lirios están asociados en la obra de Fer, según nos informa el Vocabulario, a la «belleza natural». Se trata, pues, de lirios de campo o de los lirios de playa, ambos silvestres.

– «o tempo nómade sen millo» es también una noción rodríguezferiana,³⁸ referida a un tiempo ancestral, anterior al patriarcado, anterior a la agricultura (representada por «millo», cereal eminentemente representativo de Galicia) y a cualquier cosa («sin nada») de las que conocemos.

– «meigas o hippies» son dos de las identidades femeninas alternativas valorizadas en Rodríguez Fer, entre otras muchas.

– «cervas». Éste es uno de los animales asociado en Fer con la capacidad amorosa: «Que atopas sem-

³⁷ Coloquialmente, «pasar por el tubo» es la misma metáfora.

³⁸ Véase por ejemplo, de la selección de poemas hecha en *O lume vital...* uno de los versos de *A cabeleira*: «Sintome da estirpe daquels pobos nómadas que nunca se constituíron en estado» (Novo 1999: 122).

pre un cervo solitario / que te ame como só aman os cervos solitarios» (De *Vulva*, citado en Novo, 1996: 49).

– «carballeiras». Lugar de carballos, por cierto asimilado en el Vocabulario al miembro masculino. Escenario propicio al encuentro erótico.

– «seixos» está definido como: »Pedra xeralmente lisa, dura e de pequeno tamaño». Y también: «Fig. muller de similares características».

– Notemos también el uso del verbo «lamber» (Vocabulario: «acariciar coa lingua»), propio entre los animales de los felinos (domésticos o salvajes) que pueblan la poesía del poeta lucense, según él mismo explica, como su mejor personificación amorosa. Ciertamente también lamen las vacas, ganado de leche.

Así la representación del *yo* poético, incluido en el *nós*, sería el de un animal mamífero que vive en rebaño («canado de leite» o «tribu»), al menos según la mirada del *tú*, probablemente masculino, personificado en el elemento mineral («sílex»), asociado a un tipo de piedra dura que está en relación con la actividad cazadora, simbólicamente masculina. El *yo* poético parece querer positivizar esta visión masculina, culturalmente descreditada en tanto que desindividualizadora, y reivindicar desde el cuerpo animal y desde las razones del deseo, la uniformización en vacas / ciervas –mujeres, solidarias entre ellas.

«OS LÍQUIDOS ÍNTIMOS»

«coa miña pel podes facer enxertos nas mazairas.
algunhas conservan estirados os nomes que gravei a
[navalladas
tódalas tardes ó volver da escola.

acostumada a tirar do poema como por un becerro
[cando se lle ven as patas,
cando xa non se está en idade de medrar
toda maduración require un desgarrar de tendóns
entón é cando corren polo meu peito rabaños de
[cabras que non se dirixen a ningunha parte,
sóbenme ás paredes desde as que te vexo,
arrancan coa lingua o pasto mentres te vas.

o tacto dos teus violíns fáime chorar terriblemente.
e case non podo soportar que as túas mans me
[acariñen como a la dos xerseis que me facía a
miña nai cando era nena.
pero coa miña pel

coa miña pel podes facer enxertos nas
[mazairas.»

El verso que abre y cierra el poema de manera que éste pudiera volver a comenzar eternamente, contiene una de las metáforas que me han resultado más impactantes en estos poemas. Me parece que es uno de los versos que, como dijo el poeta catalán J.V.Foix³⁹, podría «viure pel seu compte». Entender esta afirmación rotunda (en indicativo presente) de intercambiabilidad entre la piel –humana– del sujeto correspondiente al *yo* poético con la piel vegetal tiene algo de sacrificial, pues no es sin derramamiento de sangre que se puede hacer un injerto de la propia piel en otro organismo viviente. Pudiera ser un trasplante de carácter vegetal, o bien de similar naturaleza a la corteza de un árbol (quizás más resistente que la envoltura humana), de la piel que casi no tolera la caricia del *tú*, asimilada al recuerdo del tacto de los jerséis de la madre (quizás especialmente ásperos o, por el contrario, protectores). La metáfora del injerto nos lleva «más allá»: el injerto es condición necesaria para la fructificación, y así la piel del *yo* poético se tornará fruto, manzana, fundida en su nuevo organismo viviente.

No es éste el único dolor presente en el texto: hay el dolor grabado violentamente en la corteza de los propios manzanos, en los que quedaron los nombres, quizás la infancia del *yo* poético, recordada más adelante en la figura de la madre, asociada al tacto de su lana. Hay el dolor de los tendones desgarrados –también de manera violenta– en el nacimiento del becerro / poema, asociado al esfuerzo de madurar cuando ya no se crece (lo cual no se podría aplicar al becerro, sino únicamente al poema, y extender al *yo*). Hay una ausencia («mentres te vas») y algo, quizás la voz del *tú*, que causa llanto. Finalmente, la imagen de los rebaños de cabras (volvemos al exceso) que no van a ninguna parte, pero que parecen nutrirse del propio *yo* hecho forraje, quizás –por la posición: «polo meu peito»– el corazón del *yo*, que ve partir a ese *tú* desde muros que limitan y separan.

³⁹ La cita es de un artículo de JV Foix de 1935, que extrajo de la edición de 1975 de *Tocant a mà*. Dice: «El vers és –hauria d'ésser– sempre un bell vers; el ritme, una divina cadència, i la rima, càlida i perfecta com una estreta enamorada de mans. Ultra el ritme i la rima, tot, en un bell vers, compta: cesura, accents, sil·labeig. Cada vers, separat del poema, hauria de viure pel seu compte» (p. 9). Subrayo lo que quiero destacar.

El uso de la segunda persona «podes» contiene el impersonal: «se pueden» injertar con mi piel» y, a la vez, y ésto nos parece importante, un autoofrecimiento. Si el *tú* poético lo quisiera, podría utilizar la piel para injertarla en los manzanos. Sólo al final de este recorrido por la metáfora del injerto, hallamos que este árbol puede ser una metáfora del cuerpo (Novo 1996: 111). Por lo tanto, el trasplante pudiera ser posible de su cuerpo al del amante.

El título se nos aparece ahora como una transposición física del fluir del sentimiento, de la misma manera que hay una transposición poema / cuerpo (en este caso, no el propio, sino el del becerro, animal doméstico) a través de estas imágenes que se suceden en el baile confuso al que nos hemos acostumbrado a asistir. Nos parece una técnica que en narrativa se podría asimilar a un fluir de conciencia, un monólogo interior que no rechazara sueños, visiones, afirmaciones, e incluso una descripción: «arrancan coa lingua o pasto» me parece magnífica, como observación nada banal del modo de comer de un rumiante.

«DEUS NEGRA»

«e algun deus negra abre as coxas contra o inmenso e pare a verba».

Este breve poema se construye entorno a dos objetivos:

a) recoger el cambio de punto de vista: no androcéntrico, no sexista, no racista, sobre la representación de Dios, tradicionalmente⁴⁰ masculino y perteneciente a la raza blanca, que la consigna norteamericana había formulado en los años sesenta con la frase *God, she's black*;

b) La aspiración utópica de que el cuerpo pueda dar a luz la palabra⁴¹, recogida ya en el poema de Ro-

⁴⁰ Aunque desde la Edad Media diversas corrientes espirituales preconizaban un Dios (en ocasiones, Cristo, o el Espíritu Santo) femenino / madre. La ortodoxia católica, en cambio, nunca ha vacilado acerca de este punto.

⁴¹ La aspiración a mostrar el cuerpo en la escritura pertenece también a una cierta tradición feminista. Porque la redacción de este trabajo es para mí simultánea a la de otro, de más amplitud, sobre la poeta catalana Maria-Mercè Marçal, quiero referirme a la especie de manifiesto poético en el sentido que comento, que es *D'Artemis a Diana*, del libro *La germana, l'estrangera* (1985).

dríguez-Fer: «Escribirá os meus versos o teu corpo». El tono de Novo —como antes el de Rodríguez Fer— es aquí absolutamente afirmativo. El uso del tiempo presente no deja ningún resquicio: la utopía se realiza por voluntad de la poeta⁴². La corporeidad, nombrada con las palabras más físicas, lejos de toda metafóricación, da a luz a las palabras. Pero el viaje entre las palabras y el cuerpo no es de ida y vuelta,⁴³ al menos en este poema. Respecto al poema de Rodríguez Fer, no hay el diálogo entre el *tú* y el *yo*, poéticos, sino que esta Dios negra, en tercera persona, puede entenderse como la poeta que escribe este poema, o como la voz poética —siempre que sea en femenino. La referencia a la Antología de Ramon Buenaventura (1985), *Las diosas blancas*, roza inevitablemente el verso. La asociación del elemento femenino con lo blanco tiene una larga tradición⁴⁴, que las mujeres parece que se resisten a corroborar.

Desde el punto de vista de la expresividad del nivel fónico, quisiera destacar el paralelismo vocálico entre los verbos en tercera persona, que describen acciones realizadas por esta dios negra:

abre / pare
[a] [e] [a] [e]

y que se corresponde con el paralelismo especular contenido en la pareja de adjetivo-substantivo:

negra / verba
[e] [a] [e] [a]

⁴² Que sabe lo que otros poetas han descubierto: véase la afirmación de Riba, extraída del «Carnet de Notes» y mencionada en la colección de escritos *Sobre poesía i sobre la meua poesia* (1984: 77): «Literatura: no es diu perquè es creu, sinó que es creu perquè es diu». Esta es la formulación final de lo que se pregunta y trabaja en otros lugares de estos escritos: véase p. 43 y , en especial, p. 58, a propósito de una afirmación de Joan Maragall.

⁴³ Como si lo era, en cambio, en el poema glosado en la nota anterior. Se trataba de un viaje completamente cíclico, sin fin, entre palabras y cuerpo.

⁴⁴ Me pregunto, con la obligada humildad, si el título de la Antología hubiera podido ser más desafortunado. Véase al respecto el repaso a la noción de «mujer blanca» y «mujer negra», que hace Christina Dupláa en la introducción del primero de los trabajos recogidos en *La voz testimonial en Montserrat Roig* (1996: 61-62). También «Poetry is not a Luxury» (publicado por primera vez en 1977) de Audre Lorde, uno de los textos emblemáticos de las Poéticas feministas, se refiere a la figura de la «madre negra» —opuesto al «padre blanco»— que hay en el interior de la poeta y de la cual procede la fuente de recursos que puede explorar y expresar a través de su poesía.

Que así se relacionan entre ellos y con la otra pareja entre la oposición y la identificación que permite el espejo. De alguna manera, se trata de compensar en el poema la ausencia de estructuración estrófica, rima, ni otros recursos paralelísticos propios del medio poético, más que la metáfora de la creación física, sexuada en femenino⁴⁵, asimilada a la intelectual, y situada en un ámbito cósmico, sugerida por «o inmenso». Es una superación de lo que Elisabetta Rasy llama «l'antagonismo corpo scrittura, l'opposizione tra regime materno e legge paterna, la divergenza tra registro pulsionale e registro simbolico» (Rasy, 1978: 124). Este poema se puede considerar así como una declaración de la Poética de la autora y, en cuanto tal, merece la atención con la que nos hemos detenido en él. En una de las solapas de la edición se utilizan estos versos cambiando el sujeto –no sé si ilegítimamente– «Deus» por «a autora». Antes de nada y por encima de todo, la autora es omnipotente en el espacio de su propia obra; también Sylvia Plath había afirmado en una ocasión que quería ser –nada menos que– Dios.

TEXTO

NOVO, Olga (1997): *Nós nus*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCO, Carmen (1997): «A teta sobre o sol: O explosivo vitalismo de Olga Novo», *Festa da palabra silenciada* 13, pp. 102-103.
 – (1997): «A utopía comunal do *Nós nus* de Olga Novo», *Clave Orión* IV-V, pp. 99-110.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2000): «Las poetas y las poéticas desde la postguerra hasta hoy: ¡Yo también navegar!», ZAVALA, Iris M. coord. gral, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)* vol VI. Barcelona: Anthropos, pp. 196-218.

IRIGARAY, Luce (1978): «Quando le nostre labbra si parlano», *Questo sesso che non è un sesso. Sulla condizione sessuale, sociale e culturale delle donne*. Milano: Feltrinelli, pp. 170-180.

NOGUEIRA, María Xesús (1997): «Poesía galega dos oitenta», *Boletín Galego de Literatura* 18, 2.º sem: pp. 57-84.

– (1999): «O Anel da Poesía», *Dorna* 25, pp. 171-177.

NOVO, Olga (1996): *A teta sobre o sol*. Galiza: Edicións do Dragón.

– (1996): *Por un vocabulario galego do sexo. A terminoloxía erótica de Claudio Rodríguez Fer*. Santiago: Edicións Positivas.

– (1997): «A luz da rosa negra. Eróticas de Claudio Rodríguez Fer», *Anuario de estudos literarios galegos*, pp. 131-143.

– (1998): «Tratado da pel (De corpos e mentes no éxtase)», *Unión Libre. Cadernos de vida e culturas*, n.º 4, pp. 9-20.

– (1999): *O lume vital de Claudio Rodríguez Fer*. Santiago: Libros da Frouma.

RASY, Elisabetta (1978): *La lingua della nutrice. Percorsi e tracce dell'espressione femminile con una intrusione di Julia Kristeva*. Milano: Edizioni delle donne.

RIBA, Carles (1984): «Carta a una poetessa», *Sobre poesia i sobre la meua poesia*. Barcelona: Empúries, pp. 90-93.

RICH, Adrienne (1983): «El Vesubio en casa: el poder de Emily Dickinson», *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria, pp. 185-221.

SEARA, Teresa (1998): «O triunfo de Lilith: Textos para unha muller perversa (Lectura de *Nós nus* de Olga Novo)», *Dorna* n.º 24, pp. 131-134.

WOOLF, Virginia (1981): «Lettera a un giovane poeta», *Per le strade di Londra*. Milano: Il Saggiatore, pp. 144-157.

⁴⁵ Esta asimilación no es algo nuevo. Sí lo es atribuírla al individuo de sexo femenino, para quien tradicionalmente ambos tipos de creación han sido excluyentes en lo real y en lo simbólico.



UNA REVISTA PARA PROMOCIONAR LA CULTURA

Director:

Emilio García Ranz

Núm. 154 * Abril de 2.000 * Dep. Legal: LE-633/1984

PUBLICACION TRIMESTRAL

Aparece los meses de Enero, Abril, Julio y Octubre

Edita:



Grupo Cultural BEDUNIA

Entre los Ríos, 10

24760-CASTROCALBON

León, España

Imprenta "La Valdería" = Entre los ríos,10.- Castrocalbón (León)