

**QUEN É ELA? A  
REPRESENTACIÓN DA MULLER  
NO DIÁLOGO INTERTEXTUAL  
DA POESÍA DE XOSÉ LUÍS  
MÉNDEZ FERRÍN**

**María Carreira López**

Universitat de Barcelona

[doi:10.17075/tucmeg.2015.018](https://doi.org/10.17075/tucmeg.2015.018)



O obxectivo deste traballo é facer un estudo sobre o poema «Quén é esa que sobe a encosta de Cortiña Grande» (Méndez Ferrín 2004 : 75-76)<sup>131</sup> poñendo de manifesto a relación intertextual que se establece entre este poema, a Rima IV do poeta italiano medieval Guido Cavalcanti «Chi è questa che ven, ch'ogn'om la mira» (Cavalcanti 1989: 75-76) e o libro bíblico *A Cántiga das Cántigas*, na versión galega de Manuel Casado Nieto (1984). A evidente relación formal entre os tres textos dá pé a encetar un estudo comparativo da representación feminina e a simboloxía que se pon en marcha en cada un dos sistemas literarios, prestando especial interese ao poema ferriniano. Finalmente, remátase coa vontade de tirar conclusións sobre os significados que subxacen no retrato de muller do autor galego, en referencia aos do *Dolce Stil Nuovo* e aos do libro da Biblia.

A lectura do poema de Cavalcanti espertou axiña na autora deste traballo a lembranza do de Ferrín que comeza de parello xeito. Daquela, materializouse a pregunta que dá título a este traballo: quen é ela? Á parte da similitude temática do retrato de muller, o elemento que primeiramente chama a atención nestes dous poemas é a fórmula interrogativa anafórica «quén é ela», que se repite nas cinco primeiras estrofas do poema de Ferrín. O padrón desta inquisición resultou ser moito máis antigo que as *Rimas* do *Dolce Stil Nuovo* e remitía á *Cántiga das Cántigas*, onde se repite explicitamente en dúas ocasións: «¿Quén é ista que xurde coma o abrente,/corusca coma a lúa, reloce coma o sol;/témera coma aaz presta pra a guerra?» (Cant, 6: 9)<sup>132</sup> e «¿Quén é ista que rube do deserto,/enfeitada de gozos, solermiña, encostada ao seu amigo?» (Cant, 8: 5).

É precisamente co modelo enunciativo bíblico co que se vencella directamente o poema de Ferrín e, se cadra, en menor medida, co do italiano. As dúas últimas estrofas do poema galego están tamén estruturadas nunha pregunta onde a voz lírica atopa un discurso inédito. As conexións cos textos bíblicos son máis que evidentes e aínda se constata de novo nun fragmento que nos remite ao libro da *Apocalipse*, como veremos.

---

<sup>131</sup> O poema foi publicado orixinalmente nunha edición para coleccionistas, *O outro* (2002), de reducida circulación. Ante as imposibilidades para consultala, este traballo utiliza principalmente a versión editada dentro do volume *Era na selva de Esm* (2004) e fai referencia á publicada no sitio web, Biblioteca Virtual Galega (2002), que, como veremos, presenta certas variantes.

<sup>132</sup> As referencias dos versos bíblicos proceden de Casado Nieto (1984) e seguen as convencións usuais (libro, capítulo: versículo).

Para situármonos no contexto, queremos só lembrar que *A Cántiga das Cántigas* é un dos libros bíblicos clasificados coma sapienciais ou poéticos polos eséxetas.<sup>133</sup> Ao parecer foi Salomón quen importou este xénero culto desde Exipto á literatura hebrea. Tamén parece ser que os exipcios xa tiñan un libro ou pergameo chamado *Cánticos de amor*, que trataba dun diálogo entre dous amantes e que podería ser o precedente do poema bíblico. Para Xesús Precedo Lafuente, na súa introdución á versión galega da *Sagra Biblia*, a atribución a Salomón da *Cántiga das Cántigas* é un caso de pseudoepigrafía,<sup>134</sup> pero aínda así Precedo reafirma a débeda dos hebreos coa tradición cultural exipcia: «A Sabedoría de Israel recibe o nome probablemente da Sabedoría de Exipto. Hai outros pobos que teñen os seus sabios e a súa sabedoría propia, como é o caso de Mesopotamia; pro o pobo que tivo un influxo meirande en Israel foi sempre Exipto, de quen tomou Israel tamén o exemplo pra a institución monárquica» (Precedo Lafuente 1984: 11).

A gran novidade que achegaron estes libros sapienciais consistía na substitución da figura do profeta pola do sabio, máis preocupado por asuntos de conduta humana que pola relación do home coa divindade. Estes sabios eríxense así en remotos devanceiros do Humanismo. Na *Cántiga das Cántigas* resalta a temática amorosa e erótica, que podería provir dunha evocación de antigos cultos de fertilidade ou agachar outros significados místicos e alegóricos que se lle atribúen desde distintas interpretacións e que, lamentablemente, non se poden atinxir neste traballo. O que nos interesa, polo momento, é subliñar a adscrición deste libro a unha tradición literaria culta.

## ESTRUTURA PARALELÍSTICA E FIGURAS DE REPETICIÓN

Nunha primeira ollada podemos ver que Ferrín escribe o poema en verso libre, se ben se podería tratar tamén de versículo métrico. A ausencia de rima clásica non impide que un dos trazos estéticos que sobresaen neste poema sexa o da musicalidade, conseguida maxistralmente grazas ás repeticións. No texto apréciase unha estrutura estrófica manifesta: aparece dividido tipograficamente en sete estrofas e cada unha delas corresponde con diferentes estratos temáticos que serán explicados máis adiante. Das sete estrofas é a cuarta a que concorda

---

<sup>133</sup> A versión galega de Manuel Casado Nieto de 1984 compendia no tomo IV da *Sagra Biblia* os denominados «Libros poéticos e sapienciais»: *Libro de Xob, Eclesiastés, A Cántiga das Cántigas, Salmos, Proverbios, Sabedoría e Eclesiástico*.

<sup>134</sup> «Os verdadeiros autores non tiñan tanto interese por ver o seu nome no libro, canto porque a xente lera o que eles escribían e que coidaban que podía serlles froitoso aos lectores, razón de que acudiran a nomes garantidos, ben polas súas obras literarias, ben pola sona que tiñan de homes sabios e prudentes» (Precedo Lafuente 1984: 13).

co texto salomónico. Porén, tal e como xa se comentou, a fórmula anafórica «Quén é [...]?» repítese no comezo das cinco primeiras estrofas, o que confire ao poema unha estrutura claramente paralelística.

A repetición do comezo das cinco primeiras estrofas amosa un dos tipos de paralelismo estrófico mais comúns na literatura: a anáfora. Mediante este procedemento auméntase e desenvólvese a relación co referente inicial; relación que se vai enriquecendo con matices ao longo de todo o texto. Tamén se poden observar varios paralelismos sintácticos ao longo do poema que se intensifican, sobre todo, nas estrofas cuarta e quinta e que se potencian con aliteracións tanto de consoantes coma de vogais en case tódalas estrofas, coma no seguinte exemplo, onde a combinación dos fonemas sibilantes e nasais confire un ritmo sensual: «nin no seu embigo Salomón mata sedes de mirra» (v. 18; énfase da autora).<sup>135</sup>

En canto a outros aspectos estruturais, presenta un auténtico catálogo de recursos de repetición, moi do gusto de Ferrín. Este tipo de estrutura reiterativa entronca coa cerna da poesía popular e con tódolos repertorios cultos vencellados coa transmisión oral, como o neotrobadorismo. Da mesma maneira que o neotrobadorismo, este poema podería estar inspirado no trobadorismo, na poesía medieval galego-portuguesa, caracterizada en gran medida polos mesmos recursos dos que estamos a falar. Mesmo cabería a posibilidade da influencia da poesía hebraica, xa que no principio do poema aparece unha relación con gradación, moi na liña dos textos sapienciais, que reforza o ambiente arcaizante: «coberta co pano rameado e sobre o pano a molida e sobre a molida a canastra/comprida canastra e ateigada con bolas de pantrigo/aroupadas en limpo pano de liño cru» (vv. 3-5). Nesta cita, ademais, pódense observar varios casos de epanalepse ou de repetición das mesmas palabras no mesmo verso ou no verso seguinte: «pano», «molida», «canastra». Estas repeticións epanalépticas achegan ao recitado unha cadencia máis lenta en canto que a súa lectura require certas pausas, polo que fornecen a intuición do ritmo e da simetría. O polisíndeto tamén contribúe a xerar, por unha parte, unha sensación de serie, de cadea e, por outra, unha tendencia ao estatismo, sobre todo na estrofa que homenaxea *A Cántiga das Cántigas*, na que practicamente cada frase comeza coa conxunción «nin». Nas estrofas seguintes tamén se fai uso deste mesmo recurso coa conxunción «e».

## ESTRATOS TEMÁTICOS

A división por estrofas facilita moito a decodificación en canto que en cada unha delas se amosa un cadro diferente. A estrofa primeira presenta a cabeza, coroada cun cesto ateigado de bolas de pan, en contraposición coas coroas e

<sup>135</sup> As citas do poema proceden de Méndez Ferrín (2004: 75-76). Entre parénteses indicase o número de verso.

diademas que exhiben as mulleres nobres, e, que son, por extensión, atributos da Virxe e de raíñas. Se a cabeza é o motivo que abre o poema, a orde corporal alterase na segunda estrofa e, ignorándose o colo ou o peito —clásicos das descrições prerrenacentistas—, a ollada do poeta pouxa nas mans e nos pés. Pero non é a de Ferrín unha descrição física, senón rigorosamente funcional. A panadeira leva nas mans un amuleto protector: «na mao a corna do alicornio co seu dente de allo» (v. 7); e os pés descalzos, que revelan a pobreza da muller: «non coa lúa aos pés senón espidos estes/duros de se estregar nas laxes de calzadas mil?» (vv. 9-10). Esta referencia aos pés sen deixar de ser bíblica, xa non é a da Amada, senón que se realiza en relación á Muller que aparece na *Apocalipse*.<sup>136</sup> En canto a este inciso, cómpre sinalar que as teorías esexéticas modernas interpretan que esta Muller embarazada, a piques de parir, coa lúa aos pés, simboliza ao pobo de Israel, e as doce estrelas serían as doce tribos; o que engade unha lectura con matices máis «políticos» á explicación clásica —moito máis literal— do trunfo da Virxe María sobre a Besta. Na terceira estrofa afóndase no estado interior da muller que xa se anticipara na segunda estrofa co adxectivo «tremerosa» (v. 8). Ela vai remoendo en silencio a congoxa que fan abrollar no seu corazón os medos ao tanxible e ao intanxible «a que ten medo aos mortos e o das dúas orellas» (vv. 3-5).

A comparación explícita coa *Cántiga das Cántigas* chega na cuarta estrofa, coa negación ou contraposición con aquilo que caracterizaba á Amada, quen sabe se a Raíña de Saba, que ficou na tradición oral coma arquetipo da máxima expresión de fachenda e realeza. Para unha ilustración deste arquetipo bíblico cadraría á perfección algunha imaxe de Gustave Moreau na súa serie dedicada á *Cántiga das Cántigas*, pintadas cara a 1883. Velaquí o cotexo dos versos de Ferrín cos da *Cántiga das Cántigas*:

---

<sup>136</sup> «Un gran sinal apareceu no Ceu: unha Muller, vestida de sol, coa lúa baixo os seus pés, e unha coroa de doce estrelas sobre a súa cabeza» (Ap, 12).

«Quén é esa que sobe a encosta de Cortiña Grande»	<i>Cántiga das Cántigas</i>
Quén a que non ostenta escudos no colo (v. 16)	O teu pescozo, de David a torre, que foi edificada con almeas das que adágaras penden a milleiros (Cant, 4:4)
ou arredor do colo de marfín (v. 17)	O teu pescozo, torre de marfín (Cant, 7:4)
nin no seu embigo Salomón mata sedes de mirra (v. 18)	O teu embigo, gasalleira cunca onde non falla endexamáis o mosto (Cant, 7:2)
nin devece por amar irmao de ventre e teta en cavernas altas do deserto (vv. 19-20)	Quén me dera que foses meu irmáu, nos seos da nai miña amamentado pra darche bicos ao te ver na rúa sen que ninguén ousara bafallarme! (Cant, 8:1)
nin é celebrada por cincocentas raíñas nin por oitenta [concubinas]  nin por arrebaños de mozas complementarias (vv. 21-22)	Son sesenta as raíñas, oitenta as barragás, infindas as doncelas (Cant, 6:7) Ao vérena as doncelas, enlevárona; louvárona raíñas e mancebas (Cant, 6:8)
nin amosa o menor interese en ver o amado en figura de animal macho bravo a pacer nos cotos todo bruto (vv. 23-25)	A voz do meu amigo! Velahí chega choutando polos montes e os outeiros. Semella unha cervela ou un corciño novo (Cant, 2: 8-9) volta onde min, amigo, semellante á cervela, semellante aos corciños no monte de Bether (Cant, 2:17) Fuxe, amado, comigo, semellante ás cervelas, semellante aos cerviños no monte dos recendos (Cant, 8:14)
nin nota os seus peitetes ser cabirtos  nin moito menos cachos de dátil zucurado  para o padal do antes dito amado amo? (vv. 26-28)	Os teus peitos, xemeos de cervela que pacen entre lilios (Cant, 4:5) Os teus peitiños coma dous cabuxos xemeos de cervela (Cant, 7:4) O teu van é lanzal coma a palmeira, e os teus peitiños coma vagos de uva. Pola palmeira agancharéi –che dixen- pra coller o seu froito, pois pra min serán acios os teus peitos (Cant, 7: 7-8).

Desta oposición por negación e por contraste podería deducirse un afán case didáctico: debe quedar ben patente que ela é a antítese da Amada bíblica. A constatación en positivo do que se presentou primeiro en negativo constitúe a quinta estrofa: unha muller senlleira, moi humilde e non descrita a través do seu aspecto físico senón a través das súas accións, tal e como comezou o poema, cunha descrición nada corporal, senón absolutamente funcional: «Quén é a escalazada/esa que viaxa senlleira polos vieiros da dor [...] e paire e cría fillos bravos con destino á miséria/e goza embute con querido circunstancial/e ten o brazo rexo e con regos da testa rega» (vv. 29-38). O camiño que sobe a encosta

de Cortiña Grande serve tamén como trasunto do tránsito desta muller pola vida, resumido dramaticamente nos versos anteriores. É a aproximación a unha situación crúa, aceda, que o poeta quere achegar por confrontación despois do refinamento da escena bíblica da Antigüidade.

Trala exposición dos aspectos externos e internos da personaxe, na sexta estrofa introdúcese unha primeira vacilación entre o suxeito lírico, que ata agora era unha voz enunciativa, e o obxecto lírico: «serei siescaso eu esa?» (v. 39). O abundamento na descrición da personaxe vólvese moi dinámico, moi vivo, xa que se basea na enumeración de accións, con verbos en presente: «a que marcha», «non se dobra», «olla fixa» e «maldice».

Finalmente, na sétima e última estrofa calla este xogo de superposición ou dilución de identidades, segundo como se vexa, entre o poeta e o obxecto lírico. Non sería de estrañar —sobre todo ao facer a lectura en voz alta— que a pretensión do poeta fora engadir o rapsodo, a persoa que le ou o oínte circunstancial coma cómplice desta representación na memoria. Cómpre indicar que hai certas discrepancias textuais entre a versión publicada no volume *Era na selva de Esm* (2004) coa que aparece na Biblioteca Virtual Galega (Méndez Ferrín 2002). Velaquí as dúas versións:

Il serás tu este poeta que agora  
alenta o teu alento e bombea teus sangues  
e te lembra amada avoa altiva escrava  
en terra de lobos? (2004: 76 vv. 43-46)  
Il será agora tu este poeta  
que alenta o teu alento  
e bombea teus sangues (2002 vv. 43-44)

Este xogo de identidades, no que volveremos máis adiante, posto que constitúe o cumio do poema, xa foi sinalado por Manuel Forcadela coma un elemento característico de Ferrín. O crítico etiquétalo como «a tanxencialidade do protagonismo lírico» (2002: 15) e explica así:

En Ferrín evidénciase un protagonismo que ten que ver coa crise do suxeito, co home que vira a súa ollada cara á historia e cara a si mesmo, no marco cultural definido polo marxismo e tamén pola psicanálise, e desconfía do individuo, do eu enunciador da personalidade, xustamente un dos conceptos que máis interese vai acadar ao longo de toda a obra poética de Xosé Luís Méndez Ferrín, agora que nese vínculo entre a fantasma que leva a cabo o soliloquio do poema e o autor real non hai máis que outra fantasma, a imaxe do autor definida tamén como un espectro. (Forcadela 2002: 15)

O cumio do poema constitúese nesta fusión —ou confusión, se se quere— entre a alteridade (Ela) e a identidade (o eu lírico), para a que o poeta estivo preparando ao lector ao longo de todo o poema e aínda potenciándoa a través



das referencias ás outras mulleres que se suxiren como antepasadas da que sobe a encosta de Cortiña Grande.

### ***EIUSDEM FARINAE: ELA E OUTRAS QUE FORON ANTES***

Ademais da beleza e da maxestade coa que se representa a muller da *Cántiga das Cántigas*, temos coma posible antecedente a do poema de Guido Cavalcanti, «Chi è questa che ven, ch'ogn'om la mira», quen anuncia unha muller paradivina e inefable «sì che parlare / null'omo pote» (vv. 3-4)<sup>137</sup> que aparecía convertida en Anxo, en Raiña, mesmo en Deusa «la beltate per sua dea la mostra» (v. 11) facendo tremer o Ceo e a Terra, coma un ser sobrenatural que daba ou quitaba a virtude e a vida do amador con só unha ollada. No tempo de Cavalcanti (segunda metade do século XIII) estas representacións femininas epifánicas eran o pretexto para a exposición e formulación de materias máis filosóficas ca sensoriais, e mesmo a referencia á muller non é nin tan só unha muller idealizada, senón unha alusión hermética ao caos primordial, á terra negra, ao substrato alquímico ou, noutros casos, á *separatio* ou morte iniciática. No poema de Cavalcanti evítase a (re-)creación sensual no corpo da muller, e, malia ser o seu *incipit* un referente ao poema bíblico, o resto do poema non fai máis que insistir na inefabilidade da dama. O *fin'amor* desprezaba o terreal —polo tanto, o amor carnal e o erotismo— e poñía de relevo aspectos máis espirituais, idealizando á amada, que era espello de virtudes. A muller era un pretexto para elaborar un discurso filosófico e moi intelectualizado, en relación coa divindade e a transcendencia, que para a mente humana era imposible aprehender: «Non fu sì alta già la mente nostra/e non si pose 'n noi tanta salute,/che propriamente n'aviàn canonscenza» (vv. 11-13).

Adóitase describir a poesía do *Dolce Stil Nuovo* como «aliás, altamente aristocrática, restrita a un grupo de poetas que Dante chama de *saggi*, isto é, sábios e cultos, limitados a uma cultura esencialmente filosófica e teolóxica» (Enei 2010: 40). Este artellamento intertextual, a relación tridimensional do poema galego con estes dos *saggi* e dos sabios da Antigüidade, ten unha orientación doutrinal, introdúcenos no ámbito dun repertorio culto a través do tempo, que vai ser un dos eixes de partida para aborda-la lectura do poema.

Cavalcanti foi un dos inspiradores da escola poética do neotrobadorismo, que cultivaron Fermín Bouza-Brey, Álvaro Cunqueiro e outros poetas galegos de xeracións anteriores ao noso autor. Para o mesmo Ferrín (1990: 156) esta escola galega estaba máis próxima ao neopopularismo e gilvicentismo —que daquela estaba de moda en España e cuxos máximos expoñentes son Federico García

<sup>137</sup> As citas proceden de Cavalcanti (1989) a non ser que se indique o contrario.

Lorca e Rafael Alberti— que á tradición culta. Porén, a conexión coa tradición erudita —que é unha das principais características da produción literaria de Méndez Ferrín— podería vir a través doutras literaturas ás que o autor non é alleo, como os poetas modernistas anglosaxóns. En canto á pegada de Cavalcanti no modernismo anglosaxón tamén é bastante constatable. Segundo indica Claudio Rodríguez Fer, «Tense sinalado un parecido interés cara esta pescuda da tradición poética por vía erudita poñendo como exemplo o gosto pola primitiva lírica italiana —concretamente por Guido Cavalcanti— de T. S. Eliot e pola italiana, provenzal, española e china de Ezra Pound» (2011: 174-175). Joyce, outro dos autores fetiche de Ferrín, menciona directamente a Cavalcanti cerca do final de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, no capítulo quinto, onde Stephen Dedalus lembra o humor escuro do italiano: «he would recall the dark humour of Guido Cavalcanti and smile» (Joyce 2009).

Quedarían os tres poemas que tratamos neste artigo ligados por esta adscrición a unha tradición literaria erudita, en canto á elaboración técnica e formal; pero a temática do poema ferriniano non pode estar máis lonxe daquelas temáticas aúlicas. O uso dos atributos da Amada bíblica como antitéticos, aínda potencian máis os aspectos «seculares» e a crúa realidade que rodea á muller no poema galego. E a idealización e a incorporeidade da muller do poema italiano incrementa tamén a corporeidade, a «realidade» da do poema de Ferrín. A que sobe a encosta de Cortiña Grande é unha subversión da tradición por dúas vías: a do modelo ideal neoplatónico e a do canon estético de deusa sensual.

Mais subverter a tradición literaria é un xeito máis de dialogar con ela. Esta intenciónponse de manifesto decote na produción ferriniana e é explicada e toma corpo nestas verbas de Forcadela:

se antes mencionabamos a parodia autorial e a co-autoría como dúas características centrais na creación poética de Xosé Luís Méndez Ferrín que van decantando o devalar da súa propia evolución creadora, agora deberíamos engadir unha terceira: a representación da intertextualidade. Non se trata de dicir que todo texto é herdeiro de un texto anterior que igualmente o é de outro precedente. Trátase de evidencialo, de facer que se note. (Forcadela 2002: 17)

A naturalidade, a sinxeleza, a realidade que desprende esta muller enriquecese aínda máis en contraposición cos modelos bíblico e *duocentista* que a preceden. Se a amada da *Cántiga das Cántigas* se achega á perfección, non menos excelente é aquela muller inenarrable que se cantada na Rima IV de Cavalcanti, que Cabana proclama «Meraviglia ineffabile della donna amata»: «¿Quen é que vén, que todo mundo a mira,/que fai tremer de claridade o ar» (Cabana 2004: 190).

No comentario adicado a esta Rima, observa Letterio Cassata unha «parodia-analogía sacrale» no enunciado do poema e sinala a influencia de libros

bíblicos: «La mossa iniziale deriva da un passo di Isaia [63.1] sul Messia (Quis est iste qui venit? ecc.), e poco meno letteralmente coincide con passi del *Cantico dei Cantici*» (Cavalcanti, 1995: 13). E máis adiante Cassata indica, citando a Contini, que Cavalcanti estaba aludindo temas transcendentais: «la donna fa ammutolire ogni lingua e supera ogni possibilità di adeguato elogio [...] anzi questa ineffabilità [...] riflette una trascendenza della sua vera essenza rispetto alla conoscenza umana [...] ciò comporta la prevalenza del punto di vista indefinito o “corale” [...] su quello personale» (Cavalcanti 1995: 13).

Segundo a profesora Delia Cambeiro, na obra de Cavalcanti esa beleza humanamente indicible, por ser tan perfecta, ten o efecto de conmové-lo ao amado, para transformalo a el e ao mundo que o rodea: «A mais importante temática elaborada por Cavalcanti, depois utilizada por Dante Alighieri, foi, inegavelmente, a do amor que arrasa, que abate e aterroriza o amante, capaz de entorpecê-lo, dedeixá-lo estupefado, pasmo, diante da figura feminina» (Cambeiro 2008: 2).

Foi e é, de feito, a análise dos efectos e das causas de Amor nos seus poemas un dos puntos de discusión da crítica sobre a súa adscrición filosófica: para algúns como Nardi, estaba clara a súa pertenza á escola de Averroes, para outros á aristotélica, e mesmo, como insinúa Boccaccio, hai quen o relacionaba tanto a Cavalcanti coma o seu pai, coa doutrina de Epicúreo (Cavalcanti 1989: 42-47). Queda patente, xa que logo, que a poesía de Cavalcanti áchase moi lonxe dos rexistros populares e que se circunscribe á dese grupo que Dante chamaba *saggi*. O modelo pictórico desta muller ideal sería, por exemplo, a figura central do cadro *Primavera* (entre 1477-1482) de Sandro Boticelli, pintor no que se detecta unha grande influencia do *Dolce Stil Nuovo*.

## **ELA: DO MODELO ESTÁTICO DA AMADA Á AUTONOMÍA DINÁMICA DUNHA MULLER CEIBE**

Porén, no poema de Ferrín a muller non é *amada*, non é *adorada*. No canto do Amor ou dun Amado lembremos que ela ten «querido circunstancial». É protagonista senlleira nun mundo hostil ao que só ela é quen de se enfrontar. É ela a que, malia o seu medo e a súa incerteza, é quen de desbordar o canon feminino tradicional dos modelos clásicos e ser verdadeiramente libre, polas súas mans. A liberdade, que non lle vén dada, senón que é conquistada mediante o seu propio traballo e sufrimento, dótaa de certos matices de heroicidade.

A muller do poema galego é a quintaesencia da humildade: non coa lúa aos pés como a divindade apocalíptica, senón descalza, camiñando envolta de escuridade, por grises corredoiras das que pouco máis se ve que as laxes da calzada. A que sobe a encosta de Cortiña Grande é, a primeira vista, a antítese

do arquetipo de dama idealizada e inalcanzable no *Dolce Stil Nuovo*, precedente directo da dama celestial do Renacemento. A descrición da muller de Cortiña Grande opón tamén a imaxe feminina no poema galego coa da Amada da *Cántiga das Cántigas*, que é descrita sempre como obxecto do desexo do Amado, gozo estético en si mesma, rozando unha perfección de deusa, exemplo da mística da unión carnal. Agora que non por isto a do poema galego resulta menos magnífica, menos impresionante que as outras, que, ao fin e ao cabo, non deixan de funcionar como referentes. Esta relación referencial tamén lle confire parte daquela maxestade que ostentan as figuras arquetípicas. Os traballos de afastamento entre unha figura e a outra dalgún modo tamén poñen de manifesto o elo que as une.

O poeta galego constrúe neste poema un arquetipo que estaría, por unha banda, próximo á de Cavalcanti, en canto que ambas comparten unha omisión explícita de descrición física —a diferenza da Amada da *Cántiga das Cántigas*— e ademais tamén quedan as tres xunguidas por aquela vontade de adscrición á tradición literaria erudita que xa se tratou antes. Este novo arquetipo de muller defínese máis polas súas virtudes espirituais que pola beleza física: ela é capaz de conquista-la súa independencia polo seu traballo, pola súa resistencia, polo seu tesón, etc. Estas calidades eran (e aínda son, non hai máis que ver con que arquetipos femininos se nos bombardea nos medios de comunicación) atribuídas máis aos homes que ás mulleres. E por outra banda, a inversión do arquetipo bíblico ofrécenos unha personaxe que loita, que ten medo, pero continúa o seu camiño. Por pouco a poderíamos considerar ascética, se non fora pola mención aos praceres que lle proporciona o querido circunstancial.

Así, no texto de Ferrín preséntase claramente unha inversión de tópicos, entre os que destaca, ademais dos arquetipos femininos máis estereotipados, a transposición do ideal do *locus amoenus* e da poesía pastoril e bucólica, dos que se afasta definitivamente. A muller non é unha pastora inocente. Ela camiña soa, aínda que medorenta, aspecto que a humaniza máis. En terra de lobos. Vén de traballar arreo. Estes trazos humanizadores contribúen a manter o lector lonxe da tentación, tanto da obxectalización como da idealización.

A relación literaria co outro sexo renóvase, en canto que rompe coa tradicional visión da necesidade de interdependencia —cando non sumisión— das mulleres e os homes. Esta relación foi consagrada na nosa literatura co tema das viúvas de vivos. No traballo que Helena González publica sobre o Libro V de *Follas novas* —que a súa autora, Rosalía de Castro, titulou «As viudas d'os vivos e as viudas d'os mortos»— trátase o tópico da identificación destas mulleres coa nación. Unha nación, coma elas, aldraxada e oprimida, cando non esquecida. Mais esta marxinalidade outorgáballes unha certa independencia, que tamén era aval de liberdade. Para Helena González, Rosalía ofrece unha lectura

moito máis complexa e inesperada que a mera identificación «muller abandonada = nación doente»; pero tamén lembra que esta lectura da muller como metáfora da nación era un estereotipo ao uso: «Con el plural, “viudas”, se pone en evidencia que esta forma de soledad, marcada por la carencia y la espera, es una situación encarnada en cada una de las mujeres anónimas que retrata, y al mismo tiempo todas estas experiencias se pueden abstraer como un único relato de la viuda de vivo y de la nación» (González 2009: 101).

As viúvas de *Follas novas* son suxeitos cun discurso propio, inédito ata aquel momento, en canto que estas manifestan vontade de seu e, nun momento dado, toman a iniciativa —que ata agora era un dos privilexios que lles estaba reservado aos homes— de romper dalgún xeito coa súa situación, xa fora emigrando ou suicidándose: «estudiando la viuda de vivo entre la metáfora nacional y el retrato de género, se puede ahondar en el retrato de un sujeto, la mujer de nación subalterna y clase baja, hasta entonces inexistente que, en su espera, no sólo muestra su dolor sino también su deseo, que es un aspecto poco analizado en los estudios» (González 2009: 101).

A Amada ten voz na Biblia, ponse un discurso na súa boca, ten a súa propia palabra. A de Cavalcanti non ten voz propia, é contemplada e ninguén é capaz de describila, porque ela é exemplo de inefabilidade. A de Ferrín, en principio, é dexergada ao lonxe; segundo a descrición avanza, dun modo claramente introspectivo, a voz que a delinea vaise afundindo nela, de tal xeito que o discurso poético remata nunha identificación da voz narrativa coa figura descrita.

Outro trazo común úneas: a anonimia. Ningunha ten nome propio. Todas son Ela, ou Amada, todas son designadas polo pronome persoal de terceira persoa ou un adxectivo cualificativo. Esta condición de anónimas tamén puidera contribuír á concepción destas personaxes como figuras arquetípicas.

A muller que representa Ferrín tamén ten vontade propia e é dona do seu desexo, mais, a diferenza da Amada, xa non agarda por ninguén, non está subordinada a ningún home. A subordinación, que en efecto existe, non é a producida por un asunto de xénero, senón que se deriva da súa condición de traballadora. Aparece na lonxanía, coroadada de bolas de pan, compra gran ao rico e paga do gran maquía, traballa a fogaza que comerán os labregos. Ao contrario dos retratos de muller traballadora galega que son máis habituais, ela non traballa nin na terra nin no mar, senón que coñece un oficio. A muller que Ferrín presenta é unha artesá: é panadeira. Hai un cadro de Maruja Mallo, *Muller con cabra* (1927), que ben podería funcionar como ilustración arquetípica de «Ela». Aínda que exenta da ledicia e optimismo que desprende a da pintura, a muller que se representa neste poema é ceibe, pero tamén é pobre. Cómpre lembrar que na novela *No ventre do silencio* (1999) Ferrín evoca unha figura moi semellante á do poema; a figura dunha muller na que o autor

incorpora o mundo labrador. Este fenómeno revela un dos trazos máis peculiares da obra do poeta ourensán, a autorreferencialidade: «Cruzouse cunha muller nova, con tamancas de botín e pano de pico rameado, que levaba unha canastra ao brazo con algún contido delicado que un paniño branco insinuaba. Era quinta feira e o mundo labrador invadía a cidade.» (Méndez Ferrín 1999: 18). A dependencia da súa clase social está condicionada polo sistema, non por ser muller, en canto que o seu somete-mento é económico: «compra grao ao rico e paga dese grao maquiá» (v. 32). Neste verso calla o que se podería interpretar coma un preludio da temática do poemario *Contra Maquieiro* (2005) que Ferrín publicaría tres anos despois de *O outro*, onde deu a coñecer inicialmente o poema. Pois ben, dunha parte supérase a dependencia do home, desligándose do estereotipo das viúvas de vivos, pero doutra aínda se pode interpretar que se mantén a figura feminina como representación da nación.

Todo este discurso lírico en terceira persoa sérvelle ao autor para achegar os lectores á identidade desta muller, pero, de súpeto, todo bate nunha dúbida, e a identidade de «Ela» termina por se sumir na voz lírica, a do poeta que canta as miserias desa «que vai descalza polos sendeiros da dor» (v. 30) e que acaba disolvéndose nela. Como xa se suxeriu, o proceso de homoxeneización comeza coa visualización (desde o eu a ela), pasa pola identificación (eu-ela) ata chegar a unha mestura (eu?), á confusión do observador coa observada, superando tamén así a barreira do xénero.

A muller é o obxecto lírico inicial no texto, porén, o texto remata coa identificación ou coa fusión deste coa voz lírica enunciadora, claramente masculina: «Il será agora tu este poeta / que alenta o teu alento e bombea teus sangues» (2002: v. 43) na versión dixital do poema, mais que irradia unha gran potencia expresiva en comparación coa versión que aparece na recompilación *Era na selva de Esm*, que varía lixeiramente: «Il serás tu este poeta que agora / alenta teu alento e bombea teus sangues» (2004: vv. 43-44).

Maniféstase unha diversidade de pronomes persoais, a modo de brincadeira ou de «diversión» pronominal, para un mesmo suxeito (ela, eu, tu) «Quen é esa que...», «Serei siescaso eu», «Il serás tu». Esta heteroxeneidade suma posibilidades e enche o poema de multiplicidades (nós, vós, elas...). Propíciase a interpretación desa individualidade en clave colectiva, ou, cando menos, como un suxeito complexo, composta de múltiples facetas. Este aspecto poliédrico, aínda que é revelado con moi poucas palabras, redobra e espállase con catro verbas que se relacionan a modo de oxímoro: «amada, avoa, altiva, escrava» (v. 45).

A fragilidade e, paradoxalmente, a forza que lle confire ao suxeito esta fragmentación ou superposición do obxecto (feminino) co suxeito (masculino) radica nesta identificación, non exenta de dúbida, «Serei siescaso eu esa?» (v. 39). No intre da identificación entre esta muller altiva e o poeta, este, quizais

transido pola condición do arquetipo inmortal, ten que estar á altura para cantar a súa magnificencia, ten que ser digno desa faceta, se cadra, del mesmo.

Dúbida que medra en virtude da circunscrición temporal que confunde e difumina máis aínda o final no que se produce a alquimia, a mística —«¿Il serás tu este poeta que *agora*?» (2004: v. 43; énfase da autora), ou na versión dixital, «Il será *agora* tu este poeta» (2002: v. 43; énfase da autora)— nun tempo, *agora*, preciso e, asemade, sempiterno para cada lectura.

Nas dúas últimas estrofas, a identidade da voz lírica dilúese na identidade do suxeito poético, abrindo múltiples posibilidades interpretativas, entre as que poderíamos suxerir —nun aspecto máis sociolóxico— a constatación da existencia dunha subclase (dentro da clase traballadora) de mulleres traballadoras xa independentes do poder patriarcal. Desde esta perspectiva, o poema achegaría unha visión crítica dunha sociedade inxusta e clasista, da que a protagonista é parte e vítima. Acaeríalles tamén ben, porén, seren metáfora da nación galega. Se callar, esta «amada, avoa, altiva, escrava» (v. 45) é unha alegoría do noso país case invisible, a un tempo oprimido e orgulloso, humilde e desposuído —«a penas ten de seu artesa e auga» (v. 31) —, enviando fillos á emigración —«paire e cría fillos con destino a miseria» (v. 33) — contraposto coa magnificencia e a maxestade das nacións ricas e poderosas.

## BIBLIOGRAFÍA

- CABANA, Darío Xohán (ed./trad.) (2004): *Antoloxía do Doce Estilo Novo*, Vigo, Editorial Galaxia / Fundación Caixa Galicia.
- CAMBEIRO, Delia (2008): «A voz feminina das cantigas de amigo e o eu confessional na lírica de Gaspara Stampa, Isabella di Morra e Veronica Franco», en *XI Congreso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*, São Paulo, USP. ([http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/017/DELIA\\_CAMBEIRO.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/017/DELIA_CAMBEIRO.pdf)) [última consulta: maio, 2014].
- CASADO NIETO, Manuel (trad.) (1984): *Sagra Biblia en galego. Libros poéticos e sapienciais*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos / Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- CAVALCANTI, Guido (1989): *Rime*, Ed. Marcello Ciccutto, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.
- CAVALCANTI, Guido (1995): *Rime*, Ed. Letterio Cassata, Roma, Donzelli Editore.
- ENEI, Bruno (2010): *Aulas de Literatura Italiana e Desafios Críticos*, Ed. Sigrid Paula Maria Lange Scherrer Renaux / Hein Leonard Bowles. Ponta Grossa, Todapalavra editora. (<http://todapalavraeditora.com.br/adm/CK/shared/files/livro%20Bruno%20Enei.pdf>) [última consulta: maio, 2014].
- FORCADELA, Manuel (2011 [2002]): «A poesía de Xosé Luís Méndez Ferrín», en Xosé María Dobarro Paz / Luciano Rodríguez (coords.), Xosé Luís Méndez Ferrín: *O home, o escritor*, A Coruña, Universidade da Coruña, 87-113. Reedición en *poesiagalega.org*.

- Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura* (<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/145>) [última consulta: decembro, 2013]
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2009): «La mujer que no es sólo metáfora de la nación. Lectura de las viudas de vivos de Rosalía de Castro», *Lectora: revista de dones i textualitat*, 15: 99-115. <<http://hdl.handle.net/2445/22129>> [última consulta: maio, 2014].
- JOYCE, James (2009): *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Project Gutenberg, (<http://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>) [última consulta: maio 2014].
- MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís (1990 [1984]): *De Pondal a Novoneyra. Poesía galega posterior á guerra civil*, Vigo, Xerais.
- MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís (2001 [1989]) : *Con pólvora e magnolias*, Ed. Carmen Blanco / Claudio Rodríguez Fer, Vigo, Xerais.
- MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís (1999): *No ventre do silencio*. Vigo, Xerais.
- MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís (2002): «Quen é esa que sobe a encosta de Cortiña Grande...», *Biblioteca Virtual Galega*: (<http://bvg.udc.es>) [última consulta: decembro, 2013]
- MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís (2004): «Quen é esa que sobe a encosta de Cortiña Grande...», en *Era na selva de Esm*, A Coruña, Espiral Maior, 75-76.
- MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís (2002): *O outro*, A Coruña, Publicacións Culturais Artesanas.
- PRECEDO LAFUENTE, Xesús (1984): «Introducción xeral», en *Sagra Biblia en galego. Libros poéticos e sapienciais*, Trad. Manuel Casado Nieto, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos / Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 11-16.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2011 [1981]): «A poesía galega de Álvaro Cunqueiro», *Grial*, 74, 171-181. Reedición en *poesiagalega.org. Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*. (<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1985>) [última consulta: maio 2014]