

*Ab ipso ferro. Encubrimentos enunciativos e refundicións  
xenolóxicas en Contra Maqueiro*

**Iris Cochón**

**Formas de citación recomendadas**

**1 | Por referencia a esta publicación electrónica\***

COCHÓN OTERO, IRIS (2011 [2005]). “*Ab ipso ferro. Encubrimentos enunciativos e refundicións xenolóxicas en Contra Maqueiro*”. *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*: 2005, 38-47. Reedición en *poesiagalega.org. Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*. <<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1065>>.

**2 | Por referencia á publicación orixinal**

COCHÓN OTERO, IRIS (2005). “*Ab ipso ferro. Encubrimentos enunciativos e refundicións xenolóxicas en Contra Maqueiro*”. *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*: 2005, 38-47.

\* Edición dispoñíbel desde o 21 de xullo 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.

Encubrimientos enunciativos e refundicións  
xenolóxicas en *Contra Maquieiro*

IRIS COCHÓN OTERO

*Para Marga Agilda, brava*

En *Contra Maquieiro* a memoria revísase desde dous ámbitos, o histórico e facticio e mais o literario e sistémico, o que, desde o punto de vista da dinamización e do asentamento do subsistema poético, incide nas súas escollas enunciativas, negadoras do tópico que reduce a poesía ao lirismo introspectivo e autotélico, e mais afecta ao tratamento paródico e/ou lexitimador dos xéneros canónicos, preferentemente caducos. Máis ca os contidos aducidos ou as perspectivas empregadas, é a subversión deses dous factores, voz e xénero elixido, os que fan do volume un exemplo de produtividade política e simbólica que, sen dúbida, resume algunhas das vías máis transitadas pola poesía civil galega dos últimos tempos.

In *Contra Maquieiro*, memory is revised from two perspectives; the historical and factual, and the literary and systematic which, from the point of view of the invigoration and establishment of a poetic subsystem, has a bearing on its enunciative choices, prohibiting clichés from reducing poetry to introspective and autotelic lyricism, and affecting the parodic and/or legitimising treatment of canonic, preferably outdated, genres.

Rather than the content put forward or the perspectives employed, it is the subversion of these two factors, the chosen voice and gender, that make this volume an example of political and symbolic productivity, undeniably summarizing some of the most frequently walked paths by Galician civil poetry in recent times.

Cando Xosé Luís Méndez Ferrín é xa un poeta fundamental, éo nun momento en que a súa obra en verso vai volvéndose cada vez máis versátil ao abordar novas vías que amplían o catálogo tonal, xenérico, enunciativo e mesmo formal, non unicamente da súa traxectoria senón, dada a repercusión que esta alcanza, tamén do curso da máis innovadora poesía actual; e non unicamente galega. Ao recurso á épica de *Estirpe* e ao erotismo sen paliativos de *Erótica* cómpre agora engadir o humorismo aplicado á propia figura, o recurso á sátira e unha cada vez máis relevante reflexión metatextual.

Xunto aos últimos libros incluídos en *Era na selva de Esm*, volume merecente de ben máis eco ca o suscitado, *Contra Maquieiro* concentra e resume un exercicio de anos en relación ao aproveitamento desde a periferia de xéneros ancestrais e, asemade, no que toca á procura de alternativas enunciativas á exaltación do eu propia da modernidade. Visto que ambas as prácticas discuten unha restritiva pero aínda puxante concepción da poesía que a reduce á introspección lírica e ao tempo permiten acceder exemplarmente á articulación de vías de normalización, diferenciación, socialización e resistencia que o subsistema poético galego vén ensaiando nas últimas décadas, parecía necesaria unha achega demorada ao volume.

Destaca en principio que, contra o seu costume, na nova obra ferriniana non se encontra nin un só poema illado; todos eles están organizados en series, catro, de sentido unitario. Por esa razón, o conxunto resulta máis compacto que adoito, impresión á que contribúe, así mesmo, a súa reducida extensión. Tamén é un poemario máis político, moito máis político. Abertamente. De feito, só unha das series, a segunda, escapa en parte a ese carácter.

“*Contra Maquieiro*”, serie señora e principal do libro, se atendemos á súa lonxitude e a que é a que se elixe para titulalo, é un brillante repaso do século XX, unha demoledora elexía polos lutuosos acontecementos aos que se lles dá protagonismo, polas vítimas que resumen “estes cen anos”. Porque é inequivocamente a guerra, as guerras, o suceso que se presenta como o máis significativo do perío-

do<sup>1</sup>. No magma da historia última, a infamia bélica, inducida pola lóxica do mercado e consentida polos estados coniventes, leva a unha reflexión de gran calado. Como recapitulación dun século completo, un século en que a morte acabou sendo colectiva e cotiá (pero non trivial: abonda con comparar “Una generazione”, de Pavese, e o seu correlato, o poema XXIX), a escolla non pode ser máis desoladora e o ambicioso reto de verbalizar “o estrondo silandeiro da vida cando cesa/ por violencia” explica a demorada xestación do ciclo, convenientemente datado (2002-2005).

O poetaponse, pois, nun compromiso á mantenta. Para abordalo, os trinta poemas quérense herdeiros de dous textos: dun lado, o celeberrimo “Canto XLV” de Pound<sup>2</sup> e, do outro, o oratorio fúnebre que, co gallo do traslado ao Panteón dos restos do dirixente da Resistencia francesa Jean Moulin, fixera André Malraux. O retroso contra a usura do vello Ezra transfórmase aquí na denuncia do lábil Maquieiro, e con el do capitalismo que personifica (“señor con nome ou sexa Capital”), mentres que de Malraux se parte, sobre todo, para acubillar unha homenaxe solemne a todos os mortos nas cruentas e constantes contendas do século XX. Ambos e dous textos están explicitamente convocados en recoñecemento da débeda contraída (XX: 3 e XIII: 19), pero tamén minuciosamente corrixidos no que cómpre.

Igualando e traducindo á realidade de noso a usura poundiana, a plusvalía vértese de xeito admirable por medio da maquía, que se opón á alternativa comunal que supuñan os muíños de herdeiros, onde ninguén sacaba proveito dos excedentes e, en consecuencia, non había explotación. A personalización do capitalismo na omnipresente e proteica figura do Maquieiro, que chega mesmo a tomar a palabra (XIV), concédelle concreción e efectismo á denuncia, retomada aquí, iso si, partindo de coordenadas ideolóxicas moi distantes das do autor de *Personae* (obviamente, o anticapitalismo ten como rexo e inequívoco fondo ideolóxico o marxismo. E digo obviamente porque é reiterada e, por veces, provocadoramente convocado. Véxase unicamente XXII, onde a liberdade de pensamento da amada se resume en dous nomes: Robespierre e Stalin).

Canto ao oratorio de Malraux e, en xeral, esa caste de panexíricos, a distancia mídese polos homenaxeados: non se trata agora de lembrar figuras destacadas nin tampouco de gabar mártires (quen morren dando fe ou defendendo as súas conviccións). Aínda que tamén hai un recordo para eles (XXV), a grandeza da serie estriba en que nela entra, por fin, o terrible cortexo, o verdadeiro pobo da noite, o formado polos rostros abolidos de quen non caeron loitando por causa ningunha, senón que foron conducidos polas levas a unha morte segura,

<sup>1</sup> Idéntica certeza desenvolve, por exemplo, o friso que un autor tan distante de Ferrín como Günter Grass nos deixou nos cen relatos que forman a súa síntese, desta volta narrativa, do século XX: *Mein Jahrhundert, O meu século*, un sintagma exacto ao empregado en varios versos da nosa serie (Grass 2001).

<sup>2</sup> Pouco antes publicara, con Marta Carracedo, unha longa tradución doutro dos poemas que forman os *Cantos*: o LXV (Pound 2000: 491-505). Unha comparación detallada coa serie “Contra Maquieiro” resultaría ben esclarecedora dos procedementos retomados e das distancias marcadas con respecto a ese modelo.

anónima e en absoluto memorable. Nese sentido, os poemas XII e XXIII son cruciais, pero quizais o máis explícito sexa o que fai o número XXIV:

*Pasado século meu boi de palla  
ian na horda ian nas levas  
matámoslos tamén nós co silencio dos pelicanos  
eses meniños case que  
sen reloxiros sen dentes de ouro sen botas  
eles de corazón indemne e prato de aluminio na  
mochila  
no intre de morreren  
e que a miña memoria lles sirva de ínfimo resar-  
cemento ás súas covas  
frecuentemente carentes de epitafio.*  
(Méndez Ferrín 2005: 34)

No pranto que os trinta poemas constitúen só hai, en consecuencia, lamento, sen *laudatio* ningunha, porque non é posible ponderar virtudes, méritos nin fazañas de seres anónimos, de vidas truncadas, salvo que se acuda á horrorosa hipocrisía “diante do soldado descoñecido”. Tampouco se asume a carga de falar no lugar dos mortos, por delegación. Nin sequera se desenvolve ao xeito a tópica da consola- ción. Óptase, sinxelamente, por exercer unha res- ponsabilidade (de *spondeo*: ‘saír garante de alguén’), por asegurar unha mínima reparación.

Agora ben: rotunda e contundente, a serie adopta no comezo os moldes clásicos da elexía e da epopea para dar conta, lóxica e cronolóxica, dese “século desgobernado”, a modo de crónica, pero axiña se constata a inviabilidade da opción e, sen abandonar completamente esas formas xenéricas elevadas e, en boa medida, caducas

*Non hai épica capaz de todo isto  
a epopea morreu vulnerada no xoanillo  
matouna Weyler*  
(Méndez Ferrín 2005: 14),

se introducen outras vetas que dinamizan e rebaixan a opción inicial, desnaturalizada mediante os instru- mentos metaliterarios da ironía e do apóstrofe, nun desafío crítico e rico á tradición á que se apunta.

O motivo fornéceo a propia composición: fron- te a tal degradación da morte (á fin a experiencia vital decisiva), o falante reacciona segundo o esque- ma freudiano do loito: interiorizando o obxecto perdido. De aí que o miolo da serie se volva sub- xectivo, no sentido de que traduce un estado de ánimo, unha pulsión, sexa pola vía da lírica (alter- na o presente como dimensión temporal básica coa soidade e co illamento do enunciador, ao que cóm- pre engadir a nocturnidade), sexa pola vía da sátira, que produce diatribas furibundas non exentas nin da lección moral nin da mordacidade inxuriosa que

lles son propias [véxase IX, dedicado agresivamente á corrente literaria veneciana dos 80, que volveu o “poema ibérico manso como a burra vella”, ademais de ignorante (salvo Filgueira, “case ninguén viu que Tambo estaba en Góngora”) e pudibundo (“e o teu clítoris ten nome poético?”)]. Formalmente, a que- bra tradúcese nunha ruptura clara das convencións do xénero épico, que salva o conxunto da monoto- nía (nada queda, practicamente, do catálogo das batallas, e elúdese en todo momento a recreación dos combates —na era da imaxe estas son mortes documentadas visualmente ata chegaren a volverse iconas—; búscase unha comunicación menos instan- tánea que potencie a distancia crítica) e lle imprime un ritmo máis áxil. As variacións sobre a figura do Maquieiro, virado por veces en Maquia- velo, e simbolizado outras por un voraz e ambiguo pelicano, contribúen a esa diversidade.

A indignación e a impotencia transmútanse así nun discurso que, partindo do laio, acaba revolta- do, rabioso, colérico mesmo (“isto non é unha cró- nica, que é bile”), porque se resolve polo expediente da carraxe feroz (e non hai quen se salven, nin entre os máis próximos, literatos incluídos: as veleidades políticas de Manuel Antonio, a cegueira de Curros ante a independencia de Cuba, a ortodoxia comu- nista de Neruda, o culturalismo vacuo de Pedro [Gimferrer] e os seus epígonos...):

síntolles non estar mellor dotado para a sátira  
así literaria como de costumes

Á fin, “Contra Maquieiro” asume tamén as fun- cións e as feitura dun manifesto estético, case de escola, guiado pola reflexión (“Razón: luces dáme contra a idiocia”), movido pola necesidade de lem- brar con exactitude, isto é, sen mistificacións e, coma sempre en quen procede da “Escola da tebra”, en loita contra o sentimentalismo.

En todo caso, resulta evidente que o discurso, movido por un afán polemista, arremete explicita- mente contra a realidade presente, contra o posmo- dernismo, ou, por dicilo con Jameson (1991), contra a inexorable lóxica cultural do capitalismo serodio (“agora [...] como o Deus Semítico Ma- quieiro é Único”). Nese sentido, reforza de maneira continua e notoria o discurso do progreso, da ver- dade e da solidariedade herdado da Ilustración, ata o punto de que a esperable invocación á musa que pautaba a épica clásica sexa abandonada para solici- tar, no seu canto, a colaboración da Razón, nunha petición que, ademais de iniciar e pechar a serie cir- cularmente, se renova no seu interior coma un retrouro, resaltando o calibre do desvío xenérico ao tempo que ratifica a toma de posición do falante e borra o eu nun proceso de abstracción que o afasta da vivencia persoal achegándoo ao real ao ámbito da

colectividade (¡Intelijencia, dame...! García-Monte-ro, 2006: 42-44).

Cómpre destacar que a caracterización do falante poético como supervivente do século exerce un papel director na lectura, visto que, apoiado pola súa idade avanzada, lle outorga autoridade á alegación ao presentarse como testemuña do contado, nos dous sentidos clásicos: o de situarse como terceiro nun litixio e mais o de quen, por ter vivido un suceso, está en condicións de falar sobre el (Agamben: 2000).

Entre a lamentación e a denuncia, entre o eu e o todos, a impresión é que, no momento da elaboración, primou de comezo o diagnóstico político para, deseguida, darse á adhesión emotiva e, case simultaneamente, á acusación feroz. No texto resultante a disposición é estritamente a contraria. A apertura e o peche veñen dados por unha reflexión case onírica entre as vidas paralelas, converxentes e concomitantes de quen acabaron o XIX loitando: o próximo —Antonio Ferrín Moreiras, na guerra de Cuba— e o afastado —Sitting Bull—, nunha superposición que, noutras latitudes do planeta, ha informar os sucesivos chanzos do ciclo cada vez que a guerra se vai concretando nas súas distintas facianas: as illas Kuriles e as dúas guerras mundiais, Marrocos, Abisinia, o Chaco, Biafra, Timor, Chile, Romanía, os Balcáns...

Unha vez pechado o círculo, e tras incluír a petición que serve como conclusión (“nós voltamos ás freguesías laicas e ás asembleas/ e pedímosche oh Razón que nos cobexes/ e nos deas boroa blindada na sombra resistir”), só dous versos,

entrementes Marcela  
alinda as corzas e agarda por vosoutros,

dotan o conxunto dun final aberto e sorprendente, non lonxe da pastoral<sup>3</sup>, que só se explicará, en parte, ao seguir a lectura do volume. Salvo esas dúas balizas, a serie constrúese por acumulación, de maneira que o conxunto non cambiaría se o número de poemas fose incrementado. É máis, por ton, por factura, por carraxe, cómpre xa engadirlle a composición aparecida ao mes de publicarse o libro, no Suplemento cultural do *ABC*:

#### PARALEIPOMENON OU DAS COUSAS OMITIDAS

*Bobby McFerrin: matan por omisión.  
Eles son os que sementan Roma e mailas satrapías  
con xapoeiros de esquizo.  
Védeos: dos seus ollos herbas carniceiras,  
da lingua dúas testas de ovella vesga,  
do centro do seu peito Ierusalén de pedrería.  
Manteñan sinagoga e trenos  
resoen nela para da-la morte por omisión!  
Son aqueles que desmemorizan*

<sup>3</sup> A recorrencia de personaxes e símbolos, aínda que feble, crea un fio que traba o volume e o dota de cohesión. A reparaición de Marcela na terceira suite, “Senecto corpore”, incide na contraescritura xenérica, dado que se trata dun antropónimo adoito empregado no xénero pastoral. A serie xoga así, aínda que de forma accesoria, coa evocación, neste caso ben pouco convencional, de personaxes rústicas que se expresan de forma refinada dentro dun cadro en última instancia bucólico, a pesar de evitar o idilio (por fin, o falante desdoblado ten por súas as terras incultas que rodean Vilanova). Quizais mesmo connote unhas relacións en que o amor se ve, como é preceptivo, contrariado.

*coma quen saca os puntos dunha muiñeira.  
De xeito que a Falange de Sarria non, xamais  
retrataba os mortos  
nin lles mandaba fotografía do fusilado aos deudos deste.  
Insistía Bob cos ollos perdidos en Sasdónigas:  
nunca houbo Consello de Galicia.  
Macondo librouse de ser cidade solagada.  
Vaporosas son as salmodias de Bobby McFerrin,  
banalidades de crepúsculo para ninguén ousar  
descompoñelas.*

*Guión programático de actividades Baas.  
As londras, nembargantes.  
Os ullós daquelas londras, o gurgullar Lucerna.  
Bob (dos McFerrin pretos que se consagran á música)  
en Mondoñedo, 2003.  
Castelao contra Príncipe Juan Carlos  
recén formado no ovo da víbora, visíbel.  
Lois Soto, camarada.  
Esas cousas e xentes e estadias que foron omitidas.  
Nos currunchos arderon os altares do silencio.  
Medrou e foi daqueles, ou en todo caso así  
falaba Pimentel ao cruzar Bispo Aguirre  
de chaquetita Cheviot.  
E Bobby: be happy!<sup>4</sup>  
(Méndez Ferrín 2006)*

Unha última advertencia: a propia serie insiste en varias composicións na súa condición de crónica, o xénero máis acaído para dar conta do trauma bélico sen caer no sentimentalismo. Trátase, ademais, dunha crónica alcumada: “da derrota das nacións”, por lembrar o opusculiño de Cunqueiro pero tamén por achegarlle solemnidade á homenaxe e establecer unha certa distancia co acontecido.

Certo é que o ciclo, aínda que dá cabida á pulsión individual, responde en parte a esa etiqueta: as contendas, escollidas con propósito globalizador, dispóñense nunha secuencia cronolóxica (aínda que mínima) e o conxunto, coma a guerra, carece dunha verdadeira conclusión. Agora ben, a crónica supón así mesmo unha actitude erudita e distanciada en relación co lembrado: a historia, dicía Croce, “vólvese crónica cando xa non é pensada, senón só recordada nas palabras abstractas que nun tempo foron concretas” (*apud* Equipo Glifo 1998: s.v.). Quen, coma o falante poético, viviron o século XX case ao completo (varios poemas inciden no nacemento en plena guerra de España) fan memoria, non crónica: somos os máis novos quen, ao non compartirmos o contexto de referencia, perdemos boa parte das alusións aos conflitos bélicos lembrados, que a dinámica da historia nos furtou. Dado que o desexado é saldar unha débeda co silenciado, restituír o esquecido (“vostedes, meus caros, non saben o que é”), precisamente o nome que, na actualidade, serve para evocar tanto horror, Auschwitz, é deliberadamente omitido.

Tras convocar a razón ilustrada para soportar o horror que supuxo o século XX, o “Cuarteto con (e non contra) Alemaña” supón unha distensión, ao trasladarse ao Romanticismo posrevolucionario do século XIX, xermolo de moito do que aínda somos. Fronte á precedente implicación do autor no relatado, neste caso o lema que abre a serie, tomado da *Instauratio magna* de Francis Bacon (*sobre nós mesmos calamos*), advirte que entramos en eidos estritamente ficcionais, ao tempo que insinúa que os restantes non o son, ou cando menos non o son na mesma medida.

Tamén aquí se bota man da sátira, menos cruenta pero máis violenta, se cabe, porque non procede do exabrupto. O tratamento dos persoeiros focalizados (neste caso abertamente literarios: Von Platen, Madame de Staël, Kleist) vai da sorna ao cáustico: todos eles se afastaron ideoloxicamente da revolución, cando non a contestaron abertamente. Continuamos en boa medida nos dominios do manifesto estético.

O soporte da serie, en tríades, recorre ao molde que, desde o neoclasicismo, se reserva aos poemas morais de tema grave pero tamén ás composicións bucólicas, de forma que é posible afirmar que se trata dun seu uso irónico, reservado aquí a estampas galantes e decadentes. O problema é que esa matriz se volve imperceptible debido ao deseño editorial, cunha caixa demasiado estreita que corta e multiplica as liñas furtando esa importante información. Só o último poema, que abandona as estampas decadentistas malia seguir insistindo na conexión alemá, escapa á formalidade ternaria e á liña longa, aínda que engade un novo atranco métrico ao finalizar cada verso con palabras agudas que, sen formaren propiamente rima, si achegan un ritmo excepcional na nosa poesía.

Botando man dun culturalismo tan mesto coma crítico, de novo se acode na factura a unha técnica contrapuntística que, neste caso, leva ao extremo un recurso que viramos só insinuado en “Contra Maqueiro”: a superposición espazo-temporal (Bousoño 1970: 303-323). O procedemento, de índole visionaria, conduce, dun lado, a que se perciban en contigüidade ámbitos de feito tan arredados como Galicia e Alemaña e, do outro, volve simultáneo ao presente enunciado un tempo do pasado:

*Germaine non pode verme (eu non nacera). Sénteme  
e arde.*

Deste xeito, no que atinxe á dislocación espacial confronta un territorio recoñecible e caro para o autor, o galego (están minuciosamente recreados, a partir da microtoponimia, a área mindoniense, os eidos familiares de Vilanova e mais o confin con Zamora que supón Calabor, habitado por novos arraianos), con outro erudito e extremadamente

literario; en fin, trátase dun proceso moi complexo en que se literaturiza o real e asemade se dota de realidade o literario.

No que toca á dislocación temporal, pola súa vez hai unha evidente inxerencia do falante lírico, que se traslada fantasmagoricamente desde o presente da lectura ao arredado pasado do século XIX, acompañando, por exemplo, no seu exilio italiano a “August, Conde v. Platen-Hallermünde”, o poeta dos *Sonetos venecianos* cuxa figura inspirara *A morte en Venecia de Mann* —co inequívoco engadido “(1796-1835)”—. A infiltración complicase aínda máis coa insinuación de identidade entre ese eu narrador e a instancia autorial ata conducir ao que o último Genette (2004) chama unha metalepse do autor, realizada aquí en termos metaficciónais:

*Cheiro de naftalina ameaza este poema.*

ou ben

*Germaine case olla (en Weimar) cara o sitio onde eu a fántaseo.*

Trabállase, así, un dobre paradoxo, trasladando á fantasía onírica elementos aparentemente vivenciais: “Induzo o meu soño no de Germaine/ cara á divagación perversa”. Os saltos de nivel narrativo conducen, pois, a unha progresiva fusión de tempos, espazos e entidades reais e figurados que, salvo no caso do fascinante e innominado personaxe do neno, se formulan como oníricos. Transgrídese así o pacto ficcional ata o punto de que se permite franquear ilusoriamente a fronteira que nos separa do marco da representación nun movemento que o seu primeiro comentarista non vacila en alcumar de escandaloso (Genette 2004: 31).

A complicada montaxe inclúe, asemade, dous desdobramentos, ambos recorrentes na obra narrativa de Ferrín pero estraños na súa poesía: o do falante en terceira persoa e o misterioso “nenó” orfo de Vilanova dos Infantes (pénsese unicamente en “Fría Hortensia” ou *Bretaña, Esmeraldina*), e mais o dos escritores recreados e as súas criaturas de ficción<sup>5</sup> (Germaine de Staël iguálase a Corinne e Dauphine, dúas das súas protagonistas, e o “Tenente Kleist” acompaña non só ao cura de Fruíme senón á amada deste, “Penthesilea”, a “Migueliño Kohlhaas” e a “un daqueles Schoffenstein donos das atrocidades”, todos tres personaxes destacados da súa obra). De ambos os desdobramentos é, sen dúbida, o que afecta ao anónimo pícaro o máis frutífero, dado que insinúa unha certa identificación entre el e o falante poético, de quen sería unicamente un eu pasado (o cal explicaría a súa morte final, posto que a figura obedecería ao desexo de transcribir lembranzas da infancia, *quand’era in parte altr’uom da quel chi*

<sup>4</sup> Obsérvese que a identidade que propicia a proximidade entre o apelido do autor e o da personaxe está, neste caso, satirizada, dado que o retrouso da máis famosa canción de Robert McFerrin, “Don’t worry, be happy”, funciona como índice da idiocia posmodernista e cómplice dos poderes establecidos.

<sup>5</sup> Verbo das relacións entre criaturas ficciónais, autores literarios e lectores na narrativa ferriniana, lembremos unicamente “Calidade e dureza” e “Adosinda horrorizada”.

sono). O personaxe é, ademais, quen dota dunha certa progresión de sentido ao conxunto, dado que aparece en todas as composicións e, en consecuencia, estimula a concatenación narrativa. A isto cómpre engadir a súa función como avaliador moral das situacións narradas, aproveitando as implicacións de inocencia e descoñecemento das normas que rexen o mundo adulto que caracterizan a infancia<sup>6</sup> (Cabo Aseguinolaza 2001).

A fusión de planos, as interferencias entre o real, o evocado e o inventado e as ambiguas intrusionas do falante extradiexético no universo poetizado levan a complexas e frutíferas confluencias que sobordan, con moito, a tradicional *mise en abîme*. Quen isto asina non ten dúbida de que este sincretismo exploratorio, que achega ao poema técnicas circunscritas adoito ao relato, fai desta segunda serie a de estética máis innovadora e, paradoxalmente, a máis radical de todas as que conforman o libro.

As elaboradas máscaras ás que se acudía no “Cuarteto” para exercer a intertextualidade simplifican un tanto en “Senecto corpore”, onde a proxección do eu nun personaxe se realiza por medio dun recurso enunciativo máis frecuente: o desdoblamento. Cómpre ter en conta que, se nos poemas políticos o dito é vinculante en relación ao autor, no resto da poesía ferriniana hai unha clara tendencia a evitar a ilusión de identidade e a credulidade á que induce o uso da primeira persoa, isto é, a impedir a falacia intencional. Contra calquera caste de confianza, é frecuente que o noso autor acuda a *alter ego* varios, coma Heriberto Bens, Stephen ou o propio Amadís de Gaula, aos que cómpre engadir, nunha achega menos cerimoniosa, outros sosias, entre os que destacan os hipocorísticos familiares coma o benhumorado “ghebo” que testaba en *Estirpe* ou este “chiño” que hoxe nos ocupa.

Se falamos de desdoblamento é porque, aínda que nin o máis acérrimo confesionalista podería confundir a Xosé Luís Méndez Ferrín con ese “chiño” da súa idade que vai facer mareas ao Grand Sole, seituras a Castela, cemento a Ourense ou vías de tren contra A Gudíña, é preciso recoñecer que as referencias e o feitío dos dous poemas conclusivos, decididamente autoelexíacos igual ca o primeiro, sementan a dúbida de se non estaremos diante dunha enunciación encubridora (López-Casanova 1994: 64-70), unha caste de esquizofrenia poética moi cara ao noso poeta, que nesta ocasión ve potenciada a escisión entre as dúas personalidades por medio do rexistro lingüístico e cultural empregado (a erudición e as glosas do falante poético, así como os seus puntuais comentarios, non se corresponden en absoluto co esperable “nas maneiras de estar do galaico que é probe”). Concibida nesos termos, a nova serie pode lerse coma unha revisión ou, por sermos precisos, unha corrección marcada pola

categoría de clase do “Triste Stephen” de *Con pólvora e magnolias* e, coma aquel conxunto, interpretarse como a autobiografía conxectural de toda unha xeración a un grupúsculo intelectual e menos que o reduzamos á clase media<sup>7</sup>. A posición privilexiada do pseudónimo e o emprego da segunda persoa gramatical como home de palla da primeira (Bousño 1979, II: 29) axudarían a asumir e a resumir unha vida e un tempo sen caer no solipsismo, cunha máscara só parcial que acaba nun exercicio de autofabulación enmascarada (pénsese só nos sobreentendidos biográficos que propician a lembranza do uniforme de estameña marrón do sistema penal franquista do primeiro poema) non exento dun certo impulso confesional.

Se en “Contra Maquieiro” a chegada do século XXI propiciaba unha recapitulación que abrangía ao xénero humano<sup>8</sup> e implicaba a todo o planeta, a senectude e a inexorable inminencia da morte<sup>9</sup> ditan un repaso vital asentado desta volta en Galicia que, ao final, acaba alcanzando ao individuo, achegándose ambiguamente ao escritor (o curioso testamento que constitúe o poema VI, en que o herdo *in vita* o forman os territorios familiares do rodopío de Vilanova, presumiblemente os máis queridos polo autor, non deixa lugar á dúbida). Aínda que nin sequera nesa conxuntura vital se desexe a elexia pesarosa e, no seu canto, se opte ao final por un *ars moriendi* xocoso e esperanzado, un *carpe diem* da vellez (“E tu, Chiño, escachas a rir porque aínda estás eiquí”, afirmase en VI, discutindo as asociacións entristecidas que se asocian á figura do paseante, personaxe inconsolable e apátrida), a renuncia explícita a calquera caste de melancolía, resaltada por ser a única afirmación en terceira persoa da serie (“Chiño non nota nada de Saudade”)<sup>10</sup>, non consegue superar a evidente aflicción do poema conclusivo, de novo visionario, de novo convivio cos mortos próximos<sup>11</sup>, nin a gravidade do epitafio, que entronca directamente co primeiro ciclo

*Nunca habitou nos dominios do pelicano*

e asemade crea lazos con varias composicións dos últimos tempos.

Se o volume se abría cun longo e aceirado repaso do século XX, vai concluír, trabando o conxunto con coherencia especular, nunha serie prospectiva á que mesmo se lle engade un punto de distensión: a “Profecía de Taramundi”, unha composición en versículos ben máis breve cás anteriores.

Aínda que tras o relato que a nutre latexa a alusión a un sentido máis profundo onde radica a ensinanza que se pretende divulgar, a “Profecía” resulta aparentemente máis clara cá meirande parte dos tex-



tos oraculares en que se basea, por participar en boa medida doutro xénero de longa tradición, a parábola, que parte do cotián e do intelixible para facilitar, por analogía, a comprensión de cuestións complexas. Quizais porque o tratado, a profanación das tumbas dos devanceiros, aos que cómpre devolver á terra para lograr o descanso, sen deixar de ser un tema político de dilatada raigaña (por citarmos un clásico, só cómpre pensar en *Antígona*), non pode evitar relacionarse, *hic et nunc*, coa restitución da identidade e da dignidade aos asasinados na guerra civil que continúan amoreados nas foxas comúns. Pero ese é un dobre sentido que debe dirimir cada lector<sup>12</sup>.

O subxénero profético, que Ferrín xa ensaiara nalgún relato de ciencia-ficción, acode agora ás súas fontes canónicas, as bíblicas, dos *Salmos* á *Apocalipse* (fragmentación numerada dos versículos incluída), nun ritual profano, comunal e mitoloxizante que se serve das fórmulas consabidas e, ao tempo, xoga a transmutalas: non é a palabra de Deus, senón a do “Señor Lombardía, dos Ferreiros de Taramundi” a que se invoca, e este quen advirte e lembra; “Escoitade os que tendes ouvidos” e “as linguas e as nacións” son citas literais procedentes de Xoán de Patmos, igual cá “nova alianza” que se propugna está directamente extraída de *Xeremías*, 31, todas tres volteadas en laico, e así sucesivamente.

Xa o constataba Chus Pato en *Charenton*: neste noso tempo

*a profecía é un xeito de organización política  
a revelación non é operativa.*

Nesa liña de análise, a suite burla as configuracións xenolóxicas consuetudinarias en canto se presenta coma un exemplo de contraxénero, isto é, adopta as convencións discursivas e formais propias da profecía mentres transgride os seus elementos ideolóxicos trasladando a posesión da verdade da divindade á cidadanía. Pero aínda hai máis distorsións.

Se os antecedentes do caso se relatan nun ton de ladaíña ancestral, coa gravidade que lles cómpre, e o recurso á alegoría (os afrikaces, os sepulcros ideais, e non os branqueados dos fariseos), ao ton apocalíptico e un certo anacronismo impiden unha interpretación única do relatado, tras a advertencia instrutiva

*Nin un nin un cento Ten que ser Armada de Máximos e de Completos. Facei Nova Alianza. Facei nova alianza*  
(Méndez Ferrín 2005: 71)

a serie xoga cunha certa desenvoltura (“7. Don Álvaro Cunheiro alandillou contra Monfadal por ver se daba cun óso fino de muller nova para facer unha frauta; por nada”), abandonando o ton comi-

<sup>6</sup> Aínda que non accedemos á voz do neno, a perspectiva adoptada na esfera diexética que lle corresponde é infantil. Con todo, a caracterización do meniño, de xorne psicanalítico, non opera por idealización e, en consecuencia, está lonxe de calquera edulcoración, de forma que na primeira composición se centra na perversidade e na morte do pai e na penúltima, en cambio, incide na inxenuidade como medio de avaliar na súa rudeza unha realidade, a dos adultos alemáns, rexida por normas e valores opacos para o coñecemento do mundo do focalizador, de xeito que constitúe unha vía indirecta para facer do poema unha réplica e unha repulsa.

<sup>7</sup> Véxanse, a este respecto, as reconvenções a Franco Grande que o propio Ferrín inclúe no prólogo á obra memorialística deste *Os anos escuros* (Méndez Ferrín 1985).

<sup>8</sup> Cito, claro é, a “Internacional” na súa versión galega.

<sup>9</sup> Agora personificada en Mumadona, isto é, revestida do porte, a audacia e a nobreza das mulleres da familia de san Rosendo e, asemade, caracterizada como amante ao xeito tradicional. *Cfr.* VII.

<sup>10</sup> Isto é, marcada polo abandono do “ti da reflexión” ou “imaxe no espello” para adoptar unha maior distancia por medio do “el encubridor”, por continuarmos empregando a terminoloxía de Arcadio López-Casanova (1994: 64)

<sup>11</sup> O que o equipara co último poema do ciclo de apertura, “Contra Maquieiro”, mesmo se aquel, ao facer referencia a “fotografías”, pode ser así mesmo interpretado como explicitación da orixe da serie, que constituiría unha éfrase ficcional desas imaxes inmóbiles.

<sup>12</sup> Non debe esquecerse que, por moito que o profeta se dirixa aos seus contemporáneos —“os homes de funda á saída da nave industrial e os sopretes de soldadura”—, a súa mensaxe é intemporal, imperecedoira e universal, con efectos presentes pero tamén vindeiros e, xa que logo, non pode concretarse nun único acontecemento. As referencias á poesía de Heaney, por exemplo, reforzan a posibilidade dunha lectura foránea da serie, mentres que as que tocan a Don García ou a Pardo de Cela desmenten unha súa interpretación exclusivamente contemporánea.

natorio e a imprecación para abrirse, nunha nova quebra xenolóxica con respecto á tradición, ao dialoxismo e volverse proclive ao humor e mesmo á burla, retrucando a incompreensión e a indiferenza que, en por si, arrostran quen posúen o ingrato don de ver o futuro:

*Non podemos, Señor, non podemos. Sómoislle das comunidades deportivas e educamos para a Paz. Sómoislle da ética e do riso necio. Carecemos de seguridade no emprego e alguén puxo no noso pescozo torqués de ouro baixo ornados de talismáns e máis de emblemas. Sómoislle, descalciñas, as poucas e as probes que van de Santiago a Padrón.*  
(Méndez Ferrín 2005: 16)

Polo demais, a afirmación clarividente que o discurso constitúe responde a todos os trazos distintivos da profecía: o uso dunha linguaxe simbólica, de ambiguas alusións, un atranco adicional que só lles é dado sortear aos xustos; o feito de que o profeta, a diferenza dos sabios, se mesture co pobo, como membro seu que é, e interveña nos asuntos da vida diaria en lugar de predicar en abstracto; e, así mesmo, a súa aptitude para predicar o curso que seguirá a historia da colectividade á que se dirixe, a pesar de que só dispón dunha visión fragmentaria sobre a materia da que trata.

Precisamente son a súa pertenza ao pobo e a súa parcialidade de coñecemento, verdadeira lei da revelación profética, os trazos cos que de maneira máis evidente se xoga na “Profecía” para subverter o xénero de partida. Aínda que esa fatal ignorancia non invalida o preconizado, permítelle á nosa sibila civil desentenderse, zafar das preguntas e eludir calquera responsabilidade no último dos fragmentos que conforman a serie

*Dixo Señor Lombardía: E logo por que me preguntades a min? Isto que eu digo é somentes a Profecía de Taramundi! [...]*  
(Méndez Ferrín 2005: 72)

Ao final, máis ca unha predición é a súa unha proclama, un requirimento laico no que se espera a cooperación dos interlocutores, dos pares. Certo que, a ollos do leigo, a dicción pode parecer soberbia, pero unicamente debido a que é a verdade quen posúe ao Señor Lombardía e fala por boca deste. Fóra da memoria e do vaticinio, o personaxe renuncia a calquera caste de distanciamento, de superioridade sapiencial, con respecto ao seu auditorio, de aí a sorprendente renuncia final e o feito de que, en última instancia, sexa o mes de abril, isto é, o ciclo natural das estacións, o garante do dito.

\* \* \*

Os xéneros, non ten dúbida, traducen unha visión do mundo derivada do seu diálogo cos valores da sociedade que os integra e, xa que logo, entran en cada época complexas actitudes ideolóxicas. En literaturas emerxentes coma a galega, a conciencia da precariedade conduciu, e segue conducindo, a que os axentes institucionais, nomeadamente os escritores, procuren asentar e normalizar o sistema preservando a súa singularidade (cfr. a aplicación sistémica do concepto de autocomunicación lotmaniano a propósito dun relato do propio Ferrín en Cabo Aseguinolaza 1999) e propiciando un certo dinamismo no seu interior que lle permita superar eivas e atrasos. No que toca aos xéneros, os máis poderosos motores da memoria pero tamén da mudanza que a institución literaria posúe, as intervencións concréntanse, seguindo a González-Millán (1995), en tres eixes de transposición, todos eles actuantes no noso volume: a predilección por ensaiar xéneros pouco explotados (onde entrarían todas as variantes epidícticas que conforman “Contra Maqueiro” —epopea, treno, pranto), o axuste dos xéneros canonizados (que exemplificaría a desautomatización da elexía en “Senecto corpore”) e o tratamento paródico e antidiscursivo que ten como función socavar a autoridade e a estabilidade do sistema —discursivo— dominante e —literalmente— canónico, que é xustamente o caso da “Profecía de Taramundi”, amais de explicar a introdución da sátira para desvirtuar o distanciamento excelso da épica na primeira serie ou as irónicas alusións á pastoral en parte da terceira.

Dicía ao comezo que, de todos os seus, este é sen dúbida o poemario máis abertamente político dos escritos por Ferrín, o que é moito dicir nunha obra que nunca considerou o paradigma esgotado. Malia todas as estratagemas enunciativas de encubrimento, a forte personalización do locutor alcanza non só o vector afectivo, senón moi sinaladamente o ideolóxico e o persuasivo. Pero cómpre ampliar o alcance do político para aló do plano semántico, e reparar en que as estratexias xenolóxicas e enunciativas ensaiadas ao longo do volume incorporan e reivindicán así mesmo a resistencia, a diferenza e a contestación.

Calquera toma de posición coherente crea, en literatura, un límite. Compártanse ou non as certezas, reflexións e inxedanzas tratadas na obra, considérese ou non superado o descrédito en que caeu durante anos a poesía comprometida, forzoso é recoñecer que, xusto por esquivar o esperable, por desviarse das veras consabidas, simplificadoras e estereotipadas que pexan a peor pero máis divulgada literatura civil, *Contra Maqueiro* soborda ese límite e explica o influxo —e mérito— decisivo do escritor ■

## Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio** (2000). *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*. Tr. de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia : Pre-Textos.
- Bousoño, Carlos** (1970 5ª). *Teoría de la expresión poética, I*. Madrid, Gredos.
- García Montero, Luis** (2006). *Los dueños del vacío. La conciencia poética, entre la identidad y los vínculos*. Barcelona: Tusquets.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando** (1999). “Temporalidade interna e autocomunicación, a propósito dun conto de Méndez Ferrín”. *Cinguidos por unha arela común: homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*. Coord. por R. Álvarez e D. Vilavedra. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, vol. II: 261-270.
- (2001). *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Genette, Gérard** (2004). *Métalepse : de la figure à la fiction*. Paris: Editions du Seuil.
- Glifo, Equipo** (1998). *Diccionario de termos literarios. Vol I*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- González-Millán, Xoán** (1995). “A cuestión dos xéneros na periferia literaria. Ámbitos de investigación”. *A Trabe de Ouro* 23: 343-352.
- Grass, Günter** (2001). *Mi siglo*. Tr. de Miguel Sáenz e Grita Löbsack. Madrid: Santillana/ Alfaguara.
- Jameson, Fredric** (1991). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.
- López-Casanova, Arcadio** (1994). *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Méndez Ferrín, Xosé Luís** (1985) “Limiar” a *Os anos escuros. I. A resistencia cultural da xeneración da noite (1954-60)* de X. L. Franco Grande. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- (2005). *Contra Maquieiro*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- (2006). “Paraleipomenon o de las cosas omitidas”. *Abcd las artes y las letras* 730 (28-I-2006 // 3-II-2006).
- Pato, Chus** (2004). *Charenton*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Pound, Ezra** (2000). “Canto LXV”. Méndez Ferrín, X. L. e Carracedo, M. (tr.). *A Trabe de Ouro* 44: 491-505.