

POÉTICA E POESÍA DE CURROS ENRÍQUEZ

(Claves para unha lectura de *Aires da miña terra*)

Arcadio López-Casanova
Universitat de València

1. Curros e as poéticas do Rexurdimento

O noso Rexurdimento cabe enmarcalo, na súa razón cronolóxica, entre o 1840 -o pulo da xeración romántica dos precursores- e 1890¹, un amplo banzo de medio século con datas emblemáticas como 1862 (*Álbum de la Caridad*) ou 1863 (*Cantares gallegos*), e logo, xa no cumio da plenitude, 1880 (*Follas novas, Aires da miña terra*), máis, no quinquenio de remate, e trala morte de Rosalía (1885), 1886 (*Queixumes dos pinos*), 1888 (*O divino sainete*) e 1890 (*A musa das aldeas*)².

Na súa razón de sentido, trátase dun complexo movemento que amosa dúas facianas de ben estreita implicación, a *política* -que evoluciona do espírito provincial (Vicetto) ó rexionalismo (Brañas, 1889)- e a *cultural*, ou proceso de constitución do galego como lingua de cultura e de restauración da nosa historia literaria³.

Pois ben, todo ese movemento vai estar rexido por unha *escritura* -i. e., relación entre formacións ideolóxicas e formas discursivas- de signo socio-antropolóxico, que ten os seus eixes na *lingua*, a *Terra* e mailo *home*, e que mesmo vai callar nas liñas do *enxebri-mo* e do *patrianismo*⁴, ben vixentes ata que coa xeración da vangarda ou do 22 maduren definitivamente os sinais da modernidade⁵.

Certo -como non podía ser doutro xeito- que cada poeta dá singular formulación na súa obra a eses eixes da escritura dominante e caracterizadora do Rexurdimento. Tomando coma exemplo a Rosalía e Pondal, a cantora do Sar abre cos seus *Cantares* unha poética que ten a súa base nunha estilización idílica -ben patente nas trece composicións sobre tipos e costumes- coa que Galicia queda debuxada- e fronte, téñase presente, ós destinatarios “de fora”- como *locus amoenus*, visión nela atemperada polos pulos íntimos e rememorativos, entrañables, dun xeito de vida familiar, o que a poeta sentiu na casa de Ortoño⁶.

Pola contra, e noutro ben relevante canle lírico, o bergantiñán arrinca dunha poderosa estilización mítico-heroica mercé á que o poeta -el mesmo mitificado como *bardo*- ergue, sobre o mitema do *illo tempore*, unha Galicia auroral, espacio sagrado de deuses e de heroes, mesmo para proxectar como exemplo este mundo, vivificado polos valores dunha concreta *areté* ou virtude (amor á Patria) e cun pobo educado na *andrea*

(espírito da virilidade), e no que acadan gloria inmorredoira os *aristoi* (os máis valentes), sobre un país -dorida imaxe da Terra- degradado, espiritualmente morto, que nin tan siquiera acerta a escoitar a voz dos seus profetas⁷.

Fronte a estes dous tipos de estilización apuntados, Curros representa con *Aires da miña terra* unha ben diferenciada liña creadora, unha ben anovadora formulación da escritura socio-antropolóxica, que coa súa obra ábrese a unha *poética de razón cívica*. Quérese dicir, a unha creación con base nunha vigorosa visión do mundo -sempre zumegada polo sentimento da Terra- que ven modelizada pola utopía progresista (cos seus fundamentos en principios moi da época, o determinismo positivista e o racionalismo radical ou revolucionario), e que acada axeitada expresión no dictado realista. Unha liña, xa que logo, que nos seus trazos de novidade queda así destacada por Carballo Calero⁸:

“Só un home moi seguro do idioma, moi convencido da oportunidade dos seus asuntos e cun concepto moi amplo da literatura galega, podía realizar en galego unha poesía cívica baseada en ideas xerás, e que, en conxunto, non tiña precedentes na nosa lírica. Ampliou, pois, Curros, os horizontes da poesía galega, dando ao idioma nadal isa proba de confianza que lle deron todos os grandes poetas, e desmentindo un dos primeiros os prexuízos disa caste de galegos, ao que semella aínda non estinta, que vincalla á temática o carácter galego da poesía, e quer confinalla nos reducidos ámbitos de certos tópicos tradicionais”⁹

Pois ben, esta poética tan persoal e máis os principios subliñados, supoñen na creación currosiana o moi especial relevo do *código ideolóxico*, co conseguinte peculiar tratamento dos tres eixes -lingua, Terra, home- propios do que temos chamado escritura socio-antropolóxica. Así, e por unha banda, Curros vai compartir con outros moitos autores -con Rosalía e Pondal, por exemplo-, o enxalzamento da lingua galega, que de xeito intenso e vizoso fai no poema-pórtico (“Introducción”)¹⁰:

Fala da miña nai, fala harmoñosa,
 en que o rogo dos tristes rube ó ceo
 i en que decende a prácida esperanza
 ós afogados e doridos peitos;

...

Idioma en que garulan os paxaros,
 en que falan os ánxeles ós nenos,
 en que as fontes solouzan, e marmullan
 entre os follosos álbores os ventos;

...

(pp. 325-327)

Un enalzamento que, máis alá dos tópicos atributos panexiristas dados á lingua, deixa moi nidiamente traslucir as razóns íntimas do seu emprego (e, de feito, do signo do seu canto como poeta), afincadas na procura da máis viva *expresividade* e da máis auténtica *solidariedade*. Subliña ó respecto Alonso Montero:

“Trátase de escribir na lingua “enxebre”, ou seña, na lingua pura, na única capaz de captar un mundo que ó castelán se lle resistiría. Compre decir que as falas rexionales resucitan nun clima de sinceridade literaria en nome da cal prefírese o vivo da lingua inculta ó culto e traballado dunha lingua distante. (...) E o dioma, recalco, que matiza, precisa i entraña, aló onde o castelán somente acerca”¹¹.

Para engadir de seguido:

“Cantar en Galicia en galego é cantar no idioma dos de abaixo, nun idioma proletario, nunha fala de parias. A poesía de Curros, tan vencellada ó sofrimento e ás inqueanzas dos oprimidos ¿non gaña en solidariedade, en razóns morales, ó empregar o idioma destes a rexeitar o dos opresores?”¹²

Polo demáis, o conflito que se plantexa entre a súa elección (escribir no “dialecto” patrio e “nada máis para onha provincia”) e o que dicta a lei determinista do progreso (“todo tende a unidá”, (...)) resólvese nunha utopía (“ese idioma, compendio dos idiomas, / (...) será o gallego”), maxia da ficción que tamén funciona, por riba dese dar acorde a contrarios, como procedemento de base hiperbólica que tenta fortalecer, fronte ás ameazas e os sinais de perigo que vive, a imaxe da fermosa lingua do país. A esa luz de defensa cabe entender na “Introducción” estrofas como a que segue:

Ti non podes morrer... ¡Eso quixeran
os desleigados que te escarneceron!
mais ti non morrerás, Cristo das linguas,
non, ti non morrerás, ¡ouh Nazareno!
(pp. 328-329)

Pasando ós outros eixes propios da escritura, cabe subliñar que a Terra como natureza, como pura paisaxe, desaparece da obra currosiana, dándose só, pola contra, a representación de Galicia -a patria- como *pobo* (Terra e home proxectados na Historia), como dramático *ámbito de desfeita*. A este respecto, e establecendo a diferenciación entre Rosalía e Curros na súa imaxe de Galicia, Ramón Piñeiro comentará ben atinadamente:

“Curros percibía clara e vivamente a dor do seu pobo. Tamén sentía, como Rosalía,

simpatía polos que sofren, e aínda se podería dicir que a sentía máis unilateralmente. Diferéncianse nesto: mentres Rosalía limitábase a expresar esa dor -mesmo nas protestas- con toda a inmensa fondura humana do seu espírito, Curros trata mais ben de “combatir” as causas da dor: o feito humán do sufrimento colectivo de Galicia está interpretado en Curros ideolóxicamente”.¹³

Esa visión “combativa” -e sempre pasada polo filtro ideolóxico- amósanos, unha e outra vez, unha imaxe demoucada do mundo, ben explícita no poema “Mirando ó chau” (que ten como referencia “Le bon Dieu”, de Pierre J. de Béranger), e no que Deus (“non atopando/cousa en que entreterse”) vai “por cima das nubes / asomando a frente / i a terra buscando / con ollos celestes” sen que, no seu repetido ollar acó e acolá, acerte a recoñecer o mundo que creou (“Si eu fixen tal mundo / que o demo me leve”), pois todo orde -moral, social, relixioso, etc.- está alterado, cos seus principios rendidos.

E danos, xa máis en concreto, unha dorida imaxe da patria, de Galicia, tal no poema “¡Pola unión!” no que, sobre a visión dramática da Terra como *escenario da privación*, ergue unha apóstrofe docente, unha rexa imprecación, convocando á unión “matando rencores cegos”:

Galicia ón supricio eterno
decote está condenada,
e pídenos, desolada,
que o libremos dese inferno.

...

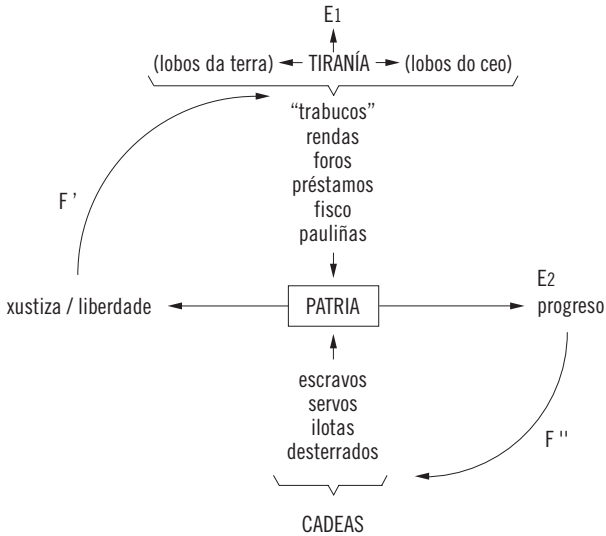
¡Tí sólo, Galicia Santa!
¡Tí, que no antigo señora,
escrava ximes agora
dos caciques baixo a prante!
Véndote entre pena tanta,
teus bravos fillos ¿qué fan?...
¿En que pensan?... ¿onde están,
que non collen os fouciños
e botándose ós camiños
a redimirte non van?

...

(pp. 893-897)

O *código ideolóxico*, pois, -tan asentado nos principios epocais-, co seu conflito básico na polaridade *opresión* vs. *redención*, concretada nunha dramática visión da Terra (ámbito de desfeita) á que se contrapón a fe na lei do progreso e no pulo xusticeiro da

rebeldía, é o que determina a modelización do *código temático* (ou literal). En razón desa modelización, tal código -do que, en definitiva, arrinca a configuración do mundo representado- mostra unha moi pechada articulación, un deseño moi firme, que pode quedar ilustrada segundo este esquema:



Dese cadro de *campo temático* que deixamos exemplificado pódese, á vez, desprender moi ben o seu funcionamento, isto é, a serie de relacións que lle dá sentido, e que, consecuentemente, bota luz clarificadora sobre os textos currosianos (composicións illadas e conxunto). Ó respecto, entón, tal cabería subliñar:

- i) Segundo se ve, o campo temático está artellado sobre dous eixes, e ten como núcleo fundamental de incidencia a "patria" ("sólo unha Patria hai na vida").
- ii) O eixo primeiro (E1) deseña a forza da opresión, que exemplifica os seus axentes na imaxe "lobos da terra / lobos do ceo", e que ten concreta manifestación nos "trabucos" (emblema de toda explotación), os "préstamos", o "fisco", etc.
- iii) Da acción desa forza -todo tipo de "tiranía"- veñen as "cadeas" como imaxe das vítimas (que sofren os signos da privación), e que converte ás xentes do noso pobo en "escravos" ou "desterrados". Galicia, pois, como terra de "servos".
- iv) O eixo segundo (E2) debuxa, pola contra, as liñas de acción positiva nas que cumpre ter fe: dunha banda os *dictados do progreso*, de outra a *xustiza* e a *liberdade*.
- v) Xa que logo, nas mans dos "escravos" concienciados e ergueitos como "rebeldes", no seu esforzo solidario, está a posibilidade de transformación, para que *xustiza / liberdade* trunfen sobre a "tiranía" (sexa en verdade forza liberadora, F'), e, asimesmo, o *progreso* convértase nunha forza (F'') irradiadora de melloramento.

Aténdase, en razón dos puntos comentados, ás significativas mostras seguintes:

Suspenseo i atóneto,
 non lexos moverse
 mirou de labregos
 un fato misérrime
 De malas patacas
 mantidos, con leite,
 máis ben que non homes
 pantasma parecen.
 Decote fozando
 na codia terrestre,
 toupeiras humanas
 que furan as sebes,
 o sangue das venas
 perdendo a torrentes
 traballan sin folgos
 un chau que n'é deles.
 Traballan... i o fruto
 que tras doce meses
 de loita recollen
 dos eidos que atenden,
 metá pró dominio,
 metá prós lebreles
 do fisco e da curia
 todiño-lo perden,
 quedándose ó cabo
 de tantos riveses
 sin pan prós seus fillos,
 nin grao para semente.

...

(“Mirando ao chau”, vv. 103-130, pp. 526-527)

Que aquel que deixa seu natal curruncho
 e fóra dos seus eidos pón os pés,
 cando troca o segura polo incerto,
 ¡motivos ha de ter!

Preguntaille, e diravos que sin rego

o milleiral, o lume sin cardés,
sin herba o gando e sin traballo o home
Non se pode manter.

Diravos, si, que é pouco canto gana
prás arcas do señor e prás do Rei;
¡fai un mes que non comen cousa quente
os fillos i a muller!

(“A emigración”, vv. 13-24, pp. 574-575).

¡Ouh, Libertá sagrada,
alba de gloria pró oprimido mundo,
dos pobos deseada
que escravos viven en dolor profundo!
¡Esparexe, querida,
de escura noite as tréboas cenicientas
de verdugos e déspotas garida,
e fuxan medoñentas,
seguidas do seu lívido aparello,
diante de ti as visións do mundo vello!

...

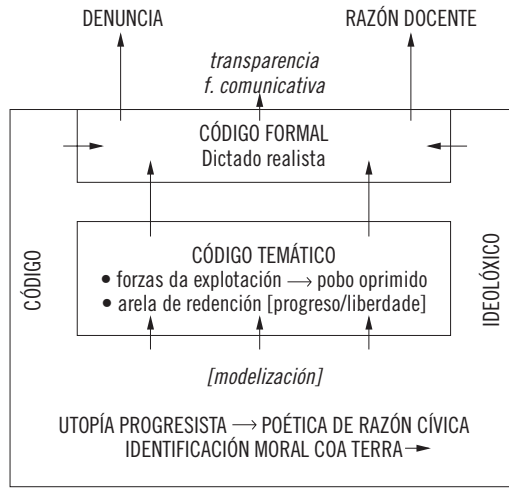
(“Alborada”, vv. 10-19, pp. 547-548).

En relación co terceiro (e último) código que nos interesa -o *código formal*-, hai que ter presente, no punto de partida, a consideración por parte do poeta, en razón dos seus supostos, do poema como signo ideolóxico (por riba, pois, da súa esteticidade), mais a asunción -por consideralo o máis axeitado- do dictado realista, ben idóneo para o verteremento discursivo e a eficacia receptora.

Curros era -xa o ten destacado a crítica- poeta de ricas capacidades, bon manexador da versificación e da orquestración rítmica, hábil cos esquemas de construción, con gran sentido da lingua, do poder da palabra. Nembargantes, o seu estilo -ben singularizado- vai estar marcado polo propósito da naturalidade, de modo que o artificio baleiro ou a afectación non atoparán emprego nel. Quérese dicir, o seu código tentará unha forma poética o máis transparente posible da función significativa, e na que os efectos de “extrañamento” (proprios da opacidade das mensaxes creativas), de sorpresa, sexan os mínimos necesarios. Dese xeito, baixo esa razón de estilo, o poema como signo ideolóxico poderá cumprir, coa súa transparencia, dúas finalidades esenciais (eficacia cara o

receptor): a doada *comprensión* para a denuncia e a crítica, e a *claridade* para a razón docente (no seu máis amplo sentido).

Xa como remate, e recollendo (e articulando) o que levamos dito sobre os códigos currosianos, así quedaría, entón, o esquema do seu funcionamento:



2. Aires da miña terra: signos de protagonización e procesos actoriais

Nun artigo publicado en *El Porvenir* (1883)¹⁴ sinalaba Curros, fiel ós supostos da súa poética, e a propósito da creación, que “la forma subjetiva es una forma egoísta (...) y el poeta más que nadie se debe a la humanidad y al mundo que lo rodea”¹⁵. Tal non quere dicir, nembargantes, que non se dea na súa obra unha rica presenza do eu -proxección fictiva do autor- como figuración actorial, e mesmo asumindo diversidade de roles temáticos.

Unha figuración do meirande relevo vai ser a do eu no rol cultural de *poeta*, importante porque, con ela, o noso autor explícita moi nidiamente a súa idea sobre a función do creador e sobre a función da propia poesía. Así, e xa na significativa “Introducción” manifesta:

Non poder ser tampouco outra sorte:
pasaron xa, para non volver, os tempos
en que o linguaxe era unha cifra máxica
fácele sólo ó sacerdote hebreo.

As xentes tristes que no verbo humano
percuran os ideais que entreveron
cando ó vate interrogan, novo oráculo,
queren revelaciós, que non misterios.

...

(vv. 9-16, pp. 321-323)

Ese desbotar a palabra poética coma “unha cifra máxica” que só acerta a interpretar o elixido, e a consideración -imaxe- do poeta como “novo Oráculo” que debe levar -función- “revelaciós” (fronte a “misterios”) ás “xentes tristes que no verbo humano / percuran os ideais”, é dicir, que arelan signos de conforto, ilustran moi ben, moi claramente, os principios que rexen a creación currosiana. Curiosamente, ademáis, esa imaxe e maila función marcan unha radical oposición coa representación mitificada do *bardo* tan cara a Pondal, en canto -oráculo ó vello modo- aparece nos seus atributos como posuidor dun especial *carisma* e portador dunha complexa *mántica* que, xustamente, o capacitan para recibir, interpretar e revelar os *térata*, os sinais do celeste, os signos proféticos. Relémbrense ó respecto estas dúas representativas mostras pondalianas¹⁶, tan opostas á actitude -imaxe e función- postulada por Curros:

Cal varios e radioso
de monte a monte está

o ledo e curvo iris
 sobre do verde val,
 e seus formosos cornos
 soe ufano amostrear
aos fillos da terra
profético sinal:

...

(p. 107)

Da ruda pendente,
 soantes e altivos,
eu ben sei o que din vosos vagos
 monótonos ritmos.

...

Cal recios acentos
 d'escura sibila,
de pasados, futuros destinos
a alma adiviña.

...

(p. 191)

Función do poeta e da poesía que se concreta aínda máis noutra estrofa (vv. 77-80) da devandita “Introducción”, ó especificar a natureza das “revelacións” que o “novo Oráculo” -o creador fillo do seu tempo- vai levar ás “xentes tristes”, erguéndose asema-de como defensor -apóstolo- da lingua galega (“Cristo das linguas”):

No teu nome, por terras e por mares,
 ofercerei paz e salú ós enfermos,
 falareilles da patria ós desterrados,
 da libertade e redención ós servos.

...

(pp. 329-330)

Razón do seu canto -actitude, destino- que tamén formula na parte segunda de “Encomenda” (vv. 21-28).

Castigo prós verdugos,
 prós mártires coroas,
 consola prós escravos
 latexa nesa corda.

Fustiga prós tiranos,
 prós déspotas argola,
 nela dormento o himno
 grorioso dos ilotas.

...

Ora ben, esa recorrente figuración do *poeta* -na súa imaxe, na súa función- non deixa de estar respondendo a uns determinados modos de *mitificación* coa súa orixe na visión romántica (signos de divinización), certo que, nel e agora, ó servicio da *poética de razón cívica* e vencellada ó misionalismo social. E tal se ve, por exemplo, en dous trazos da constelación de atributos que lle dá representación; dunha banda, ó facerse intérprete dese “himno dos ilotas” -identificación moral cos oprimidos- e erguerse, o escolleito e “rebelde”, como portador dunha mensaxe redentora, dunha *nova* que trae a redención dos servos, posuidor, xa que logo, dunha palabra -un canto- que a todos arrastrará (je que todos celebrarán!):

Detrás de min, quizaies,
 o día que mas oian,
 como detrás de Cristo
 virán as xentes todas,
 ¡Hosanna, cantando de xúbilo cheos
 hosanna ó poeta que trai a boa noval!
 (“Encomenda”, p. 589)

De outra banda, a mitificación do poeta ten, tamén, un contrapunto dramático, pois esa entrega ós desposeídos e ese erguerse sobre o mundo portador da palabra redentora (o poeta, apóstolo da Liberdade), vaille traer, e mesmo desde os seus, incomprensións, sufrimentos, dores, inxustas actitudes en contra del, é dicir, vaille supor unha especie de moi dorido signo sacrificial ou martirial. Así dirá en “Ao Pobo cruñés”:

E... ¿quen son eu? Un poeta,
 ou, como quen di, un páxaro
 a quen tallaron o bico
 cando empezaba o seu canto;
 e que, dende aquela, mudo,
 dos patrios eidos xotado,
 por longas terras e mares
 arrastra as aas sangrando.
 Un poeta a quen un día

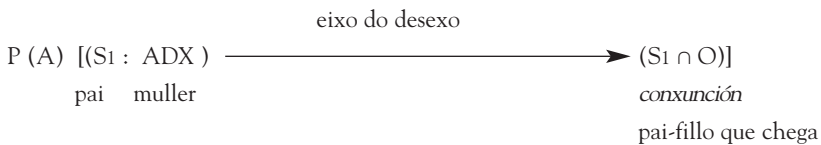
hastra ese nome negaron,
 porque arrolar nunca soupo
 o sono vil dos tiranos;
 porque despertaba aos pobos
 cos seus alegres recramos
 i agoiraba auroras novas
 que xa están alborexando;

...

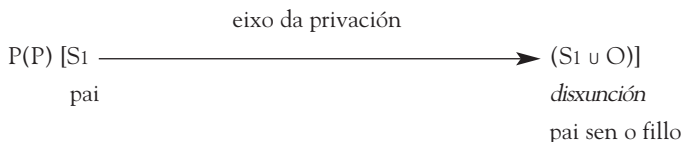
(vv. 35-50, 939-940)

Mais se esta presenza ou patentización do eu no rol cultural de *poeta* resulta importante, e moito nos ilustra sobre os postulados currosianos, non teñen menor interese as súas figuracións actoriais marcadas polo rol familiar. Nese cadro, a súa figura de *pai* é moi positiva en “Ben chegado”, pois o fillo -que se agarda- síntese (“fillo da miña alma”) como unha poderosa forza vivificadora capaz de arredar a “triste noite escura” na que o suxeito habita. Todo se vive, nese intre de agarda (“do seu primeiro fillo a vos primeira”), con atributos de plenitude (“mundo de ilusíons e de contento”, “o batido / do corazón, de amor estremecido”), e ata “as maternás doores” da muller -a nai-, o seu tormento, os seus suspiros de amargura, fan agromar dos seus beizos un lucidío sinal de “celestial ventura”, un anuncio de feliz feitizo que o día traerá para os dous.

Estaríamos neste caso, xa que logo, nun definido *proceso de adquisición*, coa seguinte articulación¹⁷:



Esta ilusionada positividade da adquisición ten o seu contrapunto negativo en “¡Ai...!” , o poema dedicado á morte do seu terceiro fillo Leopoldo (1879), exemplificándose agora, nesta mostra, un proceso de perda:



Poema, polo demáis, de dramática intensidade, no que ese motivo da morte está modulado, temáticamente, sobre catro medidas notas que quedan abertas coa tensión da

hipofora (“¿cómo foi...?”): a *noticia*, acentuada no seu traxicismo pola ausencia, o distanciamento do país; o *encontro*, cheo de dor, porque o pobre coitado, que sente a presenza confortadora (“sintindo os meus pasos / revolveu cara min os seus ollos”) mais xa non a pode ver; a *revelación*, mágoa horrible e confirmación da morte; e *remate* co que parece ser un xeito de consolación redentora, con esa presenza da “bolboreta de aliñas douradas” sobre o berce do neno, a modo de sinal espiritual, trascendentalizadora, ou especie de indicio emblemático da fragilidade e da pureza da inocente vítima (¿salvada?).

Outro significativo exemplo do eu como *suxeito da privación* dáse no poema “Na morte da miña nai” (Petra Enríquez, finada o día 8 de marzo de 1880). Agora, claro está, o rol familiar que asume na figuración actorial é o de *fillo*, asolagado na dor, e con obvia constelación de atributos negativos, propios de quen sente esa íntima desolación pola perda do ser querido. Así, e mentres busca quentor e curación das súas feridas na “doce malenconía, miña musa, / do meu esprito novia feitiçeira” -a única que parece poder darlle acougo, refuxio-, déixanos debuxada a imaxe entrañable da adorada nai (“arruladora e tenra”), evoca a súa figura protectora nos distantes días da infancia, á vez que, nunha sostida melodía da lamentación manifesta os signos da privación que está a vivir:

Dende que te perdín, a terra, o ceo,
 todo é para min da mesma cor de morte.
 O sol non me alumea, nin os campos
 pran min tén froes.

...

Do corazón fuxiame esa alegría
 que é nas froes aroma e vos nos páxaros,
 i andan por dentro do meu peito os corvos
 arreoando.

...

(vv. 29-32 / 37-40, pp. 485-486).

Fora xa da esfera ou os ámbitos do eu, a figuración actorial dominante na súa obra pertence ó campo da non-persoa (il / ela / eles...), practicamente sempre determinados por un rol social, e, máis aínda, mesmo tamén implicados, como protagonistas poemáticos, nun *proceso de privación* ou de *desposesión*.

Quizás o exemplo máis representativo sexa, ó respecto, o vello do poema “Noiturno”, en canto aparece como dramática imaxe da *víctima* que ten sufrido tódalas desgracias e tódalas explotacións, e que sen esperanza camiña, baleiro, sen consolo nen refuxio, cara o final da súa vida (que desexa, pero que non dá chegado). Víctima, ben de certo, despoñida de todo atributo vivificador, íntimo ou afectivo (soidade pola morte da muller, desamparo porque nin unha esmola recibe) e social (queimóuselle a casa, ardeu-

Ile a xugada na corte, perdeu a semente, tivo que vender as terras “prós trabucos”), e que no seu ir polo mundo, nun camiñar sempre baixo duras ameazas (“Curisco que tolle nos albores brúa / i escóitase ó lonxe o Pobo ouvear”), só parece atopar escoita para o seu desespero nese sapo que croa á veira do camiño montesío, e que co seu cego “¡cro, cro!” vai modulando unha melodía compasiva co noso protagonista (poisque, tras escoitar o laio primerio, cantará “choroso”, e logo, no remate, xa co vello de camiño polo monte, il quedará “cos ollos seguíndoo / na escura extensión”)¹⁸.

O protagonismo poemático pode, por veces e significativamente, responder a un signo emblemático ou colectivo, como sucede en “O maio”. Nesta composición, o noso poeta parte dun coñecido *topos* relacionado co contexto folclórico das cancións das estacións do ano, aquí a *festa do maio* que celebra a chegada da primavera, que canta o renacer da vida, o amor e a fecundidade. Un *topos* de enalzamento vital -e velaí o acerto da composición- que o poeta, con procedemento habitual nel (cfr., por exemplo, “Tangaraños”), desautomatiza poderosamente dando protagonización -frente ós ledos meniños que cantan e piden regalías- ó “probe do pobo galego”, outra imaxe desoladora de *suxeito da privación*, e acadando así, ó romper coa expectativa costumista, unha intensa dimensión social. O “probe...”, xa que logo, para o que “sempre é inverno” (apagamento vital, desposesión), contrapón ó ledo e xogoral canto dos nenos unha dramática ladaíña na que resume as súas desgracias e apunta o desexo dun “maio” -unha vida nova- que sospeitamos imposible de ver realizada:

Cando eu me atopare
de donos liberto
i o pan non me quiten
trabucos e préstemos,
e como os do abade
frozcan meus eidos,
chegado habrá estonces
o maio que eu quero.
¡Queredes castañas
dos meus castiñeiros...?
Cantádeme un maio
sin bruxas nin demos:
un maio sin segas,
usuras nin preitos,
sin quintas nin portas,
nin foros, nin cregos.

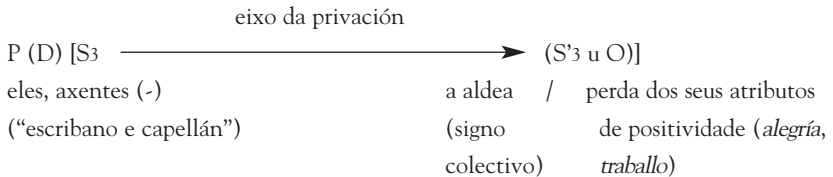
...
(vv. 17-32, pp. 468-470)

Unha variante dese tipo de protagonización aparece no poema “As dúas pragas”, engadido na terceira edición (1886). A curiosidade da variante radica na visión plural

da aldea como vítima da desposesión, contrastando a negatividade do presente coa positividade do pasado. Véxase o cadro representativo:

| | | |
|---|----|--|
| PRESENTE(-) | vs | PASADO (+) |
| <p><i>Ámbito natural</i> negra montana / ceo promizo / curtiña de álbores decotada</p> <p><i>Ámbito socio-familiar:</i> media ducia de ovellas es- fameadas / catro casas / cociña escura / fogueira que o vento apaga / unha testa incrinada, cavilosa: “un pensamento/ de próxima fuxida, ou de ven- ganza...”</p> | | <p><i>Ámbito social:</i> i) <i>ocio</i>: festas, trouleos, bailes ii) <i>traballo</i>: “nos campos escoli- / tábanse as degrúas / dos sa- / chos i eixadas” iii) <i>fogar</i>: “nos fogares as fres- / cas armonías / das risas e / bicos, que estralaban”.</p> |

Logo no remate, e con carga da desmesura hiperbólica, o acerto está en identificar e personalizar -”hai escribano e capellán en Cangas”- ós axentes da agresión como representantes activos das forzas caciquís que demoucaban a vida dos pobos de Galicia. Xa que logo, e nesta orixinal mostra, o proceso actorial (de desfeita, de desposesión) tería esta formulación:



En resume do visto neste apartado, non deixa de ser ben significativo para o sentido da obra currosiana como é total a dominancia, mesmo na actorialización do eu ou na da non-persoa (il / eles...), dun recorrente proceso de privación, de perda ou desposesión. Nos casos das figuracións do eu, destaca a marca do rol familiar (pai / fillo), mentres que na outra actorialización sempre se dá o rol social, con algunha interesante variante (con vítimas de valor emblemático ou colectivo). Xa que logo, e sobre o comentado, teríamos este esquema resumidor:

| ESFERA DO EU | | ESFERA DA NON-PERSOA | |
|--------------|--------------------|-------------------------|--------------------------------------|
| ROL FAMILIAR | PROCESO | ROL SOCIAL | PROCESO |
| pai (+) | <i>adquisición</i> | vello (labrego) (-) | <i>desposesión</i> |
| pai (-) | <i>perda</i> | probe do pobo galego(-) | <i>privación</i> / (e inútil desexo) |
| fillo (-) | <i>perda</i> | aldea (-) | <i>desposesión</i> |

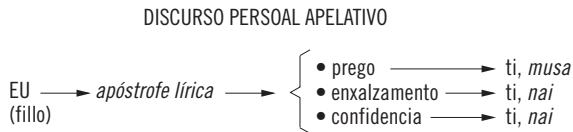
3. Modalización lírica e tipoloxía discursiva

Os poemas de *Aires da miña terra* amosan unha rica variedade de estratexias enunciati-vas, proba, sen dúbida, do hábil manexo que o noso poeta fai da modalización lírica, sempre á procura da meirande eficacia receptora do seu discurso.

As composicións do ámbito do eu responden, obviamente, á tipoloxía dun *discurso persoal*, isto é, no que o falante poemático patentízase como suxeito (figuración actorial). Mais no marco dese discurso persoal, con exemplos de tanto relevo como “Na morte da miña nai”, “Ben chegado”, “¡Ai...!” ou “Tempo deserto”, aparecen variantes e modula-cións de moi rechamante interese.

Por exemplo, na *elexía* -tan intensa- que dedica á súa nai, moita da dramatización poemática, á parte dos propios formantes do contido, débese ó acerto da montaxe apos-trófica, das modulacións da tensión apelativa que o falante -e suxeito- focaliza sobre unha serie de tiles líricos. Así, e nese abano de variacións, hai, dunha banda, unha *após-trofe de prego* (de feito, unha especie de diálogo interior) que o eu dirixe á súa musa pedíndolle abeiro para a dor e o desamparo que o conmove (“choveu por mín chuvia de sangue, e traio / frío nos osos”); hai, logo, unha *apóstrofe de enxalzamento* proxectada sobre a figura da nai morta, xustamente para dar visualización, dende o recordo, á súa imaxe garimosa, de amor e bondade; e hai, en fin unha *apóstrofe da confianza* na que o fillo, en canto *suxeito da perda ou privación*, invoca á nai para manifestarlle o seu laio, o seu estado de íntimo desacougo e desolación (“caíu sobre a miña alma eterno loito; / todo me amarga, hastra o aire que respiro; / dáname todo”).

Desta maneira, pois, a *apóstrofe lírica* mobiliza -e modula- unha moi comple-xa función patética dramatizadora da *elexía*, con esta articulación (e tipoloxía) no poema:



Máis complexa aínda é a modalización de outro poema do ámbito do eu (“Ben chegado”), o que dedica ó nacemento do seu primeiro fillo (Adelardo, 1873). Unha complexidade, agora, dada polo uso, dunha parte -nas cinco estrofas primeiras- dunha acti-tude de *linguaxe de canción* propia dun discurso *persoal egotivo*, centrado na intimade do suxeito, que dese modo vai manifestando (función emotivo-expresiva) toda a súa vibra-ción sentimental ante o fermoso acontecemento que está a vivir.

Despois, e nas seguintes catro estrofas, varíase a un discurso apelativo cunha *apóstrofe*

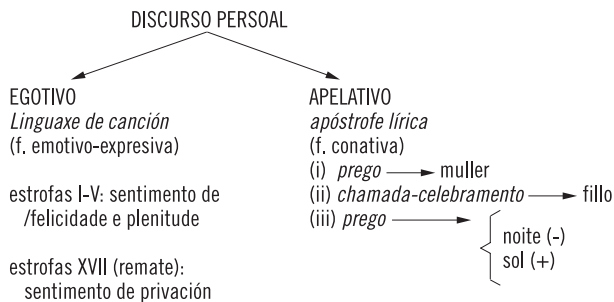
de prego á muller, á querida esposa que vai ser nai, pedíndolle o sacrificio da dor (“sofre en calados aies / o mais grande tormento conecido”) para que chegue axiña o día co feito do fillo, e, ó tempo, dándolle *confidencia* do ensoñado futuro dese fillo (“astro chegará a ser que de lus cheo / os nosos días enfeitice arreo”). Logo, e nun inciso de dúas estrofas, segue a tensión apóstrofica, que agora é de *chamada* (“Ven fillo da miña alma”) e de *celebramento* (“E ben chegado seas, / ó meu colo tamén, ¡miña delicia!) para o fillo desexado e agardado.

Cinco estrofas -da doce á dezaseis, a penúltima- presentan unha apóstrofe que opón a dous tiles líricos de natureza cósmica -a noite, o sol- e que modula dous pregos de ben distinta razón: á noite pídelle que pase “eses teus luceiros apagando”, pois que sinte que a lúa, a pesar da súa lindura, pode ser “agoiro (...) infando / o berce do meu neno alumeando”; pola contra, solicítalle ó sol -forza vivificadora por excelencia- que se erga “pola xigante lomba / (...) a ver o meu miniño”, e doe ó filliño os seus raios celestiais cos que o grande astro inza harmonía sobre o mundo.

Para o remate, o falante (e suxeito) volve ó *discurso egotivo*, moi tensado pateticamente polo pulo da exclamación, para doerse -dramático contrapunto final do triste signo da súa vida:

¡Que cando eu a esta vida
abrín os ollos, triste noite escura
cubriume enloitecida.
E desa noite impura
inda os crespós arrastro i a tristura!
(vv. 81-85, pp. 476-477)

E tal sería, entón o esquema desta complexa modalización do poema:



A dominante presenza -xa resaltada- actorial da non-persoa (figuración por tanto, dun el / ela / eles... como suxeitos líricos) implica, dende o estrato da modalización, un *discurso impersoal* ou do narrador (externo), que pode callar e concretarse, logo, en variedade de formas líricas.

Moi representativo é, nesa liña, o *cadro* (ou a *estampa*), que teñen importante uso na obra currosiana. Un exemplo modélico pode ser, ó respecto, “A primavera”, un motivo -a chegada da estación- de longa tradición nos cadros dos *topoi* temáticos.

Con ese motivo, entón, o noso poeta compón un vizoso e moi axustado conxunto descritivo, que na súa montaxe de comenzo (estrofas I-II) resalta un intenso contraste entre a presenza leda da estación (“xentil i aposta” (...)) “grinaldas de craveles / vertendo ó seu pasar”) e o apunte negativo do inverno ido -paisaxe de néboa e negras noites, sons do vento louco- para, de seguido, desplegar nas cinco estrofas seguintes todo un rico debuxo que xoga e vai combinando os elementos auditivos harmónicos e os elementos cromáticos cheos de colorismo a brillantez, máis a presenza da luz (e do quen tor) e, naturalmente, os signos do renacer da vida que xa apunta con esplendor:

| (EA) | (EV) | (SIGNOS VITAIS) |
|---|---|---|
| pío alegre do paxariño fai chifros o pastor a vos do rousiñol | as nubes vestidas de ouro e nacre / de amarelo e branco (...) os outeiros / luz do sol / fúlxidos luceiros / | os álbores (...) comenzo a fror dar / naceno nas silveiras as froles / crecen as hedras i os loureiros / ten carroucho o millo / as vides gromos dan / veñen (...) as moras das silveiras // |

Ben característico dos usos currosianos é asemade o *episodio*, forma lírica moi axeitada ós seus supostos poéticos polo que ten, en canto trazos definidores, de dominante razón narrativa e forza da “anécdota”, do motivo argumental que desenvolve, tal se dá na “Cántiga”, “a primeira poesía -dinos o propio Curros- que escribiu o autor n’o dialeuto patrio”, xustamente na tarde do 5 de xuño do 1869.

Na tan coñecida composición, e coa protagonización -rol sentimental- da parella de namorados, quedan poetizados dous motivos (que se implican) da tópica amatoria, a *separación dos amantes* e máis a *mágoa de amor* (que fatalmente leva á morte). Sobre ese eixe, pois, o narrador poemático preséntanos, primeiro, á rapaciña que se laia da ausencia do seu amado (dando entrada ó discurso citado, á voz dorida do actor lírico), e mós-tranos logo ó infeliz amador no berro do seu imposible desexo de volver (tamén co uso do discurso citado), para rematar cos indicios da traxedia: mágoa de ausencia que se consuma en morte, (ela, “unha cova / nun outeiro”), e desespero que leva á morte suicidaria (el, “un cadavre no fondo do mar”).

Mais quedan, neste poema, dous aspectos cheos de interese. Un é, por unha parte, a

táctica desautomatizadora da tópica amatoria que fai Curros, pois que ese *drama sentimental* dos namorados -separación, ausencia, mágoa...- ven motivado por un feito social (non menos dramático), o da emigración, que obriga ó “infelís amador” ó dobre desairaigo (da terra e do seu ser querido). Quérese dicir, a composición abre, entón, unha intensa interacción entre dous niveis temáticos: un propio, certamente, dun *drama sentimental* (de ben trágico remate), e outro que corresponde a un *drama social* e que converte á parella de namorados en vítimas dunha inxusta situación de privación.

O segundo aspecto importante ten que ver precisamente coa modalización do poema, e, aínda mais, a súa falla de consideración leva motivado -ata onde entendo- certas valoracións inexactas sobre os principios de coherencia da composición. En tal sentido, Carballo Calero e Alonso Montero¹⁹ -e logo, seguíndoos, outros estudiosos- teñen subliñado a “incongruencia” -devida, supoñen, á inmadurez do poeta nesta primeira mostra súa- entre o comezo (cando a rapaza se lamenta dos “desdés dun ingrato galán”) e, despois, o desenvolvemento do fío argumental coa presenza do motivo social da emigración (que dá razón do abandono por parte de “infelís amador”). É dicir, e segundo esa interpretación, os “desdés” de que se laia a rapaciña non se corresponden coa verdadeira acción do seu namorado, que non a deixa por desamor, senón pola obriga do seu estado de privación (ten que emigrar)²⁰.

Dende o noso entender, o poema mostra unha admirable coherencia argumental, compositiva. Sucede, nembargantes, que na estratexia da modalización, e mesmo para potenciar o seu dramatismo, o narrador xoga cun sutil manexo perspectivista en relación cos protagonistas e a súa situación. Así, e no comezo, o narrador lírico focalízase na vivencia de íntimo desacougo da rapaciña namorada, que, envísa na dor de ausencia, non acerta a discernir (a “razonar”) o motivo “real” da separación. Ben pola contra, sinte esa separación, dende ese confuso estado de alma, coma un “desdén”, certamente, coma un xesto de desamor, de inxustifico abandono. Da aí, ademáis, a importancia, e o acerto, do discurso de personaxe, da voz actorial que en directo nos deixa traslucir toda a súa confusión íntima que a mágoa lle motiva, pois que mesmo xa se sinte morrer:

I a coitada entre queixas decía:
 “Xa no mundo non teño ninguén,
 vou morrer e non ven os meus ollos
 os olliños do meu doce ben”.

...

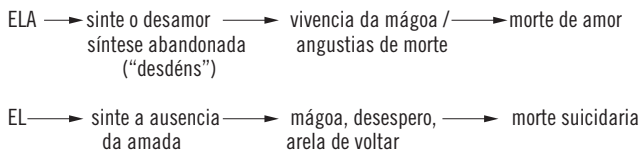
(vv. 5-8, p. 493)

Despois, a focalización do narrador pasa ó namorado, que se nos localiza “lonxe dela de pé sobre a popa / dun aleve negreiro vapor, / emigrado, camiño da América”. Mailo importante, de outra volta (e o novo acerto na estratexia modalizadora), vai ser o dicir

do personaxe (discurso citado), a manifestación do seu laio con esa arela -que se sabe imposible- de querer dar volta, de volver ó encontro da súa namorada. “Infelís amador”, xa que logo, porque trala obrigada separación, e ardido de amor, non se pode cumprir o que o seu corazón lle pide; só lle queda, pois, a soidade e o desamparo (“as aves i o buque fuxían / sin ouir seus amargos lamentos”), e só atopará saída ó seu horrible estado na morte suicidaria.

De outra banda, é a sutil montaxe perspectivista do narrador -segundo apuntamos- a que permite tensar ó máximo o dramatismo no poema e lle dá especial eficacia de recepción. En razón desa estratexia, o lector, máis alá da lóxica argumental, entra no corazón dos protagonistas, faise partícipe directo de cómo vive cada un a separación, a mágoa de amor, comparte os seus tan doridos estados de alma, conmóvese, en fin, cos “desdéns” que cree sufrir a rapaciña, e coa desgracia do “infelís amador”. E, por suposto, queda sobrecollido polo tráxico final de morte, resultado da mágoa de amor, na que se consuman os amantes.

En resumo, e confirmando a perfecta coherencia textual, poderíamos dicir que o (autor)-narrador, ó utilizar na modalización esa estratexia perspectivista, fai que o argumento social (que viría dictado polo motivo da emigración) quede modulado (e modificado) polo argumento sentimental (motivos da tópica amatoria, *separación / ausencia - mágoa / morte*), mostrándonos coa focalización sobre os protagonistas os seus dramáticos estados de alma, ateigados de confusión e desespero. Ademais, o argumento sentimental -a súa melodía- marca, de principio a fin, a coherencia textual, segundo estas dúas liñas:



Queda logo, xa por último, o relevo da forma lírica da *escena*, marcada pola pertinencia do *discurso de personaxe*, tal o caso de “Noiturnio” (poema xa comentado dende outra perspectiva). Trátase, neste exemplo, da dramática montaxe escénica -axustada en tódolos seus formantes- da situación dese vello labrego, vítima da desposesión íntima e social, cunha axeitada polifonía ou xogo de voces que se suceden, articulan ou combinan con sabio acerto compostivo. Así teríamos:

- i) Voz do narrador que nas estrofas I-II dá a acotación escénica, coa localización espacio-temporal (pór do sol, aldea remota, o monte) e identificación actorial (o vello labrego que se senta nunha pedra á veira do camiño).

- ii) Comenzo dun refrán (recorrinte con variacións, que mostra un laio de tristeza do protagonista e a resposta dun sapo).
- iii) Monólogo dramático do vello -estrofas III-IV-, facendo dorido relato da súa situación (perda da muller, perda da casa e a facenda, botado a pedir esmola).
- iv) Refrán, relación dialóxica do vello co sapo e reacción comprensiva deste.
- v) Outro anaco do monólogo, agora -estrofas V-VI- a modo de apóstrofe da confianza ó sapo, sobre a soidade e o desamparo que os dous -home e animal- sofren.
- vi) Voz do narrador, de outra volta, co apunte -estrofas VII-VIII- de novos signos escénicos-noite pecha, lúa, xeadas, olear do lobo- e cinésicos do personaxe (“ergueuse da pedra i o pau recadón”) co seu xesto de radical indignación e rebeldía cara o ceo (“virou para os seus o puño pechado”).
- vii) Remate do refrán, subliñando a ollada do sapo que sigue na distancia o camiñar do vello, e a repetición do seu monótono croar.

Vistas as tipoloxías discursivas caracterizadoras e as formas lírica -*cadro (estampa), escena, episodio*- de meirande relevo, queda por considerar unha clave da modalización moi pertinente -pola súa recorrencia, polo seu valor- na poesía de Curros: refírome á actividade da *función ideolóxica*, é dicir, ás marcas ou sinais, xestos de implicación, etc., que o falante lírico deixa, en canto suxeito modalizador, no enunciado poemático²¹. Un uso -entenderáse moi propio dos supostos (xa coñecidos) e da actitude creadora do noso poeta.

Un bo exemplo dese uso ou actividade da *función ideolóxica* atópase no poema “Os mozos”. Trátase, en canto forma lírica, do que poderíamos chamar unha *estampa da privación*, centrada na desolada visión dunha aldea afundida na tristeza e o desamparo, nos signos da miseria (“¡A terra sin frutos, a feira sin xente, / sin braxos os campos /...”), e baixo o axexo sinistro da “fame sombría” e de “manadas famentas / de lobos montesos” que olean sinais de morte. Todo é, pois, imaxe da desolación e o vencemento.

Pois ben, ó longo desta sostida e dramática descrición -tres estrofas-, no remate da segunda hai un inciso tensivo do propio descritor poemático que, diante de tan terrible visión, implícase cun “xesto” que se resolve en pregunta: “¿qué vai a ser deles na crúa invernia?”, modo da interrogación retórica coa que quere fortalecer, aínda máis, a visión da fatal situación de abandono que esas xentes da aldea viven.

Pero o máis significativo queda no remate, pois toda a última estrofa contén unha *apóstrofe docente* dirixida polo falante (imaxe do autor implícito) ós “mociños honrados / de sangue bravía” instándooos á acción, a que, “si ó mal dos petrucios non fordes alleos”, rebélense contra esa situación de inxustiza (“libradeos da morte”). A exhortación que pecha é dabondo ilustrativa, e ben nos traslada o pulo rebelde e a razón ideolóxica do noso poeta.

¡facei montería
nos lobos da terra, nos lobos do ceo!

En definitiva, a visión da aldea, a *estampa da privación* que se presenta, de feito funciona como apoio para esa *apóstrofe docente* sinalada, que dá expresión ó “xesto” de implicación do falante. Dito de outra maneira, a interrogación retórica e máis a apóstrofe son procedementos de formulación, neste enunciado poemático, da *función ideolóxica*, en tanto en canto marcan a actitude do descritor lírico (tras do que está a imaxe do autor implícito, do poeta).

4. Poemas e formas de composición

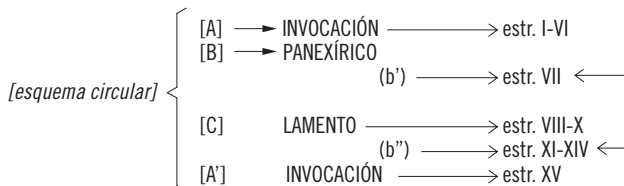
A última clave que imos considerar corresponde ós modelos de composición do poema, ou esquemas constructivos que o noso autor utiliza con moita eficacia. Xa comprobada a súa mestría en textos de grande extensión e alento -*A Virxe do cristal*²², *O divino saine-te*²³-, tódolos poemas de *Aires da miña terra*, longos ou breves, amosan sabia habilidade compositiva e, aínda máis, denotan o uso recorrente de terminados moldes, sempre moi axustados -segundo tentaremos de ver- á razón poemática e ás finalidades da creación.

En “Na morte da miña nai” Curros segue o tópico esquema da *elexía*²⁴, claro que con orixinal adaptación. En efecto, todo un amplo primeiro bloque de seis estrofas (I-VI) responde á parte da *invocación* (na que o poeta, significativamente, se arreda de toda focalización relixiosa), dirixida (“Agaríname ó teu colo...”) á “Doce malenconía, miña musa”, pregándolle conforto para o seu estado de dor e de desamparo (“nunca como agora / falla fixéronme os teus bicos mornos”). Logo, tras desta melodía, chega -apunta- o *panexírico*, é dicir, o retrato que dá enxalzamento (sobre a base dunha etopea) da figura da nai morta (estrofa VII).

Ora ben, e neste punto, a forza da ferverza da dor, a eclósion íntima, fai que o pulo sentimental coute o *panexírico* -que queda así fragmentado- para que irrompa a seriación do *lamento dos sobrevivintes* (estrofas VIII-X) dándonos o estado de desfeita e de privación (“Do corazón fuxiume esa alegría (...)”) que vive o fillo (suxeito da perda).

Despois, liberado xa o *lamento* por parte do falante lírico, retómase (estrofas XI-XIV), e xa baixo a melodía do recordo, o *panexírico* da morte, co enxalzamento das súas virtudes (o amor cheo de agarimo, o sentir cos necesitados, a íntima e solidaria relixiosidade), pechándose a *elexía* -perfecto esquema circular- cunha repetitiva estrofa de *invocación* (estrofa XV).

Xa que logo, e sobre o apuntado, advírtase como a composición *elexíaca* prescinde de parte do formulario bloque terceiro (a *consolación*, de orientación trascendente), e como, ademáis, o rixo esquema e a orde convencional quedan modificados polo pulo que acada o desafío íntimo do eu (patente no *lamento*), tal que chega, coa súa manifestación, a romper o fío da predeterminada estrutura compositiva. Teríase entón:



a” —> III) Os seus ecos de malenconía
 camiñaban nas alas do vento,
 i o lamento
 repetía:
 “¡Vou morrer e non vexo o meu ben!”.

[UT2]: b’ —> IV) Lonxe dela de pé sobre a popa
 dun aleve negreiro vapor,
 emigrado, camiño da América,
 vao o probe, infelís amator.

b” —> V) I o mirar as xentís anduriñas
 Cara á terra que deixa cruzar:
 “¡Quen pudera dar volta, pensaba,
 quen pudera convosco voar!...”

b” —> VI) Mais as aves i o buque fuxían
 sin ouir seus amargos lamentos;
 sólo o vento
 repetía:
 “¡Quen pudera convosco voar!”

[UT3]: c’ —> VII) Noites craras, de aromas e lúa
 desde entón, ¡que tristeza en vos hai
 prós que viron chorar unha nena,
 prós que viron un barco marchar!...

c” —> VII) Dun amor celestial, verdadeiro,
 quedou sólo de bágoas a proba,
 unha cova
 un outeiro
 i on cadavre no fondo do mar.

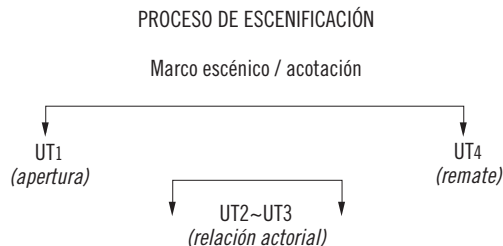
(pp. 492-496)

Outro moi perfecto e axustado modelo de *composición lineal* (e relación constelativa das partes) tense no “Noiturnio”, constituído por sete serventesios dodecasílabos de rima cruzada e catro cuartetas hexasílabas asonantadas. Como no caso anterior, as estrofas distribúense e compoñen catro bloques semellantes segundo este esquema: 12A, 12B, 12A, 12B / 12C, 12D, 12C, 12D / 6-, 6e, 6-, 6e //.

Tamén, asemade, eses bloques constitúen unidades temáticas da *escena* que ten como protagonistas -segundo se viu- a ese vello labrego, dramático exemplo de *suxeito da desposesión*, e o pequecho sapiño de tristeiro e monótono croar. Unidades, entón, que en movemento moi regular na súa distribución (tres / tres / tres) van debuxando con exactitude o *proceso da escenificación* dese actor poemático. Véxase en esquema esa montaxe:

- UE1 —————> Estr. I-II: acotación (voz do narrador)
Estr. III: refrán {R} (*relación dialóxica vello-sapo*)
- UT2 —————> Estr. IV-V: desgracia de vida (*monólogo, voz do personaxe*)
Estr. VI: {R}
- UT3 —————> Estr. VII-VIII: declaración de desamparo e ansias de morte.
(*Apóstrofe escénica de confianza* por parte do vello)
Estr. IX: {R"}
- UT4 —————> Estr. X-XI: Acotación de remate (marco escénico e personaxe)
(*Voz do narrador*)
Estr. XII: {R"}

Tal como se advirte, as unidades centrais (2,3) compoñen o corpo da *escena* co monólogo e a declaración do vello (manifestación de tódolos signos do seu radical desamparo), mentres as externas (1,4) -apertura / remate- supoñen o enmarque escénico (coas acotacións que dá o narrador poemático). Teríamos, pois, este outro esquema:



A outro modelo ben diferenciado responde, na súa estrutura, “A igrexa fría”, poema en romance polimétrico (combinación de hexasílabos, decasílabos e dodecasílabos) pero que -moi peculiar dos hábitos compositivos currosianos- queda distribuído en sete unidades de esquema constante, recorrinte (6-, 6a, 6-, 6a, 10-, 6a, 10-, 12A)²⁵. Logo, e pola súa banda, seis desas unidades de distribución compoñen un amplo conxunto descritivo

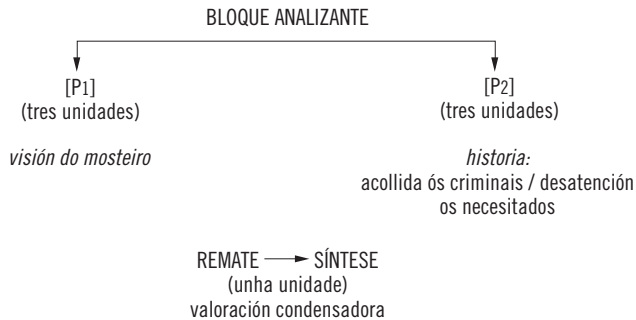
temáticamente centrado -xa como o título apunta- na “igreja fría”, e articulado, á vez, en dúas partes (de tres / tres unidades) semellantes, mais que responden a dúas perspectivas distintas na visión do descritor.

Así, a parte primeira, e ó través de imaxes feístas e degradadoras (“levantábase aínda, / hidrópico e negro, / cal xigante hipopótamo morto, / de vermes cuberto”), danos a visión -tétrica, de arrepío- do vello mosteiro, co seu “lombo deforme”, coas súas torres “paradas e inmóbres” como “os dedos / dunha mau de Titán...”, e coa alta campá que tangué, ó solpor, azoutada polo vento.

Despois, a parte segunda pasa á visión da súa historia, do seu pasado, mostrando un dramático contraste: deus acollida (tal como o título significa) a criminais, protexendo a súa impunidad e coutando a acción da xustiza; e, pola contra, nunca deus “socorro e remedio” ós necesitados, ós asolagados na privación ou a desgracia (“as virxes, forzadas; / os probes, valeiros”).

Rematado o amplo e minucioso conxunto descritivo -que forma, xa que logo, un *bloque analizante* de axustada articulación binaria (imaxe do presente / historia do pasado)-, o poema péchase cunha unidade final de *comento* (visita nocturna ó mosteiro e encontro visionario) do falante lírico (descritor), que val e funciona, entón, a modo de *unidade de valoración* ou *resume*, de razón, polo tanto, condensadora.

En definitiva, pois, o esquema de composición do poema respondería ó seguinte:



CODA

Tal como tentamos deixar fundamentado ó longo do noso estudo, sen romper coa *escritura* (socio-antropolóxica) propia e caracterizadora do noso Rexurdimento, Curros abre nela unha ben diferenciada opción -a *poética de razón cívica e dictado realista*- fronte ós dous tipos de *estilización* (idílica / mítica) que representan a Rosalía dos *Cantares* e o Pondal de *Queixumes*.

Unha poética -convén remarcalo- que supón a dominancia do *código ideolóxico* (modelizador poderoso do *código literal* ou *temático*), e, ademáis, cun *código formal* que, alleo a todo reforzamento retórico, acerta a dar expresión a un discurso de transparencia comunicativa e eficaz nas súas finalidades cara a recepción lectora (denuncia e razón docente).

Situado o noso poeta “entre o postromanticismo e o modernismo” -como delimita Carballo Calero-, esa localización explica ben as súas eleccións, os seus fundamentos creadores (como escritor moi vencellado ós signos da súa época), e val, asemade, para entender outros trazos tamén moi presentes na súa obra.

Entre eses trazos, estaría, por exemplo, un forte pouso do herdo romántico, que se advirte no pulo mitificador e o misionalismo (claro que con outras orientacións, por suposto), en notas de composición e orquestración do verso (práctica rítmica), e na pervivencia -caso da “Cántiga” ou de “Nouturnio”- de determinados elementos escénicos (o gusto polos nocturnos, as paisaxes abertas e desoladas, certas tonalidades -cromáticas e sentimentais-, etc.).

De outra banda, as súas eleccións (dende o marco epocal citado) evidencian que Curros permanece radicalmente alleo ós principios da lírica moderna e ó desenvolvemento do grande tronco (coas súas ramallas) da tradición simbolista, vixente en Europa entre o 1867-1930, e que en España apunta a partir do 1896 (*Prosas profanas*). Entre nós, só a Rosalía de *Follas Novas* significará un excepcional precedente coas claves do *individualismo* (foco intrasubxectivo e tácticas do pudor) e o *irracionalismo da expresión* (fantasía dictadora), que logo desenvolverán os poetas da vangarda, co seu signo polémico ou de ruptura.²⁶

Curros, en fin, abre na nosa historia lírica unha liña anovadora, vigorosa fusión de utopía progresista e sentimento da Terra, e o seu modelo poético vai ter momentos de forte e decisiva influencia, tal o período de transición (1890-1916) ou, xa máis preto, sobre a *poética de signo realista e razón histórica* da posguerra.

En calquera caso, a súa obra -a súa palabra- queda coma un exemplo de autenticidade e solidariedade creadoras, voz dun poeta que soubo ser intérprete dos desposuídos da Historia, e que co seu himno quixo, sobre a opresión, erguer un fermoso canto de redención e liberdade.

A. L.-C.

Valencia, xaneiro 2001

NOTAS

1. Como é ben sabido, Risco ten apuntado que as raiceiras do movemento poden rastrexarse xa no noso século XVIII, cando esperta un espírito crítico e unha arela de mellora, e mesmo dase un enalzamento dos valores do país, con figuras como Sarmiento, Feijoo, Cornide ou o Cura de Fruime.
2. Logo virá un cuarto de século (1890-1916) de transición, ata que se configure o pensamento nacionalista e comence, co trunfo dos signos da modernidade, o deseño da *Galicia ideal*. Vid, para isto, o noso traballo "Fin de século e modernidade literaria", en VV.AA., *Galicia en tempos do 98* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999), pp. 53-62
3. Para estes aspectos, cfr. José Luis Varela, *Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX* (Madrid: Gredos, 1958), pp. 81 e ss., e Xesús Alonso Montero, *Constitución del gallego en lengua literaria. Datos para una problemática cultural y sociológica en el siglo XIX* (Lugo: Celta, 1970).
4. Vid. Ricardo Carballo Calero, "Ramón Cabanillas", en *Sete poetas galegos* (Vigo: Galaxia, 1955), p. 104.
5. Vid. O que ó respecto analizamos en *Luís Pimentel e "Sombra do aire na herba"* (Vigo: Galaxia, 1990).
6. Vid. D. García Sabell, "A realidade humana de Rosalía", en *Ensaio II* (Vigo: Galaxia, 1976), pp. 185 e ss.
7. Cfr., sobre estes puntos, o que subliñamos en *Luís Pimentel, ob. cit.*, p. 16-18.
8. En *Historia da literatura galega contemporánea* (Vigo: Galaxia, 1981), p. 359.
9. É moi interesante, neste punto, a recensión que Curros dedicou ó libro *Cousas d'aldea (Versos gallegos)*, de Aureliano J. Pereira, e publicada en *El País* (17.4.1891), na que escribe o seguinte: "Todavía hay quien cree que la lengua gallega no pasa de ser un idioma agrario, útil sólo al destripador de terrones. De ahí que el mejor poeta gallego sea para los que así piensan el que con más propiedad hace el inventario de los aperos de labranza, se santigua con el labrador al escuchar en la campana de la aldea el toque de oración, o imita en versos onomatopéyicos, de gusto dudoso, el gruñido del cerdo, el chirrido del carro o el son de la gaita. Según esos críticos, el habla gallega permanece estacionaria desde el siglo XIX; por consiguiente, todas las ideas, desde entonces concebidas, todos los progresos, desde entonces realizados, no pueden tener expresión adecuada dentro de esa lengua. Y, claro está, como el alma, las sensaciones, las pasiones y todo lo que constituye la vida de los seres, no existía antes de esa época..., la lengua gallega no puede ser metafísica, psicológica ni fisiológica; no puede preocuparse de la libertad, porque entonces no la había; no puede pedir la rebaja de los tributos, porque entonces nadie se atrevía a negárselos al rey, ni se conocía la ciencia económica; no puede formular las ansias de las clases bajas, porque entonces no las sentían (...)"
Está recollido en *A poesía de Manuel Curros Enríquez*, estudio, edición, notas e apéndices de Elisardo López Varela (A Coruña: Deputación Provincial, 1998) pp. 1116.
10. Sigo, para a obra de Curros, a edición citada na nota anterior. Para o noso estudio consideramos o conxunto de *Aires da miña terra* e, tamén, os "poemas soltos".
11. En "Curros ou a poesía como loita", *Grial*, nº 17, xulio-agosto-setembro 1967, p. 304.
12. Est. cit., p. 305.
13. Vid. "Tres imaxens de Galicia", en *Olladas no futuro* (Vigo: Galaxia, 1974), p. 69.
14. Tomo a referencia de José Luis Varela, *ob. cit.*, p. 271.
15. Advírtase que Campoamor, na súa *Poética* (publicada nese ano do 1883), apuntaba o seguinte:
"La poesía verdaderamente lírica debe reflejar *los sentimientos personales del autor en relación con los problemas propios de su época*. En todas las edades soplan unos vientos alisios de ideas que se estilan, y hay que seguir su impulso si no se quiere parecer anacrónico (...). *No es posible vivir en un tiempo y respirar en otro*. [Subliñado noso].
16. Cito por Eduardo Pondal, *Poesía galega completa*, I, *Queixumes dos pinos*, edición de Manuel Ferreiro (Barcelona: Sotela Branco, 1995)
17. Seguimos, nestas categorizacións, o que fundamentamos en *El texto poético. Teoría y metodología*. (Salamanca: Colegio de España, 1994), pp. 29 e ss. As claves das referencias son: P=*proceso*; S=*suxeito*; O=*obxecto*; Adx=*adxuvante*. Entre paréntese, vai indicada a tipoloxía de cada proceso.
18. Entenderáse, polo dito, que non comparto a moi extendida interpretación da función de burla, ou de razón irónica, que nesta composición xoga o sapo. Tampouco comparto a complexidade simbólica (de poema "moderno") que lle atribúe no seu -por outra parte ben interesante- estudio R. Cardwell, "A significación de *Aires da miña terra* no contexto da literatura finisecular", *Boletín Galego*

de *Literatura*, nº 3, 1990, pp. 7-18, pois todos eses supostos son totalmente alleos á poética, á sensibilidade e á razón expresiva de Curros.

Neste exemplo, en concreto, o marco escénico é de herdo e filtro romántico, o detallismo “realista” na constelación dos atributos do personaxe couda calquera virtualidade simbólica, e, mesmo tamén, nada hai nel do “espírito” de fin de século, de acentos decadentistas, “pose melancólica”, etc.

De outra volta, convén insistir en que os *signos da modernidade* -a concepción asociativa da poesía e o sistema da lírica de tradición simbolista- só chega á prosa lírica co grupo da vangarda (Manuel Antonio, Pimentel, Amado Carballo, Bouza), aínda que ten -iso si- decisivo anuncio na Rosalía de *Follas novas*. Polo demais, nin tan sequera Noriega ou Cabanillas son afíns ó grande tronco que se inza por Europa a partir do 1867.

19. En, respectivamente, *Historia, ob. cit.*, pp. 359-360, e estudio cit., pp. 309-310.

20. Escribe neste sentido Carballo Calero, loc. cit., p. 360, n. 1:

“Cicáis ó feito de que a “Cántiga” foi improvisada (...) débese certa incongruencia que se manifesta ao comparar entre sí as diversas estrofas. Na primeira, unha nena chora “os desdés do ingrato galán”. Pero “o probe infelís amador” que aparece na segunda, non somella merecer o título de ingrato, nen desdeñoso. A primeira estrofa parece unha cantiga de amigo na que se choran desdés do amado. Mais na segunda, o mozo somella dabondo inocente, e máis ben arrincado pola

miseria dos brazos da namorada, e con moita morriña dela. (O drama sicolóxico convírtese así en drama social). Sólo diste xeito se esprica que na terceira estrofa se mencionen como escolios “dun amor celestial verdadeiro”, unha cova nun outeiro -a da rapariga- e un cadavre no fondo do mar -o de rapaz-. Matounos, logo, a morriña. Eran perfeitos amantes. Os desdés do principio resultan un motivo cego, abandonado e contradito no desenrolo ulterior da fábula”.

Dende a nosa análise do texto -e como quedou apuntado- os “desdés” (sentirse abandonada nun estado de profunda confusión íntima), a mágoa e as angustias de morte e maila morte (de amor) son fíos de axeitada coherencia no episodio, que se superpoñen e dominan sobre o motivo social.

21. Cfr., sobre este aspecto, o cap. 6 (Figuras pragmáticas) do noso libro *El texto, ob. cit.*, especialmente pp. 75 e ss.

22. Vid. O estudio de X. M^a Paz Gago na súa edición do poema (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1998), 2 vols.

23. Vid. “Situando *O divino sainete*”, limiar á súa edición da obra (A Coruña: Ed. do Castro, 1969)

24. Cfr. El. Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española* (Madrid: Gredos, 1969)

25. Para as cuestións métricas, cfr. o traballo de R. Carballo Calero, “Catálogo de la métrica de Curros Enríquez como poeta gallego”, en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, XVII, 4, 1952, pp. 351-358.

26. Vid. o que ó respecto estudiamos en Luis Pimentel, *ob. cit.*, especialmente pp. 19-37.