

Aspectos métricos da poesía de Celso Emilio Ferreiro.

Dolores Vilavedra

Intentar un estudio sistemático e con afán globalizador das estruturas métricas que caracterizan a poesía de Celso Emilio Ferreiro semella, de entrada, unha tarefa pouco menos que imposible, non soamente pola relativa abundancia da súa produción senón tamén pola súa variedade: variedade tonal, temática e, como non, métrica. Quizais é isto o que explica o silencio case absoluto dos estudosos á hora de abordar esta cuestión.

Por outra banda, a análise métrica parece ocupar un posto case secundario nos estudos de Poética moderna. Hai un certo pudor a traballar cunha ferramenta considerada obsoleta nalgúns medios. Sen embargo, e por non citar máis que un caso, a escola estruturalista (exemplar no seu intento de renovación dos procedementos de análise textual) continúa concedéndolle ás cuestións métricas un papel fundamental na caracterización do discurso poético. Di Greimas en *Essais de sémiotique poétique*:

O metro, o ritmo, a institución dos versos e das estruturas estróficas (reforzadas pola rima) constitúen unha organización autónoma do nivel prosódico que *iconiza*¹ con insistencia, por medio dun sabio xogo de paralelismos e simetrías alternadas, o plano paradigmático do discurso poético².

Quizais o problema reside no sentido restrinxido e anacrónico co que se utiliza decote a palabra “métrica”, sempre dunha forma abstracta, outorgándolle unha existencia superestructural e independente: a métrica sería unha especie de molde previamente fabricado (non se sabe moi ben por quen) e transmitido pola

1. *Icono* é, na concepción de Peirce, un signo que presenta algunha semellanza ou afinidade formal co obxecto que debe connotar.

2. A tradución das citas ó galego é miña.

tradición literaria no que ten que encaixar perfectamente o poema. Se fose así, non tería sentido o noso intento. Hai, pois, que reivindicar “outra” métrica: aquela que constitúe para o poeta (para cada poeta) un repertorio de normas de “mise en relief” diferentes das habituais, é dicir, un discurso poético alternativo que reforza e precisa o discurso de base. A partir desta premisa, podemos xa falar da métrica de Celso Emilio Ferreiro.

O noso estudio vaise centrar, por razóns cuantitativas e cualitativas, na gran triloxía poética do autor: *O soño sulagado* (1955), *Longa noite de pedra* (1962) e *Viaxe ao país dos ananos* (1968). Por razóns cuantitativas, porque é imposible abordar neste espacio unha tarefa de tan amplo alcance como é a análise pormenorizada de toda a súa obra: queda, pois, unha porta aberta a futuras investigacións. Por razóns cualitativas, porque estes tres libros son, na miña opinión, o cerne do traballo poético de Celso Emilio; as demais obras poden ser calificadas de “menores” pola súa irregularidade. Son ademais extraordinariamente difíciles de estudar globalmente, porque a variedade, característica principal da obra de Celso Emilio, alcanza nelas as súas cotas máis elevadas.

Cómpre recordar que Celso Emilio exerceu conscientemente como fillo do seu tempo³ e, como tal, vencellouse ás correntes literarias que imperaban neses anos en España e América Latina, sen por iso perder nada da súa peculiar personalidade poética. Daí a súa relación dende o punto de vista temático, coa chamada “poesía social” e, dende unha perspectiva máis formal, con toda a corrente cultivadora do que Francisco López Estrada chama “poema novo”, que supón unha revolución na concepción epistemolóxica do poema e, por extensión, da métrica. López Estrada explica así o fenómeno:

O poema novo, ó desligarse do rigor na medida do verso e na rima, e tamén na estrofa comúns establece o centro de gravitación rítmica no conxunto da obra entendida como unidade poética (...), en consecuencia, o poema non conta como unha sucesión de versos perfectos, de rimas logradas, de estrofas pulidas, senón que extrae de si mesmo, da súa forza interior desenrolada polos elementos que integran o conxunto, a lei de cohesión rítmica como manifestación creadora⁴.

Isto supón un cambio total nos planteamentos de produción e recepción do discurso poético: hai un desprazamento do criterio de valoración atomizador e fragmentario que viña predominando (máis ou menos segundo as épocas) na historia da literatura a un criterio amplo e globalizador centrado na idea do ritmo propio e interno de cada poema. O ritmo, pois, como valor fundamental, intrínseco, como movemento anterior ó verso: non é o ritmo o que está incluído no verso senón ó revés, éste último no primeiro.

3. O mesmo Celso Emilio di na súa *Autopoética* que “o poeta -queira que non- vive no seu tempo”.

60 4. Francisco López Estrada, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1974.

¿Como se produce este ritmo? Fundamentalmente, pola sucesión ordenada de determinados elementos: os máis frecuentes son de orde prosódica (entonación, pausas, número de sílabas e acento tónico), pero hai outros que poden chegar a desenrolar unha función estética tan importante como a dos anteriores, e que permiten falar a Alarcos de catro “clases de ritmo” orixinadas por:

- Unha secuencia de sonidos, de material fónico.
- Unha secuencia de funcións gramaticais acompañadas de entoación.
- Unha secuencia de sílabas acentuadas segundo un determinado esquema.
- Unha secuencia de contidos psíquicos (sentementos, imaxes).

A estas alturas, o noso lector xa se estará preguntando que ten que ver todo isto con Celso Emilio. Pois ben: tentarei descubrir nos seus textos que o que fai falar a Basilio Losada⁵ de “dominio formal” e “sabia construción do poema” non é a utilización dos recursos da métrica “tradicional” senón esta conxunción de esquemas métrico-rítmicos que Cesare Segre⁶ equipara, nunha comparación afortunada, ós musicais, posto que ámbolos dous forman códigos poderosos precisamente pola súa falta dun significado protocolable, verbalizable: estes esquemas formarían a matriz na que se formula e explicita o discurso lingüístico. Velaí, pois, o principio metolóxico da miña análise.

De *O soño sulgado* di Alonso Montero⁷ :

Non é o libro co que o seu autor entrou na historia
pero si é o libro co que Ferreiro entra na súa historia
de poeta.

Efectivamente, neste libro aparecen unha serie de claves poéticas que serán constantes unitarias na triloxía obxecto desta análise. Celso Emilio opta por unha estruturación simple do poema na que a estrofa vai ser un elemento autónomo (dende o punto de vista sintáctico, métrico e rítmico, en estreita relación de dependencia coa configuración interna do pensamento do poeta), de aí que non se poida falar de predominio de ningunha forma estrófica pois a variedade é a tónica xeral no libro e en cada poema: variedade tanto no número de estrofas que constitúen o poema como no número de versos dos que consta a estrofa.

O mesmo pode dicirse do verso: hai un predominio claro do hendecasilabo en combinación con heptasílabos (case sempre con rima asoante nos pares) ou do verso libre, e unha alta frecuencia de versos soltos ou discordantes. Aparentemente, poderíamos falar dunha certa despreocupación da construción formal do poema. Pero a construción acústica, aínda que sexa mental, que aconsella

5. V. “Ferreiro Míguez, Celso Emilio”, en *Gran Enciclopedia Gallega*.

6. Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.

7. Xesús Alonso Montero, *Celso Emilio Ferreiro*.

Tomachevski para a poesía, fainos percibir en *O soño sulagado* unha unidade rítmica máis sutil, conseguida polos procedementos arriba citados.

Analizemos polo miúdo o poema “Muller espida co mar ao fondo” (I, 66)⁸. A organización xeral do poema non ten descuido ningún; hai unha grande regularidade estrutural:

Apóstrofe de *dous* versos.
Dúas estrofas de *dous* versos.
Apóstrofe de *dous* versos.
Dúas estrofas de *dous* versos.
Apóstrofe de *dous* versos.
Unha estrofa de *catro* versos.
Apóstrofe de *dous* versos.
Unha estrofa de *catro* versos.
Apóstrofe de *dous* versos.

Esta regularidade converte o poema nunha estrutura estrófica perfectamente circular, acentuada pola repetición final da primeira estrofa. A isto hai que sumala rima asoante nos pares e a repetición de certas combinacións léxico-sintácticas; así, nos primeiros versos das estrofas cinco e seis:

Iste é o mar das dornas e solpores.
Iste é o mar das ondas manseliñas.

Ou nas estrofas oito e dez:

Aquelas son as illas miragrosas.
Aquelas son as roitas transparentes.

Obsérvese que neste caso a variación final é soamente no plano léxico posto que no morfolóxico se mantén inalterable o esquema sustantivo + adxectivo. Este poema é un dos moitos nos que Celso Emilio utiliza o estribillo (neste caso con variacións) ou o refrán como procedementos de fixación rítmica.

Temos outro exemplo, esta vez absolutamente regular, no poema “Moi lonxe” (I, 40), constituído por cinco estrofas de catro versos nas que sempre se repite o derradeiro “pero eu estou moi lonxe, lonxe, lonxe”⁹.

8. A numeración romana indica o volume e a arábica a páxina da edición das *Obras Completas* de Akal.

9. Retrouso este (*lonxe, lonxe, lonxe*) que, por outra parte, tomou Celso Emilio do coñecido poema do século XVII sobre do asalto a Cangas de Morrazo polos turcos. Unha das teorías que se manexaron para desvela-la autoría daquela patética acta *de vissu* supón que o autor orixinal foi alguén relacionado co mosteiro de Celanova, a vila natal de Celso Emilio.

Outro caso de estrutura poética fortemente traballada é “Eu en ti” (I, 54). Equilibrio estrófico: catro estrofas combinando versos de sete e once cunha rima consoante regular e unha estrofa final, absolutamente diferente na rima e no cómputo silábico que envía de novo ó título, pechando así o poema:

Sempre,
dende a neve dos tempos,
eu, na túa ialma.

Pero a esta regularidade métrica hai que engadir, ademáis, a repetición do primeiro e o último verso nas catro primeiras estrofas (que, repito, forman un bloque ben diferenciado da final) con variacións no derradeiro lexema de estrofa a estrofa pero conservado como marca de unidade intraestrófica:

Eu xa te busquei / eu xa te buscaba
Eu xa te procurei / eu xa te procuraba
Eu xa te chamei / eu xa te chamaba
Eu xa te namorei / eu xa te namoraba

En canto ós versos centrais, atopamos unha sistemática repetición (cunha soa excepción) do esquema: CANDO + sustantivo + verbo + complemento. Así, tódolos elementos textuais están, dende distintas fronteiras (rima, sintaxe, léxico) ó servizo dunha mesma causa: o acompañamento rítmico do fluir do discurso poético.

Celso Emilio inicia en *O soño sulagado* un costume que nas obras seguintes irá converténdose nunha característica: a procura dun efecto final (que nos fai lembrar, dalgún xeito, a *fiinda* medieval), dun bloque marcadamente diferente dende o punto de vista formal e que actúa a modo de resumo e freo rítmico do poema. Atopámolo en “Eu en ti” pero poderían porse outros moitos exemplos: en “Dempois” (I, 42), o bloque final é case lapidario (“Non me preguntes nada”); en “Postal a Carmen Conde dende Ourense” (I, 86), é un apóstrofe (“Falaime Carmen Conde, miña dona”).

Hai en *O soño sulagado* un poema que Méndez Ferrín¹⁰ califica de precursor: trátase do “Poema nuclear” (I, 92), absolutamente moderno polo seu uso do simbolismo fónico e gráfico. O poema é unha sabia combinación de aliteracións e enumeracións caóticas que crean un ritmo absolutamente peculiar. Vexamos algúns versos, a modo de exemplo:

- ¡Que ben , que a bomba ven co seu rebombio;
- A bomba,¡bong!, a bomba, bon amigo.
- Nada serán, meu ben, se a bomba ven
- A bomba,¡bong!, a bomba co seu bombo.

10. Xosé Luis Méndez Ferrín, *De Pondal a Novoneyra*.

Todas estas repeticións fónicas son, en realidade, mecanismos de rima interna dunha intensidade extraordinaria. Pero non son os únicos. Noutros casos, o poeta duplica o efecto da rima interna co xogo léxico:

- Altezas, escelencias, eminencias.
- Cabaleiros cubertos, descubertos.

Os derradeiros versos falan por si mesmos, engadindo ó simbolismo fónico o gráfico:

- ¡Está nos ben! ¡Está ben! ¡Está bon!
- ¡¡¡Booong!!!

Outro caso semellante é o do poema “Frol de outono” (I, 48) aínda que aquí o efecto rítmico é menos global, posto que non o atopamos ata a estrofa final:

Cantiga desta vida que me morre,
que me moe, moendo a miña veira;
moéndome amodiño vou morrendo,
coma a mar moe ó mar, unha mar chea
que morre cada día dende sempre
(eu dareiche delor) a mar inmensa.

Longa noite de pedra é un libro que foi calificado como “irregular”¹¹ dende o punto de vista do logro da tensión poética. Esta irregularidade pode ser tamén a súa definición métrica: Celso Emilio continúa e desenrola o proceso iniciado en *O soño sulagado* de busca de novas formas rítmicas que lle sirvan para emitir dunha maneira persoal a súa voz poética. Así, en “Longa noite de pedra” (I, 104) atopamos repetido seis veces o sintagma “de pedra”, o cal, tendo en conta a brevidade dos versos e a non excesiva lonxitude do poema, convértese nunha clave rítmica fundamental, combinada neste caso cunha rima asoante bastante descoidada.

Hai no libro un grupo importante de poemas nos que o simbolismo fónico, xa ensaiado no libro anterior (v. “Poema nuclear”) xoga un papel protagonista. En “Libremente” (I, 126) trátase da dosificada presenza, todo ó longo da composición, do grupo nasal + oclusiva. Resístome a reproducir aquí o poema pero en case tódolos versos hai algún caso, cando non hai máis. Velaí algúns exemplos:

- Libremente falando, cantando nas oreas
- No longo vento das chairas e dos bosques.

Outro tanto ocorre en “Pranto por Carles Riba” (I,128): dun total de 38 versos (sen contalo bloque final en catalán), trece presentan na última palabra un grupo nasal + consoante, é dicir, nun verso de cada tres. A importancia da repetición deste grupo fónico radica en que é o único responsable da creación do ritmo no poema, pois non hai rastro de rima.

Continúa utilizando Celso Emilio o estribillo que enlaza nalgúnhas ocasións o poema co título (“Mentras imos andando”, (I, 132) ou a repetición da mesma estrofa ó principio e ó final como no caso de “Inverno” (I, 226), que comeza e remata con estes dous versos:

Chove, chove na casa do probe
e no meu corazón tamén chove.

Os diversos procedementos combínanse nun xogo paradigmático enfocado cara a unha única finalidade rítmica: así, en “Mentras imos andando” (I, 132) o estribillo final combínase co primeiro verso que presenta en tódalas estrofas o mesmo esquema léxico-sintáctico: “o tempo” + verbo + complemento. Outro tanto pasa en “O corazón do vento” (I, 164), onde o verso “está cansado” repítese de maneira irregular nunha estrutura marcada por un ritmo imposto a base de reiteracións sintácticas. Vexamos algúns exemplos:

- Dende aquí albre mol do paradiso,
dende a arcilla primeira,
dende a primeira lama con alento.

- Ou tornillos insomnes,
ou patacas sonoras,
ou papagaios místicos.

En contraste con esta irregularidade (que é a súa nota máis característica), Celso Emilio móstrase noutras ocasións como un poeta enormemente regular na creación de estruturas poéticas fortemente traballadas, tanto dende o punto de vista léxico-sintáctico como métrico. Atopamos así en *Longa noite de pedra* poemas como “Aire puro” (I, 140), onde tódolos versos presentan unha única rima asoante, ou “Espranza” (I, 142) onde, ademáis da rima asoante nos pares, hai unha regularidade absoluta e pouco habitual no cómputo silábico de Celso Emilio: tódolos versos son heptasílabos, con excepción do apóstrofe final. Outro exemplo sería o “Monólogo do vello traballador” (I, 144), combinación de versos de 11, 7 e 5 con rima asoante nos pares.

Mesmo atopamos dous romances: “Romance pesimista de fin de ano” (I, 188) e “Romance incompleto” (I, 246), talmente como se o autor quixese dar fe da súa pericia con formas máis clásicas ou con moldes máis estreitos.

“Carta a miña muller” (I, 152) resulta un bo exemplo de combinación de esquemas sintáctico-morfolóxicos:

- Palabras que non debes pronuncialas,
nin xiquera pensalas, cavilalas,
tatexalas, gabalal, escribilas...
- Como son verbi gratia, libertino
liborio, liberata, libre cambio.

Ímonos deter agora na análise de dous poemas exemplares dende a nosa perspectiva. En “Os honoráveles” (I, 178) atopamos a combinación de tódolos procedementos aquí estudados:

-A rima asoante nos pares (coas irregularidades habituais).

-A reiteración de esquemas sintácticos. Así, nos versos 9-12 repítese a mesma estrutura Artigo + Sustantivo + C.Nome.

-O xogo de quiasmos:

Ai, a honradez conxugada
.....
Ai, a tripuda honradez.

-Versos con pequenas variacións gramaticais que funcionan case como estribillos:

- Eu son honrado.
(Nunca pasei fame)
Ti eres honrado.
(Nunca pasache fame).
- Entón eu xa non son tan honrado.
- Entón ti xa non eres tan honrado.

-Acumulación rítmica conseguida por medio da enumeración de versos co mesmo principio (“cando...”, “cando...” etc.).

“Noiteboa en Harlem” (I, 210) combina versos de sete e once sílabas e presenta unha clara división en estrofas, con dous procedementos para marcala: pola rima (asoante nos pares) que cambia en cada estrofa e polos paralelismos sintácticos que presentan os versos libres:

- A porta dos camiños / A porta do amencer ...
- No arrabaldo do mundo / No arrabaldo dos soños

66 Confirmando a variedade como a nota característica de *Longa noite de pedra*, cómpre falarmos agora dalgúns poemas absolutamente regulares na súa construción: “María Soliña” (I, 182) é un conxunto de cinco estrofas que

repite o mesmo esquema (a8, b8, c8, d6), suliñado pola reiteración da mesma palabra no final dos primeiros versos (Cangas) e a repetición total dos versos terceiro e cuarto a modo de estribillo. Nos segundos prodúcese a mesma estrutura sintáctica (Suxeito + C. Nome + Verbo).

En “Goethe” (I, 212) e “Son un pasmón” (I, 220) atopámonos ademáis con algúns dos pouquísimos exemplos de rima consoante da obra de Celso Emilio, utilizada, polo menos nestes dous poemas, con clara intención choqueira, como recurso humorístico. Do segundo poema hai que salientar tamén a relativa brevidade nos versos (os máis longos teñen oito sílabas e hai bastantes de cinco) dos que moitos son agudos, o que lle impón ó poema un ritmo fortísimo pero pouco sutil. M^a Victoria Moreno e Xesús Rábade¹² considéranos como un dos poemas “menores” do libro posto que se trata, segundo eles, dun texto no que non se logra a tensión emotiva; sen entrar agora nun debate de opinións para o que este non é o lugar axeitado, coido que o mérito estético de “Son un pasmón” radica non nunha suposta e inacadada “tensión emotiva” senón na acertada creación dunha tensión rítmica expresiva moi peculiar e orixinal.

Viaxe ao país dos ananos consta de dúas partes: a primeira é un longo poema, artellado en vinteun fragmentos, que dá título ó libro. A división estrófica é mínima e nalgúns casos o texto presenta unha andadura case narrativa.

Efectivamente, todo ó longo da obra poética de Celso Emilio atopamos exemplos deste prosaísmo, desta oscilación entre o lírico e o narrativo: penso agora en “Gabanzas dos canteiros” (I, 154) ou “Soldado” (I, 110) de *Longa noite de pedra*. Di López Estrada¹³ que un premeditado prosaísmo non ten por qué ser alleo á complexidade comunicativa do poema e que pode tratarse dun signo intencionado. ¿É este o caso de Celso Emilio?. Inclinámonos a responder que non, que no noso poeta non é intención senón consecuencia da complexidade comunicativa, da densidade conceptual de certas composicións.

En estreita relación coa devandita cuestión, está o uso que Celso Emilio fai do encabalgamento, fenómeno que outro gran poeta como foi José Hierro calificou como “recurso de relevación expresiva”. Efectivamente, a disparidade entre pausa verbal e pausa sintáctica parece ter (por parte do poeta) unha consciente finalidade rítmica. Pero non sempre é así. Tamén pode ter, como consecuencia directa, o estreitamento do enlace entre os versos, achegándoos así á prosa. Isto é o que sucede, na miña opinión, con grande parte dos encabalgamentos ferreirianos. Vexamos algúns exemplos.

En “El hermoso rostro del país” (I, 322), atopamos:

A miña terra é soave, solermiña
polo vrao, cando as anduriñas tecen
os seus voos de soños...

12. Ob. cit.

13. Ob. cit.

En “Apartheid” (I, 332):

Os patriotas locais opinaban
que o asunto era complexo e moi difícil
de entender por aquiles que non fosen
nados en Alabama, USA.

Precisamente no intento de frear este desbordamento prosaísta (imposto, como xa dixen, pola densidade doutros planos do paradigma poético) coído que hai que encadra-la desigual lonxitude que caracteriza ós versos do noso poeta. Todo ó longo da súa obra atopamos versos de tres ou cinco sílabas combinados con outros de once que supoñen un corte, unha ruptura da monotonía dun ritmo quizais “narrativizado” en exceso, impondo unha nova andadura, unha variación e axilización rítmica. Citemos soamente algúns exemplos: “Os ratos” (I, 70), “Formentor” (I, 168) ou “El hermoso rostro del país”(I, 332).

Para completa-la miña análise de *Viaxe ao país dos ananos*, hai que dicir que se repiten aquí tódolos procedementos métricos que actúan como punto de converxencia entre o fónico, o semántico e o rítmico, e dos que xa falei:

- O uso do estribillo : “Prá mocidade” (I, 318).

- Os xogos de recurrencias fónicas en “Amencer en Vigo” (I, 350):

Balbordo a bordo dos bous.

Os tranvías van, fe,
fe, fe, ferrové,
ferrové, ferrovello.

- A combinación rítmica de esquemas léxico-morfolóxicos en “Compromiso” (I, 370):

Tido,
metido,
prometido,
comprometido.

ou en “Teoría do arbre” (I, 362):

Arbre, a porta da casa,
arbre, o estrado i o teito,
arbre, o carro i a mesa,
arbre, a chuvia no vento,
arbre, a caixa do morto,
arbre, a fiestra i o asento.

Mesturados entre estes poemas aparecen outros moito máis regulares (como xa ocorreu en *Longa noite de pedra*) nos que Celso Emilio utiliza, sempre dun xeito esporádico, a rima consoante e/ou a estabilidade estrófica e versual: o mellor exemplo é o poema “Ao lonxe, Ourense” (I, 342) onde os versos heptasílabos e hendecasílabos con rima consoante aparecen agrupados en estrofas de catro (coa excepción da última, que actúa como resumo final, tal e como sucede noutras composicións).

A intención desta análise non foi outra que demostra-la validez do xuício que Basilio Losada emitiu respecto da poesía de Celso Emilio Ferreiro (v. supra). Efectivamente, pódese falar de “dominio formal” e “sabia construción do poema” pero sempre exercidos en moitas frentes poéticas e, polo mesmo, con desigual atención e intensidade: de aí a irregularidade estrutural que caracteriza á triloxía aquí estudada (e que considero de abondo significativa). É sempre unha absoluta modernidade (xa falamos do noso autor como fillo do seu tempo) que lle fai arrequece-la súa voz poética cunha nova concepción do ritmo e das técnicas para crealo que o conecta claramente coa poesía que se facía no seu tempo noutras áreas lingüísticas ou culturais.