

# UN DIARIO DA ULTIMIDADE (SOBRE DÚAS CLAVES DE *VERBA QUE COMENZA*)

Arcadio López-Casanova  
Universitat de València

## DIARIO LÍRICO E SUXEITO DA ULTIMIDADE

Os dous poemarios galegos que nos deixou María Mariño -*Palabra no tempo* (1963) e *Verba que comenza* (1990/1994)- responden a unha madurez vital (escribiunos na década final da súa vida, cumpridos xa os cincuenta anos) e a unha poderosa, ben trabada unidade cosmovisionaria. Tal unidade queda determinada, na súa raíz, por unha radicada extremosidade vivencial, i.e., un agónico postulado dos signos da existencia, e mais por un foco artellador, unha matriz temática guieira de todo o conxunto: a vivencia do Tempo (Morte) como axente agresor dunha dramática acción perversa, e, a partir de aí, a representación -recoñecemento e asunción- dunha existencia coutada, escindida, fendida.

Agora ben, esa vivencia e tal representación amósase logo, en cada un dos libros, dende perspectivas ou con modulacións diferentes. No seu primeiro poemario *Palabra no tempo*, e segundo expliquei noutras páxinas (2007: 15 e ss.), os signos da protagonización corresponden a un *suxeito da desposesión* asolagado no desconcerto e no desacougo, que vive afundido en íntima confusión por esa acción perversa que fende a súa existencia. Un suxeito, xa que logo, abalado -en extravío- polo sentimento do baleiro, pola incapacidade de “ver” e “entender” (atopar sentido, orientación), e que, por veces, faise un *suxeito da procura* á agarda de sinais reveladores e guieiros da súa existencia.

En *Verba que comenza*, o segundo poemario (resultado dunha escrita intensa no derradeiro ano da súa vida), cambia -como dicíamos- a perspectiva, e trátase agora dun suxeito que asume a conciencia de límite, e que se abre tensivamente ós signos da ultimidade; dito doutro xeito, un eu que vive de certo a revelación do seu final, da presenza da Morte, e cumpre no seu dicir lírico co que tan iluminadoramente postulaba Novoneyra no retrato de Anxel Fole (1990: 199):

Ollar aberto que abre  
e tenta o couto do inalvabre!

Ollar que pregunta clama e di:  
*Non podo non ser nin ser así!*

Pois ben, a primeira gran clave de *Verba que comenza* radica -ó meu entender- en que ese *suxeito da ultimidade* aberto ó abismo do límite, mancado pola certeza do final,

e que tenta un senso diante da fatal revelación da Morte, verte a súa palabra, o seu dicir lírico, en follas dun dramático *diario*, que mesmo xa se advirte no propio deseño do conxunto, serie e secuencialización subxectiva de poemas-fragmento, sarta fragmentarista, pois, na que vai atopando manifestación, edificación, esa intimidade conmovida, temperada no seu fondo polas máis escuras e tenebrosas suscitacións existenciais (1).

A palabra poética da nosa autora faise -é así- puro dicir emotivo, pois -como sinala Juan Carlos Rodríguez (2001: 261-262)- “en el *diario* no hay nada que se interponga aparentemente entre el yo sujeto y lo que ese yo cuenta”, engadindo que “en las páginas del *diario* se transparenta (de nuevo: al menos aparentemente) la verdad misma del sujeto que escribe”.

Estamos, pois, e propiamente, diante dun *diario da ultimidade* que, dende outra perspectiva, cabería poñer en relación con dúas claves ben caras á modernidade literaria (e que poden botar luz clarificadora neste caso). Dunha banda, ese eu lírico que se verte vivencialmente no *diario* responde (2), na súa tipoloxía, ó que Santiañez (2002: 325) explicita como “representación de un yo escindido, desintegrado, evanescente, múltiple, desorientado, discontinuo”, ou -o que vén ser o mesmo- un suxeito complexo e polimórfico que se proxecta no seu labirinto interior, e que especularmente se reflicte -para dicilo en termos unamunianos- na “pantalla de alma propia”. A imaxe dese suxeito dissociado, fragmentado ou múltiple (xa non unitario, homoxéneo) aparecía ben significativamente en *Palabra no tempo*, por exemplo nestes versos (3):

¿Somos un ou somos dous, ou tantos como eu nos temos?  
Cada un é o caber dun mundo que non sabemos  
si somos ou si el é o que ten e nós mecemos.  
(OC-PT, p. 134)

E -claro está- tamén aparece en *Verba que comenza*:

Son a suma total  
daquel que foi medindo  
a pegada aquela que non digo,  
pegada que soía se puxo o seu nome.  
Son resta da esperanza -diferencia quedou-.  
Multiplicada xa nacín,  
¿para que dividirme agora?  
(OC-VC, p. 194)

Doutra banda, esa pulsión confesional que move o suxeito da ultimidade e determina o seu vertemento no *diario*, é un ben claro modo do que Garfield/Schulman (1984: 63 e ss.) consideran *función autocreadora*, tan definidora da escrita moderna, e pola que o creador tenta construírse, realizarse e mesmo salvarse nun proxecto estético. En rela-

ción con tan importante punto, xa Carmen Blanco (Do Val/Suárez Fernández, 2007: 33) fixo estas certas consideracións:

Tal como demostra a omnipresenza do (...) tema da propia poesía ou da propia palabra, que aparece xa no título dos seus poemarios *María Mariño era moi consciente da propia escritura, que igualaba e identificaba coa propia vida* e que atopaba no misterio orixinario da videncia iluminativa da “vella voz” e da “voz de nena que fala”. [Cursiva nosa].

Ó que engade:

Polo que respecta á súa asunción social do seu ser escritora, parece que María Mariño tiña unha forte autoafirmación creadora (...) que a levaba a vivir dende nena como poeta que sentía a poesía.

Esa pulsión autocreadora que dá construción ó *diario*, é tamén determinante, a miúdo, dunha *especularidade da escritura*, que se institúe -segundo explica Laura Scarano (2000: 73)- cando ese acto de vertemento e construción do eu se volve autorreferencial e o suxeito creador “inscripto en su tensión constructiva, se refleja en el acto de su propia escritura”, e mesmo fai explícitos “el porqué del relato, su necesidad y función, sus consecuencias(...)”.

Esa especularidade, así vencellada á función autocreadora, amósase evidente -e resulta fundamental- en *Verba que comenza*, e cobra corpo (e sentido) en varios poemas. Nesa liña, nese cadro de entendemento, o propio título do poemario, que reaparece na composición [4] (“Encéndeseme o peito, brúa en alma soia/ -verba que comenza-”), fai alusión ó que é a verdadeira palabra fundante, reveladora e edificadora do eu, do suxeito que se vai construíndo no propio acto do dicir, motivado sempre por ese pulo de desvelamento interior, de autoconecemento e de realización salvadora.

Dos marcados por ese signo especular, autorreferencial, o máis significativo resulta, sen dúbida, o poema [2], xustamente porque explicita con admirable claridade a función salvadora dese vertemento “autocreador” do eu, e evidencia, xa que logo, o sentido do *diario*. Aténdase a estes versos:

Meu sóo -afogado- xa non zoa.  
Miñas mans -dedos mudos- xa non tecen.  
¡Meu peito, si!  
(...)

¡Meu peito, si!  
Meu peito rixe e troca,  
troca nebra por ceo e luz  
que nunca é morta, troca camiños por  
fontes,  
lindeiros por mares e mareas en remo de bogar soio,  
(...)

Voz de alento troca polas cousas  
 (...)
 Troca anos por tempo en vida nova,  
 troca tempo por verbas -peito entre saudade-  
 (OC-VC, pp. 149-150)

A composición constata, ben nidiamente, os signos da privación, o apagamento vital do eu (“afogado/ mudo”, “xa non zoa/ xa non tecen”), pero a esa negatividade -asumida- opón o pulo do “peito” (“rixo e troca”) que vén ser, con recorrencia no poemario, o emblema do alento creador, do poder transformador (salvador, “luz/ que nunca é morta”) da palabra poética. Tal se demostra -sobre o eixe dese “troca”- na oposición entre simbolizadores negativos (moi presentes no seu imaxinario) - “nebra/ camiños/ lindeiros/ anos”-, asociados todos á acción perversa do Tempo, á escuridade existencial, e, logo, a cadea da positividade (“luz/ fontes/ mares e mareas/ vida nova”), das forzas liberadoras e vivificadoras, da vida aberta (e anovada, de certo) nos seus horizontes (4).

Outra composición moi interesante -o poema [10]- presenta, pola súa parte, novos trazos ou funcións desa *especularidade da escritura*, que se vencella, agora, á *pulsión de autoconecemento*, do propio desvelamento do eu. Moi orixinalmente, a palabra fundante do *diario* descóbrelle ó *suxeito da ultimidade* a “lectura” máis fonda e autenticadora do seu reino interior, aínda que, á vez, o eu queda asolagado en certo desconcerto, en certo extravío (“eu non sei”):

Linme hoxe toda por dentro.  
 ¡Linme!  
 ¡Como me está chegando!  
 ¡Como me apaña!  
 Eu non sei,  
 non sei si me chega ou vou por ela.  
 Non o sei.  
 (OC-VC, p. 163)

O poema [8] -de grande intensidade- volve presentar a dramática tensión entre o desfalecemento do eu (“Xa non palpo,/ xa non chego ás cousas cas mans”) e a forza do “amigo pulo” creador. Ben significativamente, ese alento salvador exprésase, de xeito reiterado, con simbolizadores ascensionais (“altura/ teito farto/ escaleira”) ou do campo da luz (“lume/ fogueira/ lumieira”), á vez que o “medrar” (“déixame no teu medrar quedo”) manifesta a vida plena acadada, a existencia salvada, sublimada (5).

Léanse estes versos representativos:

Xa non palpo,  
 xa non chego ás cousas cas mans,  
 non palpo terra,  
 terra lenta nin aquela de po.

Non palpo seu mundo cego-mudo.

(...)

¡Amigo pulo!

¿Aonde me erguiches tan afogadiña de hoxe?

¿En que teito farto de ti descanso?

(...)

¡Ouh, amigo!

Déixame,

déixame túas redes que pousan

ás túas medras.

Escaleira teu erguer en intre baixo o tempo,

fogueira que non se apaga,

déixame no teu medrar quedo -verba que nace soia-,

(...)

(OC-VC, pp. 159-160).

Esa autorreferencialidade, en fin, tamén pon de manifesto como o eu, dende o seu rol de suxeito creador (poeta), procura sempre a palabra verdadeiramente autenticadora, reveladora, sen deixarse tentar por enganosos pulos. Desbota, así, falar -manifestarse, verterse- cando nesa forza-palabra non se recoñece, cando non descobre nela o signo iluminador (“Non ando sin de ti forma -luz viva-. Non ando, /non”), e mesmo prega acougo, agarda pois sabe -como ben comenta Carmen Blanco (2007: 148) que “(...) esta palabra certa non se prodiga, mesmo resulta tremendamente difícil de encontrar, é case inasequible. Por isto é preciso agardala nunha longa espera poética, en actitude de total apertura receptiva, de total entrega”.

Tal dirá a nosa poeta (5):

Calma, amiga, calma que tamén eu

espero.

No me empuxes.

No me mandes falar o que non dis.

Non mandes que de ti diga

si hoxe non che conozo.

(OC-VC, p. 171)

## AS VOCES DO DIARIO

O *diario* caracterízase, no plano da modalización, por un verdadeiro ritual egotivo. Quere dicirse, con ese vertemento e encarnación do eu, obviamente dáse a tipoloxía dun discurso persoal rexido pola actitude de *linguaxe de canción*, cun eu que se fai voz e se actorializa como suxeito lírico. Por exemplo:

Vou buscando,

busco mañá e non atopo, busco día

e non o vexo.

Todo cala afeito.

Non atopo a pausa tarde nin sei do seu

barullo.

(...)

Vou vendo.  
 Vexo día ca súa salve.  
 Atopei mañá -miña hora-.  
 (OC-VC, pp. 173-174)

Vexo día,  
 día morto de troques, morto de  
 luz-sol,  
 morto de augas de chuvia, morto de neboas  
 e tempo de atopos.  
 Vexo con ollos -soio miniña-  
 soia miniña que urde, urde esperanza no camiño  
 en coios,  
 urde sol perdido na nebra (...)  
 (OC-VC, p. 161)

Ben a miúdo -como xa sucedía no seu primeiro libro- ese dicir íntimo do eu, a súa íntima e tremente manifestación, intensifícase, cobra énfase marcada pola *función patética* cos signos dos modos subxectivos:

¡Como me engañan!  
 ¡Como me tritura nunha!  
 ¡Como me trocan!  
 (...)  
 ¡Xa me perdín!  
 ...  
 ¡Xa chego!  
 (OC-VC, pp. 165-166)

Ou tamén:

Está caendo a folla i en min nace primaveira.  
 ¿Quen entenderá este mar vello?  
 ¿Cómo digo onte sendo hoxe?  
 ¡Como farto a miña verba do nacer que xa pasou!  
 ¡Como reino nas migallas onde medrei un bon día!  
 ¿Como piso forte sendo branda?  
 (OC.VC, p. 199)

Esa énfase patética cobra moi especial eficacia expresiva cando os modos subxectivos (interrogación/ exclamación) se activan no poema segundo determinadas pautas distribucionais, e segundo operadores que marcan medidas modulacións. Para dicilo esquematicamente, poderíanse establecer cinco tipos básicos:

[1] Un esquema pechado que traza relación entre apertura/ remate poemático (marcados pateticamente), ben sobre base reiterativa [poema 28], ben sobre contraste interrogativo/ exclamativo [poema 15]:

¿Quen manda na hora de hoxe?  
 ¿Quen manda?  
 ¿Quen manda que non a atende?  
 (...)

¡Xa me din en verba aberta!  
 ¡Xa me escoitan!  
 ¡Xa en rendixa da noite se atui!  
 ¡Xa son!  
 (OC-VC, pp. 173-174)

[2] Contraste interno, no corpo medio do poema, entre a ponderación exclamativa e, logo, unha seriación interrogativa, normalmente, ademais, co reforzo de operadores gramaticais (presenza da anáfora e da epífora). Tal no poema [29]:

¡Como zoa o vento, como zoa chamándome probe!  
 ¡Como rinchan as vigas chamándome probe!  
 ¡Como bailan os cristales nas ventanas inseguras chamándome probe!  
 ¡Como minten!  
 ¡Como van mentindo!  
 ¡Como dormen na riqueza eterna segura dos meus cálculos adolescentes!  
 ¿Por que esquecerei pazos e torres entre a cinsa da lareira?  
 ¿Por que me arredarei dos mozos pola quenturiña da nai?  
 ¿Pra que serve unha casa nova si lle faltan as paredes?  
 (OC-VC. P. 200)

[3] Poemas de remate exclamativo, con dúas marcas axuntadas nese final. Unha, a dun verso -o que pecha- con valor reflexivo, condensador, etc., de epifonema, máis a presenza dun puro signo interxectivo (“¡Ouh!”), que tenta traducir o laio -dor íntima, confusión, desacougo, arela non cumprida, etc.- do falante poemático:

¡Quen me dera que miña nai me dera hoxe unha tunda!  
 ¡Ouh!  
 (OC-VC., p. 203)

peito que volve a cume ó seu,  
 súa infancia tecedeira,  
 súa primeira mirada que veu luz,  
 seu mañán, en onte xa feito,  
 seu día craro:  
 toda verdade das cousas.  
 ¡Anos poucos. Ouh!  
 (OC-VC, pp. 206-207)

[4] Indicador ou sinal -que pode ser anáfora textual ou epífora- de distribución regular no poema, con marca exclamativa, e que enfatiza un termo clave do contido, como na composición [2] sucede con “meu peito”, o emblema sinecdóquico do suxeito que dá representación -segundo explicamos xa- ó vivificado reino interior, á súa “voz de alento”:

¡Meu peito, si!  
 Meu peito rixe e troca,  
 troca nebra por ceo en luz  
 que nunca é morta, troca camiños por  
 fontes,  
 (...)

Troca anos por tempo en vida nova,  
troca tempo por verbas -peito entre saudade-,  
troca ceo, mar e terra,  
troca nun soio son.  
¡Meu peito, si!.

(OC-VC, pp. 149-150)

[5] Nunha última modalidade patética, o poema péchase coa exclamación dunha soa verba, que intensifica, ou mesmo explicita, a clave simbólica que dá sentido á representación poemática, e que, obviamente, ou quedou subliñada xa, ou ben foise indicando con signos indiciais. Este é o caso da composición [7], co símbolo do solar:

Palpas o tempo.  
Lambes as terras.  
Trillas os días  
e vas andando,  
sin parar andando.  
Coxeas no outono -meu arranque-.  
Alóngaste no estío -miña morte-.  
Á primaveira dáste,  
dáste a todos que logo de ti se chaman.  
(...)

dá á terra voz e fala,  
dá a cada un dos tempos seu dono,  
dá larganza -peito de bríos-.  
Vein vindo a luz aquela que ti  
encendiches e non se apaga.

¡Sol!

(OC-VC, pp. 157-158)

Asemade, o dicir do suxeito adoita estar marcado pola *función modal*, por determinados indicadores que dan expresión no enunciado ás relacións ou posturas do falante. Trátase, en xeral, de subliñar -por formulalo con verso novoneyrán- a “inseguranza e desamparo” na que habita ese eu da ultimidade, o seu desconcerto ou descoñecemento, polo que son recorrentes as formas da negatividade cognitiva:

Eu non sei,  
non sei si me chega ou vou por ela.  
Non o sei.

(OC.VC, p.163)

Eu non sei quen manda hoxe que fixo de min  
pingoada.

(OC-VC, p. 167)

Onte espelloume a verba o pulo que marca o tempo.  
Del hoxe non entendo nada,  
del hoxe non sei onde empeza,  
del hoxe non teño,



non sei,  
non sei del.  
(OC-VC, p. 169)

Ou, así mesmo, o sinal dun pulo volitivo, dramaticamente sentido coma ilusorio (o imposible “rescate” da infancia, ámbito de pureza e inocencia, e, ó tempo -“non podo erguerme”- querer e non poder recuperarse da “caída”, do vencemento existencial):

¡Ouh, quen me dera que miña nai (...)  
(...)  
Tirada entre mesturada terra estou,  
quero, quero e non podo erguerme,  
aplástame a chuvia,  
lévame o vento,  
quéímanme,  
(...)  
(OC-VC, p. 202)

A dramatización ou forza tensiva do dicir vén dada, en moitas ocasións, pola presenza da *apóstrofe lírica*, da proxección, entón, cara a un “ti”, enunciario representado. Aí dáse, por demais, un abano de posibilidades xustamente na natureza ou condición dese receptor da apelación, da función conativa. Teríamos por exemplo, e reiterado, un *Ti da transcendencia*:

Señor,  
dime,  
¿dime dindonde che falo?  
¿Para onde me diches, dime?  
¿Para onde son enteira de ti?  
(OC-VC, p. 165)

Ou teríamos un *ti da confianza* (no que pode quedar implicado o propio lector):

Quen me dera, amigos, que miña nai me dera hoxe unha tunda.  
(...)  
¡Ouh, quen me dera (...)  
(OC-VC, p. 182)

Ou, en fin, un *ti de signo cósmico*, no que ve a representación do foco da Vida:

¡Mundo, como abonaches o que de ti era que agora che escapa!  
(...)  
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,  
(...)  
(OC-VC, p. 182)

A estas variantes apostróficas, de tensión apelativa, corresponden determinados *actos de fala* que dan singularidade, entón, ó dicir patético do eu. Trátase, dominante-mente, de actos directivos, de modo especial a pregunta:

Señor,  
 ¿Que farrapo son de ti?  
 (...)  
 ¿Que de min é teu sendeiro?  
 ¿Que verba miña che chega?  
 ¿Que son na túa liña de contas?  
 (OC-VC, pp. 169-170)

E tamén o *prego*, coma o que dirixe ó “Espírito amigo”, poder benévolo e vivificador, alento do renacer:

Si algo de ti alenta en forza viva,  
 (...)  
 encende luz-día na cinsa dos mortos  
 (...)  
 encende luz apagada daquel día que sobra, encende,  
 (...)

Chama ás cousas que non son delas,  
 chama hasta que desperten (...)  
 (OC.VC, p. 151)

Ou mesmo os *modos imperativos*:

ouh  
 quítalle as sombras ó sol, latido amigo,  
 quítalle ríos, regueiros e fontes á auga,  
 quítalle á terra,  
 quítalle o don que entre nós morre sin saber del,  
 quítalle seu noso abono,  
 (OC-VC, p. 208)

Claro que a orixinalidade meirande nas actitudes líricas do *diario* radica, de modo nido, nas formas ou usos do *desdoblamento do eu*, variantes, xa que logo, do monólogo autorreflexivo. A máis característica -e recorrente- no poemario é a variante do *diálogo interior*, é dicir, a apóstrofe que se orienta cara a un ti sinecdóquico do falante e suxeito poemático, e que corresponderá a unha esfera vivencial, espiritual, afectiva, ou a algún emblema corporal, pois, do propio eu.

Así -segundo xa se advertiu dende outra perspectiva-, nun caso o eu lírico apela ó “amigo pulo”, á forza que lle dá a liberadora e sublimadora “voz de alento”, que lle acende -e ergue- a palabra creadora:

¡Amigo pulo!  
 ¡Aonde me erguiches tan afogadiña de hoxe?  
 ¡En que teito farto de ti descanso?  
 ¡Qué ondas me mecen?  
 (OC-VC, p. 159)

Noutro caso, o ti enunciario é o “peito”, que no *diario* significa -xa se sabe- o emblema do reino interior, espazo íntimo no que aniña o alento vivificador e do que agroma a palabra fundante e salvadora:

Aquí che deixo, meu peito canso, aquí  
 che deixo,  
 aquí che deixo neste branco papel trillado, neste  
 percuo das horas.  
 ¡Quen eres -preguntaranche-, quen eres?  
 (OC-VC, p. 147)

Noutro máis, a apelación vaise dirixir, dramaticamente, á “xuventú” (rubenianamente sentida coma “diviño tesouro”), isto é, á pasada (“sustanza carcomida”) plenitude que habitou nun eu agora doente, abismado diante do enigma límite, do final revelado:

Xuventú, diviño tesouro. Si, si inda che arrola a quentura da vella  
 / cantiga primeira.  
 Si non... ¡Oh xuventú  
 como te aporveitas da forza miña feita loita!  
 ¡Xuventú esquecida! ¡Esquecido das cousas!.  
 (OC-VC, p. 201)

O caso máis singular, non obstante, está cando ese ti lírico do desdoblamento é un símbolo de relevo existencial (alusivo ó suxeito, por suposto), tal sucede no poema [17], que, polo seu interese, copiamos completo:

¿Onde queda o meu camiño?  
 Meu camiño aquí de sol enteiro,  
 de auga de chuvia,  
 de vento e loita.  
 ¿Onde queda?  
 Derruboume e non sei del.  
 Non me ergo.  
 Derruboume dinde a súa escada -miña forza-,  
 cuio fondo aquí que por min fala  
 magóame, di  
 e faime.

Camiño de sol, hoxe non me quantas,  
 ¡camiño meu!  
 No me mollas cas túas vertentes néboas de augas fartas,  
 no me deixas luz -faro aquí que fireu o vento-.  
 ¿Para que me queres núa?

Núa de ti,  
 núa de ti que son.  
 Si algo de ti me levan  
 non o sei,  
 si me traen non teño para que darlle,  
 si algo oio non entendo.  
 Quero falar e non digo.  
 ¡Ouh!  
 Xa no me deixa nada o vento.  
 Xa no me quenta o sol.  
 Xa no me molla a chuvia.  
 Son esquecida.  
 No me atopa a terra -peladiña en gromo-,  
 aquela que pareu o tempo.  
 (OC-VC, pp. 177178)

É claro que o eixe artellador deste dramático poema é esa imaxe simbólica do “camiño”, un *topos* que a nosa poeta desautomatiza poderosamente para dar visualización ós signos identificadores do seu devir vital. Como ben expresan os vv. 12/24, ese *suxeito da ultimidade* séntese en radical estado de privación, de desposesión, de perda (“núa/esquecida”), asolagado no desconcerto e o desacougo existencial (“si algo oio non entendo”), e, máis aínda, sen capacidade para a palabra, o seu dicir salvador (“Quero falar e non digo”), e mesmo dá constatación da súa “caída” (“Derruboume (...)/ Non me ergo”) e do seu “extravío” e inseguranza (“¿Dónde queda?/(...) non sei del”).

A ese estado de prostración e privación opón -contraste intensificador- o que “meu camiño aquíl” -a súa vida, o seu existir- foi nun tempo. Para dar expresión a esa positividade do pasado (forza vital, plenitude), sobre a imaxe axial do “camiño” converxen tres símbolos de signo ascensional -“sol enteiro/ auga de chuvia/ vento”- que, en simbolizados coincidentes, aluden á presenza do quentor vital e o coñecemento, dos sinais purificadores, ó pulo vivificador e sublimador. Camiño -vida-, pois, aberta e orientada, realizándose creadoramente, chea de alento, allea ás duras mágoas que agora a esnaquizan.

## CODA

Resumindo, xa de remate, as claves que tentamos analizar, cabería considerar e valorar o seguinte:

*Verba que comenza* é un poemario de sorprendente intensidade e orixinalidade, que se configura a modo de dramático *diario*, coa protagonización dun *suxeito da ultimidade*.

A forma do *diario* advírtese no propio deseño textual, poemas-fragmento (sen título) que compoñen unha sarta de secuencialización subxectiva, e na que o eu se vai vertendo e encarnando na palabra.

Ese *diario*, polo demais, hai que velo á luz da crise do *suxeito*, ou imaxe dun eu polimórfico, escindido, proxectado no seu labirinto interior, e da *función autocreadora* ou tento do eu por realizarse e salvarse nun proxecto estético.

Moi importante -e recorrente- resulta neste *diario* a autorreferencialidade ou especularidade da escritura, que actúa con varias funcións (valor da palabra fundante, pulsión de autoconhecimento, etc.).

Na súa clave pragmática, a modalización do *diario* vén dada polo dominio da *linguaxe de canción* maila *apóstrofe lírica*. Trátase dun dicir, ademais, moi enfatizado pola función patética, que se singulariza en determinados actos de fala (pregunta, prego, mandato), e que tamén amosa orixinais casos de desdoblamento (diálogo interior) do suxeito.

En definitiva, por esas notas de intensidade lírica e orixinalidade creadora (no mundo representado e a forma), unha obra capital -e poucas veces igualada- da nosa lírica contemporánea.

## NOTAS

- 1 Ese dicir en canto *diario* advírtese tamén na propia modulación da palabra poética. A diferenza do seu poemario primeiro, caracterizado por unha palabra condensada e sometida a moldes rigorosos (poema breve, metro curto, rima), agora, neste caso, faise palabra en liberdade, de poema longo, levada por moi variadas melodías íntimas, movida por ritmos obsesivos, por dinamismos de cambiantes rexistros.
- 2 Tal non quere dicir que fagamos -nin que se deba facer- unha lectura *biográfico modo* do poemario, por máis que certos datos da autora (tempo de escritura, grave doenza, etc.) poidan proxeccionar correspondencias co suxeito creador e mailo suxeito poemático. Esas relacións caen fóra do campo (e pertinencia) do estético-literario.
- 3 Citarei por María Mariño, *Obra completa* [OC], edición de Victoria Sanjurjo Fernández, Vigo, Xerais, 1994, indicando [PT] (*Palabra no tempo*), [VC] (*Verba que comenza*).
- 4 A palabra poética da autora é, neste libro, aínda máis hermética que no seu poemario primeiro. A súa expresión configúrase segundo un moi tecido imaxinario simbólico, fundamentalmente base arquetípica, e que se organiza sobre a tensión entre os esquemas vertical/horizontal, isto é, simbolizadores do ascensional (celeste) e descensional (terrestre) que, elementalmente, amosan a oposición entre positividade vs. negatividade existencial.
- 5 Proxectado ese cadro sobre as composicións, o conxunto repártese en catro grupos ou modalidades: a) poemas de radical negatividade, que manifestan a “caída”, o desconcerto, a confusión, o acabamento; b) poemas -poucos [3, 7, 9]-, por exemplo- de enaltecida vitalidade, de pulo liberador; c) poemas dialécticos, tensivos [2, 12, 17, 33], entre o pesadume, a privación e desfeita, dunha banda, e os signos de renovado alento por outra; d) poemas da eufemización ou da síntese unitaria dos contrarios, relacionados co simbolismo cíclico [28], a pulsión imaxinaria da interiorización, do “rescate” conciliador cara ó pasado (a nai, o fogar, a infancia).
- 6 Sería ben interesante analizar polo miúdo as relacións (contraposicións, mellor) entre este *diario* da nosa autora e o gran diario lírico da nosa modernidade poética, *De catro a catro*, de Manuel Antonio. O dela -xa se sabe-, dun suxeito aberto ó desamparo do límite, do final, asolagado nos signos da ultimidade; e logo, o do rianxeiro, dun suxeito que vive unha experiencia iniciática, transformadora, que experimenta un “morrer/ renacer”, expresado todo iso no molde rigoroso dunha estrutura mítica e a súa secuencia de mitemas, e ó través dun moi artellado sistema de símbolos (o barco, a oposición terra/mar/illa, a lúa, as estrelas, o vento, etc.). Cfr. a análise que fixemos (López-Casanova, 1990: 31-35).
- 7 Para as figuras pragmáticas, sigo o que establecín nos meus traballos (López-Casanova, 1994; 2001).

**BIBLIOGRAFÍA**

- Blanco, C. (2007): *María Mariño. Vida e obra*, Vigo, Xerais.
- Do Val, M. / Suárez Fernández, I. (2007): *Letras galegas 2007. María Mariño Carou*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- Garfield, E. / Schulman, I. A. (1984): *Las entrañas del vacío. Ensayo sobre la modernidad hispanoamericana*, México, Cuadernos Americanos.
- López-Casanova, A. (1994): *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Ed. Colegio de España.
- López-Casanova, A. (1990): *Luís Pimentel e "Sombra do aire na herba"*, Vigo, Galaxia.
- López-Casanova, A. (2001): *Diccionario metodolóxico de análise literaria*. I. Poesía, Vigo, Galaxia.
- López-Casanova, A. (2007): "Situación, construcción esentido de *Palabra no tempo* (Unha achega analítica á poesía de María Mariño), en Carmen Blanco (ed.), *Día das Letras Galegas 2007. María Mariño Carou*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Novoneyra, U. (1990): *Os eidos*, edición de Claudio Rodríguez Fer e Carmen Blanco, Vigo, Xerais.
- Rodríguez, J. C. (2001): *La norma literaria*, Madrid, Debate.
- Santiáñez, N. (2002): "Sujetos" (cap.VIII), *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Crítica.
- Scarano, L. (2000): *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*, Mar del Plata, Melusina Editorial.