

**Situación, construción e sentido de *Palabra no tempo*
(unha achega analítica á poesía de María Mariño)**

Arcadio López-Casanova

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

LÓPEZ-CASANOVA, ARCADIO (2011 [2007]). “Situación, construción e sentido de *Palabra no tempo* (unha achega analítica á poesía de María Mariño)”. En Carmen Blanco (coord.), *María Mariño: Día das Letras Galegas 2007*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 9-36. Reedición en *poesiagalega.org. Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*.
<<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1137>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

LÓPEZ-CASANOVA, ARCADIO (2007). “Situación, construción e sentido de *Palabra no tempo* (unha achega analítica á poesía de María Mariño)”. En Carmen Blanco (coord.), *María Mariño: Día das Letras Galegas 2007*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 9-36.

* Edición dispoñíbel desde o 14 de setembro 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.

SITUACIÓN, CONSTRUCCIÓN E SENTIDO DE *PALABRA NO TEMPO* (UNHA ACHEGA ANALÍTICA Á POESÍA DE MARÍA MARIÑO)

ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA

Universitat de València

1. O marco epocal

Non hai dúbida de que con María Mariño estamos diante dunha personalidade de trazos ben singulares. Poeta de escrita serodia (comeza a escribir no 1957, cumpridos os cincuenta anos), sorprendente creadora puramente intuitiva, allea á formación libresca (“quizaves o poeta que menos libros leeo”, no dicir de Novoneira¹), illada dos focos da vida socio-cultural, deixou unha obra lírica — coma sucedeu con outros grandes poetas nosos (Manoel Antonio, Amado Carballo, Pimentel, Bouza-Brey, Díaz Castro)— de moi limitada extensión —que non de intensidade—, o libro édito no 1963 (*Palabra no tempo*), mailo póstumo *Verba que comenza* (1990/1994)². Unha figura —a súa— que ó longo dos anos vai quedar tensivamente abalada —por

1 Vid. “María Mariño Carou, noiesa do Courel. Dinamiteira da fala”, en *A Nosa Terra*, especial Letras Galegas, nº 189-190, 1982.

2 Hai unha primeira edición cun total de vintese poemas, no *Libro Homenaxe* que lle dedicou o Concello de Noia, 1990, pp. 1-27. A ese conxunto engadiría logo Novoneyra, en “Inéditos de María Mariño”, *A trabe de ouro*, nº 2, Barcelona, 1990, pp. 295-302, cinco composicións máis. A colleita enteira apórtase en *Obra completa*, edición de Victoria Sanjurjo Fernández, Vigo, Xerais, 1994.

dicilo na certa expresión de Carmen Blanco—³ entre “a mitificación e a mistificación”, mentres, de feito, o seu labor lírico permanece alleo á atención dos críticos e ó coñecemento do público lector.

Tentar unha achega analítica á súa obra —en concreto ó seu libro primeiro citado—, entendo que esixe, para unha cabeata comprensión, o tracexo previo dos *signos epocais*, é dicir, o marco de fondo ó que se abre e no que se sitúa, xustamente para poder fixar, no punto de partida, os trazos de novidade e o cadro de relacións que amosa. Nesa perspectiva, cabe apuntar que entre 1947-1967 establécese para a nosa lírica o período propiamente de posguerra. Dentro dese arco de vinte anos, débúxase unha primeira etapa (1947-1961) de lindeiros e trazos moi definidos, caracterizada pola converxencia de grupos, poéticas e voces de moi variados estratos, signos e rexistros. Para subliñalo con elemental brevidade:

- a) A presenza patriarcal de Cabanillas, o mestre que marca a transición ós signos da modernidade, e que aínda ofrece unha importante obra (*Samos*, 1958).
- b) A actividade dos membros da xeración da vangarda ou do 22, cun Pimentel que se fai édito (*Triscos*, 1950); *Sombra do aire na herba*, 1959) máis Bouza-Brey (*Seitura*, 1955) e Augusto Casas (*Isa folla que vai polo río*, 1954).
- c) Despois, a manifestación e madurez de catro grandes poetas do *Grupo da República* que reinician agora a súa tarefa lírica: Iglesia Alvariño (*Cómaros verdes*, 1947; *De día a día*, 1960; *Nenias*, 1961; *Lanza de soledá*, 1961), Cunqueiro (*Dona do corpo delgado*, 1950) e Carballo Calero (*Anxo de terra*, 1950; *Poemas pendurados dun cabelo*, 1952; *Salterio de Fingoi*, 1961), máis, dende o exilio, Luís Seoane (*Fardel de exiliado*, 1952; *Na brétema*, Sant-Yago, 1956; *As cicatrices*, 1959).

3 Vid. o seu rigoroso estudo —sen dúbida a achega máis fonda á personalidade da escritora, “A figura e a obra de María Mariño Carou”, en *Literatura galega da muller*, Vigo, Xerais, 1991, pp. 232-274.

d) Vén, logo, a configuración e manifestación dunha ampla unidade xeracional⁴ —que cabe chamar da *posguerra* ou *do medio século*—, e articulada en dúas *comunidades de idade*: a dos *seniors* (Celso Emilio Ferreiro, Díaz Castro, Eduardo Moreiras, Luz Pozo, Xosé M^a Álvarez Blázquez) e a dos *novos* (Cuña Novás, Novoneyra, Manuel María, Xohana Torres, Graña, Avilés de Taramancos, Méndez Ferrín, Ramón Lorenzo). Xorden, así, unhas datas e uns libros de relevo emblemático, como, por exemplo, *O paxaro na boca* (1952), *O soño sulagado* (1954), *A realidade esencial* (1955), *Nimbos* (1961) —dos maiores—; e dos novos, *Fabulario novo* (1952), *Advento* (1954), *Os eidos* (1955), *Do sulco* (1957), *O que se foi perdendo* (1958).

Ora ben, e por riba deste esquema configurador, o verdadeiramente significativo é a converxencia, a actividade e interacción que nesta etapa se produce entre diferenciadas poéticas epocais coas súas pólas ou amplo abano de liñas de sentido, e que debuxan, xa que logo, un panorama de especial complexidade, Vexamos entón:

- (i) Dunha banda, segue vixente *a concepción asociativa* propia da modernidade,⁵ cos seus fundamentos no *eu intrasubxectivo*, a *fantasía ditadora*, a *razón compositiva* e a *tensión disoante*, que definen a escrita poética da xeración da vangarda (“polémica e de ruptura”) e do Grupo da República (de “signo cumulativo”). Dese grande e unitario tronco lírico rexístranse pólas ou liñas de tanto relevo coma o *impresionismo eglórico* — herdo de Amado Carballo (que vai de Casas a Álvarez Blázquez)—, o *impresionismo saudoso-sentimental* (tamén en mostras de Casas, de Bouza-Brey,

4 A primeira mostra desta unidade xeracional tan importante dáse na parte III da fundamental *Escolma de poesía galega*. IV. *Os contemporáneos*, edición de F. Fdez. del Riego, Vigo, Galaxia, 1955.

5 Sobre estes aspectos, cfr. o que estudio no meu libro *Luís Pimentel e “Sombra do aire na herba”*, Vigo, Galaxia, 1990, especialmente pp. 19-37.

de Iglesia Alvariño), o *esteticismo metapoético* (Pimentel), o *culturalismo* (Cunqueiro), varias direccións da ramalla da *simbolización* (Pimentel, Aquilino, Carballo Calero).

- (ii) *A unidade xeracional de posguerra* queda definida por outra sensibilidade vital, co seu foco cosmovisionario no *home-situado-no-mundo*, e por unha escrita lírica que responde a outra poética epocal (a *palabra de razón histórica*). Tal poética maniféstase, nesta primeira etapa do período, nunha dominante póla de *signo existencial*, aberta, á vez, nun ricaz abano de modulacións, tais coma —por subliñar as aportacións máis anovadoras— o *intimismo revelador* (amoroso en Luz Pozo, transcendente en Díaz Castro), o *desacougo visionario* (Cuña Novás, Manuel María, B. Graña, Ramón Lorenzo), o *realismo simbólico da metapaisaxe* (Novoneyra), o *realismo social do mundo e a xente* (Celso Emilio Ferreiro).
- (iii) Desas modulacións apuntadas, a que vai amosar certa dominancia (e variacións) nesta etapa é, ó meu xuízo, a do *desacougo visionario*, porque, amáis, dela van participar destacados poetas de varios estratos xeracionais. Así, é unha opción fundamental dos novos —con Cuña e o seu *Fabulario*, Manuel María e o seu mellor libro (*Advento*), Novoneyra con “Ondas de saudade” (o “Laio” e “Novas verbas de dor”), e Ramón Lorenzo (*O que se foi perdendo*, libro importante nunca citado), pero á que se suman exemplos de Celso Emilio (mostras de *O soño sulagado*), e que, por máis, remata culminativamente Iglesia Alvariño con *Lanza de soledá*.
- (iv) Xa por último, 1962 mostra un cambio e abre a segunda etapa do período de posguerra, que se pechará, entón, no 1967, ano que supón un verdadeiro e moi interesante crisol de tendencias, e ano axial entre o pasado e o futuro ó axuntar a saída de obras relevantes de Tovar (*Non*), Gra-

ña (*Profecía do mar*), Franco Grande (*Entre o si e o non*) e García-Bodaño (*Ao pé de cada hora*).

- (v) Ese cambio —decisivo— subliñado radica, nin máis nin menos, en que aquela dominante liña do *desacougo visionario* vai quedar substituída, trala publicación de *Longa noite de pedra* (e, moi secundariamente, *Arredores*, de Tovar) polo *realismo social do mundo e a xente* (que, por certo, no seu seguimento ecoico e dogmático, tan negativo foi para a evolución da nosa lírica).

Este breve e esquemático deseño que deixamos trazado, coido que evidencia coma os banzos da periodización literaria artículanse —e así hai que entendelos, segundo ten explicitado Claudio Guillén⁶— suxeitos a modelos temporais múltiples, polifónicos, coa acción simultánea e a complexa interacción de duracións de variado signo e extensión (curtas, longas, intermitentes, súpetas...), e non sobre moldes de lineal determinismo. No caso que nos interesa, debe valorarse que María Mariño agroma no 1963 —tralo cambio apuntado— a un sistema que fixa os seus modelos de canonicidade lírica dende os supostos dese *realismo social*, que impón a consideración do poema coma obxecto ideolóxico, e procura unha linguaxe de “ilusión” coloquial, de sentido prosaico, da que tenta desaparecer todo trazo de preciosismo expresivo, de brillo ou sorpresa, é dicir, unha palabra do “non-estilo”⁷ vehiculada cara a transitividade comunicativa. Tal xiro foi responsable, sen dúbida, de que libros tan decisivos coma *Nimbo*s ou *Lanza de soledá* —de 1961— quedasen desprazados, ex-céntricos (na periferia do sistema), e así desatendidos, sen a repercusión que pola súa excepcional calidade merecían, e que o agromo

6 Cfr. o seu iluminador estudo “Cambio literario y múltiples duraciones”, en *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Austral, 1989, pp.249-282.

7 Vid. sobre estes puntos Philippe Hamon, “Un discours contraint”, *Poétique*, 16, 1973, pp. 411-442, máis as suxerentes consideracións de Laura Scarano, “La provocación realista”, en *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*, Mar de Plata, Melusina Editorial, 2000, pp. 105-124.

de *Palabra no tempo*, de María Mariño, libro ben lonxe dos supostos subliñados, e obra fondamente anovadora da *liña existencial*, sufrise a mesma desatención (debida, asemade, a outras moi variadas razóns extrínsecas, que non nos corresponde agora considerar⁸).

2. *Palabra no tempo*: actorialización e figuración simbólica

Certamente —entrando xa no terreo das concrecións analíticas— o libro primeiro da nosa poeta amósase coma unha obra de sorprendente madurez, de rechamante novidade, intensa e complexa, e de non doada disección e interpretación. Complexidade, dunha banda, polo seu mundo poético radicado nunha tremecente *extremosidade vivencial*⁹, e complexidade, tamén doutra banda, pola súa expresión de insospeitadas densidades e suscitacións, armada —e mesmo pechada— sobre unha tecida urdime simbólica, sobre un moi trabado e hermético sistema imaxinativo que acerta a combinar variedade de procedementos.

Esa *extremosidade vivencial* maniféstase e calla, na configuración do mundo representado, nun eixe ou matriz temática fundamental, artelladora do conxunto: o *recoñecemento e maila asunción dunha*

8 Debo sinalar, ó respecto, que tras da saída do libro fun dos poucos que lle dedicou unha ampla reseña ("A palabra alcendida de María Mariño", *Grial*, nº 3, 1964). Destacaba eu, nesa nota, o carácter intimista e a capacidade de asulagamento interior que a súa palabra poética amosaba, e a "raíz metafísica" que a definía. Prexuízos epocais, sen dúbida, e —por que non dicilo?— certa xuvenil actitude de suficiencia, impedíronme ver, daquela, toda a densidade e novidade que aquel mundo lírico aportaba, e a calidade estética que tiña, confirmada logo tempo despois ó voltar con vagar ó libro primeiro e a *Verba que comenza*. Subliñaba eu tamén, naquela reseña, a dependencia da súa voz poética verbo da de Novoneyra, punto que hoxe podo negar con absoluta rotundidade. É, a de María Mariño, unha voz de insospeitadas orixinalidades.

9 Tomo a expresión, polo que ten de clarexadora, do estudo de D. García-Sabell "A realidade humana de Rosalía", en *Ensaíos*, II, Vigo, Galaxia, 1976, pp.178-214.

10 Dende outra perspectiva, no seu artigo "A poesía de María Mariño. 2. Un camiño novo", *La Noche*, 2-3-1965, xa apuntaba Méndez Ferrín que na nosa poeta "o tempo é vivido radicalmente". Non coincido con el, sen embargo, na súa consideración de que "para María Mariño o tempo é unha dislocación solo aparente do ser. Pasado e presente, armonízanse nunha unidade superior. Ela pode dicir que "hoxe" é "onte", e soldar así rexamente o transcurso do tempo en certo xeito

existencia fendida, escindida ou coutada, e que ten ó Tempo (Morte) coma axente agresor desa dramática acción perversa.¹⁰ Érguese dende aí, cos signos da protagonización, un suxeito —actor lírico— de modelización complexa, e que, na base, poderíamos identificar coma un *suxeito da desposesión*.

A figuración actorial de tal suxeito vaise inzando ricazmente, con toda a súa constelación de atributos, ó longo do poemario. Convén prestar atención, nesa liña, a estas dúas primeiras mostras:¹¹

Somos un ou somos dous, ou tantos como en nos temos?
Cada un é o caber dun mundo que non sabemos
si somos ou si el é o que ten e nos mecemos.
(p- 134)

Sinto que me acaban.
Sinto que me dan forza.
Son o humor da Nada.
Son o que se lle antoxa.
(p. 107)

No primeiro exemplo, está ben explícita a imaxe —tan cara á modernidade— do suxeito disgregado ou en dispersión, ou —se se prefire— a crise do suxeito unitario, homoxéneo e dogmático, agora pechado no seu labirinto interior, e que dende o que Unamuno chamou “la pantalla de alma propia” proxéctase en pluralidade especular e dialéctica. No segundo —que xa moi atinadamente valorou Méndez Ferrín¹²—, sorprende o preto que está ese dicir lírico de extrema condensación, de desacougante tensión metafísica, de supostos da *teoloxía negativa*, isto é, a concepción do Ser coma a Nada incomprensible e inexpresable, como Signo da unidade suprema —*coincidentia oppositorum* ou unidade dos contrarios—. Ora ben, o noso suxeito o que

inmovilizado”. Xustamente entendo —segundo deixó explicado— que o Tempo disloca toda a existencia, convértea en fendida, e que o drama está, entón, na procura de signos reveladores que o suxeito tenta, na arela —iso si— de acadar unha unidade superior, unha síntese de contrarios liberadora.

11 Citarei os poemas de *Palabra no tempo* por *Obra completa*, cit. n.2.

12 Vid. art. cit.

vive e percibe na súa existencia fendida é, xustamente, o dramático recoñecemento dos contrarios, a súa tensión e acción perversa, de aí esa zozobra e anonadamento, esa íntima confusión que sente e manifesta.

A figuración actorial pódese completar con outro interesante poema da parte [2], ben expresivo —pensamos— do desconcerto que aniña no eu, dese anonadamento que o habita:

Son a chuvia, son a neve, son o vento da xeadá.

Son alba daquel vivir,

hoxe noite daquel sentir.

Miro, miro e non vexo.

Sinto, sinto e non teño.

Oio lonxe e non entendo.

¡Hoxe,

onte do meu contento!

(p. 108)

A composición é moi significativa (e complexa) por varias razóns. Dunha banda, o identificativo v.1 (“Son...”) coído que apunta a expresar simbolicamente, ó través deses sinais (e acorde co que logo segue), a vivencia da sucesión temporal, da vida que se sente levada, arrastrada polas escuras forzas de desfeita. De aí, despois, a tensiva oposición —clave do seu mundo representado— entre o “antes/agora” (“onte/ hoxe”), ou —o que ven ser o mesmo— entre positividade/negatividade existencial. É clara a razón antitética que marcan os signos dos reximes temporais (“alba/ noite”), e non menos claros son, ó respecto, os signos da privación referidos á imposibilidade da identificación, da percepción dun sentido (“Miro e non vexo (...) /Oio lonxe e non entendo”) e máis do baleiro (“Sinto e non teño”). Tal é, pois, a situación do suxeito.

Ese recoñecemento de contrarios que a acción do Tempo (Morte) dita, e, xa que logo, esa asunción dunha existencia fendida, desarmónica, e —aínda máis, segundo o que rematamos de subliñar— o sentimento de baleiro e esa imposibilidade de “ver” e de “entender”,

levan logo á figuración actorial dun *suxeito do extravío*, sen orientación, coma perdido nun labirinto. Para esa representación, a nosa poeta fai uso dun ben coñecido *topos* —pero ricazmente desautomatizado—, o do homo *viator*, o da vida coma camiño (*peregrinatio*) ou mesmo navegación. Ben nidiamente aparece nun soneto da parte [3] onde se combina —e complementa— con outras imaxes simbólicas de interese: a da “casa” —a morada—, ámbito de acougo, céntrico, protector; a da “noite” (“ergue a viga da noite”) —rexime nocturno—, signo da privación e das transformacións; a “cegueira”, incapacidade, doutra vólta, de identificación (“hai peito que non sabe o seu camiño”), e o da “fonte”, imaxe do fluír ou fervenza temporal, aquí negativa pois que o seu borbollar non trae signos de claridade á vida (“non verte en craros días o seu canto”). Léanse as estrofas que interesan:

Son camiño dun cansado viaxeiro
que aínda non soupo de min o seu refuxo.
Na serán chega á porta calado i altaneiro
i ergue a viga da noite no seu fuso.

...

Hai peito que non sabe o seu camiño
e ceguíño polo doutro vai andando.
Si el soupera que sin ave non hai niño!

A fonte que en mar en min aboia
non verte en craros días o seu canto.
Sabe a noite o que leva dela soia!

(p. 140)

Ora ben, dende ese estado de anonadamento e zozobra, e mesmo de perda ou extravío, o eu tenta, unha e outra vez, sinais que o orienten e guíen, que, en definitiva, lle dean algún sentido á súa existencia. Faise, á agarda desas revelacións, un *suxeito da procura*. É aquí, xustamente, onde acada representación, cun abano de variacións, o que entendo mostra ou exemplo da *Passio Naturae* —tan cara ós románticos—, isto é, unha relación empática do eu cunha Natureza convertida en imaxe reveladora, en escenario ó que lle pide —e que acaso lle dá— algún signo epifánico, salvador, de (re)conciliación

para a súa existencia fendida, desposuída, privada dun “saber”, dun “coñecer”¹³ o sentido último. Nos versos dun soneto móstrase ben esta identificación afectiva:

Viste a Naturaleza vestido feito por min.
Visto eu dela o mellor forro,
visto eu dela o seu corpín.
Teño nela o meu socorro.

Fuxe o meu peito de min
si ela non cómpre ó redor.
Lonxe dela non me fai o corpín,
non pode ca lousa o meu cor.

...

(p. 143)

Claro que esa procura epifánica do eu, esa arela de signos reveladores, esa representación da *Passio Naturae*, amosa polaridade nos seus resultados. Por veces, o que se lle manifesta a ese suxeito é a mudez do mundo, a falla, xustamente, de *térata* liberadores, e, xa que logo, o mantemento do enigma, da ignorancia, da incapacidade de “saber”:

No silencio está o mundo que o peito sinte del.
As cousas todas calan,
escuitando o certo mudo que a nós nos ven.

...

(p. 112)

13 Dous moi bos coñecedores da nosa poeta —Novoneyra e Méndez Ferrín— sosteñen, cada un dende a súa perspectiva, o signo “místico” (alleo, por suposto, a calquera dogma, etc.) da poesía de María Mariño. En palabras do poeta do Courel, “unha mística (...) con todo o agonismo do home d’hoxe e todo o patetismo que dá a inminencia da propia morte (...)” (*art. cit.*); o autor de *Con pólvora e magnolias* fala de que “a vivencia radical (...) é a da aniquilación(...)” “e —engade— “son as cousas materiais as que sorben o ser de María Mariño e a poseen (...) hai comunidade coas cousas e mesmo unha misteriosa sumisión ó seu poder” (*art. cit.*).

Pola miña parte, e sobre os supostos que expoño, gustaríame destacar neste punto dúas notas. Unha, o signo —ou tensión— metafísico desta poesía radica, ó meu entender, nesa procura epifánica que lle dea ó suxeito un “saber”, un sentido ou orientación para a súa existencia dende ese estado de privación, de “cegueira” que vive; outra, poderíase, certamente, considerar “mística” a súa arela de conquistar unha síntese de contrarios salvadora, o seu pulo de achego á Nada coma unidade superior, Signo do inexpresable e incomprensible, e que mantén ó eu lírico en escura zozobra.

Oio alá mui lonxe e nada del sei decir,
e sin esperar espero para ver si o vexo vir.

Penso si polo arrodeo ou si non sabe o camín
e sin esperar espero para ver o lonxe en min.

(p. 120)

Pero, outras veces, os signos anúncianse, maniféstanse, e o suxeito “sabe” — entende, descobre— que, fronte á privación e á zozobra súas, está agora a positividade do “Tempo de chegada”. Véxase, de paso, coma os sinais se asocian no poema a signos ascensionais, do celeste (“vento/ áas/ anduriñas”), simbolizadores dos procesos de sublimación, de vivificadora purificación, etc.; e véxase, asemade, o *topos* do “camiño” (vida) posuído, xa orientado (“Todo o camiño é do carro”):

Zoa na carballeira
algo que non é o vento.
Abren súas sombras as áas.
O da chegada é o tempo.

Póusase a anduriña
na corta onda do cuco.
Todo o camiño é do carro.

...

(p. 74)

En ocasións, a voz deste *suxeito da procura* prega á Natureza que lle traia os sinais, que lle achegue os poderes benévolos e vivificadores. Na mostra que segue, e dende un estantío apagamento vital (a “tarde queda”), está a arrebatada chamada á “chuvia/ vento lonxano/ paxaro de niada feita”, obvios símbolos de positividade outra vez asociados ó celeste/ ascensional, e a eses simbolizados da doazón vivificadora, da transformación sublimadora, para que, así, poida o suxeito dar senso e orientación transcendente á súa existencia (“dea feito a súa meda”). Véxase a composición:

Ruada deuvia ergueita,
vento lonxano e cansiño, paxaro de niada feita,
vide esta tarde queda

para que este meu sentir
coa vida e seu vivir
dea feito a súa meda.

(p.86)

Mesmo tamén, o *suxeito da procura* vive —e manifesta— algún momento de plenitude, de revelación cumprida, de achádego vital gozoso. Este é un bon exemplo:

Hoxe o silencio todo ten barullo de enxordar.
Ergueume nas súas voces, en donde penso quedar.

Dindelas vexo todo, todo o meu bon ollar.
Aquí sinto o que non teño aló no fondo do meu chan.

O meu chan volveuse cume. Eu non sei como esto foi.
Sin obreiros nin ferraxe, baixa nebra está no sol.

(p. 115)

A breve —pero ben intensa— composición ten as súas claves significativas nunhas montaxes antitéticas (tan caras ó estilo da poeta), mostrando as oposicións “silencio/ barullo”, “fondo do meu chan/ cume”, e, logo, dando relevo á positividade da ascensionalidade, que é a propiciadora —tras da transformación vivida— de que o suxeito participe agora dun “coñecer” ou “saber” identificativo (e portador dun “bon ollar” fronte á “cegueira” apuntada noutras mostras) e, máis tamén, acade — fronte ó “baleiro” — un “ter”, un “posuir” (“sinto o que non teño aló no fondo...”). Dito doutro xeito, as tensións antitéticas amosan, con xusteza expresiva (e grande pertinencia simbólica), o cambio de estado que experimenta o eu, convertido nun suxeito pleno, fondamente vivificado.

Cabe subliñar xa por último, e para pechar o apartado, que este *suxeito da procura* presenta, asemade, outras “saídas” tentando, sobre a existencia fendida, escindida, unha síntese de contrarios; quero dicir, modos de “rescate”, de “retorno” ou, en fin, de “conciliación” co pasado (para así “vencer” —eufemizar— a acción perversa do Tempo). Un xeito será, nesa liña, a *actitude de interiorización*, de pulsión afondadora cara os eidos da infancia, mundo de pureza, aberto, marcado

polo “medrar” como símbolo motriz dun eu que, posuidor de forza íntima e dons (ilusión, esperanza) , vai moldeando a súa vida, o seu camiño. Esa nota de “rescate” e de “conciliación” liberadora vese moi ben nesta composición, a que abre o poemario¹⁴:

¡Inda vou na mesma meniña
aquela que fogueaba sin leito!

¡Son aquela!
¡Son aquela que no bosco
encuitaba o himno dela!

Son aquela mañanciña,
entre orballo das rosas,
entre area dos sendeiros,
onde atopaba a campana.

...

(p. 63)

Outra variante deses modos de “saída” está no poema seguinte:

O meu camiño hoxe
ten o mirar dun antonte.
Arrecenden os sendeiros
nas agras zoan as fontes.
Labrego afala ó seu gado.
Mide o tempo a súa ponte.
Aire quedo e tembrando.
Chove perto, chove lonxe.

(p. 97)

Toda a composición céntrase, segundo se ve con facilidade, nos signos recuperadores, de conciliación, de superación de contrarios que o suxeito acada. Sobre o *topos* —tan repetido— do *homo viator*, do “camiño” coma eixe artellador, o eu (re)vive a plenitude que tiña nun “antonte”, cifrada no arquetipo do “mirar” (xa se sabe, sinal de

14 Nestas análises teño en conta aportacións de G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid, Taurus, 1981, e *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971.

identificación, de recoñecemento superior, positivo) e noutros indicadores non menos pertinentes. Así, préstese atención ó relevo simbólico dos elementos escénicos, converxentes todos eles —*arrecendos, fontes, aire quedo choiva*— nun mesmo simbolizado, o da vida harmónica manifestada, o dos dons vivificadores, o das forzas de rexeneración e transformación purificadora; tamén —moi importante—, véxase como se dá a representación do Tempo (“mide (...) a súa ponte”), isto é, cun sentido de harmónica unión, de tránsito positivo, e non coma acción perversa de ruptura, de desfeita.

Pero —e xa rematamos— neste mundo poético que agroma da tremecente extremosidade vivencial, e que nos amosa a ese *suxeito da desposesión* que asume o recoñecemento de contrarios coma signo da súa existencia fendida, dunha vida asulagada no anonadamento e maila zozobra, e da que tenta saír á procura duns sinais reveladores, epifánicos, a manifestación da Morte tiña que estar presente, por suposto.

E está, xustamente, nunha figuración actorial —simbólica— de grande acerto e intensidade expresiva (baixo a que, por certo, parece estar o sustrato do *topos* da *Morte como amada*¹⁵, de ben longa tradición). A construción simbólica desa figura —á que se apostrofa coma “amiga”— axunta unha ricaz constelación de atributos emblemáticos —ollar, friaxe, silencio, poder—, subliñando, ademais, os lindeiros do fatal destino (“levas (...) / descansar á túa fonte”) e, moi principalmente, o grande e grave enigma último (“E logo de alí cansiños, / amiga, ¿dinos para onde?”). O poema remata cun dramático prego do eu a esa “amiga” poderosa e terrible:

Deixa, amiga, ós nosos pés,
fríos polo teu ver,
algo do noso sentir,
do son que ti fas fuxir,
amiga, por aquil nacer...
(p. 80)

15 Chamo a atención sobre a sorprendente correspondencia entre este poema e unha composición machadiana, a XVI de *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907), que se basea nunha semellante

3. Modalización lírica e estratexias enunciativas

Moita orixinalidade e riqueza amosan tamén, noutro estrato da análise, as estratexias enunciativas e actitudes líricas dos poemas, de maneira que o conxunto acada, con tal variedade de modulacións, moi axeitadas resonancias polifónicas.¹⁶

Ó se tratar —segundo dixemos— dunha palabra que funda o seu son na *extremosidade vivencial*, e que mesmo está a dar expresión ó sentimento dramático dun existir fendido, asulagado no anonadamento e a zozobra, unha marcada presenza van ter, consecuentemente, as formas do discurso persoal egotivo rexido pola actitude da *linguaxe de canción*, isto é, na que o eu faise voz e asume os signos actoriais de protagonización. Trátase ademais, maiormente, dun dicir conmovido e atemperado pola énfase dos modos subxectivos (exclamativo, interrogativo):

...
¡Cantos barullos sentín! ¡Cantas luces me cegaron!
¡Cantos aires me zoaron
que en ventío indo e vindo se quedaron!
(p. 92)

Ou tamén nos versos evocadores da infancia:

¡Inda vou na mesma meniña
aquela que fogueaba sin leito!

¡Son aquela!
¡Son aquela que no bosco
encuitaba o himno dela!

...
(p. 63)

figuración actorial simbólica. Cabe engadir que o texto da nosa poeta en nada desmerece, en canto a intensidade, do do gran poeta español. E é este poema, por certo, o que máis directamente enlaza co ton e o mundo das composicións de *Verba que comenza*, un verdadeiro —e ben dramático— *diario da ultimidade*. Sobre o *topos* citado, cfr. M.^a del Rosario Fernández Alonso, *Una visión de la muerte en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1971.

16 Aplico neste apartado o que sobre *modalización lírica* establecín en *El texto poético. Teoría y metodoloxía*, Salamanca, Colegio de España, 1994, e no meu *Diccionario metodolóxico de análise literaria. I. A Poesía*, Vigo, Galaxia, 2001.

A miúdo, a voz está marcada pola *función modal*, co uso, entón, de determinadas actitudes proposicionais que dan expresión ás relacións ou posturas que mantén o falante poemático. Como o suxeito vive —segundo explicamos— abalos de anonadamento ou extravío, frecuentes serán no enunciado, xa que logo, indicadores do sistema cognitivo (“saber”), sobre de todo na súa negatividade:

...

Eu non sei si xa pasou
ou se inda ten que pasar
ou si aquilo que eu sentín
non foi sentir, foi soñar.

...

(p. 199)

Hai peito que non sabe o seu camiño
e ceguiño polo doutro vai andando.
Si el soupera que sin ave non hai niño!

A fonte que en mar en min aboia
non verte en craros días o seu canto.
Sabe a noite o que leva dela soia!

(p. 140)

En ocasións —coma no poema de evocación da infancia—, combínanse os sistemas cognitivo e volitivo (“querer”):

...

Eu non sei,
eu non sei son sinceira.

...

eu quería quedar soia,
eu quería compañía,
¡aquela que eu non sabía!

(p. 64)

Claro que o intenso dramatismo que o eu vive, e que o deixamos por máis apuntado coma *acción de procura* que o suxeito tenta na arela de atopar algún sinal revelador, propicia a presenza da *apóstrofe lírica*, nun discurso —agora— apelativo orientado cara un “ti”, un receptor interno representado.

Dentro da variedade tipolóxica dese “ti”, moi intensa é a apóstrofe de signo elexíaco, coa nai coma enunciataria da lamentación:

...

¡Atopeiche, miña nai!

¡Atopeiche!

...

Son ser das túas penas,
de ledicias e amores,
son cadea enfurruxada,
vertida das túas veas.

Si ma puidera limpar
e que brillara en contento,
eu berraría de a feito:
¡De miña nai son cadea,
i ela en min é o tempo!

...

(p. 66-67)

Intensidade patética ten, tamén, a *apóstrofe lírica* que está marcada por determinados *actos de fala*, coma o caso dos *directivos*. A elexía citada péchase,¹⁷ precisamente, cunha *invocación*, unha conmovida *pregunta*:

Señor,
ti que sabes canto hai,
Señor,
si onte e hoxe son de Vós
cal dos tempos é teu pan?

(p. 67)

Nese pulo da procura, e coma variante de acto directivo, pódese dar, asemade, o *prego* ou a *chamada*. Ben significativamente se ve neste poema de ricaz simbolismo no que o eu pide uns sinais de alento vital, de forza íntima dende o seu desvaleamento:

17 Para unha tipoloxía das formas líricas apuntadas (*elexía, cadro, estampa, etc.*), cfr. o *Diccionario, ob. cit.*

Ruada de chuvia ergueita,
vento lonxano e cansiño, paxaro de niada feita,
vide esta tarde queda (...)

...

(p. 86)

Outras veces, o enunciatorio lírico pode ser un símbolo, actorial ou escénico. Nun exemplo xa visto, o eu diríxese, nunha *apóstrofe da confianza*, modulado ademais pola función patética da *pregunta* e mailo *prego*, á “amiga”, figuración simbólica da Morte:

De forte ollar, amiga,
e frío que non se quenta.
Amiga, que eres de todos
e por ninguén esquecida.

...

E logo de alí cansiños,
amiga, ¿dinos para onde?

...

Deixa, amiga, ós nosos pés,
fríos polo teu ver,
algo do noso sentir

...

(p. 80)

E, noutra mostra, o “ti” lírico é agora unha “árbore”, símbolo escénico da vida no seu devir temporal (“xeadas/ sol/ vento”), no seu acabamento e transformación (purificadora?), e que ata se podería interpretar coma verdadeiro correlato do suxeito envíso e mirrado por esa vivencia da desposesión. Advírtase, á vez, coma a *apóstrofe* queda tamén modulada pateticamente polo “adeus” —que abre— e a *pregunta*:

¡Adeus, arbre de anos feito!
-dinche as xeadas que che queimaron, o sol que che quentou
i o vento que por ti pasou.

Donde...aquelas noites frías
coa mirada branca pola neve?

...

(p. 79)

Son poucos, pola contra, os trazos escénicos do *cadro* ou da *estampa*, o debuxo de paisaxes rexido pola *enunciación lírica*. Cando aparece tal tipo de poema, o falante descritor —externo— mostra a súa identificación afectiva co mundo representado mercede ó uso dos modos subxectivos propios da función patética:

¡Alalá da lonxe eira!
¡Ruxir do preto curral!

...

(p. 85)

¡Leiras longas e longas
de mirada cega polo bon mirar!
(p. 88)

Ou ben, compón polo miúdo a *estampa* —tal a da “Noite de San Johán”—, ricaz de percepcións sensoriais (visuais, olfativas, auditivas) e de dinamismo, ponderaa con énfase afectiva, para xurdir logo nela o eu representado sinecdoquicamente e impersonalizado (“o cor”, “o peito”), desprovisto dos particulares egocéntricos:

A noite arrecendía a herbas i a rosas na velada,
brincaban os meniños na anduriña da mañán,
a pandereta de lonxe sen parar zoaba,
viña, viña vindo a Noite de San Johán.

Medraba aquel lumeiro entre vellos, mozos e mollenas.

Dona del eran as chamas co seu cantarruxar.

De regadío era o cor.

Tiña o peito o bon mirar.

¡Lumeiro xa de onte, de hoxe e de mañán!
¡Lumeiro que alumeas con luz de sen farol
á noite hoxe cega! ¡Día que se foi!

...

(p. 69)

4. Deseño textual e formas compositivas

Imos tentar de ver agora, xa no remate da nosa achega analítica, a organización externa do libro (os trazos que o definen), máis os es-

quemas caracterizadores da composición poética. Partamos, para o punto primeiro, do cadro seguinte:¹⁸

	PARTES	1	2	3	Total
Poemas:	a. 5 vv	13	20	--	33
	a. 10 vv.	12	9	--	21
Nº de versos	a. 20 vv.	5	--	6	11
	+ 20 vv.	5	--	--	5

Vexamos as notas pertinentes:

- (i) O poemario distribúese en tres *partes* numeradas con arábigos, e que amosan un reparto irregular nos seus respectivos números de poemas (35/ 29/ 6). Segundo se ve, certa semellanza entre [1/2] e de número moi reducido a [3].
- (ii) Só esta breve *parte* [3] presenta unha total homoxeneidade, pois que os seis poemas que a compoñen responden ó esquema da poliestrofa, do soneto.
- (iii) A media de extensión dos poemas é de 8'75 vv, pauta, pois, da meirande condensación e brevidade.
- (iv) Significativamente, e sobre esa pauta media, os poemas — moi breves—, dun máximo de cinco versos, suman un total de trinta e tres, e representan o 47'14% (case que a metade do libro).
- (v) Os poema de ata 10 vv. dan un total de vinteún, co 30%. Advírtese, entón, que suman, co anterior, o 77%, a inmensa maioría do libro.
- (vi) Xa un pouco máis longos —máximo de 20 vv.— só hai once, marcando o 15'7%.

18 Non entro en disquisicións —gratuitas— sobre quen puido axudar á poeta na colleita do material ou mesmo axudala no deseño da obra. Analizo, sen máis, o libro tal como apareceu édito, nos seus trazos de organización, etc.

- (vii) Logo, soamente cinco poemas, todos eles na parte [1], superan en extensión os 20 vv., e supoñen, pois, o 7'14%.
- (viii) Outra nota significativa é que dos setenta poemas do conxunto aparecen con título nada máis que once, isto é, o 15'7%, e todos eles na parte [1]. A natureza do título varía, e, polo tanto, apunta a esferas diversas da tematización: *actorial* (“Miña nai”), *temporal* (“Noite de San Johán”, “Primaveiras”), *escénica* (“Cruceiro”, “Arbre seco”), e mesmo como *identificador simbólico* (“A Morte”).
- (ix) De todo o subliñado despréndese que a parte [1] —a máis ampla— presenta asemade a meirande variedade de poemas, tanto na súa distribución extensiva coma na marca (presenza/ ausencia) do título, en oposición —segundo se apuntou— á terceira, co seu breve conxunto de sonetos. No centro, a parte [2] axústase, nas súas composicións, á pauta de máxima brevidade (vinte poemas de ata 5 vv.), condensación expresiva e seriación (sen títulos). É o xeito —ó que parece— preferido na escrita da nosa poeta.

Nos poemas breves dominantes, un molde compositivo caracterizador é o da *pauta binaria con rima*, esquema de dous, tres ou máis pareados que acertan a dar unha axustada modulación á progresión temática. Véxase o exemplo seguinte, con perfecto reparto de simetrías e correspondencias nos versos, as montaxes de polaridade dos reximes (“días/ noites”) e o ascensional/ descensional (“chans/ medas, teitos (...) medraban”), máis a radicalidade opositiva —tan propia do seu sistema, da súa visión— “eran (antes)/ (son) agora” e o simbolismo da “caída” (“afogado todo en xordo”). E advértase, por riba, coma o esquema monorrimo (“ó/a”) suxire —función simbólica da instrumentación fónica, do factor de timbre— o dramático contraste entre afundimento (escuridade) / e plenitude (claridade) que o suxeito manifesta:

Días eran medas, as noites todas cantoras.
Chans chegaban ós teitos. ¡Todo medraba fora!

Eran os días pequenos, tempo grande a súa obra.
Afogado todo en xordo, medra o meu chan agora.
(p.91)

Tamén no poema breve, outro molde de interese é a composición —moi medida— sobre dúas estrofas en *tensión contrastiva*, en montaxe de contrariedade. O exemplo que segue mostra, de outra volta, o conflito “antes/ agora” desenvolvendo a imaxe tópica da *vida coma navegación*, e a referencia —no “antes”— a ese mar da “auga crara” e aberto (“longo”), símbolo da existencia en tódalas súas expectativas e dons (que, paradoxicamente, asustaban ó suxeito), e despois —no “agora”— a incertidume vital (“sin saber”) máis a vivencia do afundimento, da caída, da íntima e radicada tebregosidade, da falla, en fin, de rota vital guieira:

Tiven medo de bogar,
tiven medo da auga crara.
Anque fora cuns bos remos
anque fora na mar calma,
¡non bogaba!, ¡non bogaba!.

O medo xa non sei del.
Xa secou aquel mar longo.
E sin saber donde veu,
si é doutro ou é meu,
navego nun mar de fondo.
(p. 132)

Moi valioso resulta, asemade, o uso de breves *conxuntos paralelísticos*,¹⁹ de dous ou tres elementos, que coa súa seriación van dándolle forma ó poema. En casos moi breves e axustados, o paralelismo fortalécese coa anáfora, e na semántica dos pequenos conxuntos xogan as oposicións de significado. Tal nesta mostra marcada pola énfase patética, a distribución anafórica (“canto”) e as tensións contrastivas (“novo/ vello”, “xordo/ fala”, “hoxes/ onte”, “andar agarda”):

19 Para todo o relacionado coas tácticas dos conxuntos semellantes, cfr. Dámaso Alonso/Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1963. Para a súa aplicación e exemplificación na poesía galega, pódese ver o noso *Diccionario*, *ob. cit.*

Canto {a}	novo (A ₁) hai xordo e xordo! (B ₁)
¡Canto	vello (A ₂) que nos fala! (B ₂)
¡Cantos	hoxes (A ₃) por un onte! (B ₃)
¡Canto	andar (A ₄) para unha agarda! (B ₄)

(p. 114)

En casos máis amplos ou extensos, hai —sen dúbida— un pulo compositivo de signo paralelístico, pero sen a rixidez anterior, cunha mobilidade maior que, ademais, dá graza rítmica e axilidade á composición. Salvando —ou tendo en conta— a flexibilidade do esquema, doado resulta percibir a seriación dos conxuntos de tres elementos (A-B-C), e que se reparten en un ou dous versos (advértase o relevo que se lles dá ós verbos na posición inicial do verso):

Zoa(A₁) na carballeira(B₁)
algo que non é o vento (C₁).
Abren (A₂) súas sombras (B₂) as áas (C₂).
...
Póusase (A₃) a anduriña (C₃)
na corta onda do cuco (B₃).
Todo o camiño (C₄) é (A₄) do carro (B₄).
Tende (A₅) o pastor (C₅) o caiado
ó longo baile do fuso (B₅).
(p. 74)

Xa que estamos coas tácticas dos *conxuntos semellantes*, non se pode deixar de subliñar que tamén aparece, anque en esquemas sinxelos pero significativos, a ordenación paratáctica, a *correlación*. En efecto —primeira mostra—, na *estampa* comentada de “Noite de San Johán”, xustamente os signos sinecdóquicos que traen a presenza do suxeito (“o cor”, “o peito”) forman unha pluralidade bimembre con complementación paralelística que serve para artellar e intensificar a dramática vivencia que expresa o poema: a fugacidade da alegría, da plenitude vital sentida polo eu nesa máxica noite, e que axiña desaparece e se apaga no seu reino interior, que queda —¡outra vez!— seco e ás escuras. Teríamos entón:

Medraba aquel lumeiro entre vellos, mozos e moxenas.

Dona del eran as chamas co seu cantaruxar.

De regadío (B_1) era o cor (A_1).

Tiña o peito (A_2) bon mirar (B_2).

...

Os lumeiros tein dono.

Ten San Johán o seu día.

O meu peito (A_2) xa cegou (C_2).

Sinte o meu cor (A_1) sequía (C_1).

(p. 69)

E unha segunda mostra neste outro exemplo, cheo tamén de interese:

1

Cantan novos paxariños entre vellos, xa de onte.

Os de hoxe din que é día, os de onte din que é noite.

Ven a mañá nun craro. Voces van de bote en bote.

2

Cantan, cantan paxariños, entre a borrasca que ven.

Onte cegaron nela, hoxe din que nela ven...

(p.87)

O tecido correlativo é aquí máis amplo, máis complexo. O verso primeiro, sobre a oposición temporal, xa establece a pluralidade de base, con elementos complexos:

novos paxariños [de hoxe] (A_1)- entre vellos, de onte (A_2)

Logo o verso segundo, de medida simetría bilateral, axusta no seu reparto unha reiteración dos núcleos máis unha complementación paralelística cun novo contraste temporal ("día/ noite"):

Os de hoxe (A_1) din que é día (B_1)- os de onte (A_2) din que é noite (B_2)

O verso de remate trae, por fin, a terceira pluralidade de reiteración cambiando a orde dos termos, con novos filamentos paralelísticos tamén contrastivos ("cegaron nela/ nela ven"). Entón:

Onte (A_2) cegaron nela (C_2)- hoxe (A_1) din que nela ven (C_1)

En resumo, unha complexa estrutura de tres pluralidades bi-membres de reiteración, baseadas na oposición de significados e con dous desenvolvementos paralelísticos ou filamentos que van modulando a contrariedade significativa. Tal sería o seu esquema:

$$\begin{array}{rcl} A_1 & - & A_2 \\ A_1-B_1 & - & A_2-B_2 \\ A_1-C_1 & - & A_2-C_2 \end{array}$$

Pero tamén hai razón compositiva, non menos axustada, nas poucas composicións extensas do libro. Tal sucede, por exemplo, no poema primeiro (pp. 63-64), o evocador/ recuperador da infancia, que está composto sobre varias pautas e procedementos, e que convén sinalar un pouco polo miúdo:

- (i) Trátase, en primeiro termo, dun poema *enmarcado* entre unha *base temática* (vv. 1-2) que abre e fixa a clave (“¡Inda vou na mesma meniña/ aquela que fogueaba sin leito!”) e unha breve estrofa (vv. 39-41) de carácter reflexivo-resumidor e con marca de epifonema (“¡Han de saber algo dela!”).
- (ii) O *corpo poemático* está formado por sete estrofas que desenvolven un esquema lineal, e que varían no seu número de versos (3 vv./ 4 vv./ 4 vv./ 6 vv./ 7 vv./ 5 vv./ 7 vv.).
- (iii) Hai, logo, unha anáfora textual —e principal (“¡Son aquela!”)— que se vai distribuindo —e así marcando— en catro das sete estrofas do esquema lineal, e que, tematicamente, reforza a clave que quedou determinada na base.
- (iv) Están, despois, outras anáforas (secundarias), importantes, sobre todo, aquelas que corresponden ós indicadores da función modal, é dicir, ós verbos —ou actitudes proposicionais— dos sistemas cognitivo (“eu non sei”) e volitivo (“eu quería”).
- (v) En resumo, un axustado cadro de procedementos —marco, linealidade, seriación anafórica, etc.— que con perfección

van dando molde ó poema, e van poñendo en relevo as claves da tematización.

Non menos rigoroso e complexo na súa composición é outro poema de certa extensión (19 vv.), co motivo da “folla seca” (pp. 95-96). Asociada, obviamente, á árbore (símbolo da rexeneración, da vida cíclica, do contacto entre o terrestre maillo celeste), esa “folla” vaise relacionando con signos espectaculares do diurno (“brilaba”, “luz”, “alumache”) , e sinais ascensionais (“en gromo teito”, “vento foi o teu troveiro”) para así, en poderosa converxencia, significar a ledicia e a plenitude vital, as positividadeas da existencia (“de ben alumache o souto”, isto é, fuches don e ventura para o meu escuro e pechado mundo), máis agora xa na “caída” e a perda, a desposesión (“Ollos que foron teus/ ven a fosa que enlousaches.// (...) Logo serás a vianda/ doutras follas novas,/ doutras froriñas brancas”).

Na súa forma compositiva, o termo clave da simbolización (“folla seca”) funciona a xeito de epífora que, na súa seriación, vai distribuíndo catro estrofas moi regulares (de 3/ 4 vv.), e que, tematicamente, presentan as converxencias (e o contraste) apuntados. Péchase o poema, logo, co signo dramatizador dunha interrogación retórica (“¿Dónde pousache-la sombra/ do vello son da esperanza?”), enfatizadora da perda, da “caída” tan intensamente cantada.

CODA

Recollendo con esquemática brevidade os puntos esenciais do que quedou analizado nas páxinas deste traballo, cabería destacar o seguinte:

1. María Mariño, desatendida polos críticos e descoñecida polos lectores, publica o seu primeiro libro no ano 1963, tralo cambio de signo da poética epocal do período de posguerra, cando a *liña existencial* dominante ata entón queda substituída polo *realismo social do mundo e a xente*, que fixa

os modelos de canonicidade lírica. O seu libro, pois, aparece coma ex -céntrico dende a periferia do sistema.

2. Ese libro amosa un mundo orixinal, de sorprendente unidade e coherencia, articulado sobre unha matriz temática: *a visión dunha existencia fendida, rexida por un designio de “contrarios” e pola acción perversa do Tempol/(Morte)*.
3. Figurativízase así, nese mundo representado, un actor lírico de complexa modelización, que ten a base nun *suxeito da desposesión* (asulagado nun radical anonadamento), e que tamén se amosa coma *suxeito do extravío* e un *suxeito da procura* (na arela —este— duns sinais epifánicos que lle abran o “saber” e o “ter”).
4. Dende a perspetiva da expresión, toda esa complexa figuración actorial e ese mundo representado toman corpo ó través dun moi tecido sistema simbólico (con símbolos de variada tipoloxía, de base arquetípica, actoriais, escénicos, etc.) e o uso, ademais, duns *topoi* ricazmente desautomatizados. A urdime simbólica, densa, establece, de primeiras, unha opacidade na obra, que, abertas as súas claves imaxinativas, maniféstase cun sorprendente feixe de fondas suscitacións significativas.²⁰
5. A obra amosa, asemade, unha grande riqueza polifónica nas estratexias enunciativas, nas montaxes das *actitudes líricas* (*linguaxe de canción, apóstrofe, enunciación*) por parte do falante poemático. E singularízase, tamén, pola variedade de

20 Méndez Ferrín, en “María Mariño. 1. Un idioma novo”, *La Noche*, 25-2-1965, e logo en *De Pondal a Novoneira*, Vigo, Xerais, 1984, p. 96, vai ser o primeiro en destacar, coma estilemas, anovadores da nosa autora, as dislocacións e os aloxicismos idiomáticos (“a ruptura interior do idioma”, subliñará), que se producen —explica— “en función da loita por comunicar a súa experiencia mística (...) polo que parece, inefable”. Dentro desa loita expresiva cabería reseñar o moi frecuente uso, tamén, do *oxímoro* e do *paradoxo*. Polo demais, a *simbolización* —tan decisiva no seu estilo— é outro xeito (irracionalismo verbal, fantasía ditadora) de dar expresión ás tan fondas e escuras vivencias dese eu lírico.

formas compositivas, con uso de distintos moldes e tácticas de conxuntos semellantes (*paralelismo, correlación*) que dan unha axustada configuración ós poemas.

6. Poemas, en fin, dominantemente breves (media de 8'75 vv.), sobre todo na parte [2], central do libro, fronte á diversidade da [1] e á reducida homoxeneidade (sonetos) da parte [3].
7. Pola súa orixinalidade, polo seu signo anovador da *liña existencial*, e máis pola súa alta calidade literaria, pódese dicir que *Palabra no tempo* é un dos libros fundamentais e permanentes da lírica galega da segunda metade do século XX.