

O SISTEMA POÉTICO DE AMADO CARBALLO (PARA UNHA ANÁLISE DO IMPRESIONISMO EGLÓXICO NA LÍRICA GALEGA MODERNA)

Arcadio López-Casanova*
Universitat de València

1. OS SIGNOS DA MODERNIDADE

Ó longo da década dos vinte, e nos primeiros anos trinta, vaise ir configurando e manifestando no ámbito cultural galego unha decisiva xeración poética, a que pode ser chamada da *vanguardia* ou do 22¹, de autores nados entre 1891 e 1906, cunha distancia cronolóxica máxima de quince anos: Roberto Blanco Torres (1891), Luís Pimentel (1895), Manuel Antonio (1900), Euxenio Montes (1900), Fermín Bouza Brey (1901), Manuel Luís Acuña (1900), Luís Amado Carballo (1901), Ánxel Johan (1901), Augusto Casas (1906). Trátase dun grupo moi coherente e homoxéneo, que axiña acadada cabeata razón do seu sentido e proxecto estético, e que amosa como trazo definidor —a diferenza do que sucede cos seus coetáneos cataláns ou cos do 27 español— un carácter *polémico* ou *de ruptura* fronte ás liñas da tradición. Ese radical arredamento

móstrase ben nidiamente no emblemático manifesto “¡Máis alá!” (1922), asinado por Manuel Antonio e Álvaro Cebreiro, que na súa parte I, no apartado “Os vellos”, declara:

Os vellos non son os que escribiron hai moitos anos —aqueles son os devanceiros. Os vellos son os que escriben hoxe como se vivisen no antonte dos séculos.

E a lei da sucesividade que nos fai respetar ós devanceiros, é a mesma que nos ergue e move para enterrar ós vellos en vida, baixo a lousa inamovíbel da súa vulgaridade, pola acefalia que supón o desexo de definir co pasado a hora de hoxe.

Aínda máis, na parte III, e no apartado “Nós”, engadirá de xeito ben significativo:

Cansos xa de percorrer camiños vellos e fracasados, temos renegado de todos eles; pero non queremos sinalar un camiño determinado. A nosa rota, nos primeiros pasos, quere tan só coñecer por onde non debemos ir: tódolos outros camiños poden ser nosos.

* Profesor Titular de Literatura Española.

¹ Para as características da xeración, pódese ver o capítulo II do meu libro *Luis Pimentel e “Sombra do aire na herba”*, Vigo, Galaxia, 1990, pp. 19-38.

A Novidade que enxerguemos é tan só un arredamento, unha liberación do pasado sen a definición do seu resultado: isto é arbitrariamente persoal.

Noutro destacadísimo texto —o seu “Prólogo dun libro de poemas que ninguén escribeteu”—, o autor de *De catro a catro*, tan representativo do sentir e das inquedanzas xeracionais, teimará con moito tino (e ata humor) nas claves da nova “sensibilidade vital” propia e definidora do grupo, e así explicitará ó respecto:

O autor deste libro, a difrenza dos poetas da súa terra, tan homildosos devotos da Santa, do Bardo e do Rebelde, non por asemellarse a ninguén, e moito menos ó consabido trío, fixo da súa independencia un sagro fanatismo [...]

Ten [...] o seu arte resonancias futuristas, creacionistas, dadaístas e non sei que máis, todas elas anarquizantemente escolmadas e automaticamente peneiradas. El di, a pesar disto, que o seu arte é máis racial que moitos dos que campan a rentes do noso chan, por mor de ver na estética do pobo o espírito e non a letra [...].

Ese carácter *polémico* ou *de ruptura* da xeración significa, nin máis nin menos, que eles van traer *os signos da modernidade* á nosa lírica. Dito doutra maneira, eles consuman a crise da *escritura socio-antropolóxica*² que, cos seus eixes nas *lingua*, o *home* e a *Terra*,

estableceu a dominancia no noso *Rexurdimento* (1840-1890), e que mesmo despois, coas liñas do *enxebriemento* e do *patrianismo*, vai seguir vixente na ampla transición (1890-1916) con poetas tan representativos como Noriega ou Cabanillas. Xa que logo, e fronte a esta escritura, eses poetas da *vanguardia* ou do 22 asumen —tal o que chamamos os *signos da modernidade*— outra poética epocal, a da *concepción asociativa*, que é a propia do gran tronco da lírica de tradición simbolista, tan fecunda en Europa entre o 1867 e os anos trinta. Velaí a gran revolución —radical ruptura, certamente— que representan.

Pois ben, esa nova poética da *concepción asociativa* —i. e., o código estético que vai guiar, e determinar, a escritura da xeración— amosa uns principios básicos (un sistema) que convén salientar e ter en conta. Trataríase do seguinte³:

1. O foco da creación corresponderá agora a un *eu intrasubxectivo* que afonda en todas as capas ou esferas —mesmo nas máis escuras e tebergrosas— do cavorco íntimo, agromando así a manifestación dunha complexa *intimidade total*.
2. Acción dun *pudor afectivo* ou ríxido control que coutará todo signo de xesticulación sentimental, ou de caída na *ebriedade do corazón*. Unha

² Sobre estas cuestións, moi importantes ó meu xuízo para entender cabeatamente a evolución da nosa poesía (aínda, por certo, sen sistematizar desde novas perspectivas metodolóxicas), *vid.* o que explico no meu traballo “Fin de século e modernidade literaria”, VV.AA., *Galicia nos tempos do 98*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 53-62.

³ *Cfr.* Luís Pimentel, *op. cit.*, pp. 28-30.

auténtica disciplina, pois, sobre dos pulos vivenciais.

3. En razón do triunfo dunha *fantasía dictadora*, poderoso irracionalismo verbal ou da expresión que vai callar no dominio dunha imaxe poética de fundamento subxectivo, e, polo tanto, de natureza visionaria ou simbólica (de moi variada tipoloxía).
4. Relevo que acada, asemade, a “supresión da anécdota” no poema, ou o que vén a ser o mesmo, valor expresivo da suxestión, das tácticas da implicación. En razón diso —e do subliñado para a imaxe—, poema que gaña en escuridade e hermetismo.
5. Por outra banda, poema que, en canto á composición, queda suxeito a un rixo *esmero de suxestión*, a rigorosas regras estruturais dictadas por unha “intelixencia vixiante” que controla e guía a ferverza da creación. Ó tempo, o poema —péñese na estremosidade vangardista— pode tamén buscar moi singulares esquemas compositivos con ruptura dos moldes tradicionais, da propia unidade versal e os constituíntes rítmicos (tal a rica irradiación do versolibrismo).

Estes principios da *concepción asociativa* —a nova poética epocal— van acadar concreción e desenvolvemento no amplo e complexo abano de pólas ou liñas de sentido —*esteticismo, impresionismo, esencialismo, simbolización*⁴— presentes, e ben activas, na xeración galega da vangarda, e que marcan, coa súa presenza e evolución,

o definitivo cambio de rumbo —radical ruptura— na nosa lírica.

Desas tan fecundas pólas, moi especial interese ten, para a nosa pescuda analítica, o *impresionismo*, isto é, a liña que queda vinculada a un descriptor (falante) poemático da *visión sensitiva* (unha variante do eu intrasubxectivo) dedicado a sorprender calquera realidade (exterior ou interior) na pura instantaneidade, nos seus máis fugaces rexistros, cambiantes ou transitorios. Dese xeito, tal realidade evocada experimenta un proceso de selección das súas notas singularizadoras, que pasan logo polo filtro sutil da estilización, para rematar nun axustado conxunto compositivo —*cadro* ou *estampa*— no que acada harmónica montaxe toda a complexa gama dos acordes impresivos.

Pois ben, esta liña impresionista —unha das máis ricas, sen dúbida— está modelicamente representada por Amado Carballo e Luís Pimentel, claro que con matices importantes de diferenciación entre ámbolos dous. Así, e dunha banda, o *impresionismo escénico* do lugués debuxa unha paisaxe urbana, uns ámbitos pechados en soidoso acougo do seu *lugar de provincias*, a miúdo ollado baixo o *topos* simbolista da *cidade morta*, que vén de Rodenbach e ten o seu modelo en *Bruges-la-Mort* (1892). Léase o seu “Inverno na miña vila”⁵:

4 Analizo estas pólas da tradición simbolista en *op. cit.*, pp. 30-37.

5 Cito por Luís Pimentel, *Sombra do aire na herba*, Vigo, Galaxia, 1959.

*Fino ceo de telaraña
 cinza de pérola.
 Un galo canta,
 flama sobre a neve.
 As murallas durmen,
 redondas e brandas.
 Roto o resorte do pobo,
 as voces caen en cabezales
 de nardos.
 Horas sin ferro.
 Reló de fariña:
 neve.
 Salirá a lúa,
 como unha raxa de melón
 fría e dulce.*

(p. 75)

Doutra banda, e pola contra, o mundo poético de Amado Carballo (“un universo [...] enxebremente pontevedrés”, subliñará Carballo Calero) está centrado nas terras súas do Lérez, na paisaxe rural e mais na mariña; trátase —segundo a crítica xa ten destacado— duns apuntamentos deses escenarios —campo e mar (ría, sobre todo)— que a visión sensitiva do noso poeta estiliza cun pulo de gozosa plenitude, cunha ollada vizosa e cordial, trazando dese xeito uns *cadros* ou *estampas* líricas de ledó bucolismo tinguido, a miúdo, de unción relixiosa, de devoto franciscanismo. Nese senso, pois, sería o seu —a liña que el representa— un *impresionismo eglóxico*, xustamente polo que ten de tal enxalza-

mento da paisaxe cheo de amor e tenrura, de íntimo fervor que todo o sublima e idealiza.

Finalmente, dos principios (que asume) da lírica moderna —a *concepción asociativa* comentada—, e da liña ou póla guieira da súa propia escritura, parece ser moi consciente o propio poeta, alomenos se atendemos á composición que abre (“Limiar”), significativamente, o seu libro *Proel*⁶, e que sen dúbida val por toda unha poética:

*Verde canzón aldeán...
 N'un refrorecer de verbas
 a breixa da emoción nova
 qu'ó inteleito peneira.*

*Na farpa donda da choiva
 a mansa néboa mareira
 pide esmola ás nosas almas
 para redimil-a Terra.*

*(Pol-o vieiro da Galassia
 vin a estrela devanceira
 que preñou o fol da gaita
 co vento mol da Proensa).*

*Apalpe o ollar asidado
 liña e cor da Natureza,
 e deixando o mel no esprito
 esbare a expresión certaia.*

(p. 3)

Da que cabería salientar estas notas fundamentais:

⁶ Citarei os textos de Amado Carballo por *Poesía galega completa*, edición de Luis Alonso Girgado, Barcelona, Sotelo Blanco, 1994, indicando o libro ó que pertencen os poemas: *Proel (P)* e *O galo (G)*. Cfr. o comentario que se fai deste poema nas pp. 44-46.



Amado Carballo nunha fotografía de Pintos.

(i) En primeiro termo, en relación co apuntado liñas arriba, a referencia a esa “emoción nova” que agroma como propia do que chamamos *intimidade total* do eu intrasubxectivo, e ben allea, polo tanto, ós pulos do intimismo sentimental, da ebriedade do corazón, etc.

(ii) A consideración, logo, dese “inteleito” que “peneira”, é dicir, que impón un control, (e depura) —pudor afectivo— toda xesticulación afectiva, e mesmo tamén, en canto *intelixencia vixiante*, vai guiando as liñas de construción (*esmero compositivo*) do poema.

(iii) Moi atinada consideración, na última estrofa, sobre do que é a *visión sensitiva* impresionista como ese “ollar asiado” que debe sorprenden, seleccionar e estilizar a Natureza na súa rica gama impresiva de liñas e cores, para, finalmente, acadar a “expresión certa”.

(iv) Unha tal expresión —e volvem os á estrofa inicial— que terá que vir dada por unha nova linguaxe poética (“refrorecer de verbas”), coas súas bases —xa o sabemos— no irracionalismo verbal ou da expresión e na suxerencia. Xa se verá a importancia disto nas técnicas impresionistas.

(v) Xa por último, dous emblemas escénicos —“Na forma donda da choiva / a mansa néboa mareira / pide [...]”— serven para nos dar unha imaxe de Galicia como Terra-Nai necesitada de redención, e á que o poeta agarda servir co seu canto e desde o seu fiel sentimento de galeguidade (tan afervoadado en todos os escritores da xeración). Para tal traballo, a voz do noso poeta ten ademais un guieiro (“estrela devanceira”), emblema, á vez, dun pasado cultural glorioso (o dado polos nosos *Cancioneiros* da Idade Media).

2. MUNDO REPRESENTADO E FORMANTES TEMÁTICOS

A obra poética de Amado Carballo —os seus libros, *Proel* (1927) e *O galo* (1928)— hai que inserila, pois, nesa fecunda liña do *impresionismo eglóxico*⁷, e a esa luz ver os seus rexistros

⁷ Non deixa de sorprenden a ampla difusión e aceptación, sen máis, do termo *hilozoísmo* proposto por Carballo Calero para categorizar a poesía do pontevedrés. Direi, pola miña parte, que tal temo me resulta de todo inapropiado e confuso por tres elementais razóns: unha, o termo quedou establecido por Cudworth para nomear certos sistemas ou doutrinas de tipo animista (ten, polo tanto, a súa fixación nun concreto eido do coñecemento); outra, en

definidores. Nesa base, e entrando xa en trazos concretos, moito chama a atención o gusto da *visión sensitiva* do noso poeta por sorprenden esas paisaxes súas do campo e da mariña nuns moi determinados momentos —o amencer, o solpor, certos nocturnos—, xustamente porque neles, e velaí unha gran clave impresionista, se dan con rica profusión o triunfo do matiz, o xogo complexo das gradacións ou contrastes de cores, e mesmo os elementos escénicos do apuntamento lírico esvaece as súas liñas, os seus contornos, como fundidos así nunha atmosfera que todo o sulaga nun abano de tons.

Eses intensos *cadros* ou *estampas* destacan, xa que logo, pola súa plasticidade, a súa capacidade visualizadora, que vén dada fundamentalmente polo relevo que ten a montaxe cromática. Nese relevo subliñado, Amado Carballo constrúe o seu peculiar sistema de cores sobre, de modo principal, a serie xántica ou cálida, e, máis en concreto, a presenza do *amarelo-dourado* (en variadas aplicacións escénicas), o *branco* (asociado a lúa / neve / foulá), o *encarnado* (roxo, vermello, roibo, co sol como elemento nuclear) e mais o *verde* (relacionado con campo / /mar). Véxanse algúns exemplos desa presenza e dominancia da citada serie cromática:

O Sol —*manso boy* bermello—
pasta no verde das ágoas.

...

Bogando nas nubes
cara ó ceo ían
envoltos nos ouros
do sol que morría.

...

Cinguen anelos ridentes
nos dediños da mañán,
toda de branco vestida
pois vaíse casar có mar.

...

Os verdes campos sensuales
fuman o opio do día.

...

Na catedral do abrente
oxe cásans'os paxaros,
con nubes de neve e ouro
está o ceo engalanado.

...

Sal o fato albar das foulas
a espallarse polo mar,
a lúa vainas gardando
con fidelidá de can.

...

Nos secos beizos da terra
oxe deita sangue o sol.

...

todo caso ben pouco poderá clarear verbo da poeticidade e esteticidade da obra do noso autor, agás a referencia (¿en que singularizadora?) a ese pulo da animación da paisaxe que traspasa os seus *cadros* ou *estampas*; outra máis, é grave fallo da nosa historiografía literaria a obsesión —permanente— por buscar categorizacións “únicas” para os nosos autores, como se fosen figuras que xorden *ex nihilo* e crean illadas do mundo cultural da súa época e das canles dunha tradición, coutando dese xeito todo signo de relación universalizadora (con outros sistemas, coas correntes culturais de cada momento) e toda posibilidade de análise ampla e verdadeiramente clarificadora.

Mais a peculiaridade dos *cadros* ou *estampas*, a súa rica plasticidade apuntada, non está só, claro é, nestas preferencias do sistema cromático, senón que radica, sobre todo, na montaxe de combinacións ou gradacións de cores e tons, de matices que acerta a dar coa súa paleta lírica o noso poeta. Ó respecto, un exemplo modélico e rico pode ser —sempre xogando coa serie xántica— o poema “Sol-por” que abre a parte 2 de *Proel*:

- I) *Acorado e roibo
durmíase o día,
coa testa deitada
no colo da ría.*
- II) 5 *As campás beatas
no ceo bulían
rezando rosarios
á Virxen María.*
- III) *Bogando nas nubens
10 cara ó ceo ían
envoltas nos ouros
do sol que morría.*
- IV) *Pol-o mar as velas
eran folerpiñas,
15 que da lua aberta
nas ágoas caíran.*
- V) *Da veira do río
chegaban cantigas
choutando nas leiras
20 molladas de risas.*
- VI) *Preto do hourizante,
estrelas obrizas
frotaban os ollos
tirando a perguiza.*

VII) 25 *E bicando os lonxes
as foulas ispidas
o alén nevaban
de limpas surrisas.*

VIII) *Un outo aturuxo
30 voando fuxía.
E os bosques lonxanos
noite revertían.
(pp. 11-12)*

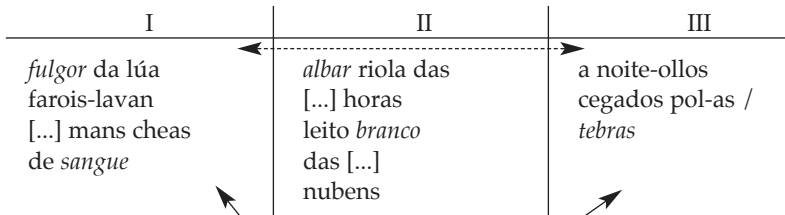
Segundo se advirte, o *cadro* amósanos unha paisaxe da mariña sorprendida nese momento tan especial do pór do sol, da caída do día, que tan ben se acae co abano de cores e tons, e que se pecha con esa chegada sombrizosa e sulagadora da noite (“os bosques lonxanos / noite revertían”). Un *cadro mariñán*, polo demais, que acerta a xogar no seu debuxo moi atinadamente coas perspectivas ascensional (ceo-nubens), descensional (“as velas / eran folerpiñas / que da lua aberta / nas ágoas caíran”) e horizontal ou extensional sobre a paisaxe (mar / veira do río / bosques), e dando tamén unha gran fondura (“Preto do hourizante [...]”, “e bicando os lonxes”) para, nese tan axustado apuntamento escénico, dar logo unhas pinceladas de tres tons en medida combinación: o *roibo* do día que se deita sobre o colo da ría, o *dourado* cos *ouros* do sol “que morría” (destacando, aquí, a substantivación da cor) e as “estrelas obrizas” que “frotaban os ollos / tirando a perguiza”, e varios rexistros do *branco*, amplamente connotado por “velas-folerpiñas-lua” (estrofa cuarta) e “foulas-nevaban” (estrofa sete).

Moito menos significativa resulta, pola contra, a presenza no sistema cromático de Amado Carballo da serie ciánica ou fría, co *negro*, o *gris* ou o *azul*. Nembargantes, non deixa de haber, nese rexistro, algún exemplo de interese, tal pode ser “Noite mareira” (P, p. 13), agora un *nocturno* sobre a paisaxe da ría (luces da vila que se reflicten nas augas, dornas ancoradas no fío da praia, trebón asexante, lúa amortecina) que o noso poeta resolve en recorrente ton de *negro*: o *skating* da ría píntase en “ébanco xélido”, o trebón vese como un “moucho de negro prumaxo”, e todo o ámbito —o ceo desa noite— parece pechado nun “mouro silencio”.

Mais nese *cadro* da noite mareira hai, no seu final, unha nota ben singular, e ben propia —como novidade— da visión sensitiva impresionista, con esa “lua verde” que “penduraba [...] un longo sorriso / de esquelete vello”. A novidade —e sorpresa— á que me refiro está, obviamente, no cromatismo que se lle aplica ó astro nocturno (aplicación, por certo, moi presente en Juan Ramón Jiménez, en Lorca ou

Alberti), e que hai que asociar co gusto por romper coa cor estable ou convencional das cousas (o *branco*, neste caso), e coa procura de dar cun matiz temporal e fugaz, momentáneo e sorprendente, e a miúdo —tal o noso exemplo— de certos matices visionarios (e que poden acadar, por suposto, trasfondo simbólico)⁸.

O relevo da cor e a mestría da combinación e a montaxe pódese ver, tamén, no “Nocturno de Burgo Baixo” (P, p. 37), pero agora nunha variante de contraste, e ben violento, entre tons da serie xántica e a ciánica. Intensidade contrastiva nese debuxo urbano que, sobre o fondo doutros elementos indiciais (“xesto [...] do asesino”, “mans cheas de sangue”, “un crimen inconfeso”), fai que o *cadro* acade verdadeiros matices expresionistas (segundo tamén se advirte en mostras pimentelianas). Tensión cromática, pois, que vén dada polo *branco*, o *roxo*, e o *negro*, e xogo de luces (“fulgor”) e sombras (“tebras”) cos que se acerta a crear un *nocturno* visionario ou alucinado de gran forza:



⁸ Vid. o traballo de C. Bousoño, *Sentido de la evolución de la poesía contemporánea en Juan Ramón Jiménez*, Madrid, RAE, 1980, especialmente pp. 41-42.

O rico sensorialismo destes *cadros* impresionistas non se limita, por suposto, a esta plasticidade comentada do sistema cromático en montaxes de gradacións ou contrastes, pois neles tamén amosan un decisivo relevo os signos auditivos, de ampla presenza e variedade de rexistros. A *visión sensitiva*, polo tanto, acerta a sorprender todo un abano de sons, de melodías, de harmonías, que aboian e se inzan na atmosfera desas idílicas paisaxes; así, por exemplo, o son do *vento* —unhas veces ledo, agasallador, outras forte, ameazante— é, sen dúbida, dos máis recorrentes:

o vento anda [...] oubeando

...

Oubeando *pola bouza*
vento murcho do outono

...

canta o vento nas farpas

...

canta o vento gaiteiro

Asemade, o son do *mar*, maino ou de temporal:

[...] *mar*
que brúa con son de órgao

...

brúa o temporal

...

soa o mar como un pandeiro

...

foula canta un cantar...

Melodía teñen, tamén, os ríos (ou *regatos*), e as *fontes*:

vai tocando [...]

súa zanfona *o rego*

...

con voz de prata

a fonte [...]

Está, naturalmente, o ledo canto das *aves*, ou os rexistros doutros pequeños animais:

Chilan as anduriñas

...

o berro dos mazaricos

racha as sedas do mar

...

Os vivas dos galos

...

[O galo] *Ábrelle portas ó día*
co-a chave do teu cantar,

...

Bótalle o teu aturuxo
á paisaxe dend'o val.

...

Aló, n'un souto remoto,

un grilo ben afinado

trema un fadiño miñoto

...

Á vez, o bucolismo idílico e gozoso que alenta nos *cadros*, os signos de vida elemental e pura, a devoción franciscana e a vibración relixiosa que lle dá unción á representación lírica, acadan harmónica —e por veces enxalzada— manifestación en variadas notas, tal, por exemplo, repenicar

de campás, enxebres aturuxos, música de gaitas ou son de pandeiros, etc.:

Os ledos regueiros

...

*van á romaría
tocando os pandeiros.*

...

*As campás beatas
no ceo bulían
rezando rosarios*

...

*As campanas da parroquia
brincan na alma do campo*

...

*De lonxe a gaita grileira
chega falando co mar.
Nas risadas dos muiños
vai envolvemento un cantar.*

...

*A campañña de prata
do día
latexa un ángelus
de epifanía.*

...

*Na ágoa dos tamboriles
aboya unha ribeirana*

...

*No serán agoniante
—bandadas de ceibes pombas—
van alalás polo ceo
en procesión rumorosa.*

...

Moi característicos e destacados son, tamén, os *signos de dinamización*, a intensa impresión de movemento que está en todo, e que, por suposto, moito axuda a expresar e suxerir o pulo vital, a sensación de vida xa apuntada, o espido alentar dunha alegría virxinal, plena, que lle dá harmonía a esa paisaxe que o noso poeta tenta sorprender e estilizar idilicamente. Por veces, no despertar do día ou no pór do sol —momentos tan gratos para a súa ollada— o movemento queda lento, maino, preguizoso:

*Preto do hourizonte
estrelas obrizas
frotaban os ollos
tirando a perguiza.*

...

*A campía aterecida
abre os ollíños mollados
no dondo berce do abrente
con tenro mimo dourado.*

...

*Os milleiros se axionllan
n' unha devota oración,
qu' antre o berce das montañas
vai nacer o novo sol.*

...

*E o sol agoniante
ven a encravarse na cruz,
abrindo os marelos brazos*

...

*As rías amarelas
con perguiza de bois,
leovan até o mar
quentes feixes de sol*

...

Pero, máis a miúdo, o dinamismo acentúase, intensifícase, e en calquera perspectiva —ascensional, descensional ou extensional— e en calquera ámbito —ar, mar, terra— todos os elementos escénicos deses cadros —o sol, a lúa, o vento, o río, as nubes, etc.— cobran rechamante movemento, pulo translaticio. Teñamos algunhas mostras dos astros e as nubes:

Brinca o sol...
na campía noiva...

...

Rube a lua polo monte

...

Anda a lua polo ceo

...

Os roibéns soben no lonxe

...

No mar noviño do trinque
báñanse as nubens preñadas.

...

Do mar, do río:

Nas barras e nos peiraos
rompen as foulas cristadas

...

As centellas como trallas
baten no lombo do mar

...

Os ledos regueiros,
ledos e algareiros,
van á romaría

...

Chouta no muíño,
tolo remuíño
das agoas ferventes,
a espuma alboral.

Ou, en fin, de calquera outro elemento recorrente nos cadros ou estampas do noso poeta, tal —por citar dous ben presentes— o vento e as campás:

Con arelanzas de lobo
o vento abanea as portas.

...

As mans abuadas da choiva
baten nas costas do mar.

...

As campás beatas
no ceo bulían

...

Fuxiron as bateladas
ao desperta-a máñán,

...

[...] as campanas
espallan o fulvo enxame
de viaxeiras badaladas.

...

Ora ben, e tal como sucedía nas montaxes do sistema cromático, a esta forte dinamización que sacode os elementos escénicos contrapóñense —efecto de contraste— non menos marcadas notas de *estatismo*, de xeito que, en consecuencia, se dá unha modulación contrapuntística, tensiva —mesmo, por veces, nun cadro— de dinamismo positivo e negativo.

Sinalamos algunhas mostras, que tamén inciden en calquera elemento escénico:

Ficou o día adormecido
na ría donda do ceo

...

Acorado [...] durmíase o día,
coa testa deitada,

...

O día amarelo
aboyaba morto

...

O sol púsase na terra

...

[...] aboya
morta a paisaxe calada

...

[...] os ríos
dormen enrolados

...

dormen as estrelas
arrolladas polo mar

...

o vento adormecido

...

Vistos estes formantes do mundo representado, tan identificadores, ademais, da *visión sensitiva impresionista*, moito interese ten observar, de seguido, cómo os utiliza o noso poeta para compoñer os seus *cadros* ou *estampas líricas*. Quero dicir, como uns e outros formantes quedan sometidos e artellados nun perfecto deseño compositivo

do poema, nun sutil xogo e montaxe de trazos que sabiamente mobiliza, e modula, e combina os signos cromáticos, os auditivos, os dinámicos (movemento / estatismo), e mesmo acerta a perfilar os elementos escénicos para situalos segundo un axeitado debuxo de liñas e perspectivas. Volvamos para a exemplificación, xa que logo, ó poema “Sol-por” (P, p. 11-12), xa visto antes a propósito do cromatismo:

- I) *Acorado e roibo
durmíase o día,
coa testa deitada
no colo da ría.*
- II) 5 *As campás beatas
no ceo bulían
rezando rosarios
á Virxen María.*
- III) *Bogando nas nubens
10 cara ó ceo ían
envoltas nos ouros
do sol que morría.*
- IV) *Pol-o mar as velas
eran folerpiñas,
15 que da lua aberta
nas ágoas caíran.*
- V) *Da veira do río
chegaban cantigas
choutando nas leiras
20 molladas de risas.*
- VI) *Preto do hourizonte,
estrelas obrizas
frotaban os ollos
tirando a perguiza.*

VII) 25 *E bicando os lonxes*
as foulas ispidas
o alén nevaban
de limpas surrisas.

VIII) *Un outo aturuxo*
 30 *voando fuxía.*
E os bosques lonxanos
noite revertían.

E atendamos, para a súa análise (esquemática), a estes puntos principais:

(i) Tal xa quedou subliñado, este *cadro* lírico —paisaxe da ría— caracterízase por unha montaxe cromática da serie xántica, con distribución de *roibo* (estr. I), o *dourado* —“ouros” e “obrizas” (estr. III / VI) e *branco* —“folerpas-lúa-foulas-nevaba” (estr. IV-VII).

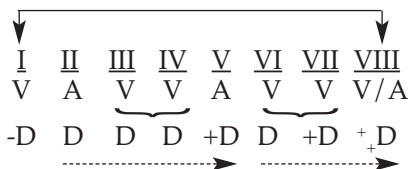
(ii) Hai tamén, logo, unha intensa presenza de *signos auditivos*, que aparecen inseridos nas estrofas II (“as campás [...] / rezando rosarios”), V (“Da veira do río / chegaban cantigas”) e VIII (“Un outo aturuxo”), partes, pois, de perfecta intercalación no poema, e fronte á contigüidade e binarismo (III-IV / VI-VII) dos elementos cromáticos. Aínda máis, obsérvase a gradación ascendente perfecta que os signos auditivos van marcando sobre a pauta ternaria: “rezando rosarios-cantigas-outo aturuxo”.

(iii) Todo o *cadro* —agás a estrofa inicial (“Acodrado [...] / durmíase o día”)— responde a un intenso *dinamismo* que, asemade, amosa unha axustada modulación. Así, desde a negatividade do comezo o movemento gaña forza (estr. II, III: “no ceo bulían [...]”, “Bogando ían [...]”) e culmina na estrofa V (“chegaban [...] choutando nas leiras”). Despois vén o anticlímax dese dinamismo (estr. VI, “estrelas [...] frotaban [...] tirando

a perguiza”), que se recupera nesa caída —“nevaban”— das foulas, e remata tensivamente co “voando fuxía” do aturuxo (estr. VIII).

(iv) É moi curioso, mesmo tamén, o contraste que se establece entre comezo / peche do *cadro* (estr. I / VIII), nun dobre sentido ou signo. Dunha banda, a tensión cromática entre o *roibo* (serie xántica) e o *negro* (serie ciánica) que trae “a noite”; doutra, a oposición *estatismo* / *dinamismo* entre o día que morre (acorado no colo da ría) e a noite que vén (“os bosques [...] noite revertían”), ó que se suma, aínda, o xa apuntado polo “aturuxo” (que “voando fuxía”). Advértase, de paso, cómo a estrofa final xunta —único caso no poema— *signos auditivos* (os máis intensos) e *visuais* (privación da luz e da cor).

En resumo, un *cadro* impresionista de complexa articulación de formantes, e de moi sabia montaxe —combinación, gradación, alternancias, contrastes, etc.— de todos os seus elementos. Pódese ver o conxunto no seguinte esquema (senalamos os elementos *cromáticos* (V), os *auditivos* (A) e o *dinamismo* (- / +D):



3. A FUNCIÓN IMAXINATIVA

Imos ver agora, neste apartado, as peculiaridades dun procedemento tan determinante da poeticidade como é a imaxe, e que, ademais, na ramalla



C A R O N D O A T L A N T I C O

HAI lóstregos de esperanza
na lonxítu do mar,
e comenza a alborada
n-un céltico cantar.

Os seus ollos chorosos,
contempran o camiño
que riscan as estrelas
en sourel remuíño.

Y-a nosa santa TERRA,
magoada de penares
escoita a canzón brava
que balbordan os mares.

Os roxos aturuxos
encenderon no lonxe,
lumeiradas de sangue
nos cabezos dos montes.

Camíña de vagar
unha estrela: viaxeira
e na conca da ría
bebe o sangue da TERRA.

O mar salaya néboa
que ven chamar as portas
e para a nosa patria
de amor pide unha esmola.

Caino as suas verbas
nas nosas mans abuadas,
co exilio merancórico
das rosas esfoladas.

Hai lóstregos de esperanza
na lonxítu do mar,
e comenza a alborada
n-un céltico cantar.

L . A M A D O C A R B A L L O

Páxina do núm. 3 da revista *Cristal*, setembro de 1932. Ilustración de Pintos Fonseca.
A presenza de Amado Carballo en *Cristal*, aínda que póstuma, foi unha constante.



CHAMADE ao luar labrego
pra que estea o val mais belido,
pendurai lumes de estrelas
nas revoltas dos camiños,
pois din que voltará ao mundo
Noso Señor Xesus Cristo.

Houbo sinais no ceo,
no mundo endurecido

nin outro dóce agarimo
que lembrar o que falou
Noso Señor Xesus Cristo.

Están os ceos de festa,
o vento canta a modiño
nas cordas dos piñeirales
e o mar debala e estantio
pra oucir o que agora fale.

do *impresionismo* amosa uns trazos especialmente singulares, uns procesos moi propios. Convén ter presente, á vez, as novidades —segundo comentamos na parte primeira— que os poetas da xeración de Amado Carballo —el, Manuel Antonio, Pimentel e Acuña, maiormente— traen á nosa lírica, marcando un cambio definitivo cara ó irracionalismo verbal e os procedementos de índole simbólica.

A) TÉCNICAS IMPRESIONISTAS

Cando subliñabamos a vida gozosa, elemental, que alenta nos *cadros* ou *estampas*, do pontevedrés, o pulo de dinamización que turra de todos os elementos escénicos, dalgún xeito xa queda implicada neses apuntamentos unha das técnicas predilectas —e singularizadoras— da *visión sensitiva* impresionista, baseada na transposición clasemática e a actividade poderosa, irradiadora, de dous procesos principais.

Dunha banda, e coa transposición do clasema /+animado/, teríamos o *proceso de vivificación* do inerte, do inanimado, de determinados elementos ou forzas da Natureza que xorden así, na contemplación e representación líricas, con signo vital. Teñamos algúns sinxelos exemplos desta animación da paisaxe:

*envoltas nos ouros
do sol que morría.*

...

*No río desperto aboya
morta a paisaxe calada.*

...

*está o sol a madurar
antr'unhas nubens de palla.*

...

*No fío da praia
as dornas durmidas.*

...

*Esta noite os ríos
dormen enrolados.*

O *proceso vivificador* gaña en forza cando a transposición clasemática determina unha figuración zoomórfica de gran relevo visualizador. Así, por exemplo, a representación do “vento” que anda pola bouza “oubecendo [...] como un can”, ou, tamén, que “con arelanzas de lobo [...] / abanea e oubea”; mesmo, logo, a visión da “choiva” que “anda [...] / como unha galiña choca, / que nesta noite ficara / do poleiro por afora”, ou a dorida emoción de trasladarnos e esvaecerse o día nestes versos: “Como un paxariño horfo / nas mans morréusem’o día, / arrehegueino ao meu peito / por ver si lle daba vida”.

De outra banda, estaría outro proceso —o de *humanización*—, isto é, o que consiste en dar figuración antropomórfica (mercé, claro é, á transposición do clasema /+humano/), e que adoita callar, loxicamente, en imaxes corpóreas de moi poderoso signo visualizador. Vexamos o funcionamento da táctica sobre algúns elementos escénicos, tal, en primeiro termo, os *astros* (o *sol*, a *lúa*, as *estrelas*):

O Sol vai guiando âs nubens
coa súa aguillada tépeda.

...

O Sol cara a Millerade
vai segando na ferran
coa súa fouce dourada.

...

Brinca a lúa polo ceo
tocando unha ribeirana.

...

Preto do hourizonte,
estrelas obrizas
frotaban os ollos
tirando a perguiza.

...

E o sol agoniante [...] *...*
abrindo os marelos brazos.

...

Asemade, o vento, o mar, os camiños:

O mar borracho de sol
anda a tombos Pol-a praya.

...

O vento mareiro silenzoso chega
a durmir a sesta
no céspede mol.

...

Axiónllanse os camiños
abrazados ao cruceiro,

...

Antre herbales frescos
craro camiño
arrastrando os zocos
vai para o muiño.

...

Bica o vento mozo
a terra dispida
cos beizos quencidos
da rosa alcendida.

...

Esta representación *sub specie personae* pode dar lugar a desenvolvementos moi amplos e complexos. Nun deles, o tipo de *personificación* ou *prosopopea* pola que acadan minuciosa figuración corpórea realidades do ámbito natural (da paisaxe, do cósmico), ou dos ciclos temporais (as estacións, o día, a noite, etc.), tal a representación que Amado Carballo nos amosa da *lúa* como unha velliña chea de engurras, cos seus olliños cegos, abrigada pola néboa:

A lua é velliña,
de brancos cabelos,
de enrugas de ouro
e de olliños cegos.

...

Envolveita en néboas
hase de abrigar,
pois como vai vella
tense de coidar.
Cando na outra noite
brua o temporal
a lua antr'as tebras
tápase a tremar.

...

(G, pp. 92-93)

Noutro, o definido por Fontanier como *dialoxismo*, isto é, o diálogo (no que se implica o uso da *prosopopea*)

que manteñen varios actores líricos ou poemáticos (normalmente figuracións personificadas), e que compoñen así unha *escena* chea de vivacidade. Tal o exemplo de “Desconsolo”, composición entre a “fonte” —que chora a ausencia do río— e un “merlo” que a quere consolar:

*Deixando a fonte a chorar
fuxe o río pol-o quenlle
con pasadas de cristal...*

—*Ay amante, amante,
¿cando voltarás?,
será pol-a Páscoa
ou pol-a Trindá...*

*O cantar do merlo
quérea consolar:*

—*Voltará o amante
ben cedo cicais,
cicais pola Páscoa
ou pol-a Trindá...
Pon frores no pelo,
si é de lei virá.*

*Contéstalle a fonte
no seu saloucar:*

*Amores que fuxen
xa non voltarán,*

...

(G, pp. 86-87)

Ora ben, no uso desas tácticas humanizadoras que fai Amado Carballo resulta moi peculiar e recorrente nos seus *cadros* ou *estampas* a concreta transposición ós elementos da Natureza de determinados estados da esfera vivencial ou sentimental. Non se trata só, xa que logo, dunha figuración corpórea (tal a dos exemplos vistos), senón —e de meirande relevo— que todo alente con vida interior, transido de íntima vibración, por veces como sulagado en inefables *estados de alma* (tan do gusto, por certo, do *impresionismo sentimental*)⁹. Teriamos, así, mostras tan significativas como as seguintes:

*Cando o día anda a morrer
encol do mar amarelo
e furan os seus salayos*

...

*O vento [...]
salouca un tolo cantar.*

...

*A campía escurecida
chora tremando co frío,*

...

*No quente colo do día
choran os ollos do río
campanas que van ao mar.*

...

⁹ Na poesía de Amado Carballo só temos unha mostra dalgún modo relacionada con certas notas do *impresionismo sentimental* no seu poema “Saudade” (P, p. 8), e que lle veñen, precisamente, do *saudosismo* portugués (que é, de feito, unha variante autóctona de tal póla lírica). Entre nós, ese tipo de *impresionismo* desenvolverano moi amplamente Augusto Casas (na xeración da vangarda) e Iglesia Alvaríño cos dous primeiros libros (no grupo da República).

*A agonía do solpor
conmove o planto da terra*

...

*Layándose pol-os ceos
o verde vento do campo
pousa bagullas nas ponlas*

...

*No porto choran campanas,
e un repinar de bágoas
pingan. [...]*

B) FORMA E TIPOLOXÍA DA IMAXE

Eses usos das técnicas impresionistas, a actividade e dominancia dos procesos de *vivificación* e *humanización*, axudaránnos, de seguido, a ver as formas e tipoloxías da imaxe que adoita amosar como máis características a poesía de Amado Carballo. En tal sentido, os varios tipos de transposición clasemática exprésanse, de modo xeral, a través do adxectivo ou do verbo, e callan, en consecuencia, nunha imaxe que ten o seu termo clave no cualificativo ou na predicación (semanticamente impertinente e que se aplica a un soporte substantivo). É o que temos nestes exemplos:

As nubens choutan â corda

...

No mar dorretíuse a lua

...

*e pol-o monte os camiños
fuxen co medo das têbras.*

...

*No río desperto aboya
morta a paisaxe calada.*

...

*A Illa [...] / ... durmiuse no berce
qu'avallo o luar.*

...

*A noite está caladiña
e o silencio abriu as azas,*

...

*Na lameira da rua
entérrase un cantar.*

...

Rube pol-a encosta o vento

...

Este especial gusto pola *imaxe adxectiva* ou *verbal* (en razón das técnicas subliñadas) non couda, por suposto, a presenza varia doutras formas, aínda que, desde logo, en proporción menor. Teremos entón, e principalmente, estes casos:

(i) o *símil*, coa patentización dos dous termos (teor / vehículo) e a partícula "como" en función de conector imaxinativo:

*as centellas como trallas
baten no fondo do mar.*

...

Sen embargo, o uso máis característico é o dunha variante de moito interese do *símil*, a *comparación motivada*, coa presenza dun termo (adxectivo ou verbal) que establece, asociado ó plano real (A), a base de sentido da relación imaxinativa. Sería, entón, a súa fórmula: A-b {R} B:

Soa o mar como un pandeiro

...

Fuxe a lua como un peixe

...

o ceo vai como un foguete

...

O mar reza as suas fousas
como rosarios brancos

...

(ii) *metáfora in praesentia*, cos dous termos relacionados por cópula (verbo “ser”) ou por aposición:

Pol-o mar as velas
eran folerpiñas

...

Os pinos, foguetes verdes

...

O sol —manso boy bermello—

(iii) *imaxe* (unha variante da *in praesentia*) sobre esquema de sintagma nominal complexo, B de A. Abunda nos usos do noso poeta sen dúbida porque, ó aparecer o vehículo como núcleo substantivo do sintagma, a imaxe cobra nesta forma unha forte visualización:

longa agulla do río

...

Na farpa donda da choiva

...

No salgueiro da voz tua

...

Na zanfona do bosque

...

Os nardos das tuas mans

...

Zarco mar dos teus ollos

...

No peitoril da montana

...

Na catedral do abrente

...

Fariña levián da lua

...

Neve de estrelañas mozas

...

En calquera caso, estas formas apuntadas responden a unha tipoloxía xeral, a da *imaxe lóxica* ou de *fundamento obxectivo*. Pero xustamente en razón das novidades que achega a súa xeración, de grande interese na súa obra son os tipos imaxinativos asociados —e propios— ó radical cambio da modernidade, con presenza, entón, dunha relación ou *ecuación imaxinativa de fundamento subxectivo*, de índole irracional ou simbólica.

Destas novidades que trae a linguaxe poética moderna, Amado Carballo vai usar sobre todo dous tipos. Dunha banda, e en primeiro termo, o *desprazamento cualificativo*, polo que un adxectivo (ou mesmo un modificador preposicional) deixa o seu soporte (substantivo) propio e, en razón de contigüidade, pasa sorprendentemente a cualificar outro termo. Véxanse algúns casos deste uso:

(a) *o verde vento do mar*

...

o verde vento do campo

(b) *na branca noite do inverno [...]*
envolveito no luar

...

(c) *o vento murcho d'outono*

O máis usual é que o *desprazamento cualificativo* afecte a un adxectivo de base cromática, tal en a) e b), onde o “verde” —propio do seu soporte natural, o “mar” ou o “campo”— se vai aplicar a “vento”, e onde o “branco” —que de feito corresponde á luz do luar— pasa a aplicarse, non menos sorprendentemente, a “noite”. Así, o efecto de forte irrealidade (e poderosa capacidade visualizadora) de “verde vento” e “branca noite”.

Pero, en ocasións, o adxectivo pode ser doutra orde, segundo se advirte en c). Aí, o “murcho” corresponde, como propio, a un termo-soporte connotado polo “outono” (as follas murchas das árbores na outonía), que por elemental razón de contigüidade vai pasar a “vento” (en imaxe ben rechamante tamén).

En segundo termo, abondoso é, pola súa banda, o uso que o noso poeta fai da imaxe xa propiamente visionaria baseada no cruzamento ou traslado de sensacións, e que amosa variedade de rexistros (e ata complicacións). Teñamos unhas mostras representativas:

(1) *auditivo x visual:*

Unha lua verde
penduraba no mouro silencio

...

A sua queixa [...]
debulla con voz de prata
a fonte

...

E o probe ceguiño
enloita a sua voz

...

(2) *visual x auditivo:*

un repincar de estrelas
voa no meu corazón

...

(3) *táctil (aud.) x visual:*

de loito vestiuse o vento

(4) *auditivo x táctil:*

No frío silencio
caiu a pedrada
do cadaleito.

...

(5) *visual x táctil:*

Fervendo luz de lua fresca

...

(6) *A tua voz ategada*
de dourados agarimos

...

Segundo se ve, os *cruces sinestéticos* amosan, efectivamente, variedade na súa natureza translaticia ou cruzamento de esferas sensoriais. Os seus

Resol

julio 1932

hojilla volandera del pueblo

PASTORELA

Oí hoxe eu unha pastor cantar;
eu cabalgaba per unha ribeira,
e a pastor estaba senlleira:
e ascondíme pel-a ascuitar;
e decía mui ben este cantar:

Sob o ramo verde froldo
bodas facen a meu amigo.
Choran ollos de amor!

E a pastor parecía mui ben,
e choraba, e estaba cantando:
e eu, mui paso, fuime achegando
pel-a oír, e sol non falei ren;
e decía este cantar mui ben:

Ai estorniño do avelanal!
Quando cantades vos, moiro eu
e peno, e de amores ei mal.

E eu oíaa suspirar entón,
e queixarse, estando con amores;
e facía guirlanda de flores;
des y choraba, mui de corazón;
e decía este cantar entón:

Qué coita ei tan grande de sofrer!
Amar amigo e non o ousar veer;
e pousaréi sob o avelanal.

Pois que a guirlanda fez a pastor;
foise cantando, indose en manseliño;
e iráime eu logo a meu camiño,
ca de a noxar nou hoube sabor;
e decía este cantar ben a pastor:

Pel-a ribeira do río cantando
ía, lá sigue de amor quen amores
ha, como de osmas hai nela frol.

Airas Nunes.

O GALO

Abrell'as portas ao día
co-a chave do teu cantar
que xa na fonte da Lua
está lavada a mañán.

Bófall'o teu aturuxo
a paisaxe dend'o val
qu'o gran balbo das estrelas
cairá serodio no mar.

O campo cheo de frío
busca un anaco de sol,
alcéndelle unha fogueira
co lume da tua voz.

Amado Carballo.



O NOIVO E MAIL-A NOIVA

Camiño do camposanto
cheo de pasos de mortos

Poi-o camiño van sin se falar
o noivo e mail-a noiva

Paxariño probe
do chiár vulgarento

Escóitano sin se falar
o noivo e mail-a noiva

Sol agoniante
coma os crucificados

Mirano sin se falar
o noivo e mail-a noiva

Desexo ñorado
que nos espetou a vida.

Lévano sin se falar
o noivo e mail-a noiva

Noite de luar.
Alá lonxe un cantar
acéndelle as áas manseliñas
a unha unánime traxedia vulgar.

Manuel Antonio.

CANTIGA DE AMIGO

En as verdes herbas
vi andar as cervas;
meu amigo!

En os verdes prados
vi os cervos bravos;
meu amigo!

E con sabor de elas
lavei ñas garceras;
meu amigo!

E con sabor de eles
lavei meus cabelos;
meu amigo!

Desque los lavei
de ouro los líei;
meu amigo!

Desque las lavara
de ouro las liara;
meu amigo!

De ouro los líei
e vos asperéi;
meu amigo!

De ouro los liara
e vos asperara;
meu amigo!

Pero Meogo.



CANTAR DO BERCE

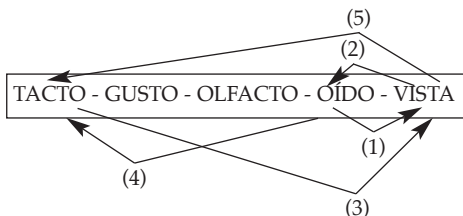
Baixo do branco luar
logo adormecen as flores;
an'tras folliñas repousan
os paxaros voadores.
Durme, amor dos meus amores.

Nas pontas dos ameneiros,
toleirón, devagaríño,
vai dicindo unha cantiga
pra te arrolar, o ventíño.
Durme, durme, meu meniño.

Johán Viqueiro.

Páxina do núm. 3 da revista *Resol* que inclúe un poema de Amado Carballo cinco anos despois do seu pasamento.

trazos de diferenciación e ruptura visionaria pódense comprobar coa proxección dos exemplos sobre o cadro que marca os graos de relación:



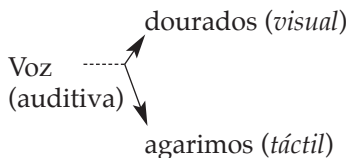
É dicir:

(i) Temos casos determinados pola contigüidade das esferas sensoriais, co cruzamento *auditivo x visual* (1) e *visual x auditivo* (2).

(ii) Temos, logo, dous casos de extrema ruptura, de sorprendente efecto, nas transposicións *tacto x vista* (3) e *visual x táctil* (4).

(iii) Outra transposición tamén moi violenta, de forte pulo irracional, con cruzamento *auditivo x táctil* (4).

(iv) Xa por último, hai que subliñar o caso do exemplo (6), pois nel se dá a complexidade dun dobre cruzamento sensorial, desta maneira:



Fóra destes tipos do *desprazamento cualificativo* e da *visión sinestética*, pódese dicir que a poesía de Amado Carballo —a diferencia da de Manuel Antonio ou Pimentel— non presenta outras novidades de imaxe moderna. Só nalgún caso moi illado cabería

admitir certo achego —ou resonancia— da *imaxe visionaria*, tal cando en “Noite mareira” se establece a relación identificativa entre “o trebón pousado” nas pólas do vento e “un moucho de negro prumaxo”, xa que este vehículo zoomórfico sen dúbida —e máis alá do fundamento na cor— motiva unha impresión como de *medo ou arrepío*, de *asexo sinistro*, dalgunha maneira coincidente, pois, co que poida suscitar o “trebón”.

Máis complexo resulta, nesa liña, o caso de “Na outa noite”, o poema de meirande acento visionario do noso poeta. Nel vemos como motivo amoroso a *ausencia da amada* e o (tópico) *desvelo do amante*, que a relembra en soidade, emblematizado o eu nese “corazón anoitecido” e o ti no “agariño [...] da tua cabeleira como un alga”. Claro que —e velaí a novidade— ese motivo amoroso (*ausencia-desvelo*) ten ademais representación, a xeito de correlatos, nuns determinados elementos escénicos (estrofas (I/IV), precisamente enmarcadoras do debate íntimo) que, dese xeito, acadan certo transfondo simbólico, marcado tamén pola tensión dos réximes temporais (*nocturno / diurno*). Dito doutra maneira, eses correlatos axudan a expresar, certo que por vía da nebulosidade simbólica, a “negrura” do *íntimo desacougo soidoso* que vive o amante e o *fío de esperanza* —¿(re)encontro coa amada, vida de amor renovada?— que a “luzada” parece traer.

As novidades —e sorpresas— en relación coa imaxe atópanse, sen

dúbida, en todo o relacionado coa *complicación da estrutura externa*, da súa forma, trazos nos que Amado Carballo acada mostras ben interesantes (e que, de modo rechamante, a crítica non ten considerado).

Un aspecto desa complexidade imaxinativa está nos *contaxios* entre os dous termos que compoñen a figura, tal sucede nestas mostras:

- (i) *O sol —manso boy* bermello—
 ...
Os pinos, foguetes verdes
 ...
- (ii) *Os saloucos* mollados *da herba*
 [nova]
 ...
- (iii) *as lampariñas tecen* douradas
 [letanías]
 ...


Como se advirte, as imaxes citadas amosan distinta forma (e mesmo tipoloxía), pero comparten ese trazo de complicación do *contaxio*. No caso das imaxes apositivas (i), (A,B), a cor do sol —termo real— pasa a aplicarse ó “manso boy” (termo imaxinativo), do mesmo modo que o “verde” dos pinos (A) vaise a “foguetes” (B). Semellante é o caso da fórmula B de A (ii), pois ese “mollados” que cualifica a “saloucos” —e, aínda máis, propicia unha sorprendente *sinestesia* (*auditivo*

x táctil)— procede da “herba nova”, o seu soporte real (herba do campo mollada polo orballo ou a choiva).


Na mostra (iii), a luz das lampadiñas (visual) trasládase —*visión sinestética*— en esfera auditiva (“letanías”), termo imaxinativo que entón recibe ese “douradas”, adxectivo propio, obviamente, do teor ou elemento real (luces das lampadiñas). De paso, e para maior complicación, advírtase como en (B) —plano imaxinativo— se crea, á súa vez, unha imaxe de segundo grao (unha *sinestesia, auditivo x visual*).

Polo tanto, teríamos estas fórmulas de *contaxio*¹⁰:

A {R} B-a (i)



B-a de A (ii)



Outro aspecto da complexidade vén determinado polo *desenvolvemento dos planos da imaxe* (co que a figura adoita intensificar as súas notas de irracionalismo), e, a miúdo implicada nese esquema, a presenza de certas *derivacións* ou *montaxes arborescentes*. Véxanse estas mostras:

10 Nese exemplo (iii) aínda a complexidade é maior, se se quer, pois na base está unha imaxe verbal (“as lampariñas *tecen*”, S x b), sobre a que logo virá a transposición sinestética (*luz = letanías*) e o desprazamento (“douradas”) que motiva outra sinestesia.

Pol-a mañán de ben cedo
colmeas d'ouro, as campanas,
espallan o fulxo enxame
de viaxeiras badaladas.

...

("A mañán de Corpus", P, p. 34)

Duro coitelo de lua,
o aturuxo da raza
fai vendima de cantares
na viña da miña alma.

...

("Vendima", G, p. 99)

Encol da Terra de Montes
funga o Sol como unha abella
deixando vinchas de mel
escoando pol-as leiras.

...

("Canto de arada", G, p. 110)

E atendamos ós seus trazos máis importantes¹¹:

(i) No primeiro exemplo hai, de principio, unha significativa alteración na orde dos planos da imaxe apositiva, pois aparece primeiro o vehículo ("colmeas d'ouro") —con grande efecto visualizador— e despois o teor ("as campanas").

(ii) Os dous planos teñen, logo, un axustado desenvolvemento. Así, as "viaxeiras badaladas" (extensión de "campanas") atopa correspondencia imaxinativa (co cruce do *auditivo x visual*) nese "fulvo enxame" que, obviamente, sae das colmeas. Teríamos, pois:

B, A —————> b₁ de a₁

(iii) No outro exemplo, certamente, algo moi parecido. Tamén aparece, de comezo, unha visualización poderosa do vehículo ("duro coitelo de lúa") por alteración dos termos, xa que o plano real (A) virá despois ("o aturuxo da raza"). De paso, advírtase a complexa base de visión sinestética —*táctil e visual*— que lle dá senso á construción imaxinativa.

Despois, ese "duro coitelo" xera a nova imaxe "vendima de cantares" (B de A), que á súa vez motiva a relación "viña da miña alma". Polo tanto:

B, A —> b₁ de a₁ —> b₂ de a₂

(iv) Na mostra terceira, hai unha imaxe de base que consiste nunha *comparación motivada*, posto que a relación imaxinativa —*símil*— de "Sol=abella" ten marcado o seu apoio de sentido pola forma verbal "funga".

Despois, en dous versos desenvólvense unhas notas ("deixando vinchas de mel...") que, sendo propias do plano imaxinativo ("as abellas"), se lle aplica en contaxio ó plano real (Sol). Dese xeito, a imaxe gaña fortes doses de sorpresa e irracionalidade mercé a eses puntos de complicación da forma [*desenvolvemento* de (B) e *contaxio* (A)].

Xa por último, e para pechar estes aspectos, outro signo de complicación está nas *imaxes horizontais*, é dicir, cando o único soporte real (A) recibe un abano de vehículos

11 Pódese ver un significativo caso de amplo desenvolvemento e derivación na última estrofa de "Arreiro" (G, p. 109), con catro imaxes continuadas da mesma forma (B de A) cos planos "muiño-ríos-moega-grau" de "luar / tebras / ceo / estrelas", e, ademais, cun *contaxio* na terceira, en "moura moega do ceo".

imaxinativos (B). No poema “Faro” (P, pp. 19-20) —co título que fixa o teor— temos un exemplo ben amplo e ilustrativo, pois toda composición é, nin máis nin menos, unha seriación de planos imaxinativos (á súa vez con desenvolvementos, o que lle engade irracionalismo á montaxe):

[FARO] (A)= primeira man amiga (B₁)-foguete debecente (B₂)-pano da derradeira despedida (B₃)-lazarillo dos barcos (B₄)-arbor decote orfo (B₅) [...]

4. A CONSTRUCCIÓN DO POEMA: ESMERO COMPOSITIVO E TENSIÓN DISONANTE

Tentando outro socalco na súa obra, convén subliñar como a crítica, en xeral, ten atendido polo miúdo as pautas métrico-estróficas das súas composicións, para destacar, desde aí, a pegada neopopularista e as notas de sinxeleza expresiva. Ben claro é ó respecto o profesor Carballo Calero:

Se esculcamos a métrica de Amado Carballo, ouservamos a preferencia polas formas máis sinxelas. O verso de arte menor e rima asonante. Versos de máis de oito sílabas son pouco frecuentes nos seus poemas. [...] Non concede atención especial á versificación; pero non renuncia endexamais ao ritmo musical [...]. Sinxeleza semellante amosan a súa linguaxe e o seu estilo. Nen a unha nen o outro rexistran o calco dunha traballosa elaboración¹².

12 En *Sete poetas galegos*, Vigo, Galaxia, 1955, p. 122.

13 “Introducción”, á súa *ed. cit.*, p. XL.

Pola súa parte, o profesor Alonso Girgado apunta:

O conservadorismo métrico, nididamente antivanguardista e non pouco descochado, concrétese na utilización do metro octosílabo, a asonancia da rima [...], o poema poliestrófico baseado na cuarteta asonantada nos versos pares e impares libres, ou o romance lírico con división estrófica¹³.

En principio, debemos ter certo tento en relación con esa idea —tan repetida— da “sinxeleza” (ou mesmo do descoido) que poida amosar o traballo do noso poeta, e mais a función e o valor do non menos subliñado *neopopularismo*, ben de certo tan seguido por esa escola que Carballo Calero quere “neorrománica” e Méndez Ferrín “imaxinista”.

A atención prestada polos estudiosos ás pautas métrico-estróficas aclara soamente un aspecto do poema, un sinxelo esqueleto que o soporta. Pero hai unha clave máis decisiva, complexa e definidora que queda fóra, sen clarexar: a *razón compositiva* que singulariza eses textos. Isto é: o urdido, os moldes cos que acadan configuración estética definitiva a forma interior e máis a forma exterior do poema; ou o que vén ser o mesmo, como axustan, en plenitude formal, o plano da representación (ese bucolismo idílico que sorprende a *visión sensitiva* impresionista) e o plano da figuración (que lle dá o vertemento discursivo).

Tentaremos analizar este aspecto sobre o poema “Abrente”, da parte 2 de *Proel* (pp. 14-15):

- I) *Antr’os teixos piñeirales
o rexoubante camiño
cingue os chorosos herbales
en feixes amañecidos.*
- II) 5 *No mar dorretiuse a lua.
No peitoril da montana
está o sol a madurar
antr’unhas nubens de palla.*
- III) *A campía aterecida
10 abre os olliños mollados
no dondo berce do abrente
con tenro mimo dourado.*
- IV) *As campanas da parroquia
brincan na alma do campo
15 como puchos rebuldeiros
na esponxa dos toxos bravos.*
- V) *No río despeto aboya
morta a paisaxe calada,
na corrente van as frores
20 desfeitas y—esnaquizadas.*
- VI) *O mozo vento mareiro
funga un cantar esquencido
que chove frores nas leiras
entumecidas de frío.*

Trátase, neste caso, dun *cadro do despertar do día* (como xa o sinala o propio título) nunha ampla paisaxe de campía, mar e horizonte de montaña. O molde estrófico das cuartetos octosilábicas —tan do gusto neopopularista do autor—, con rima asonante e cambiante, posibilita un fragmentarismo

de unidades —seis— con distribución moi axustada dos núcleos (e as relacións internas de contigüidade) do conxunto descritivo, que amosaría entón este debuxo:

I, camiño / piñeirales; II, lúa / mar; III, campía / abrente; IV, campanas / campo; V, paisaxe / río; VI, vento / leiras.

Esa distribución fragmentarista do *cadro*, con autonomía (relativa) das unidades, queda logo tecida moi sutilmente por un urdido de liñas e perspectivas. Así, establécese unha relación de perspectiva horizontal sobre a paisaxe nas unidades impares (I, III, V), coa representación do *camión* entre os piñeirais, da *campía aterecida* que esperta, e da *paisaxe* calada que se reflicte no río; pola contra, as unidades pares (II, IV, VI) responden a unha perspectiva descensional coas *campás* que “brincan” no campo e o *vento mareiro* “que chove frores nas leiras”, que ademais, e no caso de II, ten o contraste entre a *lúa* que se perde no mar (descensional) e o *sol* que apunta entre as nubes de palla no peitoril da montaña (ascensional). Teríamos, polo tanto:

I, III, V →
II, IV, VI ↓↑

Por outra banda, sorprende neste *cadro* —fronte ó que se atopa noutras moitas composicións— o mínimo relevo da cor, só apuntada nos “teixos piñeirais” (v. 1), nas “nubens de palla” (v. 8) e nese “tenro mimo dourado” (v. 12) que agarima o sol no seu berce,

máis o que poida connotar, xa no remate, esa choiva de “frores nas leiras”. Advírtase, nese apagamento cromático, como ademais o río leva na súa corrente “as cores / desfeitas y—esnaquizadas” (v. 20). Asemade, tampouco é intensa a impresión dinámica (tan característica doutras mostras), que apunta a penas na unidade III coa campía que “abre os olliños mollados” (vv. 8-9), e logo vai engarzando as unidades IV-V-VI coas referencias ás cam-

pás que “brincan na alma do campo” (vv. 13-14), ó río e á súa corrente (vv. 19-20), e á acción do “vento mareiro”, xa no remate. Complementariamente dáse tamén unha distribución de signos auditivos (I/IV/VI) marcados por unha gradación ascendente (do “rexoubante” camiño ó vento que “funga un cantar”).

Véxase sobre un esquema a montaxe distribucional deses elementos do cadro:

	I	II	III	IV	V	VI
COR	+	+	+	-	[+]	-
DINAM.	-	-	[+]	+	+	+
AUDIT.	+	-	-	+	-	+

Segundo se pode comprobar, queda establecida unha certa simetría opositiva deste xeito:

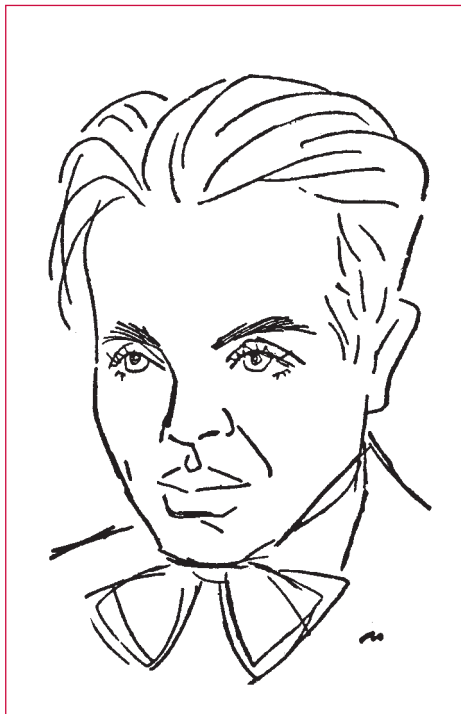
(i) As tres primeiras unidades están marcadas pola *positividade da cor* (dentro, por suposto, do seu límite do relevo) e a *negatividade dinámica* (agás ese mínimo apuntamento da campía “que abre os olliños”).

(ii) As outras tres unidades, ben contrariamente, amosan *positividade dinámica* —as campás, o río, o vento— e *negatividade cromática* (agás, neste caso, a referencia —de signo privativo— ás “cores / desfeitas...” que leva a corrente).

(iii) Outro contraste vén dado, finalmente, polos *elementos auditivos*, que minimamente apuntan en I, e gañan logo intensidade e relevo en IV (as campás) e VI (o vento).

(IV) Xa que logo, e para a coidada montaxe do *cadro*, é ben pertinente que os signos *dinámicos* e *auditivos* dominen nas unidades IV-V-VI, xustamente cando o despertar do día vai cobrando forza, pulos de vida.

Esa ampla paisaxe de campía, mar e montaña queda representada, logo, coas recorrentes técnicas impresionistas, os signos de vivificación e humanización, tal se ve nese “rexoubante



Amado Carballo nun debuxo de Maside.

camiño" (v. 2), os "*chorosos herbales*" (v. 3), o "*sol a madurar*" (v. 7), a campía que "abre os olliños mollados" (vv. 9-10) as campás que "brincan" (vv. 13-14), o río "desperto" (v. 17), a paisaxe "morta [...] calada" (v. 18), ese "mozo" vento mareiro (v. 21) e, en fin, as leiras "*entumecidas de frío*" (v. 24).

Signos —convén salientalo— que neste *cadro*, e como sucede en moitos exemplos de Pimentel, nos amosan con infinda tenrura un abrente que é un quedo agromar de vida, sen forza a penas para apuntar na Natureza. Todo

—advírtase— está no seu primeiro gromo, transido da fragilidade, de indefensión, sufrindo, no seu espertar (volver á vida), a dura inclemencia do tempo (os "*chorosos herbales*", a "*campía aterecida*", "*morta a paisaxe calada*", "*leiras / entumecidas de frío*"), co sol —astro de luz e quen-tor— aínda durmindo nesas "*nubens de palla*", e toda a campía recollida — e agarimada— no "*berce do abrente*".

O fragmentarismo das seis unidades ten outro importante engarce compositivo desde a perspectiva gramatical, na que cabe destacar estas características significativas:

(i) Moi curiosamente, dáse un emparellamento entre as *unidades externas* (I-VI) e as *internas centrais* (III-IV), todas elas constituídas por unha cláusula que abrangue os catro versos da estrofa.

(ii) Logo, emparéllanse as *internas laterais* (II-V), pois nelas —nas estrofas respectivas— se inclúen dúas cláusulas, con "*lúa / sol, paisaxe / cores*" como suxeitos (núcleos —os tres primeiros— do conxunto descritivo, segundo apuntamos).

(iii) Respectando eses emparellamentos, as unidades poemáticas están tamén xunguidas por unha forte lei estrutural ou constructiva de orde hipotáctica. Quere dicirse, funcionan dous *sistemas paralelisticos* que, en consecuencia, dictan unha poderosa cohesión.

(iv) Un sistema serve para trabar as unidades II-V (*internas laterais*), constituídas cada unha por dúas cláusulas segundo o modelo básico de OC(A)-V(B)-Su(C). Teríamos, pois, un paralelismo de catro conxuntos de tres elementos

(con algunha irregularidade, certamente):

{ No mar (A₁) - derretiuse (B₁) - a lua (C₁)
 No peitoral da... (A₂) - está [...] a madurar (B₂) - o Sol (C₂)
 No río [...] (A₃) - aboya (B₃) - [...] a paisaxe (C₃)
 Na corrente (A₄) - van (B₄) - as cores [...] (C₄)

(v) Outro sistema —menos rigoroso— daríalles estrutura cohesiva ás *unidades externas* (I-VI) e ás *centrais* (III-IV), sobre a base dun esquema Su(A)-V(B)-OD(C)-OC(D), o que suporía, agora, catro conxuntos paralelísticos de catro elementos. Véxase a mostra:

{ [...] o rexoubante camiño (A'₁) cingue (B'₁) os chososos herbales (C'₁) en / feixes amañecidos (D'₁)
 a campía aterecida (A'₂) abre (B'₂) os ollíños mollados (C'₂) no dondo berce [...] (D'₂)
 As campanas... (A'₃) brincan (B'₃) [...] na alma do campo (D'₃)
 O mozo vento... (A'₄) funga (B'₄) [...]

Ora ben, toda a *razón compositiva* que vimos considerando (e que tan complexas características ten), mantense sobre o esqueleto métrico-estrófico (as cuartetas octosilábicas) e a

modulación dun esquema rítmico que convén fixar un pouco polo miúdo. Vexamos, pois, o desenvolvemento dese esquema¹⁴:

I) - - - - - / < ↵
 () / < ↵
 () / < ↵
 () / < ↵
 - - - - - ///

II) 5 - () - - - - - //
 () / < ↵
 [] / < ↵
 () () / < ↵
 - - - - - ///

III) - - - - - / < ↵
 10 () / < ↵
 * { () () / < ↵
 () () / < ↵
 - - - - - ///

IV) * > - - - - - / < ↵
 () / < ↵
 15 > - - - - - / < ↵
 * > () / < ↵
 - - - - - ///

V) > () / < ↵
 () / < ↵
 20 > () / < ↵
 - - - - - ///

VI) * > () () / < ↵
 () / < ↵
 > () () / < ↵
 () / < ↵
 - - - - - ///

Para unha meirande claridade na análise, resumamos os datos acentuais (segundo a súa natureza) nun cadro:

¹⁴ No esquema acentual indicamos os acentos *extrarrítmicos* (), *antirrítmicos* [], as *pausas versais* (/) e *estróficas* (//), mais os *encabalgamentos*.

	I	II	III	IV	V	VI	Total
rítmicos	2	2	2	4	4	1	15
extrarrítmicos	3	4	5	2	3	6	23
antirrítmicos	-	1	-	-	-	-	1

E vexamos, pois, as notas máis significativas da función rítmica:

(i) En primeiro termo, resulta evidente a dominancia dos *acentos extrarrítmicos* (23) no poema, isto é, o relevo que ten o *esquema plurirrítmico de contraste*, fronte ós rítmicos (15). Só hai un caso (v. 7) de *distorsión* (acento antirrítmico). Isto dálle, sen dúbida, unha gran mobilidade melódica ó poema.

(ii) Se atendemos á súa distribución por unidades, chama a atención a relación acentual que se establece en II (2/4/1), III (2/5) e VI (1/6), unha medida gradación na dominancia dos extrarrítmicos. En II-III os excitantes melódicos modulan, significativamente, o espertar do sol e da campía, acubillados no seu refuxio, mentres que en VI está —remate— a culminación dinámica-auditiva do *cadro*.—

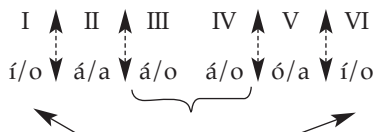
(iii) Repárese, complementariamente, no axuste e gradación (xa sinalada) das tres primeiras unidades (e lembrense outras correspondencias anteriores) —I (2/3), II (2/4/1), III (2/5)—, e o cambio que se establece en IV (4/2) e V (4/3), para chegar, finalmente ó remate climático.

(iv) Dentro desa variedade de rexistros, axustes e contrastes, hai que salientar así mesmo a presenza dalgúns *paralelismos acentuais*, como os que se dan en III (vv. 11/12), en IV (vv. 13/15), en IV-V (vv. 16/17) e VI (vv. 21/23), e que

propician coa recorrencia outro efecto melódico.

(v) Todas as unidades —agás as internas laterais (II-V, coas dúas cláusulas)— desenvolven un *encaibalgamento encadeado* que, en cada unha, cae sobre a pausa estrófica (/ / /), e que sen dúbida axuda a motivar unha impresión de axilidade, de pincelada rápida no apuntamento ou debuxo do *cadro*, reforzando, á vez, a autonomía das unidades na distribución fragmentarista do conxunto descritivo.

(vi) Xa por último, o reparto da *rima* presenta, tamén, significativas montaxes de emparellamentos, se atendemos ó seu esquema:



Xa que logo:

—temos, dunha banda, a *función enmarcadora* (I-VI) coa recorrencia “í/o” nas unidades externas (*apertura / peche*);

—hai unha posición axial, coa recorrencia “á/o” nas *unidades centrais* (III-IV);

—a unidade I ten pola súa conta (vv. 1-3, os impares) unha rima (única) consonante (“piñeiras-herbales”), mentres que na VI

aparece, case en correspondencia, unha recorrencia que non chega a ser total nos versos impares da estrofa (“mareiro-leiras”).

Se nos fiamos, pois, da análise do que a esculca ten amosado respecto da *construcción poemática* (e que se pode constatar, claro é, noutras moitas composicións), parece evidente que nada hai en Amado Carballo da “sinxeleza” (sempre enganosa) ou “descoido”. Ben pola contra, o modelo revélanos como propia do seu traballo creador a clave do *esmero compositivo*, tan cara á lírica da modernidade. Baixo a aparencia de sinxelos *cadros* ou *estampas*, de debuxos por veces case que inxenuístas, latexa —e dálle forma estética plena ó poema— todo un complexo urdido compositivo, unha montaxe de axustes, correspondencias e contrastes moi medidos, todo iso modulado, ademais, por unha axeitada e perfecta función rítmica chea de insospeitados matices.

Cando se fala, pois, de *neopopularismo*, pouco se explica das características definidoras do noso poeta. Porque eses moldes que adoita utilizar, de feito están ó servicio —son un formante máis— desa clave súa —tan moderna— do *esmero compositivo*, do rigor constructivo do poema. E aínda máis —e moi importante—, esas formas neopopularistas nas que se apoia o *esmero compositivo* axudan, precisamente, a activar unha segunda clave moderna —a *tensión disonante*¹⁵—, tamén presente nalgunhas das súas composicións representativas. *Tensión disonante* —así

hai que entendela neste caso— como contraste (de fonda eficacia expresiva) entre o rigoroso deseño de construción do poema, suxeito a ríxidas leis estruturais de moi variada índole, e a rica capacidade suxestiva, impresiva, evocativa que agroma e irradia dos contidos poemáticos. Xa que logo, e nas mostras de Amado Carballo, a tensión entre a composición (sobre os moldes neopopularistas de base) sabiamente rexida, desde moitas perspectivas, por unha “intelixencia vixiante” que selecciona e ordena, e logo ese mundo que sorprende a *visión sensitiva* impresionista, e que vai acadando representación nun xogo de sensacións suxestivas, imaxes vivificadoras, de grácil dinamismo, todo tinguido dun sentimento cordial, traspasado de conmovida tenrura, de signos inefables de vida gozosa, elemental, plena.

CONCLUSIÓNS

Cumprida a nosa esculca, ben podemos fixar no remate, e sobre o visto nos catro apartados do traballo, estes breves puntos a modo de conclusión:

1. Amado Carballo pertence a unha xeración poética —a da *vanguardia* ou do 22— de *signo polémico* ou de *ruptura*, que é a que trae —e desenvolve— os signos da modernidade á nosa lírica. Isto é, a concepción asociativa (como poética epocal) propia da tradición simbolista vixente en Europa (1867-193[...]).

15 Cfr. Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 21 e ss.

2. Dentro da súa xeración, o pontevedrés vai ser —con Pimentel— o máis valioso representante do *impresionismo*, unha das pólas fundamentais desa lírica de tradición simbolista. O seu *impresionismo* —que el, nos seus *cadros* e *estampas*, vincula á paisaxe familiar— amosa unha interesante variante *eglóxica* (bucolismo idílico, paisaxismo animado, sentimento de gozosa plenitude, certa unción relixiosa).

3. Ó darlle desenvolvemento a tan importante póla, o estilo de Amado Carballo caracterízase polo uso de determinadas *técnicas impresionistas* (de vivificación, de humanización), de determinados tipos de imaxes (entre as que destacan, como modernas, o *desprazamento cualificativo* e a *visión sinestética*), presentando, á vez, complexos modos de *complicación*

imaxinativa. Nos seus usos da imaxe —e en contra do que se ten repetido— é mínima a pegada vangardista¹⁶. Os seus usos están asociados a claves propias do *impresionismo*.

4. Hai na súa obra, así mesmo, un *esmero compositivo* ben relevante (como trazo de modernidade), ó servizo do que están os *moldes neopopularistas* que adoita utilizar (esquema métrico-estrófico). Logo, tamén hai que salientar outra clave moderna —a *tensión disonante*—, moi operativa nos seus mellores poemas.

En resumo, baixo a sempre enganosa aparencia de sinxeleza expresiva, revélasenos un gran poeta dono dun estilo complexo e dunha arte sabiamente traballada. Isto é, un verdadeiro mestre da nosa poesía moderna.

16 Convén salientar —e ter en conta— que nada hai na súa poesía dos signos propios das vangardas, como a imaxe desrealizadora, a torsión de tempo e espacio, a ruptura compositiva, a inconexión sintáctica, o uso da liña versal, a configuración do poema como “forma visual”... Só nun caso, o do seu “Poema para queimar na festa” (que parece ser o seu derradeiro texto), se poden ver certas notas vangardistas.



Arcadio LÓPEZ-CASANOVA, “O sistema poético de Amado Carballo. Para unha análise do *impresionismo eglóxico* na lírica galega moderna”, *Revista Galega do Ensino*, núm. 38, febreiro, 2003, pp. 73-106.

Resumo: Nun primeiro apartado establécense os trazos definidores da xeración da vangarda ou do 22 coa que chegan á lírica galega os signos de modernidade e o sistema propio da *concepción asociativa* como nova poética epocal. Sitúase logo a obra de Amado Carballo nunha das pólas da lírica de tradición simbolista, que nel se amosa na orixinal variante dun *impresionismo eglóxico*. Desde esa localización, estúdiase as peculiaridades temáticas (mundo representado e formantes) dos *cadros* e *estampas*, e as técnicas propias da *visión sensitiva* impresionista (sistema cromático, signos auditivos e de dinamización), analizando asemade os trazos discursivos, moi especialmente as formas máis características da imaxe, as tipoloxías anovadoras (desprazamento cualificativo e visión sinestética) e as

complicacións da estrutura externa (contaxios e derivacións). No plano da construción, estúdiase a actividade e relevo do esmero compositivo do poema e a actividade da tensión disonante, ambas as dúas características ben definidoras da modernidade poética. Para pechar, nun cadro de conclusións establécese o conxunto de características singularizadoras da obra do poeta, unha das máis fundamentais da lírica galega do século XX.

Palabras chave: Modernidade. Vanguarda. Ruptura. Impresionismo. Cadro. Estampa. Vivificación. Imaxe. Composición.

Resumen: En un primer apartado se establecen los rasgos definidores de la generación de vanguardia o del 22, con la que llegan a la lírica gallega los signos de modernidad y el sistema propio de la *concepción asociativa* como nueva poética epocal. Se sitúa después la obra de Amado Carballo en una de las ramas de la lírica de tradición simbolista, que en él se muestra en la original variante de un *impresionismo eglógico*. Desde esa localización, se estudian las peculiaridades temáticas (mundo representado y formantes) de los cuadros y estampas, y las técnicas propias de la *visión sensitiva* impresionista (sistema cromático, signos auditivos y de dinamización), analizando asimismo los rasgos discursivos, muy especialmente las formas más características de la imagen, las tipologías renovadoras (desplazamiento calificativo y visión sinestésica) y las complicaciones de la estructura externa (contagios y derivaciones). En el plano de la construcción, se estudian la actividad y relevancia del esmero compositivo del poema y la actividad de la tensión disonante, ambos rasgos definidores de la modernidad poética. Para finalizar, en un cuadro de *conclusión* se establece el conjunto de características singularizadoras de la obra del poeta, una de las más fundamentales de la lírica gallega del siglo XX.

Palabras clave: Modernidad. Vanguardia. Ruptura. Impresionismo. Cuadro. Estampa. Vivificación. Imagen. Composición.

Summary: The defining features of the avant-garde generation or generation of 1922 are established in the first section. This generation provides Galician poetry with signs of modernity and the system typical of the *associate conception* as a new epoch-making poetics. Thereafter, the work of Amado Carballo is situated in one of the branches of the poetry of symbolist tradition, more specifically in his case, in the original variant of an *eclogue impressionism*. This allows the study of the thematic peculiarities (depicted world and components) of *pictures and scenes*, and the characteristic techniques of the impressionist *sentient vision* (chromatic system, auditory and dynamizing signs), as well as the analysis of the discursive features, especially the most characteristic forms of the image, the innovative typologies (qualifying displacement and synaesthetic vision) and the complexities of the external structure (contagions and derivations). In the field of construction, two aspects that define the poetic modernity are dealt with: the activity and relevance of the careful construction of the poem and the activity of discordant tension. The essay ends with a *conclusion* chart which establishes the singular characteristics of the work of the poet, one of the most outstanding in the Galician poetry of the 20th century.

Key-words: Modernity. Avant-garde. Rupture. Impressionism. Picture. Scene. Revitalization. Image. Composition.

—Data de recepción da versión definitiva deste artigo: 20-10-2002.

