

**Algunhas organizacións do punto de vista en
*Sombra do aire na herba***

Luciano Fernández Martínez

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, LUCIANO (1991). “Algunhas organizacións do punto de vista en *Sombra do aire na herba*”. *Dorna*: 18, 27-36. Reedición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*. <<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1859>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, LUCIANO (1991). “Algunhas orgnizacións do punto de vista en *Sombra do aire na herba*”. *Dorna*: 18, 27-36.

* Edición dispoñíbel desde o 20 de febreiro de 2012 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.

ALGUNHAS ORGANIZACIÓNS DO PUNTO DE VISTA EN *SOMBRA DO AIRE NA HERBA*

Luciano Fernández Martínez

1.- Limiar.

Presentamos neste pequeno estudio un extracto doutro que abrangue a análise a totalidade dos poemas de *Sombra do aire na herba*, amais de tirar consideracións globais sobre a frecuencia de cada suxeito (falante lírico, ti lírico e suxeito lírico -S1, S2 e S3, respectivamente) e as súas variantes (internas e relacionais). Daquela, este traballíño, amais de, por partir dunha análise concreta, carecer do marco socio-político e cultural no que se xestan os poemas e dunha visión integradora, presenta os casos sen máis criterio que o subxectivo, e baixo o atomismo dende unha perspectiva globalizadora. Sen embargo, todo iso non ten por que desposuílo de licitude.

A finalidade é explicitar e pór de relevo as complexas organizacións que, na maioría dos poemas de *Sombra do aire na herba*, están escondidas tralo “suxeito dominante”, redución sen poder explicativo, insuficiente para dar conta dos casos nos que son múltiples os tedallos que sosteñen e conforman o punto de vista poemático.

Cómpre dicir, antes de pasarmos á abordar dos poemas, que, se ben, por razóns de espacio, non reproducimo-los textos poéticos, a lectura destes deben se-lo imprescindible cabezallo de cada análise, cabo da gravitación do contexto poético e social, e, por suposto, o persoal dun home de vivencias radicais, profesional e intelctualmente comprometido co que sofre, entre eles Galicia (o que o leva, xustamen-

te, a presentar parte dos seus poemas na nosa lingua, cando non era esta a súa de instalación).

2.- Análises⁽¹⁾

O número 1 (“Mañá da miña rúa”) presenta este esquema:

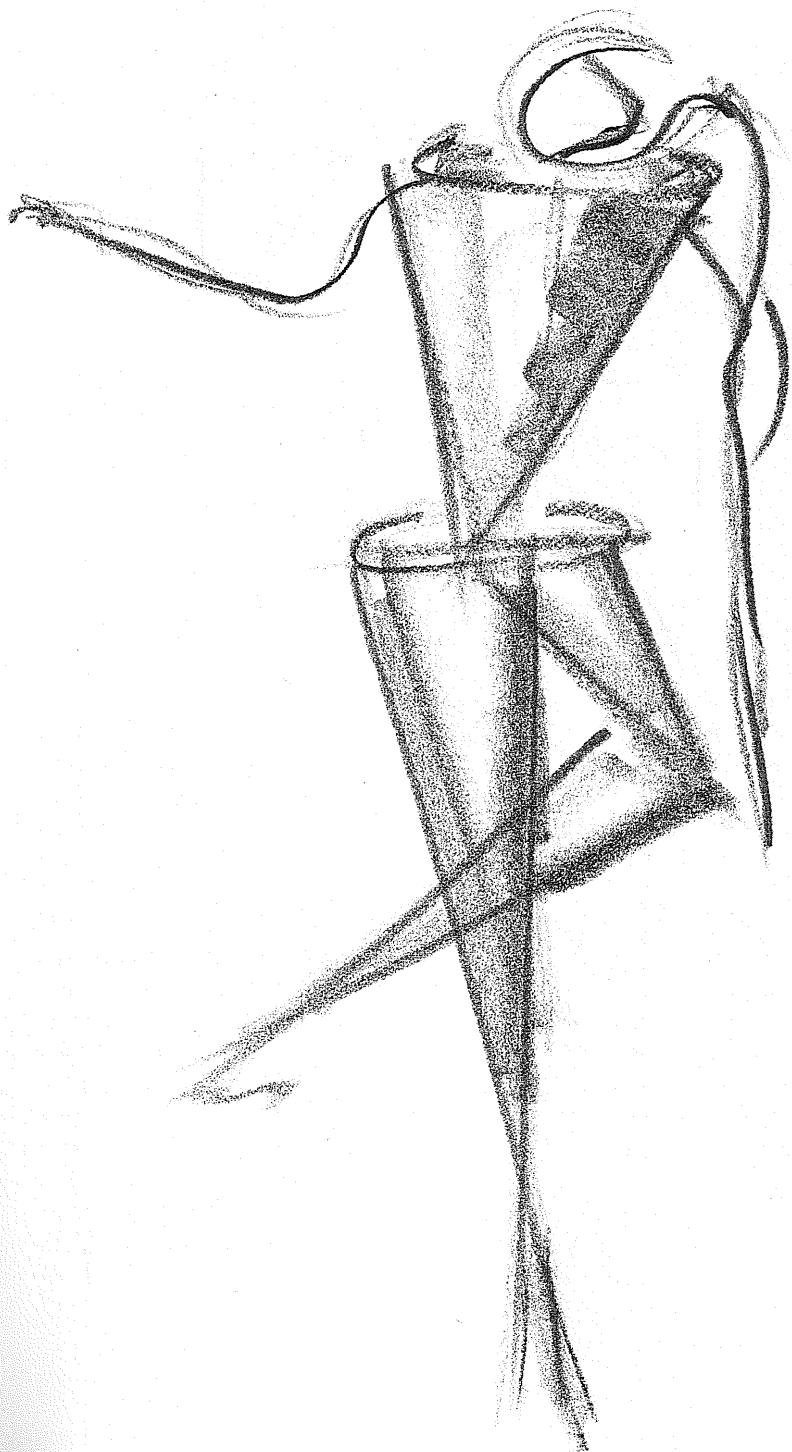
S3 cadro (► S1)
escena

esquema que xa recolle o mesmo título, portador, amais, da información espaciotemporal. A terceira persoa aparece tanto no singular como no plural. Principia cun cadro (mañá e rúa) con referencias ó falante lírico por medio dos posesivos (“meu pobo”, “miña rúa”), para pasar logo (verso 14) a unha escena, coa introducción no cadro dun mínimo retrato (raparigas, obreiro, neno) e desenvolvemento narrativo. O eu, espectador distante que recolle intres vivos, intúese situado nun edificio, ollando o comezo do día no exterior cun ton que vai da alegría vital á “filosófica aceptación”.

Con un S1 e mais un S2 aparece o poema 33 (“Forasteiro”), aínda que en realidade o S1 é só unha sentenzia introductoria (intertextual), xa acompañada por comiñas. En esquema:

S1 eu plural
S2 ti lírico confidente ou imaxe no espello (► S3 cadro)

Centrándonos no ti lírico, este é identificado no título como “forasteiro” (outra cousa é a adicatoria ó seu amigo Carballo



Ignacio Villauriz

Calero); mais isto non impide que interpretemos ese suxeito segundo como un desdobraemento do eu; teríamos, entón, unha imaxe no espello, e con ela a manifestación da esfera íntima por medio dunha vía indirecta, semioculta (disimulando o subxectivismo), pondo, amais, un tempero ó íntimo estado de ánimo do eu; tampouco hai que esquecer que a función apelativa ten o poder de implicar tamén ó lector (pola súa ambigüidade). Teñamos en conta que foi a Vangarda quen ampliou nunha importante medida o seu uso, xa que respondía axeitadamente ós seus fins poéticos.

A organización repítese con insistencia, nestes termos:

S2 ti lírico	(➤ S3 cadro)
[forasteiro]	[+ soidade]
	[+ silencio]
	[+ morte]
estás	cidade
relembra	sinos
paseias	so
ollas	edificio
tes (medo)	arrabás
etc.	

no principio de verso, fortalecendo a función apelativa.

O ton é angustiado pero en repouso: a imaxe no espello impide un ton desesperado, dramático, ó servir de freo ó mundo íntimo do eu.

O terceiro poema (“O bosque”) insiste no suxeito segundo ó conxugar en alternancia estas dúas perspectivas:

S3 cadro (➤ S2 imaxe no espello)
S2 imaxe no espello

para rematar coa que comeza. Técese, daquela, un xogo perspectivístico no que o ti lírico atópase arrodeado de cadros, mesmo coma nun bosque:

S3 cadro (➤ S2 imaxe no espello)

S2 imaxe no espello

S3 cadro (➤ S2 imaxe no espello)

S2 imaxe no espello

...

S2 imaxe no espello

S3 cadro (➤ S2 imaxe no espello)

O cadro, tétrico e simbólico, sitúase nun ambiente exterior (o bosque), pero pechado polas sombras (“a noite está aínda enriba”), pechazón que repercute no ti lírico, sen a súa árbore e a súa casa.

O suxeito segundo, suxeito poemático, é como en “Forasteiro” unha imaxe no espello, un desdobraemento do eu, coas funcións que alí se expuxeron. E é que era mester conter dalgún xeito esa vivencia extrema: a arrepiante visión da vida como incesante perda e pesadume, ó tempo que aflixida conciencia da morte. E, por outro lado, implicar a cada lector, a cada home, no destino común.

Pola súa parte, “Nouturno”, o poema dezasete, relaciona o punto de vista do cadro e do retrato co dun suxeito segundo, desta maneira:

↕ S3 cadro
↕ S2 ti lírico amado
S3 retrato (➤ S2 ti lírico amado (partes de))
S3 cadro (➤ S2 ti lírico amado)

A composición comeza cun cadro nocturno moi especial (“Crara noite”), no que se atopa un suxeito poemático que moi posiblemente sexa a propia noite personificada (obsérvese que non hai referencia ningunha a un ti lírico, como si hai no retrato todo e no cadro final). Logo, nese ámbito aberto e protector da noite (en contraposición ó “Nouturno” que ocupa o sexto lugar no libro, ou a “O bosque”, por exemplo), o eu latente diríxese a un ti lírico por medio dos imperativos:

Baila, baila...
Ilumina, deslumbra
cos teus brazos iste ámbito.

un ti lírico indeterminado, pero que se adi-
viña entrañable e amado. De seguido ese ti
amado é visto dende o retrato parcial:

Verdes áinda as túas coxas,
frías e duras.

e, ó cabo, vóltase a un cadro (do nocturno ó
mencer) no que se agoira a fin da máxica
vivencia:

O mencer
quer cortar as túas maos.

Resumindo, o cadro nocturno é roto
polas apelacións a un S2 amado, que vai
ser retratado no ámbito descrito; logo ese
ámbito é retomado nun cadro final (coa
inminente chegada da mañá). Deste xeito, o
ti amado, alumador na noite, queda bailan-
do (co seu ritmo binario) entre os dous
cadros (noite, ton eufórico, no primeiro, e
mencer, desazo, no último).

O poema 11 (“Vrao”) xoga coas pers-
pectivas deste xeito:

S3 cadro (➤ S1 eu plural) (➤ S1 eu lírico)

S1 eu lírico (➤ S2 ti: o cadro, o estío)

S3 cadro

O cadro (do estío) queda así fendido
pola patencia do eu lírico, que se dirixe a
un suxeito segundo que é o verán que entra
(o obxecto do cadro):

(cadro)

Dareiche a miña alegre bandeira
prá torre da miña praza.

(cadro)

Esta patencia, así como a por medio dos
posesivos, e o ton marcado (vitalista), suli-
ñan a presenza do eu no cadro e a súa ínti-
ma comunión con el. Tamén hai un eu plu-
ral (subordinado) implicador da colectivi-
dade, neste caso os habitantes da cidade
(que se interpreta como os lugueses):

Os brancos cabalos do estío
polas portas en sombra
das nosas murallas entran.

pero que, á fin, na totalidade, só serve de
integrador do eu (para nada esvaecido)

nunha comunidade.

O poema décimo noveno (“O día
malo”) é un cadro no que se enxerta o eu
lírico dirixíndose a un ti lírico que é o día,
obxecto do cadro (como xa se viu en
“Vrao”, que posúe un esquema moi seme-
llante):

S3 cadro (➤ S1 eu plural)

S1 eu lírico (➤ S2 ti: o cadro, o día)

S3 cadro (➤ S2 ti: o cadro, o día)

O primeiro cadro, no que aparece unha
implicación do eu plural, sorprende o intre
do nacemento dun día de signo negativo
(Xa naceu iste día / dos vertedeiros máis
humildes). Ante isto, o eu non se contenta
con espregitar tralo ton “mollado”, senón
que vai aparecer patente e diríxese cara a
un ti que non é senón o día (personificado),
para lle expresa-las súas activas intencións.

Logo do apóstrofe ó día, un novo cadro,
desta volta nun ton vital e esperanzador,
repercute nese “día malo” (do que se man-
tén a personificación).

A liña é clara, pois: ámbito negativo
(común) (S3) ➤ intención de cambio (S1)
➤ ámbito de esperanza (S3).

“Oración incompleta” (poema trixésimo
quinto) tamén presenta unha organización
pragmática simétrica:

S1 eu plural (➤ S3 cadro)

S3 cadro

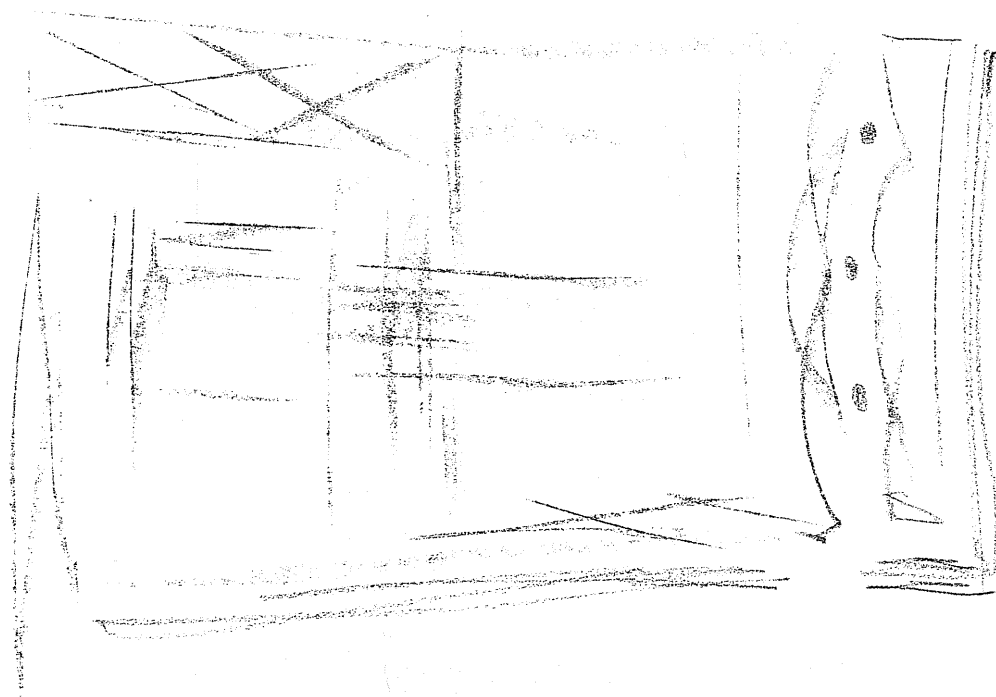
S1 eu plural (➤ S3 cadro)

o que dá motivo a que o cadro, o carozo do
poema, quede pechado pola perspectiva do
eu pluralizado.

O cadro é unha simbólica tarde de chu-
via, coa orixe na posición do eu plural:

Contemplamos dende a soleira a chuva.

que se espalla sobre a paisaxe lonxana nun
ton de repouso vital (en concordancia coa
actitude de contemplación). Sobre el recae
a insistencia dunha P4 (nós) abrindo e
pechando o poema baixo un mesmo esque-



Pancho Rodiño

ma sintáctico (PDO + CCL + CD) e a mesma forma verbal:

Contemplamos dende a soleira a chuva.

(cadro)

Contemplamos dende a porta
iste pequeno i eterno espeitáculo.

Despois...

A función do S1 eu plural non é outra que a desdivinización do eu a favor da experiencia colectiva, implicando nela ó lector.

En "O meu refuxio" (poema trixésimo sexto) atopamos:

S1 eu lírico

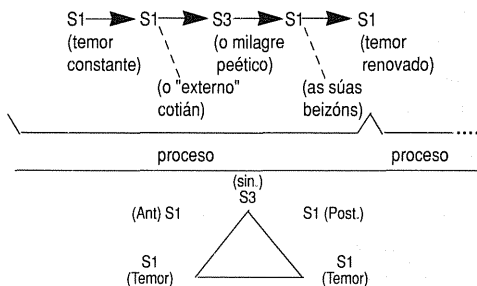
S3 cadro

S1 eu lírico (➤ S2 ti lírico sinal de transcendencia)

O eu lírico expresa a súa vivencia de temor (do pasado cara ó presente), e do seu presente cotián –onde se opón o "externo" (a dura existencia) fronte ó "interno" (sensibilidade, creación)– o paso previo ó proceso descrito baixo forma de cadro. Logo

do cadro veñen as súas beizóns (verbo do feito poético) a un ti lírico trascendente, interpretable como a divindade que lle concede o don da poesía (no cadro hai unha invocación ó Señor); e na fin retómase o comezo: a vivencia de temor (desta vez do presente cara ó futuro).

O proceso poético desenvólvese no cadro, que posúe riscos narrativos (pois que é xusto un proceso) e un ton ascendente; baséase na oposición escuridade/luz, e o seu simbolismo é evidente. Queda atrancado entre o medo do eu. Esquematzado:



Coa presentación do proceso poético baixo un S3 (entre os “lóricos” S1 dunha experiencia poética íntima, que, lembremos, para Pimentel era só privilexio dos escollidos) consegue un certo arredamento que provoca a impresión de don recibido, de milagre do que o poeta non é máis ca receptor-espectador, fuxindo deste xeito do pudor de escribir: eu convirto o escuro en tesouro brillante. É esta a clave de conxugar un suxeito primeiro cun terceiro neste poema.

No poema 38 (“Non ten atopo endexa-mais”) a organización é particular bastante:

S3 cadro

S1 eu lírico (➤ S2 ti lírico trascendente)

(➤ S3 cadro)

(...)

(➤ S2 ti lírico trascendente)

(➤ S3 cadro)

O primeiro cadro funciona como limiar de tipo espacio temporal:

Outro día que esmorece
sin loitas, na cidade.

e vai ser cunha variante súa coa que se peche o poema (= busca inútil):

Ardentemente percúrote
neste día que esmorece vagariño na cidade.

Fóra dese cadro introductor, a poesía adopta a perspectiva do eu lírico, presente de continuo e significativamente no principio de verso:

Non te atopo (...)

Erguín (...)

Tiven (...)

Escoitei (...)

etc.

Este rexe en alternancia un ti trascendente (receptor poemático e suxeito procurado cun dezo obsesivo: “¡Non te atopo endexa-mais!” repetido) e cadros ou escenas de distintos ámbitos que simbolizan a louca procura que protagoniza o eu.

“Solpores da miña vila” (trixésimo noveno) desenvolve este esquema:

↑ S3 cadro (➤ S1 eu lírico)

S1 eu plural

S3 cadro [➤ S1 eu lírico]

S1 eu lírico

S3 cadro

S3 cadro (➤ S1 eu lírico)

O poema é un cadro coas coordenadas espaciotemporais que o título xa amosa, nun ton canso, de abafante monotonía, no que irrompe o eu lírico, a + subxectividade:

Penso nos poetas mortos.

Calma, calma...

aínda que a súa presenza vese no poema todo, sexa polo ton, sexa pola súa patencia subordinado ó cadro (nunha vez baixo forma de pluralidade):

Solpores da miña vila.

(...)

A luz esbara

polo meu piano lustroso.

¿Qué música lle poñeremos?

As maos soñan.

Hai que suliñar que máis outra vez (véxanse os tres poemas que preceden a este na análise) as mesmas imaxes abren e pechan a composición; e, amais, baixo as mesmas actitudes líricas. A función é crear un poema pechado, choendo desta maneira a outra perspectiva poemática: a tarde de chuvia como experiencia aprehendida pola colectividade, o milagre da creación poética entre o medo do eu a perdela, a procura inútil do eu lembrada cada día que esmorece, e o eu pechado polos solpores da vila.

“Galicia” (sétimo poema):

S3 cadro

S3 episodio (➤ S2 ti lírico: Galicia)

S1 eu escénico

S2 ti lírico: Galicia

S1 eu escénico (➤ S2 ti lírico: Galicia)

S2 ti lírico: Galicia

S3 cadro (➤ S1 eu plural)

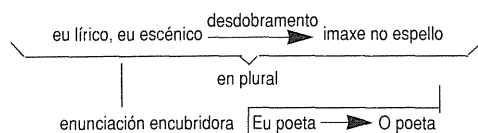
S1 eu escénico

S3 cadro

S2 ti lírico: Galicia (➤ S1 eu escénico)



(<eu)), “el fará” (< eu), que, amais, tamén son portadores dunha ambigüidade que implica ó lector, e na enunciación encubridora á categoría ‘poeta’:



Só ó resto aparece o cadro, pois logo da explicación do proceso aparece o proceso; o simbolismo é manifesto.

“Inverno (duodécimo poema):

S2 ti lírico amado

S1 eu plural

S3 cadro (➤ S1 eu plural)

S2 ti lírico amado

S1 eu plural

S3 cadro (➤ S1 eu plural)

(➤ S2 ti lírico amado)

S2 ti lírico amado

O ti lírico amado —ó que sumado o eu latente pasa a ser eu plural— é (son) o eixo do poema: incluso nunca deixa de estar implicado (sexa illada ou conxuntamente) nos cadros de ton ilusionado, pois a amada é a esperanza de esquecer nun recanto todo o exterior (“a tarde farrapenta”), e vivir unha experiencia vivificadora:

*¡Aluma iste mísero
e gozoso día
cós teus seos,
coas túas coxas pulidas
por unha soedade ditosa!*

É ben relevante o volver a segui-lo mesmo esquema inicial (ti lírico — eu plural — cadro (➤ eu plural)) máis por extenso, pechando a organización este ti lírico no imperativo e nun ton exclamativo. É a insistencia na situación preparatoria do momento de clímax.

“Nouturno” (poema décimo sexto):

S2 imaxe no espello (➤ S1 eu lírico)

S1 eu lírico

S2 imaxe no espello (➤ S3 retrato)

S2 imaxe no espello

S3 escena

S2 imaxe no espello (➤ S3 escena)

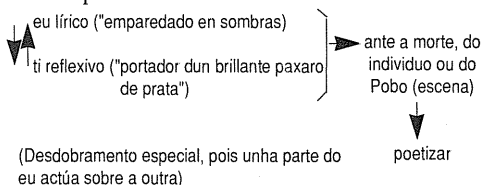
(➤ S1 eu lírico)

O poema é unha confidencia a un ti que é interpretable como unha imaxe no espello⁽³⁾; a apelación é case que ininterrompida —obsérvase que a marca persoal (ti) aparece 4 veces, tres no principio de verso, en 31 versos, e que tamén abundan as formas verbais de P2 (do pospretérito ó imperativo)—. Nun primeiro momento o ti lírico é retratado, caracterizado, e oposto á situación do eu (“emparedado de sombras”) polo que se amosa como “actante axudante do suxeito”; pero logo a escena introduce o subtema da morte executada, valéndose dun suxeito poemático feminino indeterminado:

*A noite, as rosas, o fermoso estanque
í ela morta na súa alcoba.*

Ante esa realidade, a parte do eu que é poeta ten que actuar coa actitude de xeito.

En esquema:



Con este desdobramento interno, que é moi comprensible dende o punto de vista da experiencia creativa, temos, entón: un eu relativamétno avesío, un distanciamento síquico que tenta a vivencia do eu e que neste caso permite colocar ó poeta no lugar que lle corresponde, e asemade a inevitable implicación do lector.

“Oración derradeira” (poema cuadraxésimo segundo):

S1 eu lírico (➤ S2 ti lírico trascendente)

S3 cadro (➤ S1 eu lírico)

S1 eu lírico (➤ S2 ti lírico trascendente)

S3 cadro (➤ S1 eu lírico)

S1 eu lírico (➤ S2 ti lírico trascendente)



Ignacio Villauriz

S2 ti lírico trascendente (➤ S1 eu lírico)
 S1 eu lírico (➤ S3 cadro)
 S3 cadro (➤ S1 eu lírico)
 S1 eu lírico (➤ S3 cadro)
 S2 ti lírico trascendente [➤ S1 eu lírico]
 S3 cadro (➤ S1 eu lírico) (➤ S2 ti lírico trasncente)
 S2 ti lírico trascendente (➤ S1 eu lírico)

Constantes cambios de enfoque, e sempre modificados. A causa é a mestura dun eu lírico dirixíndose ó Señor, que despois vai pasar a uns directos imperativos (S1 ➤ S2 “eu pídoche que” ➤ S2 ➤ S1 “faime”), e mais cadros que simbolizan o estar do eu. Esta habelencia perspectivística produce unha rica axilidade, fronte ó que doutro xeito podería ser un monótono prego.

3.- Consideracións finais

Se ben só abordamos quince dos corenta e dous poemas dos que se compón *Sombra do aire na herba*, e quedaron case

totalmente fóra aqueles que presentan unha perspectiva provisional (un 24%, a maioría cadros ou escenas marcadamente tinguidos do eu), xa podemos observar como “No cadro da súa xeración, e nesa razón anovadora e de ruptura, a poesía de Pimentel amosa unhas liñas definidoras de especial riqueza e intensidade,”⁽⁴⁾ pois que non temos máis que fixarnos na factura de cadros (que patentiza o impresionismo), nos eu plural, as imaxes no espello e a enunciación encubridora (tralos que está o ríxido control sentimental, a desdivinización e o tepero da intimidade do eu), nos eu plural e o vós oínte (tralos que latexa a preocupación humana e social do poeta, a necesidade de suliña-lo histórico e o colectivo), ou na abondosa complexidade organizativa.

É dicir, que as actitudes líricas en *Sombra do aire na herba* confirman a actualización das liñas poéticas da Vangarda que a obra pimenteliana supón.

(Este traballo foi galardoado co *II Premio de Investigación Lingüística e Literaria "17 de Mario"* do Departamento de Filoloxía Galega da Universidade de Santiago.)

NOTAS

- (1).- Seguimos, sen rixidez, unha orde de grao de complexidade.
- (2).- Tamén é posible entender un ti lírico: a lingua, a palabra (pero, ó resto, a palabra do poeta); ou, tamén, un ti oínte.
- (3).- “(...) ese amigo sería como la vertiente emprendedora del yo, como la parte del propio poeta que es capaz de vencer la propia tendencia al pesimismo y la soledad (...)”. SÁNCHEZ REBOREDO: *El silencio y la música*, Ed. O Castro, Sada, 1989, p. 128.
- (4).- LÓPEZ CASANOVA, A.: *Luís Pimentel e Sombra do aire na herba*, Ed. Galaxia, Vigo, 1990, p. 44.