

SÍMBOLOS Y ESPACIOS EN *LABIRINTO DE INVERNO* DE FERMÍN BOUZA ÁLVAREZ

MARÍA MARTÍNEZ XOUBANOVA
Universidad Complutense de Madrid

A RAÚL S. Y ANA A.

Realizar un estudio sobre el sistema simbólico de esta obra es ya una tarea comprometida pues, como señala Bousoño, *todo símbolo es siempre foco de indeterminaciones y entrevistas penumbras*¹ y por lo tanto, nuestro análisis reduce inevitablemente el poema. Pero esta reducción no sólo afecta a la calidad de los símbolos expresados, sino también a la cantidad que *Labirinto de invierno* ofrece; los que aquí se exponen quieren ser, únicamente, una muestra representativa.

Asimismo, el objetivo de este artículo es el de señalar no sólo la importancia que el espacio cobra en la estructura simbólica de la obra, sino también la función que éste cumple con respecto al tiempo; en las páginas del libro, asistiremos a una revalorización de la dimensión espacial frente a la temporal, que irá progresivamente anulándose.

I. ESTRUCTURA SIMBÓLICA ESPACIO-TEMPORAL

El título de la obra nos hace referencia a las dos principales coordenadas que rigen la vida humana: el espacio, representado en la obra por el laberinto y el tiempo, expresado a través del invierno.

El laberinto es un símbolo de tradición ancestral.² Se documenta ya en las culturas primitivas en las que parece indicar la naturaleza de la vida humana, plagada de dificultades y obstáculos. Se trata de una estructura arquitectónica y espacial que suele usarse para proteger su centro. Éste guarda un secreto que sólo le es revelado a los audaces que son capaces de superar las dificultades del camino. Debe

tenerse en cuenta que el laberinto es un espacio desconocido, que se traduce en una extrañeza que afecta al lector y a la voz poética del libro. Ambos ignoran qué se encuentra en el centro de esa estructura compleja. El secreto que se busca no tiene por qué ser un tesoro; puede tratarse de una trampa que nos aniquile o incluso, de un sistema infinito que nos devuelva al punto de partida. En este último caso, estamos ante un laberinto en espiral en el que se refleja un continuo caminar. Así pues, el laberinto implica el desconocimiento del camino pero también un desconocimiento de su sentido, que sólo hallaremos en la travesía. Es inútil no participar en el juego. Estamos dentro, nacimos allí y somos eso. A partir de estas premisas todo es elección. Qué camino hemos de escoger o el ritmo de nuestro paso depende de nosotros. Esta concepción de la vida como búsqueda es muy antigua y se refleja en todos los momentos de la Historia: desde el arcaico juego de la oca³ y las ancestrales inscripciones prehistóricas,⁴ hasta las modernas teorías existencialistas que afirman que somos libres para todo excepto para dejar de serlo⁵. Evidentemente, en la ruta desconocida se generan conceptos como el miedo, la paralización, la esperanza, la decepción o el deseo de huida. Así pues, el viajero revela en la travesía el héroe o el mediocre que guarda en su interior.

³ Llarch, Joan., *Historias de la Cataluña mágica*, Barcelona, Plaza y Janés (p.16).

⁴ *Ibidem*.

⁵ «El hombre es libre... Estoy condenado a existir para siempre allende de mi esencia, allende los móviles y los motivos de mi acto: estoy condenado a ser libre. Esto significa que no podrían encontrarse a mi libertad más límites que ella misma», Sartre, J.P., *El ser y la nada*, Barcelona, Altaya, 1993 (p.466) «... el hombre está condenado a ser libre. Condenado, porque no se ha creado a sí mismo, y sin embargo, por otro lado, libre, porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace», Sartre, J.P., *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa, 1989 (p.26).

¹ Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1990, Vol I (p.13).

² Biedermann, H., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1993.

El invierno es también otro símbolo con una gran tradición; es la época de la muerte de la naturaleza en la que todo parece extinguirse y por eso, se asocia con la oscuridad y la noche. En algunos momentos, los poemas se presentan a oscuras con tan sólo una pequeña luz en la línea del horizonte. La estación de la que tratamos se analiza en el libro desde varios niveles de profundidad; es un invierno real y físico a veces y en otras ocasiones, nos hallamos ante un invierno existencial. Esta estación está configurada a través de la lluvia, que inunda las páginas del libro y que representa el poder de la adversidad.⁶

El laberinto de invierno, unión de ambos símbolos, es la dificultad vital que el poeta intentará superar. Ésta no es otra que la propia soledad: el yo poético se irá ensombreciendo, desfigurándose, ante una fuerza que lo deja vacío. El invierno lo vuelve hueco porque en él todo es ausencia (presente, pasada y futura). La misma esencia del ser humano parece definirse a través de ella. El peregrino, que aún guarda un finísimo hilo de esperanza, intenta saber si se esconde algo detrás de la tristeza y la dificultad; si ésta es parte de su vida o es la vida misma. Pero el protagonista se equivoca en algo: no podemos negar que la vida tiene sus momentos difíciles pero sí, a medida que avanza el poema, descubriremos que el invierno se identifica con la memoria y no tanto con la ausencia, que es su consecuencia. Todo esto forma parte de una concepción existencial y ontológica muy concreta que constituirá la piedra primigenia, el centro del laberinto, la verdad revelada. Pero estos conceptos los dejaremos para el final del análisis.

El sistema simbólico de la obra es complejo, no tanto por los símbolos escogidos como por la combinación de los mismos que se confunden, se modifican y se simbolizan unos a otros. El laberinto se identifica en otros poemas con el Camino de Santiago donde el peregrino se enfrenta con las dificultades de la ruta, pero también se asocia con la navegación; en ella, el tripulante del barco debe luchar contra la adversidad de las olas: *hai un inverno nos océanos/ unha proa co rostro de quen foxel unha altísima auga caendo na cubertal afundindo o navío... Labirinto de inverno que nos leva ó naufraxio* (p. 140). El cielo (identificado con el mar), desarrolla

también esta función: *Os ollos alongándose/ nos altos labirintos/ do mar inverso* (p. 51).⁷

El invierno es frío y lluvia pero también oleaje, noche y sombra. Es la ciudad de Santiago de Compostela y es, en último término, el pájaro: *ó incógnito paxaro dos invernos/ a testa no cristal os ollos quedos/ repenicando a alma co seu peteiro frío* (p. 16).

Detrás del símbolo de una nube o un barco podemos ver también al peregrino. Pero estos símbolos no se presentan solos: atributos, personajes y espacios complican la comprensión del texto.

Pero además, la obra nos presenta un laberinto de laberintos y un invierno de inviernos que se manifiestan, como hemos intentado explicar, a través de los distintos aspectos de la vida humana. Cada uno de ellos tiene su sistema simbólico propio y abierto que permite la incursión de unos en otros hasta formar una compleja madeja simbólica en el que todos se hallan mezclados a pesar de su particularidad. Intentaremos enumerar de una manera aislada cuáles son estos laberintos en los que el poeta se encuentra para lograr expresar de una forma más clara el contenido. Sin embargo, debemos señalar que éstos no pueden ni deben disociarse así porque forman parte del mismo laberinto que es la existencia y por lo tanto, dependen unos de otros como partes de un todo. ¿Cómo entender el laberinto del yo, si no tenemos en cuenta el de los otros? o, ¿cómo opinar de Dios prescindiendo de ellos?

1. LABERINTO DEL YO

El viaje iniciático es en el poemario el recorrido por la interioridad del yo poético que se adentra en los laberintos de la introspección. El sujeto intenta encontrarse y salvarse a sí mismo frente a la creciente presencia del dolor, la soledad y la melancolía. Las ausencias y los recuerdos tienden a sumir al

⁶ Mejía, C., Prólogo a *Antología de poetas gallegos* (inédito).

⁷ Bouza Álvarez, E., *Labirinto de inverno*, Santiago de Compostela, Edicións Sotelo Blanco, 1990. En imágenes como éstas podemos encontrar una vinculación entre la poesía de Bouza y la de Salinas o Juan Ramón Jiménez. La confusión de estos dos espacios es muy frecuente en la poesía de ambos poetas. «¡Oh mar, cielo rebelde/caído de los cielos!» (Jiménez, J.R., *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Visor, 1995 «...[islas] Van a su cielo:/ su cielo el mar, que azul, cielo duplica./», Salinas, Pedro, *Todo más claro. El Contemplado*, Madrid, Alianza Editorial, 1993 (p.165).

poeta en la tristeza que va ganando posiciones en su alma y que amenaza con consumirla.

En este laberinto, nos encontramos algunos símbolos que configuran lo que acabamos de explicar. El invierno (el dolor y la soledad) cerca una casa en la que sólo el protagonista habita. Poco a poco, los elementos de vida se han alejado y dejan al poeta abandonado y temeroso frente al frío. Esta casa, que es la representación misma del alma, se protege del gélido exterior a través de las ventanas y las puertas: "*pecha a fiestra ó paxaro*" (p. 16) – dice al comienzo del libro.⁸

Pero es vulnerable. De hecho, existe una parte de la casa en la que el invierno ha entrado. El salón de suelo ajedrezado con un gran mirador que da al bosque es la estancia que el invierno, con sus sombras y humedades, ocupa a pesar de los medios que se ponen para retenerlo. El alma, que se defiende, no ha podido evitar que la soledad y la tristeza le invadan. Se trata de una casa tomada que responde muy bien a la narración de Cortázar.⁹ Las presencias del salón no parecen estar tranquilas. La soledad de esta estancia amenaza al resto de la casa e irá progresivamente tomando posiciones hasta querer adueñarse de la figura del propio poeta: [sombras] *arrioladas, xuntas no escuro rabaño/ en procesión teimuda que ocupa os cuartos..* (p. 61). *Un home fronte ás sombras,/ nesa escura batalla/ do inverno contra ell sen axuda sequera de si mesmo,/ só é unha nada agardando a derrota* (p. 64).

En esta parte de la casa está el fraile barométrico que registra la presencia de los elementos invernales y se almacenan objetos de antepasados que desaparecieron en esa otra forma de ser vencido por la sombra que es la muerte. Perfumes, sombreros, fotografías (poema de la p. 17)... recuerdan al poeta la ausencia de seres que ya no están: *coñecer ó seu dono polo obxecto,/ a presenza alongándose nos signos,/ a persistencia da melancolía/ alén da mesma morte* (p. 110). Los objetos (*bazar asasino*, p. 93) poseen ese extraño don de la evocación que, como veremos, es una de las peores trampas del invierno: *A maldita semántica das cousas/ que só son elas mesmas/ para o maxín absurdo/ dun gramático frío* (p. 166).

⁸ Aprovechamos para hacer notar que la segunda persona es polivalente y lleva, en algunos casos, a una confusión interpretativa.

⁹ Cortázar, J., *Casa tomada y otros relatos*, Madrid, Aguilar, 1995 (pp.7-17).

Allí se encuentra también el viejo reloj, elemento maldito, que tiene mucho que ver con la memoria y con la conciencia del paso del tiempo: *no escuro corredor/ onde o reloxo coídal/ o transcurso do tempo na outra banda da casa* (p. 179).

Pero en el laberinto de invierno del alma existe una presencia que personifica la amenaza.¹⁰ En el salón habita el ajedrecista con su perro negro que reta al poeta a una difícil e imposible partida: *Labirinto de inverno co xaque de cabalo/ ¿onde están as axudas que agardabas/ dos mestres e dos libros,/ co rei a piques de perdelo todo,/ o trono, a dignidade, as altas luces/ dos seus ollos altivos ó devalo da tarde?* (p. 85).

Pero además, desde la ventana, se observa la presencia del pájaro al que le hemos cerrado las puertas y que es el símbolo de invierno, es decir, de la parte del poeta atrapada en la ausencia (que es soledad, anhelos, memoria...). Se trata de un ave al que no apetece mirar porque trae tristezas y dolores antiguos que forman parte de nosotros mismos. Sin embargo, este pájaro llama y repiquetea en el cristal con su pico helado para dejarle pasar; su presencia agobia al poeta que quiere alejarlo y olvidarlo.

Frente a este lado de la casa, el laberinto del yo guarda su espacio intacto (cada vez más pequeño) donde aún existe algo de luz y puede tomarse el café que reconforta. Es la débil esperanza que se resiste a morir: *Ficaremos cercados pero vivos* (p. 104). Ésta está presente también en el pequeño reflejo del sol que observa en el horizonte oscuro: *ficamos sós nos longos corredores/ sós nos cuartos vacíos onde as mazás recenden/ sós co infimo soll/ no mirador sen naidel/ liñas de luz coma navallas frías.* (p. 27).

2. LABERINTO DEL OTRO

En esta búsqueda de salvación frente a la soledad y a la nada, el yo poético descubre otros laberintos que podemos localizar en la relación con los otros. De un lado el amor y la amistad ofrecen de nuevo una doble cara. Por una parte suponen una esperanza para acabar con la melancolía que aborda su alma: *os ollos para ver/ a boca para abrirse ó avanzar da lava/ que procura o teu centro/ de laberinto a laberinto/... dende teu centro ó centro da viaxel/ no fondo dos espellos onde... se miran ós ollos os amadores, lentos*

¹⁰ Personificación de un símbolo.

(p. 134). Por otra sin embargo, se convierte en frustración, en origen y causa de mayor soledad, ya que el amor no funciona, no logra aportar el entendimiento necesario y sólo se concibe como una huida inútil. De esta manera, el poeta dice no querer palabras/ *co impávido señor dos amores inmóbiles/ con lumes que son xeos, vacíos na brancural do seu frío sentir* (p. 106).¹¹ Asimismo, le dice a la amada que el peor de sus inviernos es el de ella. El amor acaba por sumar soledades: *de tódolos estragos/ nada coma teus ollos/ semellando as ruínas dunha estación no inverno/... chegando de ningures nun expreso lonxano... chegando de outro tempo* (p. 127). El poeta se debate entre ambas opciones aunque, de nuevo, la negativa parece ser mucho más fuerte.

Pero en el laberinto del yo frente al otro se incluye también la vida en sociedad, la política. Este laberinto es el Camino de Santiago que tiene su invierno en la Compostela de la dictadura franquista, según se deduce de las alusiones textuales. Las calles y la piedra de Santiago son la imagen de una sociedad dura e inflexible que no se mueve, que se viste de negro y de agua, que ahoga con ello las libertades y que parece ya irrecuperable. Es un ámbito lleno de espacios que a *chuvia ocupa dende sempre/ dende a orixe do mundo, no inverno interminable* (p. 89). El enemigo social (equivalente al ajedrecista de la casa) está personificado en censores y mandatarios del régimen: *mercaderes de medos/ habitaban nos túneles do estrago/ e comerciaban co silencio/ das sombras alongándose/ no cerne da memoria/ negociando co medo na cidade calada* (p. 164). Eran —dice— *tempos escuros* (p. 164). Pero frente a ello se halla el café, último reducto de una libertad que, como el alma, se encuentra cercada pero viva. El café, húmedo y amenazado por la lluvia de la ciudad que lo alberga, es el centro de las charlas, de la expresión libre y del sueño. Aquí encontramos de nuevo la fuerza de la esperanza y la fe. Otra vez, todo parece abocado a la destrucción del hombre en el laberinto a manos del enemigo (p. 54).

Pero Santiago no es sólo un invierno político sino que es también la suma de muchos laberintos de invierno en los que peregrinan sus habitantes. Un laberinto de laberintos: *a cidade é o ánimo mollado*

¹¹ La oposición entre movilidad y quietud va a estar muy relacionada con las propuestas del autor al final de la obra. Lo inmóvil se vincula con la pasividad y la huida del compromiso vital: *...Pero non sendo isto un tratado de ornitoloxía, senón unha guía para a acción só me resta propor ó lector... recrea-la angustia ata sentirse máis libre.* (p. 208).

dos seus vermes (p. 96) ... *que son escuros porque así se fixeron/ paseniño a eles mesmos/... deixan o seme frío cando falan de amor* (p. 146). El poeta observa el invierno en cada uno de los moradores de esa ciudad callada: *o incógnito paxaro dos invernos/ peteirando na alma do meu raro veciño... presente nos seus ollos de derrota/ no seu andar calado/ arredor do seu medo/ no cauto paso da muller/ achegándose a el con pés de chumbo.* (p. 112).

3. LABERINTO DEL HOMBRE FRENTE A DIOS

En la obra se perfila la amenaza de un dios imperfecto y malvado, incapaz de poder poner fin a su invierno, maquinaria diabólica creada para hacer sufrir al hombre. Bajo esta visión antiteísta se percibe la sospecha del yo poético de la sinrazón de la vida y la concepción de ésta como un absurdo. Aquí se esconde la probabilidad de que no exista un sentido al final del laberinto que, al menos, le de una explicación. Éste es el dios de los hombres de *pecho de pólvora mojada por la lluvia*, dueño de un laberinto que sólo es de invierno y que es el reflejo de la realidad que circunda al poeta. *Veu a mañá morníña como se un deus chegase/ amainando o que el mesmo desatará/ nun antollo ben propio da súa condición.* (p. 42). Dios es un ser, *descontento co seu mesmo traballo/ eternamente só pola alta sombra/ sen sequera poder para-lo inverno/ por non contradecirse* (p. 103).

Pero aunque este dios es despiadado por crear un mundo imperfecto, el poeta sigue confiando en que esta creación suya sea también imperfecta en su sufrimiento. De nuevo aparece, tímida, la esperanza en forma de pregunta: *¿pero é razonable un deus ilimitado?* (p. 42).

II. OBJETOS Y ARMAS PARA CAMINAR EN EL LABERINTO: EL ESPEJO

En este sistema simbólico, el espejo cobra una función muy importante pues tiene un valor ambiguo; de un lado es el arma de la que disponemos para observarnos y de otro, es el que nos ofrece reflejos que nos inducen a error. La conciencia o espejo, hija del propio laberinto, participa de sus cualidades. A través de ella nos adentramos en el alma sin darnos cuenta de que la conciencia se ha forjado de nuestra propia confusión y que sólo mira a través de

las estructuras cóncavas y convexas de nuestra experiencia. La obra va a estar plagada de estos instrumentos que se multiplican en las páginas del libro. En el interior de la casa, se reflejan sus "deshabitantes"; en Santiago, se forman en los charcos de las calles y en la piedra de la calzada para reflejar y multiplicar la soledad. Cada uno de estos laberintos cuenta con sus propios espejos en los que el hombre se refleja y casi nunca se reconoce porque se niega a aceptar lo observado en ellos (*nin se encontra consigo na imaxe acuosa/ que devolve o espello*, p. 69). Lo que en ellos ve es, en muchas ocasiones, el reflejo de la derrota y del miedo que provoca la tiranía del devenir temporal. Por eso, a veces, desea romperlos, falsearlos u obviarlos en un afán de huida de su propia tristeza. Los ojos (de la conciencia) que miran las lunas de estos objetos mágicos son al mismo tiempo espejos. Es un juego óptico laberíntico que encierra al sujeto en la trampa de sus propios engaños: *teus ollos son dous tránsitos/ para o íntimo medo, corazón* (p. 137). Los ojos son *húmidos labirintos de mirada imprecisa* (p. 69).

Es inútil acabar con el espejo porque con ello no nos cambiamos, simplemente no queremos mirar, nos negamos a adentrarnos en nosotros mismos, a madurar. Por eso, el poeta comprende que ése no es el camino correcto y se dice: *colle do chan o espello/ recompón os anacos/ limpa do sangue os teus feridos ollos/ prepárate o café/ ataca o medo/ deste súpeto estrondo/ Move a ratña polo frío chan/ agarda que o inimigo/ erre a xogada próxima/ Move o álfil e agarda* (p. 83).

La derrota hace curvo el espejo del ojo que todo lo percibe desde su visión perdedora y triste: *a certeza do mundo/ é a certeza da imaxinación alongando a memoria para foral das pálpebras/... espello/ que devolve as imaxes a gusto de quen mira/ inverno que se fixo/ pola medida do teu propio inverno* (p. 82). El espejo es, por tanto, algo que nos atrae pero que no dominamos y en consecuencia, es capaz de devorarnos. Si al mirarnos encontramos desolación, puede que interpretemos esta revelación como la imagen de nosotros mismos y entonces, nos perdamos en él. Pero no debemos olvidar que no es la imagen del espejo la que crea la figura, sino al contrario.

III. ACCIÓN DEL PROTAGONISTA. PROGRESIÓN

A pesar de lo que pueda parecer por el planteamiento anterior, no es el invierno el que acaba con

el protagonista. El poeta, perdido en el laberinto de lluvia, logra sobrevivir a él con éxito. Es cierto que el invierno se hace progresivamente fuerte ante la poca resistencia del sujeto a defender sus espacios, pero el desarrollo del poemario virará el rumbo de los acontecimientos. Primero, el invierno se anuncia como una presencia molesta: *que inverno nos espera/ na escuma das fervezas/ na lareira vacía/ por un golpe de morte/ nos teus ollos xeados/ polos primeiros fríos* (p. 24). Posteriormente, los poemas asistirán al crecimiento del dominio invernal ante la actitud defensiva de un poeta que cierra las puertas de su casa y se atemoriza ante el ajedrecista. Así también, Santiago se hace cada vez más pétreo y duro mientras el protagonista se refugia en el café. La actitud defensiva del no iniciado, hace que la desesperación gane terreno: *ninguén se salvará desta batalla húmida* (p. 44); *a delicada luz/ retirada no horizontel... fracasará caendo/ dende o ceo ás pucharcas* (p. 92). El autor es consciente de ser miembro del laberinto pero no es capaz de avanzar con paso firme. Camina temeroso de lo que le aguarda al girar la esquina. Sin embargo, en un momento del libro, la débil fe en las causas perdidas (en la casa cercada por el invierno, en el rey en jaque de la partida, en el posible amor que nos salve, en el renacer de Santiago...) decide participar en la batalla. Es el momento del nacimiento del héroe. De Santiago es capaz de decir ahora: *Cidade do segredo/ fermosa coma un anxol/ abrindo as ás de pedra no Obradoiro/ os ollos solidarios dos que cren noutro vento/ flocerá esta pedra só para quen ama* (p. 146).

El poeta entonces cambia su estrategia por una actitud ofensiva y bélica en la que coge el cuchillo y se adentra en el salón para acabar con las sombras y con el estúpido ajedrecista: *matar o xadrecista/ matar o xadrecista dun golpe de paxaro* (ya veremos qué significa esto) *un puñal para a morte/ do xogador mirándote polo mar de xadrez/... cravarás o puñal no vento frío/ dos ollos que son ocos/ mirándote no medo* (p. 136). El yo poético frecuenta los cafés de Santiago y muestra con sus palabras la fe de los que se creen y son libres.

Pero la guerra que se desata no presenta una progresión clara. En ella se suceden las victorias y las derrotas porque se trata de una lucha con un fuerte enemigo. Se establece un pulso entre dos fuerzas que cada vez son más homogéneas. Finalmente, el poeta acabará venciendo y la fe que le ha ayudado se convierte paulatinamente en certeza y

por último, en realidad: *fusil de balas que son lumes/ dunha clara victorial... na alegría dos días que vencerán o tempo* (p. 184). *O corazón rexordel/ Luzgarda coma un soño que era airel/ o xadrecista de anudados ollos/ morreu de amor vencido* (p. 194). Pero cómo se forja todo, es una historia más larga.

IV. PERSONAJES FEMENINOS DE LA OBRA: ENTRE EL PODER DE ARIADNA Y EL DOMINIO DE LUZGARDA

Antes de explicar cuál es la verdad que el poeta descubre en su camino, conviene hablar de los dos grandes símbolos femeninos del libro: Ariadna y Luzgarda. Como hemos dicho, la batalla se establece entre la desolación y la esperanza, que acaba por vencer. Ambas fuerzas se personifican en estas dos figuras. El personaje de Luzgarda es tremendamente complejo y aunque nos hemos atrevido a interpretarlo, quisiéramos señalar que se trata de un concepto más amplio de lo que se expone en estas páginas. Luzgarda es la que nos lleva por el camino erróneo de la temporalidad, como analizaremos más tarde. Es un personaje con el que el yo poético mantiene una relación amorosa no correspondida porque, aunque Luzgarda le ofrece su cuerpo y se presta al encuentro sexual, se niega a darle el amor que busca: *O corazón vencido/ esvarando nas altas soidades/ dunha campá rachando/ o espacio de agua co seu laiol/ musical Luzgarda/ Bicha Vencido corazón nocturno/ agáchate nas sabas e procural/ o amor nos baixos fondos/ do teu leito de medos* (p. 139). El protagonista siente una irremediable fascinación por ella que lo atrapa a pesar de la misma voluntad. Lo único que a cambio ofrece es frustración y un gran dolor, precisamente, por todo lo que el poeta anhela de ella y no encuentra: *amor sen alma/ Luzgarda, flor de vidro/ traicionando ó que ama/ cos teus beizos que foxen* (p. 162). Es la mujer despiadada y destructiva. Pero además, se configura como un ser tremendamente poderoso y por ello, capaz de provocar terror: *envenenando os ollos de quen miral... poderosa e inmortal Luzgarda, amor/ besta de ouro na mañá traslúcida* (p. 102). Es la enemiga que subyuga y a quien se dirige el poeta en unas palabras que buscan inútilmente comprensión: *amarás o inimigo cando non teñas nada/ nun instante confusol/ tan só por un instante* (p. 157). Pero la crueldad con la que esta enemiga trata a sus amantes, suscita en los versos palabras de odio:

para morrer de medo nos puñais que empuñais/ por garda-lo misteriol/ matando dun amor a quen ousasel/ penetrar e morir no teu segredol/ Luzgarda: puta (p. 144). Podemos concluir por ahora que Luzgarda es la representante del camino erróneo que escoge el poeta y que aunque parece salvarle, le lleva hacia la frustración. Ella, como Ariadna, también tiene un hilo, pero un hilo helado y tramposo que en lugar de ubicar, desorienta. La actitud defensiva y sumisa que lo llena de desolación es el camino que ella marca: *Luzgarda nesa lámina de cristais espellándose/ en cristais/ os espellos fitando nos espellos/ a auga contra a auga* (p. 144). Pero, principalmente, es la representante de la vida como temporalidad ante la cual el hombre siente terror y se paraliza.

Frente a Luzgarda, se encuentra el personaje de Ariadna que, en contraposición, representa la serenidad. Es decir, ella es la salvadora, la que ofrece el camino correcto al hombre y lo convierte en héroe. También es poderosa, pero se muestra amable y corresponde al amor del poeta: *chegaremos a terra e acougaremos/ a carón de outros lumes/ nos espacios que agardan a quen loital/ no paraíso propio/ unha noite de inverno nos teus beizos que amo* (p. 141). Ariadna es el amor por la vida, el laberinto de la obra. Como veremos al final, será ella misma la que nos revele que es *a peregrinaxe o que salva* (p. 201) y que *a patria está no horizonte* (p. 151). Ariadna es un ser piadoso y dulce pero gris, una tonalidad que el sujeto acaba por amar como parte de la mujer a la que adora: *amada dos que saben coñece-lo seu tenrol/ corazón gris* (p. 109). El gris es representante de la ascensión plena de la existencia como la unión de dos contrarios.

El color de Luzgarda es el blanco que cobra, en estos casos, un valor negativo en cuanto representa el vacío y el silencio.

Como a la mujer malvada, a Ariadna sólo es posible encontrarla a través de los espejos. Es decir, a través de una introspección pero que, en este caso, ha abandonado el temor: *Ariadna nos vidrios co seu rostro de nubel/ co seu fio agardando a quen se atreval/ a viaxar ó inverno de si mesmo* (p. 140) *Ariadna dos fios/ amada dos espellos, miña donal/ e señora. Que o fio que me deches/ chegue ata o centro do misterio e saibal/ o difícil camiño* (p. 78). Su hilo se encuentra atado a la tímida esperanza que se escondía al comienzo de la obra. Luzgarda juega con ventaja porque ofrece el suyo en la desesperación que domina al hombre en su invierno. Pero paradójicamente, pierde.

Por último merece la pena destacar la importancia que en la obra adquiere la figura de Ofelia. Rescatada del drama de Shakespeare, la observamos muerta en el fondo del agua.¹² Sin embargo, este personaje desconcierta al poeta ya que su rostro refleja vida: *neste punto do inverno/ como se nada se move se nuncal mira os ollos de Ofelia que parecen vivos* (p. 196). Éste es quizá el personaje más inocente del drama. Su muerte es la última consecuencia de una locura producida por un mundo hostil y cruel ante el cual acaba por claudicar. Su demencia, como la del príncipe Hamlet, constituye una huida ante el dolor. Bouza escoge a este personaje como representante de la esperanza perdida y de la víctima que el hombre crea al soltar las riendas de su propia existencia. La vida que aún reflejan sus ojos, expresa lo mismo que esas tímidas luces que se ven sobre el horizonte en otros versos. Una interpretación más arriesgada de este personaje puede llevarnos a pensar que Ofelia es una representación del propio poeta. Si tomamos el agua en la que yace el personaje como un espejo (algo que, como hemos visto, es muy frecuente en la obra de Bouza) debemos interpretar a Ofelia como un reflejo de la parte del poeta abandonada a la desolación en la que reside, sin embargo, una última esperanza. El poeta parece incluso confundir los ojos de este personaje con los suyos: *Ofelia move os ollos na furna traspasada/ de luz, tan fermosa e tan soa/ non sei se vou ser digno/ desta resurrección dos ollos/ o costume da sombra pon un medo nas pálpebras* (p. 185). Ofelia es otra manera de poetizar el poder del ajedrecista, la insistencia del pájaro o la lluvia que ahoga Santiago: *O corazón rexorde/ Luzgarda coma un soño que era aire/ o xadrecista de anubados ollos/ morreu de amor vencido/ a mirada de Ofelia inza un punto de luz* (p. 194). De nuevo el poemario parece apostar por las causas perdidas y espera la resurrección de la dama: *Ofelia... unha flor emerxendo dende o fondo da agual/ rexurdirá do inverno co seu tráxico amor/ morrerá tantas veces coma ti cando amas* (p. 98).

¹² Se trata de una escena marginal de *Hamlet* que tan sólo nos es referida a través de las palabras de la reina y los sepultureros (Shakespeare, W., *Hamlet*, Barcelona, Edicomunicación, 1992, pp. 155-158, escena VII del acto IV y escena I, acto V). En *Labirinto de inverno*, el río en el que yace ahogada, se convierte en su único hábitat. Ofelia está ya muerta en los versos de Bouza.

V. EL SECRETO DEL LABERINTO: REVELACIONES

Labirinto de inverno es una obra compleja por la gran cantidad de niveles de análisis que presenta. Sin embargo, en las últimas páginas todo parece simplificarse. Las identificaciones se prodigan (los símbolos se convierten en metáforas)¹³ y existe una conexión entre los distintos motivos desarrollados a lo largo del poemario. Es lógico, puesto que al final de la obra se alcanza el conocimiento. Pero todo esto tiene una traducción formal; el contenido poético se expresa al comienzo en verso para posteriormente optar por el versículo y, finalmente, por la prosa.

En las páginas de *Labirinto de inverno* se alcanza una revelación en la que el protagonista comprende varias cosas: en primer lugar, que es imposible e inútil salir del laberinto porque no hay nada fuera de él. *El laberinto es la vida y es absurdo ignorar su realidad*. La forma que éste tiene es la de la espiral en la que, como señalamos al comienzo, se termina empezando una nueva ruta: *chegaremos a un punto do principio* (p. 119).

Pero descubrir que no hay salida no es en absoluto una causa de dolor para el poeta. El laberinto eterno no es lo mortificante, sino la manera en la que ese laberinto se observa. Hay que mover el espejo de los ojos hasta poder encontrar una visión reconfortante que reafirme el paso. El hombre tiene la posibilidad de elegir las características de su caminar; suelos de verano o invierno pueden ser pisados por un hombre alegre o por un triste. Existe una última opción que es la de hacer depender el paso del suelo que se pisa: ser alegre en las estancias veraniegas del laberinto y llorar en las frías habita-

¹³ Las características formales de esta obra merecen un estudio aparte. *Labirinto de inverno* es un poemario que presenta un gran interés desde el punto de vista retórico. Aunque reducimos el proceso formal a una evolución de la expresión simbólica a la metafórica, no es exactamente así. De hecho, algunas metáforas que se establecen al final del poemario presentan un término real que no es tal. El término A de la imagen, según la terminología de Bousoño, está constituido, en muchas ocasiones, por un símbolo: el pájaro, por ejemplo, *é a alma dos invernos*. Asimismo, este término puede llegar a ser la personificación de un elemento simbólico anteriormente expuesto (éste es el caso del ajedrecista que representa al miedo frente al invierno). La obra juega a crear figuras en base a una estructura alegórica previa, lo que complica la clasificación. Por eso, preferimos hablar de «identificaciones» puesto que el término metáfora queda algo impreciso.

ciones de invierno. En este caso, el hombre rompe el espejo porque ha dejado de buscar y solamente espera. Esto es hacerse depender de circunstancias externas; intentar evitar la responsabilidad sin lograr con ello evitar el dolor presente, queramos o no, en la naturaleza de la vida. Quizá ésta sea una de las primeras revelaciones que el protagonista encuentra en el libro: la de la libertad y la responsabilidad humanas: *quen virá (hombre futuro, quizá) que non veñal ó leito que os invernos/ fixeron para os tépedos na outra banda da casa... ata que pase a chuvial firmes no prexuízo de conta-las derrotas por invernos/ e a vida polos soles que alumaron* (p. 67). Es decir, que el hombre no es la circunstancia externa y no puede justificarse por las dificultades inevitables que presenta la vida. Debe por tanto escoger una de las dos formas de afrontarla.

Evidentemente si así se plantean las cosas, pocos hay que prefieran vivir como tristes. El problema es cómo se enfrenta la vida con alegría. Habíamos dicho que el invierno se concebía no sólo como una dificultad vital sino también como memoria. El mismo poeta lo afirma en uno de sus versos: *é a mesma memoria despregada no tempo* (p. 199). La concepción de la memoria en *Labirinto de invierno* tiene unas características concretas que podemos ver en otros poetas y filósofos como Unamuno¹⁴ o Salinas.¹⁵ El pasado cobra una importancia fundamental en el presente y se extiende también hacia el futuro porque se puede desear recuperar ciertas cosas de él en lo venidero o lo que es aún más complejo, se puede añorar un futuro distinto y nuevo del mismo modo en el que se siente nostalgia del pasado: *Porque tamén hai unha memoria do futuro. O que se atreva a exercela xa está no laberinto* (p. 199). El laberinto, símbolo de la vida, se caracteriza precisamente por eso. El hombre hace de ciertos anhelos una necesidad que nace de lo más profundo de la personalidad; los añora como si los hubiese tenido y los siente como una pérdida.

Esta memoria de pasado y de futuro es una máquina diabólica. El invierno ofrece sus trampas en las que el hombre no puede evitar caer pues el

ser humano está inmerso en su temporalidad. Ésta supone un peligro porque puede hacerle ser víctima del mayor de los enemigos: el miedo. La angustia que se deriva de la libertad y del ser temporal del hombre le hace temer la pérdida: siente vértigo ante el pasado irrecuperable, teme perder el bien presente y le angustia no poder recuperar lo que le pertenece del futuro: *ese medo do amante a perde-lo camiño/ que o leva ata a fiestra de chora-lo que perde/ nas lonxanías dunha raia escura! ... a carón dos espectros que debuxan as chamas* (p. 138). El presente, en la llama que arde, se humilla ante el temor de ser perdido, como anuncian los espectros. El deseo se vuelve temor y el hombre se paraliza en la autocompasión y la angustia: *alá onde estivemos florece flor de angustia, que é flor de liberdade* (p. 199). En definitiva, se olvida de disfrutar del momento favorable, que se transforma en terrible: pero *¿non é a estación das augas e dos ventos/ a que amosa a emoción da beleza terrible?* (p. 42).

El hombre culpa de su angustia a los factores externos, quiere ganar la alegría huyendo, intentando evitar un dolor que es parte del laberinto. No se da cuenta de que está perdido en el invierno de la memoria, enredado en la trampa del temor y cuando cree luchar contra lo externo, se debate en una lucha consigo mismo: *e agardamos un compromiso coas sombras mais teimudas/ para lima-las unllas dos seus reptís e o estrondo do seus/ sicarios nos calexóns do medol de tal xeito que o duro encontro con elas non sexa unha inútil batalla con nós mesmos* (p. 175-176). Si el dolor es inevitable, hay que, como indican los versos anteriores, asumirlo y enfrentarlo: *Para ceibarse de tal flor é preciso pórllle unha estatua a cada pétalo, un poema no tempo da memoria* (p. 199).

La última enseñanza del libro, el secreto del laberinto, la piedra primigenia del bosque, es el ser esférico de Parménides. Para él no existe el movimiento y, en consecuencia, no existe el tiempo. Nada comienza y nada acaba, simplemente es y es siempre.¹⁶ El que toca la piedra mágica puede ver el laberinto de la vida desde la perspectiva de un dios o para ser más exactos, desde la perspectiva de la Verdad. La vida no es tiempo, o *labirinto está feito dun tempo único* (p. 199). La línea temporal es un engaño de los sentidos, hechos de invierno y memoria. El hombre se estanca en los recuerdos,

¹⁴ «Con recuerdos de esperanzas/ y esperanzas de recuerdos/ vamos matando la vida» Unamuno, Miguel de, *Antología poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989 (p.99).

¹⁵ «Tú me serás, dolor, la prueba de otra vida en que no me dolías». Salinas, P., *La voz a ti debida. Razón de amor. Largo lamento*, Madrid, Cátedra, 1997 (p.231).

¹⁶ Heráclito, Parménides, Zenón. Poemas y fragmentos, Barcelona, Avesta, 1995 (pp.90-98).

en las pérdidas (del presente o del futuro) y se empeña en convertirse en algo fragmentario que evoluciona, que desaparece, pero no se da cuenta de que lo que único que une todos los fragmentos es el hecho unitario de vivir en el que debe imponer todas sus fuerzas: *as cousas que suceden nas imaxinacións/ e as que nos entran nos sentidos/ fan a certeza dunha cousa única/ polos cuartos vacíos que unifican a vida* (p. 155). Anhelar no debe ser tristeza sino certeza: en nuestros anhelos se revela nuestro ser más profundo, nuestro yo, ahí está la identidad oculta bajo una temporalidad que nos disfraza de otros: *amo teus ollos como son no inverno/ no instante que nos vence/ mentres arrasa o medo* (p. 138).¹⁷ Si en lugar de vivir tememos, el invierno se cuele en casa, vagará progresivamente de un cuarto a otro, avanzará en forma de ríos y charcas a lo largo de toda la ciudad y se filtrará en las conversaciones del café: *Hai unha forma de humidade lental que penetra nos poros da arxila e do granito/ e procura nos corpos a sustancia da vida/ para facer con ela o mesmo que as avésporas/ coa sustancia da flor e irse,/ onde o mar nos agarda co seu canto de inverno* (p. 147). El amor entonces será sólo una frustración futura o una relación insatisfecha por la que no se lucha (*ese medo do amante a perde-lo camiño/ que o leva ata a fiestra de chora-lo que perde*, p. 138). El mayor enemigo se encuentra dentro del miedo y tiene la cara del ajedrecista, ladra como el perro negro del salón, se rodea de sombras falaces, nos reprime como los hombres del estado en Compostela, se convierte en un dios de infiernos.

La dificultad del invierno se combate con la valentía del iniciado que es una alegría serena. Para ser héroe (o mejor, para ser hombre) hay que cultivar el amor al laberinto y asumir la vida en pleno. En su dolor y en su alegría, el hombre salvado vive y es de ello responsable. El cobarde pierde; se vuelve sombra en el dolor y en la alegría ve el invierno futuro. Parece una revelación demasiado elemental pero por eso es grande. Al poeta se le había olvidado que lo único que somos es vida y puesto que lo demás no es nuestro, debemos intentar luchar contra la conciencia. El único momento real es el presente, que podemos denominar como presente eterno o en palabras de Bouza, «tempo único».

¹⁷ De nuevo podemos encontrar una cierta vinculación con la poética de Salinas en cuanto a que el ser se revela en el dolor y muestra en él su ser más profundo.

Otros símbolos quedan ahora más claros; el espejo o conciencia se muestra ahora transparente y deja de ser misterioso. Al mirarnos en él (al analizarlos) no podemos encontrar otra cosa distinta que nuestra temporalidad pues es eso lo que parecemos ser: *ollos espellándose/ portas que son lindeiros entre o mundo que tocas/ e o mundo que se esvae/ fugaz como unha nube* (p. 69); *espacios que son tempo/ alén do espacio nidio/ onde pouosa-los pés para seguir andando/ traspasando outros vidros/ entrando no misterio/ das vastas xeometrías da memoria/ portas alén das portas/ os espellos infindos/ carreiros que se encontran na liña do horizonte/ punto omega do espacio/ que sinala o lugar do labirinto/ no que un xogador de solitarios/ ficou no seu espello para sempre* (p. 36). Esta temporalidad es precisamente el camino erróneo. El espejo revela lo que creemos que somos, pero no somos lo que éste refleja. Es decir, es un instrumento de apariencia. La conciencia unitaria y parménica devuelve en el espejo un perfil definido y bidimensional. Sólo nosotros podemos lograr que el espejo deje de ser falaz y esto es una tarea difícil: conseguir con una conciencia temporal, ver el ser unitario que somos es como pretender mirarnos el alma en el espejo. Pero es posible; en la mirada, en los gestos, se revela la interioridad de un forma sutil como, en la melancolía y en la ausencia, puede percibir el iniciado la vida: *vidrio... que agora se clarexa/ e transforma en reais/ ós ollos nidios contra o ceo de inverno/ sen encanto nin portas a outros mundos (pues no lleva al pasado ni al futuro) funcional artefacto para saber de un, exacto no reflexo/ ¿ou xa o cruzache e estás onde querías?* (p. 69).

El pájaro, que era el alma del invierno, se revela ahora también como temporalidad que ha de ser superada (*para fuxir desa ave hay que subir nela*, p. 200) y al mismo tiempo, como origen del miedo: *paxaro das lembranzas co peteiro xeado,/ tinxida cor de morte/ mais forte cá vontade de vacío,/ mais forte co silencio/ da memoria cruel* (p. 58). Por eso las palabras finales de la obra dicen: *Soubemos das artes do Paxaro e resistimos. Sabemos que non é invencible* (p. 214). Pero este símbolo adquiere un significado universal pues rige la vida de todo ser humano, cualquiera que éste sea: *é o paxaro que voa no ceo do Medioevo sobre as cabezas dos apestados, e se pouosa na tiara papal, e levanta o seu voo para o ceo do inverno e chega á fiestra dos herexes e bebe do seu caldo nas noites cheas de pátina e luz íntima* (p. 204).

La carencia afectiva que provoca Luzgarda puede ya superarse desde el momento en que el poeta sabe que no es sus carencias sino sus anhelos. Mientras ataca la adversidad, el iniciado se descubre pues es en la ausencia de felicidad externa donde mejor se revelan las necesidades del hombre y donde éste ve, de forma visionaria, cuáles son sus prioridades vitales. No es posible encontrar la agradable y veraniega estancia de la serenidad si Ariadna no tiende su hilo desde el invierno. En el profundo dolor, se revela la cara de la profunda alegría. Sin él es difícil reconocerla.

El invierno es una estancia tramposa del laberinto parménico¹⁸ por la que es obligado pasar. Si somos audaces, caminaremos con la piedra reveladora en la mano, seremos capaces de salir de ella las veces que sean necesarias sin anularnos: *Ó cabo da viaxe atoparémola a alegría, que só pertence ós estúpidos e ós audaces. Gañarémola nesta última categoría de elexidos* (p. 200).

VI. OTROS SÍMBOLOS

Dentro de esta estructura simbólica, se incluyen otra serie de elementos que vienen a enriquecer y matizar las ideas que hemos intentado explicar con anterioridad. Así, hallamos símbolos originales como el de los medios de comunicación audiovisuales. Éstos se identifican con el valor negativo del espejo, es decir, con el poder evocador de la memoria. La radio o el cine *nessas formas de lume que se figuran certas/ no maxín de quen mira* se contemplan como artilugios engañosos en cuanto nos hacen presentes realidades ajenas y distantes, creando la ficción de su actualidad.

Como ya hemos observado, la simbología de Bouza Álvarez constituye una compleja red. Sin embargo, toda la realidad poetizada se enmarca dentro del sistema binario establecido en su título: el laberinto de invierno. De esta manera, nos encontramos ante una poesía que se convierte en hierofánica. Todo es símbolo o representación de esa gran realidad. En este sentido, los versos son conscientes de esta tendencia simbolista y exegéti-

¹⁸ Nótese como en la obra, el tiempo acaba por anularse hasta el punto de espacializarse. El espacio del laberinto absorberá la temporalidad del invierno que acaba por ser una parte del mismo.

ca que se aprecia en la voz poética y que parece cuestionarse algunas veces en boca del propio autor: *¿pero é literatural ou é, en verdade, un acompasado movemento das sombras conxuradas para porche medo..?* (p. 61). El sujeto se pregunta si esta costumbre de literaturizar las cosas (que como veremos, es interpretar la realidad) es una *paixón secreta/ pola decoración romántica/ e certa propensión a metafísica/ ó xeito de Giorgio de Chirico* (p. 79) o realmente es un medio para revelar la verdad oculta. Así, cuando se ve pasar por el mirador desierto, duda de su primer impulso que le lleva a verse como *un tropo vivo* y concluye: *¿ou será que pasabas, soamente?* (p. 79).

Esta voluntad de reinterpretación de una realidad compleja bajo el prisma de la nueva verdad descubierta, adquiere una extensión literaria y crítica en la que se produce una asimilación de símbolos y motivos poéticos ajenos. Puesto que esta doctrina filosófica es universal y se aplica a todo ser humano, puede también reconocerse en la obra de cualquier autor, en cuanto a hombre. Por eso, es bastante patente el valor que la intertextualidad adquiere en la obra de Bouza. Rosalía o Poe hablan, como no puede ser de otra manera, del mismo laberinto de invierno: *a negra sombra é a sombra do paxaro dos invernos na fiestra de Rosalía* (p. 202); *trátase do mesmo paxaro que chama polo neno Elis*: Elis cando o merlo brade no escuro bosque, / será o teu ocaso/ Os teus beizos beben a frescura de manantial azul (p. 203); *é o corvo do Poe e os ollos dese deus paranoico/ que mira sen ser visto ós cristianos doentes do seu medo polos cuartos escuros da tentación e o pecado* (p. 205).

El tono irónico aparece a menudo en el poemario que, como hemos visto con anterioridad, se ríe de sí mismo, cuestionándose. Pero la ironía no se escapa a este sistema de signos; aunque no constituye por sí misma el elemento de salvación (que es la valentía alcanzada por el poeta), sí supone un factor positivo a la hora de enfrentarse con la dificultad. Podíamos decir que se trata de un método de resistencia frente a lo desconcertante. Por esto, aparece generalmente asociada a la esperanza: *que me dea o coñazo coa sintaxe algún bisneto de Tristán Tzara durante séculos... que veña un sonetista con trece mil sonetos e unha chaise longue para botarse nela mentres me recita ata o día do xuízo/ se non lle meto a daga no peito a este xogador de avantaxe que chega nos invernos para collernos febles e íntimos* (p. 170).

V. CONSECUENCIAS DEL SISTEMA IDEOLÓGICO PROPUESTO POR LA OBRA

En este apartado trataremos algunas cuestiones que se desprenden del concepto ontológico planteado en *Labirinto de invierno*. El ser parménico tiene su reflejo en la concepción de otras nociones de carácter temporal como es el caso de la Historia. De nuevo podemos establecer una correspondencia con los planteamiento de Unamuno al respecto. Si en los versos de Bouza se aprecia la voluntad de abolir la dimensión temporal con respecto a la vida particular del hombre, ocurre lo mismo cuando lo analizado es el devenir histórico. En nuestra concepción del mismo también acostumbramos a dar por válida la imagen de apariencia que nos muestra el espejo y que de nuevo, no es sino el reflejo de una realidad falsa, hecha al gusto de quien mira: *Hai unha versión leve da Historia que é un paseo de vagar por unha rúa longa onde se sentan, á porta das casas, personaxes de rostros macios ó coidado dun disecador profesional, fitándonos e ilustrando a versión do narrador. Pero se afastamos dun manotazo a esas máscaras, empuxámo-las portas e entramos nos interiores, o que vemos é unha paixase anímica abraiante: a verdadeira Historia* (p. 198). Así pues, la intrahistoria unamuniana se convierte en el reflejo veraz que nos revela la magnitud de un laberinto en el que se incluyen otros laberintos menores, formados por la suma de luchas individuales frente al miedo: *abride as portas das vosas casas ós historiadores e amosádelles sabas mexadas destes días escuros* (p. 198).

Del mismo modo, no existe la aparente división de periodos históricos que tienden a fragmentar: el hombre de hoy se identifica con sus ancestros en esa visión parménica y circular de la Historia. De nuevo, la esencia de ésta no es la sucesión sino la continuidad de los mismos problemas: la lucha del hombre.

VI. LA POESÍA DE BOUZA ÁLVAREZ: CONCLUSIONES

Las mejores palabras para definir la obra de este autor son, sin duda, las suyas. En uno de los poemas del libro (p. 97), Bouza Álvarez define la poesía a la que aspira y que, a nuestro juicio, ha logrado alcanzar en la obra que nos ocupa: *falar do escuro en transparencia de palabras clarísimas/ silen-*

cio que é cristal na frase pura/ labirintos nomeados contra o sol que traspasal cada verba dun alba.

Estamos ante una poesía que, como ya hemos apuntado, interpreta la vida laberíntica y oscura (*aluma e ensinal/ un anaco do ser*) con la claridad del iniciado que sabe moverse en ella (*na expresión transparente da única poesía*). Por eso, la expresión poética, detrás de la imagen falsa que nos muestra, es la mayor señal de la victoria. Frente a la idea de que la Poesía es *unha curiosa diversión de ratas inchadas para distribuír algo da renda nacional entre algúns profesores improductivos e outros excéntricos e cismáticos* (p. 208), se revela la concepción de ésta como superación del miedo que, antes, mantenía el papel en el blanco color del invierno: *as palabras fuxindo/ do seu texto. Palabras coma nevel Caendo na brancural do papel agardando/ o signo do seu frío.*

Por último y, a modo de conclusión, volvemos a señalar que el presente estudio es tan sólo una de las posibles interpretaciones que esta obra ofrece. La simbología de Bouza necesita un análisis más amplio que refleje la gran capacidad sugestiva de unos versos que atrapan al lector en múltiples lecturas. La obra se presta a ello; la localización de conceptos-clave en las últimas páginas lleva inevitablemente a las primeras, en busca de la reinterpretación de una poesía que se presentaba oscura.¹⁹ Queremos decir con ello que el proceso de lectura es también laberíntico y espiral. El que se introduce en los versos de Bouza no queda indiferente; está obligado a perderse en ellos para volver a encontrarse en el punto de partida (esta vez, sin embargo, con la piedra primigenia en su bolsillo). De este modo, se establece una curiosa correspondencia entre poemario y vida de la cual el autor es consciente: *Desa victoria vivirás cando volvan as sombras que se collen e aferran no abismo ó que non fuches de todo neste Inverno de cans. Volve a le-lo libro. Métete máis e máis adentro. Sen medo* (p. 210). Estas palabras suponen una ruptura; las últimas páginas presentan, bruscamente, invoca-

¹⁹ La característica más puramente simbólica de la primera parte del libro colabora a la concepción general de la obra. De nuevo pueden ilustrarnos al respecto las palabras de Bousoño acerca del símbolo. Éste nos presenta el término «A», según sus palabras, *de un modo brumoso... Es como si lo mirásemos a través de una lente con un ligero desenfoque* (Bousoño, op. cit. p. 139). La terminología usada por el crítico no puede ser más reveladora. El símbolo es también un espejo que falsea y desorienta al lector pero que, para iniciado, refleja con transparencia lo más confuso.

ciones directas al lector en un libro que, hasta entonces, lo había ignorado por completo. Pero no es algo incoherente; el ser parménico ha roto, con su universalidad, el límite de la segunda persona gramatical que acaba por referirse a todas; el tú es el yo poético, el otro y, por último, un lector que se ve inmerso en un mundo que le era ajeno y que al final, reconoce como propio.

El tiempo del autor también se ve unificado en el espacio de su obra, donde recoge dos periodos muy distantes de su vida; la niñez de Ourense, reflejada en la casa frente al bosque y la época de juventud en

Compostela,²⁰ se confunden y se alternan continuamente, dando prioridad al sujeto que las evoca. La concepción de la casa de la infancia como espacio representativo del alma del poeta nos refiere a conceptos psicoanalíticos que de nuevo colaboran a provocar la disolución temporal. La niñez y la madurez rompen sus límites.

La calidad de esta obra, según nuestro criterio, merece un puesto importante en la historia de la literatura gallega. Invitamos desde aquí a reconocer la aportación que Bouza Álvarez ha hecho a la poesía (sin gentilicios detrás) de los últimos años.

²⁰ Araguas, V., «Solaina da poesía», *Dorna*, n. 18, 1991.