

A COMBUSTIÓN ESPONTÁNEA DE MARÍA MARIÑO. MÍSTICA E PALABRA

Manuel Fernández Rodríguez

USC

1. MÍSTICA, POSMODERNIDADE E LINGUAXE

O estudo e interpretación da obra poética da escritora noíesa María Mariño Carou tense feito, segundo explica e aclara Carmen Blanco (cfr. 2007) por medio dunha serie de mitificacións e mistificacións que afectaron tanto á súa persoa como á súa obra, e que deron lugar a un coñecemento parcial de certos aspectos e a un descoñecemento total doutros. Así, unha serie de tópicos e imaxes estereotipadas foron configurando a súa personalidade literaria dende que se dera a coñecer en 1963 coa publicación de *Palabra no tempo*.

Un dos lugares comúns que aparece case á par que a súa obra poética e que se mantén, con rigor, entre as opinións críticas ata o día de hoxe, é o da consideración da súa escritura como unha experiencia mística de corte metafísico, tal e como fora entendida por Uxío Novoneyra que, nun contexto ideolóxico existencial, a considera como a primeira poeta mística de Galicia (cfr. 1982). Carmen Blanco, que analiza a recepción crítica da obra da autora e mesmo a súa acollida no mundo literario galego, estuda os distintos enfoques que esta cuestión do misticismo irá recibindo dende Novoneyra, que é o que primeiro e máis profundamente a trata, ata, por exemplo, Méndez Ferrín, pasando por Otero Pedrayo, Manuel María, Arcadio López Casanova ou a propia Carmen Blanco, entre outros investigadores.

Así, certas ideas como as da soidade esencial, a relación íntima —ascética e sensual— coa natureza, o peso da infancia, o predominio temático do tempo e da morte, a anulación da identidade en contacto co mundo, o retorcemento e hermetismo da súa linguaxe, etc., téñense configurado como obxectos centrais da manifestación deste peculiar misticismo da escritora de Noia.

O certo é que o concepto de mística —pola ambigüidade do contido espiritual ó que fai referencia— pódese ter convertido na crítica contemporánea nunha especie de comodín ou lugar común interpretativo derivado, nalgunha medida, do desencanto da realidade que, segundo Max Weber, caracteriza a modernidade occidental e, sobre todo, da resposta posmoderna a dita situación, caracterizada por un certo retorno do sentido da sacralidade do mundo ou da conciencia da unidade de sentido da realidade. Esta sacralidade, non necesariamente relixiosa, no sentido ortodoxo e dogmático do termo, tería un carácter universal, como propón Jean François Lyotard (1994), xa que trataría de integrar os distintos aspectos da realidade.

O termo tense aberto, incluso, cara a ámbitos non estritamente relixiosos, aínda que, como dicimos, relacionados cun sentido sacro ou transcendente da existencia, mediante adxectivacións peculiares, como a empregada no caso de María Mariño, de “mística materialista”, que en moitos casos van incluídas implicitamente na propia definición do concepto. Tampouco resulta estraño comprobar como certos conceptos de orixe mística pasan a outros ámbitos da realidade e a ideoloxías que resultan opostas e contraditorias na confrontación de paradigmas conceptuais, alomenos en aparencia, como pode ser o caso das ideas da alienación ou da dialéctica negativa que, como é ben sabido, foron adoptadas por Marx para as súas análises sociais e figuran, incluso, entre os conceptos de Theodor Adorno.

En calquera caso, o uso do termo revela un intento de dar saída a unha actitude vital e ideolóxica que non cabe dentro dos canons tradicionais do pensamento. Dende o punto de vista artístico e, sobre todo, literario, a mística vén ser unha formulación case taxonómica que se refire a algún xeito de heterodoxia lingüística, estética, expresiva, hermenéutica, etc., unha conciencia distinta das opcións que ofrece a realidade e unha apertura cara a formas non usuais da expresión e do coñecemento.

A propia definición etimolóxica do termo orienta a cuestión cara ó mundo do íntimo, tratado non dende un punto de vista lóxico ou racional, senón intuitivo e irracional e que ten que ver, ante todo, cunha experiencia persoal do extremo, do periférico e do non normativo, que se sitúa, dende un punto de vista sociolóxico, case sempre, en marx minoritarias e fronteirizas, cando non, directamente, no exilio e na heterodoxia.

Por volver momentaneamente á cuestión da posmodernidade, tamén é preciso destacar que a noción da mística é enfocada cunha concepción aberta e universal, sobre todo na actualidade, orientada ó diálogo intercultural e interartístico. Inclúe, por suposto, as confluencias da mística cristiá coas experiencias equivalentes, no terreo filosófico ou relixioso, do mundo islámico súfi e hebreo, así como da variada diversidade das místicas orientais. Ó mesmo tempo, non resulta nada estraña a incorporación da terminoloxía e incluso dos enfoques místicos en certos sistemas filosóficos, como ocorre xa no caso de Hegel¹ cando define as ideas de alienación e éxtase, a vía negativa ou o sentido da unidade esencial no absoluto, derivadas do seu contacto con místicos europeos como Johannes Eckhart, Jakob Böhme ou Angelus Silesius; por outra banda, nunha sincronía máis contemporánea, é ben coñecido o achegamento de Martin Heidegger á linguaxe mística², así como as relacións de Ludwig Wittgenstein³, Karl Jaspers ou, por pór un caso hispánico, María Zambrano⁴, con ese terreo da reflexión filosófica moderna sobre a linguaxe e na superación das fronteiras metodolóxicas e intelectivas da razón pura. Igualmente, resulta unha idea recorrente a da relación das experiencias místicas co mundo artístico e estético, como ocorre, no terreo da plástica, con Antoni Tàpies ou Jorge Oteiza⁵, por propoñer uns referentes evidentes das artes hispánicas contemporáneas.

Podemos deducir, logo, o carácter polimórfico desta experiencia, entendida non tanto como un tema en si, senón como unha actitude estética e vital, un procedemento de busca aplicado a calquera obxecto e que acaba por confluír e dialogar, debido á esencialidade dos seus métodos, con experiencias equivalentes doutros ámbitos. Daquela, e en calquera caso, a cuestión da mística resulta inevitablemente vinculada ó problema dos códigos expresivos ou da linguaxe, porque se trata, en esencia, dunha experiencia que precisa dun xeito especial de referir algo que, no fondo, é inexpresable por métodos tradicionais. Tal é, entón, a relación necesaria que se dá entre a mística e a poesía: ambas precisan dunha reformulación da linguaxe que lles permita dar saída ás súas respectivas experiencias e, entre tanto, resultan actitudes rompedoras e irrespectuosas coa palabra entendida como instrumento de transmisión de coñecementos, de comunicación, e non como ferramenta de busca e creación do sentido e de construción da realidade.

Palabra e coñecemento, daquela, centran o debate sobre a mística, sobre todo dende a óptica filosófica contemporánea. É, antes que nada, unha experiencia da linguaxe que se manifesta, incluso cando o obxecto que motiva a experiencia é outro —a natureza, por exemplo—, a través das formas arquetípicas da lingua: o falar, o escoitar, o ler e o escribir.

2. MARÍA MARIÑO E O LUME MÍSTICO

Non resulta estraño, entón, que para analizar o caso de María Mariño, pola súa peculiar elaboración da linguaxe poética, a súa actitude un tanto panteísta, a relativización da noción de identidade e outros principios xa mencionados pola crítica, a idea do misticismo teña enraizado tan fondamente. O noso obxectivo neste traballo é comprobar ata que punto dita denominación responde a unha experiencia que vai máis alá da simple clasificación literaria. Tentaremos, logo, indicar os trazos máis salientables que se poden atribuír a esta experiencia da linguaxe e da vida que é a obra da escritora noíesa⁶.

Un dos primeiros elementos visibles nesta elaboración da mística é que non se trata dunha experiencia especialmente relixiosa, no sentido ortodoxo, católico. Existen moi poucas referencias directas, neste senso, que nos fagan pensar nunha visión militante, e atópanse limitadas case sempre á denominación “Señor” (65, 169, 196), que conviven, ademais, con outras igualmente presentes e incluso máis abundantes, cunha idéntica intensidade e que tamén posúen carácter transcendente, como se deduce da súa transcripción en maiúsculas, do tipo Tempo (126, 128), Sol (129), Lúa (167), Ceo e Terra (141), Natureza (143, 154), Outono (144), Primavera (77), Maio (122), Mundo (124, 181, 205), Verdá (77), Non (139), Esperanza (139), etc. Trátase de alusións á materia concreta que se presenta na súa forma transcendentalizada, no momento no que desvela a súa esencia e se ofrece á contemplación da poeta na súa plenitude, posuíndo, por ende, carácter sacro. Esta espiritualización da materia ou materialización do espírito

revélase incluso cando emprega termos máis connotados de valores relixiosos, como é o caso de Deus, indeterminado polo artigo no verso “As néboas que baixaban á Terra ferida polo / Deus que deixara o tempo, laiando” do poema 24 de *Verba que comenza* (192) ou de Virxe, que é en realidade unha transposición categorial do adxectivo a substantivo, que denota a mencionada elevación espiritual e transcendente da materia e das súas calidades: “Recende a terra a Virxen.” (“Pica o canteiro pedra”, de *Palabra no tempo*, 90); case o mesmo ocorre coa mención do “Espírito amigo” ó que se evoca no poema 3 de *Verba que comenza* (151) e que é, en esencia, o espírito da natureza. Á par, as entidades concretas, como por antonomasia son as receptoras da mensaxe da poeta, posto que é a elas a quen invoca, son tamén os emisores que a informan e de quen obtén o coñecemento. Esta tendencia á materialización do espírito ou ben, por ser máis precisos, á transcendentalización da materia, fainos pensar que a escritora non pretende reducir a súa expresión ós esquemas do dogma cristián, aínda que atope nos seus referentes un xeito de mención do continuo ou da totalidade que lle facilita a súa tarefa. Neste sentido, en ocasións ocorre que a noción adoptada pola autora resulta en si insuficiente —paradoxo do concepto do absoluto que non pode aludir ó absoluto—, polo que é modificado, incluso lexicamente, en amalgamas complexas como a que observamos no poema 33 de *Verba que comenza* —“¡Cantos alentos pra unha fosa-Deus!” (208)—, onde a noción da divindade aparece ampliada coa imaxe descendente e escatolóxica da fosa. É, logo, a súa, unha experiencia libre e heterodoxa, marxinal no sentido de que non pertence a sistema de crenzas ningún, e fronteiriza tamén en tanto que tal experimentación dos extremos da realidade só se pode dar, como veremos, no territorio da periferia.

É tamén unha experiencia materialista e pannaturalista, e é este un dos trazos que máis abundantemente se ten sinalado en relación coa autora, xa dende as primeiras interpretacións de Novoneyra, pasando polas de Fole, Manuel María, López-Casanova, Méndez Ferrín ou Victoria Sanjurjo, como explica Carmen Blanco (2007). Esta autora incluso fai unha achega máis aludindo a unha particularidade da vivencia natural de María Mariño, apuntando ó sensualismo e incluso masoquismo con que a poeta é penetrada pola natureza, condición, segundo a estudosa, propia da mística de raizame feminina (2007: 89)⁷.

A contemplación da natureza é un motivo desencadeante da vivencia mística, consecuencia directa da mesma, posto que se establece, como dicíamos, nunha especie de diálogo ou intercambio entre ela e a autora. A peculiaridade, como xa queda dito, é que a comunicación só se produce na medida en que a natureza desata as manifestacións do oculto. Porque se trata dunha comunicación involuntaria para o místico, infusa, aínda que, non obstante, este debe pór da súa parte unha predisposición para a chegada dese misterio comunicado, en forma de baleiramento da vontade.

Victoria Sanjurjo (1994: 45) fai unha lectura da relación de Mariño coa natureza a partir das claves psicolóxicas establecidas por Domingo García Sabell para a compren-

sión e aceptación da enfermidade e a morte. Segundo esta perspectiva, a natureza actuaría, na experiencia mariñana, como substituto do corpo enfermo, vertendo sobre ela as aspiracións que neste se atopaban frustradas. Non obstante, é preciso recoñecer que o vínculo que se establece entre a voz poética e o mundo natural supera bastante esta posible relación, xa que non se limita a *Verba que comenza*, poemario que plasma a vivencia da enfermidade da escritora, senón que é visible en toda a súa produción. Por outra banda, Uxío Novoneyra defendía que a mística de Mariño se relacionaba coa vivencia e consideración da morte no contexto ideolóxico existencialista moderno, na liña reflexiva característica da chamada Escola da Tebra, á que o propio Novoneyra se adscribe. Non obstante, tamén consideramos que xustamente a través da relación da autora coa natureza se pode establecer que non é a morte a única causa determinante da súa experiencia porque, á fin e ó cabo, Mariño realiza unha fusión coa natureza no que esta ten de permanente, incluso cando as manifestacións que lle chegan dela son as dun mundo terminal e apocalíptico, cousa que ocorre, sobre todo, nalgúns textos de *Verba que comenza*; noutros casos, a plenitude natural, nunha consideración vital e optimista, non impide a percepción transcendente da realidade. Tal e como opina Carmen Blanco (2007), a intimidade da autora non é solitaria e pechada, senón aberta á materia. Teñamos tamén en conta que, como xa foi proposto, a mística non se constitúe nun tema en si ou que, alomenos, sería unha sorte de tema transversal que manifesta unha actitude común respecto do mundo e da realidade, visible, xa que logo, en todos os aspectos que percibe a autora, incluída a morte. Representa esta, logo, unha peculiar visión do mundo natural.

Xa dende o primeiro poema de *Palabra no tempo* atopamos esa especial e intensa relación co mundo natural como desvelador dos misterios. Alí, a voz poética lembra a infancia como espazo e tempo no que a revelación comezaba, matizada pola ausencia dun proceso lóxico que tentase analizala, pola inocencia: “¡Son aquela! / ¡Son aquela que no bosco / escuitaba o himno dela!” (63). A aproximación, neste caso ó bosque, é unha evidente representación do misterio percibido a través da materia natural, e un símbolo que enlaza abertamente coa tradición mística, posto que, como María Zambrano propón:

El claro del bosque es (...) otro reino que un alma habita y guarda. Algún pájaro avisa y llama a ir hasta donde vaya marcando su voz. Y se la obedece; luego no se encuentra nada, nada que no sea un lugar intacto que parece haberse abierto en ese solo instante y que nunca más se dará así. No hay que buscarlo. No hay que buscar (1988: 11)⁸

Dúas son as manifestacións físicas fundamentais do natural en Mariño, en relación coa cuestión referida —a montaña e o mar—, tal e como a crítica ten recoñecido. Son os territorios físicos do decorrer vital, en relación co espazo real do Courel lugués, e o da infancia e xuventude, relacionado coa vida en Noia. Son, en calquera caso, espazos extremos, de carácter cósmico, ós que a voz poética se refire, habitualmente, con termos

específicos do seu idiolecto poético, do estilo de “farto” —“Era a cume reino farto”, en “Meu reino” (67)— que revelan esa plenitude da súa manifestación, perceptible en moitos exemplos, como o do poema “Días eran en medas”: “Chans chegaban ós teitos. ¡Todo medraba fóra!” (91). O mesmo ocorre co adxectivo “mesto”, que alude á espesura de sentido que emana da contemplación do mundo, como ocorre no poema “Mestas augas”: “Mestas augas avolve o mar. / Mestos aires —temporal—. / Mestas terras non se andan. / Mestas voces mesturadas.” (99).

Xorde, así, a dúbida da oportunidade de cualificar a relación da voz poética co mundo natural de ascética. Como é ben sabido, tense empregado dita denominación, relacionada historicamente coa mística, para definila. Non obstante, lonxe da indife-reza respecto da natureza, a poeta parece optar por unha fusión e unha integración, asimilándoa e deixándose assimilar por ela, nunha relación que ten algo de erótico. A propia consideración da mística mariñana como de materialista desaconsellaría interpretar a súa relación co mundo natural como unha espiritualización do concreto que anula o material, como unha purgación do obxecto a favor do espírito. En realidade, a vivencia ascética do mundo natural deberíamola interpretar como unha paz ou silencio que se deriva do contacto coa natureza, pero un silencio premonitorio da manifestación da plenitude da natureza: un silencio ruidoso, unha paz latente.

Tanto a aspiración anabática que se asocia ó espazo da montaña, como a extensión e *katábese* que se vincula ás augas mariñas adoitan manifestarse como unha inundación de materia que acaba por afogar, isto é, por assimilar, a voz poética. O emprego da referencia ó afogamento é unha constante na autora, e con ela expresa o exceso de sentido co que, repentinamente, o mundo natural decide desvelar a profundidade da súa realidade. Así, por exemplo, en “Arbre núo e triste”, de *Palabra no tempo*, a voz poética solicita á árbore contemplada: “¡Lévame nas ondas túas como flaira de enxendrar! / Lévame como nacida, nacida na Primaveira, / —¡marea soia da Verdá!”— (77); igualmente, en “Mundo que a min me envolve”, do mesmo poemario, lemos: “Fondos mares sin ir veñen en ondas vivas de afogados” (124). Uns últimos exemplos entre os múltiples existentes, neste caso en *Verba que comenza*, poden ser o poema 5, que se inicia, precisamente, cunha inundación: “Era todo mar de fondo chegada de augas ó ceo” (155); tamén o 8: “¡Amigo pulo! / ¡Aonde me erguiches tan afogadiña de hoxe?” (159); o 23, no que se observa unha especie de visión apocalíptica, —“Chegan as augas dos mares, chegan, / chegan en quedo afogando as poucas que / quedaron da coor do lume” (190)—, ou o 28: “Rebélanse as ondas ós mares, / os ríos afogan a pradeira seca” (199). Máis significativos incluso son os seguintes versos, que aluden á anulación da identidade individual dentro do absoluto que representa o misterio simbolizado polas augas: “Cando soupen que era meu / o que de lonxe me viña, / pronto a miña luz morreu / afogouse na que había” (142).

En relación coa materialidade dos obxectos contemplados pola poeta, apoiámonos na súa tendencia á identificación física cos máis diversos aspectos do mundo natural.

Son múltiples os exemplos onde a voz poética se afirma consubstancial co mundo que a rodea, como ocorre co poema “Cruceiro”, de *Palabra no tempo*, onde conclúe: “Somos terra de cruceiro” (73). Case do mesmo xeito, en “Son camiño dun cansado viaxeiro”, no mesmo libro, identifícase cos mananciais de auga: “A fonte que en mar en min aboia / non verte en craros días o seu canto” (140). Aínda máis reveladora é a imaxe que nos ofrece o poema “Viste a Natureza vestido feito por min. / Visto eu dela o mellor forro, / visto eu dela o seu corpín” (143), onde poeta e natureza intercambian as prendas identificativas, nun xesto de confluencia non só formal, senón tamén xenérico⁹. Pero probablemente o texto máis explícito neste sentido da fusión material do mundo e da voz poética sexa o poema de *Palabra no tempo* que comeza “Son a chuvia, son a neve, son o vento da xeada. / Son alba daquel vivir, / hoxe noite daquel sentir” (198), e no que a materia é o medio que permite non xa unha metamorfose, senón unha identificación plena que anula a dualidade do suxeito contemplador e do obxecto contemplado.

Ó mesmo tempo, é frecuente que a autora se apoie na latencia vital que caracteriza o mundo, e que revela a súa disposición a manifestarse. Trataríase do estadio previo á comunicación ou epifanía do misterio, que se corresponde coa inminencia da revelación dos sentidos ocultos no mundo natural, que se deixan presentir incluso antes de ser perceptibles. Algúns exemplos deste latexar case somático son os “fogares latexeiros” do poema “Primaveiras” (82) e “Froriñas de alto talle” (83), ou o poema 4 de *Verba que comenza*, onde a natureza é definida, xustamente, neses termos: “Ouh Natureza pequeniña e longa, hoxe / téñote na man, cinguidiña ós meus dedos de / terra, / puño xusto da miña forza, / soio latido” (154).

Pero se consideramos que o vínculo fundamental entre a experiencia mística e a poética se dá por medio da posesión común da palabra esencial, tamén a natureza e o mundo deben posuír a virtude do verbo, por ser froito xerminado del. A enunciación do mundo é, de feito, a fase posterior á latencia citada ou, por mellor dicir, a súa concreción en materia verbal, aínda que non sempre sonora. En efecto, en ocasións son os propios sons da natureza os que actúan como reclamo e indicio do misterio; así, é posible percibir o canto dos paxaros, especialmente de aves que na simboloxía galaica tradicional teñen un especial peso, como o cuco —“Canta o cuco hoxe de perto, canta o sono do cubil” (82)— como tamén o zoar do vento nas árbores, a natureza toda na súa plenitude e eferescencia feraz (85) ou incluso o son do cosmos ou do mundo, como no poema 2 de *Verba que comenza*: “troca ceo, mar e terra, / troca nun soio son” (150).

Tamén se atopan sons característicos, aínda que non naturais, como a música tradicional da pandeireta (69) ou da gaita —“Era o tempo da palabra que a gaita iba tecendo” (71)—, ou tamén o antropolóxico toque das campás (102), sobre todo en poemas que refiren, como trasfondo da reflexión, actividades lúdicas e labores agrícolas tradicionais.

Non obstante, a situación máis común, e cunha inxente cantidade de exemplos posibles, é a de que a natureza emprega un código perceptible como linguaxe pola voz poé-

tica, posto que se refire a ela mediante verbos de lingua como cantar, falar ou dicir. Toda a natureza lle fala, dende os piñeiros —“Os pinares eran voz” (71)— ata a chuvia—“A chuvia fala, / peneira o rego” (197)—, pasando polos muíños —“Ó muíño, hoxe, da laxe / fáltalle auga e cantar ben / (...) / O cuco é o que sabe... / que o seu cantar vello é” (84)—, as casas —“Casiñas vellas fumean e din: / «Delas son, / delas son.»” (197)—, a noite —“A noite foi un cantar dun fiel (...)” (100)—, o amencer —“sentín daquela voz soia que era o nacer doutro día” (110)—, o día —“Mestas voces leva o día” (116)—, os paxaros e os insectos —“O mundo dos furados canta un cantar que eu aprendín / (...) / Os paxariños hoxe cantan ben con outro son” (113)—, o camiño —“Teño muito que atopei nun camiño rebuscado. / Anque é meu del non son dona. Soio sei que por el falo” (118)— e ata o mesmo silencio fala cando decide romper o seu mutismo —“Hoxe o silencio todo ten barullo de enxordar. / Ergueume nas súas voces, en donde penso quedar” (115). Toda esta polifonía natural, que se extrema, sobre todo, dende a segunda parte de *Palabra no tempo*, constitúe, logo, unha manifestación do universal e do espiritual, e ten algo de panteísmo e de percepción da unidade esencial dos obxectos nunha forma común invisible, como se deduce do poema 26 de *Verba que comenza*, onde a voz poética, dirixíndose ó “Señor”, di: “¡Como dis dindonde ouvea o vento! / ¡Como dis dindonde recenden os pinos / i o seu remaxe! / ¡Como dis dindonde as carballeiras / non trocan seu son! / ¡Como dis dindonde o marmurio do río!” (196).

Por suposto, non é só a voz a canle empregada nesa comunicación, senón que, en ocasións, se fai referencia tamén a outros formatos posibles, de carácter escrito, xa que a poeta tamén é capaz de ler as mensaxes que lle chegan do mundo. Así ocorre, por exemplo, cando di “Cousas, cousas fun lendo, cando as letras aprendía” (126) ou “Anque agora vexo craro, inda que o sol non anda, / non entendo ben as letras que co pano letreaba...” (130). Por suposto, esta actividade cognoscitiva do mundo exterior asociada á linguaxe tamén se dirixe sobre o mundo interior da poeta, como vemos no caso do poema 10 de *Verba que comenza*: “Linme hoxe toda por dentro / ¡Linme!” (163), sendo a lectura, neste caso, unha introspección equivalente á escritura, como se deduce do primeiro poema do mesmo libro: “Aquí che deixo, meu peito canso, aquí / che deixo, / aquí che deixo neste branco papel trillado, neste / percurado das horas. / (...) / Papel branco, / trillado, / papel, / berra, / berra entre os fortes / desde onde as miñas verbas che magoan” (147-148).

En calquera caso, o significativo desta cuestión é a existencia dun intento de diálogo co mundo exterior e interior da poeta porque en ambos os extremos se recoñece a mesma materia esencial e misteriosa. É un proceso de busca da identidade común compartida por ambos, que se manifesta a través da configuración lingüística: a linguaxe revela, logo, a penetración no sentido orixinario do mundo do que a voz poética se sente parte constituínte. O peculiar é que tal diálogo é usualmente un monólogo, unha comunicación unidireccional que escapa do control da vontade da poeta e que depende, deste

xeito, dunha decisión que se percibe como caprichosa e que procede, ambigualmente, do lado do Misterio. Este feito é o que explica que en moitas ocasións a escoita ou a lectura se tornen imposibles —“Miro, miro e non vexo. / Sinto, sinto e non teño. / Oio lonxe e non entendo” (108), como tamén que repetidamente a voz poética reclame do mundo natural unha resposta que non é emitida: “Ruada de chuva ergueita / vento lonxano e cansiño, paxaro de niada feita, / vide esta tarde queda / para que este meu sentir / con vida e sin vivir / dea feito a súa meda” (86); ou ben “Naturaleza soia, trai de ti unha compañía, / ¡traí algo que sea novo da voz vella que me fala!” (108). Así, a poeta atópase entre dous movementos contraditorios, de fluxo e refluxo, de ida e vida, segundo a Natureza ou o Misterio decidan entregar o sentido, traéndoo, ou pecharse e ocultarse, retrotraéndose ó centro do seu ser. Así, no poema 4 de *Verba que comenza*, fálase desa palabra orixinal e orixinaria, a que dá inicio ó fío do discurso da revelación, en referencia á súa circunstancialidade e ó carácter críptico da súa esencia, non sempre desvelable, nos seguintes termos: “Ti, hoxe miña, soio hoxe, mañán xa / non, / mañán serás nebra nubra como outra” (153); igualmente, no poema 6 destaca o seu carácter contraditorio: “Vas apañando, / apañas e deixas” (156); case de xeito idéntico, no poema 16 lemos: “¡Como vas facendo das túas! / ¡Como levas e traes! / Cando traes, muito dis, / pro cando levas, amiga, cando levas / calas, / calas o que ofreceches no día aquel / de luz, / aquel que de todo ti sabes, / aquel día de luz moza, / aquel día farto de teu, aquel día / —teu ditado—. // ¡Terra, di!” (176).

Todo isto vainos orientando cara a outra cuestión central na mística, como é a da natureza específica deste sentido ou consciencia do que falamos, que en realidade é un non sentido. O proceso comunicativo, como imos vendo, atópase fracturado, é inconstante e contraditorio. O sentido da comunicación que procede do lado do Misterio é o dunha ruptura dos moldes tradicionais do pensar e do comunicar cotián, de carácter pragmático, denotativo, unívoco e lóxico, para dar paso a unha comunicación aberta, dislocada, oblicua e indirecta que xustifica tal xeito de dicir paradoxal e inconsistente; nel, as categorías dialóxicas tradicionais quedan en suspenso e orixínase o feito de que o dicir equivale a non dicir, ou de que o silencio adquire un valor significativo propio. Tales son os paradoxos esenciais da linguaxe mística, que permiten aceptar enunciados como: “Sinto, sinto un zoar xordo. Vexo, vexo e non de ollar. / Teño forza que non chega a min de certo alentar. // ¡Ouh voz de faro, entre néboas, canto teño de ti sin che oír! / Eres pouco, eres muito, eres un mar i outro mar. // Falas o teu saber / e sempre dis o teu calar.” (109). Igualmente, podemos analizar en dita clave a seguinte afirmación dirixida ó vento: “Non te atopas no teu pero si. / Non te atopas no doutro pero si” (156), onde se asevera e contradí a mesma idea ó redor da existencia.

A imposibilidade da comprensión, que con tanta claridade expresa a autora, remítenos ó tópico místico que Nicolás de Cusa definira como *intelligere incomprehensibiliter*, e que San Juan de la Cruz concretara na expresión do “entender no entendiendo / toda

ciencia trascendendo”. A noción abunda nunha concepción esencial da palabra poética, que poderíamos cualificar como de primixenia ou orixinal, no sentido de que sería o *logos spermatico* do que falaban os estoicos que tería dado lugar á multiplicidade do concreto real e na que residiría, daquela, o poder xenesíaco e a referencia directa ó Misterio. A verba carece de calquera outro atributo que non sexa ela mesma, a súa condensación fónica e semántica; é unha palabra na que conflúen o ser da palabra, o pensamento e o acto, palabra encarnada, se queremos, ou palabra obxecto, que non designa ningún referente concreto, que apreixa a nada e, entón, que se permite cohabitar co non real en tanto que non redutible a canons lóxicos.

Tal verba acádase logo dun proceso de depuración da linguaxe común, que debe ser desposuída dos elementos superfluos que a foron dominando co paso do tempo e que a teñen determinado cara á designación unívoca das realidades cotiás. A linguaxe lóxica, dominada polas ideoloxías e, tamén, polo pensamento racional e causalista, que é unha linguaxe utilitaria, tería perdido a capacidade de absorción do misterio, polo que sería preciso unha rexeneración que lle devolvese as súas virtualidades e potencias máxicas e xenerativas. Tal aproximación á verba esencial implica, entón, unha reformulación do concepto de coñecemento; lonxe das causas e dos efectos, rotas as motivacións lóxicas, o coñecemento que se executa sobre a realidade é intuitivo e indirecto e é resultado da anulación dos sentidos. A súa formulación é eminentemente subtrativa, é dicir, destácanse del os seus atributos negativos, aquilo que non é ou aquilo que o distancia das formas comúns do coñecer, do ser e do dicir. Esta presenza alude a unha experiencia do misterio que é inefable, que non se pode dicir ou que, alomenos, non se pode dicir mediante o sistema de signos tradicional. É o que María Mariño experimenta e expresa de xeito peculiar pero perfectamente comprensible, sobre todo dende a segunda parte de *Palabra no tempo*. A linguaxe adecuada á expresión do misterio, que debe transformar en materia lingüística a experiencia da transcendencia é, sobre todo, contraditoria porque, como xa dixemos, non responde ós principios da lóxica e persegue a manifestación non do que se pode comprender, senón do incomprendible de dita experiencia. Así deberíamos entender exemplos como o xa citado “Miro, miro e non vexo. / Sinto, sinto e non teño. / Oio lonxe e non entendo” (108).

Esta presenza da palabra esencial, que é unha palabra que se abre indefinidamente cara ó sentido, en lugar de restrinxilo e acoutalo, e que se pode cualificar, daquela, como verba poética do coñecer, recibe no caso de María Mariño a reiterada designación de “voz vella”, probablemente a máis abundante. Algúns exemplos significativos poden ser os seguintes: pode aparecer, en primeiro lugar, manifestada en certas voces naturais, como o canto do cuco —“O cuco é o que sabe... / que o seu cantar vello é” (84)—, e tamén na forma de voces tradicionais, como xa adiantamos noutro momento, unindo a memoria persoal co que podemos considerar, de feito, unha memoria universal e mítica: “Pastoriñas que fiades (...) // Cantades versos de vello ferindo a miña lembranza” (123).

Pero tamén hai outras posibilidades relevantes, como “En vez de “¡Ven!” dixen “¡Vou!”, / ó sentir forte chamar da voz vella de quen son” (111); neste caso, ó mesmo tempo que aparece dita voz esencial e profunda prodúcese un fenómeno característico, ó que tamén faremos referencia, como é o da suspensión das categorías lóxicas universais, que neste caso implica a relativización da noción de identidade persoal, sendo imposible de distinguir o “eu” do “ti” nese intenso intercambio comunicativo. En ocasións, a identificación desta voz antiga co mundo do Misterio resulta total e absoluta, denotando a súa radical diferenza coa linguaxe mundana e a súa función de guía polos vieiros do descoñecido: “Unha vella voz zoaba entorna dela / i en plegaria o seu verso confundía / e logo viu que o seu feito camiño era / o que a voz doutro reino lle traía” (139). E, por suposto, unha vez máis, a identificación entre o mundo natural, na súa dimensión transcendente, e a propia identidade da voz poética, á que xa nos temos referido, lévanos á conclusión de que dita voz vella pode servir tamén para referir o mundo interior da poeta, no seguinte exemplo na forma dun texto escrito: “Sei quen de min ditou un verso / que o mundo por enteiro derribou. / Aquel verso deixou en fondo texto / que logo en libro vello se trocou” (140).

Non obstante, unha vez establecida a orixe mítica desta voz ou palabra orixinaria e xerminal, que chega do máis alá e dá lugar a unha revelación, pode ser representada con outras calidades e potencias ou, por ser máis precisos, noutras manifestacións funcionais da mesma ou ben en distintas fases da súa aparición. Ditas representacións, que podemos enunciar mediante amálgamas caracteristicamente mariñanas como as de verba-luz, verba-pedra, verba-lume, verba-deserto ou verba que comeza, son tamén unha constante ó longo da súa produción. Esta última citada, a verba que comeza, no poema 4 do poemario epónimo, refírese claramente ó poder xenesiaco e de apertura dos sentidos que ten esa palabra epifánica que decide revelarse: “Encéndeseme o peito, brúa en alma soia / —verba que comenza—. Ti que sabes de onde viñen, / ti que sabes ben quen son, / ti que ves por onde ando. / Ouh, raxa o tempo ca túa hora, raxa as cousas, / ti xa morta, viva ou non sei, ti...” (153).

Pero xa en textos de *Palabra no tempo* podemos ver referencias como: “A noite foi un cantar dun fiel ben en voz-deserto. / ¡Canto choio dil me veo polo eixe do seu verso!” (100). Neste caso, a mención ó deserto alude directamente á vivencia da desposesión, á que faremos referencia máis adiante, e á sequidade do espírito que caracteriza a fase purgativa e ascética do proceso místico, na que a vontade queda anulada para facer posible a manifestación do Misterio. No mesmo sentido, o deserto ten idéntica peculiaridade intrínseca que a pedra —a sequidade¹⁰—, polo que tamén cabe esta identificación: “Pica o canteiro pedra, / a que onte foi tecida / na erguida voz do poeta / pra verba da cantiga” (90). Daquela, a verba ten unha materialización obvia, convertida como está en mineral que ben pode representar a imaxe da *lapis lapsus ex caelis*, a pedra que caeu do ceo e que se atopa, daquela, en exilio, fóra do seu lugar —“Baixaría o Ceo á Terra”

(141)— como nunha indicación do centro do misterio ou da orixe. Por outra banda, a pedra pode simbolizar o centro do sentido, en tanto que se constitúe nun *omphalos* ou embigo do mundo¹¹; ó mesmo tempo, aparece representada como un obxecto ambiguo e indefinido que ten, daquela as calidades do andróxino, no que os valores masculinos e femininos se atopan fundidos e son inseparables; tal feito vén demostrado por se tratar dunha pedra bruta, que está a ser traballada polos canteiros, actividade que equivale, definitivamente, á da escritura: conformación da forma do indefinido e do sagrado¹². É unha palabra substancial, plástica e moldeable que pode ser traballada e tecida, incluso poderíamos dicir, amasada, co que, ademais, a simboloxía do pan achega neste caso: “Si non peneiras o farelo, si non dás / formento á masa, / si non coce xa o teu forno, / ¿que pan sacará o teu grau ben mundo?” (153). Palabra que se come e palabra que alimenta, que trae o coñecemento e tamén, por suposto, o desazo do mesmo¹³.

Unha posibilidade complementaria, pero distinta, é a que atopamos na expresión “ti que eres dono, aqués días de luz-verba, días / atopados no camiño que non se anda, encende / aquel día de calma (...)” (151), do poema 3 de *Verba que comenza*. Neste caso, á sequidade da palabra desértica aponse a conseguinte luminosidade da palabra-luz, que fai referencia á manifestación lumínica do coñecemento e do Misterio, dentro dunha fase mística iluminativa, xa que logo. Un caso máis desta graza da luz é: “calas o que ofreceches no día aquel / de luz, / aquel que de todos ti sabes, / aquel día de luz moza” (176). Como é ben sabido, na tradición mística a luz representa, nesta fase iluminativa e de achegamento e busca do Misterio, unha guía; evidente é, logo, o sentido do verso: “¡Ouh voz de faro, entre néboas, canto teño de ti sin che oír! / dásme luz nesta borrasca, dáslle sentido ó vivir.” (109). Como vén sendo corrente, tamén é posible que a propia voz poética, en tanto que se identifica coa natureza do misterio, se converta ela mesma en luminaria activa, en produtora de luz: “Sabe o meu outono que dou / crara luz que non se apaga. / A miña, hoxe, en onte se atopou / a Quen dela alumaba” (142). Na súa fase máis extrema, ou ben na inicial, esta iluminación remata por converterse nun cegamento, que vén equivaler á anulación da vista e, por extensión, dos sentidos para poder entrar noutra “sentido” distinto da percepción, no que non prima xa a voz, senón o silencio: “¡Cantos barullos sentía! ¡Cantas luces me cegaron! / ¡Cantos aires me zoaron / que en ventíño indo e vindo se quedaron!” (92).

Así, desda forma extremada da luz, a palabra, incluso máis que como claridade pode chegar a manifestarse como unha chama, un lume que nos leva de novo á fase inicial da verba da que partimos, a do deserto e a sequidade, posto que ten que ver co esgotamento perfecto dos sentidos da palabra mesma, unha palabra consumida en si e que recupera a súa natureza orixinal, que é, como propón José Ángel Valente, ígnea. Tal verba debe deixar como única manifestación de si un resto, unha cinza, da que debe renacer nun ciclo indefinido¹⁴, e que representa, tamén, como veremos máis adiante, a imposibilidade de esgotar os sentidos potenciais ou, simplemente, de dicir o absoluto. No poema 8 de *Verba*

que comenza, na descrición dun rapto místico, a voz poética exprésase nestes termos: “¿Qué ondas me mecen? / Van e vein, / van e vein entre o que non sei —pisada xorda / que dá lume / e se troca sin medida do tempo—, / van e vein na apagada —rastros que non di—, / no serán esquecido —lumeiro que prendeu soio—. / (...) / Escaleira teu erguer en intre baixo o tempo, / fogueira que non se apaga,” (159-160). A relación entre a seca desértica interior, nacida da anulación da vontade e dos sentidos, e o lume, aparece plasticamente representada no poema “Noite de San Johán”, que se apoia, ademais, no lume ritual e máxico da tradición galega: “¡Lumeiro xa de onte, de hoxe e de mañán! / ¡Lumeiro que alumeeas con luz de sin farol / á noite hoxe cega! ¡Día que se foi! // Os lumeiros teín dono. / Ten San Johán sempre o seu día. / O meu peito xa cegou. / Sinte o meu cor sequía” (69). Por suposto, o lume equivale a calcinación ou esencialización dos sentidos do sentir e do dicir, como ocorre, por exemplo, no caso de “O arbore seco”, no que a voz poética se despide da árbore que está a arder na lareira, lume no que se resumen “as xeadas que che queimaron, o sol que che quentou” (79). Non obstante, a intensidade do sentido do lume, do seu carácter de instrumento místico, da súa simboloxía como elemento central ou indicador da centralidade, así como da purificación, atopámola no poema 30 de *Verba que comenza*, onde o obxecto queimado é a mesma voz poética, apuntando así á extinción da propia identidade: “aplástame a chuvia, / lévame o vento, / quéimanme, / carbón de min queren facer, / como a chama non fai brasa” (202-203). Do lume xorden, logo, as cinzas, que equivalen á morte, pero tamén, nun ciclo de renacemento, á resurrección eterna da materia ou á súa máis esencializada manifestación. A cinza é tamén unha pegada —“¡Soio huella quedou dela!” (68)—, un rastro, materia pobre, residual pero tamén esencial, que contén en si mesma o lume, como vimos no caso do libro queimado e como comprobamos tamén no poema 3 de *Verba que comenza*: “Si algo de ti alenta en forza viva, / si algo de ti vive méntralo vas menguando, / si eres causa, / encende luz-día na cinsa dos mortos / (...) / Encende a cinsa dos ósos en luz que nos diga.” (151), e mesmo no 6, en referencia ó vento, “cinsa que alumeeas” (156). Lume, en definitiva, que resume o ser en pegada: “Fala a luz: / «Rastro eres na fiebre do tempo»” (188).

Como estamos comprobando, esta experiencia múltiple da verba —verba do Misterio e tamén verba poética— representa todo un proceso místico no que a natureza se manifesta, ás veces caprichosamente, á conciencia da poeta. Non obstante, dita manifestación debe ser propiciada por certas actitudes e, por dicilo así, por unha preparación previa. Existen, logo, certas condicións para que a experiencia mística e poética poida darse, aínda que, en calquera caso, non dependa da vontade do poeta-místico; tal e como o expresa José Ángel Valente, estas condicións ou fases sucesivas son: o baleiramento do eu, o paso do Universo a través dese baleiro e a non intencionalidade (cfr. Nuño, 2000).

Respecto da segunda delas, a filtración do universo ou da natureza a través da particular continxencia do poeta, temos visto abundantes exemplos ata o momento. En

canto ó baleiramento, ten que ver, obviamente, co segundo procedemento establecido para a concepción transcendente da palabra en María Mariño, ademais da xa tratada palabra radical ou esencial, relacionada coa noción do entender non entendendo. Reférimonos, neste caso, ó paradoxo do dicir mediante o silencio ou o non dicir, que alude á insuficiencia da linguaxe para a expresión dos contidos revelados.

O pensamento do baleiro atópase, como é ben sabido, no eixo central da experiencia mística, tanto oriental —o *śunyata* sánscrito ou o *kū zen*— como occidental —a nada de Eckhart ou Molinos—. Supón, no seu aspecto gnoseolóxico, unha vía intermedia entre a afirmación positiva do ser e do coñecemento, característica do pensamento lóxico, e a negación solipsista da posibilidade de dito coñecemento, nunha liña nihilista, posto que se trata de confiar o coñecemento á vía negativa, ás propiedades negativas da realidade revelada que, aínda que ausentes, seguen a caracterizala. Nun sentido estritamente lingüístico, a verba quedaría reducida ó silencio que a antecede e, xa que logo, a súa característica fundamental, como indica José Ángel Valente no ensaio “Sobre la operación de las palabras sustanciales” (1991), sería a inminencia, o feito de que se atopa a piques de dicir o que por definición non pode ser dito.

Sobreenténdese, así, que a palabra poética, que o místico emprega como manifestación da súa experiencia, é involuntaria ou que non pode ser forzada a manifestarse xa que, dalgún xeito, se isto ocorre, perdería inmediatamente a súa potencialidade significativa e quedaría reducida ás estreitas marxes que impón a linguaxe entendida como instrumento de comunicación. Do baleiramento chegamos á non intencionalidade, logo, posto que, como Maimónides propoñía para o coñecemento intelectual da divindade, asegurando que dito coñecemento deriva en incapacidade se os actos do mesmo proceden da vontade, momento no que a ciencia dexenera en ignorancia¹⁵.

Outro principio habitualmente aducido a propósito do baleiramento da individualidade do místico-poeta e da ausencia de vontade nos seus actos é o da capacidade negativa que formulara no século XIX o poeta romántico inglés John Keats. Segundo este creador, a capacidade negativa maniféstase esencialmente nos poetas como a virtude de existir nun coñecemento inseguro, nas dúbidas, incertezas e misterios, sen que sexa precisa unha explicación lóxica de ditos dilemas¹⁶. A linguaxe poética, que é a linguaxe da beleza antes que das ideas conformadas sistematicamente, permite aceptar, como propón Keats, que a beleza anula calquera outro tipo de principio cognoscitivo.

Estamos diante dunha escritura que representa un pensamento oblicuo ou indirecto, cun fundamento mítico e non racional, e que se apoia en caracterizacións e construcións analóxicas e simbólicas. Tal é a impresión que causa a experiencia lingüística de María Mariño, que xustifica o apelativo de “dinamiteira da fala” pola súa busca das verbas substantiais que poden soste a súa experiencia do transcendente. A súa aproximación a dita experiencia é fundamentalmente perifrástica ou circunlocutiva¹⁷, é dicir, indirecta: non se achega a ela pola vía máis próxima ou polo camiño máis curto, senón, inequivoca-

mente, dando rodeos e mediante alusións. Polo mesmo, non é estraño atopar referencias a esa ausencia de sentidos na busca do Misterio, unha busca que se fai, logo, no medio da escuridade cognoscitiva e por tenteamento da realidade, non por visión directa, como se expresa no breve, case aforístico, poema de *Palabra no tempo*: “Ando por un camiño que non vexo o seu sendeiro. / Dou topadas que me firen buscando o meu verdadeiro” (131). Noutras ocasións, as imaxes empregadas pola autora para aludir a esa busca tenteante ou intuitiva mediante a verba son tamén absolutamente significativas e, por certo, vinculadas coa simboloxía mística tradicional; así, por exemplo, a das redes botadas á auga profunda, que nunca se sabe o que poden traer á superficie, resulta unha imaxe reiterada, como no caso de “O rastro que vai deixando / é o mar donde afondan redes todas do meu bou” (125), ou ben, tamén de xeito moi plástico, no poema 8 de *Verba que comenza*: “¡Ouh, amigo! / Déixame, / déixame túas redes que posan / ás túas medras” (160). A mesma aproximación ó espazo abismal¹⁸ onde todo sentido resulta suspendido pode quedar expresado tamén noutras imaxes de tipo descendente¹⁹, como ocorre no poema 8 de *Verba que comenza*, onde, logo de recoñecer a ausencia de sentido —“Xa non palpo”— a voz poética presenta a súa verba como un instrumento de sonda-xe no profundo do sentido, aludindo tamén ó perigo intrínseco á actividade da busca no alén, tanto para a palabra como para o místico: “¿Aonde irás dar miña verba si che guindo desta altura? / ¿Ouh, aonde irás dar? / Soltareiche, / soltareiche pouco a pouco / para que non te magoes / e chegues enteira, / para que digas enteira / e san, enteira quedes” (159)²⁰.

Lanzar así a verba ó baleiro ten concomitancias obvias co feito de se mover no mundo ausente de sentidos, especialmente do visual. A súa anulación, a cegueira, alude a un non mirar ou, por ser máis precisos, a un mirar con outra luz ou outros ollos distintos dos continxentes. Moitas son, como era de agardar, as referencias da poesía de Mariño a ese estado de deixamento da visión que representa a aparición do máis alá nunha dimensión perceptiva distinta, e que nos lembra a idea do terceiro ollo —*Ajna*— das tradicións orientais, que representa a confluencia da visión terreal, do actual, coa espiritual, nunha síntese do sensorial e o intelectual, unha representación da unidade esencial do mundo. A dita cegueira segue, logo, unha visión, como en “Onte cegaron nela, hoxe din que nela ven” (87) ou ben no primeiro poema da terceira sección de *Palabra no tempo*: “Baixa a cume ó chan que ela velou, / sin ver nada de camín por ela feito, / entre vastos, cegos ollos tropezou / e fuxiu triste e soia ó seu deserto” (139)²¹.

Chegamos, así, do non ver ó non dicir ou ó paradoxo esencial da experiencia mística manifestada mediante a palabra poética, aínda que dita matización case resulte redundante. O paradoxo esencial da verbalización do misterio experimentado misticamente é que resulta, no básico, inefable, debido ó curta que a linguaxe queda para designar unha experiencia superior e inabarcable; ó mesmo tempo, o indicible de dita experiencia queda expresado, en forma de atributo negativo ou materia fónica non articulada, pode-

riamos dicir, no que non se di no discurso, nos espazos baleiros ou nos intersticios do dicir porque, en definitiva, o silencio é o soporte material no que se sostén a palabra e tamén a forma que a linguaxe ten de dicir que non pode comunicar e que non pode entender: o silencio é o baleiro, pero o baleiro atópase cheo de posibilidades: “Hoxe o meu farto é baleiro. / Ten todo o que a ti non vai” (121)²².

Antes de pasar ó silencio propiamente dito, faremos referencia a outra posibilidade de manifestación da inefabilidade, tamén moi común na tradición mística, como é o murmurio, balbuzo ou lalación. Trátase dunha redución da verba á súa dimensión fonética básica, a unha fase propiamente prelingüística, ó esencial da súa constitución como instrumento de comunicación, semellante á fala infantil ou á linguaxe do mundo natural, especialmente á dos paxaros —como o cuco—, que con tanta frecuencia, precisión e hábito, como indica Olga Novo (2007), escoita a poeta de Noia²³. O balbuzo do místico é unha constante na tradición literaria, presente, alomenos, en San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús²⁴ e San Ignacio de Loyola —a *loquela*—. Tal é a evidente incapacidade designativa que enuncia a voz poética cando asegura que “Teño algo mui baixiño, teño algo de enxordar. / Sinto todo esto xunto, sin podelo separar. // Tan embrollado falo hoxe que cáseque non me entendo” (111).

Como xa adiantamos, a manifestación máis obvia do non dicible e da imposibilidade do comprender é a do silencio, onde con claridade máis alta se manifesta o carácter apofático²⁵, non dicible ou dicible por medio de atributos negativos, da expresión da vivencia mística. Existen moitas manifestacións de dito silencio na obra mariñana, algunhas delas asociadas, como vén sendo habitual, a imaxes procedentes do mundo natural ou tradicional; entre estas destacamos, pola súa recorrencia e potencia, a das medas e os hórreos. Trátase de figuras emblemáticas que son presentadas, habitualmente, como formas exentas do conxunto no que se insiren, o mundo natural e rural, destacando, precisamente, polo seu silencio e quietude. Por outra banda, representan ambas a recolección do gran, é dicir, unha unidade do sentido natural que aparece, como vimos anteriormente, de xeito denso, mesto e intenso. Así, por exemplo, entendemos “entre berros de meniños, / entre ruxir e ruxir / hórreos calan erguidos...” (85) ou “Agardando a súa mallega, / dorme o sono da meda” (88). Por outra banda, o silencio tamén é unha construción interior do mesmo sentido: “vide esta tarde queda / para que este meu sentir / con vida e sen vivir / dea feito a súa meda” (86).

Ademais dos símbolos mencionados, as referencias explícitas ó silencio tamén son múltiples; entre elas destacamos tres exemplos significativos polo que representan de silencio latente de misterio, pleno de son e inminente de contido: “No silencio está o mundo que o peito sinte del. / As cousas todas calan, / escuitando del o certo mudo que a nós nos vén” (112); “O silencio das cousas, hoxe, / aboia, aboia en min” (119); “O meu silencio hoxe ten de abondo foliada” (122). Estamos diante dun calar que poderíamos cualificar de wittgensteiniano —“do que non se pode falar hai que calar”²⁶—, porque se

afasta da idea de que do indicible non hai nada que poida ser dito xa que carece de corpo semántico ou conceptual, para confirmar que o inexpresable, como contido latente, é unha realidade que só atopará acomodo formal e expresivo na non dicción. A lingua-axe actuaría, así, nunha función deíctica, sinalando ou mostrando o que non pode designar.

Non obstante, o baleiramento do eu e a non intencionalidade, que concretamos nos tópicos da inefabilidade da experiencia mística e no silencio, condúcennos a un paradoxo característico dos místicos e da mística, neste caso xa non relativo ó obxecto lingüístico, senón ó suxeito falante. Trátase da cuestión de que o poeta-místico, aínda que non pode dicir, vese obrigado, pola plenitude de sentido que inunda a súa individualidade, a expresarse. É o pago da experiencia, a volta dunha viaxe da que non hai retorno absoluto: o místico regresa cambiado e, sobre todo, volve co coñecemento dunha lingua nova —“Vai de longo a súa liña / que ninguén nela volveu” (142)—. Tal é o que expresa William James (1994), que propón catro características da experiencia relixiosa mística: a inefabilidade, xa referida; a calidade de coñecemento ou profundamento nunha realidade intelectivamente non racional nin razoable; a transitoriedade da manifestación do misterio, á que nós nos referimos no sentido de que a natureza ou o cosmos se dan a coñecer de xeito caprichoso; e, finalmente, a pasividade, que implica o sometemento da vontade do místico, é dicir, a súa anulación á vontade superior do Misterio. Neste sentido, todo o poema 14 de *Verba que comenza* é unha explicitación de dita experiencia da pasividade, onde a voz poética, impelida polo mundo natural dun xeito que a veces se pode interpretar como físico, lle solicita unha tregua ou un repouso ante a súa insistencia por manifestarse: “Calma, amiga, calma que tamén eu / espero. / (...) / Non me empuxes / si non me dás de a feito, non me empuxes que non / ando. / Non ando na túa liña / trillada de sóo. / Non ando entre pé descalzo —mascarada verba—. / Non ando sin de ti forma —luz viva—. Non ando, / non” (171).

A aniquilación, ademais de no terreo da palabra, ó que acabamos de referirnos, pode efectuarse sobre a propia corporeidade substancial do poeta-místico. No caso de María Mariño, esta actitude encadraríase no que Carmen Blanco considera unha entrega de carácter sensual e incluso masoquista á materia natural. Por suposto, podemos atoparnos diante dunha aniquilación radical e destrutiva, como a que constitúe a entrega ó lume que leva a identidade a reducirse ás cinzas, como xa levamos visto. Pero tamén existen outros posibles modos de suspensión da identidade individual, que van dende a confusión da mesma co entorno, ata a unidade simple antidualista, pasando pola multiplicación do eu.

En canto á unidade simple, existen exemplos sobrados e ben significativos da súa consideración na obra da autora. Consiste, basicamente, nun camiño de retorno cara á unidade esencial do ser, rota no pensamento occidental polas categorías opositivas e as estruturas dualistas; neste senso, como o define orixinariamente Johannes Eckhart, é

unha viaxe da alma que recupera a súa vinculación coa totalidade á que pertence e que dá lugar ó paradoxo de que dita totalidade non existe de non ser pola participación particular do individuo, é dicir, que pertencendo esta ó todo e sendo ela indivisible e única, negar unha parte da mesma equivale a negar a totalidade²⁷. No caso da autora de Noia, son moitas as referencias que se apoian na natureza ou nun sentir de carácter máis ontolóxico ou espiritual, pero que, por igual, representan a súa conciencia esencial da unidade. Algún exemplo neste sentido pode ser o “Teño algo mui baixiño, teño algo de enxordar. / Sinto todo esto xunto, sin podelo separar” (111), ou tamén a idea da percepción absoluta, como se dun *aleph* borgiano se tratase, en “Dindelas vexo todo, todo o meu bon ollar. / Aquí sinto o que non teño aló no fondo do meu chan” (115). Con particular intensidade, dita unión ou aspiración fúntiva aparece en *Verba que comenza*, en exemplos como “Veinme as cousas hoxe nunha” (152); “Ouh Natureza pequeniña e longa, hoxe / téñote na man (...) / puño xusto da miña forza, / soio latido” (154); tamén, vencellando os principios do incompreensible e da unión, atopamos o seguinte exemplo: “Calo. / Mañán direi: Todo nun. / Hoxe non entendo nada” (170). No poema 23 do mesmo libro a manifestación epifánica do misterio dáse mediante a aparición da néboa, que ten o efecto físico de unificar o disperso: “Esta néboa en rastro envolve en voltas de paz / tódalas cousas nela i agarda” (190). Non obstante, é o poema 25 o que con máis claridade e intensidade fai referencia á unidade experimentada, neste caso, sobre a propia continxencia individual, cando a poeta, nun xogo coas operacións alxébricas básicas, se recoñece única coa totalidade, múltiple dentro da unidade e anulada no absoluto, os tres procesos nun: “Son a suma total / daquel que foi medindo / a pegada aquela que non digo, / (...) / Son resta da esperanza —diferencia quedou—. / Multiplicada xa nacín, / ¿para que dividirme agora?” (194).

A multiplicación da identidade individual, a busca de equivalencias coa totalidade é, como acabamos de ver, outra das operacións máis frecuentes na autora como indicación da comunión coa diversidade. O caso máis significativo probablemente sexa o que se atopa en *Palabra no tempo*, onde a afirmación individual supón, ó mesmo tempo, unha multiplicación: “Son a chuvia, son a neve, son o vento da xeada. / Son a alba daquel vivir, / hoxe noite daquel sentir” (108). Moi semellante é o expresado no poema 12 de *Verba que comenza*, no que a voz poética se ve de repente transmutada en gota de auga que subitamente comenza a rotar en diferentes metamorfoses naturais: “Eu non sei quen manda hoxe que fixo de min / pingoadá. / (...) / Era a Lúa soia, / era o Sol que voces daba, / era néboa envolta, / era auga que corría, / era vento, / era a Terra toda” (167). Tamén podemos propor outro caso diferente, procedente de *Verba que comenza*, no que, cunha estética visionaria, apocalíptica e expresionista se presenta un mundo de seres híbridos, partícipes de varias naturezas ó mesmo tempo: “Aquel home-tres cabezas cruza i / atopa. / (...) / Atopa tódalas cousas. / Tres cabezas vólvense ás augas. / (...) / Eramos xa trocados —enanos— peladiños vellos” (155).

No fondo, como xa propuxemos, tal diversificación da identidade, así como a confluencia das distintas formas da realidade na súa unidade esencial lévannos, no terreo ideolóxico, á situación de que a autora realiza unha anulación das categorías de carácter dialóxico nas que se funda o pensamento racionalista occidental. A realidade buscada, a transcendencia, está a medio camiño entre ditas categorías, nos espazos baleiros que as consideracións de carácter xeral non acadan a representar. Ben significativo do dito é a seguinte mención procedente de *Palabra no tempo*: “Hoxe caeume o pano que a mirada me enturbaba. / Del quedoume sentir, entre o Non e a Esperanza” (130). Trátase, por suposto, da revelación posterior á cegueira dos sentidos, da que xa temos falado; a mesma atópase, en efecto, entre as categorías do non ser e do poder ser, representado este pola Esperanza. Case do mesmo xeito, no poema 28 de *Verba que comenza* lemos toda unha restrita de conceptos antitéticos que se concilian, entre os que se atopan, de novo, os do si e o non: “¿Como digo si si o non está escoitando?” (199). Tal sincretismo conceptual, de carácter rupturista en canto ó proceso de coñecemento, é un tópico tradicional asociado á linguaxe e ó pensamento místicos. Como simple curiosidade, o místico sufi hispano-musulmán do século XIII Ibn Arabí mantén o seguinte diálogo con Averroes:

(...) dirixíndose hacia mí con grandes muestras de cariño y consideración, me abrazó y me dijo: “Sí”. Yo le respondí: “Sí”. Esta respuesta aumentó su alegría, al ver que yo le había comprendido; pero dándome yo, a seguida, cuenta de la causa de su alegría, añadí: “No”. Entonces Averroes se entristeció, demudóse su color, y comenzando a dudar de la verdad de su propia doctrina, me preguntó: “¿Cómo, pues, encontráis vosotros resuelto el problema, mediante la iluminación y la inspiración divina? ¿Es acaso lo mismo que a nosotros nos enseña el razonamiento?”. Yo le respondí: “Sí y no. Entre el sí y el no, salen volando de sus materias los espíritus y de sus cuerpos las cervices”. Palideció Averroes, sobrecogido de terror, y sentándose comenzó a dar muestras de estupor, como si hubiese penetrado el sentido de mis alusiones.²⁸

Ben é certo que tal emprego dialéctico e contraditorio de termos forma parte da tradición sapiencial e mística en moitos outros formatos, como pode ser, tamén, o do diálogo *koan* propio do budismo zen, no que un mestre propón un problema intelectual ilóxico ó seu alumno, coa peculiaridade de que é insolventable mediante un proceso de razoamento e incompreensible nun sentido literal. O obxectivo é a suspensión do pensamento racional mediante a súa dislocación e a busca dunha solución involuntaria e intuitiva, que dea conta da capacidade de percepción do alumno. Por outra banda, os paradoxos característicos da mística occidental non son outra cousa que unha concreción de dito procedemento de estrañamento da razón²⁹.

Este procedemento é, en realidade, unha actitude xeneralizada e non se limita ó xa visto. Victoria Sanjurjo Fernández fala da vivencia do tempo metafísico na de Noia, apoiándose na fenomenoloxía do tempo de Heidegger, supoñendo que Mariño experimenta esa vivencia como unha suspensión do fluír temporal ou, por ser máis precisos, como unha confluencia do ter sido e da presentación, do pasado e do presente. Estamos,

logo, diante dun descubrimento do ser en si, nun sentido ontolóxico, unha vez que se está a desvelar ó ser-tempo, inseparable, logo, da súa concreción temporal presente —*Dasein*³⁰, segundo Heidegger— que é froito da conciencia de finitude do advir e do ter sido.

Tal percepción do tempo manifesta, logo, unha semellante suspensión das categorías absolutas racionais, e é unha presenza constante na autora xa dende os primeiros poemas. Así, no texto “Miña nai”, de *Palabra no tempo*, realiza unha consideración da súa existencia como unha prolongación da duración da nai —“¡De miña nai son cadea, / i ela en min é o tempo!” (66)— que se continúa coa antedita fusión temporal nesa especie de presente absoluto: “Señor, / si onte i hoxe son de Vós / ¿cal dos tempos é teu pan?” (66). En “O meu tempo” a voz poética realiza unha declaración no mesmo senso: “Hoxe non sabe ir soio. / Onte lévao pola man” (68). Igualmente, noutro poema podemos ler un pareado que funciona como refrán: “¡Hoxe do souto de ouro, / onte do meu recordo!” (94). O presente e o pasado volven confluír como definición do ser en: “O meu camiño hoxe / ten o mirar dun antonte” (97). A profundidade da experiencia da unidade, que implica, ademais, unha apertura conceptual da realidade, exprésase tamén nos seguintes termos: “En min baten aires de ontes e camiños sin andar” (122). Ben significativo é tamén o seguinte exemplo: “Nace en min un novo longo con mofo na raíz tecida. / (...) / penso que o longo naceo do vello que o novo tiña” (127), onde se identifican, de feito, pasado e presente, o novo e o vello. Practicamente no mesmo sentido maniféstase un dos primeiros poemas da terceira parte do libro mencionado; neste caso, a propósito da luz e da iluminación, dinos: “A miña, hoxe, en onte atopou / a Quen dela alu-maba” (142). E por poñer un exemplo de *Verba que comenza*, no poema número 11 introdúcese unha variación da cuestión; nel, a voz poética asegura terse perdido: “Perdinme entre a mañá i a tarde” e, por suposto, esta situación lévanos á suspensión da identidade da que xa temos falado —“Xa non sei si son, / si son ou é” e, finalmente, a unha nova proposta contraditoria na que conceptos incompatibles aparecen conciliados, neste caso os que afectan xa directamente á identidade: “A cantiga volve ó seu. / É. / Non é” (165-166). O mesmo proceso podémolo identificar noutras categorías; así, por exemplo, entre o todo e a nada: “Era todo. / Era nada. / Sin nacer hoxe morreu” (68), ou entre o día e a noite: “Cínguese o día á noite, cínguese / i entre ela soia parexa agariman as prantas / ó tempo” (191).

Resultado da suspensión das categorías absolutas dialóxicas, pero dende o lado da decodificación, da comprensión, debemos retomar brevemente, para matizalo, un aspecto adiantado ó tratar a noción do *intelligere incomprehensibiliter* na verba xerminal de María Mariño, como é a anulación da comprensión. En numerosos exemplos ofrecidos ata o momento comprobamos que a voz poética reconece a súa incapacidade para comprender a revelación que se lle ofrece: “Oio lonxe e non entendo” (108); “Tan embrollado falo hoxe que cáseque non me entendo” (111); “non entendo ben as letras que co

pano letreaba” (130); “Del hoxe non entendo nada / (...) / Hoxe non entendo nada” (169-170); “si algo oio non entendo” (177), etc. Na renuncia activa e voluntaria ó coñecemento atópase o camiño para a verdadeira comprensión, para que a cesación e filtración do universo a través do eu individual sexa perfecta e completa.

Tratado logo o baleiramento da identidade e a filtración da Natureza, o Misterio ou o universo a través do baleiro creado no eu, podemos facer referencia tamén a algúns puntos relacionados coa non intencionalidade característica de todo proceso místico. Xa vimos no seu momento como a experiencia do inefable tiña a peculiaridade de escapar á vontade da voz poética e que se manifestaba de xeito caprichoso e aleatorio. Non obstante, é necesario ter en conta que a non intencionalidade tamén debe ser entendida como un proceso de preparación ou disposición do místico para recibir a mensaxe do universo.

Neste sentido, é preciso referirnos ó concepto de retracción que realiza a voz poética, entendido como retirada da identidade propia ou anulación súa para dar lugar á creación en si; é dicir, trataríase de crear non a creación mesma, senón o espazo baleiro que lle vai dar cabida, de abrirse á recepción do misterio e, en definitiva, de aceptar a fusión en unidade co todo, na liña da mística de Isaac Luria, tal e como a explica José Ángel Valente (“Poesía y exilio”, 2004). Realmente representa unha vivencia do exilio³¹ que é propia e intrínseca á mística, posto que, como deducimos do dito, o místico sáese de si mesmo, renuncia á identidade individual, para entrar en contacto co absoluto. Tal experiencia da retracción que, non obstante, é positiva e aberta ó mundo, non de peche ou anulación da súa influencia, atopámola tamén na autora de Noia, nun caso tan significativo como o poema 19 de *Verba que comenza*: “Encóllome para entrar de novo en ti, Mundo. / Acurrucada rógoche que deas altura á miña / cabida, / que flote en ti, que en ti se esparza, / e nas túas áas me acollas, / amplia e sinxela, e digas a berro limpo: // ¡Naceu de min!” (182). Por outra banda, Santa Teresa de Jesús denomina mediante o concepto de “recollemento”, equivalente ó de “quietude”, o que se corresponde na teoloxía mística coa oración de quietude infusa, aínda que tamén fala de oracións de recollemento de orixe non infusa e de oracións de recollemento interior como primeira fase da oración mística³². Tal recollemento vén equivaler á retracción ou encollemento que dá paso á percepción do mundo.

Ademais da retracción, a non intencionalidade atópase relacionada coa actitude máis ascética do desposuimento, na liña dos atributos negativos, do pensamento da nada e do baleiro, posto que se trata non de engadir, senón de restar elementos de entre os que caracterizan o mundo e a poeta. O procedemento habitual é unha tendencia á desaparición do eu poético, despreocupado de si, polo predominio do todo, ou ben unha manifestación de desasimento, pobreza ou non propiedade. Os exemplos de desposuimento son bastante abundantes e atópanse sempre integrados na experiencia total da percepción mística. Algúns deles son os seguintes: “¡Donos aires me levaron / i en can-

tos veño / que non teño!” (78); “Son o humor da nada” (107); “Miro, miro e non vexo. / Sinto, sinto e non teño” (108); “Mares hai sin ondas neles e hai teitos sin niadas.” (117); “Afondada nun bon són fun medrando sin sabelo. / Cheguei hoxe á miña altura. O son vén e vai sin telo” (135). Algúns casos son especialmente significativos, como o seguinte: “Xa no me deixa nada o vento. / Xa no me quenta o sol. / Xa non me molla a chuvia. / Son esquecida. / No me atopa a terra —peladiña en gromo—, / aquela que pareu o tempo” (178). Por outra banda, tamén o desposuimento que un fai do mundo ou que o mundo fai de un, nesa unidade esencial, implica o esquecemento e, por suposto, a destrución da identidade individual ou a súa diversificación. Ó ser suspendidas as categorías lóxicas o resultado é a apertura conceptual á realidade, que se multiplica na súa unidade, tal e como vemos con absoluta nitidez no poema 31 de *Verba que comenza*: “Volve a hora do serán aquel —tempo feito—, / volve o día que apañou e levou, / volve a luz que levou a tómbola dos sentidos, / negáronse a ela. / Tómbola que nos leva esquecidos de nós mesmos, / feitos outros que non tiñamos, / que non eramos, / outros que non sabiamos deles.”; apreciamos no exemplo a emanación do misterio, a suspensión ou deixamento dos sentidos, a negación ou o recoñecemento dos atributos negativos, o esquecemento ou anulación da identidade, a multiplicación da mesma, pero tamén, como resultado de todo o proceso, a unidade co misterio ou, o que é o mesmo, o descubrimento do ser no tempo absoluto, do verdadeiro ser da poeta: “¡Xa non vou nela! / ¡Xa sei quen son! // (...) / Que anduvemos a un pedal sin saber que tiñamos / que andar a dous, Mundo, eso si que o sei...” (204-205). Un exemplo máis, tamén moi clarificador deste proceso subtrativo é o que atopamos no derradeiro poema do mesmo libro citado; nel, a voz poética solicita a eliminación de contidos do mundo: “quítalle as sombras ó sol ti, latido amigo, / quitaille ríos, regueiros e fontes á auga, / quitaille á terra, / quitaille o don que entre nós morre sin saber del, / quitaille seu noso abono, / afogade cos mares o tempo aquel que foi / noso.” (208). Ademais, no mesmo texto, a voz poética lembra que a natureza se tiña manifestado a ela, pero que logo volvera a desaparecer, deixándoa abandonada e desposuída de si, literalmente espida —“Ceiboume logo na escada xa cega, xordamuda, / ceiboume. / Sin saber pra onde ir nin a donde agarrarme, / de todo núa, cando dela de a feito non sabía”—, para, a continuación, recuperar o vestido que a natureza lle outorgara, é dicir, a súa unidade con ela: “As galas daquel bon día de terra volven de novo a min / certas, verdadeiras; / e diante con elas camiño a paso limpo” (208-209). Tamén nos parece especialmente significativo o derradeiro poema de *Palabra no tempo*, no que atopamos unha explicitación da función dos poetas e da poesía; unha das virtudes que ten o vate, segundo o visto ata o de agora e en relación co principio da cesación ou desposuimento, é a da anulación da identidade propia mediante o proceso do esquecemento da súa continxencia particular. Tal parece ser o que afirma María Mariño: “Os cantores esquecen o seu día / e dóense do que saben que lles chega” (144). Tamén aplicado á propia persoa, a pobreza do que renuncia a toda posesión e é consciente do seu

papel mediador no proceso de descubrimento do misterio, aparece con absoluta claridade nos seguintes versos: “Teño muito que atopei nun camiño rebuscado. / Anque é meu del non son dona. Soio sei que por el falo” (118).

Tamén debemos aclarar que a pobreza, neste caso física, exerce na autora unha forte influencia que contrasta coa plenitude da vivencia da natureza, tal e como explica Carmen Blanco (2007). Trátase dunha pobreza material que, como a mística, é suficiente, abundosa e xenerosa no que entrega: “Entre o sol vén vindo o vento. / A comida vai chegando, / a boroa sabe a trigo” (90); “aqué que medran na pobreza que non se ve / pro magoa” (175).

Moi próxima ó desposuimento está a idea da quietude ou cesación dos medios, que é tanto como un abandono absoluto á influencia e penetración da materia cósmica, actitude de clara raizame erótica que manifesta o que de matérico e sexual existe en dita experiencia. Un exemplo que demostra esta consideración pode ser “Si, di a terra que me muxe. / Si, di a forza que me palpa soia” (169), que evidencia un sensualismo telúrico de entrega e esgotamento incluso físico. Á fin e ó cabo, tal e como opinaba Octavio Paz, no sexual maniféstase a experiencia do sagrado, posto que tamén é un xeito de revelación e de suspensión do eu que combina os estadios do baleiramento e da plenitude (1998: 141). A experiencia mística, no que poida ter de erótica, é un agardar do suxeito por un ser ou obxecto inconcreto que, en calquera caso, non depende da vontade do eu, de xeito que se produce o que Georges Bataille denomina unha continuidade³³, especie de eternidade que rompe a continxencia individual e a orienta á indistinción ou fusión cunha realidade obxectivamente distinta do eu. É, logo, un terreo no que a poesía, o erotismo e a mística coinciden.

Son moitos os casos onde a inacción representa un estado de percepción e de apertura á influencia do mundo, como en “¡Canto andar pra unha agarda!” (114), paradoxo referido á percepción das voces vellas. Dita quietude ten, por suposto, as virtudes do movemento, no sentido de que é unha agarda activa ou expectante; por iso se pode aceptar o novo paradoxo de que “O pouso, sempre quedo, / hoxe anda e sin ir vou.” (125) ou que “Ergue nela o que non sei si vou ou espero cando” (133). Neste exemplo, ademais, observamos que a quietude se asocia á pasividade, en tanto que non implica unha busca de ninguén en concreto, polo que se atoparía máis próxima á vivencia budista, que persegue, precisamente, a cesación absoluta do eu na nada, o *Annata* ou non-eu. O caso das místicas cristiás, non obstante, adoita ser o dunha quietude máis activa, que si persegue unha comunión cunha forza superior, de carácter divino ou non, pero en calquera caso persoal, que é a que manifesta a voluntariedade da comunicación e da unión e sen a que non habería experiencia mística propiamente dita; noutros termos, pódese dicir que os místicos budistas actuarían como guías deles mesmos³⁴, mentres que na tradición cristiá sería precisa a co-participación dunha forza persoal allea e externa. A quietude, neste caso, é a cesación absoluta dos sentidos, que é a que outorga a paz —“Espáia-

se en paz o tempo” (90); “Esta néboa en rastro envolve en voltas de paz” (190)³⁵— ou o descanso —“Xunta descansa nelas, / agardando a súa mallega, / dorme o sono da meda” (88)—. Moitos outros exemplos de cesación que orientan a existencia cara á nada están presentes ó longo da obra da autora; é o caso da quietude do poema 2 de *Verba que comenza*: “Era camiño de soios en peito o que eu calaba. / Era rastro. / Era xa forza cinguida. / Meu sóo, afogado, xa non zoa. / Miñas mans —dedos mudos— xa non tecen” (149). Nalgún caso parece existir unha invocación directa ou unha chamada cara ó exterior, pero que non chega a concretarse en ningún concepto definido, como ocorre co “pulo”, o sentimento de impulso ascendente e transcendente ó que se refire o poema 9 do mesmo libro; del solicítase, precisamente, o abandono, o deixamento e a quietude: “déixame no teu medrar quedo —verba que nace soia—, / déixame, déixame eiqui” (160). A quietude tamén pode aparecer representada polo desposuimento de elementos naturais como, significativamente, o mar, no poema 21: “Mar sin marea que trocara a súa ronda” (186), ou en *Palabra no tempo*, cando asegura que: “a onda que de ti sen remos vai e volve / é a lousa que non podo eu pousar” (139), cunha imaxe que se repite, a da falta de remos, en “espaída néboa —soio remo— segredo aquel / do home que na altura quebraba” (155) ou a do mar sen ondas: “Mares sin mareas fan camiño, camiño / que non leva” (189). No poema 27 de *Verba que comenza*, en cambio, a quietude aparece representando a permanencia, por medio das pegadas que non se borran, pegadas, por certo, fixadas na memoria: “Por elo volvín a elas, / por elo volvinas a pisar, amigos, / quedando nelas tallada, / quedei nelas porque son / aquela terra sabia, / aquela terra era” (197). Moi significativo desa quietude chea de inminencias é a expresión de que “Vivo no preto quedo / dun lonxano latexar. // O silencio das cousas, hoxe, / aboia, aboia en min” (119), que aparece nun dos poemas de *Palabra no tempo*, no que, de feito se suspende a realidade do ser, do sentir e do tempo, nun estancamento feraz e aberto ó universo.

Un concepto que ata o momento fora mencionado só de xeito disperso e asociado a outras nocións caracteristicamente místicas é o de baleiro; vinculado ó desposuimento, á pobreza de espírito, á aniquilación dos sentidos, á suspensión da identidade, ó silencio do mundo, á quietude, etc., xa tratados, a súa visión e percepción adoita ser unha consecuencia directa de ditos procesos, e constitúese tamén nun dos eixes da vivencia da experiencia mística, en tanto que representa o paradoxo esencial derivado da mesma: a plenitude da ausencia, ou o ser no non ser.

O pensamento do baleiro, que ten caracterizado historicamente as tradicións cristiás alomenos ata o século XVII, na súa dimensión relixiosa, pero que se estendeu cara ós ámbitos poéticos, artísticos e filosóficos ata a actualidade, supón tamén unha confluencia transversal con outras experiencias semellantes, especialmente as máis afastadas fisicamente da nosa tradición, as orientais. Das reflexións sobre o baleiro sobresa a contradición dobre da fala e do pensamento aplicado ó que non ten existencia aparente, que

vén negar o presuposto de que a nada non se pode dicir ou pensar, porque non ten corporeidade ou materialidade, pero tamén que da nada non poida xurdir calquera cousa. Pola contra, como se deriva das filosofías contemporáneas que tratan sobre o baleiro, como é o caso de Heidegger, este implica o ser, posto que é a revelación que o ser ten ó pensarse a si mesmo³⁶. Trátase, xa que logo, dun baleiro ou dunha nada plena ou positiva, da que pode xurdir a creación, e tamén, na súa dimensión cognoscitiva, dun xeito de pensamento non suxeito ás formulacións dun sistema dogmático que, polo que a María Mariño respecta, coincide coa súa cultura popular, persoal e non libresca.

A aspiración ó baleiro é, no fondo, unha busca da orixe e, polo mesmo, está relacionada co concepto de inocencia orixinaria ou estado inicial de suspensión temporal e do pensamento causalista, propio da etapa infantil, así como doutras formas de pensar oblicuas e marxinais, coma as dos tolos. Son moitas as formas nas que podemos entender que se manifesta o baleiro na poesía de María Mariño, empezando por casos como o do deserto, que representa a apertura infinita. Ó deserto xa fixemos referencia para cualificar certa concepción da voz poética esencial e orixinal e certamente atópase nas inmediateccións conceptuais do desposuimento, marcado como está este símbolo pola idea da ascese, da renuncia e da quietude meditativa, igual que ocorre no caso do Hesicasmismo ou mística dos Pais do Deserto da tradición anacoreta cristiá oriental, concepto no que, por certo, conflúen as ideas da soidade contemplativa e da paz. O deserto é un espazo límite ou fronteirizo entre o visible e o non visible, o territorio onde se manifesta o anxo ou a revelación, e equivale na simboloxía mística cristiá á “noite escura”, ó “jalal” xudeu, ó alongamento dos sentidos³⁷. É, daquela, o territorio inzado de vestixios e pegadas latentes, polo que é preciso atravesar para atopar a terra prometida, segundo a simboloxía bíblica e onde se manifestará o misterio (cfr. *Apocalipse*, 12, 14). Ademais das referencias á voz en deserto, a autora menciona este concepto, por outra banda tan afastado referencialmente do mundo natural no que se move, tanto caurelán como noiés, nalgunhas ocasións e co sentido pleno do desposuimento propiciatorio ó que nos referimos. É o caso do cume que “entre vastos, cegos ollos tropeizou / e fuxiu triste e soia ó seu deserto” (139), así como dos camiños que non se ven, as noites latentes, as néboas ou as paraes inhóspitas, apocalípticas, que abundan na parte final de *Verba que comenza*.

Pero tamén existen referencias directas á nada, aludindo, como dicíamos, non ó seu sentido negativo senón á súa potencialidade, tal e como comprobamos no poema “Sinto que me acaban. / Sinto que me dan forza. / Son o humor da nada. / Son o que se lle antoixa” (107); o mesmo valor, que procede da combinación paradoxal da noción da ausencia coa da plenitude —unha plenitude subtraída ou unha nada plena— é o que se percibe nun exemplo como “Hoxe o meu farto é baleiro. / Ten todo o que a ti non vai” (121), que alude, ademais, á capacidade gravitacional do misterio que a nada exerce. O baleiro tamén pode aparecer manifestado na actividade propia da escritura, é dicir, na busca do misterio e do coñecemento; neste sentido, o baleiro é o papel en branco que

vai permitir a aparición da palabra: “Papel branco, / trillado, / papel, / berra, / berra entre os fortes / desde onde as miñas verbas che magoan” (148)³⁸. Por suposto, o baleiro é a plenitude que suspende as oposicións entre o todo e a nada: “Erguida en ondas con el, / crucei o mar que soñei cando o non conocía, / cruceino, / cruceino enteira de baleiro novo.” (166).

O baleiro atópase directamente relacionado con outros dous conceptos propios da expresión poética, como son a inocencia e a memoria. O primeiro deles ten que ver, no caso de Mariño, coa infancia; trátase dun estado de descoñecemento orixinario que se caracteriza por unha indisposición cara ó inmediato ou, o que é o mesmo, un espazo especialmente predisposto para a aparición do Misterio. Por outra banda, a vivencia da infancia dá lugar ó tema da orixe, á que se tratará de regresar. Un dos mecanismos empregados para dito obxectivo é o da memoria, que actúa como filtro mediante o que se traslada a consciencia poética a unha dimensión diferente e incluso transcendente. Dentro da experiencia alóxica que é a mística, o recordo vaise converter en esquecemento, posto que tal é realmente o obxectivo da busca do poeta-místico. Debemos entender o esquecemento, ó igual que ocorría coa nada ou o baleiro, como un espazo de inminencias, a lembranza baleira do que foi un espazo ocupado ou o espazo en branco que queda na memoria cando esta se suspende. É, logo, un lugar de alumeamento ou de *satori*, por empregar o termo zen, no que a imaxe que queda velada pola non-memoria pode, repentinamente, emerxer do fondo, como emerxían tamén, de feito, os peixes das augas abisais no exemplo citado con anterioridade.

Son moitos os casos nos que a autora manifesta esta casuística do esquecemento e da memoria asociada á inocencia orixinaria. Así, por exemplo, podemos interpretar o seguinte pareado, no que o espazo primixenio actúa como reclamo da memoria do ser exiliado e expulsado da súa infancia, ó tempo que o baleiro é a resposta a dito anhelado das orixes: “Cando a rosa arrecendía en min viña un ben contento. / Éme a rosa hoxe nostalgia. En min non vén nada dentro” (93). O mesmo proceso é o que recoñecemos xa no primeiro poema de *Palabra no tempo*: “¡Inda vou a mesma meniña / aquela que fogueaba sin leito! / (...) / Caladiña eu chamaba / en berros que hoxe esquezo, / cando o navío de lonxe / o meu mar cheo atracaba. / (...) / cando aínda non sabía / que era para ela / o que aquela voz narraba. / (...) / eu quería quedar soia, / eu quería compañía, / ¡aquela que eu non sabía!” (63-64); nel, o descoñecemento asociado á infancia e á inocencia é o que serve como detonante da aparición da voz do misterio; o esquecemento, pola súa banda, representado polos berros perdidos na lembranza, é absolutamente pleno. Tamén é, dende logo, un proceso no que se avanza á par da vida e na dobre dirección contradictoria do esquecemento e da incerta e futura recuperación da materia esquecida, que é o que se vén expresar no seguinte exemplo: “Fan soio agora un camiño que me leva nun estrano. // Soio teño alboradas. As seráns vanme esquecendo. / Soio unha vou gardando. / Ergue nela o que non sei si vou ou espero cando” (133). Un exemplo

máis da predominancia da memoria como mecanismo de recuperación do misterio atopámolo no poema “Historia e gaitero”, onde a música da gaita actúa como catalizador do recordo, pero do recordo dunha materia absolutamente esquecida, en tanto que non pertence nin sequera á memoria particular da voz poética, senón á colectiva dos antepasados; falamos, daquela, da memoria do pobo, unha reminiscencia antropolóxica e filoxenética: “De entre feitos naz a voz do noso gaitero vello. / Fai de escudo a súa estampa. / De retorno sempre o són. / Soio é peito a súa fala. // O seu paso ben gardado entre pinos e prazuelas, / fogueteiros e campás, nunca o soupen describir. / Digo o dos meus avós, cando falaban sin min” (71). Case no mesmo sentido podemos interpretar os seguintes versos: “A saudade de quen son é un peito sin borrar / o ditado vello feito de quen veo para non parar” (103), insistindo na continuidade da memoria non borrada. Esquecemento que fala é tamén o que vemos en “Di o que eu esquecín i enxorda de hoxe o vivir” (122), referido ó silencio que se manifesta, isto é, ó baleiro que ten voz ou á chama que se acende de xeito súbito no medio da escuridade, como no poema 3 de *Verba que comenza* —“encende luz apagada daquel día que sobra, encende” (151). Daquela, o destino da materia esquecida é a lembranza da súa corporeidade, a recuperación memorística da mesma, de xeito que, como propoñía Henri Bergson³⁹, os límites da percepción non se atopan confinados pola materialidade inmediata, senón pola súa continuidade, o recordo ou a memoria. Así, a propia vida pódese converter en material esquecible e, xa que logo, recuperable: “Logo de min saeu texto / que inda ninguén atopou” (141), e así é posible dicir con pleno sentido que o individuo pertence tamén, en boa medida, ó territorio do esquecemento e dos obxectos non recuperados: “Das cousas que non se atopan / tamén son, / das ondas que soio van, van e van, / delas son” (147) ou “Son esquecida. / Non me atopa a terra” (178).

Por suposto, nesa busca da orixe atemporal ancorada na memoria da inocencia cumpre unha función esencial a referencia biográfica ó pasado, concretada, por exemplo, na memoria da nai, pero tamén, en ocasións, da vila de Noia e, xa nun plano menos concreto e máis sentimental e simbólico, no mar. Neste senso, lembremos a caracterización da voz poética como unha estranxeira do mundo e fronte ó mundo, afastada do lugar propio, nunha vivencia de soidade que foi considerada, en varias ocasións, como unha sorte de noviciado (cfr. Otero Pedrayo, 1963) que lle serviría de preparación e ascese para a percepción das realidades transcendentales. É lóxico, daquela, que estes termos aparezan asociados á memoria: “Campanas que tocaes / todas do mesmo xeito, / unhas chegádesme á alma / e outras ó pensamento // (...) // Fóra de ti cando as oio, / e sendo o mesmo tocar, / recólloas no pensamento, / xa non pasan máis alá” di no poema “Noia” (101-102)⁴⁰. Tamén, segundo Carmen Blanco apunta, o lugar de referencia, a patria perdida que se persegue, é un obxectivo inconcreto representado mediante conceptos abstractos como “lonxe” porque, de feito, o reino do místico non é deste mundo⁴¹.

Para tentar concluír algunhas ideas sobre as cuestións tratadas, aínda que poderíamos facer referencia a temas que implícita ou explicitamente forman parte do fenómeno místico, tan amplo como variado, tal como a soidade, pecharemos a cuestión supoñendo que todo este amplo e rico proceso vén resolverse no problema do ser ou do non ser, no recoñecemento da identidade. En efecto, a poeta rastrea as súas orixes nunha dimensión ao tempo afectiva e cósmica —tamén, sen dúbida, familiar ou persoal—, tratando de resolver a dualidade que a separa, como ser individual, do Mundo. Procura, logo, ser recoñecida no lugar do que procede. Son moitas as ocasións nas que a voz poética manifesta a repentina aparición epifánica do seu ser na resposta que recibe por parte do mundo. Sirva, como exemplo, o “¡Xa vexo!” gozoso e o “¡Xa son!” pleno que lemos no poema 15 de *Verba que comenza* (173-174), ou no 31, onde a “hora que marcou o tempo”, a hora da manifestación, vaise facendo patente e ocupando o espazo, outorgando á voz poética a súa totalidade e a súa identidade “¡Xa sei quen son! / Hoxe que me teño toda, amigo” (204).

A morte, que foi considerada eixo central da reflexión da escritora, non parece ser, non obstante, o final. Olga Novo opina, na mesma liña, que a súa non é unha poética da morte, senón da existencia (2007: 127). En calquera caso, poderíamos matizar que a morte non é unha potencia da nada nihilista ou negativa, senón unha forma de manifestación do absoluto por medio da nada positiva. A morte foi unha presenza latente sobre todo en *Verba que comenza* pero tamén é certo que noutros apartados da súa escritura esta presenza non é tan obvia nin perentoria; non obstante, a mística, entendida como unha actitude de apertura ó mundo, mística natural ou materialista, logo, é unha constante dende os seus primeiros poemas. Non se explica, daquela, a súa aspiración funtiva co mundo polo acoso ou a inminencia da morte, senón, precisamente, por unha busca intensa da continuidade da vida, por tentar rescatar do esquecemento a latencia ou as pegadas do ser e tamén por un desexo de ser cando xa non se é.

Como xa propoñíamos nalgunha ocasión, sen desbotar unha presenza relixiosa obvia nalgúns casos, non consideramos, non obstante, que sexa esta unha experiencia especialmente ortodoxa, dogmática nin tan sequera militante, no sentido da práctica cristiá. O sentido do sagrado supera ó do relixioso, e mesmo existen elementos suficientes que asocian a percepción mariñana cun certo panteísmo e cun materialismo de corte transcendente. As mencións relixiosas, daquela, puntuais e dispersas, deberían entenderse nesa liña de interpretación, como mencións ó absoluto.

Non son na experiencia da autora as grazas dadas gratis —*gratia gratis data* ou fenómenos secundarios como a levitación, a profecía, etc.— as fundamentais, nin tan sequera dominantes. Non é a súa unha experimentación espectacular, externa ou formal, senón, sobre todo, íntima e persoal, nun fluxo mutuo do dar e recibir entre a materia do mundo e a voz poética. A dimensión na que se move a autora parece, pola contra, máis próxima ás experiencias da escuridade e do coñecemento infuso ou non voluntario, onde

a mente racional deixa de funcionar e é substituída pola simple contemplación do Misterio que se posesiona, en ondas, da súa identidade, do seu corpo, poderíamos dicir, e provoca nela unha inflamación e un arder incontrolado da materia que se comunica co todo ó que pertence. É un proceso complexo e de carácter ascendente que vai dende a intuición do Misterio, que se dá a coñecer sen mostrarse ou ben que chega a través da memoria, pasando pola agarda en quietude logo do desposuimento ou baleiramento do eu, a busca por tenteo ó ser suspendidas as categorías lóxicas do pensamento, a aproximación ó baleiro propiciatorio e a revelación infusa do mundo, que flúe anegando o sentido e evidenciando o ser da poeta.

Pero tamén é preciso concluír que esta experiencia, que ten un contido netamente metafísico, debe ser entendida por igual nunha dimensión literaria ou, por ser máis precisos, lingüística. As equivalencias que se teñen establecido entre a experiencia mística e a poética constitúen, no caso da creación da autora, un exemplo altamente significativo. Estamos, en efecto, diante dunha vivencia da interioridade da palabra, que actúa como na tradición cabalística xudía, como espazo de mediación ou, segundo a terminoloxía teresiana, como morada. O atributo principal do Misterio é, xustamente, a palabra, que tamén se concibe, como levamos visto, como un obxecto material e moldeable que manifesta a potencia creadora do absoluto, posto que é unha verba vella, esencial, orixinaria.

O pensamento, unido á vida, ó mundo e á palabra, sofre tamén un proceso de depuración do superfluo para quedar nun fluxo que o presenta como emanación do elemental e non redutible a categorías lóxicas. Fálanos a autora do pensamento como verdade percibida por medios alóxicos e expresada por un código poético, facendo certa a tópicca unión clásica entre verdade e beleza —“As galas daquel bon día de terra volven de novo a min / certas, verdadeiras” (209)— e a idea da verdadeira poesía como exploración do descoñecido, entrada no baleiro e aproximación ó abismo. O pensamento, como a palabra e mesmo o ser, fican erosionados e desgastados por ese intenso contacto coa beleza do Misterio, renuncian a posuírse e regálanse para arder e permanecer en cinza.

Estamos, logo, diante dunha experiencia integral e vital. Explica e xustifica as distintas vivencias da autora e non se atopa illada do transcorrer da vida, porque non é un episodio á parte, senón unha perspectiva e un punto de vista que anima e percorre transversalmente todas as facetas do vivir, mesmo dándolles sentido; parafraseando a idea de Roman Jakobson, podemos dicir que para María Mariño a poesía é a vida na súa función mística, unha vida que na súa plenitude cósmica se verte en ausencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Al-Sohrawardí, Shihab al-Dîn (2007): Fragmentos na edición dixital de <http://www.fespinal.com/espinal/realitat/pap/pap157.htm>. (11-05-07).
- Bataille, Georges (2000): *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores.
- Bergson, Henri (1985): *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, París, Presses Universitaires de France.
- Biblia* (1992): Tradución ó galego das linguas orixinais, Vigo.
- Blanco, Carmen (1989): "A figura literaria de María Mariño Carou", en *Boletín Galego de Literatura*, nº 2, pp. 41-57.
- Blanco, Carmen (1991): *Literatura galega da muller*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- Blanco, Carmen (2006): *Sexo e lugar*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- Blanco, Carmen (2007): "A misteriosa tea entraña do tecer da costureira: a poética da vida de María Mariño", en Blanco (2007^b).
- Blanco, Carmen (2007^b) (coord.): *María Mariño Carou. Día das Letras Galegas 2007*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Buda (2007): *Sermones*, en versión dixital en http://www.4shared.com/dir/587030/a866204f/BODDHID-HARMA_Sermones.html (11-05-07).
- Champeaux, Gerard & Stercks, Sébastien (1992): *Introducción a los símbolos*, Madrid, Encuentro.
- Cirlot, Victoria & Vega Esquerria, Amador (2006): "Antoni Tàpies: *negatio negationis*. Descripción de la Sala de Reflexión de la Universitat Pompeu Fabra", en Cirlot & Vega Esquerria (2006^b), pp. 239-264.
- Cirlot, Victoria & Vega Esquerria, Amador (2006^b) (eds.): *Mística y creación en el siglo XX*, Barcelona, Herder.
- Corbin, Henry (1993): *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabî*, Barcelona, Destino. Algúns fragmentos pódense consultar na edición dixital de http://www.webislam.com/numeros/2001/05_01/Articulos%2005_01/Trayectoria_vital.htm (12-05-07).
- Pseudo Dionisio Areopaxita (1990): *Obras Completas: Los nombres de Dios. Jerarquía celeste. Jerarquía eclesíastica. Teología mística. Cartas varias*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Fernández Rodríguez, Manuel (2007): "María Mariño: unha estranxeiría dende a praia ata o monte", en Blanco (2007^b), pp. 93-112.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1985): *Fenomenología del espíritu*, México, FCE.
- Heidegger, Martin (1997): *Estudios sobre mística medieval*, Madrid, Siruela.
- Heidegger, Martin (1998): *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza.
- Heidegger, Martin (2003): *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta.
- James, William (1994): *Las variedades de la experiencia religiosa*, Barcelona, Península.
- Juan de la Cruz, Santo (2002): *Cántico espiritual y poesía completa*, Barcelona, Crítica.
- Keats, John (2007): *The Letters of John Keats*, en edición dixital en <http://www.mrbauld.com/poetry.html> (9-05-07).
- Lao-Tse (2006): *Tao Te Ching*, Madrid, Trotta.
- López-Casanova, Arcadio (2007): "Situación, construción e sentido de *Palabra no tempo* (Unha achega analítica á poesía de María Mariño)", en Blanco (2007^b), pp. 9-36.
- Lyotard, Jean François (1994): *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra.
- Llera Cantero, Luis (1996): "María Zambrano y la tradición mística española", en *El Basilisco. Revista de filosofía, ciencias humanas, teoría de la ciencia y de la cultura*, nº 21, páxinas 73-75. Versión dixital en <http://www.filosofia.org/rev/bas/bas22129.htm> (9-5-07).
- Maimónides, Moisés (1994): *Guía de perplejos*, Madrid, Trotta.
- Mariño Carou, María (1963): *Palabra no tempo*, Lugo, Celta.
- Mariño Carou, María (1990): *Verba que comenza*, Noia, Concello de Noia.
- Mariño Carou, María (1994): *Obra completa*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia. Edición de Victoria Sanjurjo Fernández.
- Mariño Carou, María (2007): *Más allá del tiempo*, Lugo, Alvarellos Editora. Edición de Helena González.
- Molinos, Miguel de (1989): *Guía espiritual. Defensa de la contemplación (fragmentos)*, Prólogo e notas de José Angel Valente, Madrid, Alianza.
- Nogueira, María Xesús (2007): "*Mide o tempo a súa ponte*. A temporalidade na poesía de María Mariño", en Blanco (2007^b), pp. 69-92.
- Novo, Olga (2007): "María Mariño Carou: Catro escenas de morte e unha lección de vida", en Blanco (2007^b), pp. 113-130.
- Nuño, Ana (2000): "Valente, el apocalíptico ángel de la creación", en *Verbigracia. Ideas, artes, letras*, nº 50, Año III, Caracas. Na páxina web <http://noticias.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N98/apertura.html> (1-05-07).

- Otero Pedrayo, Ramón (1963), “Prólogo”, en Mariño (1963).
 Paz, Octavio (1998): *El arco y la lira*, México, FCE.
 Sanjurjo Fernández, Victoria (1994): “Prólogo” en Mariño (1994).
 Tanizaki, Junichiro (2000): *El elogio de la sombra*, Madrid, Siruela.
 Teresa de Jesús, Santa (1988): *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
 Valente, José Ángel (1991): *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets.
 Valente, José Ángel (2004): *La experiencia abisal*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
 Vuarnet, Jean Noël (1980): *Extases féminines*, París, Arthaud.
 Wittgenstein, Ludwig (2002): *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Tecnos.
 Zambrano, María (1988): *Claros del Bosque*, Barcelona, Seix Barral.

NOTAS

- 1 Cfr. Hegel (1985).
- 2 Cfr. Heidegger (1997).
- 3 Considera Wittgenstein o falar como o silencio da lóxica ou que o que interesa non é tanto o que temos que dicir como o que temos que calar (2002).
- 4 Cfr. Llera Cantero (1996).
- 5 Cfr. Cirlot & Vega Esquerra (2006).
- 6 O noso corpus de análise cingúrase ós dous volumes publicados en galego pola autora, *Palabra no tempo* (1963) e *Verba que comenza* (1990). Faremos as citas pola edición de *Obra completa* (1994). Cómpre destacar que á autora tamén se debe o poemario en castelán *Más allá del tiempo* (2007), no que se poden atopar exemplos significativos da súa vivencia mística e dos seus referentes inmediatos neste sentido.
- 7 José Ángel Valente, no ensaio “Teresa de Ávila o la aventura corpórea del espíritu”, tamén opina que “Esa participación de lo corpóreo es para cualquier lector constante o no fragmentario de los escritos de Teresa de Ávila elemento muy acusado de la espiritualidad de ésta. Suele ser, de hecho, elemento particularmente acusado en la tradición mística femenina” (Valente, 1991: 37), facendo logo referencia ós casos de Catalina de Siena, Catalina de Xénova, María Madalena de Pazzi, Ana Catalina Emmerick, Santa Mechtilde, Santa Xertrudis, Anxela de Foligno. Cfr. tamén Jean Noël Vuarnet (1980).
- 8 Cfr. Martin Heidegger (1988).
- 9 Os labores relacionados coa roupa eran tradicionalmente femininos; pero lembremos, ademais, que María Mariño tiña unha relación familiar e incluso persoal co mundo da costura (cfr. Blanco, 1991, 2007).
- 10 “Cruzo un desierto y su secreta / desolación sin nombre. / El corazón / tiene la sequedad de la piedra / y los estallidos nocturnos / de su materia o de su nada” (José Ángel Valente, 2006: 60).
- 11 *Lapis lapsus ex caelis* é a denominación que na tradición artúrica recibe o Graal. A etimoloxía, discutida, relacionárase coa pedra do exilio, en relación coa derrota de Lucifer ou, como propomos, pedra caída do ceo ou das estrelas. Designa, en calquera caso, a representación do misterio manifestado en xeito material. A pedra como *omphalos* ou embigo do mundo, lugar no que se xuntan o ceo e a terra, é outra tradición xeneralizada, como se comproba no mundo celta, na tradición helena ou na *kaaba* islámica.
- 12 Para os valores simbólicos da pedra, sobre todo como manifestación das potencias cósmicas, cfr. Champeaux & Stercks (1992: 242).
- 13 “—Vai e toma o libro que ten aberto na súa man o anxo que está de pé sobre o mar e sobre a terra. / Achegueime ó anxo e pedinlle que me dera o libro. E respostoume: / —Toma, cómeo; amargache as entrañas, pero na túa boca será doce como o mel” (*Apocalipse*, 10, 9).
- 14 Cfr. O ensaio “La memoria del fuego” (1991: 256). O autor fai referencia á anécdota de Rabbi Nahman de Braslaw, mestre do Hassidismo xudeu —pietismo místico do século XVIII de orixe polaca— que decidiu pór lume a un dos seus libros que, dende ese momento, recibiu o nome de *O libro queimado*. As verbas de lume son, por outra banda, unha tradición común

- xudeo-cristiá, da que son innecesarios os exemplos.
- 15 Cfr. Maimónides, Moisés (1994: 159).
 - 16 Carta ós seus irmáns, 21 de decembro de 1817. Keats (2007).
 - 17 Incluso dende o punto de vista morfosintáctico e léxico-semántico pódese apreciar que o estilo da autora é, a un tempo, sincopado, polo frecuente emprego de solecismos e dislocacións sintácticas intencionadas que desordenan a secuencia lóxica dos enunciados, e perifrástico-alusivo, pola busca de termos de nova formación —derivacións forzadas, compostos sintagmáticos, etc.— que fan coincidir termos que posúen, alomenos nunha dimensión denotativa, valencias semánticas diferentes e incompatibles (cfr. Sanjurjo Fernández, 1994).
 - 18 E o espazo do peixe que procede do fondo das augas, símbolo da emanación do Misterio; aparece tamén, por exemplo, no caso do poema 21 de *Verba que comenza*: “Á súa chegada os peixiños todos flotaban a for de auga / e quedos agardaban o que eu / non sei” (184).
 - 19 Xunto delas, outras de carácter ascendente, como as relacionadas coas escaleiras, refrense á aspiración a unha dimensión superior do coñecemento e do ser: “Si, berra a escada que me ergue” (169); “Ceiboume logo na escada xa cega” (208).
 - 20 Outro exemplo, neste caso telúrico, de palabra descendente é o de “verba do chan máis fondo” (156).
 - 21 É preciso facer notar que esta cegueira ten un carácter positivo e necesario, e non ten que ver con outras ausencias da visión que levan a pensar no equívoco dos sentidos; dita simboloxía tamén se pode atopar nos poemas da autora: “Hai peito que non sabe o seu camiño / e ceguiño polo doutro vai andando” (140). Olga Novo sinala o paradoxo e a curiosidade biográfica de que María Mariño nace na rúa Cega de Noia: “Semella de novo a pura contradictio á que a voz de María se verá abocada a miúdo... unha rúa Cega para unha muller Visionaria” (2007: 122).
 - 22 “La primera paradoja del místico es situarse en el lenguaje, señalarnos desde el lenguaje y con el lenguaje una experiencia que el lenguaje no puede alojar (...) la experiencia del místico se aloja en el lenguaje forzándolo a decir lo indecible en cuanto tal. Tensión entre el silencio y la palabra. (Valente, 1991: 73).
 - 23 José Ángel Valente, no ensaio “Sobre la lengua de los pájaros”, explica que a linguaxe poética é denominada nos textos coránicos como a “lingua dos paxaros”. Apoiándose tamén na tradición afonsina da famosa cantiga CIII explica que se trata dunha linguaxe suspendida: “detenido o deslumbrado por lo que en él se manifiesta, y donde, junto con el lenguaje, entran en su disolución o en su *fanā* las nociones de espacio y de tiempo o la noción del sí mismo o del yo” (1991: 241).
 - 24 “De paz y de piedad / era la ciencia perfecta, / en profunda soledad, / entendida vía recta; / era cosa tan secreta, / que me quedé balbuciendo, / toda ciencia trascendiendo” (“Coplas hechas sobre un éxtasis de alta contemplación”, San Juan de la Cruz, 2002). Respecto da santa de Ávila, cfr. *Moradas* (1988), 6, 10, 5-6. Por outra banda, María Mariño, aínda que era considerada unha autora basicamente allea á tradición literaria culta, mostra ter coñecemento da obra da mística abulense; en concreto, o primeiro poema, “Al Señor”, da sección “Oraciones” de *Más allá del tiempo* cita explicitamente á escritora: “Cuando Teresa de Jesús / ansió ir a Ti un día” (2007: 127).
 - 25 Xa fixemos referencia ós atributos negativos da palabra poética e do seu referente místico. A natureza apofática na definición teolóxica está presente, na tradición cristiá, dende Pseudo Dionisio Areopaxita (1990). Sobre a cuestión da inefabilidade, cfr. James (1994).
 - 26 Wittgenstein cualifica de místico aquilo que resulta inexpresable. Cfr. 2002, 6.522.
 - 27 Manifesta o místico sufi Al-Sohrawardí, do século XII, que “Del estadio del «yo», el sufi pasa al de «no soy yo y Tú eres»; luego al estadio de «yo no soy y Tú no eres», porque el sufi es ahora uno con el Uno”. Cfr. Al-Sohrawardí, 2007.
 - 28 A anécdota é recollida por Corbin (1993), e atópase tamén en Valente (1991) e en versión dixital en *Zawiya*. Boletín nº 47 (febreiro de 2006) na dirección dixital <http://www.islamyalandalus.org/control/noticia.php?id=915>.
 - 29 Un exemplo de *koan*, atribuído a Basho, que ademais trata o tema da propiedade, podería ser: “Si tienen un bastón, les daré uno. Si no tienen un bastón, se los quitaré”. Na *Subida al monte Carmelo*, de San Juan de la Cruz, atopamos algúns destes paradoxos próximos ó *koan*: “Para venir a gustarlo todo, no quieras tener gusto en nada. / Para venir a saberlo todo, / no quieras saber algo en nada. / Para venir a poseerlo todo, / no quieras poseer algo en nada. / Para venir a serlo todo, / no quieras ser algo en nada.(...)”.
 - 30 Ser-aí, ou ser no mundo. Cfr. 2003. Para unha visión xeral da cuestión do tempo na poesía de María Mariño, *vid.* Nogueira, 2007.

- 31 Arcadio López-Casanova fala, a raíz dos atributos negativos e da coincidencia de opostos, do extravío do suxeito poético de María Mariño, que actúa “como perdido nun labirinto” (2007: 17).
- 32 *Vida*, c. 15, nn 1 e 4; *Camino*, cc. 28-29; *Relación* 5, nn 3-4.
- 33 Bataille (2000).
- 34 No seu derradeiro sermón, “A despedida”, Buda di: “Sed vuestras propias lámparas. Descansad sobre vosotros mismos, y sobre ningún auxilio exterior. Manteneos firmes en la verdad de vuestra lámpara. Buscad la libertad únicamente en la verdad, y no pidáis auxilio a nadie más que a vosotros” (Buda, 2007).
- 35 Unha nova confluencia coa tradición oriental: para o taoísmo, as tres virtudes fundamentais son a paz, a tranquilidade e o silencio (cfr. Lao-Tse, 2006).
- 36 Cfr. Valente, José Ángel “La experiencia abisal”, en 2004. O autor lémbraos que a tradición racionalista grega determina como principio a idea de que *ex nihilo nihil fit*, ou que dende a nada nada pode ser feito ou xerado, fronte ó concepto de creación *ex nihilo*, a partir da nada, que é que a rexe no caso do pensamento místico.
- 37 Un dos maiores experimentadores da nada na tradición mística cristiá occidental é Miguel de Molinos; deste autor do século XVII é o seguinte fragmento: “En este desierto y paraíso se deja Dios tratar, y solamente en este interior retiro se oye aquella maravillosa, eficaz, interior y divina voz. Si quieres entrar en este cielo de la tierra, olvida todo cuidado y pensamiento, desnúdate de ti mismo, para que viva el amor de Dios en tu alma.” (1989, libro III, cap. XII, páx. 149).
- 38 Lembra este texto, coa súa reflexión sobre a brancura do papel e o silencio, a tradición xaponesa do *Toko no ma*; é, en principio, un espazo físico da casa tradicional que, por extensión, se refire ás pinturas caligráficas que se expoñen nel. Combinan o carácter gráfico e pictórico da composición co xogo espacial, posto que a imaxe adoita estar enmarcada nun branco, incluso chegan a situarse figuras illadas nas esquinas do lenzo, quedando o resto totalmente sen pintura. Cfr. Tanizaki (2000). Tamén existe en Xapón a tradición do *kanshi*, poema en chinés clásico que ten como tema referencial o baleiro do texto e como finalidade práctica a de servir de centro de contemplación. É referencia obrigatoria na literatura contemporánea a tradición que Mallarme inicia co seu “Un Coup de Dés”.
- 39 Bergson, Henri (1985).
- 40 Por suposto, o esquecemento, que nega a memoria, pode ser interpretado como un valor negativo; é o caso do poema 31 de *Verba que comenza*, no que se acusa ós sentidos de privar da verdadeira identidade á voz poética, posto que anulan a vinculación esencial co real; por iso se refire a eles como “Tómbola que nos leva esquecidos de nós mesmos” (204).