

Héleris, Carlos Negro

Teresa Seara

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

SEARA, TERESA (2011 [2003]). “*Héleris, Carlos Negro*”. *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*: 2003, 162-165. Reedición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*.
<<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/910>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

SEARA, TERESA (2003). “*Héleris, Carlos Negro*”. *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*: 2003, 162-165.

* Edición dispoñíbel desde o 13 de xuño de 2011 a partir dalgunha das tres vías seguintes: 1) arquivo facilitado polo autor/a ou editor/a, 2) documento existente en repositorios institucionais de acceso público, 3) copia dixitalizada polo equipo de *poesiagalega.org* coas autorizacións pertinentes cando así o demanda a lexislación sobre dereitos de autor. En relación coa primeira alternativa, podería haber diferenzas, xurdidas xa durante o proceso de edición orixinal, entre este texto en pdf e o realmente publicado no seu día. O GAAP e o equipo do proxecto agradecen a colaboración de autores e editores.

Héleris

Carlos Negro

A Coruña: Espiral Maior, 2003

TERESA SEARA

Unha das tendencias máis vizosas na poesía galega actual, cultivada maioritariamente polas escritoras, é a que ofrece novas imaxes dos mitos clásicos, ben enfocando a historia desde o punto de vista das protagonistas femininas, ben emprazando os personaxes nun tempo máis achegado ao lector. Nesta última perspectiva cabe situar a *Héleris*, poemario co que Carlos Negro acadou —ex-aequo con *Vogar de cose* de Alexandre Nerium— o Premio Johán Carballeira na súa sétima edición. Nel, o autor lalinense toma os personaxes de Helena e Paris dun dos ciclos temáticos máis importantes da prosa medieval, a Materia de Troia ou Ciclo Clásico, para convertelos en paradigma dos modelos sociais dominantes na posguerra. Así, elevándoos da súa anódina existencia individual, Helena e Paris pasan a representar pro-

totipicamente a todo un colectivo, de forma que o poemario se converte nun completo cadro de costumes da sociedade rural da posguerra. Agora ben, esta vai ser examinada sempre desde a visión dobre, feminina e masculina, que ambos os dous protagonistas achegan ao seu estudo xa que a obra presenta unha estrutura simétrica: en vinte e cinco poemas examínase a realidade da muller nos anos corenta e son tamén vinte e cinco os textos nos que se amosa o día a día dos varóns nesta época. E todo isto lle serve ao autor, ao mesmo tempo, para reescribir o mito de Helena e Paris desde os ollos dun lector contemporáneo que pon de manifesto as desigualdades xenéricas propias do período retratado na obra.

A mitoloxía cóntanos que, tendo sido Paris condenado a morte polo seu pai Priamo no instante do seu

nacemento —por mor dos sinos funestos que o designaban como futuro artífice da destrución de Troia—, e tras moitos avatares que lle salvan a vida, pai e fillo van reencontrarse no momento en que Paris é elixido por Zeus —a causa da súa manifesta intelixencia— para mediar no litixio que se establece entre Afrodita, Hera e Atenea cando, nas nupcias de Tetis e Peleo, a Discordia, ofendida por non ter sido convidada, deixa sobre a mesa unha mazá de ouro coa lenda: “á máis fermosa”. Cada unha das tres grazas reclama para si o regalo, sentíndose merecedora del, pero será Paris quen resolva o conflito declarando o triunfo de Afrodita e acadando con este xesto o favor da deusa que se propón recompensalo dalgún xeito. Priamo, feliz pola volta do fillo, esquece os aciagos anuncios e envía a Grecia para recoller o herdo da súa irmá Hesione, a tía de Paris, que acababa de falecer. Desta forma prodúcese o seu encontro con Helena, esposa do rei Menelao, quen, inducida por Afrodita, se namora profundamente de Paris, sentimento ao que el corresponde cunha paixón desmedida. É tal o ardor do mozo que acaba aproveitando a ausencia do rei para raptar a Helena e levala a Troia, pero os gregos, ofendidos polo secuestro e sobre todo pola negativa dos troianos a devolverlles á súa raíña, comezan unha guerra longa e cruenta contra eles na que sucede o xa célebre episodio do cabalo de madeira cheo de soldados con que os invasores enganar o pobo de Troia.

Esta base mítica constitúe o substrato de *Héleris*, pero agora a historia tradicional de Helena e Paris aparece subvertida en moitos aspectos que a dotan de viveza e actualidade transformando os personaxes en arquetipos recoñecibles polo lector por pertenceren a unha época, a dos anos corenta, marcada aínda polas secuelas do conflito bélico de 1936. O primeiro cambio significativo vai ser despozar a Helena e Paris da relevancia social que posuían no mito clásico —xa que as súas accións tiñan a facultade de variar substancialmente o curso da historia— para convertelos en dous seres anónimos, de clase baixa, que se limitan a reproducir os paradigmas maioritarios nesta época, modelos comportamentais que lles foron inducidos pola nai (no caso de Helena) e pola propia sociedade (a Paris). Así mesmo, os personaxes retratados por Carlos Negro non viven un amor pasional pois as súas vidas son dúas liñas paralelas que conflúen no momento do matrimonio —que é un contrato para Helena: “Madre disponme a contratación dun marido, / dun esposo con apelido e dereito a coito. / (...) Por suposto, prohibido falar de sentimentos”, e un triunfo para Paris: “e tropezas o desexo co rostro de Helena, / os ollos cazadores co lazo dos sorrisos. // E sentes que esa muller é o mellor dos trofeos / e que o amor manca como perdigón de escopeta”— para logo volver afastarse nunha soidade nunca compartida. Así nolo demostran as distintas ilusións que cada un deles abriga xa na vellez: Helena sóñase “neve na furna, reliquia sen varices. / Agardando polo príncipe: boca, bico,

verme” mentres Paris imaxina que “O paraíso ha ser un ceo cruzado de perdices. / Un cacho de terra onde non fan falta zapatos. / A derradeira pensión, con sabas sempre limpas”.

Helena é unha nena vilega que nace no ano 1948 nun ambiente de “Rezos, calceta, cortinas” e tamén “Rosarios, miserias, silencios, luz de estraperlo” que pronto serán seus pois nun “tempo estanco, tránsito inerte, mausoleo”, nada máis se lle permite á muller que participar dos labores de agulla e da vida piadosa. E así, xa desde pequena, estará atada a “Un pupitre de catecismo e costura” pois esa vai ser a formación propia dunha señorita da posguerra. Na súa infancia goza dalgúnhas comodidades —zapatos de charón, vestidos, bonecas (“catro *Mujercitas*, unha Mariquita Pérez”)— que lle permiten ir creando a falsa ilusión de ser unha princesa, aínda que esta sexa “unha princesa triste exiliada do azul” ou habite só no espello da perruquería. Esta fantasía é alimentada polos contos de fadas que lle marcan, simbolicamente, un modelo de conduta non discordante coa submisión (*A cinsenta*: liberada por un príncipe dese destino baixo que representan os labores do fogar), a dependencia do esposo (*A bela dormente*: que permanece nun estado de latencia ata que a esperta o bico do namorado) ou as nefastas consecuencias que comporta deixarse levar pola imaxinación (*Alicia no país das maravillas*). Destes tres contos atopamos referencias no poemario como tamén dos soños infantís de Helena vinculados a “xardíns, xanelas, cristal, frascos, nubes, colonia”, todos eles elementos propios dos ámbitos externos, abertos e transparentes que sempre lle nega unha “Mamá mala, con ollos de peixe de fregadeiro. // Ela non sabe as palabras das nenas bonitas, / os abracadabras das carrozas de cabaza. // Só sabe dos mantelos negros das novenas, / das doas do rosario entre os dedos devotos”.

Pola contra, o natalicio de Paris prodúcese en 1940 nun ámbito miserento onde a fame e as privacións non lle son alleas: “Ti eras fillo dos menús de caldo de verza, / o que non quere caldo pero come sete cuncas, / o que merenda fame e unha lisca de langrea. (...) // E que só usa zapatos para a misa dos domingos”. Por iso, os seus xogos infantís van estar ligados sempre ao exterior da casa —en claro contraste con Helena que vive pechada nos cuartos— e á natureza que achega os elementos necesarios para seren convertidos, mediante a imaxinación, nos xoguetes que non ten. Así, ovos de paxaro e paus cos que facer escopetas “con balas de cuspe” son as pobres lilainas coas que entreter os poucos anos de nenez que lle permite a súa condición humilde. Desde moi pronto, Paris incorpórase ao mundo laboral para o que nacera xa predestinado —“Vés ó mundo con camiseta branca de tiras. / Curtido desde a codia contra as lañas da friaxe. / Sen outra armadura que unha funda de faena”— e encárgase dos traballos máis duros: picar leña, cargar pedras, segar, rozar, etc. Este feito permítelle, malia os

seus catorce anos, conseguir xa o status de home e así “bebe no xantar o viño bravo da parra”, como se a acedume do viño fose unha proba iniciática da súa masculinidade. Pasa as tardes de domingo na taberna entre “mármores, brisca, broncas estatuas de augardente” e, conforme vai medrando, asume novos rituais masculinos, tanto de ocio (caza, vermú tras da misa) como de aspecto externo (cadea no peito, “recendo a *Varon Dandy*”). Todas estas actividades ofrécennos de Paris, como dos seus conxéneres epocais, a visión dun ser primario, sen afectos, desvencellado do mundo da casa e que reprime calquera manifestación de tenrura ao considerala como unha “lesma que zuga a forza dun home”. Só no seu encontro con Helena intentará demostrar un algo de delicadeza.

Os cambios fundamentais na vida de Helena, como na de calquera muller da súa época, van estar sempre vinculados ao elemento do sangue que se verte de múltiples maneiras. Inicialmente cando, tras bautizala, lle furan as orellas para imprimirlle unha marca xenérica feminina; despois aprendendo a coser, esa actividade necesaria para unha señorita educada, que permite establecer un vínculo entre a nena e o personaxe principal d'*A bela dormente* que, tras pincharse coa roca, entra nun letargo profundo do que a esperata o bico principesco. Tamén Helena agarda polo seu príncipe, coa ilusión de quen está segura da súa chegada, nun soño feliz que a eleva da súa triste realidade e que a fai identificarse con Penélope na súa fiel espera. Pero será a presenza do sangue menstrual, ese “fluxo que me esgaza a infancia”, o que sinale a perda absoluta destes soños e o cambio de princesa a escrava, cruel metamorfose que a transforma nunha nova Eva pecadora que debe purgar a súa *culpa* de ser muller. Así chega para Helena a “Hora de gañar o pan coa suor das axilas”, xa exiliada do xardín edénico da infancia cando o “futuro afoga os meus cisnes na cisterna, / afórcame as bonecas no raíl das cortinas. // E do meu príncipe encantado fai un mendigo” que non é quen de salvara da realidade cotiá da perruquería onde traballa, ese “cáliz” diario e amargo. Xa é Helena un ser adulto que recorre a unha serie de imaxes relixiosas para expresar a dureza deste oficio, un dos poucos que podía desempeñar unha muller da súa época ao desenvolverse nun ámbito pechado e protector sen posibilidade de contacto cos homes. Así, compara o traballo cun “aramio de espiño” e un purgatorio e retrata as súas clientas como “devotas devoradoras de novenas, / santísimas de casto corpiño acartonado” a quen lava a cabeza “neste altar, con auga da sagrada palangana”. A través destas imaxes case sacrílegas sabemos do descontento dunha muller escravizada por un labor que non aprecia e que segue a establecer unha separación xenérica entre masculino e feminino tanto no que atinxe aos diferentes ámbitos en que se produce —externo para os homes, pechado para as mulleres—, como nas responsabilidades que implica

—ningunha obriga familiar para eles, dobre traballo para elas na casa e fóra.

En *Héleris* tamén se observa o papel fundamental que tivo a Igrexa na sociedade da posguerra sobre a vida das mulleres, pois desde moi pequenas van cumprir cos preceptos establecidos como característicos dunha boa cristiá. Así, Helena é “a que pasea da catequese á hora da merenda. // A que anda de paliqre co seu anxíño da garda”, por máis que, aínda sendo nena, rexeite certos modelos que se lle están a ofrecer: “Detesto ser santa que depelica patacas: / soño palacios da man dun príncipe encantado. // E onde madre só ve galiñas poñedoras de ovos, / eu sei da elegancia de porcelana dos cisnes. // E odio as baldosas e o rosario e os ollos dos peixes”. Con todo, este asomo de rebeldía infantil é pronto coutado e as únicas saídas da casa que se lle permiten son para ir á misa, á novena, asistir aos rezos diarios onde se atopa coas outras devotas, cunha realidade sórdida de dixomedixomes, de pecados que deben taparse, de faltas, sempre ao axexo da muller insensata, como se cada unha delas tivese que vixiar ás outras para evitar a súa caída no inferno. Este mundo claustrofóbico ofrece unhas estritas regras de comportamento sexual ás mulleres da época: “santifica o teu ventre con posturas canónicas / non tropeces en pecado de pracer *hermana* / non corrompas a carne divina con lascivia / fai do corpo fortaleza serva de María / renega das promesas da serpe ignominiosa / se cilicio e castigo do teu sexo noxento / e que o casto esposo derrame en ti a semente” para que así poida producirse a “anunciación” do fillo como froito dun ventre case inmaculado.

É por iso que, para unha Helena que se educou “Atada a un pupitre de catecismo e costura. // A un renglón de rezos de moral rectilínea” e viviu a represión de xogar con bonecas que “Traían labios cosidos como cruces negras”, non existe o pracer da conversa, do paseo, dos sorrisos. Fronte a tanta escuridade, a propia nai actúa como máxima represora —ela é a que castiga as manchas no vestido co fregado do chan, a que impide as saídas da casa e a que derruba un mundo de soños construídos a imaxe dos contos de fadas— enfrontándoa a unha realidade de traballos domésticos que ten como fin último formala para ser unha boa esposa. Mesmo é ela quen escolle —“A familia amaña a voda en pautos de sofá, / negocia a miña honra con astucia de tratante”—, de entre todos os pretendentes, a París para que ambos os dous inicien o noivado por máis que Helena aínda non coñeza en persoa o seu futuro marido e o imaxine como un home rudo e brután: “Dinme que trae rastros de terra nos zapatos, / que na taza de té vostede sorbe a augardente. // Intúo que lle aprenderon pouco as cortesías, / o manual de piropos que dicta o protocolo. // Temo que o seu corpo atufe a silo e arroallo, / a pouso de suor baixo a muda da camisa. // [...] Señor que pretende invadir a miña almofada, / non desestime a deli-

cadeza dos detalles. // E perfume, por favor, as axilas con *Rexona*". Con todo, ela aceptarao pois sabe que "Seica rematou a miña temporada de veda. // Son o trofeo da vitrina do escaparate / a boneca de porcelana vestida de azul" vendida ao mellor postor como se dunha peza venatoria se tratar. Así, mentres Paris se afana en cazala —e serán moitas as imaxes cinexéticas coas que se represente o noivado—, Helena potencia o seu carácter feminino con enfeites e a súa familia demostra riqueza despregando sobre a mesa a mellor das porcelanas. Finalmente, "Xunguidos polo párroco cun aro de aramio / para que Deus vos alce do altar á eternidade" comeza a vida en común duns noivos que moi pronto pasarán das "postais merengadas" dos esponsais á acedume do día a día.

A falta de intimidade entre a parella —pois, tal e como mandan os cánones, nunca podían estar a soas— provoca que cheguen á noite de vodas como dous descoñecidos que non tiveron tempo a acomodarse o un á outra. Así, para Helena o enlace significa ter "un home honrado que me inmole en matrimonio, / que me fecunde baixo a cruz do dormitorio", dada a finalidade eminentemente procreativa do sexo que promulga a Igrexa; mentres Paris sente que xa ten permiso para liberar as paixóns que fora domando nos encontros previos coa súa noiva. Novamente a vida de Helena cambia a través da aparición simbólica do sangue que verte no seu primeiro encontro sexual, pero tamén nos partos sucesivos dos fillos. Durante a convivencia —malia estar cada un perdido na súa propia e inmutable soidade—, a parella segue actuando conforme os modelos establecidos: as ausencias do home que cambia pronto a lírica da voda pola épica do tráiler onde gaña a vida —e que nos ofrece novas imaxes tópicas do camioneiro: "Banda sonora

de *Los Tamara* na cabina", "camaradas de palillo e de barra", "musa de calendario"—, o traballo na perruquería, a chegada dos fillos e o seu coidado exclusivamente materno ("Agora ese naipelo berra alto seguido e forte, / non sabes cómo acalmalo, iso é labor de nai"), as visitas á igrexa para cumprir cos preceptos, o día a día que os vai desgastando ata deixalos exhaustos e vellos. Así, Helena sabe que "No espello podrecen os reflexos das princesas" e Paris sente que "A friaxe da gorxa cúrase con *Soberano*. / Pero a da alma, non hai Cristo que cha bote fóra".

Finalmente, baleiros de calquera experiencia enriquecedora que dea sentido ás súas vidas, tan anódinas e grises como a de calquera outro personaxe irrelevante dentro do organigrama social desta época, Helena e Paris acaban sendo os modelos perfectos dunha comunidade que vive en función dunha serie de regras establecidas, en gran medida, pola Igrexa. Deste xeito, son a imaxe prototípica dunha posguerra marcada pola miseria e a desolación, onde calquera fuxida das normas é imposible e na cal os sentimentos son reprimidos como algo inconveniente. Neste ámbito desenvólvense as biografías duns novos Helena e Paris que establecen, antes que os alicerces da súa paixón, "cláusulas que eviten arrebatos troianos" para que o seu sexa un matrimonio conforme ás pautas, sen disonancias, nunca exposto ao frenesí do cambio que moitos anos despois iría mudando o código de conduta nas relacións amorosas. E así, Helena e Paris —convertidos en Héleris por confluencia dos seus nomes— xa non poden aspirar á vida de princesa e guerreiro que tiveran os seus antecesores, tampouco a un amor desmesurado que os domine, pois nin sequera son capaces de habitar "o reino transparente" dos soños. ■