

Limiar: A xeración do 36

Xosé María Álvarez Cáccamo

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

ÁLVAREZ CÁCCAMO, XOSÉ MARÍA (2011 [1994]). “Limiar: A xeración do 36”. En Xosé María Álvarez Cáccamo (ed.), *Cincuenta anos de Poesía Galega. Tomo I. A xeración do 36*. A Coruña: Penta, 3-14. Reedición en *poesiagalega.org. Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*.
<<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/106>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

ÁLVAREZ CÁCCAMO, XOSÉ MARÍA (1994). “Limiar: A xeración do 36”. En Xosé María Álvarez Cáccamo (ed.), *Cincuenta anos de Poesía Galega. Tomo I. A xeración do 36*. A Coruña: Penta, 3-14.

* Edición dispoñíbel desde o 25 de xaneiro 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.

LIMIAR: A XERACIÓN DO 36

Xosé María Álvarez Cáccamo

O contexto histórico

O levantamento fascista do 18 de xullo de 1936 puxo en marcha unha calculada maquinaria de devastación e esmagamento. O asasinato, o cárcere, o desterro, foron instrumentos ao servizo dun programa de violenta efectividade. Tratábase de instaurar o imperio do medo, un terror que paralizase calquera tentativa de resposta ou defensa. “Igoal que un can danado nos camiños/ o terror anda solto polo mundo”, dirá Celso Emilio Ferreiro nun poema de *Longa noite de pedra*, probabelmente escrito nos primeiros anos da Ditadura pero que non puido ver a luz até 1962, data da publicación do libro máis representativo da nosa poesía cívica. Porque non foi só a vida física a que sufriu as consecuencias da barbarie instituída. O noso idioma, xuntamente con outras manifestacións da liberdade individual e colectiva, condenado como fala inculta, temido como signo do sentimento nacionalista, foi obrigado a fecharse no espazo íntimo da conversa e só a finais da década dos cuarenta comezou a recuperar timidamente os dominios reservados de certo alcance público.

Os escritores galegos que, educados na cultura da República, comezaran a darse a coñecer na década dos trinta ou estaban concluindo daquela o seu período de formación, recibiron en carne propia ou no inmediato entorno familiar os efectos da vesania totalitaria. A vivencia directa da guerra nas trincheiras, a persecución e morte de pais e irmáns, a cadea, o exilio, o desterro, a fame e o medo foron marcas que deixarían un pouso imborrábel nas súas memorias, tan traumatizadas que apenas serán logo fonte de temas doridos ou motivo de denuncia na escrita –agás en contadas e notábeis excepcións–.

Despois da guerra, o clima miserábel de represión e silencio afectaría por igual aos representantes máis vellos da Xeración do 36 e aos escritores pertencentes á que se ten chamado Promoción de Enlace –Tovar, Luz Pozo, Faustino Rey Romero...– e que eu sitúo aquí como ponla xuvenil do primeiro grupo. A demora na continuidade da escrita en galego por parte dos poetas que publicaran os seus primeiros libros nos anos da República –Aquilino Iglesia Alvariño, Ricardo Carvalho Calero e Álvaro Cunqueiro– e o retraso nas edicións iniciais daqueles outros que non tiveran oportunidade de facelo entón, provoca a concentrada eclosión de títulos fundamentais nos anos cincuenta e tamén a coincidencia no tempo de estrea pública entre autores de dúas xeracións: a do 36 –vellos e novos– e a dos 50. O encontro promoveu un diálogo interxeracional que [4] achega os estilos e as vontades e dificulta o establecemento de fronteiras diacrónicas. Máis adiante, os poetas do 36 –algúns desde a casa do alén, como Iglesia Alvariño, por exemplo– renovarán a súa capacidade de conversa para instalar pontes dialogais cos da Xeración dos 80 e participar

así con eles e con algúns da dos 50 no cambio de rumbo que se produciu a comezos da década. Un caso exemplar de actitude comunicante é o de Álvaro Cunqueiro, quen conecta coas vangardas através dos seus libros publicados en 1932 e 1933 e, cinco décadas despois, incide visibelmente no desenvolvemento da apertura de estilos e contidos nos oitenta coa publicación de *Herba aquí e acolá*, título clave para explicar algunhas ópticas da nova lírica. Pero antes, na década dos sesenta, foi Celso Emilio Ferreiro con *Longa noite de pedra* que con máis forza pronunciou outro discurso de comunicación interxeracional, o social-realismo, un dilatado fraseo con continuidade na obra inicial de case dúas xeracións.

Ese coloquio que atravesaba lindes de grupo e idade e que, obviamente, non constituía característica exclusiva desta xeración, adopta sen embargo marcados matices de osmótica flexibilidade, explicábeis en importante medida polos condicionantes históricos expostos. Condicións que aclaran tamén o carácter bilingüe do traballo intelectual e creativo da maior parte dos compoñentes do grupo.

Interrumpido o fluír da nosa fala literaria, eles foron os responsábeis, en anos certamente difíciles para a lírica, da recuperación daquela corrente comunal. “Souberon salvar a barreira formidábel do conflito armado, resistir o fascismo demoleedoramente imperialista e pór de novo en marcha a complexa máquina da cultura nacional”, en palabras de Xosé Luís Méndez Ferrín.

Direccións comúns e vías singulares

A interrupción do discurso poético galego e en Galiza entre 1936 e 1948 –data da publicación de *Cómaros verdes*, o primeiro libro de poesía digno de mención editado na nosa terra– xustifica tamén o mantemento dalgunhas liñas estéticas que a Xeración do 36 herda dos seus maiores: o imaxinismo de Amado Carballo, o neotrobadorismo iniciado por Bouza Brey –con antecedentes en Viqueira– e o paisaxismo da caste de Noriega Varela e Crecente Veiga. No momento de retomar a voz silenciada, en datas decisivas para a consolidación dos estilos propios, algúns poetas recollen o fío no mesmo lugar en que o deixaran. Tamén é certo, sen embargo, que outros, en conexión co ambiente poético dos cincuenta, comezan a camiñar ao longo de vías expresivas máis actualizadas.

A produción poética da década dos trinta da que son responsábeis algúns autores do 36 desenvolve aquelas liñas herdadas da Xeración do 25, especialmente manifestas na obra inicial de Carvalho Calero, Aquilino Iglesia Alvariño e Álvaro Cunqueiro. Pero os tres [5] anuncian xa síntomas do que serán, no proceso de maduración das súas poéticas na posguerra, estilos de importante singularidade. Cando, a finais dos cuarenta ou xa nos cincuenta, estes poetas recuperan o idioma propio é para afortalarse na expresión máis persoal, aquela exuberancia erótico-sentimental –un pouco atuída polo discurso reflexivo– de Carvalho, a ciclópea edificación paisaxística musicada en claves clásicas que é norma de Aquilino ou a nostálgica e dramática recreación mítica e vivencial das herbas de Cunqueiro, sementadas aquí e acolá ao longo de varias décadas desde a dos cincuenta.

Se as coordenadas coas que se trata de caracterizar as linguaxes xeracionais adoitan resultar dubidosamente efectivas as máis das veces, no caso da do 36 as dificultades multiplícanse. Aquela mobilidade do diálogo multixeneracional á que me referín, xuntamente co proceso interrompido dos discursos comúns, a incomunicación provocada polo exilio de varios poetas e os longos silencios na produción poética de outros, son factores de disgre-

gación que desdebuxan as redes do mapa grupal. É certo, sen embargo, que en determinados momentos podemos seguir o itinerario dun cabo da rede engarzando o traballo dalgúns autores.

O neotrobadorismo deseña un fío relativamente constante que une as palabras de Cunqueiro, Díaz Jácome e Xosé María Álvarez Blázquez e chega a Luz Pozo Garza, tendo deitado sombras de cativo volume na obra de Guerra da Cal ou Iglesia Alvariño. O imaxinismo traza a liña máis consistente de cantas poderían servir para o contorno común da Xeración, pero mesmo así non chega atinxir carácter de marca exclusiva –pois foi un rumbo vello de potente saúde que traspasou polo menos tres fronteiras xeracionais– nin tinxe con igual cromatismo as obras do grupo que nos ocupa. Imaxinistas son certos poemas de Aquilino, Casado Nieto e Emilio Álvarez Blázquez. Moitos versos de case todos os poetas do 36 tecen primores de imaxe animada e sensual en conversa tamén co neopopularismo de xinea lorquiana. Trátase non só da continuidade da liña de Amado Carballo senón tamén do seguemento da voz colectiva dun primitivismo estilizado que se manifestou tanto nas literaturas ibéricas dos vinte e trinta como nas artes plásticas das mesmas décadas e que en Galiza atinxiu un cultivo máis dilatado.

Unha poesía paisaxística e rural de longa tradición galega desenvolve a súa figura, dificilmente uniformadora xa na posguerra, através da obra de dous poetas de marcado carácter, Aquilino Iglesia Alvariño e Xosé María Díaz Castro. Pero, incorporada a mensaxe tradicional ao idiolecto particular de cada un destes dous autores, os resultados son ben dispares. A paisaxe actúa moitas veces como escenario dunha interrogación asombrada que obtén respostas e, sobre todo, formulacións musicais e imaxinativas, moi diferentes en Alvariño e Díaz Castro. No caso do primeiro, o ruralismo paisaxístico non abonda ademais para a caracterización global da súa extensa e multifacética obra épico-lírica.

[6] No que atinxe ás solucións expresivas que se teñen sinalado como produto específico da Xeración do 36, o clasicismo en hendecasilabo branco emparentado coas falas poéticas españolas da posguerra, e o socialrealismo, tampouco non configuran a trama dunha rede onde puidese ser incluído algún sector amplo das cosmovisións xeracionais. Aquilino Iglesia Alvariño (máis unha vez probando e obtendo fortuna con ambiciosa curiosidade en novas facetas dun discurso aberto), Carvalho Calero, Xosé María Álvarez Blázquez e Pura Vázquez, en grave pregunta desde a intimidade confesional, levantan equilibradas columnas de hendecasilabos con resultados mui distintos en *Lanza de soledá*, *Poemas pendurados dun cabelo*, *Canle segredo* ou *Maturidade*.

O socialrealismo de Celso Emilio Ferreiro, antecedido no tempo por algúns libros dos seus coetáneos Luis Seoane e Lorenzo Varela e pola obra inicial dun escritor da xeración seguinte, Manuel María, coincide con eles na intencionalidade política pero non na fórmula poemática, resolta en solucións de prosaísmo crítico que se combina co fluír áxil e suxerente da imaxe e do ritmo no caso do autor de *Longa noite de pedra* mentres opta polo documento épico –de moi diferente factura nos dous poetas do exilio en títulos como *Fardel de eisilado* ou *Catro poemas para catro grabados*–. A poesía comprometida de Ferreiro alcanza importante eco nos poetas das seguintes xeracións pero non comunica coa dos seus compañeiros de idade. A voz solidaria de Eduardo Moreiras ou algunhas aportacións á poética do compromiso en textos de Carvalho, Guerra de Cal e Tovar, establecen diálogo con códigos que non son os do socialrealismo senón os da tradición do epigrama moral –en Carvalho e Guerra da Cal– e os da nova pronuncia do existencialismo irado –no caso de Tovar–.

No total da nómina que integra a Xeración do 36 hai ademáis autores que apenas frecuentan ningún destes circuitos. Son os casos de María Mariño, quen destaca especialmente polo carácter quebradísimo e dramático dun acento certamente senlleiro, ou o de González Garcés, que conecta coa liña dunha tradición pouco habitual no noso decurso histórico, a da delectación sensíbel no gozo do instante e a procura da hora luminosa ao xeito de Juan Ramón Jiménez. Outros poetas entre os que citei como partícipes dalgunhas das direccións sinaladas pola crítica como caracterizadoras desta xeración –Guerra da Cal, Antón Tovar e Luz Pozo Garza, sobre todo– só de esguello camiñan ás veces por aquelas rutas.

Neotrobadorismo, imaxinismo, paisaxismo, clasicismo e socialrealismo son, portanto, epígrafes que actúan como liñas de interrupta conexión e que no seu conxunto configuran unha rede esfiada. É precisamente ese tecido de malla ancha, a carón dos referentes cronolóxicos obxectivos –os 15 anos tópicos de Petersen quedan fechados entre as datas de nacemento de María Mariño e Luz Pozo, nomes que enmarcan esta Antoloxía–, a historia común e as actividades nas que algúns deles participaron [7] –revistas, coleccións, editoriais, proxectos culturais e políticos...– o que conforma a xeometría suficiente para o retrato de grupo fronte a outras promocións de poetas, acaso mellor caracterizadas pola comunidade dunha linguaxe xeracional.

Pero mesmo nos casos en que resulta doado para o crítico trazar a silueta do polígono uniformante, esa cómoda figura de características xeracionais funciona só como deseño do limiar xuvenil do grupo. As diversas promocións artísticas afirman a súa amizade ideolóxica e técnica fronte aos seus maiores mentres se manteñen cohesionados no entusiasmo do proxecto anovador. Pero conforme cada autor vai consolidando os límites do seu idiolecto, o marco inicial se desdébuxa polas bandas e os estilos singulares procuran o seu asentamento natural fóra do cadro. Os poetas pertencentes a unha mesma xeración, antoloxicamente agrupada a partir dunha obra completa que abrangue varias décadas –como ocorre coa do 36, mortos a meirande parte dos seus membros e suficientemente resolta no fundamental a dos que viven– manifestan máis diferenzas individuais que parentesco de grupo. Non se trata nestes casos, pois, tanto de ofrecer o panorama dun conxunto coherente como de seleccionar o que o antólogo considera os máis altos logros de cada poeta. En consecuencia, tamén algúns dos cimos da Poesía dunha época.

Os poetas

A selección da nómina de autores e do corpus textual foi dirixida nesta Antoloxía por un criterio que tratou de conciliar, sen embargo, a mostra daquelas liñas relativamente constantes de tendencias herdadas ou anovadoras coa manifestación das voces particulares, compromiso pedagóxico que resulta matizado através doutra base selectiva: a miña preferencia por determinados poetas e poemas. Razón esta, a da vontade subxectiva, que se vai manifestar tamén nos retratos individualizados que de cada escritor a continuación se presentan, onde non se trata tanto de ofrecer as coordenadas históricas ou a caracterización estilística como de destacar aqueles aspectos da obra dos autores seleccionados que máis interesan ao antólogo e que motivaron a escolla dos poemas.

A chegada a un grupo reducido de lectores da voz esencial de María Mariño nos anos sesenta atinxiu significado de acontecemento lendario. Hoxe, fixada con certeza a súa figura histórica, da que mesmo se chegou a dubidar –atribuíndo a autoría dos seus textos á

responsabilidade doutros poetas–, a mitificación evasiva require ser substituída por un achegamento estudoso, do que xa se ten dado algunha interesante mostra en traballos de Carmen Blanco.

A súa palabra mantén diálogo constante cunha natureza de atributos animados, unha conversa que acende ecos de imprecisa procedencia. A poeta desdobra as voces, sitúa o seu propio eu no cosmos –como afirma Méndez Ferrín– para falar con ela mesma desde fóra. Os seus poemas organizan un tecido de paradoxos de caste mística, dun [8] misticismo materialista que trata de apreixar a inefábel interacción do eu coa Totalidade. Tal tensión existencial provoca rupturas gramaticais de sorprendente efecto.

Extrae María Mariño o seu poder de suxestión da cerna do idioma como se traballase coas estruturas profundas para mostrar un orixinal código quebrado, próximo ao das estéticas irracionistas.

A súa máxica capacidade de abstracción facilita a mudanza de calquera clase de palabra en substantivo. Esa habilidade para substantivar a fala, moi lonxe –pola orixe sentimental e polo grave resultado– dos procedementos esencializadores dos poetas do silencio, afasta tamén o idiolecto de María Mariño do de Uxío Novoneyra, con quen se teñen sinalado parentescos excesivos, aínda que coincida co poeta do Courel –patria adoptiva da poeta noíesa– na ollada metapaisaxística e nos recursos á aliteración e á linguaxe exclamativa.

A obra de Aquilino Iglesia Alvariño constitúe un caso paradigmático de asimilación de tradicións próximas e lonxincuas: saudosismo, paisaxismo franciscanista na onda de Noriega, hilozoísmo, neopopularismo lorquiano, neotrobadorismo, clasicismo de liña latina, modernismo hispano, simbolismo... pero, conforme vai atemperando o timbre propio, descobre unha dicción persoal de rotunda gravidade. Os volumes axigantados dunha natureza poderosa alonxan a súa óptica do minimalismo descritivo. Os planos de fondo achéganse para ocupar o espazo completo do poema. Os labores rurais e o colectivo humano que os protagoniza e padece alcanzan dimensións épicas, de cinematografía neorrealista, distante do costumismo decimonónico.

En certos poemas de *Cómaros verdes* Iglesia Alvariño tensa a súa capacidade para a creación de escenas dun drama que é homenaxe á condición miserábel do labrego, superando a anécdota xeradora. A sensualidade épica e dramática da súa poesía da terra, aquelas “longas ermanzas” articuladas en ritmos despaciosos, vóltase máis grave para a confesión dorida da primeira persoa en *De día a día* e nos sonetos de *Lanza de soledá*, que falan desde unha terceira persoa encubridora do eu lírico. O irracionismo litúrxico de *Nenias*, que nalgún momento seduciú pola súa proposta rupturista, non atura fácilmente –na maior parte dos poemas– unha lectura cómplice. Resulta artificiosa e verbalista en ocasións, aínda que cómpre valorar o esforzado labor imaxinario e o anticipo das poéticas culturalistas, que, de todos xeitos, resolve Cunqueiro con maior graza e poder de suxestión.

Entendo que da poesía de Aquilino, cuxa valoración medrará aínda máis co tempo, é preciso destacar, ademais da seguridade construtiva e a sedución musical, o peso do [9] sentimento dramático, tanto cando constrúe ciclópeos escenarios como cando desprega o mural neorrealista dos seus grupos humanos ou mostra o acontecer íntimo do seu día a día.

Ricardo Carvalho Calero é o máis meditativo entre os poetas da súa xeración. A reiterada pregunta transcendente deste autor diríxese sobre todo cara á descuberta das claves do amor, nunha “indignazón que se exercita non sobre a experiencia concreta, senón sobre o Eros en sí”, en precisa síntese de Pilar Pallarés. Carvalho é o poeta do amor como idea máis que en calidade de asunto vivenciado. A muller, protagonista fundamental dos seus versos, ergue estatura de corpo marmóreo, ideal, distante. Moitos poemas organízanse a

base de series enumerativas que formulan un ritual de louvanzas. O ton oratorio –no que coincide, salvadas as distancias de inflexión musical, con Aquilino e Díaz Castro– teatraliza ás veces o discurso, provocando artificiosos efectos. A paixón freada polo dique do pensamento explicativo, o contraste entre o erotismo dos significados –que fai de Carvalho o máis “atrevido” dos poetas do seu tempo– e a dureza cerebral da expresión, e certas dificultades no fuír do ritmo, orixinan unha poética de rara figura.

Aquel carácter meditativo e riguroso da interrogación existencial –arredor do amor ou da propia condición como suxeito destinado á morte– constitúe, xuntamente co poderío da linguaxe imaxinativa, o máis valioso da poesía de Carbalho, quen na derradeira etapa da súa vida atreveuse con forza xuvenil na aventura de compoñer cantigas de amigo de ton coloquial e desmitificador e dubidosos resultados.

O mundo poético de Álvaro Cunqueiro foi adensando a súa modulación desde as leves estanzas acristaladas da fala vangardista e neotrobadoresca até a serena dición elexíaca e mítica de *Herba aquí e acolá*. Nos títulos publicados durante os anos da República, Cunqueiro soubo transcender o espírito deportivo das vangardas organizando a unidade da visión e desobedecendo, as máis das veces, a norma da imaxe fragmentaria. A transparencia dos referentes emocionais e un fondo unificador da sentimentalidade afasta a súa estética das propostas deshumanizadoras. *Mar ao norde* e *Poemas do si e non* conforman o primeiro ciclo da poesía cunqueirá, caracterizado polo uso libre dos códigos vangardistas ao servizo da creación dun universo simbólico propio.

O neotrobadorismo de *Cantiga nova que se chama riveira* é canle anovadora –a pesar do vedraño das fontes– para a circulación daquel río de símbolos que se manifestan através dun fino labor de vidrados en óptica macrofotográfica e luz de microscopio. O uso libre das estruturas paralelísticas, o recurso aos ritmos e motivos do neopopularismo, [10] xuntamente con algunhas apoiaturas imaxinistas, fan deste libro un produto complexo, para o que non serve a adscripción exclusiva á escola neotrobadoresca. Ecos da aventura vangardista e da cantiga de amigo recreada neste último libro mantéñense aínda en *Dona do corpo delgado*, onde se anticipa ademais o novo estilo moral e o discurso do mítico-cotían que con grande éxito vai desenvolver logo *Herba aquí e acolá*.

Na evolución da voz lírica de Cunqueiro xoga un importante papel o progresivo desmascaramento do eu, traxectoria na que coinciden varios poetas da Xeración educados na estética anticonfesional do vangardismo. *Herba aquí e acolá* incorpora como protagonista a primeira persoa en diálogo vivo cos mitos da historia persoal. Esa capacidade do poeta para conversar en amistoso coloquio coas grandes figuras da súa mitoloxía particular, a recreación nostálxica da Historia e da propia vida, a serena aceptación da morte como metamorfose e unha dición moi matizadamente desviada de códigos e gramáticas, son as claves de sentido do seu derradeiro libro –que se reeditou en 1991, discutíbelmente reorganizado e ampliado–, unha das xoias de toda a Poesía nosa.

Madrid, Nova York, Estoril, Londres, Lisboa, son as cidades por onde transitou e onde asentou en sucesivas etapas a vida adulta de Ernesto Guerra Da Cal, poeta de orixe e escrita galega en norma gráfica portuguesa, exiliado despois da guerra civil pola súa activa participación na defensa da República. A distancia física de Galiza, a opción lingüística e a independencia estética da súa obra son factores que explican –sen xustificar– a cativa presenza de Guerra de Cal en antoloxías e estudos de grupo. Saudade, procura existencial da identidade propia, anxeio de ataraxia, reflexións irónicas sobre o tempo e a morte, crítica social de feitura expresionista, son os contidos básicos sobre os que inflexiona unha fala intensamente persoal.

As estruturas rítmicas e a disposición imaxinativa do neopopularismo conformaron o punto de partida histórico para o particular sistema de desviación expresiva que usa este poeta, fundamentado na ruptura en unidades breves dos metros clásicos, no contraste entre a levedade aparente da expresión e a transcendencia do sentido ou no uso dunha ironía de aguda sensibilidade crítica que lembra o sarcasmo antiburgués de Cesário Verde.

O que máis seduce do seu código moral é o poder desmitificador, a belixerancia activa contra a vulgaridade e o tópico. E da linguaxe, o dominio dos recursos fónicos e musicais.

A seguridade compositiva, un fluído verbal de aparente naturalidade e o fácil manexo da imaxe son os ingredientes técnicos que usa Celso Emilio Ferreiro ao servizo [11] dunha sentimentalidade de base ética, resolta en poemas de intención social ou de íntima declaración.

O peso excesivo da imaxe tópica de Celso Emilio como impulsor do socialrealismo en Galiza a partir da publicación de *Longa noite de pedra* non deixou ver durante algún tempo o amplo espectro das súas capacidades. Hoxe valoramos, xunto á potencia dos rexistros belixerantes ou o inxenio epigramático das sátiras, a gravidade do sentimento evocativo, o entusiasmo da comunión coa natureza, a reflexión sobre as constantes da propia vida ou a serena conversa amorosa.

Como poeta social Ferreiro supera os seus contemporáneos tanto pola habilidade técnica –no manexo do paralelismo, no xogo alternante das perspectivas, na combinación de imaxes de diferente feitura ou no uso personalizado dos recursos do prosaísmo crítico– como pola autenticidade do sentimento político. Pero tampouco non debemos obviar a referencia a determinadas solucións inxenuas de intención pedagóxica que rebaixan de cando en vez o nivel dos seus frecuentes logros.

Creo que o máis atractivo da súa proposta estética é, xunto á cosmovisión do compromiso solidario, a capacidade comunicativa dunha linguaxe apenas marcada na aparencia polo aparato retórico, a naturalidade dunha dición conversacional que conecta, no nivel da expresión, coa estética da poesía da experiencia. Na maior parte dos seus textos sentimos a presenza dun pulo de necesidade emocional, aquela Antropoética esgrimida por Ferreiro como principio ético do compromiso co ser humano como totalidade. Compromiso que, sintomáticamente, o poeta manifesta moitas veces desde a perspectiva do eu.

A persecución da palabra exacta para unha cosmovisión de ascetismo extremo é o motor que conduce os poemas de Eduardo Moreiras, quen, como Celso Emilio, aínda que con mostra máis reducida, manifesta tamén o acento do compromiso solidario. En Moreiras a visión moral e política conecta con certa óptica profética dunha relixiosidade que, progresivamente, se foi achegando á das filosofías orientais.

O verso difícil, de sintaxe áspera, nace da procura do rigor conceptual, da “insospeitada verba xusta”, en palabras do propio poeta. González Garcés xustificou esta opción afirmando que a poesía de Moreiras busca “máis que musicalidade de ritmo continuado, logro lírico pola exactitude sinxela da palabra e a atmósfera do poema”. Un resultado concorde coa tonalidade meditativa da que nacen os textos pero que ás veces pode ferir a sensibilidade acústica do lector. Probabelmente se trate dunha ferida conscientemente procurada.

O poeta, consecuente co seu labor escultórico na materia primixenia dunha xeoloxía básica –as terras pétreas de Galiza e o mineral puro da súa óptica filosófica–, lúe [12] insistentemente o poema en procura das únicas palabras que considera necesarias. Rigor estético que cómpre destacar por riba de dubidosos efectos expresivos, compensados pola fondura da súa “realidade esencial”

A Galiza de Xosé María Díaz Castro, menos telúrica que a de Moreiras e menos épica que a de Aquilino, é vehículo metafórico, espazo fundamentador do eu, escenario da nostalgia evocativa. O seu paisaxismo non se demora en gozos descritivos senón no trazado dun universo sacro e arquetípico de dimensión relixiosa e existencial. Cando é o sentimento relixioso o que o motiva, Díaz Castro expresa o contraste entre un mundo caótico e a luz –clave simbólica da súa poesía– da divindade. Luz que deita nimbos para alumear tamén instantes de lonxincua nenez labrega.

O breve e intenso corpus poético de Díaz Castro susténtase nos cimentos dunha pronuncia ferida de gravidade quevedesca e nunha precisión expresiva que combina a vivencia emocional coa fórmula dunha musicalidade sedutora. A suxestión metafórica e a rotundidade rítmica son instrumentos xustos para expresar co notábel fortuna as mágoas da insatisfacción existencial e o soño místico da divindade.

Un silencio de vintetrés anos entre a escrita e a publicación do que sería o libro máis significativi de Xosé María Álvarez Blázquez, *Canle Segredo*, afecta á consideración do seu proceso literario, excesivamente demorado no cultivo dos ritmos e temas do neopopularismo trobadoresco.

Non existe nos libros anteriores a *Canle segredo* aquel traballo de actualización das fórmulas da canción popular e da cantiga de amigo que caracteriza –co complemento da escrita vangardista– a obra inicial de Cunqueiro, senón máis ben unha homenaxe á tradición asumida polo autor como fala propia e que alcanza un extremo de interesante experimentación lúdica coa reconstrución dun cancionero medieval. Do diálogo coas fontes tradicionais obtén en resposta Álvarez Blázquez unha tonalidade delgada que lle suministra o acento emocional axeitado para a manifestación do seu mundo íntimo e familiar, fundamentalmente para os poemas cantábeis da conversa infantil de *Roseira do teu mencer*, o mellor título do seu primeiro ciclo poético.

Os ámbitos do familiar en diálogo de serena cotidianidade, a procura de certo misterio no acontecer da vida diaria, a nostalgia da idade de ouro da nenez, o amor como complicidade nas horas compartidas, son os temas preferentes do seu derradeiro libro, *Canle segredo*. As fórmulas do clasicismo en verso branco, que se teñen sinalado como caracterizadoras dalgunhas poéticas de posguerra, perden aquí todo carácter de monumentalidade por obra dun acento controladamente conversacional posto ao servizo da transparencia emotiva e da manifestación dun eu lírico que non quere disimular o biográfico. Esta é a clave da capacidade de comunicación vibrante de *Canle segredo* e o mellor logro da obra poética de Xosé María Álvarez Blázquez, complementada co dramatismo contido dalgúns poemas de publicación póstuma.

Miguel González Garcés é o poeta da celebración asombrada da hora plena. Contemplativa e sensual, nominalista e interrogante, a súa actitude aproxímao á dos forxadores da Poesía Pura, [13] aínda que pouco a pouco o seu discurso se vai amoblando de ruidos humanos que atemperan a frialdade do silenzo exaltante, dun xeito especialmente emotivo nos “Poemas a Albertiño.”

A poesía foi para Garcés un instrumento revelador que se auxiliou cos aparellos do símbolo, dun simbolismo “por veces decadente, ensimesmado, pero en definitiva nobre imaxe dun mundo que se sabe inaccesible”, segundo Luz Pozo Garza. O uso dun estilo nominal extremado –que caracteriza de maneira singular tamén a súa prosa crítica– e a fragmentación da sintaxe son as marcas de estilo deste poeta, próximo ás veces na formulación construtiva aos hábitos de poesía espida de Juan Ramón Jiménez. En *Sede e luz*, compendio parcial de varias entregas anteriores, unha sensualidade gozosa ou tenuemente

nostálxica dirixe a poboación de arrecendos, cores, substancias e figuras vexetais e invoca o corpo feminino a través dunha linguaxe erótica que establece puntos de contacto coa obra dalgúns autores dos oitenta.

A sensibilidade plástica de Garcés, manifesta nos seus textos críticos e no emprego abundante de termos pictóricos na súa poesía, realízase tamén por medio do rexistro culturalista de evocación e homenaxe aos artistas do seu templo persoal.

A extensa obra poética de Pura Vázquez –equilibrada numericamente en títulos galegos e casteláns– distínguese entre a dos seus compañeiros de xeración pola unidade tonal e rítmica. Se exceptuamos os poemas para nenos, tecidos –como é norma– en músicas lixeiras de xinea popular, a súa produción lírica foi desenvolvendo ao longo dun proceso de corenta anos un código discreto de significados esenciais –amor, saudade, natureza...– en estruturas de verso branco alexandrino e hendecasilabo, con algunhas prudentes incursións en ritmos próximos ao versículo. Esta escollo estilística e o concurso das voces con que a súa escrita dialoga –Gerardo Diego, Aleixandre, Neruda...– fan de Pura Vázquez a representante máis clara da tendencia do clasicismo intimista de caste hispana.

A dición saudosa, a loita dos amores encontrados entre a patria orixinaria e as de adopción, provocan un estado de desacougo que constitúe a marca de singularidade, o idiolecto particularizador da súa escrita. Sensual, vitalista, interrogante, a poesía de Pura Vázquez, que, en retrato da propia poeta, “pertence máis ó sangue que á razón, ó sentimento que á mente, á maxia que á lóxica”, resólvese en fórmulas de aparente naturalidade técnica, resultado do manexo fácil dos ritmos –un pouco repetitivos– e do carácter arquetípico do seu mundo simbólico.

Álvaro Cunqueiro, tan distante dos presuntos ideolóxicos e das solucións estéticas da poesía de Antón Tovar, falou dela como dunha “pel hipersensíbel, ceñida ó pensamento, luva da voz mesma”. Efectivamente, a voz do Tovar poeta non semella distinguirse da do home que, en declaracións privadas e públicas, insiste en manifestar a súa dorida e inconforme queixa existencial e política. Marcado por unha particular [14] obsesión comunicativa, o seu discurso surxe da necesidade de declarar a angustia, o noxo e a protesta diante dunha realidade absurda e inxusta. É a súa a pronuncia máis desgarradamente confesional de cantas se teñan escoitado na Galiza de posguerra, actitude que serviu no seu momento como sinal de contraste fronte á vacuidade formularia dos socialrealistas ecoicos.

A escrita descarnada e rota dos seus primeiros libros galegos, presidida pola opacidade dun léxico basicamente denotativo, foi dando entrada a unha progresiva flexibilización da imaxe e dos ritmos, sen perder nunca aquel carácter de agre confesión. A última entrega tovariana, *A nada destemida*, adensa no rigor quevedesco do soneto lapidario, en cuxa resolución técnica demostra o poeta unha versatilidade que acaso non se lle supuña, o cosmos constante da súa poética: o alegato paradóxico contra un deus no que non cre, a consideración da vida como inferno, a tristura pola imposibilidade de retorno á lareira de nenez, o medo á morte. Fiel ao seu destino de acusador irado e testemuña do drama interior, goberna o poeta con férrea precisión o instrumento dunha linguaxe dramática que descobre un eu máis espido conforme a idade lle permite contemplar mellor o rostro imposible de Deus e a omnipresente treba da Nada.

Unha tonalidade reflexiva de substrato simbólico, a claridade compositiva, a expresión elegante do universo erótico e o tecido preciso das imaxes, son algunhas das constantes de Luz Pozo Garza, poeta que representa nesta Antoloxía xuntamente con Tovar o sector máis novo da Xeración do 36, cos membros da cal comparten ambos algúns aspectos for-

mativos e de experiencia inmediatamente derivada do terror bélico –sufrido no contexto familiar de Luz Pozo– e da represión da ditadura.

En conexión coas liñas caracterizadoras do seu grupo e do posterior, Luz Pozo tentou unha escrita de rexistros socialrealistas que contrasta coa súa primordial procura íntima. É a partir de comezos dos oitenta, e en conversa literaria e amistosa cos poetas máis novos, cando se produce o máis interesante da súa obra, dirixida por movementos complementarios de vitalismo sensual e serenidade elexíaca. A identificación entre escrita e vida como dous polos dun mesmo centro, as vías do coñecemento místico en irmandade coa experiencia amorosa –pronunciada ás veces desde presupostos próximos aos da relixiosidade oriental de Eduardo Moreiras, o seu home– son constantes da súa obra desde *Concerto de outono* que atinxirán o máximo poder expresivo en *Prometo a flor de loto*. Este último libro edifica unha suxerente escenografía de símbolos rituais e propón a lectura do amor como significado central dunha Semioloxía. Pero non se trata da elaboración racional dun código teórico senón da propia vivencia do amor en inevitábel conexión co gozo –e coa tristura– do acto criativo e coa comunión do ser na natureza.