

**No texto de Celso Emilio Ferreiro.
Análise do poema “O medo”**

Arcadio López-Casanova

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

LÓPEZ CASANOVA, ARCADIO (2011 [1989]). “No texto de Celso Emilio Ferreiro. Análise do poema ‘O medo’”. *Dorna*: 15, 65-75. Reedición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*. <<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/580>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

LÓPEZ CASANOVA, ARCADIO (1989). “No texto de Celso Emilio Ferreiro. Análise do poema ‘O medo’”. *Dorna*: 15, 65-75.

* Edición dispoñíbel desde o 30 de marzo 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.

NO TEXTO DE CELSO
EMILIO FERREIRO
Análise do poema "O medo"

Arcadio López-Casanova

O MEDO

- I) *Cando o corvo da noite se pousaba
nas derradeiras luces do solpor,
os meus ollos de neno
enchíanse de bágoas e de lóstregos.*
- II) 5 *O vento que fungaba nas vereas
era un home langrán envolto en brétema
cun fol ó lombo pra levar meniños.*
- III) *Os albres semellaban
pantasma de cabalos desbocados
agallopando os eidos.*
10
- IV) *Un medo que me viña
das raíces do mundo
tremíame no sangue.*
- V) *Pasaba o xornaleiro asubiando
con dous luceiros prendidos na eixada,
i eu tiña medo.*
15
- VI) *Pasaba o cazador
con bafexantes cans
arrecendendo a toxos e carqueixas,
i eu tiña medo.*
20
- VII) *Pasaban de ruada os fortes mozos
que voltaran da guerra tan contentes,
i eu tiña medo.*

- VIII) 25 *Ao pasar ó meu lado e verme os ollos,
alporizados, pasmos, decíanme:
"Non teñas medo",
i eu tiña medo.*
- IX) 30 *Soio cando chegaba ós meus
ouvidos
a doce voz de mel da miña vella,
eu xa non tiña medo.*
- X) 35 *Agora non comprendo
cómo aquil ser cativo,
aquela vella nena tan endébel,
(nos seus ollos azures
había luces de amenceres novos),
podía escorrentar tan grande medo.*

I. DA FORMA INTERIOR

O poema ferreiriano amosa xa, no seu mesmo título, un claro signo indicial con esa referencia ó *medo*, ó estado en vivencia medosa. Logo, ó longo do texto, o sinal temático vai aparecer recorrentemente, tal no v. 11 ("un medo"), nos vv. 16, 20, 23, 27 ("i eu tiña medo"), mailo cambio do v. 30 ("eu xa non tiña medo"). A clave do tema, xa que logo, i.e., o *eixo temático* artellador, vencéllase entón a estas tres notas:



Celso Emilio en Oviedo en 1938.

- (i) a vivencia –xa suliñada– do *medo* (marcada polo título);
- (ii) vivencia, ademais, referida ó "eu", a primeira persoa;
- (iii) ese "eu" –cfr. o v. 3– no seu tempo da infancia, da nenez ("os meus ollos de neno");
- (iv) polo tanto, trataríase, en definitiva, dun *estado medoso que vive dramaticamente un neno*.

Ora ben, ¿como se desenvolve o tal eixo temático do poema? As dez estrofas ou anacos do texto quedan artelladas, pola súa banda, en tres xustas e medidas unidades (UT), cada unha fixando e establecendo –segundo se verá– as súas relacións e perspectivismo. Ese debuxo de unidades temáticas quedaría deste xeito:

| UNIDADES | ESTROFAS | RELACIONS |
|-----------------|----------|--------------|
| UT ₁ | I-IV | eu → paisaxe |
| UT ₂ | V-VIII | eu ↔ eles |
| UT ₃ | IX-X | eu ← ela |

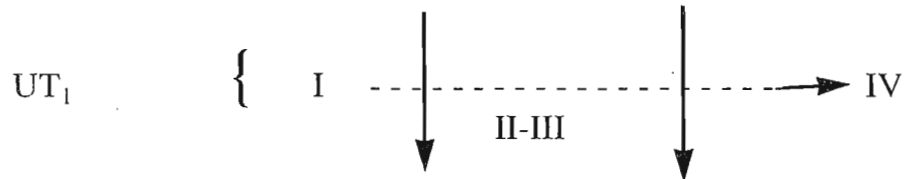


Celso Emilio Ferreiro en Caracas en 1969

A primeira (UT₁) –tal como queda suliñado– abrangue un total de catro estrofas (vv. 1-13) e está centrada na perspectiva de *eu sobre a paisaxe*, na visión que o neno nos dá; a segunda, de catro estrofas tamén (vv. 14-27), supón agora unha relación –nova perspectiva– do *nenos cuns concretos protagonistas humanos* (xornaleiro, cazador, mozos...); por fin, a terceira, con dúas estrofas (vv. 28-36), marca a *aparición da figura da nai* (v. 29, "a doce voz de mel da miña vella"), e, en consecuencia, o cambio –a positivo– no estado ou vivencia (v. 30, "eu xa non tiña medo"). En función do devandito, poderíase dar esta primeira –e moi sinxela– relación entre as unidades temáticas debuxadas:



Pola súa banda, cada unha desas tres unidades temáticas presenta a súa singularidade organizativa e mailos seus propios formantes. Nesa liña, a UT₁ –as catro estrofas ou anacos primeiros– tería esta peculiar distribución:



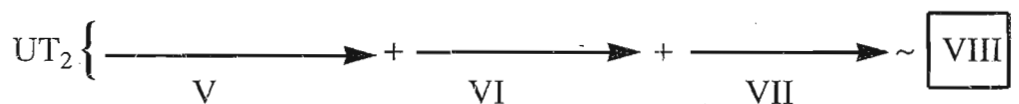
Segundo o elemental deseño proposto, opóñense acó as estrofas externas (I-IV) ás internas (II-III), oposición que está baseada nos rasgos seguintes:

- a) a estrofa I (vv. 1-4) fixa unha localización ("Cando o corvo da noite...") temporal e destaca un "sintoma" externo do suxeito ("enchíanse de bágoas...")
- b) a estrofa IV –o outro límite– dá, agora, a explicitación da vivencia medosa, ben clara nestes tres versos:

Un medo que me viña
das raíces do mundo
tremíame no sangue (...)

- c) as estrofas II-III manteñen unha razón de contigüidade, xa que ámbalas dúas, e centrándose no "vento" (v. 5) e nas "albres" (v. 8), amósaseno-la relación concreta do *eu coa paisaxe*, e, sobre de todo, a transformación visionaria desa paisaxe desde o estado medoso. Con outras palabras, como o neno –eses ollos cheos de bágoas– viu desde o medo terrible e dramático o mundo do seu entorno.

Ben distinto é, pola contra, o deseño da UT₂, tamén de catro estrofas. Tal sería a súa disposición:



Como se ve, as estrofas V, VI e VII vanse sumando, nunha moi axustada gradación intensiva ou ascendente, para rematar logo na ex-

plicitación final –xeito de resume– de número VIII. Esa gradación acádase, na liña aditiva apuntada, marcada a varios factores importantes:

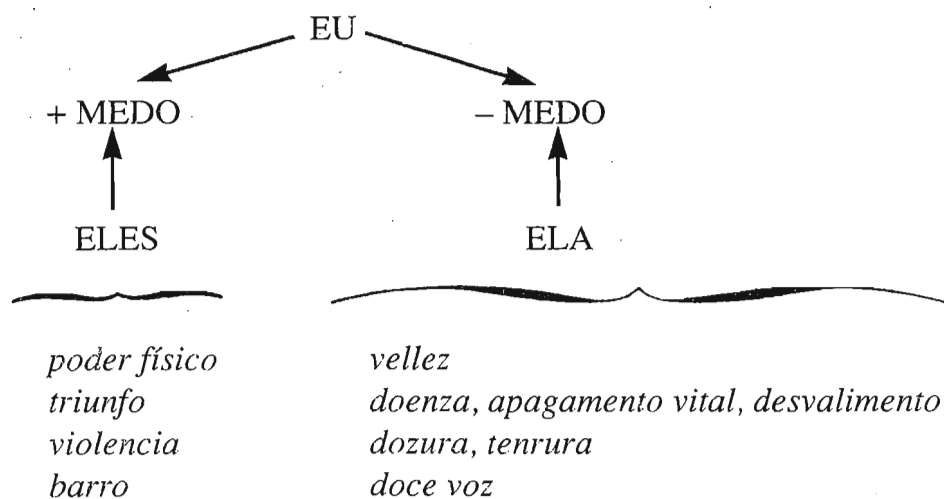
- (i) a aparición dos personaxes –figuras humanas– que contrastan coa imaxe do neno. Obsérvase ó respecto, cómo vai do singular ("o xornaleiro", "o cazador") ó plural ("fortes mozos");
- (ii) as notas –os connotemas– que se asocian a eses protagonistas, e que moi esquematicamente serían:

- (...) o xornaleiro asubiando (...)
/ alegría / + / despreocupación /
- o cazador / con bafexantes cans (...)
/ forza / + / violental /
- os fortes mozos / que voltaran da guerra (...)
/ alegría / + / forza / / violencia /

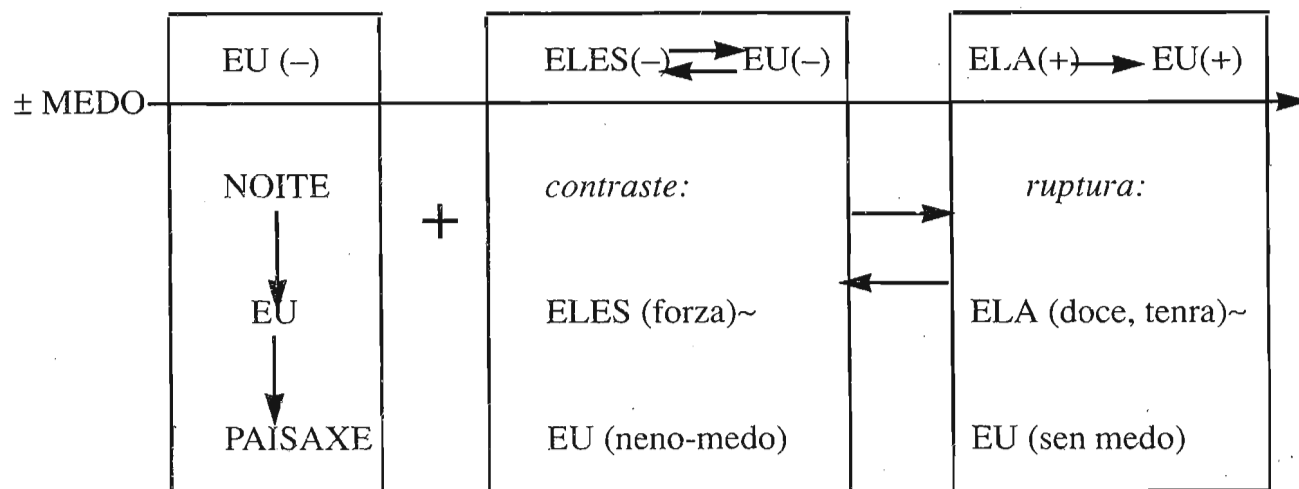


- (iii) o *leitmotiv*, o estribo que repite (vv. 16, 20, 23) de xeito dramático, obsesivo, a vivencia medosa do eu ("i eu tiña medo").

As dúas estrofas (IX-X, vv. 28-36) da UT₃ traen, logo, a presenza da nai –figura doce, tenra– e maila *súa forza ou capacidade de transformación sobre o eu* (v. 30, "eu xa non tiña medo"), de xeito que esta unidade entra en contraste coas anteriores xa comentadas. Moi importante é, nese cambio experimentado a función contrastiva suliñada, ve-las notas que "aquela vella nena tan endébel" suscita, evoca; ver, asimesmo, a súa contrariedade –oposición– ós outros actores poemáticos –xornaleiro, cazador, mozos– e, en consecuencia, a súa ben distinta incidencia no eu protagonista. Véxase, entón, o cadro:



Con todos estes datos podemos chegar xa, en último termo, a establece-lo modelo compositivo ou esquema formal que rexe no poema. Ese esquema podería quedar representado deste xeito:



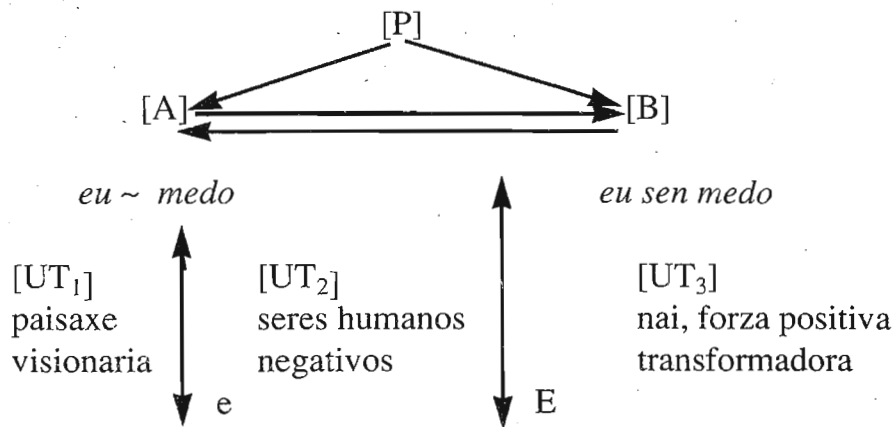
Xa que logo, e sobre o tal deseño, cabe entón suliñar:

1. Hai un gran bloque de dúas unidades (oito estrofas vv. 1-27), con reparto regular catro/ catro, artellado polo *medo do eu* poemático (estado medoso marcado).

2. Súmanse, así, a localización temporal ("noite") e o marco visionario da paisaxe vista polo neno desde o seu medo) co desfile das figuras "agresoras" ou que despertan a vivencia negativa no eu.

3. Unha reducida unidade final –dúas estrofas (IX-X, vv. 28-36)– entra en relación contrastiva co gran bloque anterior. Oponse á figura agora presente –a velliña, doce e tenra nai, tan contraria ó poderío e agresividade dos "eles"– e oponse, tamén, á vivencia experimentada polo eu (xa non ten medo).

4. Compositivamente, pois, o poema responde a unha estrutura asimétrica –razón de desigualdade na relación de unidades– e de contraste entre dous bloques (A/B) de natureza ben diferenciada, de notas opostas:



II. DA FORMA EXTERIOR

Polo que se refire á actitude lírica dominante no poema, resulta obvia a presenza do eu como eixo –actor básico– do enunciado lírico. Dito con outras palabras, todo se focaliza, centra ou remite á primeira persoa, todo vai en función dela (clave de "medo", da íntima vivencia), e mesmo o eu vai tinguir da súa tonalidade medosa o entorno, a paisaxe, que fixa así desfigurada visionariamente. Xa que logo, todo isto ven indicar que estamos ante un caso de *linguaxe de canción*, é dicir, cando *o falante lírico se patentiza como suxeito poemático*. Doutra maneira: a función de suxeito está desempeñada ou cuberta pola primeira persoa, segundo a fórmula:

$$F = S_1$$

Ben interesantes son, logo, as imaxes –a función imaxinativa– que se desenvolve ó longo do texto. As máis importantes quedan suliñadas:

- v.1: "o corvo da noite"
- vv. 5-7: "o vento (...) home langrán (...)"
- vv. 8-10: "os albres (...) pantasma (...)"
- v. 29: "voz de mel"
- vv. 34-35: "nos seus ollos (...) luz de amenceres"

O relevo destas cinco imaxes citadas está, en primeiro termo, na súa acción intesificadora –i.e., forza de visualización moi poderosa– de tres claves do poema:

- a) a *localización temporal* ("noite");
- b) a *visión subxectiva da paisaxe* (desde o neno);
- c) a *doce e tenra figura da nai*.



Celso Emilio na súa época pontevedresa.

Outro relevo radica, pola súa banda, na propia natureza das imaxes. Trátase, en liñas xerais, de imaxes modernas, é dicir, de fundamento emotivo ou subxectivo, e que amosan amais varias formas posibles na súa estrutura externa. Vexamos algúns casos:

[A] Ese "corvo da noite" —clave da localización— visualízanos un complexo fundamento emotivo que, alén da nota obxectiva de *negrura*, actualiza as notas ou semas imaxinativos de *agoiro*, *arrepío*, *medo*, *morte*, que a noite desperta no protagonista. A esta imaxe pódese engadir, logo, a visión resultante no eu ("os ollos... enchíanse... de lóstregos") que, pola mesma vía intuitivo-emotiva, destaca asimesmo notas de *sorpresa*, de *arrepío*, de *medo*.

[B] A imaxe do "vento... home langrán" é, tamén, de índole visionaria (coa fórmula A é B) que, por máis, aparece cun desenvolvemento non alegórico ou independente ("envolto en brétema/cun fol ó lombo para levar meniños"). Os semas imaxinativos da tal figuración —o seu imaxinema— seguen teimando nas mesmas notas —*medo*, *arrepío*...—, coa particularidade, acó, de que o vehículo imaxinativo ("un home langrán... cun fol ó lombo") parte ou arrinca dunha representación popular, folclórica. Polo tanto, trátase dunha *imaxe visionaria* ou *simbólica apoiada nun mito* (no senso apuntado).

[C] A imaxe seguinte ("albres... pantasma") responde á fórmula A como B propia do símil. O seu fundamento —en principio— obxectivo (tamén coa nota de medo), irracionalízase logo co amplo desenvolvemento independente do plano B ou vehículo ("cabalos desbocados/agallopando os eidos"), sen dúbida acentuando os rasgos de *forza* e *violencia* (que eses cabalos connotan).

[D] Sobre a figura da nai —tan importante— inciden como mecanismos de resalte ou visualizadores dúas visións. A primeira delas (v. 29, "a doce voz de mel") trátase, segundo se ve, dunha sinestesia de uso, mestura do *auditivo x gustativo*, e que enfatiza a forza do agari-

mo da "vella nena". A outra ("nos seus ollos... había luz de amenceres novos") destaca, por esa vía irracional propia da tal figuración (cfr. a relación *lucés- amencér- novo*) a *íntima alegría, pureza e vida espiritual* que sostén, desde dentro, esa feble figura feminina, rasgos, ademais, nos que radica o seu poder de acción e de transformación sobre o eu (pechado na súa anguria, no seu medo).

Este ricaz abano de imaxes –tan novas, tan expresivas– dá paso logo, no estrato/morfosintáctico, a unhas importantes (e sempre ben pouco consideradas) figuras gramaticais. Neste caso trátase do uso das *tácticas dos conxuntos semellantes*, e, para sermos máis concretos aínda, da *ordenación hipotáctica* ou *paralelismo*. A saber, a escolleita –caso da homosintaxía– dun determinado modelo constructivo que se aplica e desenvolve logo nunha serie –binaria, ternaria, cuaternaria, etc.– de conxuntos. Aquí, a función do paralelismo –dous sistemas independentes– está expresivamente para:

- (i) dar cohesión á visión da paisaxe que desde o seu estado medoso dá o eu poemático;
- (ii) dar tamén trabazón ó desfile dos "eles" e destaca-lo contraste entre esas figuras e mailo eu.

O primeiro sistema –o aplicado ás dúas imaxes do vento e as árbores– é binario e presenta esta sinxela organización:

| | | | | |
|------------------------|---|----------------------------------|--|---|
| MODELO | → | [A] <i>elemento real</i> | [B] <i>elemento imaxinativo</i> | [C] <i>complementación</i> |
| CONXUNTOS | → | A ₁ O vento que... | B ₁ un home langrán | C ₁ envolto en brétema cun fol ó lombo |
| Paralelismo binario | } | A ₂ Os albres... | B ₂ pantasma | C ₂ de cabalos desbo- cados agallopando os eidos... |

Máis complexo é o segundo sistema, o aplicado ós diversos personaxes que van aparecendo. Esa complexidade débese a:

- (i) o sistema agora é ternario, xa que comprende as estrofas V, VI e VII;



C. E. Ferreiro con Aquilino Iglesia Alvariño.

- (ii) leva un índice enafórico (vv. 14, 17, 21), a forma verbal "pasaban", xustamente para destaca-lo movemento continuado das figuras poemáticas;
- (iii) ten tamén un estribo –ou índice epifórico–, o que constata a vivencia medosa do eu (clave do texto);
- (iv) os elementos de cada conxunto –ademais da anáfora e a eñfora– serían, logo, os suxeitos e as complementacións correspondentes.

A táctica, entón, quedaría deste xeito:

| | | | | |
|----------------|---|---|---|-----------------------|
| pasaban [a] | { | o xornaleiro (A ₁) asubiando con dous luceiros... (B ₁) o cazador (A ₂) con bafexantes cans... (B ₂) os fortes mozos (A ₃) que voltaran da guerra (B ₃) | } | i eu tiña medo [e] |
|----------------|---|---|---|-----------------------|

Nos rexistros do seu nivel fónico, o poema asoma, de primeiras, tres marcadas características:

- a) trátase dun texto *heterométrico*, xa que combina pautas métricas de once, sete e cinco sílabas;
- b) é, nembargante, *homoxéneo*, dado que *o seu pulo rítmico está dictado por sílaba par* (a do acento estrófico), a saber, a 10.^a, 6.^a e 4.^a;
- c) o poema está logo regularizado en estrofas (ou anacos) de tres versos (seis, mais unha de seis, curiosamente), ó que se engaden tres de catro versos (I, VI, VIII).

Da distribución versal apuntada, pódense fixar algunhas consideracións ou valoracións expresivas. Por exemplo:

1. Domina o ritmo dictado polos versos hendecasílabos cun total de 19 (máis do 50%). Ó trátárense de versos, ademais, impausados, o

tono ven ser grave ou semigrave. Ese dominio resulta especialmente forte nas partes primeira (estr. I-II) e última (VIII, IX e X).

2. Hai un total de doce versos heptasílabos, axilmente repartidos ó longo do texto en moi atinada combinación cos hendecasílabos.

3. Cinco pentasílabos, todos eles asociados ó estribo e explicitación clave do poema ("i eu tiña medo"), que marca entón, en contraste, un ton agudo. Ese ton faise especialmente intenso nas estrofas IV e VI, axudado, agora, pola combinación dos heptasílabos.

4. En consecuencia, artéllanse no poema dúas melodías ben distintas. Unha, a do hendecasílabo, de *ritmo acougado e ton semigrave ou grave*; outra, de heptasílabos e pentasílabos (17 en total), de *ritmo máis incisivo, áxil, e ton agudo* (sobre todo marcando a esfera íntima do eu).

Por fin, tampouco deixa de ser interesante o movemento do esquema acentual, de xeito esencial aqueles acentos –excitantes– de natureza *extrarrítmica* (ou, máis violentos, *antirrítmicos*), i.e., que rompen coa pauta de pulo –par ou impar– rítmico. Deses acentos, os de meirande interese serían:

(i) No v.1, sílaba 3.^a, que resalta o plano imaxinativo B ("corvo"), coa poderosa visualización da figuración (e das notas apuntadas do fundamento: *negrura, agoiro, arrepío, morte*).

(ii) No v. 3, sílaba 3.^a, sobre "ollos", centro do que chamamos o síntoma (externo) –bágoas, lóstregos– que o neno manifesta xa no comenzo.

(iii) Nos vv. 16, 20, 23 e 27, acento antirrítmico no estribo pentasilábico que cae sempre sobre o indicador pronominal "eu" e que, obviamente, atrae a atención sobre a vivencia medosa do protagonista.

(iv) No v. 30, sílaba 1.^a –relevante tamén–, outra vez sobre o eu, agora para marca-lo contraste con todo o anterior [(...) "xa non tiña medo"].

CONCLUSIÓN

Cunha (enganosa) aparencia –¡sempre a ilusión da arte!– de facilidade de expresión común e funcional, Celso Emilio tece un admirable e dramático poema, pórtico –con tódalas consecuencias– de *O soño sulagado*. Poema, pois, sumamente complexo, tanto nas relacións da forma interior –unidades, composicións, formantes– coma nas redes lingüísticas da forma exterior, sexa as imaxes, os conxuntos semellantes, ou o esquema métrico-acentual. En calquera caso, unha proba ben poderosa de que non hai arte da linguaxe sen sabio artificio tras-pasado pola emoción. Velaí a lucidez e validez do canto.