

O SÍMBOLO DA AUGA EN *LONGA NOITE DE PEDRA* DE CELSO EMILIO FERREIRO

PEDRO ANTONIO MARTÍNEZ PEINADO

O presente traballo pretende ser un estudo breve dun uso poético determinado no libro *Longa noite de pedra*¹ de Celso Emilio Ferreiro. Non é, por tanto, un estudio da obra poética de Ferreiro, nin sequera un estudio da poética de Ferreiro neste libro en concreto.

Este uso poético é o de certas palabras-clave relacionadas coa temática da auga: a chuvia, o río e o mar. A aparición destes elementos non é aillada en número, nin atende a razóns meramente estéticas; se algo se lle achacou a Ferreiro é a súa falla de coidado tanto no estilo como no resultado final dos seus poemas. Tampouco cremos explicable o uso deste e doutros elementos naturais ó apegado naturalista de Ferreiro polas paisaxes e o entorno rural do seu pobo natal de Celanova, en Ourense.

Simplemente, estamos diante dun dos artificios poéticos máis comúns na produción de calquera poeta. É o que Isabel Paraíso denomina *símbolos propios* do conxunto da obra dun poeta:

*En el conjunto de la producción de un autor, sus palabras-claves son sus símbolos propios: Palabras muy reiteradas y muy cargadas de significación (polisémicas). En el poema individual, a veces esta identificación se produce y a veces no. Se produce en aquellos poemas que tienen léxico concentrado, es decir, que utilizan un conjunto pequeño pero reiterado de palabras*².

En Ferreiro, a reiteración de temática da auga convértea nun recurso simbólico do medo, como teremos ocasión de ver. Pero non só a repetición da palabra chuvia, senón o contexto do poema e aínda máis os artificios sensoriais, preferentemente

auditivos, que connotan a esencia inaprehensible do elemento auga e que veñen a simbolizar, xeralmente de forma metafórica, ese sentimento de medo.

Fíxose, asimesmo, un breve comentario gramatical sobre o xeito en que aparecen engarzadas estas palabras-clave na oración, xeralmente en esquemas preposicionais que teñen as palabras-clave como núcleo, ou ben como termo da preposición con natureza adxectiva.

EFFECTOS SENSORIAIS COA CHUVIA

O emprego dos elementos da natureza ten unha finalidade emotiva, pois o exercicio poético encobre a expresión lingüística dun sentimento. A chuvia foi desde as máis temperás creacións artísticas unha imaxe idónea para a expresión melancólica ou nostálgica. Así aparece tamén en Ferreiro, pero co engadido novo do medo, de imaxes sinistras evocadas, ou ben diante da visión directa das forzas naturais, que provocan temor pola súa inmensidade inabarcable, ou pola súa acción sobre o entorno.

As dúas primeiras manifestacións da palabra en cuestión vannos servir para exemplificar un par de aspectos lingüísticos que se repiten no resto das ocasións. A primeira pertence ó poema «Tempo de chorar» e a segunda a «Spiritual»:

*As espadas penduran silandeiras
Coma unha chuvia fría diante os ollos*

*Unha espada de chuvia
Cortando a frol do vento.*

É frecuente na poesía de Ferreiro o emprego dun sintagma preposicional como complemento dun núcleo nominal en substitución dun adxectivo ou unha cláusula atributiva, ou ben unha simple construción comparativa. Así, poderíamos dicir igualmente:

¹ Cando citemos poemas desta obra referirémonos á edición bilingüe de *Los libros de la frontera*, Barcelona, 1976, sétima edición.

² Paraíso, Isabel: *El comentario de textos poéticos*, Júcar, Madrid, 1988, pp. 26-27.

*Unha espada de chuvia
Unha espada Chuviosa
Unha espada Que é chuvia
Unha espada Como chuvia*

e manteríamos perfectamente a imaxe metonímica entre espada e chuvia.

Este é precisamente o segundo aspecto importante da temática da chuvia: o recurso á imaxe e ós efectos sensoriais. Acabamos de ver dous exemplos nos que a chuvia fina e fría evoca no poeta a visión de fíos de espada finos e fríos como o metal. Sen embargo, cabe preguntarse por qué o poeta utiliza a espada, arma ofensiva, para simula-lo acto de chover, cando noutro poema do tramo final do libro, «O tempo solprendido», volve a utiliza-lo movemento natural da chuvia «cara abaixo» sen establecer ningunha comparación:

*Unha mañá calqueira
Vin a chuvia do tempo tristemente
Pendurada do vento*

A intención é, obviamente, distinta. Neste caso, a observación do movemento monótono da chuvia esperta a melancolía (tristemente), ata o punto de quedar «pendurada» do vento, é dicir, ata que a percepción continuada da acción crea na pupila a imaxe contraria, a suspensión estática da chuvia. Nos casos anteriores, sen embargo, a espada é reflexo da violencia interior do poeta diante da liberdade escindida precisamente pola acción das armas.

En xeral, neste caso como nos seguintes, queda implícita a participación do lector na reconstrución sensorial, tanto visual como auditiva, das imaxes e sons que, referidos a unha acción cotiá e natural como chover, apelan á memoria perceptiva do lector, que «viu» chover moitas veces e pode por tanto reconstruí-la imaxe escrita de forma intelectual.

As seguintes tres citas están tomadas, respectivamente, de «O corazón do vento», «Desterro» e «Eiquí será»:

*Debaixo das formigas hai aramos,
Hai caliveras dúciles surrindo
Baixo a chuvia de chumbo
-ta ta ta, ta ta ta- na ialba roxa.*

*Volvoretas de outono
Baixo unha chuvia maina,*

*¿qué foi das follas murchas
que sobre min levaba?*

*O pandeiro da chuvia
Repenica unha maina
Melodía de outono,
Que no roncón do río se acompasa.*

A primeira estrofa é un claro exemplo do que sinalabamos anteriormente co termo «sinistro»: as formigas, as caveiras sorrintes e as gotas de chuvia golpeando sobre elas; o son uniforme da chuvia chocando con forza sobre os ósos ocios forma parte así mesmo da escena tétrica, que é intensificada coa intencionada explicitación onomatopéica.

Sen embargo, o son rítmico da chuvia achégase no terceiro exemplo á música (melodía de outono), á variación ritmicamente ordenada, máis que á estridencia sonora uniforme e oca. Asíciase á chuvia cun instrumento musical de percusión, o pandeiro, que produce melodías mansas, fráxiles, mentres que na primeira estrofa a chuvia é de chumbo. Por último, a segunda estrofa é unha variación da terceira; as bolboretas son o símbolo da fragilidade, mentres que a referencia outonal é unha manifestación clásica da tristeza anímica, que na terceira estrofa quedaba así mesmo expresada polo golpeteo melódico das gotas de chuvia. É de contrastar esta finalidade emotiva do son da chuvia coa que se consegue na primeira estrofa, que provoca un sentimento totalmente contrario.

Tres exemplos máis da fixación de Ferreiro polo son da chuvia: o primeiro, tomado de «Prometeo encadeado», fai uso directamente do verbo soar, sen necesidade de evocalo directamente con algún recurso, pero suficientemente impactante e tan aterrador como os exemplos anteriores:

*Sobre as almas espidas dos vencidos
Repenicaba xordamente a chuvia.*

A chuvia golpea, non sobre corpos humanos, nin sequera sobre as súas caveiras e esqueletos, senón sobre as súas almas espidas. Golpea, non sobre obxectos materiais, senón sobre o desamparo e o abandono moral que lles queda ós vencidos. O poeta consegue materializar un símbolo —almas espidas— dentro deste mundo material ó conectalo coa chuvia (materia) tomando como fío de unión o son, nin máis nin menos, da chuvia golpeando

sobre as almas, como se estas fosen igualmente concreción material:

ALMA-----SON DA CHUVIA-----CHUVIA
(Non materia) (Materia) (Materia)

Algo semellante logra en «Inverno»:

*Chove, chove na casa do pobre
E no meu corazón tamén chove.*

A acción de chover (que por primeira e única vez aparece como tal acción manifestada co verbo chover e non como substancia, co substantivo chuvia), consúmase sobre unha materia —a casa do pobre— e sobre un símbolo —corazón=tristeza—, aínda que aquí a conexión non se realiza mediante sons, senón cunha sinxela comparación e o emprego dun símbolo un tanto manido, co que a expresión poética perde o vigor expresivo e sorprendente que si posúe a cita anterior.

Un terceiro exemplo de efectos sonoros co tema da chuvia é o ofrecido no poema «O silencio de Dios»:

*Dónme as cousas todas que latexan
Baixo a chuvia impracavel
Que cai na escura codia diste mundo.*

O efecto sonoro concorre no latido de «as cousas todas», pero inmersas na chuvia, que nesta ocasión é «impracavel», cae con forza e, por tanto, o seu son é forte, firme, recio. Resulta paradóxico que o poeta atope o silencio de Deus nos procesos naturais como o amencer, o vento, a néboa ou a mesma chuvia, pero, en calquera caso, este é un proceso perceptible pola vista, como o resto dos fenómenos naturais, pero tamén polo oído, polo son que produce ó caer sobre «as cousas todas», e é esta facultade sensorial especial a que máis se explota no conxunto da obra poética de Ferreiro, como quedou demostrado, cremos, nos exemplos que levamos analizados.

Imos termina-lo comentario sobre a chuvia co último dos efectos que se adiantaban ó inicio deste apartado: a chuvia como unha forza natural inabarcable. A cita está tomada de «Gabanzas dos canteiros»:

*Todo pasou.
Tempestades e chuvias fecundadoras,*

*Veadas chairas de musgos e liquens,
Tronades iniciais,
E os mamuts.*

A chuvia, en realidade, é outro máis dos fenómenos e forzas naturais de tipo «inabarcable», como o río e o mar, que serán estudados a continuación; aquí cabe destaca-la visión mítica da natureza, que se repite nalgún outro poema (vid. «O reino») e que actúa como axente aterrador na mente do poeta, non como unha forza destructora e creadora, como vida en movemento, senón como mensaxeira do medo. Así tamén parece percibilo Anxo Tarrío Varela. Para el toda a obra se move sobre dous eixes sentimentais, a liberdade e o medo. Para nós, o segundo aparece efectivamente latente en cada unha das páxinas de *Longa noite de pedra*, mentres que a primeira aparece desexada, traída polo desexo de evita-la presenza do medo. En calquera caso, parece apropiado pechar este apartado cunha frase de A. Tarrío Varela que resume esa idea que viñemos desenvolvendo da chuvia como evocadora-connotadora do medo:

Y todo ello connotado, muy frecuentemente, por segmentos lingüísticos cuyos referentes son realidades continuas, no discretas (niebla, agua, mar, viento, noche, universo, bosque, humo, lluvia, etc.), que ayudan a crear una impresión de inaprehensibilidad, de imposibilidad, de impotencia delante de las tragedias de la existencia humana³.

O RIO E O MAR

Imos inicia-lo comentario cos mesmos recursos sintácticos ós que recorría Ferreiro coa chuvia: sintagmas preposicionais, nos que ambas palabras funcionan como núcleo, ou ben como termo da preposición, e exemplos aínda máis nítidos de cláusulas comparativas, con verbo atributivo «ser» mailo adverbio como, ou simplemente o adverbio. Os dous exemplos máis claros encontrámoslos en «Espranza» e «Unha vez»:

³ Tarrío Varela, A: *Literatura gallega*, Taurus, Madrid, 1988, pp. 181-185.

*Non sabrán o camiño
Que pra entón colleremos.
Longos ríos de brétema,
Longos mares de tempo.*

*Nascíalle nos ollos un abrente
Coma un río de luz,
Ou coma un mar loxano de gueivotas.*

O río, o mar a chuvia e outros fenómenos e elementos naturais cobran forza evocadora por si mesmos, polo simple desenvolvemento dunha das súas propiedades máis definidoras: esa aprehensibilidade de que falabamos antes. A materia esencial destas tres realidades é a auga, que é real e tangible; pero reunida en ríos, mares e chuvias escapa ás nosas mans, ós nosos ollos e case ós nosos oídos. É algo que «é», que existe, pero que non é facilmente atrapable polos nosos sentidos. Iso é o que sucede, exactamente, con outras realidades que non figuran no mundo material perceptible, senón no mundo interior do poeta, no que ideas e sentimentos posúen a mesma forza verídica. Os fenómenos da natureza son, pola súa esencia, unha ponte evocadora que se presta a enormes recursos expresivos. Quizais se deba a isto o éxito popular da súa poesía, porque nos seus bosques, ríos, ventos, etc. o público lector de calquera condición pode encontrarse identificado, revivindo unha experiencia persoal.

Os versos terceiro e cuarto da primeira cita conteñen o mesmo adxectivo, *longos*, para ambas realidades, mar e río, e é que é unha palabra idónea para expresa-lo inabarcable. Tanto, que se repite nas páxinas de Ferreiro nunha cantidade pouco desexable. Pode, ademais, ser utilizada para indicar unha distancia espacial ou temporal. No terceiro verso, os ríos son de néboa, co que as súas dimensións físicas quedan aínda máis diluídas. No cuarto verso lógrase o mesmo efecto, pero coa coordenada temporal (*mares de tempo*); a extensión do mar chega ata un punto no espacio no que se confunde coa dimensión temporal. A sensación que se consegue é a dunha liña espacio-temporal sen principio nin fin; unha liña que podemos substituír por un camiño, como se le nun dos versos anteriores. O camiño simboliza a esperanza, título do poema, que non ten un final claro, pois non se sabe a onde leva, nin ten un principio moi explícito, pois ese *entón* non se refire a ningún momento explicitado nos versos anteriores. O tema do cami-

ño é abundantemente empregado por Ferreiro con diversas simboloxías. En «Pranto por Carles Riba» volve a semella-lo río co camiño, esta vez co adxectivo *lonxano* na vez de *longo*, coa aliteración do «s» final como evocación do son da auga que flúe:

*Que o mirto e o loureiro
Apreixen os teus sonos,
Os teus lonxanos ríos camiñantes*

En canto ó uso das comparacións de que falabamos máis arriba, imos comenta-las dúas que aparecen na segunda cita. Respecto ó uso de verbo «ser», aparece aquí elidido, pero é facilmente recuperable:

*Nascíalle nos ollos un abrente
(que era) coma un río de luz,
ou (que era) coma un mar loxano de gueivotas.*

En toda comparación establécese unha relación de semellanza entre as calidades dun termo *A* coas dun termo *B*. Na primeira comparación a relación é metafórica: a alba é o primeiro momento de luz solar que antecede á mañá, mentres que o río de luz —o elemento metafórico— representa a eses primeiros raios do sol do amencer que se poden ver saíndo a cachón por tódolos lados. Na segunda comparación a relación é simbólica: o mar lonxano de gaivotas simboliza a liberdade. A alba nos ollos daquel home é unha visión de liberdade nos ollos do poeta. Ás veces a caracterización simbólica do río é máis difícil de reconstruír porque aparece núa de complementos, como o sintagma preposicional que acompaña a *río* e *mar* nas comparacións anteriores. Serve como exemplo este de «O reino»:

*No tempo aquil
Cando os animais falaban,
Decir libertá non era triste,
Decir verdá era coma un río,*

O río simboliza as cousas auténticas que se desenvolven naturalmente, que son como son porque non foron aínda manipuladas (o poema fálanos dun mundo mítico e a lonxanía temporal referencia esa sensación de estar ante algo verdadeiro e puro).

Encontramos, ademais, unha desas imaxes-impacto, que abundaban máis no tema da chuvia, que tiña por cometido esperta-lo medo ou o horror diante dalgo sinistro, fóra do cotián. Aquí non tanto

o feito do sangue, senón que a suor xurda como sangue, e que agrome con forza da auga dun río:

*A noite penteaba
A nosa longa cabeleira de bágoas.
Noso suor de sangue coma un río
A cachón sobre as veas.
(«Os asoballados»)*

Son outro tipo de imaxes as que máis abundan, as que chamabamos sensoriais, neste caso de tipo auditivo. O río e o mar soan, están en permanente movemento. Este movemento é nuns casos forte, temible, e noutros suave, doce, e ambos requiren unha expresión poética diferente. No primeiro, Ferreiro recorre á aliteración, como vimos nun exemplo anterior co «s», e tamén co «r», neste exemplo de «Soldado»:

*De enriba baixou un rumor de treboada,
Un xordo bruido de río enrabexado,
Coma un rouco balbordo cubrindo a paisaxe.*

No segundo, o río non roxe ou trona, senón que canta, emite un son melodioso; o exemplo é de «Gabanzas dos canteiros»:

*Que Caicóo vos garde
E vos dé un paradiso de pedra,
Azul e rosa e branco,
Dulce como un xardín de outono
Cun longo río á veira cantando.*

Outras veces, o ruído do río convértese en son humano, como en «A sombra»:

*Lonxana primavera. Escoito voces
Na noite estrelecida. Ríos longos.*

Tamén temos un exemplo de sons melódicos nos que o mar soa xordo e oco como un pandeiro –como vimos nalgunha cita da chuva– no fondo, e doce como unha frauta na superficie, en «Formentor»:

*Por debaixo do mar sóa un pandeiro
E hai un río de luz asugalado
Por enriba do mar sóa unha frauta
E hai unha rúa de camelios brancos.*

Sen embargo, en ocasións o son faise ruído natural, como en «Quero ir a Lugo»:

*Ceo de doce lume de apóutega
Sobre os tellados de aceiro
Frolecidos de fentos no amencer
Co río pai á veira trouqueleando
A cachón, en busca dos navíos.*

Sexa son ou ruído, o máis caracterizador do elemento auga, ademais da súa esencia intanxible, como dixemos antes, é que se oe, e que ese son ou ruído transmite sensación en sentimentos ou desexos, como neste último exemplo, onde o son rememorado do mar provoca a nostalgia pola terra, e polo mar que a rodea.

Para terminar, podemos incluír este fragmento de «Credo», que é unha especie de confesión profesional; no mar van sumirse as aspiracións e preguntas sen resposta do poeta, porque o mar é tan grande como persoas caben nel, e un movemento, unha acción ou unha palabra súa representan unha gota máis no mar inmenso:

*Que desgracia tan grande ser poeta,
Oficio de chorar sin cobrar nada,
Oficio de cuspir na mar inmensa
E de chantar pancartas no deserto.*