

O celtismo e a materia de Bretaña na literatura galega: Cara á construción dun contradiscurso histórico ficcional na obra de Xosé Luís Méndez Ferrín.

María Jesús Lama López

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ROMÀNICA
DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA**

Programa CRÍTICA DEL TEXT I LES SEVES APLICACIONS (Bienni 1995-1997)

Per a optar al títol de DOCTORA EN FILOLOGIA ROMÀNICA

**O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA
LITERATURA GALEGA: CARA Á CONSTRUCCIÓN DUN
CONTRADISCURSO HISTÓRICO FICCIONAL NA OBRA DE
XOSÉ LUÍS MÉNDEZ FERRÍN.**

**Presentat per: MARÍA JESÚS LAMA LÓPEZ
Director: Dr. Basilio Losada Castro
Tutora: Dra. Helena González Fernández**

Barcelona, octubre de 2001

2. O CELTISMO REFLÍCTESE NA LITERATURA: OS ESCRITORES

DO S. XIX E A SIGNIFICACIÓN DE EDUARDO PONDAL.

2.1. PRIMEIRAS REPRESENTACIÓNS DO CELTISMO NA LITERATURA.

A segunda metade do século XIX constitúe un momento clave para a consolidación da literatura galega como discurso nacional emerxente despois dos longos séculos de silencio que sucederon a brillante etapa medieval. A pesar da existencia dalgunhas publicacións ailladas en galego dende primeiros do século,⁹⁰ só cos escritores do chamado *Rexurdimento* empeza a producirse un discurso literario claramente orientado á creación dunha literatura nacional en canto expresión dunha identidade colectiva diferenciada. É este o momento en que se poñen as bases para a configuración dun determinado imaxinario colectivo mediante a construción de macrometáforas nacionais que aspiran a institucionalizarse como canons lexitimados social e esteticamente. O celtismo será un elemento fundamental dese imaxinario diferenciador pola súa produtividade, tanto como xerador dos alicerces lexitimadores da propia existencia da comunidade, como pola posibilidade que ofrece de manter as esperanzas de cara a unha recuperación cultural e política no futuro.

Durante a etapa previa ó *Rexurdimento*, arredor dos medios comprometidos coa restauración de Galicia, prodúcese unha literatura que reflicte esas ideas con carácter case militante, se ben utilizan como lingua vehicular sobre todo o castelán. Diversos son os argumentos que xustifican esta opción idiomática antes de que a lingua se erixise como un dos elementos centrais na reivindicación identitaria: primeiro porque é a lingua de uso entre as capas sociais con acceso á cultura e, polo tanto, a lingua en que os escritores se

⁹⁰Véxase Carballo Calero, (1981: 31-126); Tarrío,(1994: 97-120); Vilavedra, (1999: 95-108); García Negro e Gómez Sánchez, (1996) ou López (1991).

senten cómodos,⁹¹ pero tamén é a lingua na que se poden encontrar lectores e considérase fundamental non perder a fluidez comunicativa cos posibles receptores para transmitir sen atrancos a carga ideolóxica, e aínda máis, para transmitila ás capas sociais máis poderosas e polo tanto máis castellanizadas, aquelas con capacidade de acción dende as institucións ou capacidade de intervención como modelos sociais. Así foi que dende mediados de século, en textos escritos en castelán, véñse configurando un imaxinario colectivo asentado sobre a idea das orixes celtas de Galicia, base dunha identidade unitaria e diferenciadora fronte ós outros pobos do estado español.⁹² Xa en 1844 falaba Neira de Mosquera nos seus artigos de prensa dos costumes populares herdados dos celtas (Renales Cortés, 1996, I: 417) e nas súas *Monografías de Santiago* (1850) insiste na idea da similitude da paisaxe galega coa dos países celtas.

A grande contribución á difusión destas ideas nesta primeira fase, aínda en lingua castelá, corresponde sen dúbida á extensa produción de Benito Vicetto, quen mantén coa súa propia obra de creación a coherencia con aquel principio teórico seu tan oposto ó tópico, de que o galego non é un pobo lírico, e será o autor dunha longa serie de narracións históricas e de ambiente contemporáneo. Vicetto parece considerar as súas obras como un todo cunha certa unidade pois

⁹¹ Benito Vicetto, por exemplo, ten un coñecemento do galego moi superficial tal como se percibe nos seus poemas galegos e no fragmento dialogado que inclúe en *El último Rodeo* (Renales Cortés, 1996, I: 281-97), cheos de faltas propias dunha persoa allea a ese sistema lingüístico: colocación incorrecta do pronome átono, confusión de *te* e *che*, apócopes imposibles (“morro d’door”, “vicos me deran n’frente”), confusións de *que* e *ca* en funcións non comparativas (“soño ca ó teu ollar”), etc.

⁹² Neste momento a importancia da prensa é decisiva para crear un clima favorable ó despegue literario que se consolidaría na segunda metade do século, tal como explica Xosé María Dobarro:

A prensa xogou un importante papel na toma de conciencia de que a Galiza era unha comunidade diferenciada, polo que se dedicou a defender esa diferenza coa inserción de artigos que trataban de dar un aval histórico á existencia do país, que tiña un pasado e un presente e que, en consecuencia, non podía consentir o proceso de asimilación que se estaba xestando para o futuro. [...] A necesidade dunha literatura propia é obxecto de especial atención nas páxinas destes periódicos. (Dobarro Paz, 1988: 72).

Recentemente Ríos Panisse (2000: 157-170) estudou máis demoradamente as aportacións dalgunhas publicacións e das figuras máis destacadas no xornalismo da época.

reaparecen personaxes e hai constantes referencias dunhas a outras, polo tanto poderíamos falar dun macrotexto marcado por unha intencionalidade unitaria que é a dignificación de Galicia, sexa a través da recreación do pasado histórico, sexa polo retrato de costumes e usos sociais. Renales Cortés (1996, II: 255-489) estudiou en profundidade toda a obra de Vicetto dedicando unha atención demorada á representación do mito celtista como elemento literario nas súas novelas, que se concreta en dous elementos fundamentais: o septentrionalismo e o gusto polo fantástico. Toda a obra de Vicetto está determinada polo condicionante ideolóxico de contribuir á rexeneración nacional de Galicia e el mesmo manifesta que a escolla dunha estética romántica e supostamente tradicional respondía a unha intención de buscar elementos diferenciais para crear unha literatura “galaica” en castelán inspirándose en determinados autores e estilos considerados máis afíns.⁹³ Estes modelos búscalos no norte, en autores británicos e alemáns -e moi sinaladamente nas novelas históricas de Walter Scott-, para recrear esa particular visión da realidade que se quere ver como manifestación da identidade nacional diferenciada fronte ó meridional, e que se caracterizaría pola melancolía, o senso da paisaxe, a tendencia ó panteísmo e ó misticismo cósmico e, por riba de todo, a exaltación das paixóns, a fantasía, o gusto polo misterio e o horror (Renales Cortés, 1996, II: 256 ss.).

Pero xa nos anos cincuenta o celtismo encontraba resón entre moitos outros escritores preocupados pola situación marxinal de Galicia. Na *Revista Galaica*, publicada en 1874 polo propio Vicetto, recóllense unha serie de textos datados

⁹³Segundo Renales Cortés (1996, II: 257) Vicetto lía case exclusivamente autores xermánicos e franceses. Pero ademais esta diferenza entre os pobos nórdicos e os meridionais estaba moi viva na época. Mme. de Stael no seu libro *De la littérature*, traducido ó castelán xa en 1829, fala de que os pobos nórdicos se ocupan menos dos praceres que da dor, e da forte influencia que neles ten a natureza, que soe manifestarse na súa imaxinación coma nos seus climas, rodeada de sombras e nebulosa (Stael, 1991 [1800]:296). O grande mestre de Vicetto, Walter Scott, tamén apunta ás peculiaridades da imaxinación celta en palabras dun personaxe da súa novela *Waverley*.

The seat of celtic muse is in the mist of the secret and solitary hill, and her voice in the murmur of the mountain stream. He who woos her must love the barren rock more than the fertile valley, and the solitude of the desert better than the festivity of the hall. (Scott, 1986 [1814]:106)

nos anos cincuenta nos que xa está presente dun xeito ou doutro a referencia ó pasado celta de Galicia (Renales Cortés, 1996, I: 415 ss). Entre eles atópase un poema de José Gil Rey (1815-1853) datado en 1850 co título "A Galicia", onde se reflicten algunhas ideas de Vereá y Aguiar como a consideración da función relixiosa dos castros nos primitivos habitantes celtas de Galicia:

Descansaban tus celtas entre encinas
o tal vez cada tribu allá en sus castros
"¡Gloria a Teut!" decía en sus cantares...
(Gil Rei, *Revista Galaica*, 12)

José Rúa Figueroa (1820-1855), que traducira o poema ossiánico *Carthon* en 1852, publicado no *Seminario Pintoresco Español*, polas mesmas datas escribe un poema titulado "Nostalgia" dedicado a Vicetto para animarlo a regresar a Galicia, e nel establece un paralelismo claro entre Galicia e Irlanda, e refírese ó seu país como "esa Irlanda ignota y despreciada". Pero o máis significativo parece ser o poema "A Galicia" de José Puente y Brañas (1824-1857),⁹⁴ un autor que difundira as ideas celtistas nunha serie de artigos monográficos na prensa da Coruña e que neste poema de 1855 presenta un resumo das ideas históricas de Vereá y Aguiar, dende a orixe celta á resistencia ós romanos, pasando polos contactos con fenicios e cartaxineses:

Quien fue su poblador nadie lo sabe,
Pero allá de su historia en los albores,
Ya se vé el pueblo de los celtas grave
De sus inmensos bosques moradores,
A cuya sombra misteriosa y suave,
De un Dios omnipotente adoradores,
Sus religiosos ritos ejercían
Y el muérdago sagrado recogían.
(Saralegui y Medina, 1986:92)

⁹⁴Este poema aparece parcialmente en *Galicia y sus poetas* de Leandro Saralegui. Puente y Brañas foi un dos grandes animadores do rexurdimento galego da xeración do 1846, hoxe lamentablemente ignorado en enciclopedias e dicionarios da cultura galega. Colaborou en xornais como *El Porvenir* e *El País* e dirixiu *El Liceo* da Coruña, o *Boletín Mercantil e Industrial de Galicia* e *El Iris de Galicia*. Como creador escribiu varios dramas en verso, comedias e lendas, e polo ton romántico dos seus versos recibiu o alcume de "el Zorrilla gallego" (*Galicia Emigrante*, 30, agosto-setembro de 1957: 6 e 17).

Durante a década dos sesenta unha das publicacións culturais máis importantes é sen dúbida *Galicia, revista universal de este reino* (1860-1865),⁹⁵ onde tamén se publican varios artigos que tratan o tema do pasado celta asinados por Barros y Sabelo, Antonio de la Iglesia, José López de la Vega, Domingo Díaz Robles e tantos outros. Entre as colaboracións literarias encontramos poemas en castelán como o titulado “A Galicia” de Benigno Iglesia González, cunha breve referencia á figura do bardo e á lamentable carencia dunha historia de Galicia, un tema repetido insistentemente en diferentes colaboracións:

Ni historia tienes: tus más bellos hechos
las de otras tierras falsamente adornan.
(Iglesia González, *GRU*, 1862: 365)

Pero agora encontramos xa algunha colaboración en lingua galega como o poema “A Galicia” de Francisco de la Iglesia, director da revista, impregnado de ambiente celta e onde se establece unha clara vinculación entre o celtismo e o renacer nacional:

¡Ou arpas do druída, ¡Despertade!
Erguévos d'entre as cinzas dos meus castros!
(De la Iglesia, *GRU*, 1861, p. 332)

O ambiente propiciado polo traballo de historiadores, xornalistas e políticos comenza, pois, a proxectarse no ámbito cultural, onde empezan a xurdir xunto a Vicetto outras individualidades destacadas como Francisco Añón (1812-1878) ou Juan Manuel Pintos (1811-1876),⁹⁶ e encontra unha primeira manifestación colectiva a través da convocatoria dos Xogos Florais de 1861, na que participa activamente Benito Vicetto, como amigo moi próximo do seu patrocinador, Xosé López Cortón. Este certame foi promovido dende as páxinas de *Galicia, Revista*

⁹⁵De aquí en diante citarase como *GRU*.

⁹⁶Añón, a pesar da súa popularidade, publicou os seus poemas ciscados por xornais e revistas e non viu a súa obra recollida en forma de libro en vida (Bel Ortega, 1991). Pintos, pola súa banda, foi un escritor case monolingüe en galego e autor do primeiro libro importante do Rexurdimento, *A Gaita gallega*, publicado en fascículos ó longo do 1853, unha obra de intención didáctico-propagandística en defensa da lingua galega. Sobre este autor ver Dobarro Paz (1974) e Ríos Panisse (2000:171-185)

universal de este reino (Molina, 1989: 49-53) e a convocatoria xorde dous anos despois da de Barcelona, que á súa vez seguía o precedente do renacemento das letras occitanas e doutros pobos europeos, entre eles os do ámbito celta como Gales.⁹⁷ Como resultado desta primeira edición dos Xogos consérvase unha publicación presentada co título *Álbum de la Caridad* (1862), que recolle algúns dos textos presentados ó concurso e mais un “mosaico poético” de poetas galegos contemporáneos con composicións en galego e en castelán recollido por Antonio de la Iglesia.⁹⁸ Nel conflúen autores da xeración de 1846 con outros máis novos que pouco despois se converterían en figuras conspicuas do rexurdimento literario galego.

A convocatoria do certame, que premiaba o mellor poema en lingua galega dedicado “A Galicia”, propicia a aparición de varias composicións de diferentes autores con este título no volume. Sendo Galicia o tema central, son frecuentes as referencias á súa historia, que comparte protagonismo coa descrición laudatoria da paisaxe. O poema co que participara Juan Manuel Pintos publicado xa en 1861 (GRU, 23, 1-IX-1861: 364-68), é especialmente ilustrativo de ambas vertentes temáticas e pode ser analizado como paradigma da visión da historia que se pretende transmitir nestas primeiras composicións. Despois dunha enumeración das belezaas e riquezas naturais de Galicia xorde a interrogación que dará lugar a unha visión panorámica da historia:

Pois con taes elementos, ¡ouh Galicia!
¿Por que se me presenta a túa imaxe
cos cabelos voando desparxidos,

⁹⁷ No País de Gales producírase unha temperá recuperación dos *eisteddfodau* ou reunións de bardos, promovidas a partir de 1700 polo gramático e editor John Roderick, e chegan a celebrar cicocentas ceremonias importantes ó longo do século XIX (Morgan, 2000: 56-62).

⁹⁸Os xogos promovéronse dende a revista *GaliciaRU*, que publicou a convocatoria recollida no *Album* xunto co discurso do Presidente e a memoria do Secretario, nos que se alude á historia destes certames dende Occitania a Barcelona e Valencia. A continuación recóllese unha selección das composicións presentadas a concurso e a devandita antoloxía baixo o título xenérico “A Galicia”. Existe unha edición facsímile: *Álbum de la Caridad. Juegos Florales de La Coruña en 1861, seguido de un mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos.* (Madrid, Giner, 1980).

desarrombado o traxe,
cos ollos mornos, tristes e afrixidos?
¿Dos tempos que son idos
alémbrache a túa lanza tan temida
que ó lexos centellaba,
e ó máis valente peito amedrentaba
si a voz dabas de guerra
atroando nos fondos e na serra?
(Pintos, PreR, 176)⁹⁹

Ante a imaxe de decadencia presente instase á patria a recordar un pasado dignificador de pobo loitador, valente e nobre, que se resiste a deixarse dominar polos invasores, e por iso o poeta nomea como primeiro acontecemento significativo a batalla do monte Medulio, símbolo da resistencia da poboación nativa fronte á invasión de Roma. Sen embargo, Pintos non fala en ningún momento dos celtas e polo tanto non parece identificar esa poboación prerromana cunha orixe étnica determinada. En cambio aparecen outras ideas que, xunto co celtismo, son tópicos comúns ós historiadores do XIX, como a consideración da invasión romana como unha agresión destructora da civilización indíxena, a reivindicación do período suevo como un momento de autogoberno ou o papel pioneiro de Galicia no proceso da Reconquista. Algo semellante sucede no resto dos poetas e, de feito, o mundo celta a penas está presente no discurso literario dos escritores en lingua galega ata a aparición da obra de Eduardo Pondal (1835-1917), unha das figuras centrais do renacemento literario galego.

2.2. O MUNDO CELTA DE EDUARDO PONDAL.

A personalidade poética de Pondal (1835-1917) preséntase intensamente ligada á súa biografía. Licenciado en medicina, exerce a súa profesión como médico militar durante un curto período de tempo, pois con motivo da morte do seu pai pide un permiso e xa nunca se reincorpora ó seu posto, decidido a seguir a súa vocación de poeta con dedicación plena, como un bardo dos tempos modernos.

⁹⁹Cítase pola antoloxía *Literatura galega do pre-renacemento* (PreR),

Inda que se dera a coñecer escribindo en castelán xa no banquete de confraternización entre obreiros e estudantes celebrado en Conxo en 1856, a súa produción non verá a luz en forma de libro ata 1877, co poemario *Rumores de los pinos*, que reúne composicións en castelán e galego. Ésta será a última contribución de Pondal á poesía castelá, pois nove anos máis tarde, segundo Murguía como consecuencia da profunda impresión que lle produciron os poemas de *Follas Novas* (1880) de Rosalía de Castro, publicará en galego *Queixumes dos pinos* (1886), onde somete a unha significativa reelaboración os poemas do primeiro libro, integrándoos nun conxunto moito máis amplo que constitúe o libro galego. Neste traduce catro dos 8 poemas castelán, eliminando os outros catro, mantén dous poemas bilingües, engade novas composicións orixinalmente escritas en galego e revisa os poemas galegos de *Rumores...* someténdoo a unha reelaboración formal.¹⁰⁰ Esta circunstancia é unha boa mostra da primeira fase de construción dunha literatura nacional en que aínda son vacilantes os criterios caracterizadores, neste caso no referente ó uso da lingua, que Murguía consideraba obxectivo dunha segunda fase (Fortes, 1998:26). Pondal compón a súa obra inicialmente en galego e castelán, e case dez anos despois fai unha aposta lingüística presentando o libro en galego, no que só se manteñen dous poemas bilingües xustificados pola intención de realismo.

Pondal escribe, como a maioría dos seus contemporáneos, co obxectivo de rehabilitar a súa terra sumida nunha decadencia de séculos e para iso busca os temas de inspiración na protohistoria de Galicia. O seu mundo poético constrúese arredor do mito da orixe celta de Galicia, nun intento de recreación dunha época situada nun pasado remoto, que coloca o pobo galego á marxe da

¹⁰⁰ A maior parte da produción pondaliana quedou inédita á súa morte e foi publicándose progresivamente xa avanzado o século XX (Carballo Calero, 1961 e Amado Ricón, 1970) ata a aparición do seu longo poema épico *Os Eoas* (1992), pero moitos manuscritos permanecen inéditos aínda á espera dunha edición completa da súa obra que finalmente parece estar levando a cabo Ferreiro (1995 e 2001).

latinidade e o prove dunha orixe antiquísima.¹⁰¹ Esta época, caracterizada sobre todo pola vida en liberdade dun pobo guerreiro e indomable, debe recordarse para que actúe como modelo de comportamento no presente e como ideal para alcanzar no futuro esa condición de pobo libre. Por iso a figura dominante no mundo pondaliano é o bardo, o depositario da memoria colectiva sinalado por un destino de entrega a unha misión transcendente, pois a el corresponde manter co seu canto a lembranza das glorias pasadas que alimentan a dignidade do seu pobo, necesaria para erguerse contra o sometemento á condición de servos.

Deste xeito, a obra de Pondal érguese entre o conxunto da produción do Rexurdimento como representante dun dos trazos característicos das literaturas de descolonización que consiste en crear *mitos compensadores* da carencia e a pobreza a que se ve sometida unha cultura dependente (Tarrío, 1986:400). O mito céltico que el desenvolve poeticamente, arroupado pola historiografía romántica, cumpre unha dobre función: encher o baleiro dunha historia negada ós galegos poñendo os alicerces do seu carácter diferencial, e dignificar a propia condición da galeguidade mediante un pasado heroico. Pero ó mesmo tempo esa creación do mito céltico serve de base a unha nova estética que a crítica vén calificando de simbolista e que se configura plenamente no seu libro galego,¹⁰² no que supera definitivamente a estética romántica que se observa

¹⁰¹Ricón sitúa a Pondal como representante dunha das tendencias que xorden na época para fundamentar o carácter diferencial de Galicia dende diversos presupostos:

se formaron dos escuelas fundamentales que, luchando al unisono por la misma causa, usaron métodos desiguales.[...] Unos pusieron sus esperanzas rehabilitadoras en la Galicia medieval, mientras que otros se remontaron a los siglos oscuros de la protohistoria celta" (1973:77-78).

Os primeiros agrúpanse no cenáculo do Museo de Pontevedra baixo o liderato de D. Celso García de la Riega, mentres os segundos se reúnen na librería de Carré Aldao na Coruña e teñen como mestre a Murguía. Pondal foi o seu poeta portavoz.

¹⁰²Os simbolistas franceses tamén mostran un gusto polas resoancias dun pasado histórico lonxano que se contempla dende o presente en busca dun modelo de harmonía e de orde establecida das cousas. O redescubrimento simbolista da Idade Media prefigúrase na obra de catro grandes precursores do movemento: Verlaine, Rimbaud, Villiers de l'Isle Adams e Mallarmé, que inician un uso renovado da Idade Media, diferente do exausto xénero da recreación histórica:

The Symbolist return to the Middle Ages differed from that of the Romantics in that they

nas súas primeiras composicións, tal como sinala Ricón:

El pensamiento regenerador de Galicia que alimentó y sostuvo la actitud de Pondal durante la época romántica, no desapareció de su poesía durante el período simbolista, sino que se acrecentó; pero el tono ya no era el del "Brindis de Conxo", puesto que el poeta se dio cuenta de que el romanticismo carecía de sólidas bases para mantener su poesía de protesta a nivel trascendental, lo cual Pondal consideraba necesario para que su obra fuese efectiva política y artísticamente. (Ricón, 1985:35)

Polo tanto, veremos como o escritor configura o seu mundo poético dende unha posición reivindicativa temperá, na que xoga un importante papel o mito do pasado celta de Galicia, e como este motivo temático vai adquirindo un papel central e propicia unha evolución estética superadora das correntes do seu tempo que lle permite abrir un camiño novo no repertorio galego centrado ata entón en boa medida na reivindicación das formas populares.

A súa obra complétase con *Os Eoas*, un longo poema épico que non chegou a publicar nin a rematar a pesar de traballar nel durante toda a súa vida. De 1958 data a primeira publicación de fragmentos do poema (López/ Ferreiro, 1988), concibido inicialmente como unha epopea protagonizada por un heroe individual, o descubridor de América, Cristóbal Colón, e motivado pola intención de demostrar a capacidade da lingua galega para a linguaxe épica e ó mesmo tempo de arrequeantar a lingua cun novo rexistro. Máis adiante trasfórmao nunha epopea colectiva que recolle os ideais iberistas da Cova Céltica, seguindo unha certa tendencia das literaturas subalternas a crear unha epopea nacional, se ben neste caso o obxectivo non é tanto crear unha epopea galega como facer unha epopea en galego para ampliar os modelos xenéricos do repertorio.

2.2.1. ORIXES E FONTES DO CELTISMO PONDALIANO.

A orixe das ideas celtistas de Pondal soe vincularse á súa relación co grupo de

were unable to inhabit the past forgetfull of the present, or wilfully to turn the present into the past. They gazed longing at the past while remaining rooted in modern life. (Dakyns, 1973: 231)

intelectuais coruñeses que participaban na tertulia da chamada “Cova Céltica”¹⁰³ e coa profunda amizade que mantivo dende a súa mocidade con Manuel Murguía, con quen intercambiaba materiais e manuscritos (Varela, 1949). Sen embargo é significativo constatar que moito antes da existencia de dita tertulia e da publicación das historias de Galicia de Murguía e de Vicetto xa estaban presentes nos poemas de Pondal as ideas fundamentais que desenvolvería na súa obra posterior. De 1858 data o poema castelán dedicado a “El Gontón”, un monte do seu Bergantiños natal, no que a paisaxe cobra protagonismo como transmisora da memoria dese pasado heroico que se manifesta tanto en monumentos prehistóricos como en elementos naturais, neste caso as árbores identificadas con heroes míticos celtas:

El *croimlich* del celta, el canto perezoso
Del *highlander*, su hoguera rutilante,
Dando su cabellera de humo errante:
El *dolmen* gigantesco y misterioso,
que encierra al héroe y su *segur* cortante,
Traían a mi mente transitoria
De los antepasados la memoria.

El pino solitario en la garganta
Inculto, a la primera luz del día
Que su contorno altísimo abrillanta,
El armado *Fingal* me parecía;
El roble a quien el viento audaz quebranta,
Semejaba un guerrero que caía;
Y el aura que azotaba a la colina,
La dulce voz de la infeliz Malvina.

(EP, 135)¹⁰⁴

¹⁰³Esta tertulia, en realidade, comeza a facerse moi tardiamente, cando Uxío Carré Aldao (1859-1932) colle en traspaso a librería que tiña Martínez Salazar, polo 1893, e alí empezan as reunións cos seus amigos que pouco despois, cando compra unha imprenta na rúa Real, se trasladan ó novo local. Entre os contertulios asiduos destas reunións contábanse Murguía, Pondal, Martínez Salazar, Pérez Ballesteros, Florencio Vaamonde, Eladio Rodríguez González, Lugrís Freire, e outros. Algúns contertulios, como Murguía e Pondal, xa desenvolveran as teorías celtistas nas súas obras anos atrás.

¹⁰⁴ Os poemas de Pondal en castelán cítanse pola antoloxía de Amado Rincón (EP), onde recolle os poemas casteláns que dera a coñecer en *Novos poemas* (NP), os de *Queixumes dos pinos* pola edición de Ferreiro (PGC), e outros poemas pola edición de Xavier Senín (XS) que reúne as poesías inéditas incluídas na edición da RAG de 1935, os “versos ignorados ou esquecidos” editados por Carballo Calero en 1961 e os “Novos poemas” que

Dos seus anos de estudante parece datar tamén o poema “Canto de las vírgenes celtas” dedicado a Galicia, que aparece denominada como “verde Erin”, nome gaélico de Irlanda. Neste caso Galicia está personificada e cántase para exaltar a súa fermosura, limitándose a trazos caracterizadores xerais e sen entrar na descrición detallada, como sucede coa descrición da dama nas cantigas medievais galego-portuguesas:

Virgen de los celtas:
cual aura de Abril
tu aroma gozando,
es dulce vivir.
Tus vates te llaman
muy bien verde Erin;
quien ve tu hermosura
suspira por ti.
Quien vive en tu seno,
Galicia, es feliz.
(EP, 131)

Estas composicións temperás serven de base a Ricón para afirmar a orixinalidade de Pondal:

“Así pois, Pondal non lles debe a Vicetto nin a Murguía a súa formación celtista, nin deles adeprende a pensar do xeito que o manifesta na súa poesía, senón que o poeta de Bergantiños foi orixinal na súa teoría ideolóxica, e na súa estética poética. Aquela ideoloxía liberal e progresista demostrada no “Banquete de Conxo”, foise desenrolando e rubindo a outras esferas máis outas e nídias.” (Ricón, 1981:100).

Sin embargo, o sistema ideolóxico que subxace nos *Queixumes dos pinos* parece recoller en moitos aspectos ideas xa expresadas por Vicetto, posto que apunta a unha liberación de Galicia que a levará máis aló da reclamación de autogoberno, e resolve a tentación de aspirar á independencia convertendo esta nación en líder dun proceso de reunificación dos pobos ibéricos. Deste xeito paliárase a inxustiza histórica que representaría o feito de que, sendo Galicia a nación máis antiga da Península, xa formada nos tempos dos celtas, estea sometida a un estado que xurdira dunha escisión do seu primitivo territorio, o

aporta Amado Ricón en 1970.

convento asturicense da Gallaecia que deu lugar ó reino astur-leonés-castelán. Coa reunificación con Portugal completárase a harmonía primixenia que aínda se reflectía na vella provincia romana e os seus tres conventus. A composición onde este ideal se manifesta dun xeito máis claro é a incluída en *PGC* co número 45 onde, dirixíndose á “raza de Breogán”, o bardo agóiralle un “doce destino” que consiste en reunir todos os pobos ibéricos:

Os teus fillos sin conto
[...]
o lazo recio e forte
e garrido serán
qu’os fillos reconcilien
c’antiga e común nai,
e os bos pobos ibéricos
dispersos xuntarán.

(PGC, 107)

A idea desenvólvese de novo no poema 75, onde se manifesta a vontade expansionista que implican as arelas de liberdade que canta ó longo da súa obra:

A vontade homérica
e propósitos férreos
de facer bos e libres
os españoles peitos,
dos novos ideais
o nobre e forte empeño
non se compren samente
nos límites estreitos
da patria desmedrada
polos antigos erros,
nin deben, non, morrer escuramente
nos xa minguados e cativos eidos.

(PGC, 157)

Pero Pondal parece compartir algunhas ideas máis con Vicetto, aínda que deostaba o seu método histórico. Non esquezamos que foi este historiador quen concibía a sociedade celta primitiva como unha sociedade pre-cultural e introduciu o mito dunha Idade Dourada allea á civilización en que o home vivía como un bo salvaxe, en perfecta harmonía coa natureza. Esta mesma idea

parece estar detrás do mundo primitivo evocado por Pondal en que o protagonista é só un individuo illado e non se perciben elementos de organización social. Unicamente neste contexto pode entenderse a reiterada aparición de escenas de encontros sexuais nos que o home adopta o rol de animal depredador que contempla a muller como unha presa que pode ser cazada para satisfacer os seus instintos.¹⁰⁵ Pondal contesta ós que lle apoñen a ausencia de Deus dos seus poemas aludindo ó carácter primitivo do mundo que pretende recrear na súa obra¹⁰⁶ e esa podería ser tamén a explicación dunha vivencia da sexualidade animalizada nos personaxes que poboan os poemas, que se reflicte a través das abundantes comparacións con elementos da natureza, como cando o protagonista dunha composición contesta ós rogos da muller argumentando cunha serie de situacións semellantes no reino animal:

¡Estás fresca, -lle contesto-,
vente a min con oracións!
Non solta nunca o raposo
a galiña que pillou,
astra zugarlle o mel todo
non solta a fror o abellón,
nin a branca e doce pomba
larga o montesío azor.

(PGC, 113)

A frecuencia destas escenas valeulle ó autor a acusación de misoxinia por parte da maioría da crítica, que as valora como a punta de iceberg dun sistema idiolóxico dominado pola moral guerreira que lle asigna á muller un papel pasivo e ó servizo do guerreiro e asocia o “femíneo” con valores negativos. Sen embargo cómpre non esquecer o marco en se sitúan estas escenas, como

¹⁰⁵María Xosé Queizán enumera unha serie de poemas en que se repite o violento encontro do home coa súa vítima feminina e deduce desta actitude poética a actitude persoal de Pondal ante a muller, considerando que “o poeta identificase plenamente co asaltante e co depredador” (1986:58). Ver tamén Queizán (1998) e Forcadela (1995: 237-273)..

¹⁰⁶J. L. Varela (1958) comenta a procedencia ossiánica da ausencia de Deus no mundo pondalián sinalando que xa Cesarotti, o traductor italiano da obra de Macpherson, aclaraba ó seu público as razóns dese silencio pola carencia dunha visión precisa da divindade no tempo do bardo primitivo, e na mesma liña sitúanse as verbas de pondal que el cita: “¡Como citarlo, si en los tiempos que hablan mis héroes, Dios no tenía nombre todavía!” (Varela, 1958: 249)

subliña Carmen Blanco nun artigo no que engade algúns elementos positivos, como a personificación feminina da comunidade a través da fada Celtia ou a presenza de cantoras e adiviñas que posúen o don da memoria:

Nos últimos anos, o feminismo denunciou a misoxinia inscrita na construción idiolóxica de Pondal [...]. Se ben isto é evidente, cómpre contextualizalo no seu marco literario e histórico, para non sobredimensionar as implicacións ideolóxicas que conleva. Neste sentido, por exemplo, o citado poema “Os pinos” poetiza sen máis os valores sexuais canónicos no contorno galaico tradicional defendidos, de maneira bastante xeneralizada, polo nacionalismo ata finais dos anos sesenta e presentes no groso da tradición literaria galaica, coas consabidas tradicións disidentes na liña subversiva contracorrente representada por Rosalía de Castro. (Blanco, 1997: 103)

Ademais cómpre lembrar que o desdoblamento enunciativo que converte a figura do bardo en protagonista do discurso pondaliano complica a identificación do eu lírico coa personalidade histórica do poeta e pór tanto dificulta a posible atribución ó autor das actitudes e sentimentos que se manifestan nos poemas.

De acordo con esta particular cosmovisión aparece unha paisaxe que dista moito do entorno amable e bucólico que soían presentar os seus contemporáneos. A paisaxe de Pondal é “como unha ruda intuición, e unha presenza arcana e prehistórica” (Lorenzana, 1955:155). Fuxindo dos vales fértiles e as paraxes cultivadas escollidas polos que pretenden dar unha imaxe da terra vizosa e maternal, o poeta refúxiase nas gándaras e os montes, nos terreos escarpados, duros e solitarios, cos que se identifica o espírito do seu heroe, bardo ou guerreiro, sempre pronto á loita polos seus ideais e esquecido da vida sedentaria. Este mundo natural, próximo ó dos *Poemas de Ossian* en que se inspira (Montiel, 1984:187) e tan distante da imaxe tópica dunha Galicia fértil, exuberante e maternal que cultivan os seus contemporáneos, é un elemento fundamental constitutivo da macrometáfora nacional que Pondal constrúe coa intención de fundar unha poesía nacional na que se recoñeza a

identidade colectiva de Galicia a partir dunha autodefinición utópica.

Os elementos que delatan a influencia da poesía de Ossian foron sinalados por Varela (1958) e Montiel (1974),¹⁰⁷ quen coinciden en chamar a atención sobre a ausencia de narratividade e de descrición na obra de Pondal, de maneira que non se relatan fazañas épicas e só se encontran apuntes ou escenas coa utilización de motivos esporádicos do mundo ossiánico. Unha desas escenas é a que se recrea no poema número 30 (“En turbia noche de invierno”) que na primeira edición de 1877 levaba o título “El recuerdo de la patria (sobre motivos de Ossian)” e que recrea un momento nocturno durante o asedio que Cairbar e Gundariz estaban poñendo á cidade de Tura. Esta escena procede da historia narrada en *The Fall of Tura*, poema gaélico traducido ó inglés por John Smith.¹⁰⁸ Aquí o bardo Toimil canta o “esplendor dos pasados tempos” con resoancias da evocación “A tale of the times of old” dos *Poemas de Ossian*.

Tamén a morte da intrépida Maroñas no bosque (PGC, nº41) lembra as heroínas que combaten como guerreiros, tal que Inibaca en *Fingal* ou Colmal en *Calthon y Colmal*. Toda a escena ten resoancias ossiánicas: o bardo Margaride acompaña a Maroñas nos últimos momentos cantándolle unha loa coa súa

¹⁰⁷Os supostos poemas de Ossian foron publicados primeiro en 1760 por James Macpherson (1736-1796) co título *Fragments of Ancient poetry collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Galic or Erse language*. En 1762 completárase esta primeira entrega en *Fingal, an Ancient Epic Poem in six Books: Together with Several other Poems, composed by Ossian the son of Fingal*. Inmediatamente suscitouse a polémica sobre a súa autenticidade, que dividiu a crítica en dous sectores enfrontados. Dado que Macpherson se baseara en boa medida en materiais de transmisión oral, a investigación suscitada pola aparición destes textos provocou a recolla de valiosísimos materiais do folclore que doutro modo se perderían para sempre. O carácter apócrifo só se demostrará definitivamente a primeiros do século XIX cos informes da Highland Society de Edimburgo de 1805 e da Highland Society de Londres en 1807. Así e todo, a súa influencia xa se extendera por Europa e imitárono dende Byron a Goethe, dende Leopardi a Chateaubriand ou Lamartine (Montiel, 1974:7-36). Pondal tiña na súa biblioteca a tradución francesa dos *Poemas de Ossian* feita por Christian Pitois no 1867, pero puido coñecer antes a tradución do poema “Carthon” publicada polo galego Rúa Figueroa no *Semanario Pintoresco Español* en 1852 ou ben o *Fingal e Temora* en tradución de Pedro Monengon de 1800.

¹⁰⁸Entre os imitadores que aparecen ó redor do Ossian de Macpherson destaca o reverendo John Smith, que conseguiu igualar ó seu mestre de xeito que os poemas de ambos aparecen mesturados ó longo dos séculos XVIII e XIX. A súa obra consiste nunha colección de catorce poemas de diferentes bardos traducidos do gaélico e publicados baixo o título *Galic Antiquities*, Edimburgo-Londres, 1780. O texto gaélico publicouse en 1787.

harpa e, ó morrer, faille a tumba sinalada cunhas antas para que sexa lembrada no futuro. Pondal utiliza a historia de Maroñas para dar unha explicación lendaria sobre un topónimo:

Desde entonces, ¡ouh Maroñas!,
de Xallas probe lugar,
tomache o nome garrido
da valente sin rival,
pois no teu escuro eido
Maroñas descansa en paz.
(PGC, 97)

Na poesía ossiánica tamén poden aparecer bardesas, como Oina en *Oina-Morul* ou Minona en *Carric-Thura*. A réplica de Pondal é a doce Maimendos (PGC, nº 43), que canta a beleza do castro de Nemenzo “ó son d’harpa gemente”.

Como nos versos de Ossián, os personaxes compórtanse dun xeito natural, mostrando con tenrura inxenua os seus sentimentos; cando caen fano coa cabeza erguida, sen soltar as armas das mans -“non xace volto ó chan o vagaroso;” PGC,35-, e son nomeados cun epíteto que sinala algún trazo físico ou espiritual que os caracteriza: Cairbar e Gundáriz son “os de corpo ben comprido” (PGC,63), Gundar é o “bardo dos negros ollos” (PGC,30), Toimil é o “bardo de nobre andar” e “d’ollos negros” (PGC,65), Margaride é o “bardo da voz sen igual”(PGC,94), a boa Bergantiños é unha fada “dos pasos fuxitivos” (PGC,174) e os bardos son “peregrinos” ou “vagabundos” (PGC,9). Os elementos da natureza personificados son calificados con epítetos similares: os castaños de Dorneá son “os de corpo ben comprido” (PGC,85), Pero con frecuencia o epíteto transfórmase nunha substitución do substantivo polo adxectivo e así os bardos en xeral son “os sonorosos” (PGC,9), “os vagabundos” (PGC,10) “o sublime e vago” (PGC,34)os pinos son “os rumorosos” (XS,123), as andoriñas son as “vagamundas” (PGC, 140).

Entre os antropónimos e topónimos tan abundantes na obra de Pondal tamén se encontran algúns procedentes dos *Poemas de Ossián* como Tura, Ullín, Erín, Cairbar, e moitos son próximos á toponimia galega: Gundar é un personaxe que aparece no poema *Fingal*, igual que Lugar, que é un caudel do exército de

Cuchulaín, ou Maronnan, heroe de *Fingal e Témora* de sonoridade próxima a Maroñas; Ousinde parece derivado de Oissín ou Ossián, e Rouriz pode relacionarse con Ruro, que aparece en *The war of Inis-Thona*. Pero a maioría dos nomes dos personaxes que poboan o mundo pondaliano son topónimos personificados de resoancias máis ou menos celtas cos que o poeta constrúe un novo Olimpo de heroes autóctonos: Brandomil, Gundariz, Ourens, Brandañas, Baltar, Ouco...

As apóstrofes e invocacións a elementos da natureza son frecuentes na poesía ossiánica, que apostrofa o sol, a lúa ou a estrela da tarde. Pondal dirixe as súas invocacións a elementos da natureza non anónimos, senón sempre localizados cun topónimo.¹⁰⁹ Diríxese ó mazarico do pinal do Marico, a terra de Bergantiños, ó salvaxe val de Brantoa, ós penedos de Pasarela, ás uces da terra de Xallas, ó río Languelle, ós aires de Troitosende, ó figueiredo de Mórdomo, ó vello pinal de Foxán, á arca antiga da Píosa, ó garrido castro Nemenzo, á gandra esquivada de Moureda, ós carballos de Carballido, ó monte Branco, ós feros corvos de Xallas, ás silvasmouras das corredeiras de Bergantiños.¹¹⁰ Deste xeito mitifica a xeografía concreta en que se sitúa en todo momento, convertendo un escenario natural concreto en protagonista e elemento clave como referente real no proceso de construción mítica. Trátase dun escenario natural constantemente nomeado e polo tanto localizado no devir histórico pois a

¹⁰⁹De novo encotramos o precedente da obra de Vicetto, que xa utilizara con frecuencia o valor evocador dos topónimos, tal como sinala Tobío (1965:12):

En Vicetto tamén, probablemente, deprende a descubril-a maxia dos nomes xeográficos galegos pois, asegón Murguía, ninguén coma Viceto "sintió la armonía de los nombres de lugar". (...) E aínda podería arrincar de Vicetto outro elemento do mundo poético pondalián: a vivificación e rexurdimento das cousas esmorecidas e debecentes, que volven ó seu ser antergo, como por arte de desencantamento, atal ese Castro Nemenzo(...)

¹¹⁰Esta permanente localización da paisaxe a través dos topónimos crea tamén un efecto estilístico polo que o autor parece buscar as resoancias da lingua daquela poboación prelatina, tal como comentou Forcadela (1988:122):

A toponimia cumpre entón unha función de "linguaxe orixinaria", a mención dos nomes de lugares é o camiño que pondal segue para falarnos da lingua do "grande tempo mítico". Así pois, a toponimia acada en Pondal un curioso fonosimbolismo. Exemplifica a "Vella Música Perdida", a "Fala dos Pais do País".

natureza non interesa tanto por si mesma como polo seu carácter de testemuña e transmisor do pasado.

Tamén as comparacións e metáforas soen ter o mundo natural como referente, pero de novo Pondal escolle elementos concretos e localizados xeograficamente. A mociña que está despertando á adolescencia é “com'a devesa follosa/ sobr'a nativa e cara costa de Recemel” (PGC, nº 11), a namorada invócase coa exclamación “¡Ouh rosa de Corcoesto!” (PGC, nº 13), e os ollos negros de Toimil son “como a ala/ do corvo do cabo Ougal” (PGC, nº 30).

Episodios, toponimia e antroponimia, escenarios naturais e recursos formais circulan da poesía ossiánica á de Pondal coma nun trasvase natural, coma se se tratase dunha nova poetización dun mesmo mundo, de xeito que lonxe da falta de orixinalidade que apuntaba Varela (1958:249ss.)¹¹¹ a obra de Pondal consegue poñer en contacto a literatura galega coa tradición literaria dun entorno que se estaba reclamando como irmán dende a historia e a teoría política, o dos países de tradición celta. Deste xeito ademais Pondal subsana parcialmente a grave carencia de que se lamentaba Saralegui, de non existiren cantos que recreasen episodios da época celta, como sucede en Escocia ou na Bretaña, se ben a distancia temporal non lle permite elaborar un texto épico narrativo e opta pola construción dunha vaga evocación lírica.

2.2.2. A CONFIGURACIÓN DUNHA NOVA ESTÉTICA.

A evolución que se produce dende a publicación do primeiro libro bilingüe ata a aparición de *Queixumes dos pinos* foi estudada en detalle por Carballo Calero (1981:296-302) e despois por Forcadela (1995:187-201), que destacan a

¹¹¹Aínda que lle concede o grado de orixinalidade que corresponde ó autor dunha obra que ofrece variación a partir da imitación, fai afirmacións tan contundentes coma esta:

Por fin, es obligado reconocer su escasa fantasía -¿qué hacen esos valientes celtas, sino añorar?- y el escaso éxito de su vena festiva (67, 96). Pondal era un poeta de una sola y grave cuerda. (Varela, 1958:251)

evidente intencionalidade do autor de ser un poeta en galego. Pero ademais este último estudioso sinala a importancia das novas engádegas e dos cambios estilísticos introducidos no libro galego, que adquire de feito unha entidade completamente nova.

En primeiro lugar débese subliñar o significativo aumento cuantitativo, que converte os *Queixumes...* nun conxunto de 91 composicións, entre as cales só 17 proveñen do conxunto inicial de 21 poemas de *Rumores...*, mentres se desbotan catro dos oito poemas que alí se incluían en castelán. Os outros catro aparecen agora traducidos e introducen algúns cambios interesantes: son os números 8, 16, 19 e 20 no libro galego, onde desaparecen tamén todos os títulos, que se corresponden co 8, 7, 13 e 10 da primeira versión respectivamente.

No número 8 os cambios afectan fundamentalmente á métrica, de xeito que os versos decasílabos e hendecasílabos aparecen convertidos en versos de arte menor de cinco e seis sílabas, e no poema 19 a penas se introducen modificacións máis alá do esixido pola propia traducción, pero nos outros dous xa se observan cambios que implican unha clara vontade de estilo, cunha tendencia a alonxarse do pormenor descritivo para adoptar o ton intemporal do distanciamento vaticinante que sinala Ferrín (1984:26). Este cambio obsérvase no número 20, que adquire un novo valor de indeterminación ó evitar nomear directamente o protagonista do poema que na primeira versión se declaraba dende o título, “El cabo”, pois ó longo do poema utiliza o procedemento do desprazamento adxectivo, que consiste en evitar a alusión directa ó suxeito substituíndo o substantivo por adxectivos que o califican. Deste xeito, o cabo é agora “o desolado e alto”, igual que a muller amada é “aquela qu’o recordo é lava intensa”, e todo o poema adquire entón unha estraña vaguidade que o abre a diferentes interpretacións. No mesmo senso operan as modificacións que inclúe o poema número 16 coa substitución da palabra “bardo” por adxectivos que o califican, a presenza do helenismo e exemplos dunha nova maneira de construír a imaxe. Forcadela comenta os dous versos novos que substitúen os da versión castelá na primeira estrofa na comparación que se refire ó bardo :

“cal un decreto férreo lanzado,/ con escuro lóstrego na frente,/iba o sublime e vago” fronte á primeira versión, “por un parage inculto y desolado,/ triste y llevando el peso de su arpa,/ solitario iba el bardo:

O primeiro que chama a atención é a introducción dos dous versos centrais en que os sintagmas “decreto férreo lanzado” e “escuro lóstrego na frente” descubren unha nova maneira de construción da imaxe. A palabra decreto (...) unida ó adxectivo férreo (duro, constante, de virtudes semellantes ás do ferro) designa a obediencia do bardo a unha lei de absoluta rixidez e dureza. O escuro lóstrego, unha das imaxes máis logradas da poesía do autor, sinala o encontro na súa fronte de dúas tendencias fundamentais na súa imaxinación, as que temos denominado complexo de Icaro e Anteo, o lóstrego abraiante, procedente das alturas e a escuridade da terra e do pasado. (Forcadela, 1995:197)

Esta imaxe é obxecto de comentario tamén no estudio de Ferrín, que sinala a modernidade das imaxes de Pondal elaboradas sobre deslocamentos significativos, como as que Bousoño califica de “imaxes visionarias” e considera características da poesía do século XX:

Aquí o adxectivo “escuro” debería calificar, dacordo coa retórica do momento, a “frente”. Así: “frente escurecida” sería o que os lóxicos e comedidos lectores da segunda metade do século XIX comprenderían. Pero o noso poeta, con xenial irracionalidade, coloca “oscuro” ó pé de “lóstrego”, palabra que polo seu significante, alén do significado que comporta, só podería ser modificada por tal adxectivo dentro dunha estética visionaria. (Méndez Ferrín 1984:25)

Pero ademáis observamos que onde antes se describía a realidade externa, a paisaxe ou a propia figura do bardo, agora introdúcese unha comparación que alude máis á súa actitude e ás cualidades morais cá imaxe observable. Vence, por tanto, a visión subxectiva do mundo, aproximándose ó intrasubxectivismo que Bousoño (1985,I: 230) considera característico do século XX, que se reflicte no irracionalismo verbal da poesía contemporánea e que parte da actitude de que “non importa o mundo senón a impresión que o mundo me produce” (Bousoño, 1985,I: 227), de maneira que as palabras se usan tamén pola impresión que nos producen e non só polos seus conceptos.

Como se pode observar polo dito ata agora, os poemas procedentes de

Rumores... nin sequera manteñen a súa orde inicial, senón que se van incluíndo dentro dos trinta primeiros poemas do novo libro en posicións completamente alteradas. O mesmo sucede cos dous poemas bilingües que se manteñen como tales: o número 18, que antes ocupaba unha posición central co número 11, xustifica o bilingüismo porque se supón en boca de xentes de Madrid ata que fala Rentar lembrando a súa terra; e o número 30, que antes pechaba o libro sendo o número 21, comeza o diálogo en castelán posiblemente por situarse a acción en chan estranxeiro, durante o sitio da cidade de Tura, e protagonizado por celtas daquel país, mentres introduce o galego cando o bardo Toimil entoa os seus cantos lembrando a patria galega.¹¹²

En canto ós poemas casteláns eliminados é especialmente chamativa a supresión do poema que abría o libro de *Rumores...* titulada “Pasajeros rumores de los pinos” que contiña os motivos centrais da poesía do autor: o rumor dos pinos que encanta co seu misterioso son a alma do bardo, o carácter “transeunte” deste e a identificación dos pinos cunha harpa salvaxe.¹¹³ Pero ó tempo que desaparece este poema de presentación, no novo libro introdúcese un procedemento estrutural que recorda o utilizado por Rosalía de Castro en *Cantares Gallegos*, cun poema inicial, “polo baixo cantando”, e outro final, “polo

¹¹²Carballo Calero (1981:299) sinala a “significación realista” que xustifica o bilingüismo destes poemas, idea que recolle Vilavedra (1999:135) suxerindo a súa función de manter un “interesado efecto de contraste entre as dúas linguas”.

¹¹³Este poema castelán reelabórase nunha versión galega amplificada que é publicada postumamente por Carballo Calero (1961). Pola súa importancia e difícil acceso citamos a primeira versión en castelán:

Pasajeros rumores de los pinos,
Que arrullásteis los días de mi infancia,
Y encantasteis un día mis oídos
Sobre la oscura tierra de Brigandsia.

Pasásteis, mas el bardo transeunte,
Aún recuerda el rumor de vuestras alas,
Y le entretiene aún vuestra memoria,
En los momentos de penosa marcha.

Y vosotros, oh rústicos amigos,
Amados de los vientos de mi infancia,
Compañeros, vosotros sois, oh pinos,
De la montaña las salvajes harpas.

alto cantando” que fan alusión a un personaxe que canta e que enmarcan todo o conxunto de xeito que todos os poemas poderían constituír o canto dese personaxe por un procedemento de desdoblamento dramático. Pero ¿quen é ese personaxe que canta? No primeiro poema ese personaxe é denominado “o boo bergantiñán” e parece un simple carreteiro que conduce na noite un carro de táboas cantando, pero de seguida encontramos na súa caracterización os trazos dos escollidos:

por cousas que n'exprica
dun fondo e vago afán,
mil escuras suidades
ceibando ós ecos vai
e da patria pungente servidume
parece recordar.

(PGC, 5)

Intuímos, polo tanto, que se trata dun bardo, aínda que non se nos di de maneira expresa, igual que sucede cos pinos, que nunca se nomean directamente senón que se alude a eles na segunda parte do poema como aqueles que o protagonista mira ó pasar, escóitaos fungar e compáraos cun escuadrón de guerreiros celtas dispostos a loitar.¹¹⁴ Deste xeito introdúcese ó lector no procedemento elusivo que Pondal desenvolve nesta nova etapa e que domina en todo o libro de *Queixumes...*. No poema final, que ocupa co número 90 a penúltima posición e non a última, o cantor xa aparece denominado a través dun adxectivo que habitualmente se asocia co bardo: “o sonoro”. Os dous poemas son practicamente o mesmo, con lixeiras variacións que se limitan ó cambio dalgún adxectivo e á introducción de catro versos novos no último,

¹¹⁴Esta presentación dos pinos como un exército de guerreiros celtas en formación dispostos para a loita é interpretado por Forcadela como un sinal da influencia da cultura helénica que se manifesta, ademais de nas abundantes referencias directas a elementos desta cultura, en múltiples motivos diseminados ó longo do texto:

Se o ossianismo, como forma literaria do celtismo, era sobre todo un ollar desde o interior do bosque, unha manifestación do vínculo coa terra, o helenismo acusa unha ollada distanciada, afastada do bosque, de xeito que a protección maternal que este suxería tórnase agora en visión épica e marcial. (Forcadela, 1995: 229).

perfectamente integrados no conxunto.¹¹⁵

A misteriosa presenza dos pinos a que se alude na segunda parte da composición desemboca nun poema final en que o cantor se dirixe a eles, aínda sen nomealos directamente, nun discurso que establece a identidade entre o canto dos pinos e o do bardo:

Da ruda pendente,
soantes e altivos,
eu ben sei o que din vosos vagos,
monótonos ritmos.
(PGC, 191)

E, escoitando o seu canto, "de pasados, futuros destinos/ a alma adiviña". Polo tanto, o canto do bardo xorde como eco dun dobre impulso: un que procede do seu interior e das súas propias lembranzas, e outro que provén da contemplación da natureza, que lle transmite unha mensaxe do pasado.

Por outra banda, a estrutura circular que parecen marcar estes poemas refórzase coas referencias ó canto diseminadas no interior do libro, ben dun xeito directo como no poema 65, "canta, bergantiñán, canta", ou dun xeito indirecto tratando o tema do canto do bardo en múltiples poemas como manifestacións diversas dos "queixumes" que dan título ó libro, pois é a voz do bardo intérprete da música universal que transmite o canto dos pinos, esas "salvaxes harpas" que o vento fai soar a cotío. Por outra banda, ese misterioso elemento da paisaxe que o protagonista cantor contempla idéntifícase cos pinos a través dos versos doutros poemas como os seguintes, que aparecen no interior do número 30, e retoman a comparación entre as árbores e os guerreiros que viramos xa nun dos seus poemas de mocidade:

¹¹⁵O poema está estruturado en dúas series equilibradas de catorce versos heptasílabos dos que o penúltimo é hendecasilabo, introducindo o recurso de romper o ritmo ó final da estrofa que será característico tamén desta nova etapa. Os cambios que se introducen no número 90 afectan sobre todo á primeira parte, onde se engaden catro versos, que producen un leve desequilibrio entre as dúas partes, e altérase tamén levemente a estrutura da longa frase que constitúe esta primeira parte, de xeito que se no primeiro había un único núcleo verbal ("ceibando... vai") no 90 aparecen dous núcleos coordinados ("vai ... conducindo ... e ... ceibando ... vai"). A segunda parte que contén a velada referencia ós pinos mantense literalmente, quitando a variación adxectival do primeiro verso, que substitúe "castro verde" por "noto castro".

Os teus pinos desde lonxe,
na pendente do Brumar,
son parecidos ós celtas,
que en orde de guerra están.
(PGC, 66)

Non parece casual tampouco que o grupo de poemas que aparecen ó principio, antes de introducir o primeiro poema procedente do libro anterior, teñan a figura do bardo como protagonista, así como o feito de que os poemas casteláns eliminados, fóra do primeiro, tan profusamente substituído, sexan composicións de temática amorosa. Deste xeito dáse prioridade á temática trascendente para a colectividade, pois onde non é protagonista o bardo, sono outros personaxes míticos como heroes guerreiros, fadas e ninfas, ou ben a propia natureza, ou sentimentos, actitudes e reflexións relacionados coa preocupación central polo destino da patria.

Por iso, se ben pode levar razón Carballo Calero cando afirma que “sería demasiado gratuito considerar todas as poesías como cantos dun só poema” (1981: 302), parece evidente o cambio na concepción do libro que sinala Forcadela (1995: 200) dende a primeira entrega en que se presenta como simple colección de poemas á elaboración de *Queixumes* como unha unidade temática en que a función dos poemas marco vén reforzada pola reiteración de motivos e recursos formais.

Ademais desta concepción unitaria, obsérvanse outros moitos cambios xa sinalados polos dous críticos citados, que abranguen dende a reelaboración lingüística (enxebriación do léxico, modificacións ortográficas, etc.) como consecuencia do cambio básico que supón a decisión de ser autor monolingüe en galego, ata as modificacións de carácter estilístico e estrutural: modificacións métricas, substitucións de nomes propios de lugar por posibles razóns de eufonía (“Verde valle de Rouriz” pasa a “Salvaxe val de Brantoa”, “Decide ventos de Baura” pasa a “Decide ventos de Xallas”, etc.), o incremento do desprazamento adxectivo, a introducción de oposicións calificativas, a elaboración de imaxes visionarias, e a aparición do helenismo.

Este último elemento constitúe unha importante novidade que contribúe de xeito decisivo a configurar a estética pondaliana e que se impón xa dende a cita que abre o libro e que corresponde a un poema de Tirteo citado a través da *Histoire des Grecs* de Duruy,¹¹⁶ abrindo unha relación paratextual que se fai presente ó longo de todo o libro:¹¹⁷

“Il est beau pour un brave de tomber aux premiers rangs de la bataille e de mourir en défendant sa patrie” (PGC, 3)

As palabras de Tirteo pertencen ó capítulo adicado a Esparta neste libro e esta ansia de morrer loitando é unha característica tomada da idea de heroicidade militar espartana que se asimila ó guerreiro ou ó bardo celta co que parece identificarse o propio autor, quen ademais nun dos seus poemas quere emular ó espartano Tirteo,¹¹⁸ que tocaba a lira para estimular cos seus cantos o espírito de combate dos guerreiros, e despertar así el tamén o ánimo bélico dos galegos:

¡Quen tivera ditoso
un tan sublime acento
que do seu fondo sono
despertara os galegos!
¡Oh, quen cumprir pudiera
tan xeneroso intento
desenterrando a lira,
a lira de Tirteo!

(XS, 140)

¹¹⁶Pondal tiña este libro na súa biblioteca no orixinal francés e tamén a través do francés, en coidadas edicións bilingües, leu a Homero e outros autores gregos (Bouza Brey 1925 e Carballo Calero, 1986).

¹¹⁷ A terminoloxía utilizada para as relacións transtextuais segue as definicións de Genette (1982) e concretamente os paratextos abranguen elementos como o título, subtítulo, prefacios, epílogos, notas marxinais, ilustracións, e moitos outros sinais accesorios que aportan un significado ou un comentario ó texto creando un campo de relacións que é, en palabras do crítico francés, “un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique, c’est-à-dire de son action sur le lecteur.” (Genette, 1982:10).

¹¹⁸ O desexo de morrer na loita, heroicamente, e a aspiración á fama, a vivir na memoria do pobo despois da morte son motivos reiterados na obra de Pondal que poden reflectir a influencia de Tirteo, aínda que non temas exclusivos deste autor, senón ideas que están moi arraigadas no mundo grego e teñen un desenvolvemento case universal (Amado Rodríguez, 2000: 97).

O helenismo do noso poeta aparece vencellado sobre todo a temas patrióticos e á súa identificación coa función tirtaica,¹¹⁹ por iso esta erudición soe facerse presente nos poemas de exhortación á loita e en cambio desaparece naqueles que formulan propostas concretas como a reunificación con Portugal ou nos que se centran na loanza da terra (Amado, 1999: 97). Pondal pretende conseguir un ton épico, igual có poeta grego, apropiándose de contidos e recursos formais da épica, e tamén introducindo heroes tomados do mundo helénico como Leónidas, Bráxidas, Lisandro e tantos outros que se erguen como símbolos do espírito patriótico. Deste xeito, un empuxe guerreiro de forza restauradora vén engadirse á saudade dos tempos pasados tirada dos poemas ossiánicos. Esta mestura de helenismo e celtismo conflúe nunha lírica de ton arcaico e heroico en que as formas clásicas son moldeadas polo xenio do poeta visionario.

Dende os primeiros poemas que Pondal escribe en castelán ata a segunda etapa que corresponde á produción da súa obra en galego obsérvase unha evolución ideolóxica que encontra o seu paralelo na actividade creadora. Nestes anos o poeta vai madurando no coñecemento da historia de Galicia e vaise formando a súa ideoloxía galeguista dentro do liberalismo democrático, mentres que ó mesmo tempo na súa poesía desenvolve con carácter monotemático a idea da recuperación do pasado celta e avanza cara a un monolingüismo comprometido coa creación dun rexistro literario culto do galego.

A vontade suxestiva vai gañando protagonismo e maniféstase en diversos procedementos de ocultación: o xogo perifrástico que utiliza substituindo un termo por unha longa definición do mesmo, a hipérbaton, a acumulación de subordinacións, a calificación negativa, as referencias mitolóxicas e o propio

¹¹⁹Algúns poemas mostran tamén a influencia das odas de Anacreonte, que lle serven como modelo sobre o que crea a súa versión con maior ou menor variación. Ese é o caso do poema 19 de *Queixumes...* e dalgúns inéditos publicados recentemente e comentados por Amado (1999) e Ferreiro (2000). Así como o coñecemento da obra de Tirteo é probable que se limitase ás composicións recollidas por Duruy, a poesía de Anacreonte figura na biblioteca de Pondal no volume dunha coidada edición bilingüe grego-francés de 1864, e ademais a finais do século dispuña dunha versión galega de Florencio Vaamonde Lores publicada en 1897 baixo o título *Odas de Anacreonte*. Sen embargo estes serán casos contados fronte á liña central en que se manifesta o helenismo, as resoancias épicas arredor de ideas como a morte digna ou a sonda inmortal.

desprazamento adxectivo. Todos estes recursos contribúen a configurar un lirismo elusivo que Ferrín (1984:26)¹²⁰ considera un dos trazos da escola formalista que se iniciaría con Pondal na literatura galega e se caracteriza por utilizar procedementos paralelos ós do simbolismo e recoller unha tendencia de todo o idealismo europeo á preferencia polos recursos elusivos da linguaxe, paralela á volta ó ensoño. Pero este recurso permanente á elusión e ó desenvolvemento da capacidade de suxerencia da linguaxe parece ser unha característica tamén da poesía bárdica, tal como afirma o profesor J. Vendryes nun artigo sobre o tema publicado na revista *Nós*:

Hai poetas escuros. Mais en feito de escuridade, a poesía céltica podería levar a palma. É escura porque tradicionalmente os poetas quixérona manter así. Disimula tanto como suxire, e ás veces máis. Semella unha sorte de xogo no qu' o poeta no se descubre mais qu' o tempo preciso para fugir cand' un coida que o pillou. É o xogo de Galatea co pastor que vai atrás d'ela. Niste xogo os poetas céltigos eran mestres. (Vendryes, 1935:68)

Xunto á vaguidade alusiva, esta escola caracterizárase, segundo Ferrín, polo distanciamento vaticinante, é dicir, a actitude aristocrática do poeta, que sitúa o seu discurso nun plano ahistórico dende o que canta o pasado lendario e proxecta unha visión profética do futuro. Esta vocación profética ten a súa orixe tamén no Romantismo, pois a especial sensibilidade que se atribuíu ó artista permítelle unha máis fonda percepción da realidade que o converte en visionario e guía ideal para a sociedade. Polo feito de usar estes recursos Méndez Ferrín considera que Pondal é o primeiro poeta moderno de Galicia,¹²¹ xa que a súa obra supón un alonxamento da actitude ruralizante dos seus coetáneos:

Poeta posromántico orixinal, de raigaña prerromántica e actitude paralela á do parnasianismo francés, obtén achádegos expresivos notorios e

¹²⁰No primeiro capítulo deste seu libro recolle Ferrín as teorías sobre Pondal que formulara xa na tese de licenciatura adicada ó estudio deste autor en 1960 co título *Aspectos de la poesía de Eduardo Pondal*, que permanece inédita, e resumidas no artigo publicado en *Grial* 26, 1969: 406-412.

¹²¹Esta valoración é discutida por outros autores como López Casanova ou Francisco Rodríguez en defensa da modernidade doutros contemporáneos e especialmente de Rosalía de Castro. Un resumo das diferentes posturas da crítica encóntrase en Forcadela (1996:18-21).

singulares. Para min, Pondal é o máis moderno dos poetas galegos do século XIX. Ou mellor diría, sen medo a esaxerar: Pondal é o primeiro poeta galego moderno. (Méndez Ferrín, 1984:26)

Os *Queixumes dos pinos*, en canto que é unha das obras fundacionais que se erixe como texto canónico da literatura galega emerxente, podería considerarse, dentro da tipoloxía establecida por González-Millán (1995:75), un texto/etnia, por expor unha determinada concepción da cosmovisión colectiva que inclúe a Galicia dende o punto de vista cultural na tradición celta, pero ó mesmo tempo é un texto/reivindicación, pois resume a súa forza na reclamación dunha determinada imaxe colectiva, a dun pobo de pasado guerreiro e independente que mantén latentes as súas ansias de liberdade, o que afianza as premonicións dun futuro de recuperación nacional.

Varias son as características que a crítica vén destacando na configuración desta cosmovisión pondaliana: celtismo, ossianismo, bardismo, aristocratismo, helenismo, panteísmo, etc. Sen embargo, todos estes adxectivos denominan diferentes caras dunha imaxe identitaria que ten como eixo central a recreación do mito das orixes celtas, o cal, en palabras de Ferrín (1969: 410), serve para construír unha Galicia heroica, estilizada e ideal superposta á Galicia real. Para logralo, Pondal apóiase nas fráxiles bases da literatura histórica e na poesía de Ossian. Como xa vimos recolle algunhas ideas de Vicetto, pero sobre todo interésanlle as teorías e o método máis rigoroso e documentado de Murguía, con quen intercambia información en asidua correspondencia. Por outra banda, os textos ossiánicos sérvencelle de modelo pois eran naquel momento, como sinala Varela (1958:229), a mellor fonte para coñecer os celtas do século III.¹²²

¹²²Sobre a importancia da impostura dos poemas ossiánicos de Macpherson na creación artificial das tradicións de Escocia e a súa revolta cultural contra Irlanda véxase Trevor-Roper (2000 [1983]). Macpherson segue o gusto popular da súa época e o mundo que reflicten os seus versos difire moito do que se representa nos textos auténticos da literatura celta conservados en manuscritos irlandeses ou galeses. O descoñecemento de Pondal das fontes orixinais da poesía celta xustifícase polo inaccesible das fontes e ten o seu paralelo na escasa fidelidade a realidade histórica de que parten a maioría das reutilizacións literarias da época, tal como sinala Dakyns:

In spite of all the "Chrestomathies" published during the eighties, symbolist poets were in the main just as ignorant of medieval literature as their Romantic predecessors. (Dakyns, 1973:270).

Pero ademais o seu coñecemento do mundo helénico sérvelle para completar a imaxe daquela sociedade celta primitiva, aplicándolle moitos dos valores heroicos da antiga Esparta tal como se describen na *Historia de Grecia* de Duruy da que colle a cita de Tirteo que encabeza os *Queixumes*... O helenismo que se incorpora neste libro ó mundo poético de Pondal ten a función de contrarrestar o peso das reminiscencias do pasado e a vontade arqueolóxica do ossianismo, aportando un modelo de comportamento caracterizado pola disciplina e a ética castrense que debe imporse para proxectar no futuro ese ideal do pasado (Forcadela, 1995:197). Por iso Pondal non ten unha actitude arqueolóxica como a de Macpherson, pois o seu obxectivo non é construír a epopea primitiva de que carece o pobo galego, senón evocar o pasado desde a conciencia plena do presente e cunha clara inspiración profética: o pasado non interesa por si mesmo, senón como modelo para o futuro que se ha de construír.

2.2.3. A FIGURA DO BARDO.

Pondal recrea un pasado céltico galego como unha Idade de Ouro poboada por heroes guerreiros, fadas e bardos, que se opón á decadencia dun oprobioso presente. Por iso a figura do bardo érguese como un elemento clave, pois é el o que asúme o papel do heroe que protagoniza a aventura da recuperación nacional. O bardo é na obra de Pondal quen canta as glorias do pasado, increpa os seus contemporáneos para que esperten do conformismo acomodaticio que os afunde na escravitude e anuncia o futuro renacer nacional. Sen embargo a súa mensaxe non encontra os ecos desexados e por iso a imaxe que se nos ofrece deste personaxe está tinguida de dor polo fracaso: o bardo cae na melancolía e na marxinação, séntese incomprendido e busca refuxio na natureza, alonxándose da sociedade humana que nega o seu mundo pechándose a escoitar a súa mensaxe.

Xa dende os primeiros poemas apúntase a concepción do poeta como un ser entregado a una misión de redención colectiva, asumindo a función que Faraldo

e Vicetto atribuían ó historiador. No poema "Orgullo", que data de 1858, encontramos versos coma estes:

Tal vez no moriré, tal vez un día
Se envanezca de mi la patria mía.
(EP, 118)

Pero ó mesmo tempo constátase o fracaso a que está destinada esa misión, pois non encontra receptor para a súa mensaxe e moito menos recoñecemento á súa función de transmisor dunha vontade superior que nos poemas de mocidade parece identificarse coa divinidad e máis adiante será a forza da historia, da raza ou do destino colectivo. No seu poema "Plegaria" (1862) quéixase desta incompreensión desde unha actitude de superioridade cara a quen non saben escoitar a súa mensaxe:

No comprenden mis cantos y, arrogantes,
Eco yo de tu voz, tu voz no entienden;
No me conocen, pobres ignorantes,
Y en su ignorancia vil no me comprenden;
(EP,-119)

A mesma idea xorde unha e outra vez no seu libro en galego, se ben o poeta aparece entón xa plenamente identificado coa figura do bardo, sempre solitario e peregrino, auténtico protagonista dese universo atemporal en que a veces parece ser o cantor das glorias pasadas nun presente decadente, e outras é o habitante do bosque, compañeiro de guerreiros intrépidos e amazonas daquel tempo remoto e glorioso. Así o proclama a natureza, interlocutor e confidente de excepción para o bardo, no poema 14:

Os bardos son noble cousa
e grande, e non comprendidos
na súa terrena viaxe
soen asaz ser dos fillos
dos homes, e duros casos,
muitos, proban ós divinos.
(PGC, 31)

Pero ás veces esa conciencia do fracaso resólvese en duro ataque ó pobo, o suposto receptor da mensaxe do bardo que o ignora, sumido na molície e na

escravitude. Ante o corpo morto dun bardo que xace tirado na soidade dun camiño, exclama a fada Bergantiños no poema 81:

Así tratan os pobos
en baixeza sumidos,
cando rudos ignoran
os seus grandes destinos,
a aqueles que lle ensinan, esforzados,
os grrorios camiños.

[...]

Raza escura, galaica,
de rústicos instintos,
que injusta sacrificas
os teus millores fillos.

(PGC, 175)

Quizais é por esa incompreensión polo que os poemas en que aparece o Bardo en *Queixumes...* case sempre nos mostran unha imaxe da desesperación e o fracaso que se manifesta na intensa melancolía ou a reflexión sobre o paso do tempo (poemas 35, 37, 39). Varios son tamén os poemas en que o bardo se caracteriza como un tolo ou aparece morto (poemas 5, 7, 14, 16, 63, 69, 81, 83), sumido no olvido do pobo, e lembrado só polo selecto grupo dos escollidos que entenden a súa misión: heroes, fadas, e a mesma natureza, como o salvaxe val de Brantoa que lle fala nestes termos ó bardo que lle pide que acolla o seu corpo despois da morte:

teus vagos e doces cantos,
certo, non desconocidos
me son e non veces poucas
os teño quezais oído

[...]

un bardo que tan ben canta
non debe teme-lo olvido.

(PGC, 30)

Estes últimos versos son importantes porque dan a clave da concepción do autor sobre o labor poético: o éxito non depende da mensaxe en si, senón da excelencia do canto. O que lle garante ó bardo ser recordado non é o seu sacrificio en prol do ben da comunidade, nin sequera a súa función de

transmisor da memoria colectiva, senón a calidade do seu canto. De aquí dedúcese tamén que a calidade do canto é esencial para a transmisión da mensaxe, pois aplicando a relación metonímica, o feito de que o bardo non sexa olvidado implica que os seus cantos coa mensaxe que portan tampouco serán esquecidos. Neste sistema ideolóxico enténdese a estética pondaliana na que a elaboración formal ten un claro protagonismo e non se somete de ningún xeito á necesidade de facilitar a transmisión da súa trascendental mensaxe.

O bardo é o transmisor dunha música universal que debe reproducir con fidelidade, por iso a perfección e a calidade do seu canto é esencial. A súa voz recolle a mensaxe do vento nos piñeiros, o discurso dos vales e dos bosques e o murmurar das augas, e quizais para poder escoitar eses sons que o inspiran é polo que precisa vivir en “soedade agreste”, afastado da xente. Esta identificación cunha voz do cosmos aparece tamén xa nun dos seus poemas de mocidade adicado á súa curmá Emilia en que pretende definir a vida do poeta:

Su voz imita toda voz que sale
de la tierra, del viento y de las aguas. (CC, 84)

A actividade poética, entendida sempre como “canto”, coa carga de oralidade que isto implica, é para os bardos un destino ineludible ou unha condición natural, pois son definidos como “(...) aqueles que punza/ a fatal lei do canto” (PGC, 10) e ese canto sae inevitablemente do seu propio interior, sen concederlles descanso:

Da alma no fondo
eu levo unhas cordas,
que a cada momento
soando están soas.
(PGC, 130)

Pero ademais, no retiro que lle é característico, o bardo “soña antr’as uces/ co tempo pasado” (PGC, 11). A permanente rememoración do pasado é ineludible para o bardo, igual cá propia actividade poética, e vai sempre unida á proxección de esperanzas para o futuro, o que lle provoca unha constante inqueda que lle impide o descanso:

E pois é meu traballo
non poder olvidar...,
nunha cousa convérteme
insensibre e cerval:
(...) várreme da memoria
este soñar audaz;
arráncame da alma
o imaxinar lanzal; (PGC, 141)

Ó mesmo tempo vive dominado por “turbulenta ambición/ propósitos de ferro” (PGC, 14), de xeito que esa música do cosmos, da que parece ser un eco, trasmítelle unha mensaxe que se sitúa na historia e que trae lembranzas do remoto pasado dos aguerridos celtas nos que ha de afincarse a moral guerreira e a ansia de loita por un futuro tan glorioso como aquel pasado. No mundo poético de Pondal encóntrase unha liña de continuidade entre pasado e futuro, en oposición ó presente. A habitual oposición entre pasado e futuro resólvese nunha identidade que comenta José Luís Varela de xeito iluminador a partir dunha estrofa do último poema de *Queixumes...* xa citada:

Pondal encuentra un escape para esa antinomia, porque el pasado conserva en él el carácter de profecía. Los mitos no son historia -decía Vicente Risco-, pero la historia se cumple según el mito. (...)

Cal recios acentos
de escura sibila,
de pasados, futuros destinos
a alma adiviña.

En esa coma que separa el pasado del futuro y divide formalmente el verso penúltimo, veo formalizada la contigüidad armónica del tiempo en Pondal. El alma adivina el pasado, pero adivinar el pasado equivale a adivinar el porvenir. (Varela, 1955: 7)

O vencello entre pasado e futuro establécese dende a especial percepción do bardo, que capta unha mesaxe telúrica escoitando os signos da natureza e convértese na figura central arredor da cal se articula todo o universo poético que toma forma nos poemas, de xeito que a evocación ou a contemplación da paisaxe, a vivencia do amor, os cantos ós heroes ou as reflexións directas sobre o destino de Galicia enténdense dende a posición deste personaxe que, en gran medida é un alter-ego do propio poeta, quen tamén se considera a si mesmo un

bardo. Así e todo a identificación do bardo co profeta e o visionario maniféstase en escasas ocasións dun xeito expreso¹²³ e trátase máis ben dun aspecto suxerido coa simple presenza desta figura, aspecto que cobra forma no que Forcadela chama un “momento visionario central” no poema 45, comentado máis arriba, onde o poeta se dirixe ó pobo para agoirarlle os seus “groriosos destinos” e formula a súa ideoloxía iberista co postulado da reunificación dos pobos ibéricos baixo o liderazgo de Galicia. Podería engadirse aínda un eco dese momento visionario no poema 75, que se articula como unha chamada a manterse firmes nos propósitos que levarán á ese futuro glorioso, pois considérase que sería imposible cun liderazgo hispánico:

Nos esquivos combates
e nos fortes empeños,
qu’hai que ter polos nobres
ideales ibéricos,
non detéña-la pranta
nos límites estreitos;
non sigas os hispánicos,
políticos pigmeos;
non olvides, ¡oh forte!,
os galaicos intentos:
¡Quebrantemos da serva Lusitania
tamén os duros e oprobiosos ferros!
(PGC, 158)

As consecuencias formais desta actitude resumíranse no uso de frases exclamativas, á reiteración dun “¡oh!” enfático precedendo os momentos

¹²³A penas ó final do poema 81 aparece claramente expresada esta característica do bardo:

ai de ti, que así tratas
teus profetas divinos...!
¿A quen ti, necia, debes
saír d’escuro olvido,
dura raza, senón a estes videntes,
nobres e peregrinos? (PGC, 176)

Sen embargo a identificación do poeta co profeta é moi temperá e xa estaba presente en poemas casteláns da súa primeira etapa, como vemos nestes versos do poema “Plegaria”, xa citado:

Cada poeta es un profeta ardiente
En medio de esta vida transitoria (EP, 120)

culminantes do discurso e o uso de formas verbais en futuro e imperativo. Pero sobre todo interésanos o que significa de cara á superación da concepción do eu propia do Romanticismo, posto que o conflito do individuo coa sociedade do seu tempo resólvese nunha actitude de loita que mira ó futuro con esperanza.

Esa ansia de gloria para o individuo toma a forma de aspiración a unha morte en combate, que o dignificaría, independentemente do logro ou o fracaso do obxectivo final da súa loita. Este motivo encóntrase nunha serie de poemas en que se manifesta con máis claridade o helenismo de Pondal, e especialmente a influencia das súas lecturas dos líricos gregos arcaicos:

deixar de min quixera
un radioso lóstrego
e morrer con honor como morrera
Brásidas valeroso. (PGC, 7)

¡Oh, quen morrer poidera
coma o forte Leónidas,
envolto en duro ferro
noutras rudas Thermópilas (PGC, 16)

Pero esta morte heroica redúcese a un desexo que forma parte dos soños e os ideais dun bardo que vive nun tempo decadente no que se vai facendo vello e lle van mermando as forzas, ata que o seu peregrinar sen destino determinado encontra acougo coa morte. Por iso abundan os momentos en que o invade a melancolía pola perda dalgún ben pasado:

Suidades de non sei que,
recordos quezais do espírito,
dalgunha perdida patria
ou d'antigo ben perdido,
nesta peregrinación
miña van sempre comigo
(PGC, 29)

Esta constante insatisfacción co presente que provoca a rememoración dun ben perdido é comentada por Forcadela (1995:274 ss.) en relación coa figura de Luzbel, que posiblemente recolle Pondal do poema *Lost Paradise* (1667) de John Milton, do que tiña unha edición crítica na súa biblioteca. A imaxe do anxo

caído conserva alí unha beleza que é testemuña do perdido esplendor primeiro, e polo tanto vincúlase co tema da fatalidade, pero tamén presenta connotacións enaltecedoras pola súa procedencia divina. Tanto o poeta como Luzbel están marcados por unha lei fatal que os expulsa do paraíso, identificándose este no caso do bardo cun pasado biográfico máis ou menos inmediato ou un pasado remoto evocado, en ambos casos un tempo irrecuperable de harmonía e plenitude:

O tema da caída adquire unha singular importancia na cosmovisión pondaliana. A infancia, a etapa arcádica, a era céltica e o amor son os lugares dos que se cae, en definitiva: o paraíso. Pero, como veremos, tamén se cae da esperanza centrada no triunfo dunha ideoloxía. O mito de Luzbel non será máis que o mito da perda, da carencia e, como di Durand, do castigo. (Forcadela, 1995:279).

Efectivamente, a pesar do coidado silenciamento do cristianismo resulta chamativa a recorrente alusión á figura de Luzbel, que non soe aparecer como representación do mal, senón da derrota e do desamparo, e suscita asemade compaixón pola súa desgracia e admiración pola súa orixe celestial. Así o poeta compárase co príncipe das tebras no poema 5:

de mil suidades fondas
o túrbido escadrón,
com'a Luzbel, privara
do primeiro esplendor.
Son os bardos sapientes,
que lei fatal lanzou
soñadores e vagos
de súa condición.

(PGC, 14)

E o solitario cabo do poema 20 co que parece identificarse o bardo, curtido polo paso do tempo que consumiu a imaxe enérxica dos seus primeiros anos, tamén se asocia co anxo caído:

De Luzbel compañeiro na derrota
compre quezais unha fatal condena.
(PCG, 42)

Esta caracterización do bardo, sen embargo, deixa aberta unha porta cara ó

futuro limitando a derrota ó momento presente, pois o anxo caído tamén é un anxo rebelde que exerce o seu poder na escuridade e que aspira a vencer algún día as forzas dominantes.

Configúrase así a dualidade significativa do bardo como heroe admirado, por unha banda, e por outra como antiheroe, illado e marxinal, mesmo identificado como tolo, incomprendido e ignorado pola sociedade do seu tempo. Ambas imaxes altérganse ó longo dos diferentes poemas en que se presenta ora como cantor dun pasado glorioso e transmisor dunha mensaxe telúrica que profetiza un futuro esperanzador, dono dun discurso imperativo e disposto a unha morte heroica, ora sumido na melancolía e consumido polo paso do tempo e a conciencia de fracaso. Esta dualidade vén imposta pola oposición entre o tempo presente e a liña harmónica en que se unen pasado e futuro como tempo do ben perdido que se ha de recuperar.

2.2.4. AS FIGURAS FEMININAS E A TERRA.

A personificación dun país na imaxe dunha muller, común a varias literaturas europeas, foi utilizada con frecuencia para a representación de Irlanda, que conta co remoto precedente de Amergin, o primeiro poeta irlandés segundo o *Libro das Invasións*, que parece ser o primeiro en utilizar a figura feminina de Eirin para cantar a beleza de Irlanda (Sainero, 1998:102). En Pondal aparece con certa frecuencia a mitoloxización do espacio físico da nación na figura dunha muller moza. Un exemplo claro é o poema “Extramil”, onde aparece a fada Patria ou Celtia, tamén chamada Erím polos bardos, que se loa pola súa beleza lanzal e voz doce, para invocala ó final como guerreira para que se apreste á loita

De Urban nobre filla
de corpo especil [...]
tu, Patria, asomellas
os xuncos do Andriz
que saen lanzales
da doce raíz. [...]

Levántate, apréstate,
¡Oh, Celtia xentil!
O tempo é chegado
do arco brandir.
[XS. 197]

Segundo Carmen Blanco (1997), é nas composicións máis apegadas á realidade cotiá do escritor onde se manifesta a erótica de cazador e guerreiro dirixida ás mulleres do pobo, que considera a muller como presa natural destinada ao exclusivo pracer do home, combinada con outra erótica idealista de inspiración cortés e romántica dirixida ás mulleres de clase superior. Fronte a estas imaxes da muller, dentro da construción do mito celtista aparecerían outras proxeccións da figura feminina que se resumen na moza guerreira, a fada e a virxe.¹²⁴ Un exemplo deste ideal feminino dentro de *Queixumes...* é a virxe guerreira Maroñas, que cae no combate contra os romanos e recibe a loanza do bardo Margaride:

Maroñas, boa Maroñas,
¡ouh! virxen do seo albar,
como a espuma das Basontas
cando sinten tempestá;
tan lixeira como os corzos
que foxen no carballal;
cal pino da costa de Ures
de esbelto e dereito van;
a valente entre os valentes,
a quen ben as armas stán;
[XS, 65]

Outra forma deste ideal encárnaa a doce Baltar, lixeira compañeira do guerreiro que lle dá forzas no combate. Dentro de *Queixumes...* aparece no poema “O escuro Brandofñas”, evocada pola súa fermosura e aérea presenza, e nos poemas publicados póstumamente desenvólvese esta evocación en “Baltar” e

¹²⁴ Para esta estudiosa as mulleres do glorioso pasado celta da obra de Pondal serían emanacións de Maeve (Mebd na forma irlandesa), heroína raíña das fadas, activa amante e guerreira. Sen embargo este personaxe do ciclo épico do Ulster é considerado tamén o arquetipo de muller de voracidade sexual e vigor guerreiro que non concorda co carácter etéreo e virxinal das fadas pondalianas.

“Os fillos dos celtas” co lamento pola súa morte e a chamada para que esperte do seu sono atribuíndolle características guerreiras, o que suxire a súa identificación coa patria sometida:

Os fillos dos celtas
do corpo lanzal [...]
en ti cuidadosos
e tristes están;
que como non sinten
teu paso fugaz,
silbar túas frechas,
teu casco brillar,
con fúnebre acento
te soen chamar:
Desperta do sono,
desperta, Baltar.

[XS, 195]

Nestes cantos confóndese o amor humano e o amor patriótico, pois a figura da muller idealizada conforme a uns valores heróicos confírelle un carácter etéreo e provoca a identificación co amor á terra asociada á ansia de liberdade. Pero tamén aparecen representacións da patria identificada cunha muller desfeita polo peso doa dor. Este é o caso de “A guerra dos escravos”, onde a situación da muller reflicte unha progresión das desgracias, da soidade á miseria, nunha clara alegoría de Galicia frecuente xa en moitos poetas da época:

Cando te vexo, ¡oh! filla
de Breogán, nobre e boa,
cando te vexo triste,
desvalida e chorosa,
entonces sin quere-lo
vén á miña memoria,
as guerras dos escravos,
as guerras dos ilotas.
[...]
Cando te vexo pobre
chamando ás duras portas,
aspeada e tolleita
cos teus fillos nas costas,
entonces me parece
que en torno de min soan
as guerras dos escravos,

as guerras dos ilotas.
[XS,166]

Igual cá imaxe da muller nova, forte e loitadora, esta imaxe ten unha función mobilizadora, pois o contraste entre a nobre orixe e a humillante situación presente lembra a necesidade dunha loita pola liberación.

2.2.5. A SIGNIFICACIÓN DA APORTACIÓN DE PONDAL Ó SISTEMA LITERARIO GALEGO.

Despois da obra de Pondal o celtismo impregna a literatura galega e maniféstase nos escritores das xeracións seguintes tanto na invocación dese pasado glorioso prehistórico como en alusións directas ó elemento celta do pobo galego, e ata Rosalía de Castro é calificada de “musa celta” ou “céltica cantora” nos poemas que lle dedican despois da súa morte. Por tanto a súa obra actúa ampliando repertorios específicos do sistema literario galego e servirá de base para unha fecunda rede de referencias intertextuais activa ata a actualidade. O éxito da proposta do poeta berganiñán é notable no ámbito literario e serán eses ecos epigonais os que avancen polo camiño da difusión popular do mito, se ben o obxectivo último do canto do bardo, que era espertar a autoestima e o espírito de loita do pobo para conquistar a súa liberdade, non se concretou en movementos sociais significativos.

A decisión de producir literatura en galego por parte dos escritores do Rexurdimento constitúe de seu unha actitude de resistencia á asimilación e primeiro paso decisivo para a elaboración dun contradiscurso cultural, incluso con independencia do contido dos textos. A importancia da elección lingüística continúa tendo esta significación ata a actualidade e non só afecta á construción do discurso, senón á totalidade do fenómeno literario, tal como explica Barbara Harlow:

The very choice of the language in which to compose is itself a political statement on the part of the writer [...] The debate on language is crucial to a discussion of resistance literature, involving as it does questions of

writer and background as well as issues of readership and audience. (Harlow, 1987: XVIII).

No caso de Pondal a cuestión lingüística é aínda máis conflictiva, posto que a elección de idioma e as conseguíntes limitacións que impón na difusión da súa obra invalida parcialmente a propia razón de ser do seu discurso, concibido como o canto que ha despertar a conciencia dun pobo durmido na submisión e a molície. Sen embargo o uso do galego é un factor constitutivo irrenunciabile no seu sistema ideolóxico e estético, pois para Pondal a lingua é, por unha parte, un testemuño do pasado arcaico pre-romano, tanto polos vocablos conservados como pola forza que exerce como substrato do latín que explicaría a súa deturpación dando lugar a unha variante lingüística diferenciada e, por outra parte, a súa pervivencia fronte á presión do castelán demostra a operancia presente desa forza telúrica que lle permitiría impregnar e moldear o latín. Polo tanto, a lingua é un signo de identidade determinante e un nexo de conexión con ese pasado nobre e esplendoroso que se quere evocar.

O ambiente propicio ó uso das linguas vernáculas forxado polo movemento Romántico ben seguro que favorece o progresivo interese de Pondal polo galego, que se inicia coa publicación do poema "Campanas de Anllóns" en 1961. Sen embargo, superando a novidade romántica de aproximación da lingua literaria á lingua popular, o poeta galego opta por unha actitude claramente clasicista no tratamento da linguaxe, o que para Forcadela (1996:138-39) constitúe un dos aspectos centrais da súa peculiar personalidade literaria e unha mostra da tendencia elevacional da súa imaxinación, que opón o elemento simbólico da terra e a lingua popular a esa vontade de crear unha lingua clásica e imperecedeira.

Para concluír, a obra de Pondal, enmarcada no rexurdir celtista que se inicia no século XVIII en diferentes países europeos, amosa unha vontade de desmarcarse do contexto literario español e de buscar modelos directamente noutras culturas europeas, e mesmo noutras culturas emerxentes como a bretona e a irlandesa, fuxindo das correntes en boga na literatura castelá. Pero

ó mesmo tempo os contidos do discurso son elixidos en función da ideoloxía subxacente e, polo tanto, condicionados por un fin extraliterario: a rexeneración política de Galicia. Por tanto a creación literaria concíbese como un espacio de resistencia dende o que se intenta proxectar unha imaxe unitaria da identidade nacional e construír ou consolidar un imaxinario colectivo galego. Esta sobrecarga ideolóxica do discurso conleva o recoñecemento implícito de que a literatura actúa como espacio privilexiado para a produción de signos étnicos e esta función impónse á súa consideración de experiencia estética. Sen embargo o perigo de subordinar as esixencias estéticas a outros fins é superado en parte por Pondal quen, como xa vimos, á hora de elaborar a súa obra antepón o efecto estético á efectividade ideolóxica. A autonomía discursiva da literatura galega e o correspondente cuestionamento das macrometáforas lexitimadas polas diferentes tendencias do ideario nacionalista, non obstante, é un logro que queda reservado ás xeracións futuras e cara ó que se avanzará moi lentamente, á par do difícil proceso de normalización lingüística, social e cultural.

3. DO CELTISMO Á MATERIA ARTÚRICA: A NOVA TEORÍA DO NACIONALISMO E A OBRA DE RAMÓN CABANILLAS.

3.1. PERVIVENCIA DO CELTISMO NOS PRINCIPIOS DO SÉCULO XX E A APROPIACIÓN DA MATERIA ARTÚRICA.

Corenta anos máis tarde da publicación dos *Queixumes dos pinos* (1886) de Pondal publícase a obra de Ramón Cabanillas (1876-1959) *Na noite estrelecida* (1926), un longo poema narrativo baseado nos temas da lenda artúrica, que fusiona a tradición medieval francesa con motivos celtas, ossiánicos e pondalianos nun intento de apropiación dunha tradición lendaria que se considera patrimonio dos pobos celtas e, polo tanto, de Galicia. Corenta anos máis tarde, polo tanto, a visión da orixe celta de Galicia aínda segue vixente, tal como testemuñan as frecuentes colaboracións que tratan do tema nas publicacións periódicas do entorno galeguista como *A Nosa Terra* ou *Nós*, e a importancia que aínda se lle atribúe ó factor racial nos escritos teóricos do nacionalismo como a propia *Teoría do nacionalismo galego* de Vicente Risco:

O elemento loiro centroeuropeo, ten entre nós dúas orixes: os celtas e máis os xermanos. [...] Según a teoría do sabio alemán Schulten -que os descubrimentos arqueolóxicos van confirmando- a maior parte da nosa terra tería unha poboación puramente céltica. [...] A raza galega segue sendo a vella raza céltica, mesturada con íberos, romanos e xermanos, máis impoñéndose os caracteres dos celtas por riba de tódolos demais. É polo tanto a menos ibérica da Península, e con estreitos parentescos étnicos fóra de España. (Risco, 1924: 28-29).

O predominio desta teoría percíbese nas sucesivas historias de Galicia, que reproducen con lixeiras variantes o esquema desenvolvido polos primeiros historiadores do século XIX. No Ensaio Histórico da Cultura Galega que Otero Pedrayo publica nunha primeira versión en castelán en 1933, o autor non só se

mantén na defensa das teorías celtistas senón que considera superadas as reticencias que en torno a ela xurdiran no século XIX:

Están ben mortas, e xa son de onte as leccións que D. Antonio Sánchez Moguel terminaba na súa cátedra doutoral de Madrid, cunha risada despreciativa para o celtismo galego. O recoñecemento e a xusta exaltación da orixe e eixo da historia e cultura galegas é un feito comparable ó descubrimento da poesía galego-portuguesa. Con ambos Galicia afirma a súa posición vital e fluente no mundo da cultura occidental. (Otero Pedrayo, 1982: 21-22)¹²⁵

Os trazos da civilización celta pre-romana mantéñense sempre con carácter dominante, aínda que se acepte a inevitable fusión de razas no transcurso dos séculos. Polo tanto minimízase a influencia da romanización,¹²⁶ mentres que a invasión sueva se ontempla como unha renovación da seiva aria orixinaria e os suevos como un pobo irmán co que se fusionan os celtas primitivos nunha perfecta síntese racial e cultural. Esta interpretación da evolución histórica mantense vixente, de feito, ata datas recentes, tal como constata Xosé Luís Barreiro:

Hai unha sospeitosa coincidencia en tódalas historias de Galicia,

¹²⁵ Basilio Losada sinalou a pervivencia do elemento racial para a definición da identidade colectiva galega na obra de Otero Pedrayo:

“Galicia é un país dotado de orixinalidade cultural”, di Otero, e continúa: “Onde hai unha raza cósmicamente fixada, xorde a posibilidade de cultura orixinal”. Raza, pois, como alicerce de cultura, concepto este de difícil defensa hoxe, especialmente desde que poñemos un énfase maior na etnia, entendida como identidade cultural, que na raza, entendida como caracteres superficiais. (Losada: 2001:4).

A evolución do concepto de raza dun significado puramente biolóxico a un significado cultural na obra de Castelao foi estudado por Máiz (1997: 265-333)

¹²⁶ Vicente Risco na súa *Historia de Galicia* afirma: “la romanización, lenta y poco intensa, parece haber dejado intacto el fondo étnico y aún el espíritu del pueblo gallego” (Risco, 1994 [1952]:266). Esta resistencia á influencia da civilización invasora opón de novo a experiencia histórica de Galicia e mais os pobos do norte ó resto da Península:

Los galaicos, como los astures, los cántabros y los vascones, conservaron su independencia y su cultura autóctona, cuando el resto de la Península era provincia romana y gran parte de la Tarraconense y la Bética estaban intensamente romanizadas. (Risco, 1994 [1952]: 264).

redactadas entre 1865 e 1952, no que podemos considerar o seu eixo argumental: un substrato céltico, que constitúe unha nacionalidade e unha cultura propia, que se mantén incólume a traveso dos séculos. Nin a dominación romana que durou máis de quiñentos anos nin a dominación sueva, nin o proceso da Reconquista foron capaces de extinguir o sentimento de nacionalidade. Unas veces este sentimento agroma á superficie, outras agóchase agardando tempos mellores, pero sempre está vivo, alentando nas concencias dos elexidos, dos líderes que periódicamente retoman a loita pola patria. (Barreiro, 1993: 208).

Pero aínda que estas ideas se perpetúan na historiografía galega, a súa repercusión no repertorio literario non é tan fructífera, quedando a obra de Pondal relegada, co paso dos anos, a unha posición periférica no sistema, fronte ó predominio da musa popular, da que o celtismo quedaba fóra por ter sido formulado dende uns parámetros estéticos cultistas. Así se pode comprobar a través da posición da obra de Pondal nas antoloxías de textos que se fan nestes anos¹²⁷ en que predomina a valoración prioritaria da obra de Rosalía de Castro, seguindo bastante fielmente a opinión que xa formulara Saralegui (1886 [1867]) na súa introducción a *Galicia y sus poetas* en que, despois dunha exposición sobre as características que el cre que debe reunir a literatura galega, sentencia o seguinte:

Creemos que la poesía indígena y regional no debe prescindir de la forma de expresión peculiar de nuestros afectos provinciales, siguiendo la senda especialmente trazada por el autor de *O desconsolo* [Alberto Camino] y por la autora de los *Cantares gallegos* que, ampliando y perfeccionando los apreciables pero deficientes ensayos de nuestro eminente Sarmiento en *Chan de Piedrafita* y del cura de Fruime en sus trovas y sus églogas [...] Han preparado, sin duda alguna, la base sobre que debe levantarse, sublime y majestuoso, el bello monumento de nuestra emancipación literaria. (Saralegui, 1986 [1867]: 22-23).

Nalgunhas antoloxías, como a que se inclúe na *Breve historia de Galicia* (1898) de Florencio Vaamonde Lores, curiosamente Pondal aparece na relación de

¹²⁷ Para unha análise das antoloxías de literatura galega nesta etapa véxase Varela Suances-Carpegna (2000).

autores considerados precursores da figura central, que é Rosalía,¹²⁸ de quen se di que é “o poeta galego de máis personalidade” e que “val ela sola por toda unha literatura”. Tamén Uxío Carré Aldao no seu libro *La poesía gallega del siglo XIX* (1903) sitúa a Pondal entre os precursores pre-rosalíanos, mentres recoñece en Rosalía o cume da literatura galega, pola súa calidade estética, o seu éxito baseado nunha especial conexión co mundo do receptor galego, e porque se constitúe en modelo productivo seguido polos seus contemporáneos e polas xeracións posteriores. En cambio a poesía de Pondal califícase de historiográfica e culta, e considerase modelo de poesía non popular. Uxío López-Aydillo en *Las mejores poesías gallegas* (1914) vai máis aló e nin sequera menciona a Pondal, mentres destaca o protagonismo da figura de Rosalía.¹²⁹ Xa a finais dos anos vinte, Álvaro de las Casas na súa *Antología de la lírica gallega* (1928) dá un paso fundamental cara á heteroxeneización do repertorio ofrecendo unha visión máis plural que fundamenta a percepción das grandes figuras do Rexurdimento que chegou ata hoxe, pois destaca a Rosalía, Pondal, Curros e Lamas Carvajal como as catro figuras fundamentais da súa época pola calidade da súa produción e tamén porque cada un deles constitúe un modelo, de maneira que abrirían catro camiños diferentes, cada un cos seus seguidores.¹³⁰

¹²⁸ Esta clasificación de Pondal como “precursor” parece responder a un criterio máis valorativo ca cronolóxico, posto que a publicación da obra de Pondal máis significativa é, como xa vimos, bastante posterior ó primeiro libro galego de Rosalía (*Cantares gallegos*, 1863). A valoración da obra de Pondal polas súas primeiras publicacións en xornais e revistas podía ser comprensible en Saralegui, xa que en 1867 era o único que se coñecía, pero en 1898, cando Vaamonde publica o seu libro, non só estaban publicados os *Queixumes...*, senón que xa había trece anos que morrera Rosalía, mentres que Pondal seguía sendo productivo, como ben sabía o antólogo, compañeiro de tertulia do poeta na Cova Céltica.

¹²⁹ É interesante que López Aydillo manteña en 1914 a opinión que formulara Saralegui (1886:13) trinta anos antes sobre a inexistencia do que hoxe chamaríamos un sistema literario nacional.

¹³⁰ O antólogo recolle na súa obra en realidade un estado de opinión que se fora forxando despois da morte de Pondal e ó longo dos anos vinte, aínda que a obra do bardo continúa estando relegada a ámbitos minoritarios, como se deduce polas palabras de Leandro Carré nun artigo de loanza á súa figura:

Non son quizais tan conocidas como deberan as composicións admirables do Bardo, porque a súa mesma grandeza non está ao alcance de todas as intelixencias (*A Nosa Terra*, 198, 1-III-1924)

Pero a partir de 1913 irrompe a obra de Cabanillas, denominado "o poeta da raza" polos seus contemporáneos,¹³¹ que se fai eco de novo das teorías celtistas cun estilo máis directo, especialmente na obra que publica durante os anos vinte, na fase máis brillante da súa vida creadora. Simultaneamente nas publicacións periódicas máis salientables da época como *A Nosa Terra* e *Nós*, e outras contemporáneas, era frecuente ver artigos referentes ó mundo celta -e sobre todo a Irlanda que estaba vivindo un atractivo proceso de emancipación-, ou poemas de resoancias celtas.¹³² Destacan en *A Nosa Terra* unha serie de artigos sobre a historia de Irlanda sen asinar e probablemente atribuíbles a Vicente Risco (ANT 126, 128,129, 131-132, 133,134, 135 e 137) ou os artigos deste autor en *Nós* baixo os títulos "Galizia céltiga" (*Nós* 3 e 5) "Irlanda e Galiza" (*Nós* 8) e "Da renacencia céltiga. A moderna literatura irlandesa" (*Nós* 26, 27 e 28),¹³³ e tamén, entre os moitos asinados en *A Nosa Terra*, os titulados "O druidismo no século XX" (ANT 93, 5-VII-1919), "O despertamento dos pobos célticos" (ANT 133, 1-II-1921) ou "A Raza" (ANT 155, 15-I-1922). Con este mesmo título asina unha colaboración Castelao (ANT 162, 15-V-1922), que xa publicara unha anteriormente sobre "O sangue da raza" (ANT 34, 20-X-1917).¹³⁴

Por outra banda este labor de recuperación dos diferentes modelos tradicionais contrasta con novas actitudes rupturistas que xorden dende as posicións vangardistas das novas xeracións, como as opinións que verten sobre "os devanceiros" Manuel Antonio e Álvaro Cebreiro no manifesto *Máis Alá* (1922).

¹³¹ Na revista *A Nosa Terra* aparece unha serie de artigos sobre Cabanillas co título "Ramón Cabanillas, poeta da raza" (ANT 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, todos correspondentes ó ano 1917). A maioría aparecen sen sinatura, agás o do nº 33, asinado por Ricardo Carballal, e o último, asinado por X. Máis adiante el mesmo parece asumir ese apelativo en artigos publicados baixo o epígrafe "Do poeta da raza" (ANT 81, 15-II-1919, e 181, 15-III,1923).

¹³² Os emigrantes galegos de Buenos Aires publicaban naqueles anos unha revista chamada *Céltiga*, da que foi distribuidor en Galicia o poeta Manuel Antonio. Máis tarde tamén a revista *Raza Celta* de Montevideo, reseñada por Alexandre Bóveda en ANT 334 (2-VI-1934).

¹³³ González-Millán (1988) sinala como fonte de información deste artigo de Risco o libro de Simone Téry *L'ille des Bardes* (París, 1925), pero Risco fai un uso desa información dirixido a subliñar a importancia da literatura irlandesa como punto de referencia para a literatura galega.

¹³⁴ Máiz sinala o desprazamento semántico da palabra *raza* en Castelao da concepción máis bioloxista de Risco a unha concepción cultural-espiritualista, de xeito que utiliza a palabra máis co senso de etnia" ou *carácter étnico* próximo ó *volksgeist*". (Máiz, 1997:288-296)

Por fin, Otero Pedrayo, a outra grande figura da Xeración Nós, inicia a súa colaboración nesta revista en 1924 cun artigo que lembra as ideas de Benito Vicetto, como indica o título: “O feitizo das roínas” (ANT 196, 1-I-1924). Anos máis tarde aparece a traducción do *Leabhar Kabhala* (Nós 86, 88, 92 e 95, 1931).¹³⁵ A data da traducción é moi posterior á publicación da obra de Cabanillas, o que parece demostrar que a súa función é divulgar uns textos xa moi coñecidos e citados para os especialistas. Entre os fragmentos escollidos encóntrase o capítulo XI onde se explica a fundación de Brigantia (posiblemente Betanzos ou A Coruña) por Breogán, e o capítulo XIII, que conta a viaxe de Ith, fillo de Breogán, dende o noroeste da Península onde habitaban ata Irlanda, o que serviu de base ós historiadores do XIX para afirmar que os celtas chegaran a Irlanda dende Galicia, tal como recolle Cabanillas na súa obra.

O interese polo coñecemento dos outros pobos célticos exténdese tamén á Bretaña como demostran as traduccions de literatura popular bretona e os constantes manifestos de irmandade e, finalmente, o estudio de Castelao sobre *As cruces de pedra na Bretaña*, publicado en 1930. Por outra banda os estudos arqueolóxicos, que experimentan un pulo importante durante os anos vinte no seo do Seminario de Estudos Galegos (creado en 1923), callan en publicacións como o libro de Fermín Bouza Brey e Florentino Cuevillas titulado *Os Oestrimnios, os Saefes e a Ofiolatría en Galicia* (1929), que resalta a identidade cultural e o parentesco racial entre Galicia e Bretaña dende os tempos máis remotos. Será precisamente Bouza-Brey, na súa calidade de arqueólogo e

¹³⁵ A traducción dunha serie de longos fragmentos do *Leabhar Gabhala* aparece en 1931, polo tanto varios anos despois da publicación da obra de Cabanillas. Entre os fragmentos escollidos encóntrase o capítulo XI onde se explica a fundación de Brigantia (posiblemente Betanzos ou A Coruña) por Breogán, e o capítulo XIII, que conta a viaxe de Ith, fillo de Breogán, dende o noroeste da Península onde habitaban ata Irlanda, o que serviu de base ós historiadores do XIX para afirmar que os celtas chegaran a Irlanda dende Galicia, tal como recolle Cabanillas na súa obra. Estas traduccions son anónimas, pero hai indicios que parecen indicar que as puido facer Vicente Risco (Ventura, 1998:14), aínda que tradicionalmente se atribuíron a Otero Pedrayo (Axeitos, 1993:98), se ben parece non haber máis bases que a tradición oral, como comenta Méndez Ferrín (Salgado/ Casado, 1989:255).

poeta, quen recolle nun longo poema titulado "Canto a Galicia" (1922)¹³⁶ algunhas ideas desenvolvidas por Cabanillas na primeira "saga" publicada o ano anterior, como a vinculación da lenda do Cebreiro co cáliz identificado co Graal nas versións cristiáns da lenda artúrica, e establece con claridade a continuidade da civilización celta no esplendor da cultura medieval:

¡Na fronte unha alba estrela...! ¡Bardos celtas! ¡Permeiros
poetas! ¡Precursores dos grandes Cancioneiros
que son roseira inxente de eterna froración!

(BB, 162)

Sendo xa coñecida a primeira saga de Cabanillas, que se publicara no número 145 (1-VII-1921) de *A Nosa Terra*, os autores do Grupo Nós¹³⁷ asinan algúns artigos que fan referencia á relación entre as lendas artúricas e Galicia ou sinxelamente intentan divulgar algún motivo destas lendas, como os de Otero Pedrayo, "Terra de Arthur e Amadís" (ANT 243, 1-XII-1927) ou "A terra prometida" (ANT 259, 1-IV-1929), e o de Risco aparecido en *Nós* 139-144 (xullo a nadal-1935) sobre "A lenda do Graal". Sen embargo, a pesar da aparente distancia temporal en reflectir o interese polo tema da materia artúrica que utilizara Cabanillas na súa obra, de feito parece ser a influencia de Risco a que xogou un papel decisivo na xestación da obra, tal como se deduce pola existencia dun manuscrito do autor titulado *Doutrina e ritual da moi nobre orde galega do Sancto Graal* (Risco, 1998). Este manuscrito permaneceu inédito en vida do autor e foi publicado por primeira vez só parcialmente na revista *Grial*

¹³⁶ Este poema de mocidade do autor non se inclúe en ningún dos seus poemarios. Foi premiado na "Fiesta de la Poesía y Música Gallega" organizada polo semanario *La Provincia*, e publicouse no diario de Vilagarcía *Galicia Nueva* (25-IX-1922).

¹³⁷ Como é xa tradicional na crítica galega, utilízase a denominación de Grupo Nós só para o grupo de Ourense, formado por Otero, Risco e Florentino F. Cuevillas, que se caracteriza pola proximidade na evolución intelectual -partindo do cosmopolitismo para chegar tardíamente ó nacionalismo- e na definición ideolóxica conservadora, mentres que baixo a denominación Xeración Nós inclúese a Castelao, que compartiu con eles empresas culturais e múltiples actividades, mesmo políticas, pero seguiu unha evolución intelectual e ideolóxica moi diferente.

46 (1974: 426-433)¹³⁸ e finalmente o texto completo en edición crítica en 1998. A ausencia do capítulo segundo entre os seis que forman a *Doutrina...* suxire a conxectura de que puido servir de base para un artigo de Risco que aparece sen sinatura e a maneira de lenda medieval en *Nós* 18 (1-VII-1923) co título “A estrela do apóstolo” (Vázquez-Monxardín, 1988:7), o que permitiría datar a confección do manuscrito antes de 1923, pero o documento máis definitivo sobre a relación de Risco coa obra artúrica de Cabanillas é unha carta do ourensán a Antón Losada Diéguez na que asegura:

[...] Eu fixen o seguinte: comprometín ó Cabanillas pra que me fixera un poema sobre cada unha destas catro cousas: O Corno de Breogán, A Estrela do Apóstolo, A espada do Rey Artur e a Copa do San Graal, sobre as lendas que eu fixen e que el adornará ô seu xeito. Logo eu escribirei unhos comentarios longos con obxecto de adoptarmos esas lendas e faguer coelas definitivamente o noso ciclo épico relixioso [...]. (en Ventura, 1999: 13).¹³⁹

O texto do manuscrito de Risco correspondería, polo tanto, a eses comentarios longos e, efectivamente, os capítulos seguen os catro motivos que aquí nomea -considerando que o segundo se corresponde co texto de *Nós* 18-, ós que se engaden dous capítulos máis: “Do Parsifal ou Perceval”, e o “Symbolismo da Orde Galega do San Graal en preguntas e respostas”. Nestes comentarios desenvólvese unha historia lendaria que fusiona elementos celtas e artúricos, e parte da viaxe de Ith de Galicia a Irlanda, nun intento de reafirmar a orixe celta de Galicia presentándoa como punto de partida das tribos que poboaron Irlanda, o país celta por excelencia. Esta inversión da historia é un procedemento típico na reivindicación das comunidades culturalmente febles ou dependentes, como demostra a invención da tradición escocesa que estudia

¹³⁸ Despois dunha segunda publicación na revista *Bonaval*, nº 0 (1979:37-51) hoxe difícil de consultar, reproducíuse na *Obra Completa* do autor publicada pola editorial Galaxia (1997: V, 733-767) e finalmente en 1998 publicouse en edición comentada e cun estudio crítico de Joaquim Ventura, ademais dunha presentación de Afonso Vázquez-Monzardín, o avó do cal recibiu en agasallo do autor (“por volta dos inicios dos anos vinte”, segundo Vázquez-Monxardín 1998:7) e conservou o manuscrito. Esta última é a edición pola que se cita aquí.

¹³⁹ Este estudioso afirma que a carta é “datable posiblemente en xaneiro de 1922” (Ventura, 1999:13)

admirablemente Trevor-Roper (2000) sinalando a influencia decisiva da obra apócrifa de James Macpherson e as invencións históricas do Reverendo John Macpherson¹⁴⁰ para lograr o recoñecemento dunha brillante cultura escocesa antiga cando, en realidade, non había nada diso:

Being a cultural dependency of Ireland under the 'foreign', and somewhat ineffective, rule of the Scottish crown, the Highlands and Islands of Scotland were culturally depressed. Their literature, such as it was, was a crude echo of Irish literature. (...) Even under the oppressive rule of England in the seventeenth and eighteenth centuries, Celtic Ireland remained, culturally, an historic nation while Celtic Scotland was, at best, its poor sister. It had -could have- no independent tradition. (Trevor-Roper, 2000: 16).

Algo similar sucédelle a Galicia, que carece dunha tradición antiga propia, tal como denunciaba Saralegui (1886). Dende as posicións galeguistas, na súa reivindicación de celtismo, Galicia consegue afastarse da relación de dependencia fronte á hexemonía cultural de Castela para integrarse nun novo polisistema cultural onde pasa a ocupar de novo unha posición periférica fronte a un centro situado na fecunda Irlanda.¹⁴¹ Por iso a reivindicación da procedencia galega dos primitivos poboadores celtas de Irlanda é fundamental para a apropiación, dende unha posición dignificadora, da nova tradición cultural que así se converte automaticamente en "nosa", non sendo os irlandeses máis

¹⁴⁰ Este segundo Macpherson é autor da *Critical Dissertation* que establece o contexto dos poemas osiánicos. Sitúa os celtas en Escocia catro séculos antes da súa chegada histórica e explica que a xenuína literatura irlandesa foi roubada ós inocentes escoceses por uns irlandeses sen escrúpulos nos Tempos Escuros. Despois, partindo destas afirmacións, escribiu James Macpherson unha *Introduction to the History of Great Britain and Ireland* (1771) e o traballo de ambos tivo un éxito espectacular, pois lograron o respecto e o recoñecemento de historiadores críticos e rigorosos e así conseguiron establecer unha cadea de erros na historia de Escocia que levou moitos anos desenguedellar.

¹⁴¹ Aínda que a "etnia de identificación" de Galicia se identifique coa comunidade de países celtas atlánticos, esta concíbese como unha comunidade cultural e nunca se formula ningunha aspiración de carácter político, antes ben, utilízase para reivindicar a singularidade de Galicia no conxunto dos pobos ibéricos e xustificar así unha certa autonomía dentro dunha nova concepción do estado que reuniría todos os pobos da península en igualdade de condicións e sen marxinações internas. Velaí o iberismo de Pondal, contemporáneo do federalismo de Murguía, que en parte encontra a súa continuidade no hispanismo de Castelao (1992). Este constrúese sobre unha etnia de exclusión que se identifica con Castela, e non co conxunto de España, o que permite construír unha "etnia de reintegración" que se corresponde co ideal hispánico no que pode integrarse Portugal. (Máiz, 1997: 317ss).

ca descendentes dos celtas galegos e polo tanto un pobo irmán, o que, en certa maneira, converte a súa riqueza cultural en galega.

O libro de Risco desenvolve o simbolismo dunha serie de obxectos ós que quere atribuír un significado trascendente utilizándoos como elementos de ligazón entre a cultura galega e unhas tradicións lendarias de prestixio. Polo tanto o Corno de Breogán serve para facer unha chamada ritual que reúne todos os pobos celtas para emprender algunha gran empresa colectiva; a Estrela do Apóstolo serve para pór en relación a lenda da chegada do apóstolo Santiago a Galicia coa lenda cristiá do Graal, pois segundo o escritor ourensán é Xosé de Arimatea quen recibe a súplica de Santiago de ser enterrado en terras galegas e quen emprende a viaxe para cumprir o seu desexo levando o seu corpo e ó mesmo tempo o cáliz en que recollera o sangue de Cristo; A Espada de Artús é o símbolo do esplendor dos tempos do reinado de Arturo, que une baixo o seu poder todos os pobos célticos establecendo a "Pax Artúriga" (paráfrase da famosa "Pax Augusta") e rompe como símbolo do final dunha era loitando na batalla da Limia contra o traidor Mordred que ataca o reino de Arturo axudado polos mouros; por fin, o Graal, que queda oculto nunha capela do Cebreiro despois de que o trouxese Xosé de Arimatea canda o corpo do apóstolo, é o símbolo do novo renacer nacional que se realizará cando chegue o escollido que o descubra.

Ó longo de toda esta creación lendaria Risco artella un tecido de relacións da materia celta e artúrica con puntos xeográficos e lendas populares de Galicia, co sebastianismo portugués¹⁴² e cos vaticinios que anuncian un futuro que se corresponde co ideal do galeguismo. Por iso o corno de guerra de Breogán quedalles en herdanza ós Celtas galegos a traves dun testamento que é un anuncio do futuro de sometemento que espera o seu pobo e ó mesmo tempo do rexurdir que permitirá superar esa escura etapa claramente identificada coa

¹⁴² Como é sabido, o rei Don Sebastião morreu na batalla de Alcasarquivir (1578), na que a derrota portuguesa supuxo a integración de Portugal baixo a coroa española de Felipe II. Dende entón desenvolveuse a lenda de que o rei había regresar nalgún momento para libertar o seu país.

situación que os galeguistas querían remediar:

Entón Lughairh figo coñecer a todos o Testamento de Breogan, que lle deixaba ós Celtas galegos o seu Corno de guerra, co-estas verbas:

“Cando a Galiza, herencia da nobre y-heroica Raza dos Celtas, esquecida das súas leis e dos seus costumes, asoballada de xentes estranxeiras, apareza sumida no sono noxento da escravitude, cando todo pareza perdido e non alumee nin o estrelecer d’uhna pequena esperanza na negra sombra que ennoiteza â vosa Terra.

Entón soará de novo o Corno de Breogán a sua chamada y-o seu son irá no vento, antr’o fungar dos rumorosos pinos.

E ô seu sôn han espertar os bós e xenerosos, os que s’axuntarán e s’erguerán en Irmandades, â espreita da chegada do qu’axuntará os dous pedazos da Espada.

E qu’un día, dend’o Faro dos Brigantes o soar do Corno de Breogán anuncie ô mundo enteiro a Restauración definitiva da Pátrea dos Celtas: Galiza Ceibe!” (Risco, 1998: 25).

Nestas palabras de Breogán establécese un vencello coas lendas artúricas, pois o corno chamará á loita cando volva o rei. Ó mesmo tempo as relacións intertextuais remiten á propia tradición galega xa existente a través da letra do himno, obra de Eduardo Pondal e síntese de todo o sistema ideolóxico que desenvolve na súa poesía. Pero sobre todo, suxire unha identificación deses tempos anunciados co momento en que se escribe a obra, pois esas Irmandades que se han de erguer son fácilmente recoñecibles nas Irmandades da Fala que se están formando por toda Galicia despois da fundación da primeira na Coruña en 1916.

Ademais a viaxe de Xosé de Arimatea ten como destino Galicia; a espada de Arturo procede da illa de Ons e rompe na batalla da Limia, que recibe o nome do río coñecido como río do Esquecemento que atemorizaba ós romanos, e os cabaleiros vencidos permanecen alí en forma de mosquitos, como di a lenda da lagoa de Antela recollida por Murguía (1988: 263); a loucura de Merlín ó ser vencido o seu rei sitúase como unha consecuencia desa batalla da Limia contra os mouros, que o mago interpreta como “sinal do cautiverio da Raza Céltiga” e que o empuxa a fuxir ó bosque de Brocelandia; e a Copa Santa, arredor da cal Xosé de Arimatea instituíra a Orde do Santo Graal no Pico Sacro, despois desa batalla que acaba co reino de Arturo é levada en secreto ó Monte Cebreiro onde

a encontrará o elixido. Alí é contemplada por Galahad, pero permanece oculta esperando un novo líder que guiará o pobo á recuperación da liberdade e este será Perceval:

Hase de saber que a estórea que se conta no libro da Demanda do Santo Grial, ou sexa a fazaña de Sir Galahad, fillo de Lancelot do Lago e cabaleiro da Segunda Táboa Redonda, refírese ó Tempo Pasado, e refírese as cousas atal e coma foran acontecidas na época gloriosa d'El-Rei Artús, que foi no século V da nosa Era cristiá, Mais a estoria de Perceval -en alemán Parsifal- que contan Wolfgang d'Eschembach e mais Ricardo Wagner, refírese ó Tempo Futuro, e prefigura a constitución da Terceira Táboa Redonda, que ha de vir, somentes que nin Wolfgang d'Eschembach nin Ricardo Wagner coñecían a Terra ond'o prodixo ha d'acontecer, nin tampouco o nome do héroe qu'ha de acometel-a empresa y-acompril-a, o qual é chamado n-unhos lados Artús, e noutros Sebastián, mais iles chamáronlle co nome simbólico de Parsifal que é Perceval. (Risco, 1998:34).

O paralelismo entre a figura de Arturo e a do Don Sebastián portugués formúlase expresamente, de xeito que a liberación de Galicia e a de Portugal parecen ser a mesma, na liña da reivindicación de irmandade co pobo luso sempre presente nas teorías do galeguismo, e particularmente na época..

A obra de Cabanillas, sexa previa ou posterior a este escrito de Risco, desenvolve abundantes puntos de contacto que demostran a comunicación entre ambos e o acordo nun proxecto común que, independentemente das variacións de detalle á hora da súa formulación literaria, ten un punto de encontro esencial na intención de forxar unha lenda que cubra o baleiro de lendas históricas inexistentes en Galicia e que dea corpo ó vencellos coas culturas atlánticas reclamados polos historiadores.

3.2. RAMÓN CABANILLAS NO SEU TEMPO.

Ramón Cabanillas Enríquez é o primeiro autor que introduce os temas da materia de Bretaña na literatura galega a través da súa obra *Na noite estrelecida*. A crítica considerouno tradicionalmente como membro da xeración de “Entre dous séculos” ou da xeración “das Irmandades da Fala”, posto que a súa obra comeza a publicarse en 1913, pouco antes da fundación da primeira Irmandade da Fala en 1916, e a súa estética amósase herdeira das grandes figuras do Rexurdimento, ó tempo que abre novos camiños de renovación na liña do modernismo.¹⁴³ Dáse a coñecer como escritor serodiamente, pois publica o seu primeiro libro de poesías, titulado *No Desterro*, xa preto dos corenta anos durante a súa estada como emigrante en Cuba e en boa medida como consecuencia do contacto con Xosé Fontenla Leal (1865-1919), promotor da fundación da Real Academia Galega.¹⁴⁴ Dende entón maniféstase como un autor prolífico e participa activamente no movemento agrarista, as Irmandades da Fala e o Seminario de Estudos Galegos. No seu primeiro libro pónense de manifesto as diversas liñas temáticas e estéticas que cultivará na súa obra, pois ó lado de composicións de inspiración patriótica e acendido ton reivindicativo aparecen outras de carácter descriptivo, costumista, ou intimista e de evocación

¹⁴³ Millán Otero (1996: 552) inclínase pola adscripción á Xeración das Irmandades proposta por Carballo Calero (1981) xunto cunha serie de autores nados na década seguinte como Antón Vilar Ponte, Vicente Risco, Otero Pedrayo e Castelao, pois con eles participa nas primeiras empresas galeguizadoras e comparte posicións ideolóxicas e estéticas, fronte ó grupo dos seus estritos contemporáneos que Méndez Ferrín (1984) propón como xeración de “Antre dous Séculos” e que teñen poucas características comúns.

¹⁴⁴ José Fontenla Leal emigrou de neno á Habana cos seus pais e alá viviu ata a a súa morte. Obreiro litográfico de formación autodidacta, desde moi novo manifestou a súa conciencia de galegitude e a el débense importantes iniciativas culturais. El foi tamén o promotor da elaboración do Himno galego, pois foi quen lle pediu a Pondal que fixese a letra e a Pascual Veiga que lle puxese a música. Por iso a primeira vez que se escoitou o Himno de Galicia foi nunha reunión do Centro Galego da Habana, o 20 de decembro de 1907. Cabanillas expresou en máis dunha ocasión que a lle debía a Fontenla a decisión de escribir en galego. Alonso Montero (1979: 112) chama a atención sobre unha dedicatoria autógrafa que aparece no exemplar de *No Desterro* da Academia Galega: “A Pepe Fontenla. Nesta páxina falta un título i un nome -o teu-. É meu propósito que este apareza (sic) na primeira do meu segundo libro. Non me esqueceréi nunca de que ti fuche quen decidu miña vocación e meu casamento co idioma pátreo (19-IV-1913)”. En realidade non aparece esta dedicatoria a Fontenla no seu segundo libro nin noutro ningún.

nostálxica, cheas de resoancias modernistas.¹⁴⁵

Na poesía de Cabanillas está presente dende o primeiro momento a conciencia de pertenza a unha comunidade cultural galega diferenciada en función dos principios establecidos polos galeguistas do século XIX: a orixe celta, a historia común e a lingua propia. O seu respecto á tradición literaria galega é reiteradamente manifesto, e especialmente a través da aceptación dos modelos dos tres grandes autores do Rexurdimento: Eduardo Pondal, Rosalía de Castro e Manuel Curros Enríquez. Ademais das composicións de loanza que lles adica, a influencia de Curros é patente nas súas composicións de ton máis combativo, mentres que de Rosalía recolle o dominio do intimismo que destacaba como trazo máis valorado na recepción da súa época xunto co interese polas formas e os temas populares (Carballo Calero, 1981: 576-578). No caso de Pondal son múltiples os xogos de transtextualidade ó longo da súa obra, como veremos máis adiante, especialmente en relación cos cantos do bardo destinados a espertar as ansias de loita do pobo e coa súa capacidade visionaria para anunciar os tempos da futura recuperación nacional. Pero este respecto á tradición que reúne eclécticamente todos os modelos combinouse coa ansia de experimentación con novas formas e estilos, introducindo un

¹⁴⁵ A mesma variedade encóntrase nas seguintes coleccións de poemas, *Vento Mareiro* (1915) e *Da terra asoballada* (1917), esta última xa publicada en Galicia a onde regresara en 1916, mentres que *A rosa de centfolias. Breviario dun amor* (1927) se consagra á temática amorosa. Tamén fixo algunhas contribucións significativas ó xénero teatral: a comedia de costumes *A man de Santiña* (1921) e a traxedia histórica *O Mariscal* (1926) que asina en colaboración Antón Vilar Ponte. No mesmo ano de 1926 publica as súas obras de prosa narrativa: *O bendito San Amaro*, que narra en romances a vida do santo, e *Na noite estrelecida*, a obra que aquí nos interesa especialmente pola utilización que fai das historias do ciclo artúrico para presentar unha visión mítica da historia de Galicia. A súa obra complétase coas publicacións da postguerra, que inclúen novas obras poéticas como *Camións no tempo* (1949), *Da miña zanfona* (1954) e *Samos* (1958), e a peza de teatro *Macías o namorado* (1956), ás que hai que engadir unha recompilación de poesía popular titulada *Antífona da cantiga* (1951) e despois *Cancioneiro popular galego*, e o volume de traducións *Versos de alleas terras e de tempos idos* (1955).

A pesar do ton incendiario de incitación á loita dalgúns poemas dos seus primeiros libros, despois da guerra civil Cabanillas non foi ó exilio. Ó comezar a guerra trasladouse de Madrid a Valencia e alí colaborou cos galegos republicanos e publicou algún poema na revista *Nova Galiza*, pero pouco despois de xuño de 1937 regresa a Galicia probablemente a causa dunha enfermidade e parece que foi respectado polos fascistas (Alonso Montero, 1986). Así e todo colaborou coa súa obra dende o primeiro momento nas empresas que iniciaron a resistencia cultural a comezos dos anos cincuenta, como as editoriais Bibliófilos Gallegos e Galaxia.

esperado dinamismo no sistema.

A influencia de Pondalponse de manifesto xa no seu discurso de entrada na Real Academia Galega titulado “A saudade nos poetas galegos” (1920) que recolle premonitoriamente os trazos fundamentais da súa representación literaria :

Parexa co-esta saudade do Ermo, érguese, forte e solene, a saudade da Raza. A alma galega afundida na lembranza do tempo vello, tornando ô frescor das mañáns primaveraes de risoña mocidade, veu nacer antre as brétemas do pasado, a Espranza, como ningunha benquerida, de reconquerir o amor da nai Natureza, leda na súa homildade, deitándose no seu berce, fitando ô sol con ollos de meniño n-unha vida sin cadeas. Non de outro xeito os fillos de Adan, ó lembrarnos do Paraíso perdido, abrimos o corazón ó deseio d-un Paraíso futuro, que os crentes ollamos no ceo e os espidos de fe coidan atopar na Utopía. (Cabanillas, 1920: 3).

Igual ca na proposta de Pondal, a lembranza dun pasado glorioso dá lugar á esperanza para o futuro, que se concreta na aspiración dunha “vida sen cadeas”. Estas son as claves do que Cabanillas chama “a saudade da Raza”, que conduce á confianza en recuperar o Paraíso perdido, unha confianza que podía ser sincera naquel momento, en plena efervescencia do movemento agrarista e galeguista, cando se estaba a piques de conseguir a redención dos foros e as Irmandades da Fala comezaban a por en marcha todo un movemento de reivindicación da especificidade cultural.

3.3. O CELTISMO E PONDAL NA OBRA DE CABANILLAS.

Aínda non sendo un tema central na obra de Cabanillas, o celtismo está presente de maneira implícita ou explícita en moitas das súas composicións, sexa polo uso dos adxectivos “celta” ou “céltigo”, case sempre usados como sinónimo de “galego”, (Muñoz Sánchez-Brunete, 1976), sexa polas referencias a un esplendor pasado que se ha de recuperar para Galicia ou polo ton melancólico dalgunhas composicións que se considera propio do espírito celta (Murguía, 1885). Pero sobre todo faise patente a través dos ecos da voz de

Eduardo Pondal, que se recolle en moitas ocasións a través dun motivo, unha cita intertextual, o desenvolvemento dun personaxe ou un aspecto ideolóxico. Ata o punto de que poderíamos dicir que o celtismo de Cabanillas é de orixe pondaliana e polo tanto responde a unha relación intrasistémica e non intersistémica, pois parece beber da obra do bardo de Bergantiños máis ca das fontes orixinais.¹⁴⁶ Non en van é a el a quen lle dedica o discurso de ingreso na Real Academia Española en 1929.

As referencias a unha identidade colectiva dos galegos definida pola súa orixe racial xorden xa no primeiro poema de *No desterro*, que funciona como unha especie de introducción ó resto do libro estruturado en catro partes con título de seu: “Lonxanías”, “O que non morreu”, “Follas soltas” e “Rimas”.¹⁴⁷ Neste primeiro poema obsérvanse algúns paralelismos coa composición que abre o libro de Pondal, pois o seu protagonista é denominado “o bo labrego” a maneira de réplica de “o boo bergantiñán” que aparecía naquel, e mentres o personaxe de Pondal camiñaba “coa aguillada ó lombo/ e garboso ademán”, o de Cabanillas avanza “a fronte erguida, o paso ventureiro/ ó lombo un pau (...)”. Pero lonxe do aristocratismo e das vaguidades do poeta bergantiñán, Cabanillas dálle o protagonismo ó sinxelo home da aldea que emprende o camiño da emigración como única saída para unha situación de opresión que o poeta denuncia con claridade, se ben a conciencia do glorioso pasado actúa como un estímulo primario para a loita:

Creente nas virtudes da súa raza,
valente no sufrir, forte, sereo

¹⁴⁶ En *Da terra asoballada* (1917) presenta unha serie de poemas adicados ós grandes persoeiros do galeguismo do século anterior baixo o epígrafe “Santos da Nosa Terra”. Entre eles encóntrase un soneto dedicado a Pondal con motivo do seu pasamento en que o identifica como “bardo de outras edás” e ó mesmo tempo atribúelle a condición de guerreiro aínda que as súas armas fosen sempre só as palabras: “Dos guerreiros das Suevia posto ó frente” (OC, I-295) Obsérvase ademais a denominación de Suevia para Galicia, como fixera tamén Pondal nalgunhas ocasións.

¹⁴⁷ Esta organización do libro en varias partes con título propio, que pretenden agrupar as composicións cunha certa unidade temática, lembra o método utilizado por Rosalía de Castro en *Follas Novas* (1880), que aparecía dividido en cinco partes: “Vaguedás”, “Do íntimo”, “Varia”, “Da terra” e “As viúdas dos vivos e as viúdas dos mortos”.

coa humilde maxestá daqueles reises
relixiosos, pastores e guerreiros
que adouraban a Dios nas altas cumes
da noite do misterio,
tiñan por pazo unha cativa chouza
e o trono ó pé dun vello castiñeiro;
canso de sementar en terra escrava
de vergoñosos feudos;
agrillado por ladróns caciques,
amos sin lei e sin honor; famento
do día da xusticia que alumée
a libertá dos servos,
[...]
alónxase da aldea, o bo labrego. (OC-I, 15)

Aínda que non se tematiza a cuestión da orixe celta do pobo galego, aparecen diseminadas ó longo de toda a obra referencias a esa característica identitaria que actúan para o lector como un recordatorio ou un ecó da tradición literaria. Así por exemplo no poema “Tarde baixa”, que describe unha apacible escena aldeana ó final do día, séntese que un “Bravo, céltigo aturuxo fende os ares” (OC, I-51); en “Os pinos saudosos” de *Vento mareiro* refírese ós pinos que contempla no parque do Retiro madrileño cun “¡Ou verdes pinos celtas no desterro!” (OC, I-146); en “O gaitero de Cambados” fala de “Este gaitero celta de ollos azuados” que ten “alma de bardo” (OC, I-274), e na longa escena de “A morte do gaitero” invoca o “¡Solciño da terra celta!” (OC, I-246) e remata cun canto en boca de toda a aldea:

Alma xigante
da raza celta
que os nosos eidos
gardando estás,
alenta os tristes
fillos leiales
que en vida e morte
tras de tí van. (OC-I, 252)

Tamén son moitos os casos en que se recollen resoancias da mensaxe pondaliana, polo uso de motivos, imaxes ou expresións típicas daquel autor, como no poema “A sombra do pinal” de *Vento mareiro*, que remata con estes

versos:

¡Pinal de Tragove
rei da soedá
que rosma altivo
diante dos misterios do ceo e do mar,
do pobo gallego
a queixa ancestral!
(OC-I, 163)

A mensaxe dos piñeiros, explicitada por Pondal como unha clara chamada á loita pola liberación no texto do seu poema “Os pinos” que serviría de letra para o himno galego, serve tamén de base ó poema titulado “¡Terra!” nunha clara utilización intertextual. Así os versos de Pondal en que se concentra a forza da chamada co berro de:

Esperta do teu sono
fogar de Breogán. (XS, 123)

convértense en:

¡Esperta e érguete axiña,
terra de Breogán! (OC-I, 279)

A continuación toma a palabra o poeta para continuar a mensaxe da natureza instando o seu pobo a responder a esa chamada, e deste xeito establece un diálogo implícito co modelo sumando a súa voz á dos “rumorosos” de Pondal:

¡Fillos do chan galego,
rexos celtas irmáns!
Os corazóns dispostos,
nun feixe de voluntás,
respondamos ó berro
que nos chama a loitar:
¡Liberdade á nobre e sagra
Terra de Breogán!
(OC-I, 279)

De maneira máis sutil recóllense as resoancias da letra do himno xa no poema “Sono Dourado” de *Vento mareiro* (1915) onde se propón un ideal de vida completamente oposto ás ansias de heroísmo do bardo de Pondal, que

menosprecia a laboriosidade sedentaria; un ideal dominado pola *aurea mediocritas*, que se complace na humildade e a simplicidade da entrega ó quefacer cotián, o que non impide manter o espírito alerta e disposto para loitar cando chegue a hora:¹⁴⁸

Ás traicións e ás inxurias xordo e cego
sobre todas as cousas deste mundo
arrolar meu amor, nobre e profundo,
á redención do escravo chan gallego.

E si un día felis contra a inxusticia
nos agros celtas o cramor se escoita,
ser dos primeiros en abrir a loita
baixo a santa bandeira de Galicia.

(OC-I, 160)

En *Camiños no tempo* (1949), ademais das sagas que formaban *Na noite estrelecida*, recóllense dúas composicións importantes polo que atingue ó tema da orixe celta dispersas en publicacións periódicas da preguerra. Na primeira parte do libro, titulada “Dos verdes castros”,¹⁴⁹ aparece abrindo a serie a composición titulada “O relembro do clan”, que fora publicada no número 90 de *Nós* (15 de xullo de 1931), e ó final reproducése o longo poema “O fillo de Celt”, que se dera a coñecer xa no número 10 de *La Temporada en Mondariz* (17-VII-1924) co título “Colón”.¹⁵⁰ Na primeira o protagonista é Breogán, o heroe

¹⁴⁸ Nos versos de Pondal escóitase o clamor dos pinos: “a nosa voz pregoal/ a redenzón da boa/ nazon de Breogán” (XS, 124)

¹⁴⁹ Nótese de novo o xogo intertextual con Pondal, neste caso outravolta co texto do himno galego (o subliñado é meu):

“confín dos verdes castros
e valeroso chan
non des a esquecemento
da inxuria o rudo encono.” (XS, 123)

¹⁵⁰ Séguese aquí para as citas da poesía lírica a edición das *Obras Completas* realizada por Alonso Montero (1979-1980) porque recolle con criterio unitario o conxunto da obra, sinalando as engádegas e variacións das diferentes edicións realizadas en vida do autor. Neste caso, a última composición aparece incluída na segunda parte do libro, titulada “As hedras do castelo”. Dado que o propio editor reproduce o índice da edición príncipe e non ofrece ningunha explicación para este cambio, consideramos que se trata dunha gralla na elaboración da edición, posto que ademais o cambio de orde alteraría a unidade temática das partes do libro.

cantado por Pondal, que se presenta como neto de Ith e emprende unha viaxe a Irlanda movido polas ansias de realizar grandes fazañas. Deste xeito téndese unha ponte de unión entre as terras celtas, pero ó pouco tempo, invadido pola saudade da súa terra de orixe, o heroe regresa de novo a Brigancia, ou Galicia:

A espada escintilante tendeu os pontes sagros
do paraíso céltigo.
[...]
Mais, a pouco, Breogán, desmaiou de inqueda.
Soñando co agarimo do clan velido e morno
fai resoar nos ventos o druídico corno
e aparelando as naves ordeóu o retorno
ás praias de Brigancia, forzado da Saudade!
(OC-II, 21)

Cabanillas transforma a lenda, pois segundo o *Leabhar Gabhala* en realidade Breogán é o pai de Ith e este é quen emprende a viaxe a Irlanda que precede a gran expedición das xentes da súa caste para invadir a illa (Carballo Calero, 1981:271). Isto indica que ó noso poeta non lle interesaba tanto a exactitude na narración dos acontecementos como a evocación lírica da figura de Breogán e a representación da Saudade -escrita polo autor con maiúsculas- como sentimento intimamente vencellado á raza celta, un tema predilecto do autor sobre o que volveremos máis adiante.

En “O fillo de Celt” relátase a expedición da tribu celta dirixida por Celt, personaxe mitolóxico inventado,¹⁵¹ en busca dunha terra soñada que resulta ser Galicia. Esta expedición, que ten lugar nun remoto pasado, encontra a súa réplica na viaxe de descubrimento de América na que se destaca a participación dos descendentes de Celt, é dicir, os mariñeiros galegos e unha carabela chamada “A Gallega”. Esta visión épica do descubrimento de América fora o

¹⁵¹ Aparece vagamente no poema 14 de *Queixumes...*:

- ¡Nobre Gundar, fillo d'Ouco,
fillo de Celt, de Rou fillo, (PGC,30)

É probable que Pondal o recollese da obra de Vicetto, que na súa *Historia de Galicia* sitúa o sepulcro de Celt en Fisterra e atribúe a este antropónimo a orixe dalgúns topónimos como Céltigos.

gran tema desenvolvido por Pondal en *Os Eoas*,¹⁵² unha obra na que traballou toda a vida e que deixou inacabada e inédita, pero que Cabanillas podía coñecer fragmentariamente. Por outra banda, as reminiscencias bíblicas desa primitiva peregrinaxe do pobo celta apuntan a unha consideración de Galicia como a Terra Prometida e do pobo celta-galego como pobo escollido por Deus, en perfecta coherencia coa visión mística da historia e o futuro de Galicia que se desenvolve en *Na noite estrelecida*. De novo alúdese á Saudade como característica definitoria dese pobo e o caudel chanta a espada na rocha, nun xesto ritual que revela a prehistoria da espada milagrosa de Arturo, espetada en chan galego.

Tamén de 1924 data un poema titulado “¡Sursum corda!”¹⁵³ en que se desenvolven unha serie motivos pondalianos, tal como se anuncia no paratexto que o encabeza como unha especie de subtítulo: “O espírito de Pondal”. Nel alúdense personaxes recollidos da obra do bergantiñán como Osián, Brásidas, Temunde e o bardo Toimil, e aparece xa a idea que orixina o título do seu poema narrativo de temática artúrica: a Terra Céltiga está envolta na noite como símbolo dun presente de sometemento e dor, e no medio da noite xorde unha estrela que anuncia coa súa luz o fin dos tempos de escuridade. Esa estrela é o canto do bardo que anuncia un futuro de esplendor e que se reproduce repetindo literalmente oito versos do poema 45 de *Queixumes...*, seguidos doutros catro recollidos do final do mesmo poema que continúan desenvolvendo o símbolo da luz, a cal se anuncia intensa nun futuro de recuperación nacional:

“¡Ou, cantas cousas nobres
vexo que comprirá
a estirpe xenerosa
que no céltico chan
fende o molente seo
da boa terra natal
e aquela que emigrante

¹⁵² Como xa se indicou máis arriba, *Os Eoas* publicouse por primeira vez en 1992 gracias ó traballo de Amado Ricón sobre os manuscritos que quedaron depositados na RAG.

¹⁵³ Publícase na revista *Galicia* de Vigo (25-VII-1924) e non se recolle en libro ata a edición das *Obras Completas* preparada por X. Alonso Montero, pola que se cita aquí.

deixa o nativo clan...!
¡Ou, canta luz eu vexo
que na futura edá
da túa frente sae
xente de Breogán...!”
(OC-I, 331)

Por último en *Da miña zanfona* (1959) encóntrase un poema dedicado a Toimil,¹⁵⁴ o bardo galego que cantaba á súa terra no poema 30 de *Queixumes...*, inspirado no sitio da cidade Tura dos poemas ossiánicos. De novo a intertextualidade é patente, coa repetición literal dalgúns versos do poema de Pondal nos que se presenta a figura deste bardo:

- Toimil, toma a túa harpa,
¡ouh bardo do nobre andar,
d'ollos negros como a ala
do corvo do cabo Ougal!,
Os suídosos recordos
canta da doce finián
(PGC, 65)

Cabanillas recolle a caracterización física literalmente, igual ca no poema anterior (OC-II, 330), pero agora amplía a súa descrición converténdoo tamén en heroe guerreiro:

Toimil o da arpa suidosa,
o bardo de nobre andar,
de ollos negros como a ala
dos corvos do cabo Ougal.
Toimil da lanza de ferro, [...]
(OC-II, 123)

Deste xeito o discurso melancólico e tinguido de pesimismo que transmite este bardo no poema de Pondal transfórmase nunha chamada á loita. O Toimil pondaliano facía un canto ó esplendor do tempo pasado contraposto a un

¹⁵⁴ Este libro foi publicado por primeira vez en 1954, pero cinco anos despois édítase de novo incluíndo moitos poemas novos dentro das *Obras Completas* publicadas en Bos Aires e preparadas por Francisco Fernández del Riego (1959), quen asegura que o autor lle entregou o libro arrequentado con todas as novas composicións manuscritas, entre as que se encontra a aquí comentada.

presente de “olvido e soledá” a través da comparación co pinal de Foxán, testemuña do cambio, e remataba con esta sentenza:

Amado dos nobres celtas,
vello pinal de Foxán,
os nosos antepasados,
compañeiros da túa edá
non longe de ti repousan,
mais nunca despertarán.

(PGC, 68)

No poema de Cabanillas o bardo Toimil pertence xa a eses heroes do pasado que repousan no pinal, pero o poeta parece rebelarse contra o destino que alí se proclamaba e chama ó bardo-guerreiro para que esperte e volva a loitar:

Toimil que dormes no escuro
vello pinal de Foxán,
[...]
esperta! [...]
A lanza de Celt arela
brandeos da túa man!

(OC-II, 123)

Outra serie de poemas inspíranse na composición que leu Pondal no acto de inauguración da Academia Galega o 30 de setembro de 1906 en que utiliza a metáfora da sega para referirse ó día da loita pola liberación da patria, facendo fincapé na importancia da fouce como instrumento de traballo e ó mesmo tempo de loita. Velaí o poema de Pondal:

Xa chegaran os días
que os bardos anunciaran;
das gandra largacías
as brétemas escuras o alongaran.

Ven a maturidade
vosa mies verdecente;
galegos, espertade,
baruda e forte xente;
vosa fouce afiade
como agudo crecente,
vosa fouce famosa,
vosa fouce robusta e fulxente.

Diante de vós ondea
a barda de ouro ardente...
Segade a vosa herdade,
¡jai daquel que non sea valente!
Segade, galegos, con forza, segade.
(XS, 127-128)

Estas imaxes serán desenvolvidas por Cabanillas en múltiples ocasións, pero maniféstanse xa en *Do desterro*, no poema dedicado a Basilio Álvarez, o líder de Acción Gallega famoso pola súa capacidade oratoria. A metáfora desenvólvese alí nunha serie alegórica que se estende por todo o soneto, de maneira que o discurso do líder é a semente que produce frutos no pobo e cando estes maduran recóllense na sega, igual que o proceso de concienciación das masas remata na revolución. En ambos casos a conclusión é unha chamada decidida a iniciar xa a ceifa, é dicir, a pasar á acción na loita pola rexeneración da patria. Coa comparación dos dous poemas pode apreciarse o xogo de intertextualidade, a pesar da clara distancia de forma e estilo.

A BASILIO ÁLVAREZ

¡Sementador! O trigo dos veirales
mostra as espigas mestas e douradas,
i as segadoras fouces, afiadas,
teñen tráxico brillo de puñales.

O teu verbo, estalante nos pinales,
troca, ó chegar ás chouzas das valgadas,
os salaios das gorkas abafadas
en ruxidos guerreiros e triunfales.

A aldea ergueuse co craror da aurora
agardando o sinal, e non sosega
en axexo de loita vingadora.

¡Xa a lus do sol do mediodía cega,
sementador! ¡Sementador, xa é a hora
de da-lo berro e comenza-la sega!

(OC-I, 80)

Os versos que inician o poema de Pondal presentan unha variante dos que aparecían na letra do Himno galego anunciando que xa é o tempo de comezar a loita para que se cumpran todas as profecías dos bardos e que, polo tanto,

esa esperanza de recuperar o esplendor pasado xa non debe proxectarse nun futuro indeterminado senón que condiciona o presente, pois hai que loitar xa para conseguilo:

Os tempos son chegados
dos bardos das edades,
que as vosas vaguedades
cumprido fin terán;
(XS, 124)

Esta idea concéntrase no primeiro dos versos citados, “Os tempos son chegados”, que se converte nun verdadeiro tópico na literatura posterior. Cabanillas intégraon nunha ampliación do soneto dedicado a Basilio Álvarez que inclúe na primeira edición do seu libro *Da terra asoballada* (1917) onde desenvolve a idea da necesidade de comezar xa a loita e fai unha chamada ó lider agrarista para que estea disposto:

¡Capitán! ¡Capitán! ¡Chámate a Terra!
¡Os tempos son chegados!
Na veiga, no pinal, na corredoira,
alenta o medo dos silenzos tráxicos...
¡Vanse cumprir as vellas profecías,
as verbas bruxas dos antigos bardos!
(...)
¡Ou vello loitador! Torna ós teus eidos
que os tempos son chegados...
(OC-I, 307)

Entre os novos poemas incluídos na segunda edición deste libro, publicada en 1926 igual ca *Na noite estrelecida*, encóntrase o poema “Alén” en que aparece asociada esa chamada á loita a toda unha serie de signos místicos e míticos como os que desenvolve no seu longo poema artúrico: a forza rexeneradora do Amor e a Saudade, o milagre da lenda do Cebreiro, a pomba branca que desce sobre o cáliz, a personificación da idea da Renacencia, aquí nunha fada, etc.:

Bicados polo Amor e a Saudade
¿quen poderá afogar nosas arelas? (...)
Xa, descida do ceo, ras do cume,
voa a branca pombiña do Cebreiro (...)
“¡Elaia! ¡Oonda! ¡Elaia” ¡A cubizada

plenitude dos tempos é chegada!
¡Foron ditas as verbas do Conxuro!
¡En pé! ¡Mirade! ¡A Fada
da Renacencia abreu o Ponte Escuro!
(OC-I, 345-346)

Pero un dos textos onde se mostra de maneira máis evidente o gusto de Cabanillas polo diálogo intertextual coa obra de Pondal é o poema lido na reunión celebrada en Vigo para celebrar o día de Galicia o 25 de xullo de 1930, que apareceu inmediatamente publicado en *La Temporada de Mondariz* (27-VII-1930) e pouco máis tarde en *Nós* 81 (15-IX-1930) e en *A Nosa Terra* 276 (1-X-1930). Todo o poema constitúe unha especie de “collage” en que Cabanillas utiliza constantemente frases, imaxes e versos do texto do himno e mais do poema lido por Pondal no acto de inauguración da Academia que reproducimos máis arriba, xunto con outros motivos dos seus propios poemas de chamada á loita. Reprodúcense a continuación algúns fragmentos ben significativos:

¡Irmáns na Causa! ¡Os tempos son chegados!
Nestora de baril rexurdimento,
en cidades aldeias e escampados,
Galicia enteira estremecida escoita
o brado nunca dado a esquecemento
con que nos chama, impregador, á loita
o que comanda os míticos guerreiros
do pinal encantado de Foxán,
o que deixou os bélicos lourerios
a verdecer na estrofa que pregoa
a redenzón da boa
nazón de Breogán.
¡Os tempos son chegados!
¡Arriba os bos, os fortes e esforzados!
¡Galicia canta e prega!
¡Xa madurou a espiga
na campía galega! [...]
Escoitade o punxente
berro do vagaroso:
¡Diante de vos ondea
a barda de ouro ardente...!
¡Segade a vosa herdade!
¡Ai, daquel que non seia valente!
¡Segade, galegos! ¡Con forza! ¡Segade!
[OC-II, 351-352]

Por fin, podemos concluir que o celtismo e o ossianismo aparecen na obra de Cabanillas case sempre a través do recurso á transtextualidade, e sobre todo á intertextualidade, coa obra de Pondal, o que non implica necesariamente o descoñecemento doutras fontes e pode responder a unha intención de establecer unha rede de relacións intrasistémicas.¹⁵⁵ E aínda máis: o poeta de Cambados escolle como fonte de inspiración sobre todo o texto do himno galego, a obra de Pondal que tería maior difusión e sería recoñecida polo público máis axiña. Non esquezamos que os *Queixumes dos pinos* non coñeceu unha segunda edición ata 1935 e por tanto o conxunto do libro, se ben non podía ser ben coñecido para un público amplo. Pero ademais, tanto o poema do himno como o da inauguración da Academia pertencen á lira máis combativa do bergantiñán e, lonxe dos tons melancólicos da súa harpa bárdica, érguense como decididas chamadas a iniciar a loita pola redención de Galicia. Esta é a mensaxe que en definitiva lle interesa a Cabanillas, quen nalgún momento quizais chegou a confiar nas posibilidades de que as súas fantasías poéticas chegaran a facerse realidade e tivese lugar unha auténtica revolta campesiña coa que el se solidarizaba plenamente, como se deduce das palabras que lle escribía ó seu amigo Manuel Sánchez Peña en carta de 30-marzo-1913:

Estoy deseando el día -porque Acción Gallega acaba por ahí, no lo dudes- en que nos vayamos al monte con los campesinos. ¡Figúrate! Antes que el catarro, la hemotisis, etc., resulta hermosísimo morir de un balazo, cara al sol, en medio del agro, dejando allí la sangre fecundadora de amor a la tierra y odio a los caciques. (OC-III, 494)

Mentres que Pondal se identificaba co bardo que esperta a conciencia colectiva mantendo viva a memoria dun pasado glorioso e que anuncia a recuperación deses tempos de esplendor, Cabanillas trinta ou corenta anos máis tarde

¹⁵⁵ Durante os anos vinte Risco publica en *Nós* unha serie de artigos sobre a orixe celta de Galicia, comezando pola condensada presentación da civilización celta en "Galicia céltiga", *Nós* 3 (30-XII-1920) e 5 (24-VI-1921) ou o artigo sobre "Irlanda e Galicia" publicado en *Nós* 8 (5-XII-1921), monográfico dedicado a Irlanda en que colabora Cabanillas co seu poema titulado "Irlandal", incluído despois na segunda edición do libro *Da terra asoballada*. A obra de Risco é ben coñecida por Cabanillas, que en parte segue as súas directrices estéticas e ideolóxicas nesta fase, inda que a presenza de motivos celtas xa se recoñece en obras anteriores ó discurso doutrinario de Risco.

considera quizais que o seu tempo pode ser xa ese futuro anunciado.¹⁵⁶ A revolta agrarista auspiciada por sindicatos como Acción Gallega, o movemento de reivindicación da cultura galega iniciado polas Irmandades da Fala e a inminente organización política do galeguismo que se consolidaría coa fundación do Partido Galeguista en 1931 son signos que alentan a crenza nun novo rexurdir de Galicia e que tamén lle esixen ó poeta contribuír á causa prestando a súa voz á misión concienciadora. Sen embargo dende finais dos anos vinte prodúcese unha baixada da súa actividade creativa,¹⁵⁷ de maneira que o período que culmina coa avalancha de publicacións do ano 1926 é o máis fecundo e activo da súa vida literaria, e tamén o máis optimista en relación co futuro de Galicia.

3.4. EVOLUCIÓN ESTÉTICA: DA SAUDADE DA TERRA Á SAUDADE DO PARAÍSO PERDIDO.

A consideración da obra de Cabanillas dentro dunha determinada escola estética é unha cuestión que suscitou problemas para a crítica, igual cá súa adscripción xeracional. Seguindo criterios cronolóxicos débete a súa pertenza á escola modernista, pero xa Carballo Calero (1981:569) nega a existencia dun modernismo galego e explícao pola imposibilidade de compaxinar o esteticismo esencial da corrente modernista co compromiso ético, e mesmo político, inherente á produción en galego. A postura de Carballo é seguida pola maior parte da crítica, que non soe ter en conta que o esteticismo modernista está cargado de ideoloxía, como sinala José Luís Abellán, que o considera expresión dunha dobre rebeldía, estética e filosófica:

¹⁵⁶ Cómpre non esquecer a atención dos galeguistas ó movemento de resistencia e o proceso de independización de Irlanda, que se consolida en 1921, despois dunha vitoria do Sinn Fein nas eleccións de 1918 e dous anos de guerra de guerrillas.

¹⁵⁷ Nas cartas dirixidas a Otero Pedrayo percíbese o desalento polos ataques que recibe dende algúns sectores do galeguismo por aceptar o nomeamento como representante de Galicia na Real Academia Española e máis tarde como vocal do Consello de Cultura (Alonso Montero, 1989: 5). Estas polémicas puideron provocar o decaimento do seu entusiasmo que se reflicte no case total abandono da escrita de creación durante un longo período.

[...] la rebeldía estética contra el naturalismo y el realismo, la rebeldía filosófica contra el positivismo y la ciencia basada en la razón positiva [...] y contra el conformismo burgués [...] del 'filisteo' y de la beatería cultural" (Abellán, 1992: VII, 22).

Os condicionamentos dunha literatura que debe responder permanentemente á necesidade de xustificar a súa existencia como sistema independente e de representar nos seus textos as esencia da identidade colectiva, parecen imposibilitar a súa participación no novo clima artístico que representaba o modernismo e impoñen a continuidade da tradición romántica e realista. O peso dos modelos establecidos polas grandes figuras do Rexurdimento decimonónico paraliza a aparición de novas propostas que posibiliten a evolución do sistema e, fronte á desexable heteroxeneización, prodúcese unha aceptación case unánime do modelo popularista representado simbólicamente polo libro fundacional de Rosalía de Castro, *Cantares Gallegos* (1863), e proliferan as obras menores que insisten nunha autorrepresentación dende a mestura de costumismo e do senso social e cívico dos mestres.¹⁵⁸ Por outra banda, ó historicismo doutrinario e didáctico de Pondal pódenselle rastrexar algúns seguidores que a duras penas serven para fundamentar a existencia dunha corrente alternativa que Méndez Ferrín (1984: 21-30) denomina "Escola Formalista" e inclúe produtos moi puntuais como *Leenda de Groria* (1890) de Alberto García Ferreiro, *Os Calaicos* (1894) de Florencio Vaamonde Lores ou *Boicentril* (1914) de Francisco Tettamancy y Gastón, ós que se engaden algúns versos de inspiración grecolatina de Aurelio Ribalta ou parte da produción poética de Lugrís Freire. A necesidade de recuperar a historia maniféstase ó mesmo tempo na obra narrativa de Antonio López Ferreiro e algúns dos primeiros textos teatrais.¹⁵⁹ En calquera caso trátase de produtos que seguen

¹⁵⁸ Arturo Casas (2000:127-131) demostra o predominio da estética popular, e mesmo popularista, na produción poética a través das ideas estéticas que se manifestan nas obras publicadas entre 1916 e 1936, o que explica a resistencia con que se encontran as propostas renovadoras.

¹⁵⁹ López Ferreiro (1837-1910) é historiador e seguidor do galeguismo católico liderado por Alfredo Brañas. Contribúe á literatura galega publicando ó final da súa vida tres novelas históricas en que fai exhibición da súa erudición: *A tecedeira de Bonaval* (1895), *O castelo de Pambre* (1895) e *O niño de pombas* (1905). O primeiro drama histórico publicado parece ser

as liñas marcadas polos textos fundadores canonizados¹⁶⁰ e que non ousan introducir tensións que renoven o discurso monolóxico da identidade. Este inmovilismo do sistema converte a Cabanillas nunha figura senlleira na súa época como sinala Millán Otero:

Nestas circunstancias tamén asombrará menos que a síntese superadora do 1º Rexurdimento e integradora das novas correntes europeas -cando estas non son xa tan novas, todo hai que dicilo- non apareza ata 1913; que Ramón Cabanillas se nos presente como unha península rodeada de nada por todas partes e só unida na evolución da nosa literatura aos máis novos da xeración das Irmandades e ao Grupo Nós. (Millán Otero, 1996: 551)

A capacidade creadora de Cabanillas parece ser o factor que neste momento rompe coa prolongación dun repertorio xa fosilizado pero aínda vixente por falta de propostas alternativas. Tal como sinalou Carballo Calero, aínda que non se poida falar da existencia dunha corrente modernista, coa obra de Cabanillas incorpóranse tardiamente logros estéticos do modernismo coa aspiración de renovar e modernizar o repertorio nacional.¹⁶¹

A literatura en galego (...) xa serodiamente, cun poeta como Cabanillas, dunha potencia creadora e dun galeguismo básico suficientemente fortes para se non sentir ameazados pola asimilación das novidades, incorporou certos rasgos do modernismo. Como, a aquela altura dos tempos éste achábase xa no dominio lingüístico en que se producira a ramo de esgotamento, non chegou a callar nunca en Galicia nunha realidade literaria definida e consistente. (Carballo Calero, 1981: 569-570).

A torre de Peito Burdelo (1890) de Galo Salinas (1852-1926), ó que seguirán outros intentos como *Pedro Madruga* (1897) dun ancián Cuveiro Piñol (1821-1906). Ramón Cabanillas tamén quixo facer a súa achega a esta tradición coa publicación da obra de teatro *O Mariscal* (1926).

¹⁶⁰ A semblanza de Pondal e de Rosalía que inclúe Murguía no seu libro *Los Precursores* (1885: 127-154 e 171-200) é fundamental para a temperá canonización destes autores e a súa institución como modelos para os escritores contemporáneos.

¹⁶¹ Considérase entón a aparición do modernismo na literatura galega como unha manifestación da posición subalterna do sistema, como un fenómeno "que aparece dentro de un grupo (nacional, étnico, político, religioso, etc.) que por alguna razón ha quedado rezagado respecto a los demás grupos con los que convive" e que se propón "adaptar a la propia idiosincrasia los procedimientos que han permitido el avance en los otros grupos". (Valentí Fiol, 1973: 25)

A influencia modernista na poesía galega é aceptada tamén por Méndez Ferrín (1984: 31), quen sen embargo sinala que aparece sempre canda outras influencias paralelas ó modernismo ou anteriores, nunha peculiar fusión das diferentes escolas idealistas europeas: prerrafaelismo, saudosismo e simbolismo. Desta maneira o sistema literario galego escaparía da subordinación ós recursos de renovación do sistema propios da cultura hexemónica coa que se encontra en conflito.

As primeiras publicacións de Cabanillas demostran xa unha madurez técnica que parece indicar a mestría dun autor que non improvisa os seus primeiros versos. Nelas recóllense os poemas de máis radical actitude antiseñorial, pero a pesar de todo predomina o ton evocativo e o protagonismo dun “eu” nostálxico como corresponde ó emigrante que contempla a doorosa distancia do seu mundo orixinario e que vive a través da lembranza. Por outra banda, a estadía cubana posiblemente poría en contacto a Cabanillas cos modernistas da illa e isto explica a pegada do novo estilo que o poeta intenta introducir no atrofiado repertorio galego, se ben non se limita a unha simple mímese senón que intenta galeguizar as aportacións estéticas do modernismo a través da mestizaxe coas formas populares, a intención reivindicativa, a harmonía coa tradición e a influencia do saudosismo portugués (Millán Otero, 1996 554-555). Polo tanto encóntrase na súa poesía a confluencia de ambientes requintados, poboados de fadas, princesas, xardíns e castelos, con estrofas populares como as series romanceadas, ou os poemas reivindicativos baixo a forma da sextina rubeniana.

O dominio de criterios de valoración marcados por condicionantes ideolóxicos soen conducir a clasificacións da produción de Cabanillas atendendo á súa evolución ideolóxica en relación co galeguismo, malia o recoñecemento da variada temática na que ten un lugar importante a reflexión intimista (Millán Otero, 1996; Nicolás, 2000). En xeral considérase que despois de 1916 a fundación das Irmandades da Fala e a proclamación do seu ideario nacionalista provoca un cambio na produción do autor cara a un didactismo revolucionario das doutrinas galeguistas. A idea dunha misión concienciadora recóllese no poema “Meu carriño” de *Da terra asoballada*:

¡A alma galega dorme,
a santa Idea está morta
e tes de ir porta por porta
encendendo os corazóns!
(OC-I, 290)

Ó mesmo tempo prodúcese un cambio na análise social e a prioritaria oposición do labrego fronte ó fidalgo que se observa nos libros da fase agrarista inicial transfórmase nunha defensa de Galicia como suxeito colectivo unitario integrado por diferentes grupos sociais fronte a un inimigo externo representado por Castela. Consecuentemente agora predomina o que Rodríguez Fer (1989: 62) chamou “emisor multivisional” coa utilización da primeira persoa de plural que abrangue a colectividade do pobo galego, fronte ó eu nostáxico que predomina nos primeiros libros:

Validos de treidores
a noite da Frouseira
á patria escravizaron
uns reises de Castela.
[...]irmáns asoballados
de xentes estranxeiras,
¡ergámol-a bandeira azul e branca!
(OC-I, 299)

Esta evolución ideolóxica culmina na década dos anos vinte coa consagración do seu talento creativo á recreación literaria do pasado de Galicia con intención dignificadora. Trátase de recrear unha historia mítica máis que de ser fiel á verdade histórica, posto que o pasado debe servir como modelo á colectividade para conquistar o futuro. Deste proxecto nace a obra dramática *O Mariscal*, a poesía narrativa de *Na noite estrelecida* e os poemas soltos publicados en revistas e recollidos despois en *Camiños do tempo* (1949). A utilización da historia ó servizo dun ideario político é declarada polos autores no prólogo de *O Mariscal*, que recrea a figura do Mariscal Pardo de Cela segundo se conserva na lenda como heroe popular, defensor da independencia de Galicia fronte ó poder real e ignora a súa faceta de sanguinario represor do pobo nas revoltas Irmandiñas:

Acouguen os homes graves de sangue espiritoal frío que andan ó estudio da Hestoria pola Hestoria e termen de se non encabuxaren coa lectura desta obra. Para eles O Mariscal pode ser cousa sen valimento que fique ó marxe da súa seriedade. Para nós ten a forza xermoladora do mítico, que leva feito máis polo progreso dos pobos que tódolos datos hestóricos perfectamente contrastados. O mito, coma elemento auxiliar da pedagogía ten unha fonda estimanza (...). Hai a verdade da lenda independente da verdade da Hestoria, probada primeiro polos románticos alemáns, como Federico Schlegel e mais Schleimacher, e logo polos simbolistas franceses Mallarmée e Villiers de L'Isle Adam, e que aquí na Península teñen estudado varios pensadores da Lusitania, o castelán X. Ortega y Gasset e o noso Vicente Risco. E a verdade da lenda do Mariscal é a que nós, patrianos recolleamos. Fíxoa o pobo, recolléndoa nas cantigas populares. (OC-III, 246)

O apoio nas figuras de recoñecido prestixio na literatura europea como predecesores nesta valoración da función didáctica da lenda e na utilización da historia con fins ideolóxicos demostra a plena conciencia da importancia da acción propagandística das actividades culturais e da existencia de modelos de prestixio que lexitiman esta práctica.

Nesta recreación mítica do pasado, e especialmente en *Na noite estrelecida*, maniféstase en plenitude unha concepción da saudade que o poeta considera elemento definidor do ser galego. Pero non se trata dunha saudade existencial tal como a define Ramón Piñeiro e se representa na obra doutros poetas como Rosalía de Castro.¹⁶² A saudade de Cabanillas é debedora do saudosismo portugués e especialmente do mestrado de Teixeira de Pascoaes, o máximo inspirador do movemento que mantén contactos directos cos galeguistas e colabora con algunhas publicacións na revista *Nós*.¹⁶³ Pascoaes parte dun

¹⁶² Ramón Piñeiro nunha serie de ensaios dos anos cincuenta, que recolle no seu libro *Filosofía da Saudade*, despoxa a saudade das connotacións psicoloxistas e mesiánicas que predominaban nas definicións anteriores de galegos e portugueses e establece unha relación coas correntes existencialistas definíndoa como un sentimento da singularidade ontolóxica do home:

Por ser un ser singular, o home sente a súa soidade ontolóxica, ou sexa, séntese a si mesmo. Este sentirse a si mesmo na propia singularidade (soidade) orixinal é sentir Saudade. (Piñeiro, 1984: 49)

¹⁶³ Nos primeiros números da revista *Nós* publicanse tres colaboracións de Teixeira: o poema "Fala do sol" (*Nós* 1, 30-X-1920) dedicado "aos jovens poetas galegos", o poema "De min" (*Nós* 14, 1-XII-1922) dedicado "aos grandes poetas da Galisa Cabanillas e Varela", e un

sentimento de frustración patria e converte a apoloxía da saudade habitual no lirismo portugués nun elemento definidor da esencia nacional portuguesa, como un sentimento que responde á intuición da esencia espiritual a que tendería a humanidade a través do devir histórico (Saraiva/ Lopes, 1985: 1018-1019). Trátase dunha visión positiva dese sentimento, que se converte en motor constructor dun prometedor futuro colectivo, segundo as palabras de Pascoaes nun texto de 1912 titulado "O espírito lusitano ou o saudosismo":

[a Saudade] atopou na alma da nosa Raza a súa expresión vivente e espontánea, a súa forza viva que, posta de novo en movemento creará unha nova Civilización. O espírito lusitano abrirá na Historia unha nova Era. (Teixeira de Pascoaes, cit. en Stegagno Picchio, 1995: 173)

Esa deslumbrante visión de futuro procede da memoria e a capacidade de relembra o pasado. Unha idea que recolle Cabanillas e expresa no seu discurso de entrada na Real Academia Galega (1920):

A saudade é a forza creada, en remanso, do Recordo e a forza creadora e puxante da Espranza, superadas no tempo: o Pasado e o Porvir, a Evocación e o Deseio, irmandadas nunha ferverza relixiosa (...). Cubiza do lonxe, presentimento do que está pra chegar, arela d'un ben perdido. (Cabanillas, 1920: 2).¹⁶⁴

A lembranza e a esperanza, o pasado e o futuro son as dúas forzas motrices do pensamento saudoso, que se revela mergullado na temporalidade por canto aspira a abolir a dimensión temporal dende unha actitude optimista, pois confía na posibilidade de recuperar o pasado, de dominar o tempo e do regreso constante do ben perdido (Pociña López, 1999). Esta actitude coincide coa

breve poema "A Galiza" (*Nós*, 18, 1-VII-1923). En *A Nosa Terra* tamén aparecen varios artigos anónimos sobre Teixeira nos números 159, 160, 161 e 182, así como unha caricatura de Álvaro Cebreiro acompañada dun texto no que se presenta como un grande coñecido para os lectores posto que:

É o máis grande representante do nazionalismo espiritualista na Iberia. (...) Coas súas teorías poéticas, de xeito filosófico acerca da saudade, creou un novo valor patriótico común ás terras d'alén e d'aquén o Miño (ANT 141, 31-V-1921)

¹⁶⁴ Cfr. coa comentario de Pascoaes: "A saudade inclui a esperanza; e por isso, a lembrança visa também o futuro. Estas duas forças (uma criadora e outra perpetuadora) são a essência e o corpo da Saudade" (Teixeira de Pascoaes, cit. por Pociña López, 1999: 1168)

proposta que facía Pondal dende o celtismo co seu modelo de sociedade arcaica e a concepción cíclica da historia. Trátase de recuperar a vivencia do tempo tal como a describe Mircea Eliade nas sociedades arcaicas, aínda que por un método oposto: o home arcaico demostra a súa vontade de desvalorizar o tempo opoñéndose a aceptarse como ser histórico e a conceder valor á memoria (Eliade, 1972: 82), mentres que tanto para Pondal como para Cabanillas o problema fundamental é precisamente conservar a memoria do pasado e reconstruír a Historia, pois só dende a conciencia da existencia dun momento de esplendor no pasado se pode recuperar a confianza no futuro. A diferenza vén imposta pola necesidade de dotar a comunidade emerxente dunha conciencia da propia existencia no devir histórico, da identificación dos males presentes coa perda da identidade colectiva e da posibilidade dunha posición diferente fronte ás forzas hexemónicas. Sen embargo a consecuencia coincide nun optimismo que permite aceptar a desgracia presente coa certeza de que ten un senso nese devir cíclico e, sobre todo, de que xamais é definitiva.¹⁶⁵

No mesmo texto sinala Cabanillas a diferenza entre a saudade mesiánica portuguesa e o carácter panteísta da saudade galega -amplamente desenvolvido tamén pola Xeración Nós no concepto de "sentimento da Terra"-, aínda que esta conflúe tamén nun anuncio de redención colectiva:

A arela de rexurdimento e redención de Portugal voa ó longo das ribeiras da patria en axexo de volta do Encuberto. O Deseio encarnou: D. Sebastián, na frase velida de Teixeira, é o "corpo heróico" da Saudade. A nosa, por riba de todo, é Saudade da Terra [...]. A saudade da Raza e a saudade da terra, entrenzadas [...] enxendran a saudade da Patria, que val o mesmo que saudade de redenzón. Ven de eiquí que ó recordo do noso pasado céltigo, [...], arelemos con alma e vida a liberdade da nosa Terra. (Cabanillas, 1920: 3)

Pouco máis tarde, en 1922, insiste na definición deste sentimento nun breve

¹⁶⁵ A mesma idea arredor da abolición temporal e do mito do "eterno retorno" destácaa Vicente Risco en Teixeira de Pascoaes: "Teixeira estaba cheo de ansia de infindo, pero nos seus dous grandes poemas maiores domina a espaventadora idea do eternal retorno." (Risco, 1971:228)

artigo do primeiro número da revista infantil *As Roladas*, da que era director, afirmando o seu carácter diferencial, que singulariza os galegos. Neste caso suponse que a exposición está simplificada para facilitar o acceso dun público infantil, pero insístese na mensaxe da diferenza racial, da fonda implantación do sentimento da saudade, da importancia de amar o pasado herdado dos maiores e da confianza mística nun futuro de plenitude:

O sentimento máis fondo e enxebre da raza galega é a Saudade. Somentes porque este sentimento ten o seu niño mais amado na nosa Alma, os galegos somos d-unha caste sin mescolanza, sin confusión, no medio das demais do mundo. Todol-os galegos nacemos con este tesouro dentro do peito. (...) A saudade é un camiño de perfeición a través da alma galega: ese camiño escomenzou no primeiro galego que conquireu a plenitude do sentimento racial e morrerá c-o derradeiro galego que alente sobor da Terra. A Saudade é a Lembranza do Pasado amostrándonos o que levamos dentro de nos por herdo de nosos pais, de nosos abós e da Terra de que somos feitos e, ô mesmo tempo, é a Espranza no Porvir que nos pendura d-unha arela docísima, d-un desexo nunca satisfeito de conqurimento do Alén, de acercamento á Divinidade. (OC-III, 463)

Sen embargo axiña será o propio Cabanillas o que contribúa a anular as diferenzas coa saudade portuguesa introducindo o mesianismo no repertorio galego, se ben non a través dun personaxe histórico como o D. Sebastião portugués, senón do lendario rei Arturo. É en 1926, cando *Na noite estrelecida* se publica en forma de libro incluíndo por primeira vez a terceira parte titulada "O sono de Artur", cando o mesianismo se formula dun xeito definitivo e se ergue como un elemento central do interese pola apropiación da materia de Bretaña. Unha idea que se anuncia fugazmente nun poema titulado "O cruceiro do monte" e publicado a comezos do mesmo ano no xornal *Galicia* (25-VII-1926) e no que se percibe a influencia do mesianismo portugués pois, aínda sen definir en quen se personificará a esperanza, o desexo de confiar no retorno dun guía que lidere o avance cara un futuro de plenitude maniféstase a través da invocación a "o Encuberto", denominación con que se soe facer referencia a D. Sebastião. O obxectivo presenta aquí tamén xa un carácter místico, pois vai máis alá da conquista do renacer nacional e arela unha suxerente proxección ó mundo do ensoño e do alén:

Óllase de alí o mar que aldraxa e bate
de Sálvora os rochedos, (...)
que agacha en neboeiros
a illa Cemeriana
onde agarda o Encuberto,
o mar das ondas irtas e galgantes
de onde rompen, incertos,
os camiños do Mundo,
rutas do Alén, do Ensoño, do Misterio!
(OC-II, 98-99)

3.5. NA NOITE ESTRELECIDA: TRADICIÓN MEDIEVAL E GALEGUIZACIÓN DA LENDA.

Cabanillas pon en práctica as teorizacións que se atopan nos seus artigos coa publicación dunha das *Sagas* en 1921, que vén a operar unha cristianización do universo primitivo e precristián de Pondal. A relixión xoga un papel importante no nacionalismo galego xa dende os tempos do liberalismo de Antolín Faraldo, e continúa facéndoo no renacemento de comezos de século ata o punto de provocar en 1935 unha escisión católico-conservadora no Partido Galeguista. Pero Pondal, contemporáneo do anticlerical Curros Enríquez, optou por remontarse a un tempo vagamente remoto, poboado por bardos e fadas, alleo por completo a calquera trazo de cristianismo. Cabanillas pola contra, fondamente convencido da importancia da tradición católica como constituínte da identidade galega, constrúe a súa obra como unha manifestación dos designios divinos sobre o renacer dos pobos celtas en xeral e de Galicia en particular.

3.5.1. A BUSCA DO GRAAL.

O primeiro elemento que capta o interese de Cabanillas entre todo o corpus artúrico é a lenda do Graal,¹⁶⁶ tal como se desprende da cronoloxía da composición da súa obra. Aínda que, como xa se dixo, *Na noite estrelecida* se publicou a finais do ano 1926, moitos anos antes xa fora composta a saga adicada ó Graal que ocupará logo a posición central no libro. En agosto de 1921 aparecía na revista *A Nosa Terra* un longo poema narrativo co título “O cabaleiro do Sant Grial (Saga)”,¹⁶⁷ no que se explica o inicio da busca do Graal dos cabaleiros da Táboa Redonda por unha aparición divina ó rei Arturo, para despois centrarse exclusivamente no relato das aventuras de Galahad ata que chega á contemplación do Graal nunha capela do Cebreiro.¹⁶⁸ Só uns anos máis tarde o escritor parece concibir a ampliación da composición baixo a idea dun ciclo, e así en xaneiro de 1986 aparece en *Nós* outro poema das mesmas características, tamén composto en pareados de alexandrinos alternando con series de octosílabos romanceados, co título “A espada Escalibor (Duam)”, en

¹⁶⁶ A aparición, significación e evolución deste tema na narrativa medieval resúmeo así Jesús Rodríguez Velasco:

La obra que inaugura la famosa leyenda artúrica es *Perceval, le conte du Graal*. De Chrétien de Troyes. Comenzada probablemente hacia 1181, quedó inacabada al sobrevenir la muerte a Chrétien en 1190. A instancias de Felipe de Alsacia (cuyas afinidades genealógicas con Perceval han sido señaladas por Riquer), Chrétien emprende este relato en el que el recurso de la *quête* se extrema por completo, juntamente con la idea del *pecado* o *falta* que hacen que el protagonista salga del orden establecido del mundo cortés. Novela que explota numerosos recursos mitológicos de la leyenda del Graal. También es inaugural en la explotación del recurso narrativo del entrelacamiento que permite simultanear varias aventuras. El hecho de que quedara inacabado en un punto crucial en que se desarrollan las búsquedas de Perceval y de Gauvain, contribuyó a que varios autores retomaran el texto o las propias continuaciones para amplificarlo e intentar terminarlo: 1º: *Continuation-Gauvain*; 2º Wauchier: *Continuation Perceval*; 3º Gerbert de Montreuil: *Perceval*; 4º: Manessier: *Perceval*. (Rodríguez Velasco, 1988, II: 5-6).

¹⁶⁷ Despois da primeira aparición en *A Nosa Terra* 45(1-8-1921) inda se reeditou en varias publicacións periódicas nos anos seguintes: en *Alborada. Publicación literaria*, 1, (maio-1922), *La Temporada en Mondariz*, 7 (15-7-1923) e 8 (22-7-1923), e na revista de Bos Aires *Terra*, 2, (25-xullo-1923).

¹⁶⁸ Naqueles anos xorde nos escritos de diferentes intelectuais galeguistas a idea de asociar a lenda do Santo Graal coa lenda popular do cáliz do Cebreiro. Rei Romeo sinala como paladín desa reivindicación a Said Armesto (1871-1914) e reseña unha conferencia sobre o tema de Ángel del Castillo recollida en *El Eco de Santiago*, 27-III-1922. (Rei Romeu, s.a.: 74)

que se narra a escena da espada chantada na rocha pola que é elixido Artur como rei, e a súa coroación. Se temos en conta a importancia dos paratextos na dimensión pragmática da obra, isto é, na súa acción sobre o lector, que advirte Genette (1982: 10-11), resulta significativa a substitución da palabra “saga” pola forma celta “duam” que xa nos sitúa no ámbito das tradicións celtas e, máis concretamente, das narracións en verso sobre temas heroicos.¹⁶⁹ Este poema aparecerá como primeira parte do libro que sae á luz a finais dese mesmo ano e inclúe unha última saga que pecha o ciclo co significativo título de “O sono de Artur”, pois o rei non morre, senón que o seu final se presenta como unha voluntaria entrega a un sono “de escura vaguedade” que o sitúa “alén dos tempos” e que deixa aberta a esperanza no seu regreso.¹⁷⁰

A parte central dende a que se orixina o libro, na que se desenvolve o tema da busca do Graal, merece unha análise demorada. A preferencia de Cabanillas por Galahad como heroe do Graal pola súa condición de cabaleiro puro e escollido por Deus demostra a decisión de apropiación a partir das versións cristiás da lenda, fronte ó mundo primitivo e precristián de Pondal.¹⁷¹ Dentro da tradición da literatura cabaleiresca medieval a selección de Galahad implica tamén unha preferencia polo ideal da “cabaleiría celeste” fronte á “cabaleiría terrestre”, un ideal que xa presentara San Bernardo de Claraval no seu sermón

¹⁶⁹ A palabra “duam” fai referencia de forma xenérica ás baladas ou poemas que compoñen un ciclo de lendas e que probablemente é escollida pola súa resoancia celta máis exótica fronte á máis evidente asociación da palabra “saga” coa mitoloxía nórdica. Na literatura celta consérvanse dúas listas de sagas medievais que aportan unha valiosa información para clasificar os textos, unha conservouse no *Libro de Leinster* e outra no manuscrito dunha narración irlandesa do século XIV (Meier, 1997:241). En coherencia con este cambio de denominación, na duam de “A espada Escalibor” é moito máis explícita a presenza de referencias celtas, mentres que na saga central se limita ó uso de elementos da tradición artúrica.

¹⁷⁰ Neste estudio seguirase a orde cronolóxica da composición e non a cronoloxía da historia, porque nos interesa coñecer a intencionalidade do autor na selección dos temas e o seu tratamento.

¹⁷¹ Frappier lémbraunos que “Avant le Saint Graal, il y eut le Graal. Avant le Graal, terme et thème qu’illustra en premier lieu Chrétien de Troyes, il y eut une légende dont l’archetype se perd dans des lointains nébuleux.” (Frappier e Grim, 1978: 292). Se o lirismo bárdico de Pondal nos quería sumerxir nesa nebulosa, a opción de Cabanillas agora apunta claramente á cristianización da lenda.

De Laude Novae Militiae arredor de 1136, en que define o Cabaleiro Celeste como escollido por Deus, casto e sen tacha moral, medio monxe e medio soldado, protexido pola dobre armadura de ferro e da fe (Alvar, 1996: 56) Os estudiosos da obra de Cabanillas remiten invariablemente á edición de Bonilla y Sanmartín da *Demanda del Santo Grial* (1907) como fonte de inspiración directa, pero mentres sinalan os capítulos concretos cos que se corresponde a acción da primeira e da última saga, límitanse a unha referencia xeral ás aventuras de Galaad como base da saga central.¹⁷² Esta inconcreción está a agachar o feito de que a narración de Cabanillas nesta parte non ten nada que ver coas aventuras relatadas no texto castelán da *Demanda*. Nesta o obxecto do Graal case desaparece e Galahad protagoniza aventuras diversas que alternan coas doutros personaxes como Erec, Tristán ou Perceval, mentres que para Cabanillas o Graal como obxecto ten unha importancia decisiva pola súa significación transcendente, e entregándolle todo o protagonismo a Galaad sitúa a acción no ámbito do ritual.

A diferenza entre Galaad e o resto dos cabaleiros que emprenden a busca é que estes últimos deben superar as probas que encontran no camiño para ser merecedores da visión do Graal e en cada proba poden ser vencidos, mentres que Galaad xa se sabe que vencerá sempre porque é o elixido. No seu estudio sobre a *Quête du Graal* afirma Todorov (1971:129-150) que as accións de Galaad semellan máis ós ritos que ás aventuras normais, pois as súas non son auténticas probas e el non fai máis que obedecer as ordes do ceo, seguir o rito preestablecido, e isto ten importantes repercusións na temporalidade da narración:

[...] la logique rituelle repose, elle, sur une conception du temps que est celle de l'*eternel retour*. Aucun evenement ne se produit ici pour la première ni pour la dernière fois. Tout a été déjà annoncé. (Todorov, 1971:141)

Na obra de Cabanillas a acción preséntase como produto dos designios

¹⁷² Fernández Dans afirma vagamente que “O Cabaleiro do Sant Grial” se basea nalgúns capítulos da *Demanda*” (1976: 466), e Pena repite esta información dicindo que se inspira nos “capítulos da *Demanda* que relatan as aventuras de Galahaz para o segundo poema.” (1988: 40).

divinos, comezando pola propia "Demanda", que é anunciada por Deus nunha aparición en soños ó rei Arturo, de xeito que este se converte nun simple medio para transmitir a vontade de Deus que envía os cabaleiros a esta aventura colectiva na que as súas accións adquiren unha proxección transcendente:

Medianoite por filo, cando o galo cantaba,
Rei Artur ós seus nobres deste xeito falaba:
"El Señor foi servido, descendo do seu trono,
encher de craridade as trebas do meu sono,
e faguerme mandado de que os limpos de mal
terían de ir, penitentes, conquistar o SANT GRIAL,
o cáliz de misterio, a copa milagreira
onde a tráxica noite da Cea Derradeira
ardendo en lume sagro, aceso polo amor,
súa sede de martirio apagou El Señor".
(CSG, vv. 19-28)¹⁷³

Tal como sinala Frappier no seu comentario da *Queste del Saint Graal* en relación coa obra de Chretien de Troyes, "le merveilleux mythyque a été remplacé par le surnaturel chrétien" (Frappier, 1978: 326). Neste mundo do sobrenatural cristián desenvólvese toda a obra de Cabanillas, onde a acción aparece marcada en todo momento pola predestinación e desenvólvese como confirmación dunha premonición coñecida de antemán. A busca do Graal parece ser a busca dun código para comprender a divindade, tal como sinala Todorov (1971), e Galahad,¹⁷⁴ como elixido, é o único que coñece perfectamente ese código e por iso ten acceso ó Graal. Así o demostra no seu diálogo con Arturo, cando rexeita as armas que o rei lle ofrece e el mesmo anuncia como as ha de conseguir, o que de feito é un anuncio do que serán as súas propias aventuras na busca do Graal:

¹⁷³ As citas de *Na noite estrelecida*, para facilitar o seu seguimento por calquera edición, faranse sinalando o número dos versos de cada saga, ás que nos referiremos en forma abreviada de aquí en diante: *EE* ("A espada Escalibor"), *CSG* ("O cabaleiro do Sant Grial") e *SRA* ("O sono do rei Artur"). Nas fixación do texto seguiremos a edición crítica máis recente debida a Xosé Ramón Pena (1988).

¹⁷⁴ Cabanillas escribe o nome coa forma "Galahaz", fronte á forma "Galaz", usual no ámbito hispánico detalle que algúns críticos quixeron ver como sinal da influencia de Tennyson, xunto co uso da forma "Grial" e a referencia a algúns personaxes tamén presentes na obra do autor inglés.

[...]Galahaz dixo: Non podó
a vosá espada tomar,
que a espada que eu cinguirei
do ceo ten de baixar.

[...]Galahaz dixo: Non podó
o voso escudo abrazar,
que o escudo que eu levarei
a espada o ten de gañar.

[...]Galahaz dixo: Eu vos prego
non me queirades cruzar,
que a espóra que eu calzarei
ela ma ten de calzar.

(CSG, vv 53-56, 61-64, 69-72)

O rexeitamento de tódolos atributos cabaleirescos que lle ofrece Arturo implica unha superación da cabaleiría terrestre sobre a que o rei ten ascendente (a primeira aspiración de Percival na obra de Chretien era ser armado cabaleiro polo Rei Arturo) e a proclamación do seu coñecemento sobre os códigos divinos. Efectivamente, levado Galahad ás costas de Galicia nunha barca misteriosa (ou máis ben “milagreira”), unha espada baixa do ceo fendendo os cantís e abríndolle paso terra adentro; con esa espada vence a Besta Ladradora, que garda un escudo “lexendario”, e pouco despois aparéceselle unha fermosa doncela coa espóra, que o tentará co amor terreo.

Certamente as aventuras de Galahad non son tales, pois xa se sabe de antemán que sairá vencedor porque vai guiado pola man divina, así que actúa coma nun ritual, seguindo un código preestablecido. Esta forma de comportamento ten unhas raíces antropolóxicas e foi estudiaada por Mircea Eliade como característica do home arcaico, para quen “su vida es la repetición ininterrumpida de gestos inaugurados por otros”, pois “el gesto no tiene sentido, *realidad*, sino en la medida en que renueva una acción primordial” (Eliade, 1972:15). A reprodución do acto primordial, do exemplar mítico, dá valor ós actos humanos e de igual xeito os obxectos carecen de valor intrínseco autónomo e só existen na medida en que participan dunha realidade que os transcende. Así, a espada, que lle abre o camiño, é un trasunto da cruz que guía os seus pasos; o escudo califícase de “lendarío” e “enfeitizado”, parece asociado coa pureza (“non visto de muller”) e está marcado cunha cruz vermella que

lembra a cruz dos cabaleiros de Santiago e que máis adiante encontraremos como sinal identificador dos anxos que acompañan o Graal; en canto á espora, aparece asociada á tentación da carne que é superada por Galahad coa displicencia rutinaria de quen coñece a trampa.¹⁷⁵

O Graal idéntifícase claramente co cáliz litúrxico desde o primeiro momento,¹⁷⁶ cando Artur lles conta a aparición que tivo en soños ós cabaleiros e os envía á aventura. A súa aparición prodúcese nun escenario sagrado: unha ermida solitaria que se encontra na cima dun monte¹⁷⁷ e vén escoltado por un grupo de anxos, igual ca na versión da *Vulgata*.¹⁷⁸ En ambas versións un dos anxos porta

¹⁷⁵ Forcadela ofrece unha interpretación simbólica da procura das armas suxerindo o paralelismo da viaxe de Galahad e a triple aventura que o leva a conseguir espada, escudo e espora coas tres fases do proceso místico: a purgativa a iluminativa e a unitiva, e coas tres etapas do proceso de libertación nacional de Galicia: a etapa da escravitude, da concienciación e da liberación (Forcadela, 1989:85). A relación real destes elementos, máis alá da súa condición de tríada, non está suficientemente explicada polo crítico, e de feito poderíase apoñer que as aventuras de Galahad non implican ningunha evolución do personaxe, mentres que tanto no proceso místico como no político as tres fases implican unha progresiva evolución do suxeito.

¹⁷⁶ Sobre o obxecto do Graal, as súas características e diversas interpretacións, véxase Riquer (1968:90-113) e Loomis (1967:139ss.) Este último autor resume as diferentes interpretacións en tres solucións principais, das que destaca o éxito da versión cristiá:

There is no questioning the fact that the scholars who have offered the three chief solutions for the problem of the Grail have been able to make out an excellent case. The Grail as Celtic talisman, as fertility symbol, as Christian relic -each conception is supported by masses of detailed evidence. [...] There is, of course no doubt that from about 1190, when Robert de Boron wrote his *Joseph*, to our own day the predominant interpretation of the Grail has been Christian: the statement that the Grail was the cup of the Last Supper and the cup in which Joseph of Arimathea caught the blood of the Crucified are explicit. (Loomis, 1967:139).

¹⁷⁷ Nas obras medievais francesas todo soe suceder en espazos cortesáns, pero Tennyson (1983) tamén presenta a escena da aparición do Graal nunha ermida, aínda que o fai, como case sempre nos seus poemas, a través dunha narración indirecta. Galaad aparece de súpeto na capela ante Percival ("[...] suddenly Galahad shone/ Before us, and against the chapel door" vv. 457-458) e un ermitán relata a súa visión do Graal na consagración da misa rodeado de signos misteriosos, mentres os outros non viron máis que os obxectos sagrados.

¹⁷⁸ No texto da *Vulgata* o Graal aparécese a Galaz Perceval e Boores na casa do Rei Tolleito e a aparición preséntase da seguinte maneira:

Ven salir a los ángeles que habían traído a Josofes, de los cuales dos llevaban sendos cirios; el tercero una tela de jamete rojo y el cuarto una lanza que sangraba tan abundantemente que las gotas caían en un recipiente que llevaba en la otra mano. Colocaron los dos cirios sobre la mesa; el tercero puso la tela junto al Santo Vaso y el cuarto sostuvo la lanza completamente recta sobre el Santo Vaso, de tal forma que caía dentro de él la sangre que corría por el asta abajo. (Alvar, 1980: 314)

a lanza, pero o resto dos obxectos son diferentes: en vez dos cirios e a tea vermella da versión medieval, na obra de Cabanillas un leva un incensario e todos portan “unha cruz roxa no peito/ e un lirio branco na man.” A cruz vermella no peito sobre un hábito branco de liño é tamén o vestiario con que se aparecera Galahaz na corte de Arturo, co cal se confirma agora a posteriori a pertenza do protagonista ó mundo celestial (CSG, vv 245-246). O “Sant Grial” reloce sobre o altar mentres descende do ceo o Espírito Santo en forma de pomba portando o olivo da paz e un circo de estrelas sobrevoan o cáliz. Con esta visión, que desperta o xúbilo da cristiandade e o esplendor da natureza (Estala un cramor de sinos, / frorece en rosas o chan”, CSG, v. 255-256), remata a saga. Pero entre o ton grandilocuente desta escena final non pode pasar desapercibida a denominación de “Pomba da Renacencia” coa que se designa o Espírito Santo que descende sobre o cáliz, e as fáciles asociacións deste apelativo co renacemento dun pobo esquecido e marxinado: Galicia, que está presente de xeito notable no texto, servindo de marco espacial á aventura, como veremos a continuación. En 1922 Cabanillas publica unha chamada “Ós irmáns de Betanzos” nunha revista desta vila chamada *Rexurdimento*, onde lemos as seguintes palabras:

¡Fé e vontade! A hora na que os galegos, de ollos abertos cara ó alén, se xunten en feixe pra cantar o trunfo da Terra, a hora sagra do milagre da Renacencia, a nosa hora, está ó cair.(OC-III, 1980: 400).

Esta proclama e outras semellantes pídenos estar alerta á hora de interpretar o léxico e a imaxinería relixiosa na obra do cambadés que en moitos casos ten unha interpretación política.¹⁷⁹

Un elemento clave para a apropiación da lenda é o escenario no que se

¹⁷⁹ Forcadela (1989: 84-85), desde unha actitude crítica co misticismo da obra, afirma que a liberación que se anuncia consiste na realización dun ideal nacionalista cristián e que o auto reflicte a importancia do catolicismo dentro do nacionalismo galego:

Cabe sinalar o carácter profundamente ideolóxico do poema xa que, como veremos, cabanillas non se plantea unicamente un modelo de poesía estetizante que exclúa calquera pretensión de índole política e doutrinaria. Antes ben, o poema é a posta en verso da ideoloxía do grupo que máis adiante se identificaría baixo o epígrafe de Dereita Galeguista. (Forcadela, 1989: 79).

desenvolve a acción. Galahad é conducido en busca do Graal ata unha costa onde o espera unha barca milagrosa que o levará por mar ata as costas de Galicia sen que el escolla o rumbo:

unha barca, senlleira, no areal atracaba,
cáliz de ouro garnido na brancura da vela
a cruz roxa no palo e na proa unha estrela.
Galahaz, puro e limpo, entrou nela arelante
e a nave naquel punto puxo rumbo a Levante
(CSG, v. 110-114)

A cruz vermella que adorna o propio traxe de Galahaz e aparece agora no pao da barca lémbra-nos a lenda do Apóstol Santiago, segundo a cal despois da súa morte o seu corpo foi traído polos seus discípulos nunha barca ás terras de Galicia onde el estivera predicando. Outras moitas lendas que falan de santos chegados en barcas milagrosas, como a Virxe da Barca de Muxía.¹⁸⁰ Efectivamente esa barca condúceo a unha costa descoñecida que se pecha ante el cunha grande parede de rocha: só a espada divina que abre a rocha pode permitirlle o acceso a esa terra que se presenta como un espacio sagrado e se describe como un auténtico paraíso antes de dar a coñecer o seu nome:

O penedo, a tal intre, foi por medio fendido,
Deixando aberto e franco un camiño florido
que corría unha terra verdecente e mimosa
na que os pinos erguían a súa voz maxestosa,
eran gloria dos ollos rebrilos dos orballos
nas herbiñas das leiras e as follas dos carballos,
[...]
E Galahaz trunfante e cheo de ledicia
Entrou camiño adiante en terras da Galicia.
(CSG, v. 147-152, 157-158)

Pero ademais o primeiro trazo que se destaca da terra pola que discurre ese camiño, co uso do adxectivo “verdecente”, encerra unha alusión clara ós primeiros versos do poema “Os pinos” de Eduardo Pondal:

¹⁸⁰ Vicente Risco narra a lenda da Virxe da Barca entre as doutros moitos santuarios nos seus estudos etnográficos de Galicia (Risco, 1994:206.209). A elaboración literaria de motivos populares está presente xa nas obras de Chretien de Troyes e Cabanillas fai un uso intensivo deste recurso que lle permite establecer contactos entre a tradición bretona e a galega.

¿Que din os rumorosos
na costa verdecete
ó raio transparente
do prácido luar?
(XS, 123)

Non só os lectores de Pondal, senón todos os galegos que coñezan o seu himno, que ten a letra deste poema, saben que o rumor dos pinos transmite unha mensaxe que é unha chamada a espertar do longo sono de sumisión (“desperta do teu sono/ fogar de Breogán”; XS, 124) , unha chamada á loita pola liberación nacional.

Dentro do territorio de Galicia, Galaad segue unha rota que vén marcada polo curso do río Miño e, avanzando en dirección contraria ás súas augas, inténase no país ata chegar a “un xardín encantado/ onde todo en silencio durmía repousado.” (CSG, v. 183-184). Pero debemos ter en conta que as aventuras do Graal transcenden a súa realidade material e sempre teñen un significado espiritual, tal como subliña Todorov:

La Quête du Graal va plus loin; elle nous dit: le signifié est signifiant, l'intelligible est sensible. Une aventure est à la fois une aventure réelle et le symbole d'une autre aventure. (Todorov, 1971: 136)

Por tanto, a viaxe emprendida por Galaad despois de vencer a Besta Ladradora ben podería ser unha alegoría da viaxe na busca da orixe, pois camiñando contra corrente chégase á fonte onde nace o río, despois de vencer os monstros interiores que atemorizan ó ser humano e lle impiden o movemento ou o matan metafóricamente. Á final desa viaxe encóntrase o Paraíso Perdido, pero tamén alí hai perigos espreitando: no Paraíso foi onde Eva tentou a Adán coa mazá da sabiduría, e neste xardín marabilloso é onde a dama que lle entrega a espóra de ouro somete a Galahaz á tentación da carne. En ambos casos o pecado conleva a perda da inocencia, é dicir, a perda do estado de gracia necesario para pertencer ós elixidos e a caída no val de bágoas do mundo onde a felicidade só é unha quimera. Pero Galahaz, advírtesenos reiteradamente ó longo do poema, é “puro e limpo de mal”, o pecado está lonxe del e por iso pode permanecer nese paraíso e encontrar o Graal no seu centro, unha ermida na

montaña do Cebreiro:

Como un corazón aberto,
berce de dozura e paz,
dorme unha ermida acochada
do cume na soedá.
(CSG, vv. 229-230)

Deste xeito introdúcese de novo unha lenda popular, pois nunha ermida das montañas do Cebreiro, en terra galega, sitúase un cálice milagroso no cal, segundo a crenza popular, o viño convértese en sangue cada Venres Santo repetindo o milagre que un día se produciu para escarmenta-lo escepticismo dun capelán incrédulo, transformándose ante os seus ollos o viño da eucaristía en sangue e a hostia en carne. A existencia real desta crenza serve de base para otorgar verosimilitude á transposición espacial das lendas bretonas a escenarios galegos.¹⁸¹ O monte do Cebreiro, que é o destino da viaxe de Galahad, é tamén a porta de entrada a Galicia para os peregrinos da Europa continental que acoden ó santuario do apóstolo Santiago, unha vía privilexiada para o contacto de culturas dende a Idade Media. A viaxe de Galahad converte este lugar de paso en punto de destino e ó mesmo tempo o centro onde se oculta o Graal revélase como unha encrucillada, un cruce de camiños onde o home se ve obrigado a utilizar a súa liberdade.

O castelo do Graal que aparecía nun val na obra de Chretien,¹⁸² ou a sala do castelo de Corbenic onde teñen a visión Perceval, Boores e Galaz na *Quête* da *Vulgata*, son substituídas por unha pequena ermida no alto dunha montaña do Cebreiro. Mantense a idea de "lugar esencial" que sinala Victoria Cirlot (1987:83) na novela de Chretien pola dificultade de chegar ata el, pero a

¹⁸¹ A lenda do cáliz do Cebreiro relátala o Padre Yepes no tomo IV da *Crónica general de la orden de San Benito*. (Rábade Paredes, 1974: 62-63)

¹⁸² O Perceval de Chretien sobe tamén unha montaña seguindo as indicacións dun pescador que se ofrece a albergalo no seu castelo, pero unha vez na cima non ve castelo ningún e pensa que foi enganado, ata que mirando cara a baixo descobre un val:

Lors vit pres de lui en un val
le chef d'une tor qui parut.
(CG, v. 3051-3052)

substitución do val pola posición elevada da montaña -tomada seguramente do texto da ópera *Parsifal* de Wagner que sitúa o Santo Graal nun monte dos Pirineos chamado Montsalvat-¹⁸³ reforza a idea de centro, de proximidade ó ceo na súa verticalidade e por tanto de transcendencia.

Os elementos esenciais do pensamento de Cabanillas están xa representados nesta saga central, que data do 1921 e por tanto non é aínda moi posterior á publicación dos seus libros de lírica máis combativos.¹⁸⁴ A busca de Galahaz é unha viaxe cara á orixe colectiva, pois representa o retorno do pobo celta ó territorio dos seus devanceiros en busca da seiva rexeneradora, e ó mesmo tempo é unha busca da orixe individual no senso do proceso que leva á anagnórise dunha nova identidade. O propio comezo da viaxe dende o reino de Artur a Galicia é o inicio dese retorno, pois segundo o *Libro das conquistas de Irlanda* (ou *Leabhar Gabhala*) foi Ith, fillo de Breogán, quen foi a Irlanda por mar dende a cidade fundada polo seu pai no norte de España: Brigantia, hoxe Bergantiños.¹⁸⁵

Polo tanto o “cáliz do Sant Grial”, que é obxecto buscado porque trae consigo a “renacemento” e a paz, só pode encontrarse a través dunha recuperación das orixes (Anderson, 1999: 244 ss). E aínda podemos dar un paso máis e engadir que só pode encontrarse a través dunha toma de conciencia da propia identidade, a consecuencia inmediata da recuperación das orixes. E só os que

¹⁸³ As claves da relación co texto da ópera de Wagner ofréceas de maneira explícita o propio Cabanillas, pois presenta a Galahad cabalgando subindo “a montaña milagreira/ do Cebreiro-Montsalvat”. (CSG, vv227-228)

¹⁸⁴ O último que tiña publicado daquela era *Da terra asoballada* (1917) que desenvolve unha parte do libro anterior, *Vento mareiro* (1915) onde se reunían baixo aquel mesmo título unha serie de poemas especialmente belixerantes. Algúns versos parecen encerrar certos paralelismos co texto que nos ocupa, aínda que con expresión ben máis explícita: “¡Irmáns! Rubamos ó cume/ desatrancando o camiño/ e botemos man do lume/ onde non chegue o fouciño” (vv. 49-52 do poema “Galicia” en *Vento mareiro*, OC-I:182), ou no poema adicado ó líder agrarista Basilio Álvarez en *Da terra asoballada*: “Vanse comprir as vellas profecías.../ ¡Ven! ¡Ven que te agardamos!/ Si hai que mata-lo lobo.../ ¡cada home ten un sacho!” (OC-I, 1979:307, vv. 49-52).

¹⁸⁵ En *Da terra asoballada* inclúese o poema titulado “¡Irlanda!” que comeza con estes versos: “¡Irmanciña querida/ que pasáche-lo mar!”. (OC-I, 1979:324)

empresen esa aventura con espírito esforzado, con absoluta entrega ó seu ideal -os “bos e xenerosos” de Pondal- poden alcanzar o obxectivo final: a contemplación do obxecto máxico liberador ou, no contexto en que se sitúa a obra de Cabanillas- a liberación nacional.

3.5.2. O REINO DE ARTUR E A “ESPERANZA BRETONA”.

Non é casualidade que, cando cinco anos máis tarde o escritor decide completar esta obra con novas engádegas, a seguinte entrega sexa tamén unha mirada cara ás orixes e por tanto unha reconstrucción dos episodios fundamentais previos ó comezo da busca: a escolla de Artur como rei, a súa coroación e os seus amores con Xinebra. Esta será a materia da primeira saga, “A espada Escalibor”, onde a presenza do elemento celta se fai máis evidente e por tanto a idea de irmandade dos pobos celtas reforza o sentido da busca de Galahaz. Por outra parte, este proceso de creación aseméllase á evolución da tradición literaria medieval da lenda do Graal, que comeza coa aparición misteriosa do cortexo na obra de Chretien, escrita arredor de 1190, e inspira case inmediatamente a obra de Robert de Boron, que desenvolve a orixe cristiá da lenda na primeira obra dunha proxectada triloxía titulada *Li livres dou Graal*. Esta primeira obra, titulada *Le Roman de L'Estoire dou Graal* ou *Joseph d'Arimathie*, explica cómo chegou o cáliz da Santa Cea dende Terra Santa a Occidente.

A acción de “A espada Escalibor” desenvólvese de novo nun espacio sagro: a catedral de Caerleón, a onde acode o pobo para a misa da noite de Nadal. Cando a moitedume sae ó adro prodúcese unha aparición. Rodeado dunha nube luminosa preséntase Merlín, que é calificado de bardo, druída e profeta, mago e astrólogo, e claramente celta.¹⁸⁶ Merlín ten a función de presentar a

¹⁸⁶ Sobre a figura de Merlín (Myrddin) nas fontes celtas conservadas pódese consultar Jarman, A. O. H.: “The Welsh Myrddin poems”, en Loomis (1959: 20-30) ou do mesmo autor “Early stages in the development of the Myrddin Legend” en R. J. Wantson e M. Fries (eds.): *Aestudiaethau ar yr Hengerdd*. Cardiff, 1978. Myrddin aparece nas fontes galesas como autor de poemas mánticos en torno á historia de Gales e as súas loitas con normandos e ingleses.

proba que demostrará que Artur é o auténtico fillo de Uther, escollido para rei do seu pobo, pero é tamén o “bardo das edades” (EE, v. 69) de que falaba Pondal, o que canta para manter viva a memoria das glorias pasadas, espertar a conciencia do seu pobo e guialo cara ó seu destino histórico, un destino de liberdade. Por iso, coa espada cravada no chan ós seus pés, diríxese ó pobo para explicarlles a orixe daquel obxecto máxico que decidirá quen é o seu rei, pero esta explicación implica unha lembranza da historia do pobo celta: guiado polas verbas máxicas que lle confiou o seu mestre Taliensín¹⁸⁷ trasládase por encantamento a unha costa descoñecida onde a espada está gardada nunha furna e defendida por un dragón e unha águia. Esa costa misteriosa non é nin máis nin menos que a galega illa de Sálvora, situada na entrada da Ría de Arousa,¹⁸⁸ xardín dos vellos deuses e antiga patria do pobo celta:

Baixo a dozura do ceo
da nobre Galicia irmán,
onde pola nosa gloria
inda doirando o fogar
vive aceso o lume sagro
dos craros días do clan,
hai unha illa encantada
[...]
Amada dos vellos dioses
mortos e esquecidos xa
que Sálvora lle chamaron
(EE, vv. 89-95, 107-109)

En Galicia, por tanto, segundo as palabras de Merlín neste discurso, aínda se mantén a lembranza dos tempos gloriosos que no seu chan viviu o pobo celta, e alí yace gardada nas entrañas da terra a espada Escalibor, símbolo de tempos heroicos (“[...]o trunfal/ aceiro de heroica idade/ cantada por Ossian”, EE, v.126-128), pero tamén da cristianización (“[aceiro] no dolmen batido e no Xordán

Parece que pertencía á corte do rei Gwenddoleu fab Cediaw e que perdeu a razón nunha batalla en que morreu o seu señor. Por temor ó inimigo vencedor buscou refuxio nas fragas de Escocia e alí, en soidade, adquiriu o don da profecía.

¹⁸⁷ Cabanillas coñecía probablemente a existencia do poema “Ymddiddan Myrddin a Thaliesin” (O diálogo de Myrddin e Thaliesin) incluído no *Libro Negro de Carmarthen* (c. 1200)

¹⁸⁸ Lembremos que no texto de Risco tamén se situaba a espada nunha illa galega, pero daquela na illa de Ons da ría de Pontevedra.

templado”, EE, v.80). A espada é gardada por dous animais míticos, un dragón e unha águia, que son vencidos ou esconxurados por Merlín coa forza máxica do canto libertador:

na arpa das nove cordas
a liberdade preguei
do pobo por Dios chamado
o seu lábaro a soster.
Ardendo en chamas vermellas
o dragón morto caieu.

E o aguia, de azas abertas
[...] foise perdendo no alén.
(EE, vv. 143-149 e152)

Ese pobo non é outro que o celta (“Valeiro o céltigo trono”, EE, v. 157) e o rei elixido é esperado para que reine “en trunfo e honra da raza” (EE, v. 161) e “en honra de El Señor” (EE, v.192). Despois de que o bispo bendiga a espada, comezan as probas dos máis esforzados guerreiros para arrincala do chan, ata que chega o mozo Artur, que a saca con facilidade. Como corresponde a un momento decisivo para a historia, igual có da contemplación do Graal, multiplícanse os signos sobrenaturais: unha fantástica iluminación cae sobre o escenario e séntense cánticos de gloria mentres os anxos tanguen campás. Artur é coroado inmediatamente na catedral e na mesma cerimonia ve a Xinebra (“a xentil Guanhumara”, di Cabanillas preferindo unha forma celta do nome do personaxe) e queda ferido de amor, un amor que se anuncia brevemente como causa de futura desgracia polo adulterio da que vai ser muller de Arturo e por tanto raíña. De acordo co celtismo imperante nesta primeira saga, o amante da raíña será Medraldo, o Medrawd que Geoffrey de Monmouth presenta na *Historia Regum Britanniae* (c. 1135) como sobriño de Arturo que usurpa o trono e comete adulterio coa raíña (Mordred en versións posteriores),¹⁸⁹ e non Lanzarote, que é un personaxe introducido por Chretien de Troyes. Esta traición fugazmente insinuada ó final da primeira parte do libro de Cabanillas será a causa da morte do rei que se conta na última saga, ou mellor dito, do seu

¹⁸⁹ Sobre a figura de Medrawd na tradición anterior a Geoffrey de Monmouth ver Maier (1997:192).

abandono deste mundo, porque no texto non se fala directamente da súa morte.

Xa vimos que na saga central desaparecen todos os motivos tradicionais que rodean a busca, e a narración concéntrase no camiño directo cara á contemplación do obxecto misterioso, o Santo Grial. Na obra de Cabanillas o rei Pescador coas súas terribles feridas e o seu reino ermo non aparecen en ningún momento.¹⁹⁰ Na redución ós elementos esenciais, Arturo toma o lugar daquel personaxe: é el quen ten unha ferida, pero non nos xenitais, senón no costado, como Cristo, e esta ferida será a causa da súa despedida do mundo.

Tras de loitas acedas, sempre aberta a ferida
que rachou no seu peito unha man benquerida
(SRA: vv 81-82)

Deste xeito fúndese na figura de Arturo o humano e o divino, a fidelidade á tradición cabaleiresca que presenta a súa morte como consecuencia do conflito provocado polos amores de Xinebra, e a interpretación transcendente que o identifica coa figura do Redentor, que morre polos pecados de todos os homes.

Despois de que Galahaz acada a visión do Graal parece iniciarse unha era dourada de harmonía e prosperidade para todos os pobos celtas. Entón Arturo, ferido e canso das loitas do mundo, prepárase para seguir tamén el os designios divinos:

prisioneiro de inota e divina vontade
ten o espírito alonxado nun alén de saudade;
que chegados os tempos daquel místico sono
encuberto nas neboas, na tristura do trono
tan somentes agarda a sinal da partida
cara ós séculos novos onde ha de ter nova vida.
(SRA, vv. 85-90)

A marcha do mundo do rei prodúcese nun momento de harmonía e esplendor, e non se produce ningunha catástrofe que cause a súa morte, como sucede en

¹⁹⁰ A difícil xustificación destes motivos dende a tradición cristiãna é confirmada por Frappier : "Si l'on s'interroge sur le Roi Pêcheur, [...] la théorie de l'origine chrétienne et liturgique est impuissante a donner une réponse digne du moindre crédit."(Frappier/ Grim, 1978:306).

todas as versións medievais. Ademais non parece encararse como unha traxedia, senón que, parafraseando de novo o famoso verso de Pondal, “os tempos son chegados”, a partida contéplase con esperanza como sinal dun futuro renacer, pois o receptor ten moi presente que esa frase fai referencia ó momento en que se cumpren as profecías dos bardos, profecías sempre referidas á recuperación e liberación nacional. A concepción mesiánica da figura de Arturo impide contemplar a súa morte como algo definitivo e, tomando como base a tradición bretona da súa viaxe á illa de Avalón ferido de morte, Cabanillas repite o motivo da barca milagrosa que recolle o enviado por Deus para trasladalo a onde ha de cumprir a súa misión.¹⁹¹ Forcadela (1989: 86) comenta o motivo da barca como un dos símbolos fundamentais da transcendencia na poética de Cabanillas que ten unha función básica: unir dúas ribeiras que son a da vida e a morte. Nesta obra a barca aparece en dúas ocasións. A primeira no inicio da viaxe de Galahad, que segundo este estudioso sería o trasunto invertido do tópico descenso ó inferno, pois Galahad chega ó Paraíso, que se identifica con Galicia.¹⁹² A segunda na escena fúnebre da partida de Artur en que aparece rodeada de cisnes negros para levalo ó outro mundo, que tamén se suxire que debe identificarse con Galicia, pois a “ribeira sagra” debe identificarse coa terra onde se encontrou o Graal:

da man da nobre doncela
entra esvaído na barca
que, e circo a escolta dos cisnes
e do misterio levada,
alónxase mar afora,
rumbo da ribeira sagra.

(SRA, v. 271-276)

¹⁹¹ Forcadela comenta o motivo da barca como un dos símbolos fundamentais da transcendencia na poética de Cabanillas que ten unha función básica: unir dúas ribeiras que son a da vida e a morte. Nesta obra a barca aparece en dúas ocasións. A primeira no inicio da viaxe de Galahad, que segundo este estudioso sería o trasunto invertido do tópico descenso ó inferno, pois Galahad chega ó Paraíso, que se identifica con Galicia. A segunda na escena fúnebre da partida de Arthur. Sobre as navegacións en diferentes tradicións e as súas derivacións na literatura cabaleiresca véxase Filgueira Valverde (1982:28-33).

¹⁹² Na tradición medieval a nave que conduce ó Grial simboliza a Igrexa (Ciriot, 998: 32).

Antes da viaxe, Arturo despídese de Caledonia nun discurso que rompe a unidade métrica de todo o poema: nun grupo de seis sextinas rubenianas¹⁹³ o rei canta as excelencias da súa terra para a que prevé un futuro idílico e xustifica a necesidade de partir para cumprir o seu destino e poder continuar a súa xeira liberadora das nacións celtas en tempos futuros:

¡Tremelucen na altura as raiolas da estrela
fado e guía da raza! ¡É de forza ir tras dela
ó esquecido fogar!
¡A terra bretemosa onde durma o meu sono
terá de ver un día o renacer dun trono
Nas pedras dun altar!
(SRA, vv.163-168)

A crenza nun destino colectivo predeterminado polo ciclo da historia faise cada vez máis evidente. O mito do eterno retorno que se anunciaba na indeterminación temporal e o comportamento ritual de Galaad concrétese agora coa figura de Arturo e o seu retorno anunciado. Un retorno que concerne directamente a Galicia, antigo fogar da raza celta, para a cal se prevé un renacer intimamente vencellado á gloria da cristiandade e á fundación da cidade de Santiago que se anuncia como un novo centro relixioso:

¡Deprendida nos beizos da diviña saudade,
as arpas dos seus bardos dirán na nova idade
A céltiga oración
e arredor dunha lousa cristián será ergueita
a cidade groriosa do porvir, escolleita
como nova Sión!"
(SRA, v. 172-174).

Artur segue agora o mesmo camiño que Galahaz, quen lle cingue a espada milagrosa coa que ha de continuar "a Santa Causa", e coa súa partida cara ó descanso nunha furna nas costas de Galicia recomézase o ciclo que se iniciara coa espada Escalibor, gardada no mesmo lugar a través dos tempos.¹⁹⁴ A

¹⁹³ Varela Jácome (1965:98) considéraos sextetos de pé quebrado.

¹⁹⁴ A morte de Arturo e a procedencia da súa espada xa se puxeran en relación na *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth, pois a illa de Avalón a onde o levan ferido tamén fora o lugar onde se forxara a espada.

“esperanza bretona” trasládase a terras de Galicia e esa “Esperanza” -palabra continuamente reiterada ó longo do poema e sempre escrita con maiúsculas- que guía os heroes trasládase á colectividade na inscrición que pecha a tumba de Arturo e mailo poema:

e a entrada da furna, a un mandado segredo,
foi cuberta e zarrada por xigante rochedo
no que, chave dos tempo, a man da Saudade
labrara a verba xurdia do consolo: ¡ESPERADE!
(SRA, v. 309-312)

3.6. CONSIDERACIÓNS FORMAIS E SIGNIFICADO.

Na noite estrelecida é considerada tradicionalmente pola crítica un poema épico. Sen embargo a adscripción xenolóxica tórnase conflictiva se temos en conta que na tradición francesa medieval que nela se reelabora os textos son calificados habitualmente de “roman en vers” e posteriormente “roman en prose”¹⁹⁵. A contradicción radica en boa medida na dificultade para a clasificación en xeneros, tal como estudia longamente Genette (1979) que fai unha nova distinción entre “modos” e “xéneros” e remite a tres constantes dos sistemas xenolóxicos: temáticas, modais e formais. A obra de Cabanillas considerouse épica polo seu modo narrativo e pola temática centrada en feitos heroicos e lendarios. Sen embargo, convén ter en conta a alteridade da cultura medieval sinalada por Jauss (1977) para lembrar a diferente consideración medieval da temática destes “romans”, que se caracterizan daquela sobre todo polo carácter ficcional das aventuras neles narradas, lonxe da seriedade dos relatos de feitos históricos. Pero sobre todo nos últimos tempos estase a chamar a atención sobre a decisiva importancia das características formais que corresponden á épica pola súa inherente transmisión oral que impón a variabilidade, fronte á regularidade e o cultismo das novelas en verso, concibidas para ser lidas.

¹⁹⁵ Sobre o tema da evolución dos xéneros na Idade Media véxase Zumthor: “Gènese et évolution du genre” prose”(Frappier/ Grim ,1978: 60-73), e Poiron: “Romans en verse et romans en prose”(Frappier/ Grim ,1978: 74-81).

Cabanillas escolle un metro culto como base da súa composición: os pareados de alexandrinos con rima consoante, que só ceden o seu lugar a unha forma máis popular, case sempre para transmitir o discurso oral dalgúns personaxes en octosílabos romanceados, e fai unha soa excepción co pé quebrado que rompe a monotonía dos alexandrinos para introducir intensidade e emoción ó discurso final do rei Arturo. A diferenza coa constante irregularidade que caracteriza o metro épico e a súa rima asoante, non pode ser casual como non pode selo a coincidencia cos “romans en vers” medievais, compostos en pareados de rima consoante, aínda que octosílabos.

Xa comentamos máis arriba que na data de publicación desta obra, os anos vinte, é intenso o ambiente de concienciación en torno á necesidade de crear unha novela galega entre a intelectualidade nacionalista. Neste aspecto tamén Cabanillas parece querer remontarse ás orixes para ofrecer uns alicerces de tradición formal e ontolóxica ó novo xénero que está nacemento entre os seus contemporáneos. Quizais impulsado por esa necesidade de encher baleiros do repertorio que aínda se percibe no sistema literario galégo actual, decide iniciar o cultivo dun novo xénero, pero non é o da épica, porque o momento histórico da súa existencia xa estaba perdido, senón a novela. E do mesmo xeito que no plano temático se contempla o cultivo da materia de Bretaña como un intento de proporcionar a Galicia un pasado lendario, a obra de Cabanillas debe ser considerada un intento de proporcionar á novela unha historia previa necesaria para esa desexada consolidación do xénero¹⁹⁶. Os auténticos artífices do desenvolvemento da novela en galego, agás algún texto illado producido no século anterior, serían os membros da Xeración Nós, que é a seguinte cronoloxicamente á do noso autor, aínda que soe vincularse con eles pola coincidencia de intereses e actividades, como xa vimos, a pesar da diferenza

¹⁹⁶ Considerando que as relacións arquitectuais se soen manifestar nos paratextos, a denominación de “sagas” que escolle o autor remítenos ás narracións en prosa sobre a historia dun pobo ou unha familia. Dous aspectos son salientables nesta autodefinición: en primeiro lugar a forma da prosa -mentres que ás *eddas* corresponde o verso- que as sitúa entre os precedentes da novela; en segundo lugar a pretendida historicidade da súa materia que reforza a intencionalidade de reconstruír a identidade a través da recuperación dunha historia negada.

de idade,

Por último, faise necesaria unha reflexión sobre un paratexto de primaria importancia que é o título baixo o cal se reúnen as tres sagas no libro. Chama a atención a ausencia de referentes artúricos ou célticos e a aparente inmotivación con relación á temática central das sagas. Aparente, nunca mellor dito, porque se na superficie encontramos temática artúrica, as correntes profundas da significación arrástrannos cara ó renacer anunciado de Galicia, a vella patria dos celtas. Un renacer obviamente asociado á luz do día, á luz infinda que acompaña a aparición do Graal, mentres que o presente só pode ser representado pola noite, pero unha noite chea de estrelas que indican o camiño. A acción das tres sagas sucede pola noite. Na primeira as profecías de Merlín que rematan coa coroación de Artur comezan cando “mediou a noite sagra da festa do Nadal” (EE, v. 13); na segunda Artur comunica ós cabaleiros a visión que dará inicio á busca do Graal cando locen “estrelas de ouro no ceo/dunha noite de Nadal” (CSG, v. 1-2); na terceira “A tarde ía caíndo. O sol prendera lume/ na barra do hourizonte [...]” (SRA, v.1-2) cando Galahaz chega para comunicar a súa visión ó rei, e este traspásalle a súa corona e prepárase para a súa partida. No medio da noite espera na praia (“Altas horas da noite. Vai a lúa na chea/bogando nunha maina craridade serea”, vv.117-118) e a barca chega a buscalo “galgante dos luceiros nas roibas ardentías.” (v.127). Mentres as dúas primeiras sagas comezan na noite de Nadal, a noite da chegada do redentor, e rematan co abrir do día, a terceira deixa na indeterminación temporal a partida de Arturo, pero a súa chegada ás costas de Galicia asóciase temén co amencer e signos de esperanza¹⁹⁷.

Antes do mencer houbo a noite estrelecida, e esta é a que adquire forma literaria na obra de Cabanillas. A noite dun pasado histórico escuro e silenciado no que el pon as estrelas duns heroes-guieros. A noite literaria que cobre as raíces do xénero novelesco na que el coloca un luceiro que permite albiscar o

¹⁹⁷ Lembramos de novo o artigo de 1922 onde se anunciaba: “Anda no ceo unha estrela con rabo. Os tempos son chegados. Todo se virá abaixo e surdirá de novo a patria.” (OC-III, 1980: 400)

camiño. Pois o poeta non só pretende dotar a Galicia do pasado lendario, da historia ficcional que non tivo, senón tamén crear o pasado literario que o mesmo sometemento político impediu.