
COLECCIÓN TEXTOS E ESTUDOS

*APROPIACIÓN CULTURAL E
CONTRADISCURSO HISTÓRICO*
A MATERIA ARTÚRICA NA LITERATURA GALEGA

MARÍA XESÚS LAMA LÓPEZ

EDICIÓN DE
MARÍA JESÚS BOTANA VILAR E CLAUDIA MARIÑO GÓMEZ

VOLUME II

CENTRO DE ESTUDOS GALEGOS DO ALGARVE

FARO 2023

*APROPIACIÓN CULTURAL E
CONTRADISCURSO HISTÓRICO*

COLECCIÓN TEXTOS E ESTUDOS

*APROPIACIÓN CULTURAL E
CONTRADISCURSO HISTÓRICO*

A MATERIA ARTÚRICA NA LITERATURA GALEGA

MARÍA XESÚS LAMA LÓPEZ

EDICIÓN DE

MARÍA JESÚS BOTANA VILAR E CLAUDIA MARIÑO GÓMEZ

VOLUME II

CENTRO DE ESTUDOS GALEGOS DO ALGARVE

FARO 2023

COLECCIÓN TEXTOS E ESTUDOS

DIRECTORES **Pere Ferré** e **María Jesús Botana Vilar**

SECRETARIADO CIENTÍFICO **Claudia Mariño Gómez**

MAQUETAXE E DISEÑO EDITORIAL **Juan Manuel Escribano Loza**

DOI [10.34623/typg-c747](https://doi.org/10.34623/typg-c747)

Índice xeral

ABREVIATURAS EMPREGADAS.....	7
IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX	11
V. A CONSTRUCIÓN DUN CONTRADISCURSO HISTÓRICO FICCIONAL NA OBRA DE XOSÉ LUÍS MÉNDEZ FERRÍN	121
VI. CONCLUSIÓNS	193
BIBLIOGRAFÍA	205

ABREVIATURAS EMPREGADAS

AC	Cunqueiro, Á. (1990) [1974]. <i>El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes</i> . Barcelona: Ediciones Destino.
AdC	<i>Álbum de la Caridad</i> . A Coruña: Imprenta del Hospicio provincial (Cit. por edición facsimilar de Ediciones Giner, 1989).
AdA	Méndez Ferrín, X. L. (1984) [1982]. <i>Amor de Artur</i> . Vigo: Xerais.
Ael	Méndez Ferrín, X. L. (1989) [1976]. <i>Antón e os inocentes</i> . Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
ArAr	Méndez Ferrín, X. L. (1990) [1985]. <i>Arnoia, Arnoia</i> . Vigo: Edicións Xerais.
AmT	Curros Enríquez, M. (1985). <i>Aires da miña terra</i> . Vigo: Galaxia.
ANT	<i>A Nosa Terra</i> . Volumes I-IX 1916-1936. (ed. facs., Vigo, Nova Galicia Edicións, 1995).
BB	Bouza-Brey, F. (1981). <i>Obra literaria completa</i> . Vigo: Edicións Xerais.
BrE	Méndez Ferrín, X. L. (1987). <i>Bretaña, Esmeraldina</i> . Vigo: Edicións Xerais.
CC	Pondal, E. (1961). <i>Versos iñorados ou esquecidos de Eduardo Pondal</i> (R. Carballo Calero, Ed.). Vigo: Galaxia.
CG	Riquer, M. (Trad. e Ed.) (1985). <i>Li contes del Graal/El cuento del Grial de Chrétien de Troyes</i> . Barcelona: Quaderns Crema.
CS	Cunqueiro, Á. (1994) [1956]. <i>As crónicas do sochantre</i> . Vigo: Galaxia.

- CSG O cabaleiro do Sant Grial. En R. Cabanillas (1988). *Na noite estrelecida*. Vigo: Xerais [Edición e introdución de X. R. Pena].
- DRSG Risco, V. (1998). *Doutrina e ritual da moi nobre orde galega do Sancto Graal*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia e Centro Ramón Piñeiro para a investigación en humanidades [Estudo crítico de J. Ventura].
- EE A espada Escalibor. En R. Cabanillas (1988). *Na noite estrelecida*. Vigo: Xerais [Edición e introdución de X. R. Pena].
- EP Ricón Virulegio, A. (1981) *Eduardo Pondal* (Limiar e escolma de Amado Ricón Virulegio). Vigo: Galaxia.
- EPP Pondal, E. (1989). *Poesía* (Manuel Forcadela, Ed.). Vigo: Xerais.
- GRU *Galicia: revista universal de este reino*. A Coruña, 1860-1864.
- HBL Riquer, I.; Losada, E. e González, H. (Coords.) (2000). *Profesor Basilio Losada. Ensinar a pensar con liberdade e risco*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- HG Vereas y Aguiar, J. (1838). *Historia de Galicia: Primera parte que comprende los orígenes y estados de los pueblos septentrionales y occidentales de la España antes de su conquista por los romanos*. Ferrol: Nicasio Taxonera.
- HXAM Álvarez, R. e Vilavedra, D. (Coords.) (1999). *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- MdA Méndez Ferrín, X. L (1992). *Morte de Amadís*. Barcelona: Antón Agra editor.
- MF Cunqueiro, Á. (1995) [1955]. *Merlín e familia*. Vigo: Galaxia.
- MyF Cunqueiro, Á. (1986) [1957]. *Merlín y familia*. Barcelona: Destinolibro.

MU	Cunqueiro, Á (1989) [1960]. <i>Las mocedades de Ulises</i> . Barcelona: Ediciones Destino.
OC-I, II	Cabanillas, R. (1979). <i>Obra Completa</i> (Vols. I e II). Madrid: Akal [Edición e limiar de Xesús Alonso Montero].
OC-III	Cabanillas, R. (1980). <i>Obra Completa</i> (Vol. III). Madrid: Akal [Edición e limiar de Xesús Alonso Montero].
OGC-I a III	Cunqueiro, Á (1980-84). <i>Obra en galego completa</i> (Vols. I-III). Vigo: Galaxia.
OGC-IV	Cunqueiro, Á (1991). <i>Obra en galego completa. IV. Ensaíos</i> . Vigo: Galaxia.
PGC-I	Pondal, E. (1995) <i>Poesía Galega Completa I. Queixumes dos pinos</i> . (Manuel Ferreiro) Santiago: Sotelo Blanco.
PGC-II	Pondal, E. (2001). <i>Poesía Galega Completa II. Poemas impresos</i> . (Edición de Manuel Ferreiro, Ed.). Santiago: Sotelo Blanco.
PreR	García Negro, M. P. e Gómez Sánchez, A. (Eds.) (1996). <i>A literatura galega do pre-renacemento (1808-1863)</i> . Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega.
POH	Méndez Ferrín, X. L. (1985) [1958]. <i>Percival e outras historias</i> . Vigo: Galaxia.
RC	<i>El Recreo Compostelano</i> (1842-1843). Santiago de Compostela: Establecemento tipográfico/litográfico de J. Núñez Castaño.
RTA	Méndez Ferrín, X. L. (1996). <i>Retorno a Tagen Ata</i> . Vigo: Xerais.
SRA	O soño do rei Artur. En R. Cabanillas, (1988). <i>Na noite estrelecida</i> . Vigo: Xerais [Edición e introdución de X. R. Pena].
VFF	Cunqueiro, Á. (1983) [1972]. <i>Vida y fugas de Fanto Fantini de la Gherardesca</i> . Barcelona: Ediciones Destino.

XS

Pondal, E. (1985). *Queixumes dos pinos e outros poemas*. (X. Senín, Ed.). Vigo: Galaxia.

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

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

1.1. Persistencia 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 ao 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, 1994: 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 sobre a 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)¹²⁰

Os trazos da civilización celta preromana mantéñense sempre con carácter dominante, aínda que se acepte a inevitable fusión de razas no transcurso dos séculos. Polo tanto minimízase a influencia da romanización¹²¹, mentres que a invasión sueva se contempla como unha renovación do zume ario orixinario 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 Ramón Barreiro:

Hai unha sospeitosa coincidencia en tódalas historias de Galicia, 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 través dos séculos. Nin a dominación romana que durou máis de quíntos anos nin a dominación sueva, nin o proceso da Reconquista foron

120 Basilio Losada sinalou a supervivencia 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: 251).

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)

121 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 ao 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).

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

capaces de extinguir o sentimento de nacionalidade. Unhas veces este sentimento agroma á superficie, outras agóchase agardando tempos mellores, pero sempre está vivo, alentando nas concencias dos elexidos, dos líderes que periodicamente 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 frutífera, quedando a obra de Pondal relegada, co paso dos anos, a unha posición periférica no sistema, fronte ao 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 anos¹²² 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 introdución 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 Piedrafito* 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, 1886 [1871]: 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 autores considerados precursores da figura central, que é Rosalía¹²³, de quen se di que é "o poeta galego de máis personalidade"

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

123 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 ao primeiro libro galego de Rosalía (*Cantares gallegos*, 1863). A

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 prerrosalianos, mentres reconece 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 produtivo seguido polos seus contemporáneos e polas xeracións posteriores. En cambio a poesía de Pondal cualifícase de historiográfica e culta, e considérase modelo de poesía non popular. Uxío López-Aydllo en *Las mejores poesías gallegas* (1914) vai máis aló e nin sequera menciona a Pondal, mentres destaca o protagonismo da figura de Rosalía¹²⁴. 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 se transmitiu á historiografía posterior, 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 seguidores¹²⁵.

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 produtivo, como ben sabía o antólogo, compañeiro de faladoiro do poeta na Cova Céltica.

124 É interesante que López Aydllo manteña en 1914 a opinión que formulara Saralegui (1886: 13) trinta anos antes sobre a inexistencia de produción suficiente para poder falar dunha literatura galega con entidade propia.

125 Por unha banda, o antólogo recolle na súa obra un estado de opinión que se fora forxando despois da morte de Pondal e ao 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)

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).

Pero a partir de 1913 irrompe a obra de Cabanillas, denominado "o poeta da raza" polos seus contemporáneos¹²⁶, 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 ao mundo celta —e sobre todo a Irlanda que estaba vivindo un atractivo proceso de emancipación—, ou poemas de resonancias celtas¹²⁷. 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 renacemento céltiga. A moderna literatura irlandesa" (*Nós* 26, 27 e 28)¹²⁸, 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)¹²⁹. 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 tradución do *Leabhar Kabhala* (*Nós* 86, 88, 92 e 95, 1931)¹³⁰. A data da tradución é moi

126 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 ao ano 1917). A maioría aparecen sen sinatura, agás o do n° 33, asinado por Ricardo Carballal, e o último, asinado por X. Máis adiante el mesmo parece asumir ese apelativo en artigos publicados baixo a epígrafe "Do poeta da raza" (ANT 81, 15-II-1919, e 181, 15-III-1923).

127 Os emigrantes galegos de Bos 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, recensionada por Alexandre Bóveda en ANT 334 (2-VI-1934).

128 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.

129 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)

130 A tradución 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

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 aos 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 esténdese tamén á Bretaña como demostran as traducións de literatura popular bretoa e os constantes manifestos de irmandade e, finalmente, o estudo de Castelaino sobre *As cruces de pedra na Bretaña*, publicado en 1930. Alén diso, os estudos arqueolóxicos, que experimentan un pulo importante durante os anos vinte no seo do Seminario de Estudios 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 poeta, quen recolle nun longo poema titulado "Canto a Galicia" (1922)¹³¹ 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! ¡Precusores dos grandes Cancioneiros
que son roseira inxente de eterna froración! (BB, 162)

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 aos historiadores do XIX para afirmar que os celtas chegaran a Irlanda dende Galicia, tal como recolle Cabanillas na súa obra. Estas traducións son anónimas, e aínda que hai indicios que parecen indicar que as puido facer Vicente Risco (Ventura, 1998: 14), tamén é certo que tradicionalmente —segundo Méndez Ferrín (Salgado e Casado, 1989: 255) por mor de bases de tradición oral— foron atribuídas a Otero Pedrayo (Axeitos, 1993: 98).

131 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).

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 Nós¹³² 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". Porén, 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* 46 (1974: 426-433)¹³³ 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 á maneira de lenda medieval, en Nós 18 (1-VII-1923) co título "A estrela do apóstolo" (Vázquez-Monxardín, 1998:7), o que permitiría datar a confección do manuscrito antes de 1923. Ora ben, 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

132 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 tardiamente ao nacionalismo— e na definición ideolóxica conservadora, mentres que baixo a denominación Xeración Nós inclúese a Castela, que compartiu con eles empresas culturais e múltiples actividades, mesmo políticas, pero seguiu unha evolución intelectual e ideolóxica moi diferente.

133 Despois dunha segunda publicación na revista *Bonaival*, n° 0 (1979: 37-51), reproduciuse na *Obra Completa* do autor publicada pola editorial Galaxia (1997: V, 733-767) e finalmente en 1998 publicouse en edición comentada e cun estudo crítico de Joaquim Ventura, ademais dunha presentación de Vázquez-Monxardín. Segundo este último, o seu avó recibiu "por volta dos anos vinte" este manuscrito como agasallo do mesmo autor e conservouno. Esta última é a edición pola que se cita aquí.

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, 1998: 13)¹³⁴.

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*—, aos 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 estuda admirablemente Trevor-Roper (2000) sinalando a influencia decisiva da obra apócrifa de James Macpherson e as invencións históricas do Reverendo John Macpherson¹³⁵ 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 an eighteenth centuries, Celtic Ireland remained, culturally, an historic nation while

134 Este estudoso afirma que a carta é "datable posiblemente en xaneiro de 1922" (Ventura, 1998: 13).

135 Este segundo Macpherson é autor da *Critical Dissertation* que establece o contexto dos poemas ossiánicos. Sitúa os celtas en Escocia catro séculos antes da súa chegada histórica e explica que a xenuína literatura irlandesa foi roubada aos 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 desenguedallar.

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

Celtic Scotland was, at best, its poor sister. It had — could have — no independent tradition. (Trevor-Roper, 2000: 16).

Algo similar lle sucede a Galicia, pois tal e como denunciaba Sara-legui (1886), carece dunha tradición antiga propia. 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 Irlanda¹³⁶. 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 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 aos que quere atribuír un significado transcendente utilizándoos como elementos de ligazón entre a cultura galega e unhas tradicións lendarias de prestixio. Así pois, 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 ao 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

136 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: 317 e ss.)

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.

Ao 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 portugués¹³⁷ e cos vaticinios que anuncian un futuro que se corresponde co ideal do galeguismo. Por iso o corno de guerra de Breogán lles queda en herdanza aos Celtas galegos a través dun testamento que é un anuncio do futuro de sometemento que espera ao seu pobo e, ao mesmo tempo, do rexurdir que permitirá superar esa escura etapa claramente identificada coa situación que os galeguistas querían remediar:

Entón Lughagh figo coñecer a todos o Testamento de Breogan, que lle deixaba ôs 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 alumea nin o estrelecer d'uhna pequena esperanza na negra so[m]bra qu'enneiteza â vosa Terra.

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

E ô seu són han espertar os bós e xenerosos, os que s'axuntarán e s'erguerán en Irmandades, â espreira 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 anu[n]cie 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. Ao mesmo tempo as relacións

137 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 liberar o seu país.

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

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, xa que esas Irmandades que se han de erguer son facilmente 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 os romanos, e os cabaleiros vencidos permanecen alí en forma de mosquitos, como di a lenda da lagoa de Antela recollida por Murguía (1888: 263); a loucura de Merlín ao 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 ao bosque de Brocelandia; e a Copa Santa, arredor da cal Xosé de Arimatea instituirá a Orde do Santo Graal no Pico Sacro, despois desa batalla que acaba co reino de Arturo é levada en secreto ao 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 ô Tempo Pasado, e refire as cousas atal é coma foran acontecidas na época groriosa d'EI-Rei Artús, que foi no século V da nosa Era Cristiá, Mais [a] estorea de Perceval —en alemán Parsifal— que contan Wolfgang d'Eschembach e mais Ricardo Wagner, refírese ô Tempo Futuro, e prefigura a costitución 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 n-outros Sebastian, mais iles chamaronlle co nome simbólico de Parsifal que é Perceval. (Risco, 1998: 34).

O paralelismo entre a figura de Arturo e a do Don Sebastião portugués fórmulase 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 aos vencellos coas culturas atlánticas reclamados polos historiadores.

1.2. 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, ao tempo que abre novos camiños de renovación na liña do modernismo¹³⁸. 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 estadía como emigrante en Cuba e en boa medida como consecuencia do contacto con Xosé Fontenla Leal (1865-1919), promotor da fundación da Real Academia Galega¹³⁹.

138 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 ao grupo dos seus estritos contemporáneos que Méndez Ferrín (1984) propón como Xeración de "Antre dous Séculos" e que teñen poucas características comúns.

139 Xosé Fontenla Leal emigrou de neno á Habana cos seus pais e alá viviu ata a súa morte. Obreiro litográfico de formación autodidacta, desde moi novo manifestou a súa conciencia de galeguidade 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 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 esquecerei nunca de que ti fuche quen decidíu miña vocación e

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

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 ao lado de composicións de inspiración patriótica e acendido ton reivindicativo aparecen outras de carácter descritivo, costumista, ou intimista e de evocación nostálgica, cheas de resonancias modernistas¹⁴⁰.

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 dedica, 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

meu casamento co ideoma pátreo (19-IV-1913)". En realidade non aparece esta dedicatoria a Fontenla no seu segundo libro nin noutro ningún.

140 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 cen follas. Breviario dun amor* (1927) se consagra á temática amorosa. Tamén fixo algunhas contribucións significativas ao 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 posguerra, que inclúen novas obras poéticas como *Camiños 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 alteas 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 ao exilio. Ao 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. 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.

múltiples os xogos de transtextualidade ao 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 eclecticamente todos os modelos combinouse coa ansia de experimentación con novas formas e estilos, introducindo un esperado dinamismo no sistema.

A influencia de Pondal ponse de manifesto xa no seu discurso de entrada na Real Academia Galega — "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 nin-gunha 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 pór en marcha todo un movemento de reivindicación da especificidade cultural.

1.3. 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 (Martínez 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 orixinais¹⁴¹. Non en van, é a el a quen lle dedica o seu 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 introdución ao resto do libro, estruturado en catro partes con título de seu: "Lonxanías", "O que non morreu", "Follas soltas" e "Rimas"¹⁴². 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 frente erguida, o paso ventureiro / ó lombo un pau [...]". Porén, lonxe do aristocratismo e das vaguidades do poeta bergantiñán, Cabanillas dálle o protagonismo ao 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:

141 En *Da terra asoballada* (1917) presenta unha serie de poemas dedicados aos grandes persoeiros do galeguismo do século anterior, baixo a 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 ao mesmo tempo lle atribúe a condición de guerreiro, aínda que as súas armas fosen sempre só as palabras: "Dos guerreiros das Suevia posto ó fronte" (OC-I, 295). Obsérvase, ademais, a denominación de Suevia para Galicia, como fixera tamén Pondal nalgúns ocasións.

142 Esta organización do libro en varias partes con título propio, que pretenden agrupar as composicións cunha certa unidade temática, lembra ao 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".

Creente nas virtudes da súa raza,
valente no sufrir, forte, sereo
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 ao longo de toda a obra referencias a esa característica identitaria que actúan para o lector como un recordatorio ou un eco da tradición literaria. Así, por exemplo, no poema "Tarde baixa", que describe unha apracible escena aldeá ao final do día, séntese que un "Bravo, céltigo aturuxo fende os ares" (OC-I, 51); en "Os pinos saudosos", de *Vento mareiro*, refírese aos piñeiros que contempla no parque do Retiro madrileño cun "¡Ou verdes pinos celtas no desterro!" (OC-I, 146); en "O gaiteiro de Cambados" fala de "Este gaiteiro celta de ollos azuados" que ten "alma de bardo" (OC-I, 274), e na longa escena de "A morte do gaiteiro" 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)

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

Tamén son moitos os casos en que se recollen resonancias da mensaxe pondaliana, polo uso de motivos, imaxes ou expresións típicas daquel autor, como no poema "A sombra do piñal", de *Vento mareiro*, que remata con estes versos:

¡Pinal de Tragove
rei da soedá
que rosmas 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 ao 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 resonancias 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 menospreza a laboriosidade sedentaria; un ideal dominado pola *aurea mediocritas*, que se comprace na humildade e a simplicidade da entrega ao quefacer cotián, o que non impide manter o espírito alerta e disposto para loitar cando chegue a hora¹⁴³:

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 no que atinxe ao tema da orixe celta dispersas en publicacións periódicas da preguerra. Na primeira parte do libro, titulada "Dos verdes castros"¹⁴⁴, 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 ao final reproducése o longo poema "O fillo de Celt", que se dera a coñecer xa no número 10 de *La Temporada en Mondanz* (17-VII-1924) co título "Colón"¹⁴⁵. Na primeira, o protagonista é Breogán, o heroe cantado por Pondal, que se presenta

143 Nos versos de Pondal escóitase o clamor dos pinos: "a nosa voz pregoa / a redenzón da boa / nazón de Breogán" (XS, 124).

144 Nótese de novo o xogo intertextual con Pondal, neste caso outra volta co texto do Himno galego [subliñado da autora]:

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

145 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 adicións 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 nin-

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

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 ao 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 inquedade.
Soñando co agarimo do clan velido e morno
faí resoar nos ventos o druídico corno
e aparellando as naves ordeou 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 ao 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 tribo celta dirixida por Celt, personaxe mitolóxico inventado¹⁴⁶, 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 gran tema desenvolto por Pondal en *Os*

gunha 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.

146 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.

*Eoas*¹⁴⁷, 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 caudillo 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!"¹⁴⁸, en que se desenvolven unha serie de motivos pondaliosos, tal como se anuncia no paratexto que o encabeza como unha especie de subtítulo: "O espírito de Pondal". Nel alúdese a 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 Céltica 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
deixa o nativo clan...!
¡Ou, canta luz eu vexo

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

148 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.

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

que na futura edá
da túa fronte sae
xente de Breogán...! (OC-I, 331)

Por último en *Da miña zanfona* (1959) encóntrase un poema dedicado a Toimil¹⁴⁹, o bardo galego que cantaba á súa terra no poema 30 de *Queixumes...*, inspirado no asedio 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,
jouh bardo do nobre andar,
d'ollos negros como a ala
do corvo do cabo Ougall,
Os suídosos recordos
canta da doce finían. (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 ao esplendor do tempo pasado contraposto a un presente de "olvido e soledá" a través da comparación co piñeiral de Foxán, testemuña do cambio, e remataba con esta sentenza:

149 Este libro foi publicado por primeira vez en 1954, pero cinco anos despois editase 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 arrequeutado con todas as novas composicións manuscritas, entre as que se encontra a aquí comentada.

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 piñeiral , pero o poeta parece rebelarse contra o destino que alí se proclamaba e chama o 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 ao día da loita pola liberación da patria, facendo fincapé na importancia da fouce como instrumento de traballo e ao mesmo tempo de loita. Velaí o poema de Pondal:

Xa chegaran os días
que os bardos anunciaran;
das gandras 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...

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

Segade a vosa herdade,
¡ai 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 froitos no pobo e cando estes maduran recóllense na sega, igual que o proceso de concienciación das masas remata na revolución. En ambos os 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 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 gortexas 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 intégrao 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 ao líder 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*, encontrase 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 descende sobre o cáliz, a personificación da idea da Renacemento, 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 Renacemento abreu o Ponte Escuro! (OC-I, 345-346)

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

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 conmemorar 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 concluír 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 intrasistémicas¹⁵⁰. 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 *Queixumes dos pinos* non coñeceu unha segunda edición ata 1935 e, por tanto, o conxunto do libro non podía ser ben coñecido para un público amplo. 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 arpa 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 ao seu amigo Manuel Sánchez Peña nunha carta do 30 de marzo de 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, considera quizais que o seu tempo pode ser xa ese futuro anunciado¹⁵¹. A revolta agrarista auspiciada por sindicatos como Acción

150 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 "Irlanda!", 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 ao discurso doutrinario de Risco.

151 Cómpre non esquecer a atención dos galeguistas ao movemento de resistencia e ao proceso de independencia de Irlanda, que se consolida en 1921, despois dunha vitoria do Sinn Féin nas eleccións de 1918 e dous anos de guerra de guerrillas.

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 alentán a crenza nun novo rexurdir de Galicia e que tamén lle esixen ao poeta contribuír á causa prestando a súa voz á misión concienciadora. Porén, dende finais dos anos vinte prodúcese unha baixada da súa actividade creativa¹⁵², 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.

1.4. 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 que a súa adscripción xeracional. Seguindo criterios cronolóxicos, débatese a súa pertenza á escola modernista, pero xa Carballo Calero (1981: 569) nega a existencia dun modernismo galego e explica o 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 adoita 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:

[...] 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

152 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 vogal do Consello de Cultura (Alonso Montero, 1989: 5). Estas polémicas puideron provocar o decaemento do seu entusiasmo, que se reflicte no case total abandono da escrita de creación durante un longo período.

independente e de representar nos seus textos as esencias 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; fronte á desexable heteroxeneización, prodúcese unha aceptación case unánime do modelo popularista representado simbolicamente 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 mestres¹⁵³. Así mesmo, ao historicismo doutrinario e didáctico de Pondal pódenselle rastrexar algúns seguidores que a duras penas serven para fundamentar a existencia dunha corrente alternativa, á que Méndez Ferrín (1984: 21-30) denomina "Escola Formalista", que inclúe produtos moi puntuais como *Leenda de Groría* (1890), de Alberto García Ferreiro, *Os Calaicos* (1894), de Florencio Vaamonde Lores ou *Boicentril* (1914), de Francisco Tettamancy y Gastón, aos 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 ao mesmo tempo na obra narrativa de Antonio López Ferreiro e algúns dos primeiros textos teatrais¹⁵⁴. En calquera caso, trátase de produtos que seguen as liñas marcadas polos textos fundadores canonizados¹⁵⁵ 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:

153 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.

154 López Ferreiro (1837-1910) é historiador e seguidor do galeguismo católico liderado por Alfredo Brañas. Contribúe á literatura galega publicando, ao 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 *A torre de Peito Burdelo* (1890), de Galo Salinas (1852-1926), ao 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).

155 O esbozo biográfico 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.

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

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 nacional¹⁵⁶.

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 influencia modernista na poesía galega é aceptada tamén por Méndez Ferrín (1984: 31), quen sinala que aparece sempre canda outras influencias paralelas ao modernismo ou anteriores, nunha peculiar fusión das diferentes escolas idealistas europeas: prerrafaelismo, saudosismo e simbolismo. Desta maneira, o sistema literario galego escaparía da subordinación aos 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

156 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)

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 ao emigrante que contempla a dolorosa distancia do seu mundo orixinario e que vive a través da lembranza. Do mesmo xeito, a estadía cubana posiblemente poría en contacto a Cabanillas cos modernistas da illa, o que 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 achegas 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 adoitan 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)

Ao mesmo tempo, prodúcese un cambio na análise social e a prioritaria oposición do labrego fronte ao 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 ao eu nostálxico que predomina nos primeiros libros:

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

Validos de traidores
a noite da Frouseira
á patria escravizaron
uns reises de Castela.
[...] jirmáns 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 ao servizo dun ideario político é declarada polos autores no prólogo de *O Mariscal*, que recrea a figura do Mariscal Pardo de Cella segundo se conserva na lenda, como heroe popular e defensor da independencia de Galicia fronte ao 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 Lisie 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 recollemos. 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 lexitimán esta práctica.

Nesta recreación mítica do pasado, 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 Castro¹⁵⁷. 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*¹⁵⁸. Pascoaes parte dun 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 e Lopes, 1985: 1018-1019). Trátase dunha visión positiva dese sentimento, que se converte en motor construtor dun prometedor futuro colectivo, segundo as palabras de Pascoaes nun texto de 1912 titulado "O espírito lusitano ou o saudosismo":

157 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)

158 Nos primeiros números da revista *Nós* publícanse 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 Galiza Cabanillas e Varela", e o 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)

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

[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 imponente visión de futuro procede da memoria e a capacidade de relembra-lo 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 fervenza relixiosa [...]. Cubiza do lonxe, presentimento do que está pra chegar, arela d'un ben perdido. (Cabanillas, 1920: 2)¹⁵⁹

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 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. Porén, a consecuencia coincide nun

159 Cfr. co 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)

optimismo que permite aceptar a desgracia presente coa certeza de que ten un senso nese devir cíclico e, sobre todo, de que xamais é definitiva¹⁶⁰.

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 heroico" 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 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 insístease 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 perfeución 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

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

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

e, ô mesmo tempo, é a Espranza no Porvir que nos pendura d-unha arela docísima, d-un deseio nunca satisfeito de conquerimento do Alén, de acercamento á Divinidade. (OC-III, 463)

Coma 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", publicado a comezos do mesmo ano no xornal *Galicia* (25-VII-1926), 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 coa que se adoita facer referencia a D. Sebastião. O obxectivo xa presenta aquí un carácter místico, pois vai máis alá da conquista do renacer nacional e arela unha suxestiva proxección ao 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)

1.5. *Na noite estrelecida*: aspectos recollidos da tradición 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

xogou un papel importante no nacionalismo galego xa dende os tempos do liberalismo de Antolín Faraldo, e continuou 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.

1.5.1. *A busca do Graal*

O primeiro elemento que capta o interese de Cabanillas entre todo o Corpus artúrico é a lenda do Graal¹⁶¹, 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 dedicada ao Graal, que ocupará logo a posición central no libro. En agosto de 1921 aparecía, na revista *A Nosa Terra*, un longo poema narrativo titulado "O cabaleiro do Sant Grial (Saga)"¹⁶², no que se explica o inicio da busca do Graal por parte dos cabaleiros da Táboa Redonda logo dunha aparición

161 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, 1998, II: 5-6)

162 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-

divina ao rei Arturo, para despois centrarse exclusivamente no relato das aventuras de Galahad ata que chega á contemplación do Graal nunha capela do Cebreiro¹⁶³. Só uns anos máis tarde o escritor parece concibir a ampliación da composición baixo a idea dun ciclo. 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 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 heroicos¹⁶⁴. 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 regreso¹⁶⁵.

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 ao mundo primitivo e

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).

163 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 fai unha recensión dunha conferencia sobre o tema, de Ángel del Castillo, recollida en *El Eco de Santiago*, 27-III-1922. (Rei Romeu, s.a.: 74)

164 A palabra "duam" fai referencia, de forma xenérica, ás baladas ou poemas que compoñen un ciclo de lendas e, probablemente, é escollida pola súa resonancia celta máis exótica fronte á máis evidente asociación da palabra "saga" coa mitoloxía nórdica. Na literatura celta consérvanse dúas listas de sagas medievais que achegan unha valiosa información para clasificar os textos, unha conservouse no *Libro de Leinster* e outra no manuscrito dunha narración irlandesa do século XIV (Maier, 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 ao uso de elementos da tradición artúrica.

165 Neste estudo 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.

precristián de Pondal¹⁶⁶. Dentro da tradición da literatura cabaleiresca medieval, a selección de Galahad implica tamén unha preferencia polo ideal da "cabalería celeste" fronte á "cabalería terrestre", un ideal que xa presentara San Bernardo de Claraval no seu sermón *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 estudosos 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 que sinalan os capítulos concretos cos que se corresponde a acción da primeira e da última saga, limítanse a unha referencia xeral ás aventuras de Galaad como base da saga central¹⁶⁷. 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 estudo sobre a *Quête du Graal*, afirma Todorov (1971: 129-150) que as accións de Galaad semellan máis aos 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:

166 Frappier lémbraanos que "Avant le Saint Graal, il y eut le Graal. Avant le Graal, terme et thème qu'illustre en premier lieu Chrétien de Troyes, il y eut une légende dont l'archétype se perd dans des lointains nébuleux" (Frappier e Grim, 1978: 292). Se o lirismo bárdico de Pondal nos quería somerxer nesa nebulosa, a opción de Cabanillas agora apunta claramente á cristianización da lenda.

167 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 Galahad para o segundo poema" (1988: 40).

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

[...] la logique rituelle repose, elle, sur une conception du temps qu'est celle de *l'éternel retour*. Aucun évènement 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 divinos, comezando pola propia "Demanda", que é anunciada por Deus nunha aparición en soños ao 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)¹⁶⁸

Tal como sinala Frappier no seu comentario da *Queste del Saint Graal* en relación coa obra de Chrétien de Troyes, "le merveilleux mythique 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 se desenvolve 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 Galahad¹⁶⁹, como elixido, é o

168 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"). Na fixación do texto seguiremos a edición crítica máis recente, debida a Xosé Ramón Pena (1988).

169 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,

único que coñece perfectamente ese código e por iso ten acceso ao 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:

[...] Galahaz dixo: Non podo
a vosa espada tomar,
que a espada que eu cinguirei
do ceo ten de baixar.
[...] Galahaz dixo: Non podo
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 espada 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 cabalería terrestre sobre a que o rei ten ascendente (a primeira aspiración de Percival na obra de Chrétien 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 dentro; con esa espada vence a Besta Ladradora, que garda un escudo "lexendario" e, pouco despois, aparece unha fermosa doncela coa espada, 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 estudada 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

xunto co uso da forma "Grial" e a referencia a algúns personaxes tamén presentes na obra do autor inglés.

exemplar mítico, dá valor aos 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 unha representación da cruz que guía os seus pasos; o escudo, cualificado de "lendario" e "enfeitizado", aparece asociado coa pureza ("non visto de muller") e está marcado cunha cruz vermella que lembra á cruz dos cabaleiros de Santiago e que máis adiante encontraremos como sinal identificador dos anxos que acompañan o Graal; en canto á espada, aparece asociada á tentación da carne, que é superada por Galahad coa displicencia rutinaria de quen coñece a trampa¹⁷⁰.

O Graal identifícase claramente co cáliz litúrxico dende o primeiro momento¹⁷¹, cando Artur lles conta a aparición que tivo en soños aos cabaleiros e os envía á aventura. A súa aparición prodúcese nun escenario sagrado, unha ermida solitaria que se encontra na cima dun monte¹⁷², e vén escoltado por un grupo de anxos, igual ca na versión da *Vulgata*¹⁷³. En

170 Forcadela ofrece unha interpretación simbólica da procura das armas, suxerindo o paralelismo da viaxe de Galahad e a tripla aventura que o leva a conseguir espada, escudo e espada coas tres fases do proceso místico: a purgativa, a iluminativa e a unitiva, e coas tres etapas do proceso de liberación 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 tríade, non está suficientemente explicada polo crítico, de feito poderíasele apoiar 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.

171 Sobre o obxecto do Graal, as súas características e diversas interpretacións, véxase Riquer (1968: 90-113) e Loomis (1967: 139 e ss.). 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)

172 Nas obras medievais francesas todo adoita 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.

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

ambas versións un dos anxos porta 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 aparecerá Galahaz na corte de Arturo, co cal se confirma agora, *a posteriori*, a pertenza do protagonista ao 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 a oliveira da paz, e un circo de estrelas sobrevoan o cáliz. Con esta visión, que esperta o xúbilo da cristiandade e o esplendor da natureza ("Estala un cramor de sinos, / frorece en rosas o chan", CSG, vv. 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 pídennos estar alerta á hora de interpretar o léxico e a imaxinería relixiosa na obra do cambadés, que en moitos casos ten unha interpretación política¹⁷⁴.

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 hasta abajo. (Alvar, 1980: 314)

174 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 autoreflicte 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

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

Un elemento clave para a apropiación da lenda é o escenario no que se 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 escollo 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, vv. 110-114)

A cruz vermella que adorna o propio traxe de Galahaz e aparece agora no pau da barca lémbra-nos a lenda do Apóstolo 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 falan de santos chegados en barcas milagrosas, como a Virxe da Barca de Muxía¹⁷⁵. 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 espazo 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 groria dos ollos rebrilos dos orballos
nas herbiñas das leiras e as follas dos carballos,
[...]
E Galahaz trunfante e cheo de ledicia

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 a epígrafe de Dereita Galeguista. (Forcadela, 1989: 79)

175 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 Chrétien de Troyes e Cabanillas fai un uso intensivo deste recurso, que lle permite establecer contactos entre a tradición bretoa e a galega.

Entrou camiño adiante en terras da Galicia. (CSG, vv. 147-152,
157-158)

Así mesmo, o primeiro trazo que se destaca da terra pola que discorre ese camiño, co uso do adxectivo "verdecete", encerra unha alusión clara aos primeiros versos do poema "Os pinos", de Eduardo Pondal:

¿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 piñeiros transmite unha mensaxe que é unha chamada a espertar do longo sono de submisión ("desperta do teu sono / fogar de Breogán"; XS, 124), unha chamada á loita pola liberación nacional.

Dentro do territorio de Galicia, Galaad segue unha ruta que vén marcada polo curso do río Miño e, avanzando en dirección contraria ás súas augas, intérnase no país ata chegar a "un xardín encantado / onde todo en silencio durmía repousado" (CSG, vv. 183-184). Porén, 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 o ser humano e lle impiden o movemento ou o matan metaforicamente. Ao final desa viaxe encontrase o Paraíso Perdido, pero tamén alí hai perigos espreitando: no Paraíso foi onde Eva tentou a Adán coa mazá da sabedoría e neste xardín marabilloso é onde a dama que lle entrega a espora de ouro somete a Galahaz á tentación da carne. En ambos os casos o pecado implica a perda da inocencia, é dicir, a perda do estado de gracia necesario para pertencer aos elixidos e a caída no val de bágoas do mundo onde a felicidade só é

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

unha quimera. Pero Galahaz, advírtesenos reiteradamente ao 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 cáliz milagroso no cal, segundo a crenza popular, o viño convértese en sangue cada Venres Santo, repetindo o milagre que un día se produciu para escarmentar o 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 outorgar verosimilitude á transposición espacial das lendas bretoas a escenarios galegos¹⁷⁶. 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 ao santuario do Apóstolo Santiago, unha vía privilexiada para o contacto de culturas dende o Idade Media. A viaxe de Galahad converte este lugar de paso en punto de destino e, ao 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 Chrétien¹⁷⁷, ou a sala do castelo de Corbenic, onde teñen a visión Perceval, Boores e Galaz na *Quête da Vulgata*, son substituídos 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 Chrétien pola dificultade de

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

177 O Perceval de Chrétien 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, vv. 3.051-3.052)

chegar ata el, pero a 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 Montsalvat¹⁷⁸— reforza a idea de centro, de proximidade ao 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 moi posterior á publicación dos seus libros de lírica máis combativos¹⁷⁹. A busca de Galahaz é unha viaxe cara á orixe colectiva, pois representa o retorno do pobo celta ao territorio dos seus devanceiros en busca do zume rexenerador e, ao 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 Ghabhála*) foi Ith, fillo de Breogán, quen foi a Irlanda por mar dende a cidade fundada polo seu pai no norte de España: Brigantia, hoxe Bergantiños¹⁸⁰.

Polo tanto, o "cáliz do Sant Grial", que é obxecto buscado porque trae consigo a "renacencia" e a paz, só pode encontrarse a través dunha recuperación das orixes (Anderson, 1999: 244 e 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 emprenden esa aventura con espírito esforzado, con absoluta entrega ao 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.

178 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, vv. 227-228)

179 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 certas 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 dedicado ao 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)

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

1.5.2. O reino de Artur e a "esperanza bretoa"

Non é casualidade que, cando cinco anos máis tarde o escritor decide completar esta obra con novas achegas, a seguinte entrega sexa tamén unha mirada cara ás orixes e por tanto unha reconstrución dos episodios fundamentais previos ao 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 Chrétien, 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 como chegou o cáliz da Santa Cea dende Terra Santa a Occidente.

A acción de "A espada Escalibor" desenvólvese de novo nun espazo sacro: a catedral de Caerleón, a onde acode o pobo para a misa da noite de Nadal. Cando a multitude sae ao adro prodúcese unha aparición. Rodeado dunha nube luminosa preséntase Merlín, que é cualificado de bardo, druída e profeta, mago e astrólogo, e claramente celta¹⁸¹. Merlín ten a función de presentar a 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 guíalo cara ao seu destino histórico, un destino de liberdade. Por iso, coa espada cravada no chan aos seus pés, diríxese ao 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

181 Sobre a figura de Merlín (Myrddin) nas fontes celtas conservadas pódese consultar Jarman, A. O. H.: "The Welsh Myrddin poems", en Loomis (1949: 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*. Cardif, 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. 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 ao inimigo vencedor buscou refuxio nas fragas de Escocia e alí, en soidade, adquiriu o don da profecía.

confiou o seu mestre Taliensín¹⁸² trasládase por encantamento a unha costa descoñecida onde a espada está gardada nunha furna e defendida por un dragón e unha aguia. Esa costa misteriosa non é nin máis nin menos que a galega illa de Sálvora, situada na entrada da Ría de Arousa¹⁸³, 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 en que no seu chan viviu o pobo celta e alí xace gardada nas entrañas da terra a espada Escalibor, símbolo de tempos heroicos ("[...] o trunfal / aceiro de heroica idade / cantada por Ossian", EE, vv. 126-128), pero tamén da cristianización ("[aceiro] no dolmen batido e no Xordán templado", EE, v. 80). A espada é gardada por dous animais míticos, un dragón e unha aguia, que son vencidos ou esconxurados por Merlín coa forza máxica do canto liberador:

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.

182 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).

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

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

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)¹⁸⁴, e non Lanzarote, que é un personaxe introducido por Chrétien de Troyes. Esta traizón fugazmente insinuada ao 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 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 aparece en ningún momento¹⁸⁵. Na redución aos 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.

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

185 A difícil xustificación destes motivos dende a tradición cristiá 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 e Grim, 1978: 306)

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

Deste xeito, fúsióname 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 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 ao 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 bretoa 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 misión¹⁸⁶. Forcadela (1989: 86) comenta o motivo da barca como un dos símbolos fundamentais da transcendencia na poética

186 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 estudoso sería o equivalente invertido do tópico descenso ao inferno, pois Galahad chega ao Paraíso, que se identifica con Galicia. A segunda na escena

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

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 estudoso representaría unha inversión do tópico descenso ao inferno, pois Galahad chega ao Paraíso, que se identifica con Galicia¹⁸⁷. A segunda na escena fúnebre da partida de Artur, en que aparece rodeada de cisnes negros para levalo ao 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, vv. 271-276)

Antes da viaxe, Arturo despídese de Caledonia nun discurso que rompe a unidade métrica de todo o poema: nun grupo de seis sextinas rubenianas¹⁸⁸, 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

fúnebre da partida de Arthur. Sobre as navegacións en diferentes tradicións e as súas derivacións na literatura cabaleiresca véxase Filgueira Valverde (1982: 28-33).

187 Na tradición medieval, a nave que conduce ao Grial simboliza a Igrexa (Cirlot, 1998: 32).

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

que concirne 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, vv. 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 ao descanso nunha furna nas costas de Galicia recomézase o ciclo que se iniciara coa espada Escalibor, gardada no mesmo lugar a través dos tempos¹⁸⁹. A "esperanza bretoa" trasládase a terras de Galicia e esa "Esperanza" —palabra continuamente reiterada ao 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, vv. 309-312)

1.6. Consideracións formais e significado da achega de Cabanillas

Na noite estrelecida é considerada tradicionalmente pola crítica un poema épico. Porén, a adscrición xenealóxica tórnase conflitiva se temos en conta que, na tradición francesa medieval que nela se reelabora, os textos son cualificados habitualmente de "roman en vers" e posteriormente

189 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.

"roman en prose"¹⁹⁰. A contradición radica, en boa medida, na dificultade para a clasificación en xéneros, tal como estuda longamente Genette (1979), que fai unha nova distinción entre "modos" e "xéneros" e remite a tres constantes dos sistemas xenealóxicos: temáticas, modais e formais. A obra de Cabanillas considerouse épica polo seu modo narrativo e pola temática centrada en feitos heroicos e lendarios. Porén, convén ter en conta a alteridade da cultura medieval sinalada por Jauss (1989) 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.

Cabanillas escolle un metro culto como base da súa composición: os pareados de alexandrinos con rima consonante, 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 monotónia dos alexandrinos para introducir intensidade e emoción ao discurso final do rei Arturo. A diferenza coa constante irregularidade que caracteriza o metro épico e a súa rima asonante, non pode ser casual como non pode selo a coincidencia cos "romans en vers" medievais, compostos en pareados de rima consonante, 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 ao 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 galego 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

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

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 xénero¹⁹¹. 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 adoita vincularse con eles pola coincidencia de intereses e actividades, como xa vimos, a pesar da diferenza 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 ao 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 aos cabaleiros a visión que dará inicio á busca do Graal cando locen "estrelas de ouro no ceo/dunha noite de Nadal" (CSG, vv. 1-2); na terceira "A tarde ía caíndo. O sol prendera lume / na barra do hourizonte [...]" (SRA, vv. 1-2) cando Galahaz chega para comunicar a súa visión ao rei e este traspásalle a súa coroa 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

191 Considerando que as relacións arquitectuais se adoitan 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.

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

na indeterminación temporal a partida de Arturo, pero a súa chegada ás costas de Galicia asociase tamén co amencer e signos de esperanza¹⁹².

Antes do amencer 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 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.

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

2. O MUNDO ARTÚRICO NA OBRA DE ÁLVARO CUNQUEIRO

2.1. Da poesía á prosa e novas perspectivas no tempo da posguerra

A continuación do camiño aberto por Ramón Cabanillas con *Na noite estrelecida* encóntrase case trinta anos máis tarde coa novela *Merlín e familia* (1955), de Álvaro Cunqueiro (1911-1981). Trinta anos nos que se producen moitos cambios que afectan á situación do sistema literario galego dun xeito radical e nos que non se pode esquecer a fractura creada pola Guerra Civil española, de nefastas consecuencias para a cultura galega, que vivía dende os anos vinte un segundo renacemento. A partir de 1936 interrómpease a vizosa produción literaria desta etapa, ao mesmo tempo que se destrúe o tecido de infraestrutura cultural que pouco a pouco se fora construíndo para vehicular esa produción cara ao seu posible receptor. Coa guerra non só desaparecen publicacións periódicas capitais, como *A Nosa Terra* e *Nós*, senón tamén as editoriais dedicadas a publicacións galegas e institucións culturais como o Seminario de Estudos Galegos¹⁹³. Ademais, pérdese o valiosísimo capital humano de varias xeracións que confluíran nun brillante momento creativo dende os anos vinte e que, como consecuencia da guerra, se verán abocados ao silencio, dispersos no exilio, condenados ao ostracismo no interior ou alleados en improvisadas convivencias co novo réxime, segundo os casos.

Álvaro Cunqueiro pertence á xeración dos máis novos, que publican as súas primeiras obras de xuventude antes da guerra e que teñen menos de trinta anos cando se produce a conflagración, co radical cambio do entorno sociopolítico e cultural que implica, alén do drama humano. Autor de varios libros de poemas nesa primeira etapa, deuse a coñecer coa publicación de *Mar ao norde* (1932), no que a crítica ve un desexo de continuar coa liña poética de Manuel Antonio (1900-1930)¹⁹⁴, a voz lírica máis poderosa e renovadora daqueles anos, prematuramente desaparecida.

193 Unha presentación resumida do que representa a Guerra Civil na interrupción da actividade cultural galega e a súa continuidade nos diversos escenarios do exilio e lento rexurdir interior encóntrase en Girgado (1996: 37-40).

194 Por exemplo, Anxo Tarrío afirma deste poemario: "nel nótase que Cunqueiro quixo cubrir a vacante de Manuel Antonio, desaparecido dous anos antes". (Tarrío, 1994: 285)

Porén, na recepción da súa obra poética axiña adquiriría protagonismo a súa capacidade de recreación da estética medieval, que se manifesta no poemario *Cantiga nova que se chama riveira* (1933). Esta obra inscríbese no movemento neotrobadoresco¹⁹⁵, que ten o seu iniciador e máximo representante en Fermín Bouza-Brey, co seu libro *Nao senlleira* (1933), onde se reúnen unha serie de poemas xa maioritariamente publicados na revista *Nós* dende 1926. Pero o libro de Cunqueiro engadiría pronto novo zume ao movemento, sendo un dos máis celebrados pola crítica, quizais debido á lúdica compenetración co espírito trobadoresco que nel se demostra (Rodríguez Fer, 1981: 174). Este éxito provoca que a visión da produción poética de Cunqueiro se simplifique, a miúdo, baixo a etiqueta do neotrobadorismo, a pesar de que en realidade experimente con diferentes tendencias vangardistas, entre as cales o xogo medievalizante nin tan só é maioritario (Salinas Portugal, 1984: 27)¹⁹⁶. Así e todo, interesa constatar aquí o interese do escritor pola tradición medieval dende os seus anos mozos, que produciría abundantes froitos poéticos antes de 1936, aínda que en parte só verían a luz bastante despois da guerra, como é o caso dos poemas engadidos na segunda edición de *Cantiga nova que se chama riveira*, feita en 1957, ou os incluídos baixo a epígrafe "Cantigas do amor cortés" en *Dona do corpo delgado* (1950)¹⁹⁷.

Despois da Guerra Civil prodúcese un novo período de silencio na literatura galega que se prolonga agora case quince anos, durante os cales a continuidade da produción se mantén só no exilio. Un silencio obrigado na Galicia interior apenas roto por algunhas publicacións episódicas, entre as que cabe subliñar as *6 canciones de mar in "modo antico"*, de Xosé Filgueira Valverde, pola data temperá da súa publicación, en 1941, só dous anos despois do final da contenda, o que pode interpretarse como un sinal do tipo de textos que podían publicarse en galego sen temor á censura naqueles anos. De feito, a necesidade de superar as barreiras da censu-

195 Sobre este movemento, ver as publicacións de Teresa López (1993, 1996 e 1997). A obra de Bouza-Brey conta con algúns precedentes, como os cinco "Cantares d'amigo" escritos por Caries Riba en 1911, que se deron a coñecer en 1987, e a primeira parte do poema titulado "Poemeto da Vida", de Xohán Vicente Viqueira, composto en 1919 e publicado coa súa obra postuma en 1930.

196 A produción de preguerra de Cunqueiro complétase con *Poemas do si e non* (1933) que, igual có primeiro poemario, está máis próximo a correntes vangardistas como o surrealismo ou o creacionismo, arredor do tema amoroso e da viaxe marítima respectivamente.

197 A aclaración sobre a data de composición destes poemas encóntrase no primeiro volume da súa *Obra Completa* (1991: 70).

ra explica en parte a proliferación do estilo neotrobadoresco na poesía de posguerra, especialmente a partir da aparición da antoloxía de lírica medieval publicada por Xosé María Álvarez Blázquez en 1952. No caso de Cunqueiro, o libro citado de 1950 abunda nesa liña e serve de modelo aos escritores novos, pero pronto se manifestará en toda plenitude unha faceta que será capital na súa produción de aquí en diante: a creación en prosa. Despois dalgunhas breves achegas á narrativa en castelán, que se dan a coñecer a partir de 1939, pódese dicir que a publicación da novela galega *Merlín e familia* (1955) marca o inicio da obra narrativa de Cunqueiro e, ao mesmo tempo da narrativa galega da posguerra¹⁹⁸. A figura central do mago Merlín remite inmediatamente á tradición medieval das lendas artúricas e co traslado da acción a terras galegas conecta coa liña iniciada dentro do repertorio galego pola obra de Cabanillas. A recreación da materia de Bretaña tamén inaugura coa novela de Cunqueiro un novo camiño de representación en prosa e, igual ca na tradición medieval se produce unha evolución das primeiras narracións romances en octosílabos pareados ás prosificacións, dentro da literatura galega inaugúrase a temática co poema narrativo de Cabanillas e continúa coas narracións en prosa da posguerra¹⁹⁹.

Un ano máis tarde, Cunqueiro publica *As crónicas do sochantre* (1956), que desenvolve unha acción situada na Bretaña francesa, continuando coa tendencia de establecer vencellos culturais cos países do mundo celta, tal como recoñece o autor:

Houbo un período no que me gostou unha especie de remitificación, que poderíamos dicir galega ou algo semellante, de Merlín, a

198 González-Millán considera que con esta obra arrinca a produción narrativa da posguerra (1991b: 14), a pesar de que xa existen algunhas obras publicadas con anterioridade. *A xente da Barreira* (1951), de Ricardo Carballo Calero, é a única novela previa pero, a pesar do mérito que lle corresponde polo intento que representa de restaurar o discurso narrativo galego, adoitase valorar como produto epigonal da narrativa de preguerra, que de ningún modo se constitúe en modelo para novas producións. Por outra banda, na narrativa breve aparecerán dúas obras salientables do lugués Ánxel Fole: *A lus do candil. Contos a carón do lume* (1953) e *Terra brava. Contos da solaina* (1955). Pola súa parte, Cunqueiro comeza a súa obra como prosista coa publicación dun relato en castelán na revista *Vértice*, co título *La Historia del caballero Rafael (novela bizantina)* (1939).

199 A poesía narrativa tamén foi a forma dominante na literatura inglesa durante o século XIX e ata a Primeira Guerra Mundial, pero a prosa ficcional desprazouna durante o período de entreguerras. Ver Peter Goodrich, "Modern Merlins: An Aerial Survey (Bibliographic Essay)" en Watson e Fries, 1988: 173-197.

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

consecuencia dos libros de cabaleirías. Eu traio ao mago de Bretaña a terras de Miranda, na provincia de Lugo, para que alí faga as súas maxias [...]. Despois, cando aínda pensaba que Galicia era céltica, foi cando escribín *As crónicas do sochantre*, e da Bretaña. (Queyja, 1984: 340)

Non se trata, pois, de produtos creados no contexto do progresivo desprestixio da teoría da orixe celta, que o propio Cunqueiro seguiría moi de preto nos anos posteriores, senón que as dúas novelas responden aínda a un interese por determinados motivos ou escenarios literarios como consecuencia da intencionalidade, máis ou menos deliberada, de insistir na apropiación dun mundo lendario que ha de contribuír a consolidar no imaxinario colectivo galego a idea de pertenza a unha tradición cultural pancéltica que garante a súa singularidade no contexto ibérico²⁰⁰.

O cuestionamento a que se someten as teorías celtistas nos anos do franquismo dende o ámbito académico (Armada Pita, 1999) ten unha repercusión clara nas ideas de Cunqueiro, quen despois dos anos sesenta manifesta en diversas entrevistas o seu convencemento de que o celtismo de Galicia carece de bases científicas e mesmo que se trata dun fenómeno puramente literario, como se recolle nunha conversa de 1978 publicada postumamente:

[...] Aquí non queda nada vivo da mitoloxía doutras rexións celtas, agás que o que haxa nesas rexións sexa o patrimonio común, o folclore europeo ou mundial. De modo que coído que por ese lado non hai nada. O número de celtas que houbo en Galicia foi moi cativo, sempre houbo máis en Teruel e en Ávila ca en Galicia. Aquí había uns celtas que xa viñau un pouco mistificados, mestizados, do Guadiana e de por aí adiante, de xeito que non sei, creo que o celtismo é máis ben un fenómeno literario aquí ca cousa ningunha, e que tomou densidade con Pondal, que foi o último grande escritor europeo que leu o Ossian, de Macpherson, claro. E ó galego gustoulle; ó galego

200 Nos anos cincuenta aínda se publican obras fundamentais de investigación arqueolóxica que defenden a orixe celta de Galicia, como o libro de Florentino Cuevillas, *La civilización céltica en Galicia* (1953), un estudo rigoroso sobre a vida dos habitantes dos castros e a Idade de Ferro no noroeste peninsular.

gustoulle pertencer a esta raza dos fisterráns, esta raza que non foi quen de crear estados. (Risco e Soldevilla, 1989: 115-116)

Este convencemento da falsidade das reivindicacións celtistas do galeguismo pode ter algo que ver coa acentuación do ton paródico con que se reflicte o mundo cabaleiresco das últimas novelas escritas en castelán, en que se leva o proceso de desmitificación ao extremo da farsa e a caricatura. Así, en *Vida y fugas de Fanto Fantini de la Gherardesca* (1972), o protagonista utiliza a personalidade de Lanzarote do Lago para conmover as donas ricas cos seus sufrimentos amorosos e conseguir así as súas doazóns (1972: 32-34), e en *El año del cometa* (1974), Arturo é un dos tres reis aos que o protagonista pide axuda para defender a súa cidade, pero cando chega a Camelot descobre que só é un escenario de cartón-pedra poboado de pantasmas e cun rei ridiculamente prostrado, vello e doente.

Máis optimista é a imaxe que se ofrece nas primeiras novelas galegas que, de todos xeitos, achegan un novo enfoque da temática artúrica, afastado do artificio simbólico de Cabanillas e máis centrado na reflexión sobre a problemática do ser humano individual ca na da comunidade nacional²⁰¹. En primeiro lugar, escóllese o personaxe de Merlín que, fronte ao resto dos protagonistas cunqueirianos que poderíamos definir como soñadores, é un forxador de soños. En canto á segunda novela, o sochantre parece ser un soñador empuxado por circunstancias externas a vivir unha especie de pesadelo fantástico que o traslada ao máis alá. En ambos os casos, o cotián transcéndese a través da presenza de elementos dunha hiperrealidade perfectamente integrada no ámbito do real, sexan personaxes míticos, sexan seres de ultratumba os que irrompen na diéxese, e desta maneira suxírese a posibilidade de contemplar a vida como unha inesgotable fonte de marabillas sempre e cando se manteña aberta a porta da imaxinación e a ensoñación.

201 O mesmo se podería aplicar á presenza de personaxes da mitoloxía celta na súa obra lírica. Entre os poemas recollidos coa súa *Obra Completa*, baixo o título *Herba aquí e acolá* (1980), xunto aos dedicados a personaxes míticos de diferentes ámbitos inclúense os dedicados ao xigante Bran e a Dagha, princesa de Llir, paradigmas da nostalgia e do poder da palabra respectivamente.

2.2. A figura de Merlín na tradición literaria medieval

O personaxe de Merlín adoita considerarse invención literaria de Geoffrey de Monmouth, que en 1934 compuxo as *Prophetiae Merlini*, onde se reúnen unha serie de vaticinios que anuncian a caída do poder saxón a mans dos normandos e a posterior recuperación da soberanía celta. Este texto intégrase posteriormente na *Historia Regum Britanniae* (c. 1135), que presenta a Merlín como profeta en dous momentos previos ao reinado de Arturo, en primeiro lugar arredor da figura de Vortigern e máis tarde ao servizo dos reis Aurelio Ambrosio e Uter Pendragón. O episodio de Vortigern está tomado da *Historia Brittonum*, escrita por Nennius no século IX, onde o mago aparece co nome de "Ambrosio", é dicir, o Inmortal²⁰². Monmouth toma de Nennius a historia do seu nacemento, introducindo a intervención dun engano do demo para explicar que fose un neno sen pai, característica pola que chega á presenza do rei Vortigern, quen por indicación dos seus adiviños precisa verter o sangue dun neno sen pai para solucionar os inexplicables derrubes da torre que constrúe para protexerse dos saxóns. Pero o neno acusa de farsantes os adiviños reais e explica a historia dos dous dragóns que loitan nun lago subterráneo impedindo que a torre se manteña en pé. Merlín, o herdeiro da historia de Ambrosio, parece ser a figura máis claramente inmortal dos romances artúricos, unha característica que está presente dende as lendas galesas ás novelas francesas e ás versións máis tardías, coma a obra de Malory (Loomis, 1967: 127 e ss.). Cunqueiro tamén resaltará este trazo, que outorga verosimilitude a unha historia dominada pola atemporalidade, na que conflúen personaxes de diferentes tempos e culturas. Porén, na obra de Monmouth, aínda que non hai referencias á súa idade, Merlín aparece nun período de tempo reducido, pois non intervéñ no reinado de Arturo. Así e todo, preséntase por primeira vez como conselleiro real, primeiro ao lado de Aurelio, para quen transporta o círculo de pedras xigantes de Irlanda, e despois para o seu irmán Uter, a quen axuda para que poida posuír a Igerne tomando a forma do seu home, o duque de Cornualles, e así enxendre a Arturo. A función de Merlín na obra é facilitar a chegada da

202 A historia do marabilloso neno Ambrosio de Nennius, á súa vez, parece estar baseada en lendas talmúdicas relacionadas con Salomón e Asmodeo. Así e todo, é evidente que as lendas talmúdicas non abundan para forxar o personaxe de Merlín, que xa aparece en Monmouth como un composto de diferentes fontes (Loomis, 1967: 124-125).

gloria de Bretaña, que se identifica co reino de Arturo (Gutiérrez, 1997: 39), e só en versións posteriores a súa figura participará tamén nas aventuras da corte artúrica, sempre como fiel conselleiro do rei.

A obra de Monmouth tivo grande difusión, sobre todo a partir da tradución ás linguas romances, por Wace ao francés (1155) e Layamont ao inglés (c. 1200). O *Roman de Brut*, de Robert Wace, é en realidade unha reelaboración da *Historia*, pois amplifica, e en parte modifica, o argumento e a caracterización dos personaxes, pero no que se refire a Merlín mantense fiel ao seu modelo e o personaxe desaparece despois de ser concibido Arturo. Se acaso, pódese considerar que Wace pondera o seu carácter de mago fronte ao de profeta, pois case nunca se refire a el con esta palabra e, porén, denomínoa coa palabra "devin", adiviño, que parece máis próxima á maxia. Nalgunhas pasaxes maniféstanse máis claramente os seus poderes, como por exemplo cando para mover as pedras xigantes do monte Killomar os "enxeños" dos que fala Monmouth resólvense nunhas palabras que teñen o poder máxico de conseguir o que se demostrara imposible pola forza:

Entur guarda, les levres mut
comë huem ki dit oreisum;
Ne sa s'il dist preiere u nun. (Brut, vv. 8.148-8.150)²⁰³

Estas primeiras fontes cultas da historia que despois se desenvolvería nas novelas do ciclo artúrico comparten a súa influencia con fontes orais bretoas, que están na orixe tamén da obra de Monmouth, tal como subliña Frappier:

Geoffrey et Wace ont incontestablement exercé une influence sur les romancier arthuriens. Mais, en toute objectivité, on doit avouer que cette influence a été limitée et qu'elle ne concerne guère le fond de la question.

Il faut reconnaître aussi que tout en étant un amalgame d'éléments variés la matière de Bretagne ploge ses racines dans un terrain mythique et mystérieux qu'on ne s'explique pas si l'on veut ignorer la tradition des jongleurs bretons. (Frappier, 1978: 185)

203 "Mirou arredor e moveu os beizos, / coma quen di unha oración; / non sei se fixo pregaría ou non".

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

Nas fontes celtas, Merlín tamén ten un desenvolvemento independente das aventuras de Arturo e aparece outra imaxe do personaxe, que se recolle nunha obra posterior de Monmouth, a *Vita Merlini* (1150), onde non se mencionan os episodios que aparecían na *Historia* e só mantén como trazo común a súa calidade de profeta. De feito, as obras de Monmouth parecen recoller unha tradición previamente existente de dous Merlíns, que xa distinguiu Giraldus Cambrensis no seu *Itinerarium Cambriae* (c. 1220), denominándoos o Merlín Ambrosius e o Merlín Silvestre ou Celedonio. Diversos autores sinalan como precedente da *Vita Merlini* e da imaxe de Merlín como home salvaxe dos bosques a lenda irlandesa do *Buile Suibne* (Loomis, 1967: 125), que forma parte do ciclo histórico e se conserva en tres manuscritos do XVII e XVIII, aínda que parece proceder do século XII. O protagonista desta historia é Suibne mac Colmáin, rei de Dal nAraide, no nordeste de Irlanda, que é maldito por San Ronán por matarlle un compañeiro na guerra e despois perde o xuízo na batalla de Mag Rátha e anda ambulante polos bosques durante anos. O Merlín Silvestre aparece en diversos textos da literatura medieval galesa baixo o nome de Myrddin, que dá lugar á adaptación en Merlín, cambiando o "d" por "l", probablemente para evitar a cacofonía. Os textos máis antigos están no *Libro negro de Carmarthen* (c. 1200), como o poema *Affallenau* ("As maceiras"), onde Myrddin é representado como un tolo que habita nos bosques de Caledonia e sente unha grande atracción polas maceiras. No mesmo libro inclúese un poema en que Myrddin mantén un diálogo co sabio, adiviño e poeta Taliesín ("Ymddiddan Myrddin a Thaleisin"). Así mesmo, aparece tamén como voz poética ou autor de cantos en dúas composicións recollidas no *Libro Vermello de Hergest* (c. 1400) — "A conversa de Myrddin e a súa irmá Gwenddydd" e "A canción entoada por Myrddin na tumba" — e no poema "Peirian Faban" ("A mocidade esixente"), conservado nun manuscrito do século XV²⁰⁴. Polas alusións históricas destes poemas, a existencia de Myrddin sitúase no século VI, como membro da corte do rei Gwenddoleu,

204 O *Libro negro de Carmarthen* (*Uyfrdu Caerfyrddin*) é un compendio de 108 páxinas, considerado durante moito tempo o manuscrito galés máis antigo. Inicialmente foi datado no século XII, mais investigacións paleográficas máis recentes sitúano na segunda metade do século XIII (Maier, 1997: 175). Contén unha serie de poemas maioritariamente anónimos de temáticas diversas, entre os cales moitos de contido lendario. O *Libro vermello de Hergest* (*Llyr Coch Hergest*) é un dos manuscritos galeses máis importantes porque contén exemplos de case todos os xéneros de poesía e de prosa medieval galesa, agás textos relixiosos e legais, e data de c. 1400. Entre os seus contidos encóntranse os relatos que publicou Lady Charlotte Guest, a mediados do século XIX, baixo o título dos *Mabinogion*.

que morre nunha batalla en que se enfrontaba co seu inimigo Rhydderch. A consecuencia desta desgracia, Myrddin tolea e refúxiase nos bosques de Escocia, onde vive oculto durante quince anos fuxindo de Rhydderch, que o persegue a pesar de estar casado coa súa irmá Gwenddydd. Por outra banda, na tradición escocesa encontrase outro personaxe semellante baixo o nome de Lailoken, o cal predí a morte do rei Rederech e vira tolo despois de ter unha visión durante unha batalla na que provoca unha gran masacre, polo que é condenado a vivir nos bosques (Ward, 1893).

Na *Vita Merlini*, o protagonista tamén é caracterizado como vate e ademais reina no seu propio territorio, seguindo a tradición do bardo galés Myrddin. Ademais, desenvólvense outros dous aspectos que son típicos da historia do personaxe: o seu riso e, relacionados con el, a intercalación de contos breves. O riso está ligado á súa capacidade profética, pois xorde ante situacións paradoxais entre unha acción que Merlín observa e o que el sabe que sucederá no futuro, e a explicación destas situacións pode dar lugar a pequenos contos que aparecen de forma recorrente nas obras posteriores. Do mesmo xeito, a súa vida salvaxe en contacto coa natureza, presente na obra de Monmouth, vese atenuada pola construción dunha torre onde vive rodeado dunha comunidade de escribas que recollen as súas profecías.

A historia do personaxe continúaase no *Merlín* (c. 1200) de Robert de Borón, parte dunha triloxía que se completa co *Joseph d'Arímathie* e o *Perceval* e que se conserva de forma fragmentaria, se ben se transmitiu a través de prosificacións posteriores. Coa obra de Boron reúnense por primeira vez todos os temas nun ciclo narrativo e fíxase definitivamente a historia de Merlín, amplificando todos os episodios que aparecen no *Brut* de Wace e integrándoo definitivamente na narración do reinado de Arturo, do que pasa a ser conselleiro, formando así a parella arquetípica das novelas da lenda artúrica. De novo esta novidade argumental parece ter a súa orixe nas fontes celtas, pois xa Giraldus Cambrensis, cando diferencia os dous Merlíns, sinala a diferenza cronolóxica entre eles explicando que o Merlín Silvestre, chamado Celedonio polo nome do bosque no que profetizaba e no que permaneceu ata a súa morte, viviu en tempos do rei Arturo (Alvar, 1988: XII). A función de Merlín como conselleiro real estaba presente xa anteriormente, onda os reis Aurelio e Uter, e da fusión destes dous elementos xorde o Merlín conselleiro do rei Arturo que se consagra para a posteridade. Pero sobre todo, Merlín experimenta o proceso de cristianización que afecta a toda a materia na obra de Borón e de profeta político, anunciador da restauración bretoa, pasa a profeta dos misterios

do Grial, da suprema aventura cos tres cabaleiros elixidos, e polo tanto é o responsable histórico da nova cabalería cristiá. Así mesmo, maniféstanse os seus poderes máxicos na facultade de cambiar de aspecto ou de desaparecer, que pon en práctica agora en varias ocasións (Gutiérrez, 1997: 134), polo que se pode establecer un parentesco coa figura de Curoi, que aparece nos contos do ciclo do Ulster e no *Libro de Taliesín* da tradición galesa, quen tamén se transforma en pegureiro e en home salvaxe (Loomis, 1967: 124-135).

As obras en prosa seguen as pautas marcadas pola obra de Boron e no *Lancelot* da *Vulgata* (1215-1230) insístease na vertente demoníaca do personaxe, que aprende as artes da nigromancia apartado dos humanos nas profundidades do bosque. En cambio, na *Suite-Vulgata* (1230) encóntrase un personaxe potenciado de tal xeito que todos os demais xiran ao seu redor. Reis e cabaleiros seguen os consellos de Merlín ata o punto de que perden a capacidade de actuar por iniciativa propia e, polo tanto, a trama perde toda capacidade de sorprender, porque o desenlace adiántase sempre por medio de profecías máis ou menos veladas (Gutiérrez, 1997: 193). Así e todo, a condición de profeta desvalorízase en favor dos seus poderes máxicos: as profecías redúcense a predicións a curto prazo que adiantan acontecementos inmediatos e, en cambio, multiplícanse os efectos que exhiben os seus estraños poderes en desaparicións e transformacións de aspecto que resaltan a súa condición diabólica. Pero aínda aparece algún novo trazo no carácter de Merlín, como a súa atracción polas mulleres e o seu gusto por actuar como intermediario nos amores de cabaleiros e doncelas. Desenvólvese a imaxe do Merlín namorado, que vive no bosque de Brocelandia os seus amores con Viviana mentres a instrúe nas artes máxicas, e que ao final abandona a corte de Arturo e cae nun engano da arteira aprendiz que o encerra nunha cova.

Na *Suite de Merlín* da *Post-Vulgata* (1230-1240), o poder de Merlín verase limitado e as súas facultades adiviñadoras transfórmanse nunha capacidade de interpretar os designios divinos, de maneira que toda a acción aparece entón dominada por un determinismo establecido pola Divina Providencia e nin Merlín cos seus poderes é quen de transformar os acontecementos que responden aos designios de Deus. Ademais, o seu comportamento está condicionado pola observación dunha estrita ética cristiá e a perspectiva da condenación ou o temor de Deus impídenlle utilizar os seus poderes e mesmo explicar con claridade as súas visións de futuro. Deste xeito, o Merlín todopoderoso da *Vulgata* convértese nun simple intérprete do destino que non utiliza os seus poderes para axudar os cabaleiros ou evitar desgracias,

pois debe deixar libre curso á vontade de Deus. Limitadas as posibilidades de usar o seu coñecemento do futuro, que é unha calidade de orixe divino, só pode exercitar os poderes de orixe demoníaca: o coñecemento do pasado e a capacidade de metamorfose. Isto quizais explique o seu tráxico final a pesar de todas as precaucións para non perder a alma: morre encerrado nunha rocha por Niviana, ceibando un forte berro que orixina o título da reelaboración castelá do século XV, *El balandro del sabio Merlín*.

2.3. Merlín nas versións modernas

En xeral, en toda a tradición medieval Merlín aparece como un mago bondadoso e humorista que se identifica coa figura do sabio, versado en diferentes ciencias, dende a astroloxía e o coñecemento dos textos antigos á interpretación dos sonhos e a capacidade profética. Os seus poderes máxicos a miúdo van unidos ao enxeño e ao dominio do valor das palabras e nunca son utilizados con finalidades negativas. Esta idea do mago benfeitor, profeta e bromista recóllese na *Morte d'Artur* (1485), de Thomas Malory, que actúa como ponte para toda a literatura posterior, especialmente para o *revival* das historias artúricas que se produce na literatura anglosaxona dende o século XVIII, e tamén é a imaxe que se difunde a nivel popular. Estes trazos básicos son tamén o punto de partida da obra de Cunqueiro, que crea un Merlín afable e humorista e, sobre todo, domeador da palabra.

Nos séculos posteriores alterna unha visión respectuosa e outra paródica da figura de Merlín e do mundo artúrico en xeral. O Merlín visionario que recrea Spencer en *The Faerie Queene* (1590) é ridiculizado por Shakespeare nas súas obras *King Lear* e *King Henri IV*, en que aparecen breves referencias a este personaxe. Nos séculos XVII e XVIII, Merlín aparece máis ca calquera outro personaxe artúrico, pero vese reducido a un carácter estereotipado como adiviño, desvencellado do contexto das historias medievais e dando nome a baratos panfletos de predicións do futuro, como o *Merlinus Liberatus*, publicado por John Partridge entre 1689 e 1707. Baixo a influencia da Ilustración preséntase unha visión irónica e burlesca do mago en obras como *Famous Prediction of Merlín, the British Wizard* (1709), de Jonathan Swift, que está na liña doutra obra burlesca de inspiración artúrica da que é autor Henry Fielding, titulada *Tragedy of Tragedies; or the Life and Death of Tom Thumb the Great* (1730). O rexeitamento dos temas medievais é complementario do entusiasmo pola literatura clásica nestes anos, pero esta actitude transfórmase cos

poetas románticos, que reflecten o gusto crecente polos motivos da Idade Media. A primeira vez que a figura de Merlín aparece despois do 1800 na obra dun escritor consagrado é nos *Poetical Works* (1813), de Sir Walter Scott, no segundo canto do poema "The Bridal of Triermain or the Vale of St. John", onde o mago aparece para parar un torneo pola man da filla de Arturo, que está dexenerando nun baño de sangue, e lle bota un feitiizo á doncela que a some nun longo sono do que só despertará co bico do cabaleiro perfecto. A principios do século XIX publicouse un considerable volume de poemas galeses que inspiraron a moitos escritores, pero aínda que nestes materiais se presentaba a Merlín como un profeta vagabundo e medio tolo, na maioría das recreacións faise énfase na súa condición de mago sobre a de profeta. Keats reflecte o Merlín namorado en *The Eve of St. Agnes* (1819) e fan referencias a el en diferentes poemas Shelley e Coleridge (Taylor e Brewer, 1983: 36-37), pero o único que compón unha obra artúrica é Wordsworth, que escribe *The Egyptian Maid* (1835) coa intención de crear unha épica nacionalista. Merlín é aquí unha figura ambigua, que ás veces amosa unha malicia gratuíta e as súas profecías poden conducir á destrución, aínda que na maior parte das ocasións as súas artes adiviñadoras serven para poñer a proba e formar os mozos. A figura de Merlín tamén foi especialmente popular entre os románticos alemáns, entre os que cómpre destacar a *Geschichte des Zauberers Merlin* (1804), de Dorothea Schlegel, e o poema *Merlin der Wilde* (1831), de Ludwig Uhland.

Na Inglaterra vitoriana prodúcese un importante *revival* artúrico, dominado pola obra de Alfred Tennyson, que publicou en 1859 os *Idylls of the King*, recibida con entusiasmo pola crítica como a tan esperada épica artúrica. Nesta obra inclúe o seu poema "Vivien", que máis tarde recibirá o título de "Merlin and Vivien", onde presenta unha imaxe do mago purificada de todos os posibles elementos negativos: desmóntanse os rumores de que é fillo dun demo e o seu comportamento é sempre nobre e altruísta, pois os desexos persoais subordínanse sempre ao ben público, pero ao ser conquistado por Vivien cae nunha paixón egoísta que derrota a súa ética social e esta caída introduce unha reflexión sobre a responsabilidade individual na desgraza ou a degradación²⁰⁵. Nos anos

205 Sobre o Merlín da obra de Tennyson pódese consultar o artigo de David F. Goslee, "Lost in the Siege Perilous: The Merlin of Tennyson's Idylls", en Watson e Fries, 1988: 35-50. Ademais, unha extensa bibliografía sobre o tema encóntrase no artigo bibliográfico de Peter Goodrich, en Watson e Fries, 1988: 179.

seguintes a recreación artúrica continúa na obra dos prerrafaelistas, como Morris e Swinburne, que encontran nestes materiais un sistema simbólico para representar os conflitos espirituais que eles consideran a base da poesía e da arte e que se interesan prioritariamente por outras figuras como Xinebra ou Tristán.

Na literatura norteamericana destaca a obra de Ralph Waldo Emerson, contemporánea dos poetas románticos, que dedica cinco poemas á figura de Merlín como personificación do poeta ideal, identificado coa figura do bardo e o profeta tomada das fontes galesas²⁰⁶. A finais do século déixase sentir a influencia da obra de Tennyson en moitos poetas, pero por enriba de todos eles destaca a orixinal novela de Mark Twain, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889), unha sátira que reacciona contra os *Idyls* de Tennyson e, sobre todo, contra as múltiples versións posteriores que caían no melodrama romántico. A poesía narrativa foi o vehículo dominante da lenda artúrica durante o século XIX e primeiros anos do XX e a obra de Twain constitúe unha importante excepción. Nela utiliza o recurso da viaxe no tempo para facer unha sátira social a través das valoracións dunha civilización doutra época. Invertendo o proceso que presentaba Thomas Love Peacock nunha narración breve titulada *Caliodore* (1816), en que se critica a sociedade inglesa do seu tempo a través dun cabaleiro do rei Arturo que se trasladara no tempo gracias ás artes de Merlín, Twain envía á corte artúrica do século VI un superintendente xefe dunha fábrica de armas que utiliza a ciencia e a tecnoloxía para desprazar a Merlín na corte, ao que presenta coma un impostor, pero ao final o mago vénceo mergullándoo nun profundo sono que lle permite regresar ao seu tempo. Baixo a forma dunha hilarante sátira literaria, o autor fai unha crítica de múltiples aspectos da sociedade, dende o poder represor dun rixido sistema de clases ao conformismo propiciado pola relixión.

Xa no século XX, publícanse os longos poemas artúricos de Edwin Arlington Robinson, *Merlín* (1917), *Lancelot* (1920) e *Tristán* (1927), que en palabras de Taylor e Brewer (1983: 179) constitúen "the most distinguished Arthurian works yet produced in America". No poema dedicado a Merlín reflexiona sobre a acción dos individuos que destrúe a civilización. A figura

206 Mentres a maioría dos escritores partían da obra de Malory, as fontes de Emerson son os materiais galeses, polo que presenta a Merlín como un sabio no poema que introduce o seu ensaio "Politics" e nos poemas didácticos "Merlin I", "Merlin II", "Merlin's song" e "The Harp" (1846-1867). Retrátao como o cantor dos reis, que conmove coa forza dos seus cantos nos que chama ao exercicio da caridade e da humildade.

de Merlín está desprovista dos poderes máxicos das fontes medievais e non desaparece, senón que se vai voluntariamente a vivir con Viviana en Brocelandia durante dez anos. Ningún dos dous ten poderes sobrenaturais, senón que Merlín sinxelamente ten unha intuición e sensibilidade superior, mentres Viviana non é unha sedutora malvada. Ambos viven o seu amor recíproco nun castelo do bosque, desfrutando de todos os praceres sensuais e intelectuais, e esta situación ideal situada fóra da corte serve de contraste para analizar os problemas que levan á desintegración social en Camelot. Merlín vive o conflito entre as responsabilidades públicas e os desexos persoais e regresa á corte para aconsellar a Arturo na crise provocada pola traizón de Xinebra e Lanzarote, pero a desintegración do reino é inevitable. Porén, o final non se ve como unha catástrofe, senón que se enfronta cun optimismo que xa aparecía na obra de Tennyson, baseado na concepción positiva do cambio que abre camiño a unha nova orde.

Nas últimas décadas a produción artúrica diversifícase enormemente. Algúns autores aínda parten da versión de Malory, case sempre tratando a lenda dende unha perspectiva cómica e satírica, como T. H. White e Thomas Berger, pero tamén se comeza a investigar sobre outras fontes máis antigas que levan a un mundo primitivo, despojado das roupaxes da sociedade cortesá medieval. Nos cinco libros que se reúnen baixo o título *The Once and Future King* (1958), T. H. White presenta un Merlín que actúa basicamente como mentor de Arturo²⁰⁷. A súa capacidade de viaxar no tempo permítelle coñecer as experiencias das sociedades futuras, coas que argumenta ante o rei contra os costumes belixerantes da cabalería e con frecuencia pola súa boca exprésanse as ideas políticas do autor. Con maior distanciamento afronta a materia Thomas Berger en *Arthur Rex: A Legendary Novel* (1978), que narra a lenda dende unha perspectiva cómica, aínda que sen chegar a denígrala como Mark Twain. O seu Merlín é moi próximo ao de White, como educador e conselleiro de Arturo²⁰⁸, e o distanciamento humorístico conséguese a través do diálogo enxeñoso

207 Xosé Luís Méndez Ferrín, a obra do cal estudaremos na última parte deste traballo, condena as recreacións do mundo artúrico de White por falsealo nun aspecto esencial, pois trátase de "unha serie de lendas entrelazadas que teñen como centro o Rei Arthur, símbolo da resistencia contra o invasor" (Méndez Ferrín, 2001: 31), mentres que White "é un inglés canalla que quixo facer inglés a Artur e pólo a pelexar contra o IRA" (Méndez Ferrín, 2001: 33).

208 Outras obras contemporáneas desenvolven esta imaxe do mago e sabio que fai de guía mentor dun neno no seu proceso de formación, aínda que non se poidan incluír propiamente na tradición artúrica. Un caso evidente son as obras de Tolkien *The Hobbit* (1937) e *The Lord of the Rings* (1954-1955), onde o mago Gandalf está claramente inspirado nesta faceta do

e a esaxeración ou poñendo a Merlín en situacións inesperadas²⁰⁹. Outro seguidor declarado de Malory foi John Steinbeck, que en *The Acts of King Arthur and His Noble Knights* (1976) reescribe *Le Morte d'Arthur* con cambios mínimos no personaxe de Merlín, se ben reelabora completamente as partes correspondentes a outros personaxes.

Das múltiples versións que sitúan a Arturo fóra do entorno medieval, unha das que tivo máis éxito foi a de Mary Steward, na triloxía *The Crystal Cave* (1970), *The Hollow Hills* (1973) e *The Last Enchantment* (1979). Merlín é o narrador da historia e no primeiro volume, seguindo a Monmouth, explica o seu misterioso nacemento e as circunstancias da concepción de Arturo, a quen acompaña como conselleiro nos volumes seguintes. Como nas primeiras versións medievais, a maxia está moi limitada e os poderes de Merlín derivan sobre todo do uso da súa excepcional intelixencia.

Finalmente, entre a interminable produción de temática artúrica destes anos cómpre sinalar dúas tendencias: a moda do chamado "novo neogótico", que combina realismo e fantasía partindo dun mundo real no que se introducen acontecementos sobrenaturais, e o interese por investigar en diferentes fontes que leva á incorporación da mitoloxía celta e, en xeral, o crecente interese pola figura de Merlín. A mestura de realismo e idealismo é evidente en obras como *Merlin* (1978), de Robert Nye, e a mestura de referencias á mitoloxía celta e a materia artúrica producen un interesante resultado en *Excalibur* (1973), de Sanders Ann Laubenthal, ao tempo que o mago se converte en protagonista de novelas de ciencia ficción, entre as que destaca *Merlin's Mirror* (1975), de André Norton, e as dúas novelas de H. Warner Munn, *Merlin's Ring* (1974) e *Merlin's Godson* (1976).

2.4. O Merlín de Cunqueiro

2.4.1. Un Merlín sabio, pero non profeta

A orixinalidade do Merlín cunqueiriano ofrécenos un aspecto completamente novo do personaxe, que non foi nunca explorado a pesar da

personaxe de Merlín. Sobre este tema, ver Miriam Youngerman Miller: "J.R.R. Tolkien's Merlín – An Old Man With a Staff: Gandalf and the Magus Tradition" en Watson e Fries, 1988: 119-140.

209 Véxase Raymond H. Thompson, "The Comic Sage Merlín in Thomas Berger's *Arthur Rex*", en Watson e Fries, 1988: 141-152.

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

proliferación de obras artúricas no ámbito anglosaxón nas últimas décadas. Trátase de recuperar a figura do mago independente do mundo artúrico, tal como aparece nas fontes celtas e nas primeiras obras de tradición escrita que aínda teñen unha pretensión de historicidade, pero dende un aspecto radicalmente novo: o Merlín que aparece naqueles textos sitúase nun tempo anterior ao reinado de Arturo, mentres que Cunqueiro o sitúa nun momento posterior, nunha época indeterminada, recoñecible para o autor galego como moi próxima á súa realidade, e decididamente posterior á destrución do mundo artúrico e á propia morte do rei. Deste xeito, non só se produce un traslado espacial, situando os heroes artúricos en escenarios galegos realistas, senón tamén temporal, pois transpórtanse ao mundo contemporáneo, seguindo unha operación característica da ficción medieval, a *traslatio*, que converte en contemporáneos os personaxes da historia.

O único paralelo que podemos atopar desta situación, seguindo a vida do mago despois da morte do rei, encóntrase nos poemas galeses, onde Myrddin se refuxia no bosque de Celydon á morte do seu señor, o rei Gwenddolau. En *Merlín e familia*²¹⁰, porén, o retiro do mago non se identifica directamente coa morte do rei e a destrución daquel mundo, senón que se ofrece unha explicación sobre a súa estada en Galicia que se integra perfectamente nos parámetros do acontecer cotián, lonxe de grandes acontecementos históricos ou míticos. O novo veciño chega para facerse cargo dunhas propiedades que herdou e ninguén sabe da súa vida anterior non sendo o narrador, o criado Felipe de Amancia, que na súa vellez rememora os días da súa infancia onda o mago:

O señor Merlín, asegún se sabe polas historias, era fillo de solteira e de nación allea, e veu herdado pra Miranda por unha tía segunda por parte de nai. (MF, 17)

Non obstante, non se pode identificar o personaxe de Cunqueiro co Myrddin celta primitivo, senón que máis ben habería que considerar a concorrencia de diferentes aspectos do desenvolvemento tradicional da figura do mago nunha hibridación atemporal, posto que tamén se manifestan indicios da cristianización da materia nun Merlín relixioso, cando lle dá consellos sobre a avaricia ao bispo de París (MF, 30-31) ou contra

210 A partir de aquí cítase como MF, fronte á versión en castelán que contén algunhas adicións e que será MyF.

a luxuria a mosiú Simplom (MF, 128). A adición dun apéndice na versión castelá, onde se sitúa a estadía de Merlín en Galicia despois da Revolución Francesa (MyF, 191), contribúe a fixar cronoloxicamente a súa transposición á sociedade contemporánea, que só se podía intuír polo entorno, en certo xeito atemporal, do mundo rural galego.

Cunqueiro presenta a Merlín vivindo nun bosque das terras de Miranda —comarca da provincia de Lugo onde se encontra o nacemento do río Miño— acompañado de dona Xinebra. A selva de Esmelle, no ronsel do bosque de Brocelandia²¹¹, é agora un entorno amable ao que Merlín se traslada por propia vontade para vivir tranquilamente os anos da súa vellez. Alí, a súa casa convértese nun centro de confluencia de viaxeiros, coma un santuario a onde chegan peregrinos de diferentes puntos do espazo e do tempo en busca de cura para os seus males. Pero xunto a Merlín e Xinebra comparten ese espazo central os personaxes que forman o seu servizo doméstico e que pertencen ao ámbito do familiar e cotián para o lector, personaxes que semellan sacados da realidade da Galicia rural e que asimilan con total naturalidade a maxia e o misterio que rodean as figuras dos seus amos e os seus diversos visitantes. Inicia así o escritor a configuración dun universo narrativo onde as coordenadas espazo-temporais se independizan das normas da lóxica para entregarse ás libres asociacións da fantasía.

Aínda que a casa de Miranda se sitúa no interior da selva de Esmelle, isto non implica o illamento do resto da sociedade, senón, ben ao contrario, a integración no microcosmos dunha pequena comarca tan característico da sociedade galega, coa súa peculiar distribución da poboación en múltiples aldeas e lugares minúsculos que se espallan por todo o territorio:

Quizaves millor que decila fora pintala, a selva de Esmelle, que
cai á man dereita, vindo pra iste reino pola banda de León. [...]
Sempre venta na carballeira das Mouras, tan fusquenlla, i o camiño

211 Na versión de Robert de Boron, o bosque de Brocelandia é o escenario onde Merlín vive os seus amores con Viviana, mentres a instrúe nas artes máxicas, pero en versións posteriores convértese na súa prisión, confinado pola propia Viviana nunha torre. No Didot- *Perceval* en prosa, Merlín axuda a Percival a conseguir o Graal e despois retírase ao bosque preto do castelo do Graal e alí dítalle a Blaise, o confesor da súa nai, as aventuras da Táboa Redonda e do Graal para transmitilas á posteridade. Dun modo semellante, Cunqueiro fai unha narración retrospectiva das aventuras de Merlín, aínda que non é el mesmo o narrador, senón Felipe, o seu criado na xeira galega, quen lembra de vello aqueles días da súa infancia.

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

ten presa en pasala i en chegar á aberta camposa de Miranda. [...] Dende Miranda vese Esmelle todo arredor, o castelo de Belvís, a fraga da Serpe, a lagoa dos Cabos, e de día, a seu carón, o fume das ferreirías do Vilar. [...] Dende Miranda vese todo o chan de Quintás deica o Castro, i as centeeiras darse en ondas coma o mar, ao amor da brisa, e o ir e vir das mulleres á fonte do Couso. [...] Miranda era a pousada de don Merlín. (MF, 11-13)

Como tantas casas en Galicia, a de Merlín parece estar illada no medio do bosque, pero situada nun outeiro dende onde se contempla toda a comarca²¹², unha paisaxe humanizada e concreta, onde cada elemento ten o seu nome: a carballeira das Mouras, a fraga da Serpe, a lagoa dos Cabos, o chan de Quintás. Trátase, xa que logo, dun espazo localizado con multitude de topónimos que inciden nunha pretensión de verosimilitude, constantemente reforzada ao longo do texto. Un espazo que parece gozar de autonomía respecto ao resto da civilización, pero onde, ao mesmo tempo, o illamento do individuo é imposible. Ben ao contrario, a nova vida de Merlín concíbese como unha experiencia de integración nun grupo dende o mesmo título. Nada máis lonxe da imaxe tradicional do mago que a vida familiar, aínda que aquí a palabra non se utiliza co seu senso máis restrinxido, senón referíndose a todas as persoas que viven arredor de Merlín con independencia dos lazos de sangue. Porén, é interesante o uso do vocábulo que suxire a "familiaridade" na relación de Merlín con todos os personaxes que o rodean e, polo tanto, a neutralización da oposición entre elementos do nivel mítico e do nivel pragmático que se mesturan na novela (Tarrío, 1989: 59-66). Para concluír, a presenza do bosque como escenario na novela de Cunqueiro non comporta as facetas do Merlín Silvestre no personaxe, pois non desempeña aquí esa función de espazo deshabitado e afastado da civilización onde se localizan os personaxes marxinais (Le Goff, 1991: 32). En cambio, encontramos un Merlín que continúa desenvolvendo as mesmas actividades ca na corte de Arturo, aínda que sexa de maneira máis modesta, como di o escritor:

212 Tal como sinala Pérez-Bustamante (1993: 341), o *Merlín* consiste na evocación dun centro de plenitude, que é a infancia de Felipe, o narrador, en Miranda ao servizo de Merlín e a situación da casa onde se concentra a acción nun lugar elevado indica que se trata dun centro de índole celeste. Pola contra, *As Crónicas do Sochantre* conducen ao mundo infernal, pois trátase dunha viaxe cun grupo de almas condenadas.

Eu traio ao mago de Bretaña a terras de Miranda, na provincia de Lugo, para que alí faga as súas maxias: unhas maxias inocentes, non as grandes maxias que facía na corte do rei Artur, claro. (Queyja, 1884: 340)

Á casa de Merlín chegan constantemente viaxeiros procedentes de diferentes tempos e culturas en busca do mago para que lles solucione graves e misteriosos problemas. Os visitantes explican a súa historia, creando en cada capítulo unidades diexéticas independentes que se vencellan entre si polo espazo central da casa de Merlín e os seus habitantes e pola acción resolutiva do mago. A casa de Merlín podería compararse co castelo do Graal, lugar central buscado polos cabaleiros para recuperar a prosperidade do reino, igual que os viaxeiros que van onda Merlín en busca de remedios para os seus males. A errancia do cabaleiro substitúese pola viaxe —algúns dos personaxes son viaxeiros ou viaxantes profesionais— e Merlín actúa como oficiante dun rito que ten moito de purificador, comezando coa inescusable verbalización do conflito e buscando remedios que en moitos casos implican a liberación dalgún poder maléfico.

Ao trasladarse de Bretaña a Galicia, Merlín descende da corte real ao pobo, onde convive cos seus veciños como un máis, aínda que conserve certos trazos de distinción. As razóns que xustifican este traslado espacial, como vimos, son sinxelas e comprensibles e mesmo o seu misterioso nacemento se integra nos parámetros da normalidade da sociedade galega, desbotando a intervención demoníaca: é, sinxelamente, "fillo de solteira", como tantos outros nun país de emigración con baixo porcentaxe de poboación masculina como era Galicia. Estas explicacións sitúan o personaxe ao nivel dos seus conveciños, con intereses e costumes semellantes: vai aos enterros, devólvelles as cortesías e ten criados do país que lle coidan a facenda. Pero aínda vai máis aló, pois, coma un menciñeiro máis das aldeas galegas, pode ser remunerado segundo a vontade do beneficiario polos remedios que fai. A serea grega que o visita para que tinga de negro a súa cola despois da morte do seu home entrégalle unha bolsa con cartos soantes que o mago non rexeita:

—Xa sei que non pago tantos favores como se me fixeron nista casa, pero na bolsa vai, en floríns torneados, canto diñeiro me queda da fortuna antiga, non ganada pola gracia diste corpo doado, senón herdo dunha curmán [...].

Agradeceu mi amo o galano. (MF, 118)

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

Mesmo dende a instancia do narrador potenciábase o estatuto real de Merlín, pois o que conta a historia é un personaxe pertencente a esa familia de xentes do país que o rodeaban. Felipe de Amancia, o paxe de Merlín que lembra os días da infancia na casa do mago, é un sinxelo rapaciño enviado de criado a servir á casa dunha xente de posibles, que resultan ser un home que coñece remedios secretos para estraños males, entre menciñeiro e sabio, e unha dona de refinados modais.

Precisamente, outro aspecto rechamante da creación cunqueiriana é que Merlín estea acompañado de Xinebra nesta especie de exilio do mundo artúrico. Sobre a súa presenza non se dá ningunha explicación. O lector coñecedor da tradición pode imaxinar que Xinebra, ameazada de morte na corte tras descubrirse a súa traizón amorosa a entregarse a Lanzarote, foxe con Merlín mentres os diferentes bandos se enfrontan e se matan entre eles, o que explicaría que ela estivese xa en Miranda cando se produce a morte do rei:

Decían que era viuda dun grande rei que morreu na guerra e
que tivo a noticia por un corvo cando estaba en Miranda probando
un peite de ouro. (MF, 19)

Neste fragmento obsérvase a mestura da lenda culta artúrica con elementos de lendas ou contos populares, como a intervención de animais mensaxeiros, que é un motivo da tradición folclórica, ou a imaxe da doncela que se peitea cun peite de ouro, típica nas lendas de mouros gardadores de tesouros subterráneos. En realidade, Xenebra parece ser un elemento ornamental na casa, que non participa como desencadeante da acción en ningún momento e só fai acto de presenza dun xeito cerimonial para recibir ou despedir os visitantes que chegan á casa en busca dos poderes máxicos de Merlín. A súa presenza prestixia o traballo do mago, como reminiscencia e testemuña dos tempos en que era mago na corte real, e introduce na diéxese un modelo de distinción alleo ao entorno en que se sitúa a acción, que contribúe a configurar un plano de realidade mítico que se opón e, ao mesmo tempo, se mestura co plano pragmático, o da realidade cotiá dos personaxes, recoñecible como próximo e familiar para o lector. Tamén Xenebra entra nese mundo do familiar e cotián a través dos detalles que rodean a descrición do seu aspecto e a súa forma de actuar:

A primeira na casa, despoixas de don Merlín, era mi ama doña
Ginebra. Era unha señora mui sentada, verán e inverno coa súa

peleriña negra mui bordada con abalorios. Tampouco era do país, e prendía algo na fala. Tiña un pelo loiro mui fermoso e longo, que recollía nun grande moño, e nunca vin pel tan branca como a súa. Outa, e máis ben gorda, tiña un gran andar, i era mui graciosa de seu no mando, algo súpeta eso sí e por veces seca, pro mui mantedora da xente e do gado. Caseque non saía da casa, e pola serán sentábase no salón a carón do balcón grande, a bordar nun gran pano que iba envolvendo a poucos arredor dunha cana de prata. En inverno gastaba mítos de lá, e polo verán de fio branco, mui calados e con froliñas bordadas. De cando en vez paraba de bordar para rascarse o lombo cunha manciña de buxo que tiña, montada nunha variña de avelán. (ME, 19)

A demorada descrición, así como a atención a detalles anecdóticos do seu comportamento, aproximan o personaxe ao lector, que deixa de percibilo como un estereotipo. Non só interesan os trazos arquetípicos e os acontecementos significativos para a evolución da acción, senón tamén a calidade das luvas e os seus debuxos, ou os momentos de distracción en que Xinebra rasca o lombo. Deste xeito, deconstrúese a oposición entre principal/secundario na materia narrada e, polo tanto, tamén entre mítico/cotían e fantástico/real²¹³.

A caracterización de Merlín vaise elaborando ao longo de toda a novela, pero adiántase tamén un breve retrato feito polo narrador no capítulo introdutorio en que se presentan todos os personaxes. Nesta presentación déixase entrever a súa inmortalidade sen facer unha declaración expresa que podería provocar a estrañeza do lector. Unha vella lembra que o viu de nena e que xa daquela tiña a barba branca, pero esta estraña circunstancia atenúase co uso dunha frase feita que, neste caso, debe interpretarse literalmente, "por el non pasaban os anos", pero non por iso se relaciona con poderes maléficos, senón que, polo contrario, é unha figura cargada de elementos positivos:

Por don Merlín non pasaban os anos, e disto queixábase como dunha noramá, pro poucas veces, que o ser dil era aparentar mui franco i aberto, contento do mundo e parrafeados, e sorría mui doado:

213 González-Millán sinala que "esta reducción do épico e do mítico ó cotián constitúe un dos elementos que mellor caracterizan o talante narrativo de Cunqueiro" (1991b: 45).

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

axudábanlle a ser franco os ollos craros, i aquela súa fronte levantada e señora, i hastra o aquel que tiña de aloumiñala coa man dereita cando che falaba. Era de poucas carnes, pro mui estribado no seu e garrido, e mui andador. (MF, 18)

Ambos personaxes, Merlín e Xinebra, conservan trazos da súa vida literaria anterior: Merlín é bondadoso e bo coñecedor do corazón humano, ten un fino senso do humor e protexe con actitude paternal o adolescente Felipe. Xinebra, pola súa banda, adoita aparecer brevemente despedindo os viaxeiros dende o balcón, unha imaxe con frecuencia repetida nas despedidas dos cabaleiros recorrentes na novela medieval. Pero a súa dedicación permanente a bordar no retiro da súa habitación relaciónaa coa figura de Penélope, que espera a Ulises eternamente mentres tece, o cal nos lembra a esperanza na volta do rei Arturo. Pero a pesar das resonancias medievais, a vida dos dous personaxes está tomada nun momento totalmente novidoso dende o punto de vista da tradición literaria: na súa madurez-vellez, despois da morte de Arturo, é dicir, no intre en que tódalas historias calan, porque chegada a decadencia nada hai que mereza a pena de ser contado. A morte de Arturo vai acompañada da dos seus mellores cabaleiros e da desaparición do seu reino, pero, que sucede coas figuras periféricas que non morren na guerra, co mago ou as mulleres? Lonxe do esplendor da vida cabaleiresca, preséntanse baixo novas luces. Dona Xinebra xa non é a mellor e máis bela dama, senón unha dona entrada en anos, e tamén un pouco en carnes, que vai aos baños para curar os achaques da avanzada idade (MF, 58), e Merlín xa non sempre acerta nos seus remedios: cando lle piden o camiño de quita e pon non o pode utilizar porque está enferruxado, o espello do mouro saíulle mal feito e problemático, dáse por vencido no labor de soldar a lady Tear, etc. Encontrámonos así co paradoxo de que o que para o narrador, Felipe, é unha idade dourada que alimenta a súa memoria, quizais para Merlín e Xinebra só é un sosegado retiro despois das glorias da alta política e da vida cortesá.

Este Merlín humanizado, e limitado nos seus poderes, é sobre todo un sabio, coñecedor de ciencias diversas, que con frecuencia se retira a consultar os seus libros antes de actuar. A súa sabedoría parece deberse ao coñecemento dos libros secretos, nos que le e estuda constantemente. Pero, sobre todo, o Merlín de Cunqueiro é o mestre da palabra, o creador de realidades coa maxia do verbo, e tamén o conservador da memoria histórica, coñecedor das xenealoxías. Son moitas as ocasións en que Merlín se erixe en narrador, completando para Felipe a historia dos visitantes ou

explicándolle a orixe dos personaxes e as profundas motivacións do seu carácter: no capítulo "O camiño de quita e pon", explica como chegou ao poder o Imperante de Constantinopla que demanda a súa axuda, en "A princesiña que quería casar", explica a ilustre orixe e a historia da misteriosa visitante, e así sucesivamente ao longo de todo o libro. En ningún momento se manifesta Merlín como profeta e, pola contra, é coñecedor dos acontecementos pasados, pero esta calidade non se vincula cun poder sobrenatural de orixe demoníaca, como na tradición medieval²¹⁴, senón coa sabedoría, o estudo e a experiencia. Nin profeta político, nin profeta do Graal, o mago non mostra aquí en ningún momento a capacidade de transformar o seu aspecto nin hai indicios da súa grande paixón por Viviana. Desvinculado das continxencias da corte artúrica, convértese en figura atemporal, home de mundo e instruído nas máis diversas ciencias, e os elementos marabillosos que concorren ao seu arredor proveñen tanto dos estraños personaxes que acoden a el en busca de remedio e das aventuras que protagonizan, como da propia actividade do mago. Polo tanto, Merlín non é un mago que intervéñ cos seus poderes nunha realidade que responde aos parámetros de normalidade, senón unha especie de artesán e "compoñedor" que ten habilidades á medida da realidade máxica na que vive.

2.4.2. *As habilidades de Merlín*

A primeira intervención de Merlín nas memorias do seu criado, Felipe, introduce unha vertente lúdica da súa actividade, pois fai unha especie de inocente xogo de maxia para os nenos, coloreando a auga dunha copa de cristal da tonalidade que lle solicitaban, suxerindo o poder da súa maxia para crear ilusións, pero ao longo da obra intervéñ para solucionar diferentes problemas que afectan a obxectos ou personaxes extraordinarios e nos que o mago demostra unha serie de habilidades con frecuencia vinculadas a oficios comúns.

214 Tal como sinala A. Micha, esta idea parte da caracterización do mago no Merlín en prosa, de Robert de Boron:

Merlín a la connaissance du passé de par sa naissance diabolique et celle de l'avenir par un don divin. (Micha, 1978: 591)

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

Despois de dous capítulos de presentación dedicados á descrición do espazo en que se sitúa a casa de Merlín e dos personaxes que a habitan, iniciase unha serie de visitas de personaxes de diferentes procedencias que serán os clientes do amo da casa. Segundo se apuntaba máis arriba, o marabilloso ven da man destes visitantes e a arte de Merlín consiste en saberse entender nese mundo de prodixios. No primeiro capítulo, titulado "O quitasoles i o quitatrevas", Merlín exerce de paraugueiro para arranxar uns paraugas do Bispo de París que teñen poderes máxicos como dominar a meteoroloxía, facilitar a comprensión de todas as linguas do mundo ou iluminar no medio da noite:

E namentras eu servía aos hóspedes algo de viño e xamón, coma si fora paragüeiro de Ourens terbellou mi amo nos paraugas, i en un amén dounos por amañados, que asegún il soio tiñan unha varilla floxa i outra salteada. Abriunos e pechounos, dicindo non sei que letanías e sorriu. (MF, 30)

Evidentemente, a natureza marabillosa dos paraugas esixe unha arte paraugueira tamén extraordinaria, de aí que o traballo de Merlín se complete coa acción das palabras máxicas (MF, 30). É o poder da palabra que estaba presente xa, como vimos, na obra de Wace cando Merlín debe trasladar o circo de pedras máxicas e, por suposto, ten unha constante presenza na cultura popular.

Máis adiante, en "O reló de area", recibe a visita do adiviño don Felices, que le o futuro nas cartas e na fariña e que lle trae para amañar un particular reloxo de area coroado dun espello, e Merlín actúa como consumado reloxeiro e cristaleiro:

O arreglo que pedía don Felices era que ao espelliño voláraselle o azougue cando lle estaba adiviñando na feira de Viana do Bolo, a querencia dunha moza ao señorito de Humoso. A compostura non era auga de maio, que faguía falla azougue italián serenado, e xa metidos en obras e gastos conviña mudarlle tamén a area ao reló. (MF, 69)

En "A soldadura da princesiña de prata", actúa de ferreiro soldador para reconstruír o corpo dunha fermosa dama chamada Lady Tear, un ser de natureza dobre, boneca de prata e vidro e, ao mesmo tempo, humana, que vive unha grande paixón e, ao ser asasinado o seu namorado, cae ao chan esfarelándose en pequenas frangullas que Merlín debe recompoñer.

Tamén neste caso a habilidade soldadora require da concorrencia doutras artes que esixen o estudo e a consulta de libros escuros²¹⁵:

Adiviñei axiña que mi amo non se deitara, que pasara a noite a ler no don Raimundos Lulio e no Cornelius, e tiña no atril aberto a doitriña de don Gabir Arábigo, onde fala do peso das partes do corpo en comparanza cos corpos simpres, asegún a tábula de micer Dioscórides. (MF, 78-79)

Aínda fai de tintureiro en "A sirea grega" para tinguir de negro a cola dunha serea que se quere poñer de loito, de compoñedor de espellos máxicos en "o espello do mouro" e, por último, pon en práctica os seus coñecementos de medicina para curar o seu amigo, o vendedor de bolas de neve suízo mosiú Simplom. A ciencia médica de Merlín exprésase en termos moi semellantes aos da medicina popular e, se o menciñeiro de Arnois diagnosticou a gravidade do enfermo porque "a febre corréraseselle ós pulsos, que xa non concordaban", o mago explica as causas da doenza cunha breve lección práctica de medicina:

Toda ista doencia acae en que se lle pasaron aos humores os puntos de fervedura, que foi febre memorial a que tivo, e non é doado agora ponerllos estantes. Os humores están no corpo por capas, a semellanza do magro no touciño, ou igoal que o aceite i a iauga no vaso da lamparilla. E acode que si se alternan ou mestan, amolecen as interioridades. (MF, 125)

Entre as ciencias que domina o mago contase a da xeografía secreta, da que se amosa grande coñecedor en "A trabe de ouro", onde é requirida a súa axuda só pola súa condición de sabio e erudito. Os seus clientes son un pobo de seres minúsculos que vive nas profundidades da terra e que para rescatar a súa princesa prisioneira en Tulé queren fabricar moedas dunha viga de ouro que descubriron nas profundidades. De Merlín só queren saber como é o escudo da casa real de Tulé para acuñalo nas moedas,

215 A utilización de citas ou referencias a produtos culturais recoñecidos pola institución como argumento de prestixio intelectual contribúe a forxar a imaxe de sabio de Merlín e, ao mesmo tempo, serve ao obxectivo de autenticar a ficción novelesca. Sobre a utilización paródica deste recurso véxase Rodríguez Vega (1997: 20 e ss.).

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

pero na consulta o sabio descóbrelles que o ouro non é metal prezado no pobo dos raptos e que ademais a trabe que pretenden amoedar é parte da arquitectura en que se sostén a terra e a súa destrución provocaría o afundimento de media Francia, afirmación que fai Merlín seguindo o criterio de autoridade de Cornelio Agripa (MF, 105).

Nunha soa ocasión enfróntase Merlín ás forzas do mal por ter que resolver un encantamento argallado polo demo e entón pon en práctica toda unha serie de remedios e esconxuros que aproximan a súa actividade á dun relixioso nunha cerimonia de exorcismo. É o caso de "A princesiña que quería casar", a quen enmeigou o demo nunha noite de San Xoán converténdoa en cerva e que Merlín libera poñéndolle unha trampa ao demo para facelo fuxir. Trátase, como reconece o propio Merlín, dun meigallo cativo que se resolve opoñéndolle ao maligno o poder da cruz. De novo, o remedio complétase co poder da palabra:

Cando cheguei aos mazaeiros vin no chán, entre a herba, a rosca de pan trigo coa cruz, pro non lle toquei, que tiña defendido de tocar ou decir nada dos capiteles do desengado. [...] I entón eu vin chegar por entre os mazaeiros a don Silvestre, e sin mirarnos foise a onde estaba a rosca coa cruz [...] Pro don Silvestre non puido dar un paso, que meteu o pe esquerdo no cepo, e cantou deseguida o sino de prata, e mi amo berrou non sei que latín. (MF, 53-54)

Despois do visto, podemos concluír que a actuación de Merlín se desenvolve nuns parámetros de normalidade que o aproximan á realidade galega na que se integra e non é a súa intervención a que introduce o elemento fantástico na diéxese da novela cunqueiriana mediante o uso de poderes sobrenaturais, senón que o propio universo en que habitan Merlín e o resto dos personaxes está integrado por múltiples elementos que escapan da confrontación coa análise racional. Nun mundo por onde se pasean os demos en figuras humanas, reis árabes que saben voar en alfombra máxica, princesiñas de prata, sereas namoradas e estraños seres de pobos subterráneos, Merlín é só un home instruído e sabio, que coñece o mundo no que habita e desenvolve múltiples habilidades e coñecementos polos que será moi solicitado²¹⁶. Non é, por tanto, a capacidade para trans-

216 Tendo isto en conta, resulta difícil aceptar a proposta de Spitzmesser de identificar a Merlín co Xefe ou o Pai, "que espera total sumisión de quen lle rodean", o que lle permite

formar o mundo o que se destaca no personaxe, senón a súa capacidade de integrarse nun mundo xa de por si cheo de elementos marabillosos²¹⁷. Quizais, o que lle interesaba a Cunqueiro da figura do mago era esa capacidade de integrarse con naturalidade nun universo que non se suxeita ás leis da racionalidade, como é a propia sociedade galega que el quere mostrar, unha sociedade na que predomina unha mentalidade primitiva e precientífica, predisposta a aceptar con normalidade a presenza do sobrenatural na súa vida cotiá.

2.4.3. *A leve presenza do mundo artúrico: intertextualidade e hipertextualidade*

Nesta transposición da figura de Merlín a un entorno galego contemporáneo é notable a ausencia de referentes artúricos —non sendo pola presenza ao seu lado da raíña Xenebra— e o illamento da figura nun medio social completamente novo no que debe redefinirse. Pero a condición da obra de Cunqueiro de hipertexto, derivado dun texto anterior (hipotexto) que neste caso son as novelas de cabalerías medievais, revélase en diferentes niveis, dos cales quizais o máis evidente é unha peculiar forma de intertextualidade coa incursión esporádica de nomes e personaxes que introducen a atmosfera do mundo cabaleiresco e da corte artúrica a un nivel semellante ao de outras contornas literarias e culturais que emerxen ao longo de todo o texto, como *O Quixote*, *Hamlet* ou a novela decimonónica *Pablo e Virxinia*.

É difícil encaixar os métodos utilizados por Cunqueiro para dar forma á intertextualidade na clasificación proposta por Genette (1982: 8), posto que non se trata propiamente de citas, plaxios ou alusións veladas, pero son maneiras de facer presente o ciclo artúrico de maneira puntual no texto con independencia das relacións de hipertextualidade que implican

relacionalo cun "dogma da ortodoxia fascista, na cal as masas viven mesmerizadas polo carisma persoal dinámico dun Xefe-Pai" (Spitzmesser, 1995: 61).

217 A insistencia da crítica na capacidade de Merlín para transformar o mundo parece erguerse sobre a feble base da primeira escena, en que Felipe presenta o seu amo facendo un xogo de maxia para os nenos tinguindo a auga de cores (Tarrío, 1989: 70, González-Millán, 1991b: 34). Porén, como ben di o propio autor, Merlín non fai agora máis ca maxias pequenas e, de feito, non transforma o mundo coa súa imaxinación nin introduce fantasías nas súas narracións, senón que o fantástico está xa no mundo, independentemente da súa actuación.

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

unha maior dependencia do modelo²¹⁸. Por iso, aínda que estas referencias non se presenten baixo a forma de ningún dos tres recursos citados, entran dentro da definición xeral de relacións intertextuais:

Je le définis pour ma part [l'intertextualité], d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est à dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. (Genette, 1982: 8)

Na maior parte das ocasións, a presenza destes personaxes xustifícase polas lembranzas de Xinebra ou de Merlín. A raíña, como unha grande dama nos anos do seu ocaso, parece vivir aínda co espírito naqueles tempos de esplendor e os seus relatos introducen na diéxese elementos do ciclo artúrico, inda que a súa participación se reduce a unha mención fugaz que busca encontrar eco nun lector implícito coñecedor da tradición literaria. A nostalxia de Xenebra reflíctese no carácter repetitivo das súas historias, observado polo pequeno Felipe:

Soio ouvín a voz de mi ama doña Ginebra que contaba unha historia de don Parsifal, que xa lle tiña ouvido moitas veces. (ME, 47)

Ademais, seguindo a tradición medieval, Xenebra non só conta as súas historias de palabra, senón tamén a través das imaxes da longa tira de bordado en que traballa día tras día e onde os seus visitantes "len" historias como a de Tristán e Isolda ou a de Oriana e Amadís:

Eu lémbrome do señor Deán de Santiago, cando veu a Miranda a mercar o quebranoces, coas antiparras postas lendo no bordado,

218 Genette establece a relación do hipertexto (B) co hipotexto do que parte (A) en termos de dependencia:

Cette dérivation peut être soit de l'ordre descriptif et intellectuel, où un métatexte (disons telle page de la *Poétique* d'Aristote) "parle" d'un texte (*Edipe Roi*). Elle peut être d'un autre ordre, tel que **B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A**, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. (Genette, 1982: 13) [grosa da autora]

decíndolle a mi ama que atopaba ao señor Tristán mui parecido e que doña Oriana caseque falaba. (MF, 20)

As figuras de Tristán e Oriana presentan unha dobre dimensión, como personaxes reais do pasado de Xenebra e como figuras literarias recoñecidas por quen contempla o bordado, o que contribúe a borrar as fronteiras entre ficción e realidade, obxectivo constantemente perseguido na narrativa de Cunqueiro. Toda a actividade de Xenebra parece xirar en torno a aquel pasado e mesmo cando pode coñecer o futuro, a través das cartas de don Felices, a súa curiosidade diríxese á evolución dos protagonistas daqueles tempos ditosos ou dos seus descendentes:

Pola serán rubía a botar diante de doña Ginebra as cartas, por saber que fora de toda a cabaleiría de Bretaña, de si casara na casa doña Galiana, si aparecera o camiño de Cavamún, cantos fillos tiña o neto de don Amadís. (MF, 70)

Fronte á función narrativa das referencias ao mundo cabaleiresco que introduce Xenebra, as introducidas por Merlín case sempre responden a lembranzas puntuais en relación con algún aspecto das súas vivencias presentes, relatando anécdotas que avalan a súa longa experiencia ou lembranzas de acontecementos recentes. Así, cando arranxa os paraugas do bispo de París lembra que un deles fora propiedade de Amadís de Gaula, quen tamén requirira os seus servizos:

I o colorado, iste sirve pra viaxar na noite, i o que vai debaixo dil, aberto na noite pecha, vé coma si fose de día. Millor que quitasol debíase de decir quitatrevas, e ten por nome "Luceiro". Xa outra vez a iste, cando era propiedade de don Lanzarote do Lago, lle arranxei dúas varillas que se esgallaran, e ao primeiro amaño non saíu a conta, i en vez de verse coma de día, non se vía nada, nin as luces acesas na noite. (MF, 29-30)

Nas outras dúas ocasións en que Merlín establece contacto co mundo cabaleiresco faino a causa dalgunha viaxe que sempre ten que ver coa historia de Amadís. A primeira xorde arredor dun dos poucos obxectos máxicos que posúe o mago, "o camiño de quita e pon", que quedou inserrible, segundo Merlín, "por mor de que se mollou pasando por il de Galicia a Avalón, cando fun ás bodas do neto de don Amadís" (MF, 41), e a última

introdúcea o narrador, Felipe, cando, ao ler unha novela sobre o demo Cobillón, lembra que a primeira vez que oíu falar del foi cando Merlín tivo que ir a Gaula para quitarlle o olor a xofre a un condado daquel reino (MF, 162). Referencias ao *Amadís* ás que aínda hai que engadir a alusión a Galváns sin Tierra como antepasado da princesiña de prata (MF, 82).

A relación das escasas referencias a elementos das novelas de caballerías, o hipotexto sobre o que aparentemente Cunqueiro constrúe a súa obra, complétase cunha simple reminiscencia onomástica a través dalgúns personaxes como Leonís, un paxe que fai de mensaxeiro do emperador de Constantinopla, nun xogo co nome do reino do que é orixinario Tristán (MF, 37-42), ou un cazador chamado don Belianís, como o protagonista do hispano *Don Belianís de Grecia* (MF, 63-64). Esta utilización da onomástica serve ás veces para establecer recursos de intertextualidade con relación á tradición literaria que se convoca, pero tamén entre as diferentes novelas do autor, que se configura como un macrotexto organizado a través de procedementos de recorrencia (González-Millán, 1991a: 67-97) que o aproximan á técnica de "entrelazamento" propia dos grandes ciclos narrativos medievais. Así, o paxe Leonís reaparece en *El caballero, la muerte y el diablo*, relato que, segundo Pérez-Bustamante (1993: 331), constitúe un tríptico narrativo inspirado nos mitos atlánticos, xunto co *Merlín* e as *Crónicas do sochantre*²¹⁹.

Na novela de Cunqueiro, máis alá das esporádicas incursións do mundo cabaleiresco que adornan o protagonismo de Merlín e a serena presenza de Xinebra, xógase con características de estilo como a estrutura episódica, con capítulos que relatan aventuras independentes enfiados pola presenza común do personaxe protagonista, ou a *traslatio* da que xa falamos, trasladando a historia ao mundo contemporáneo. Por outra banda, das fontes celtas tírase a utilización de recursos como as "probos de presente", describindo con minuciosidade ou presentando en mans do narrador

219 Un caso semellante é o de Melusina, a fada da obra creada por Jean d'Arras en 1392, que desenvolve as calidades positivas da fada, fronte á Morgana artúrica. O seu nome aparece en *Se o vello Simbad...* deformado en Merlusina, porque se atribúe a unha filla de Merlín (SVS, 96), e reaparece na súa forma clásica nun personaxe de *El año del cometa*, unha sobriña da criada do protagonista, que chora desconsolada porque se para un reloxo temendo a desaparición do tempo (AC, 118-119) e máis adiante servirá para cazar un unicornio pola súa condición de virxe. A intertextualidade cos máis diversos textos da tradición medieval refléxase na onomástica, dende a Flamenca esposa dun comerciante de cabalos en VFE, ata o Félix de Hircania, que recoñece Paulos (AC, 203) e do que nos conta unha aventura que nada ten que ver coa novela de Melchor Ortega.

obxectos que demostran a veracidade da materia narrada (Tarrío, 1989: 20) e a obsesión pola oralidade, que converte os personaxes en impenitentes contadores de historias, de xeito que con frecuencia a acción queda reducida a unha reunión de personaxes que contan historias²²⁰.

A utilización de materiais da tradición literaria en *Merlín e familia* aínda non se fai dende unha perspectiva paródica²²¹, senón que se trata máis ben dunha imitación ou pastiche, segundo describe Genette estes conceptos, en que se trata de reproducir o estilo do modelo, por enriba dos contidos concretos:

Le pasticheur dispose le plus souvent d'un simple scénario, autrement dit d'un "sujet", inventé ou fourni, qu'il rédige directement dans le style de son modèle [...]. Mais il faut aller un peu plus loin: l'étape même du sujet inventé ou fourni n'est pas indispensable, car un bon imitateur est capable de pratiquer le style de son modèle sans même se donner au préalable le moindre thème à traiter. [...] L'imitateur a essentiellement affaire à un style, et accessoirement à un texte: sa cible est un style, et les motifs thématiques qu'il comporte (le concept de style doit être pris ici dans son sens le plus large: c'est une *manière*, sur le plan thématique comme sur le plan formel); le texte qu'il élabore ou improvise sur ce patron n'est pour lui qu'un moyen d'actualisation — et éventuellement de dérision. L'essence du mimotexte, son trait spécifique nécessaire et suffisant, est l'imitation d'un style: il y a pastiche (ou charge, ou forgerie) quand

220 No *Merlín* as reunións teñen lugar na casa do mago cando chegan os viaxeiros coas súas historias, mentres nas *Crónicas do Sochantre* é a carroza o lugar no que conflúen os personaxes narradores e no *Simbad* é a taberna de Mansur o escenario onde o mariño encontra o público para os seus maravillosos relatos. Así, nas tres novelas galegas o primeiro nivel da diéxese consiste nunha acción limitada ao acto de narración oral diante dunha determinada concorrencia e, polo tanto, a loita das voces narrativas por adquirir credibilidade é permanente (González-Millán, 1991a: 27-65).

221 González-Millán sostén que ao trasladar o mítico mago da corte artúrica ao entorno galego se produce un descenso desmitificador que é consecuencia dun tratamento lúdico e distanciador do mito e dunha representación veladamente irónica (González-Millán, 1991a: 35). Porén, cómpre ter en conta que, no novo contexto, Merlín goza dun estatuto de superioridade amplamente recoñecido, que os acontecementos que protagoniza son presentados como lembranzas dun tempo de harmonía e de felicidade e que o modelo estilístico utilizado non é a parodia burlesca, así que este descenso desmitificador só pode existir para o receptor extradixético coñecedor da tradición literaria en función dunha valoración dos personaxes segundo o medio social en que se integren.

un texte manifeste, en l'effectuant, l'imitation d'un style. (Genette, 1982: 106-107)

Aínda que o máis rechamante na transformación dun hipotexto determinado é a aparición de personaxes e de temas ou aspectos argumentais, hai que ter en conta que nas obras galegas que recrean a materia de Bretaña xoga un papel fundamental a imitación formal que responde á busca de modelos na estética medieval para asentar a creación literaria nuns principios estéticos alternativos aos dominantes dende a cultura hexemónica. A aparición de Merlín e Xinebra, aínda que en contexto contemporáneo, establece unha relación inmediata coas historias cabaleirescas da Idade Media e as súas posibles orixes na tradición celta de transmisión oral. Quizais por iso, tendo presentes as especiais condicións do sistema literario neses momentos da cultura tomados como modelos, cobra unha especial relevancia a oralidade, de xeito que moitos personaxes actúan como narradores de historias seguindo unha estrutura de "mise en abîme" e o receptor implícito está concibido como un auditorio, que máis que ler escolta as sucesivas historias que se van narrando.

O interese polos modelos estéticos representados polo hipotexto ten un efecto de contención sobre a posible carga irónica que se aplica na transformación elaborada no hipertexto. Por iso, o rexistro paródico que desvaloriza tanto os personaxes coma toda a posible simboloxía política do mundo artúrico aparece só noutras novelas posteriores do autor.

2.4.4. Merlín ou o dominio do tempo

O Merlín que Cunqueiro pon a vivir na Galicia contemporánea non se mostra todopoderoso e son varias as ocasións en que ten que recoñecer un fracaso, aínda que, como home habilidoso e con recursos, nalgúns casos poida habilitar algún arranxo que sirva de axuda. El mesmo explica que cando lle arranxou o paraugas "Lucero" a Lanzarote a primeira vez equivocouse e deixouno peor do que estaba (MF, 30); cando lle piden o camiño de quita e pon para salvar o imperante de Constantinopla e todo o seu exército que andan perdidos polo deserto ten que recoñecer que se lle estragou coa humidade e non o dá amañado, polo que lles ofrece a cambio un novelo máxico (MF, 41); o espello do mouro, que el mesmo fabricou, mestura nas súas visións do futuro acontecementos reais e outros falsos, provocando grandes desastres, e non queda máis remedio que rómpelo

(MF, 96); e no caso da princesiña de prata, Merlín non é capaz de soldala e non queda máis remedio que dala por morta e entérrala (MF, 87). Pero a pesar de todos estes fracasos, a figura de Merlín non é ridiculizada nin resulta desvalorizada senón que, polo contrario, o mito ao humanizarse revalorízase, polo menos a ollos do narrador. Os fracasos de Merlín mostran que os seus poderes teñen un límite, pero isto xa é evidente dende o momento en que constantemente recorre aos libros para consultar os problemas aos que se enfronta, de maneira que máis ca dun mago, trátase dun sabio que en ningún momento pretende ser infalible.

A imaxe que se ofrece no texto de Merlín está condicionada polo feito de que o narrador sexa o seu fámulo, que viviu ao seu lado uns anos da infancia, coa conseguente fascinación polo mundo dos adultos en xeral —a sabedoría de Marcelina que descifra datos sobre os forasteiros pola súa vestimenta ou a súa fala, ou o coñecemento das plantas e dos animais de Xosé do Cairo—, pero sobre todo pola figura do seu amo, que sempre o trata con agarimo e que lle abre as portas dese mundo adulto facéndoo partícipe de todo canto sucede ao seu arredor, explicándolle quen son os visitantes e cal é a súa historia, e confiándolle responsabilidades que o converten en protagonista de momentos emocionantes e que Felipe recibe sempre cun entusiasmo "¡moito me gustaban a min aquelas encomendas!". A ollos do narrador, por tanto, a autoridade do mago é incuestionable e ofrece unha imaxe sen fisuras, tal como observa Tarrío:

Propiamente, Merlín atravesa pola ficción sen lixa-lo seu prestixio en ningún momento. A súa condición de ser intemporal axúdao, sen dúbida [...]. Axúdao tamén a súa suposta omnipotencia e fama de sabio, dúas facultades que el exerce mesmo con seguridade prepotente e petulante. Pero, fundamentalmente, se Merlín atravesa as páxinas igual a si mesmo, sen se expoñer, en ningún momento, a unha crise con respecto á sociedade na que se move é debido a que esta lle otorga o beneficio da autoridade incontestable e amosa dediante del o que poderíamos chamar un "temor reverencial" semellante ó que sente o fregués dediante do misterio católico da transustanciación no rito da misa. (Tarrío, 1989: 125)

A omnipotencia da que fala Tarrío xa vimos que é moi relativa, como tamén o é o carácter petulante do personaxe, dende o momento en que el mesmo informa dos seus erros ou reconece a súa incapacidade para satisfacer o que piden os seus clientes. Máis, é certo que, a pesar diso, a

sociedade lle reconece unha autoridade incuestionable e que en ningún momento son postas en dúbida as súas capacidades ou a súa palabra. Por iso, Merlín non experimenta ningunha crise e, polo tanto, non se produce unha evolución do seu carácter nin se observa nel o efecto deteriorador do paso do tempo, posto que "por el non pasan os anos". Merlín non se enfronta ao drama dos mortais, que ao facerse vellos só poden vivir de memorias e miran o pasado con nostalgia, como é o caso do narrador, Felipe de Amancia, ou da propia Xinebra. Neste senso, a presenza de Xinebra ten unha función contrastiva pola diferente actitude ante o pasado e o espazo mítico do que proceden, pois ela personifica a compracencia na rememoración nostálgica que non se observa nunca en Merlín.

Esta ausencia de nostalgia cara ao pasado é un argumento máis que confirma a vivencia satisfactoria do presente por parte de Merlín, que non o sente como un momento de degradación, consecuencia da decadencia da forma de vida e o estilo cultural que representaría a corte artúrica. Deste xeito, a obra de Cunqueiro conecta coa visión optimista da fin do mundo artúrico que presentaran Tennyson e E. A. Robinson, recollendo a mesma concepción positiva do cambio que abre paso a unha nova orde. Neste caso a nova orde leva a Merlín a viaxar por diferentes países enriquecendo a súa experiencia —as referencias a viaxes e relacións feitas no pasado son abundantes no libro e ampliáanse nun apéndice engadido na versión castelá—, ata chegar a Galicia, onde se instala por vontade propia para vivir uns anos de bucólico repouso.

Merlín é, pois, amo do tempo, o que lle permite contemplar con distanciamento as continxencias humanas: os amores tráxicos, a caída de reis, os cambios de estruturas políticas, a evolución das culturas, etc. Por iso, na novela galega o mago xa non actúa para protexer o destino dun reino, como cando era conselleiro de Arturo, senón para resolver problemas humanos individuais, porque ao final, como sempre se observa na ideoloxía do autor, o único importante é o home. No conxunto da obra de Cunqueiro, dominada pola nostalgia do Paraíso Perdido e o protagonismo de personaxes soñadores e con dificultades para adaptarse ao mundo real, Merlín representa a harmonía entre realidade e soño propia dunha Idade Dourada que outros personaxes como Simbad e Paulos buscan desesperadamente, creándoa coa súa imaxinación, o que provoca unha constante tensión coa realidade que acaba por aniquilalos. Así o reconece o propio Cunqueiro, que sempre declarou o Merlín como a súa obra preferida:

En cierto modo [Merlín] es el bien, la paz en la imaginación, la posibilidad de la Edad de Oro restaurada. Que en el fondo del ciclo artúrico, y esa es su filosofía, está la nostalgia del Paraíso Perdido. (Quiroga, 1984: 71)

Esta primeira novela reflicte unha vontade de crer na existencia desa Idade de Ouro que proclamaban Vicetto, Pondal ou Cabanillas e de confiar na súa restauración, aínda que non se identificase directamente coa causa política galeguista, senón cunha aspiración humana universal²²². A parodia burlesca a que se somete este mundo en novelas posteriores pode revelar a perda desa esperanza²²³.

2.5. A visión paródica. O mundo celta e o cabaleiresco noutras obras de Cunqueiro

A aparición de referencias ao mundo celta e ás historias da materia de Bretaña é constante na obra de Cunqueiro, tanto na súa narrativa de ficción como na súa produción xornalística, onde con frecuencia dá conta das lecturas con que saciaba a súa curiosidade sobre estes mundos e confesa os seus gustos e as súas opinións sobre o vencellamento daquelas tradicións con Galicia (Nogueira, 1997).

A segunda novela publicada por Cunqueiro en galego aparece un ano despois do *Merlín* e parece formar con ela un ciclo narrativo de tema bretón²²⁴, se ben tratado dende perspectivas moi diferentes, posto que xa

222 A visión do mundo artúrico como unha Idade de Ouro foi estudada por Ashe (1992).

223 González-Millán apunta esta evolución no tratamento dos mitos de diversas culturas, que se vai decantando cara á escolla de heroes abocados á morte ou á autodestrución, como Hamlet, Orestes ou Simbad:

Unha das opcións de que dispón o escritor mindoniense é a reconversión do material orixinario en proceso de semiose descodificadora: o despezoamento dos grandes mitos europeos, para exhibir os seus mecanismos interiores. [...] Este proceso adquire maior visibilidade co paso do tempo, como se cada unha das sucesivas novelas testemuáse un progresivo desmoroamento do edificio imaxinario cunqueiriano. (González-Millán, 1998: 398)

224 Detro dun tríptico narrativo inspirado nos mitos atlánticos de que fala Pérez-Bustamante (1993), o *Merlín* desenvolvería un centro de plenitude, situado na infancia de Felipe, mentres o *Sochantre* é un descenso ao mundo das almas condenadas, e o río, onde Felipe actúa de barqueiro no relato *El caballero, la muerte y el diablo* (1956), é a fronteira da morte.

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

non se toma como material narrativo o da tradición bretoa e a relación con ese mundo limítase á localización espacial das aventuras. *As crónicas do sochantre* (1956) teñen a Bretaña como escenario e a viaxe en carroza onde o protagonista se encontrará cun grupo de viaxeiros fantasmais ten lugar cando o sochantre vai tomar posesión dun pomar que herdara sorprendentemente, de xeito que a finca coas maceiras lembra á mítica illa de Avalón, que algúns traducen por "abundante en maceiras, do irlandés "ablach". Nesa terra bretemosa, tan semellante a Galicia, os antepasados celtas están presentes constantemente, tal como se sinala ao comezo:

Dentro das vilas muradas, nos vellos pazos e castelos ameados, en Rennes ou en Dinan, en Combours ou en Caradeuc, os sonorosos celtas conversan arredor do lume que se acendeu hai dous mil anos, contando da guerra no mar, das montañas de Hannover, dos pleitos de familia, dos namorados doutroa. (CS, 10)

Cunqueiro reconece en moitas entrevistas o seu interese como lector pola literatura de cabalerías e, sobre todo, a fascinación polo *Amadís* e pola parodia desas aventuras que representa *El Quijote*, por iso non é de estrañar que a súa primeira obra narrativa teña unha intensa relación coa literatura cabaleiresca, que se estende a varias das súas novelas posteriores:

[lin] cousas artúricas tamén, o *Amadís de Gaula*, que para min foi unha grande sorpresa. Lin case que tantos libros de cabalerías coma don Quixote. Para min foron unha grande sorpresa. [...] Son moi cervantista, son un grande lector do Quixote, especialmente hai aí moitas pasaxes que si me importan moito. Mesmo me influíron ás veces no xeito de contar unha historia. (Risco e Soldevilla, 1989: 116)

Estes modelos sitúannos nunha atmosfera cabaleiresca que non é propiamente artúrica, senón que responde á reconstrución dese mundo dende a mentalidade renacentista, moi afastada xa dos seus modelos medievais²²⁵. A historia de Amadís acontece na xeografía bretoa, pero non en tempos do rei Arturo, senón antes, seguindo un procedemento

225 A pesar da diferente mentalidade da que xorde, Cacho Blecua sinala que o *Amadís* se insire na tradición literaria do mundo:

de renovación do xénero utilizado dende o século XIV en obras como o *Perceforest* ou o *Meliador* de Jean Froissart, que se remontan aos tempos previos á corte de Arturo, fuxindo de personaxes e escenarios xa demasiado manidos. Pero en realidade, como sinala Victoria Cirlot, as aventuras de Amadís non están desvinculadas do mundo artúrico:

El tiempo del *Amadís* no es independiente, sino que se refiere al artúrico en un retroceso a una etapa anterior y, por tanto, en la búsqueda de sus orígenes. (Cirlot, 1991: XXXV)

Esta localización temporal non é respectada por Cunqueiro, que nos seus xogos de erudición prescinde da lóxica da cronoloxía creando un universo atemporal onde concorren accións e personaxes de épocas diversas²²⁶. Por iso, Merlín, durante a súa estada en Galicia, pode ir a Avalón á voda dun neto de Amadís, a pesar de que a acción se sitúe nunha sociedade contemporánea, que se localiza temporalmente dunha maneira máis concreta no apéndice engadido á versión castelá baixo o título "Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña" cunha referencia á Revolución Francesa:

Y porque con la Revolución de Francia se quedra doña Ginebra sin rentas que tenía sobre el aceite de ballena de la mitra primada de Rennes de Bretaña y le pedía socorro, acordaron ambos retirarse a esperar mejores tiempos a Miranda. (MyF, 191)

O *Amadís* será o hipotexto sobre o que Cunqueiro pon en práctica unha das súas modificacións máis usuais, que consiste nunha transformación semántica que altera a fábula orixinal na novela *Las mocedades de Ulises* (1960). O protagonista é agora un Ulises que suca os mares e gusta de escoitar e contar historias, que nun momento adopta o nome e personalidade de Amadís de Gaula para contarlle a historia da súa

La herencia artúrica del *Amadís* es notoria en numerosos detalles, desde la investidura al armamento o desde la onomástica a numerosos episodios claramente imitados y recreados. (Cacho Blecua, 1987: 53)

226 A anacronía, segundo González-Millán (1998: 400), reflicte o tratamento desintegrador da dimensión temporal e conflúe con outras estratexias discursivas, como a diversidade de rexistros utilizados, o rexeitamento dun final lóxico e conclusivo ou a intertextualización de formas culturais hipercodificadas, que demostran o rexeitamento do realismo clásico.

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

vida a unha peculiar Helena, unha neniña paralítica á que Ulises visita convidado por unha irmá de fermosos cabelos que busca os viaxeiros para que entreteñan á pobre inválida contándolle as súas aventuras. A conexión de Amadís co Laértida encontra unha base nas aventuras do primeiro en terras gregas, que lle valeron o sobrenome de Caballero Griego e deron lugar a un *Amadís de Grecia*, de Feliciano de Silva, ao mesmo tempo o propio Ulises reconece que escoitou a historia do cabaleiro en voz dun cantor cego, o que non lle impide contala seguindo o capricho da súa propia imaxinación:

Ulises dejó caer la montera en el suelo y se desciñó la esclavina, soltando la cadena que se la sujetaba al cuello. La dobló en el brazo ocultando el rojo forro y todo el en negro, apoyándose en la blanca pared, contó su vida. La vida del señor don Amadís de Gaula.

—Disponían en la cámara más noble de la torre paterna una cuna que balancearía en pesadas medias lunas de plata. Hábilles bordadoras ponían el pesado ropón que llevaría el recién nacido al bautismo, lisos y milanos. Al campanero de Gaula que siempre es un infante rubio que se llama don Galván sin Tierra, le entregaban dos libras de tocino viejo para que engrasase los ejes de las bronceínas anunciadoras. [...] Quien nacía en Gaula, tan hermosamente esperado era yo. Pero en la semana que precedió a mi nacimiento, vinieron armados ásperos extranjeros que codiciaban nuestras colinas y nuestra selva, y avanzaron en medio de incendios hasta la torre real [...] Mi padre salvó la vida llevando de las riendas una yegua alazana en la que en un colchón de plumas iba recostada mi señora reina. [...] Y nací en un montón de hojas secas. [...] La reina murió antes de que los presurosos palafrenes salieran de la selva para campos de reyes amigos, y el rey, dejándome en las manos de leales criados y en la ubre dulcísima de una cierva, bajó la visera de su casco de Milán, adornado con la piel del áspid y su diente, y regresó a la batalla, lentamente, silenciosamente, lanza en ristre y roto el corazón. Puñales mercenarios escondidos entre los helechos y las zarzas alcanzaron el vientre de su caballo; derribado, llegaron por el borde de la coraza hasta el cuello. (MU, 159-162)

A través deste fragmentado resumo do relato de Ulises percíbese o cambio radical da historia en relación coa novela, convertendo o heroe en

fillo da feliz parella real de Gaula, aos que unha invasión do reino obriga a fuxir e causa finalmente a morte. Como resultado, Amadís medra tamén separado dos seus pais, se ben aquí nunha orfandade definitiva. Como sempre, é a actitude do narrador e a súa intencionalidade o que determina a transformación operada sobre o hipotexto, e así como Merlín resulta enaltecido pola incondicional admiración dende a que o presenta Felipe de Amancia, aquí o feito de que o narrador asuma a personalidade de Amadís e que compoña o seu relato coa finalidade de crear ilusión nunha pobre enferma impide a deformación burlesca tan frecuente na obra de Cunqueiro e, polo contrario, mantense o carácter nobre e bondadoso do personaxe, se ben está ausente o heroísmo, pois as súas aventuras limitáanse a deixarse levar por un venturoso destino.

Nesta mesma novela introdúcese a cultura celta a través dun dos compañeiros de viaxe de Ulises, o celta Gallos, que relata os costumes da súa nativa Irlanda á par da súa propia historia, na que tamén participan personaxes do mundo artúrico como Viviana, o rei Arturo, doña Ginebra ou Lanzarote (MU, 145-150). Neste caso, a utilización dos personaxes si que experimenta unha leve deformación burlesca. Transportados ao reino do bosque de Firín, de onde procede o narrador, Arturo aparece fugazmente por medio dunha estraña e absurda aventura, vagando polo bosque, canda outros moitos reis, para escoitar antes ca ninguén o reiseñor e conseguir que así as xentes nomeen o verán polo seu nome, mentres que Viviana é unha vella caprichosa, párente dos reis do lugar, que obriga a todos os viaxeiros a pasar a saudala descalzos.

O mesmo tratamento recibe a figura de Lanzarote del Lago en *Vida y fugas de Fanto Fantini* (1972), utilizada polo protagonista e o seu titor, o cabaliere Capovilla, para presentar a Fanto nas pousadas como parente do mellor cabaleiro do mundo e contar unha fantástica historia das súas aventuras a cambio das moedas da concorrencia, e mesmo ás veces para timar algunha señora rica:

En la posada en que hicieron noche la víspera de su entrada en Florencia, a unha anciana muy enjoyada [...] le susurró, confidente, que aquel joven caballero que en el otro rincón del patio se entretenía en acariciar las flores del glicinio, era sobrino nieto del dolorido de la canción, conocido por don Lanzarote del Lago, y de su mismo nombre. La dama admiró con larga mirada la belleza de Fanto, que estaba como metido en un estuche de oro en los rayos del poniente, y suspiró. Una hora más tarde, la anciana señora se acercó

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

lentamente a Fanto, y sacándola de una bolsita de piel le ofreció una sortija con un rubí. (VFF, 32)²²⁷

O señor Capovilla é un gran lector de libros de cabalerías e educa a Fanto coma a un membro da corte artúrica, ensinándolle a cabalgar, a usar as armas e a tratar con doncelas, aínda vivindo nunha sociedade moi afastada á da corte artúrica, o que os obriga a desenvolver estratagemas para gañar a vida nas que os personaxes adquiren unha dimensión burlesca, como a de contar historias aos viaxeiros ou representar escenas típicas da tradición cabaleiresca moi ben tramadas polo titor, sempre con finalidade interesada:

[...] tu estás en un jardín y de pronto, llevado de súbita ira, desenvainas espada y siegas rosas, y al verlas caídas te arrepientes, recoges una y la llevas a los labios, suspirando, y yo añado que Isolda ha muerto y ha muerto Beatrice, y que quien te acariciará ahora el corazón... O que la rosa que recoges te recordó la hija del que vas a dar muerte, y a quien amas, o tu propia vida, tan pronto entregada al hierro enemigo [...]. La viuda, que está de buen ver, te regala con una perla benéfica, la hija te manda un anillo con un nomeolvides verde, y el duque de Urbino una bolsa llena, para que puedas viajar disimulado y comprar confidentes. (VFF, 33)

Estas farsas pesan no ánimo de Fanto coma unha prisión e as diferentes personalidades que debe finxir, entre elas a de Lanzarote, cos diversos nomes, son como antefaces que lle queiman o rostro. El quere vivir as súas propias aventuras, ser o protagonista da súa propia historia, en busca dunha identidade unitaria, a diferenza das múltiples caras do eu que presentaban con frecuencia os cabaleiros andantes, tamén a miúdo bautizados con diferentes nomes ao longo do seu devir vital. Pero é que os nomes dos cabaleiros non son máscaras, senón que teñen unha función definitoria aludindo ás súas vivencias²²⁸, mentres que os nomes que Fanto ten que asumir impídenlle existir por si mesmo. Por iso, na segunda parte da novela, despois da morte do titor, emprende unha serie de aventuras,

227 O rubí ou "carbúnculo" adorna a fronte do unicornio en diversos textos medievais, como o Alexanderlied, de Pfaffen Lamprecht, e o Parzifal, de Wolfram von Eschenbach.

228 En relación cos nomes de Amadís, ver Cacho Bleca (1987: 144-149).

como un moderno don Quixote, acompañado polo escudeiro, Nito, e o seu cabalo, Liofante. Porén, o seu destino xa está marcado e, se comezou por ser prisioneiro das diversas personalidades que finxía, na súa nova vida como cabaleiro moderno —baixo a figura de capitán mercenario— será feito prisioneiro moitas veces polos seus inimigos, de xeito que, resumi-das brevemente as súas fazañas bélicas, a narración céntrase nas súas prisións e fugas.

A parodia máis burlesca e descarnada do mundo artúrico encontrase na última novela de Cunqueiro, *El año del cometa* (1974), protagonizada polo astrólogo Paulos que, a diferenza de Fanto, "nunca daba otro nombre que no fuese el suyo" (AC, 185). A través dos sonhos, que o levan viaxeiro por distintos mundos dende a súa Lucerna natal, introdúcense constan-tes referencias á materia de Bretaña, dende unha fantástica aparición da Dama do Lago (AC, 126-127) ás referencias ás citas secretas de Tristán e Isolda (AC, 233). Unha imaxinaria aparición do unicornio é interpretada por Paulos como premonición de que no ano do cometa, Lucerna será atacada polo rei Asad de Tiro e, para protexer a súa cidade da invasión, soña que inicia unha misión en busca de aliados visitando a varios reis: David, Arturo e Julio César. A visita ao rei Arturo en Camelot resulta a máis radicalmente desmitificadora, quizais para marcar a diferenza fronte aos outros dous reis, de existencia probada historicamente. Camelot aparece dende o primeiro momento como un grande escenario, onde todo está preparado coma nun gran parque de atraccións para crear ilusións no visitante, pero nada é real: cabalos e personaxes son de cartón pedra e fan algún movemento animados por mecanismos que, en moitos casos, xa non funcionan. Ata os traballadores que manteñen todo aquel teatro, aínda que tamén vellos e decrepitos, están xa moi lonxe da época de esplendor daquelas historias e, cando Paulos recoñece entre as figuras de cartón tiradas polo chan a cabeza de Galván, as vellas que as están limpando preguntanlle quen é²²⁹. No medio deste decrepito decorado

229 Nesta pasaxe é rechamante a referencia intertextual á obra de Castelao, coa presenza dun personaxe retratado en *Cousas* (1926-1929). Trátase do negro Panchito, utilizado por Castelao para demostrar o carácter relativo dos trazos que se consideran constituíntes da identidade diferenciada dun pobo, pois, levado a Galicia de neno por un emigrante retornado, medra naquela terra e máis tarde, como outro galego calquera, como emigrante en Cuba sente morriña de Galicia. Cunqueiro pon a un negro chamado Panchito no decrepito escenario artúrico para demostrarlles aos visitantes que o reino conquistado por Arturo se estende ata California.

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

sobreviven as figuras —estas si reais— de Arturo e Xinebra, dous vellos enfermos e arruinados, reducidos a patéticas caricaturas de si mesmos. Pero a desmitificación burlesca non só se limita ao momento da visita de Paulos, senón que afecta mesmo ao pasado de suposto esplendor, que queda reducido a unha sucesión de farsas no relato retrospectivo que fai o anano que serve como criado aos reis:

Cuando mi rey Arturo salía a la batalla, le bastaba, a la vista del enemigo, con ladear la corona en la cabeza, y ya se sabía que estaba con ira en el campo. Entonces, los enemigos se retiraban en silencio. El rey Arturo les exigía por su heraldo que dejaran alguna prenda de ropa tirada en el camino, o algo de comida, o unas trébedes con fuego debajo, que eran las señales de la militar retirada desordenada. Don Parsifal, que fue siempre el más atrevido y petulante, gritaba, mostrando el brasero bajo las trébedes: "¡Ni tiempo les dimos para freír las magras!". El rey reía, y toda la Tabla con él, y se sentaban en un claro del bosque, cada uno a comer su merienda. Los más de los ejércitos que venían contra Bretaña ya traían con ellos un carretón con fardos de ropa interior, que dejaban abandonado, y nosotros saqueábamos. Los juristas aseguraron que, en puridad, era como un foro que le pagaban a nuestro señor el rey, con lo cual este quedaba libre de ir o no a hacer la guerra al reino vecino. ¡Así pasaban los años, y la matanza no llegaba nunca! (AC, 190-191)

Esta parodia desvalorizadora do mundo artúrico destrúe un dos tópicos esenciais da cabalería: o dominio das armas como signo da nobreza e da civilización cortesá. O enfrontamento bélico redúcese a unha simple farsa aceptada por todos os bandos e os cabaleiros entran en acción só na parte menos honrosa, un saqueo festivo e ridículo en que nin sequera hai botín.

A figura de Xenebra, que aparecía no *Merlín* nos seus anos de decadencia comportándose como unha gran señora, aínda que se tratase con certa familiaridade, agora sométese a unha inversión dos trazos que a caracterizan e transfórmase nos sonhos de Paulos nunha dama que concede os seus favores ao primeiro que llos pide e ademais acaba por cobrallos:

Lo gracioso del asunto es que, despertando Paulos, tenía sobre el corazón ese dulce peso que queda de los sueños de amor, como si de verdad hubiese jugueteado con dama Ginebra haciendo manitas. Y en el recuerdo de la escena de la criada cobradora, le surgía la

sospecha de que era ésta la misma doña Ginebra, quien había bajado por la escalera de servicio, para sonsacarle aquellos diez reales. ¡Mal andaban las finanzas de Bretaña! (AC, 200-201)

O rei Arturo non sae mellor parado deste retrato esperpéntico. A audiencia de Paulos semella unha réplica burlesca da cerimonia cortesá por excelencia: a toma de xuramento de defender as ordes de cabalería para ser armado cabaleiro. Pero, neste caso, o que xura Paulos é que gardará silencio sobre a penosa situación do rei. Sometido a unhas hemorroides que o reteñen queixoso no leito e ausente o médico, o visitante debe poñerlle unha pomada para que se calme e poida atender as súas demandas. O rei acepta facer acto de presenza no campo de batalla, mostrándose dende lonxe só para espantar o inimigo, e finalmente propón ser substituído pola figura de cartón que o representa.

Nos sonhos de Paulos, o reino de Arturo aínda está vivo e ten forza simbólica xunto a outras figuras históricas como David ou Xulio César, pero todo nel é falso. Convertido o seu esplendor en ruína económica e moral, queda reducido a puro ornamento baleiro. E canda el arrastra a todo o mundo celta, pois é o propio rei quen declara que forma parte do pobo celta (AC, 196). Así pois, nos anos en que Cunqueiro, influenciado polos estudos históricos do momento, xa non considera a prioridade do substrato celta na poboación galega permítese someter o mundo artúrico a unha parodia desmitificadora que o sitúa definitivamente baixo as leis dun mundo de ficción en que domina o poder destrutor do paso do tempo. A exclamación de Felipe de Amancia no capítulo final, "¡Ogallá volveran tempos idos!" (MF, 165), poderían asumila agora os protagonistas do mundo artúrico, coa particularidade de que o ansiado esplendor do pasado xa foi desenmascarado dende a visión marxinal do criado anano. Se nin sequera son reais as glorias dunha Idade Dourada ideal, xa non queda nin tan só a esperanza na súa restauración e o home só pode superar as limitacións do seu presente coa forza creadora da súa imaxinación, como Paulos, Fanto ou Simbad, grandes soñadores e vítimas da súa grande aventura. Como novos cabaleiros andantes, emprenden o camiño do bosque en solitario, pois a loita por superar os límites do paso do tempo rompendo as fronteiras entre realidade e sonho só pode ser unha aventura individual. E ao final, a morte, que acode sempre a certificar o poder inquebrantable da realidade.

2.6. Unha nova concepción do feito literario

A crítica da obra de Cunqueiro recibiu un grande pulo a partir de 1989 e os estudos de Anxo Tarrío e Xoán González-Millán, que inician a análise da súa produción narrativa superando a visión tópica da obra deste escritor como unha literatura do marabilloso e do fantástico. Tarrío (1989) estuda con detalle as estratexias realistas coas que se elabora unha obra que reflexa unha poética de realismo formal, xa que non xenético, posto que non se trata de reproducir de xeito veraz unha realidade unívoca e previa ao texto, senón de desenvolver estratexias narrativas realistas que crean un lector implícito disposto a renunciar ao real convencional en favor dunha verdade textual inmanente, que se somete constantemente a probas creando unha tensión arredor da calidade ontolóxica da materia narrada. Dende esta nova análise, a narrativa de Cunqueiro seguiría os principios do que nos anos setenta se etiquetaría como "realismo máxico" e que se resume no emprego dos mesmos rexistros e artificios formais para narrar tanto o empiricamente admisible como o fantástico, configurando dende o texto a reacción do destinatario e creando un universo de ficción no que se integran harmoniosamente o racional e o non racional (Villanueva, 1993: 355). Ao mesmo tempo, a preferencia por algúns recursos como o anacronismo deliberado, o cuestionamento da fiabilidade do narrador, e a anulación da oposición entre o acontecer obxectivo e a ficción, a realidade e o mito, verdade e mentira, orixinal e imitación, xunto co uso especial, a miúdo paródico, dos recursos retóricos tradicionais, permítenos situar a narrativa de Cunqueiro nunha estética postmodernista que pretende reflexar o que Calinescu chama "un penetrante sentido de incertidumbre radical insuperable", que responde a unha concepción da realidade como un composto de construstos e ficcións (Calinescu, 1991: 292-299).

Por outra banda, González-Millán (1991a) propón a consideración do conxunto da obra narrativa do autor como un macrotexto tecido con múltiples relacións intratextuais e armado sobre o manexo de múltiples códigos coñecidos para o lector, que se someten a un cuestionamento paródico. A utilización da tradición literaria universal a través de diferentes procedementos de intertextualidade, dende textos particulares que se someten a unha resemantización —a novela *Paul et Virginie*, de B. de Saint Pierre, ou o Hamlet— ata a incorporación de modalidades literarias diversas, como a novela itinerante ou a novela gótica, imprímelle á produción de Cunqueiro un carácter metaliterario en que a tradición —ou mellor dito, as diferentes tradicións e entre elas a cabaleiresca— se somete a unha

manipulación lúdica e, con frecuencia, paródica con intención iconoclasta. Ao mesmo tempo, este intenso proceso de intertextualización incide na perda de identidade textual cun efecto desintegrador que se compensa coa dinámica intratextual, establecendo unha constante autorreferencialidade. Ademais, o alto grao de hipercodificación literaria escrita enfróntase coa dimensión oral que se impón a través dos múltiples narradores que proxectan oralmente a súa voz narrativa cara a un auditorio. A frecuente autodescalificación a que se someten as voces narrativas —como cando Felipe de Amancia na introdución ás súas memorias sobre a casa de Merlín se presenta como "eu, o mintireiro" (MF, 9)— provoca o desconcerto do receptor, incapaz de valorar o grao de verosimilitude da materia narrada.

En consecuencia, a obra narrativa de Cunqueiro configúrase como unha fonda reflexión sobre a natureza do propio discurso narrativo e o dinamismo das modalidades textuais empregadas suxire un modelo de textualidade aberta que crea tamén un lector implícito, intelixente e activo, pero sobre todo liberado de mensaxes ideoloxizantes tan frecuentes na literatura galega:

A literatura galega, como pertencente ó conxunto de literaturas non normalizadas e con rasgos propios daquelas que pretenden ceibarse dos modelos culturais impostos por unha potencia colonizadora, foi de sempre moi sensible a instaurar nos seus textos un lector que respóndese á ideoloxía propiciada polo escritor. (Tarrío, 1989: 15)

Non é este o caso de Cunqueiro, quen foxe de tematizar o conflito nacional dun xeito explícito, como víamos nos escritores de períodos anteriores —algo, por outra banda, imposible nas precarias condicións do sistema literario galego impostas pola ditadura—, e constrúe a súa obra arredor dunha actitude consciente de destrución do real, que culmina no personaxe de Paulos, o protagonista da súa última novela:

Mentía, porque lo inventado era más coherente con su imagen del mundo que lo real que destruía. Porque en el fondo, el más secreto impulso de Paulos era destruir. [...] Mentía fácilmente, pero si en un instante se pudiesen recoger todas sus mentiras, las dichas a lo largo de la jornada, nos encontraríamos con un mundo más hermoso y variado, regido por leyes más poéticas y exaltadoras de un ritmo más vivaz, andante, los grandes secretos desvelados, el prodigio pronto, trasmutadas las edades. (AC, 83)

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

A teimosa insistencia na destrución do real é a constante que preside todo o Corpus narrativo de Cunqueiro, unha destrución necesaria para substituílo por soños configurados na mente dos personaxes, heterotopías que adquiren o status real no espazo textual da novela. Esta superación do real a través da fantasía vai unida a un rexeitamento do presente e á mirada nostálgica cara a un pasado idealizado, como sucede no *Merlín*, pois, como vimos, as deliciosas aventuras da casa do mago son lembradas na vellez polo seu paxe, Felipe de Amancia, quen rememora os días alegres da súa infancia entre as néboas que foi sementando o paso dos anos.

Ademais da viaxe no tempo, a viaxe no espazo tamén trae á historia mundos afastados e exóticos, a través dos cales a fuxida da cotidianeidade está asegurada: os viaxeiros que acoden onda Merlín traendo historias de diversas latitudes, a viaxe do sochantre ao outro mundo, as viaxes lembradas por Simbad, os periplos de Ulises e Orestes, as fuxidas de Fanto e, finalmente, as múltiples viaxes imaxinadas de Paulos. Con elas, múltiples referentes culturais de diferentes tradicións invaden a diéxese creando un tecido labiríntico de relacións intertextuais e intratextuais, de xeito que as sete novelas forman un macrotexto cohesionado pola constante tensión entre realidade e ficción, así como pola manipulación paródica dos múltiples rexistros culturais que nel concorren.

Un deses rexistros é o das novelas de cabalerías, inaugurado coa transposición de Merlín a Galicia e presente de mil modos diferentes nas novelas seguintes. O ton paródico, a perspectiva irónica e a trivialización do mito son constantes que contribúen á destrución do real imposto pola propia tradición literaria e á destrución dos tópicos e canons da cultura hexemónica. A isto teríamos que engadir a importancia capital da linguaxe como creadora de realidade, que o propio escritor sinala como habilidade esencial do mago Merlín no seu epílogo ao *Balandro del Sabio Merlín*²³⁰:

Myrddin, nuestro Merlín, es el nombrador, el que tiene la palabra adecuada a la cosa, el que se hace dueño de las cosas con la palabra verdadera [...]. Es el gran traductor. (Cunqueiro, 1956: 13)

Todos os personaxes de Cunqueiro son excelentes contadores de historias, algúns incluso se dedican a iso profesionalmente, de tal xeito que

230 Cunqueiro fixo un epílogo para unha edición publicada en 1956 na colección "Joyas Bibliográficas".

o primeiro plano da narración adóitase limitar a unha acción que consiste na reunión de personaxes para contar, e sucédense narracións encadeadas que introducen na diéxese múltiples historias breves que se relacionan entre si só pola copresenza dos narradores que actúan no primeiro plano da representación.

O feito de que todos estes elementos, tanto temáticos como estruturais, estean xa presentes na primeira novela e que esta sexa a única en que o título nos remite claramente a un arquitexto que inicia o seu repertorio na Idade Media convídanos a considerar de vagar as interferencias da alteridade medieval no universo cunqueiriano. Tres características esenciais da cultura medieval articulan ese universo: en primeiro lugar a oralidade, sempre presente a través das múltiples historias contadas polos personaxes que case ven a súa acción reducida a contar ou escoitar contos; en segundo lugar o concepto de *traslatio*, que ten a súa perfecta representación na anacronía permanente das novelas de Cunqueiro²³¹; e por último a idea de compilación en ciclos, "summas" ou enciclopedias, que reflicte o desexo de totalidade propio da sociedade medieval e que se manifesta na intención de reunir todas as historias de ficción nunha soa e vasta compilación na que se funden temas narrativos de orixes diferentes, de xeito similar ao macrotexto creado polo escritor lucense.

Cunqueiro parece construír a súa obra desde un código estético distante do canon contemporáneo marcado pola tradición escrita. Ese código réxese por un principio oposto á concepción humanística da orixinalidade, da recepción, da pureza da obra e da fidelidade na reutilización. A concepción da obra literaria como aberta e plurisignificante, produto dun xogo iniciado previamente no que o lector debe recoñecer as regras constantes e deixarse sorprender polas novidades introducidas en cada nova versión, implica un sistema de produción e de recepción novo e próximo ao común na Idade Media. Por iso, o macrotexto cunqueiriano semella constituír

231 A *traslatio* opera convertendo os personaxes da historia en contemporáneos nas cortes medievais. Segundo Rubio Tovar trátase dun proceso que:

"consiste en pensar que la civilización y el poder que imperaron en un momento y un lugar del mundo se trasladaron a otra zona y así pasaron de Grecia a Roma y de Roma a Bretaña. La adecuación de la realidad no debe entenderse pues como un error o una ingenuidad, sino como consecuencia de considerar que se estaba dando contenido nuevo a un saber o una cultura muy antiguos". (Rubio Tovar, 1990: 38)

por si mesmo un ciclo no que a *matière* procede de diversos hipercódigos culturais, mentres o *sens* apunta á hiperrealidade do soño.

2.7. A achega de Cunqueiro: novas perspectivas no tratamento dun hipotexto identificador

Fronte aos autores estudados en capítulos anteriores, Cunqueiro parece elaborar a súa obra partindo da normalidade ideal dun sistema literario autónomo, polo tanto a súa produción en galego non corresponde a unha estratexia de resistencia fronte ao sistema castelán hexemónico. Escribe en galego como en castelán, construíndo un mundo propio e afrontando os retos dunha busca estética persoal. O primeiro paso no proceso de construción dunha etnopoética diferencialista consistente na negación e rexeitamento da gran cultura parece superado polo mindoniense, que utiliza con toda naturalidade materiais procedentes da cultura española ao lado dos doutras culturas e tradicións: entre a literatura cabaleiresca comentamos as relacións de intertextualidade co *Amadís*, un texto especialmente apreciado, en parte, pola súa suposta pertenza ao patrimonio cultural galego-portugués²³², ou as referencias a novelas do Renacemento, como *Don Belianís de Grecia* ou *Felixmarte de Hircania*.

É significativo o feito de que a produción narrativa do autor se inicie cun hipertexto construído sobre un hipotexto de novela de cabalerías, entendida como o conxunto dunha tradición e non identificado cun texto concreto. A novidosa perspectiva da apropiación realizada por Cunqueiro sobre este material maniféstase na selección do personaxe de Merlín como protagonista, que descarta que se utilicen como eixos da acción os motivos máis recorrentes na novela de cabalerías: os conflitos entre amor e cabalería ou o esquema da busca. O personaxe do mago serve ao principio que articula toda a narrativa do autor: a destrución das fronteiras entre a realidade e o soño e a reivindicación do status real

232 A presentación da versión de Garcí Rodríguez de Montalvo no prólogo do autor como unha refundición de materias preexistentes deixa aberta a cuestión da súa xénese. Parece comunmente aceptada a raíz ibérica deste material, que dá lugar a todo un ciclo de literatura cabaleiresca de gran éxito popular, pero a delimitación de fronteiras é problemática e así conviven, nunha insoluble polémica, unha tese portuguesa baseada nos documentos que atribúen a súa autoría a un tal Vasco de Lobeira e unha tese castelá, que se apoia nos textos conservados (Almeida, 1993).

daquilo que só existe na mente do home e que se mostra a través da palabra. Realidade e irrealidade conviven na diéxese con naturalidade, configurando un universo que se corresponde coa mentalidade máxica e precientífica identificable coa Galicia popular, igual que coa do home medieval. Retrátase así unha sociedade definida por un primitivismo identificador que a opón á civilización imposta, dominada pola racionalidade e o coñecemento experimental.

Dende o punto de vista formal, no *Merlín* concorren as características esenciais do texto disgregado que se desenvolven logo en toda a obra narrativa do autor. En primeiro lugar, a inestabilidade semántica que se define pola resemantización dun campo de significación determinado, neste caso o da novela de cabalerías, da que se nos suxire unha lectura desintegradora que comeza coa preferencia por personaxes periféricos da propia aventura cabaleiresca que actúan nun entorno familiar e desmitificador. En segundo lugar, a inestabilidade da dinámica textual que mestura diversos códigos, como o realista e o fantástico, dende un rexistro fundamentalmente transgresor, caracterizado pola parodia e a ironía. E, por último, a inestabilidade da voz narrativa, representada aquí pola dubidosa calidade das lembranzas de Felipe, o narrador principal, que declara no prólogo a súa condición de mentireiro e a súa propia desconfianza sobre a veracidade desas lembranzas²³³:

Tal e como agora eu vou, vello i anugallado, perdido cos anos o lentor da moza fantasía, pónseme por veces no maxín que aqués días por min pasados na frol da mocidá, na antiga e longa selva de Esmelle, son soio unha mentira, que por ter sido tan contada e tan matinada na memoria miña, coido eu, o mintireiro, que en verdade aqués días pasaron por min. (1995: 9)

González-Millán (1991b: 131) engade outros tres trazos relacionados co proceso desintegrador que se documentan tamén no *Merlín*. O primeiro sería a dislocación do proceso textual por medio da fragmentación da novela, tal como sucede aquí coa adición do índice onomástico e os novos apéndices que aparecen na versión castelá, textos independentes do corpo central

233 Outros narradores profesionais que aparecen no texto, como o mouro Alsir (MF, 89-98) ou o algaribo Elimas (MF, 57-66), tamén manifestan a confusión entre realidade e ficción que preside as memorias de Felipe.

do relato que achegan unha nova perspectiva para a decodificación deste. O segundo é a inversión do proceso de representación, por exemplo coa descrición de obxectos que á súa vez introducen novas representacións, como é o caso do quinqué decorado con escenas do *Quijote* que se describen polo miúdo (MF, 76), ou as bolas de neve de mosiú Simplom (MF, 126-127). Finalmente, a concepción do texto aberto e interrogativo, que non ofrece unha conclusión monosémica cun sentido último, no *Merlín* está presente dende a propia estrutura acumulativa que conduce a un final alleo á idea de desenlace e aberto á posible adición de novas narracións, como de feito fai o autor ao realizar a versión en castelán.

Fronte ao texto de Cabanillas que analizábamos no capítulo anterior, a novela de Cunqueiro non dirixe ao lector ningunha mensaxe imperativa e limítase a suxerir as posibilidades de transcender a realidade a través da propia capacidade de reinventala, pois como di o propio autor:

Doado é recoñecer que a vida é triste, que os nonsensos enchen coas súas facianas as paredes do laberinto, que o hai, e no fondo do cal un home, unha vez, pode ser devorado. Pero hai sempre os herois que convocan a dona, cáseque mater, cáseque deusa, portadora do fío. O exercicio propiamente humán é saír á luz do sol, e xa na coda da terra intentar repetir o vó estupendo do falcón. Todo soño do home en percura da liberdade é unha forma de icarismo, e isto, o mito de Icaro, é unha vocación de entusiasmo, no censo etimolóxico da verba, e polo tanto unha forma de superación, tanto do absurdo cósmico esencial, si é que o hai, como da propia condición humán, cuías raigañas máis vocadas á podredume non teñen porque seren sempre recoñecidas i aloumiñadas na desesperación e na tristura. Polo pronto a imaxinación sabe que houbo unha Idade de Ouro e un Paraíso Perdido. (Cunqueiro, 1963: 183-184)

Unha intensa chamada a soñar, a encarar cun optimismo radical a existencia —aínda que ao final todos os soñadores fracasen—, que ten tamén unha proxección social, ou así polo menos é sentido por Cunqueiro fronte á acusación de escapismo que lle adoitaba facer a crítica coetánea:

Sen embargo penso, penseino moitas veces, que se houbese vinte escritores coma min manexando os mundos e as xentes que eu manexo, evidentemente o mundo sería máis rico, máis libre e máis alegre. Un querería, dalgunha maneira, que libros como *Simbad*,

Ulises, Orestes ou calquera outro tivesen isto que poderíamos chamar influencia política. (Risco e Soldevilla, 1989: 110)

En calquera caso, a influencia política destes textos dirixiríase máis ben a unha reconsideración da posición do individuo no universo e manteríase afastada da identificación cunha situación socio-política concreta, nunha definitiva aposta pola autonomía do discurso literario²³⁴. Ao mesmo tempo, dende unha situación de desposesión da memoria colectiva, a presenza de elementos fantásticos e maravillosos adquire propiedades antihe-xemónicas, pois fai posible a confrontación de diferentes versións dun mesmo pasado e relativiza a memoria histórica transmitida polo discurso socialmente lexitimado. Neste senso, a narrativa de Cunqueiro eríxese en pioneira dunha modalidade discursiva subversiva que González-Millán recoñece na moderna narrativa galega:

En última instancia a antilinguaxe fantástica, como toda fórmula de representación marxinal, busca reemprazar o discurso social imperante. O atractivo que a modalidade fantástica exerce sobre os narradores galegos reside precisamente na súa condición anti-discursiva, e na súa capacidade de subverter simbolicamente unha orde social e histórica experimentada como opresiva e ilexítima. [...] Das linguaxes narrativas que o novelista pode empregar no seu comentario ficticio sobre a realidade, os narradores galegos mostran certa predilección por unha modalidade contrastante que enfronta nun mesmo espazo textual dous centros de produción sémica opostos, un mimético ou realista e o outro fantástico, que se interpretan mutuamente, e xeran un proceso narrativo policéntrico e polisémico. (González-Millán, 1991b: 60-61)

Esta é, en definitiva, a posición da narrativa cunqueiriana, que crea un contraespazo de confrontación dialóxica en aberta oposición ás metanarrativas totalizantes dos sistemas hexemónicos canonizados. Neste siste-

234 A desvinculación de calquera intencionalidade política no uso que Cunqueiro fai da materia lendaria é destacada por María Xesús Nogueira, que afirma referíndose ao Merlín:

A obra entronca coa materia da Bretaña, fonte literaria dos personaxes de Merlín e dona Ginebra. Sen embargo, o intento de reapropiación dun pasado cultural lendario ten, neste caso, unha finalidade exclusivamente lúdica. (Nogueira, 1997b: 1137)

IV. O CELTISMO E A MATERIA DE BRETAÑA NA LITERATURA GALEGA DO SÉCULO XX

ma, a utilización de temas e motivos da materia de Bretaña vese afectada pola tendencia xeral a subverter a orde dominante, dende as primeiras versións, situando as capacidades máxicas de Merlín no ámbito do cotián nun sinxelo entorno rural galego, ata a parodia esperpéntica da última novela, que reficcionaliza a propia ficción convertendo a grandeza da corte nun estraño teatro en ruínas. Por outra banda, a utilización de Bretaña como espazo ficcional en *As crónicas do sochantre* inverte a fórmula tópica de apropiación da tradición bretoa que trasladaba os personaxes a terras galegas e inicia un proceso de inmersión do receptor no espazo dos mitos, nun entorno onde os referentes reais serán percibidos como exóticos, contribuindo a que se esvaezan os contornos entre o lendario e o real, o fantástico e o cotián.

**V. A CONSTRUCCIÓN DUN CONTRADISCURSO
HISTÓRICO FICCIONAL NA OBRA DE XOSÉ LUÍS
MÉNDEZ FERRÍN**

1. O PULO DUNHA NOVA XERACIÓN E A NOVA OLLADA SOBRE A REALIDADE

1.1. O influxo pioneiro de Gonzalo R. Mourullo e o debut narrativo de Méndez Ferrín

A irrupción dunha nova xeración no panorama literario galego na década dos cincuenta propicia unha decidida renovación do repertorio polos camiños dun experimentalismo sen concesións ao lector, completamente novo nun sistema ata entón condicionado pola conciencia da necesidade de crear e buscar un público, primeiro inexistente, e despois escaso e ideoloxicamente definido polo compromiso nacionalista e galeguista. Son autores nados maioritariamente na década de 1930 e algúns, máis novos, a principios dos corenta, que a crítica etiquetou con diferentes denominacións: Xeración das Festas Minervais, porque moitos deles déronse a coñecer a través dos premios deste certame dende que se instituíu en 1953; Xeración de "La Noche", porque tamén a maioría foron colaboradores do suplemento literario dos sábados do diario compostelán dese nome, ou Xeración da Nova Narrativa Galega, porque como narradores apostan por unha estética afastada do socialrealismo imperante na literatura castelá da época e influída por autores como Kafka, Joyce ou Faulkner, e mesmo nalgún caso experimentan co obxectalismo característico do francés²³⁵. Dentro dese grupo, integrado por narradores como Gonzalo R. Mourullo (1935), Xohán Casal (1935-1960), Camilo Gonsar (1931-2008), María Xosé Queizán (1939), Carlos Casares (1941-2002) e Xosé Luís Méndez Ferrín (1937), este último foi quen demostrou ao longo da súa obra un interese especial pola reutilización de materiais da tradición literaria vencellada co mito da orixe celta, sexa a materia de Bretaña medieval, sexan relatos e lendas da literatura celta de Irlanda e Gales²³⁶.

235 A crítica actual adopta en xeral a denominación de "Xeración da Nova Narrativa" en relación á prosa, mentres que no xénero poético se adoita falar de "Xeración das Festas Minervais" (Méndez Ferrín 1984, Vilavedra 1999), ou de Xeración dos 50 (Tarrío 1994), dándose a circunstancia de que un mesmo autor pode aparecer baixo diferentes nomes xeracionais segundo se considere a súa obra narrativa ou poética. No apartado 1.3 deste capítulo profundaremos nos factores aglutinantes deste movemento.

236 O interese de Méndez Ferrín pola literatura celta parece datar xa dos anos de adolescencia, pois así o manifesta Ramón Piñeiro referíndose ó momento en que chega a Compostela para iniciar os seus estudos universitarios:

Estes autores da Nova Narrativa, que compartiran experiencias e relacións na súa mocidade universitaria nos anos cincuenta, dispérsanse despois seguindo traxectorias individuais moi diferentes, pero nas súas primeiras producións comparten unha serie de trazos que eles mesmos se encargaron de subliñar nalgún caso. Así Méndez Ferrín dá a coñecer a súa reflexión sobre o movemento nun artigo titulado "'Nova narrativa' y compromiso social" que publicou na revista *Presencia* de Girona (Méndez Ferrín, 1966), no que destaca algúns trazos fundamentais:

- A reacción fronte ao realismo crítico e comprometido coa colectividade que se propugnaba nas xeracións anteriores, dende un individualismo esteticista.
- A fuxida do localismo e, consecuentemente, a ausencia da representación directa da realidade galega no texto, que en todo caso aparece transmutada nun plano simbólico e alegórico a través de narracións situadas en espazos de imposible localización.
- A intensa elaboración técnica, fronte ao populismo dominante na narrativa castelá, seguindo o espírito europeo de vangarda e o mestrado de autores como Joyce e Kafka.
- A confluencia con algúns presupostos do *nouveau roman* francés, que xurdindo case ao mesmo tempo que o movemento galego, co tempo chegará a influencialo²³⁷.

Pero a declaración de principios estéticos máis contemporánea á propia produción das obras corresponde a Gonzalo R. Mourullo, auténtico iniciador do movemento que xa en 1957 escribe en *La Noche* (26-1-1957) unha "Carta a Manuel Antonio en el XXIX aniversario de su muerte", poucos meses despois

Por aquel tempo xa conoía ben a literatura galega e, quizáis por extensión, tíñase interesado polos temas preferidos da literatura céltica. (Piñeiro, 1988: 10)

237 Méndez Ferrín (1966) subliña a independencia do movemento galego con respecto ao *nouveau roman* francés, posto que as producións dos primeiros narradores galegos son anteriores á difusión das obras dos autores franceses, aínda que reconece a comunidade de modelos e unha influencia "a posteriori", cando xa o movemento renovador estaba asentado na literatura galega e fructifica no desenvolvemento da técnica obxectalista en dúas novelas: *Arrabaldo do Norte* (1964) do propio Méndez Ferrín e *A orella no buraco* (1965) de María Xosé Queizán. Pola súa banda, Raimundo Patiño destaca "as fondísimas diferencias entre o subxectivismo inzado de fantasía e desesperación, ou millor dito, fondo cabreo desta literatura, e a descrición sistemática, ordeada e ouxetiva, fría, analizadora do Nouveau Roman francés". (Patiño, 1977: 14)

da publicación das súas *Memorias de Tains*, como reacción á fría acollida do seu libro entre a crítica oficial do galeguismo²³⁸. Identificándose coa actitude vangardista do poeta rianxeiro, que se atreverá a rexeitar o mestrado das grandes figuras do Rexurdimento decimonónico²³⁹, arremete contra unha crítica que valora as obras dende criterios raquitizantes, que manteñen a cultura galega afastada das correntes anovadoras do seu tempo e recluída nunha eterna espiral en torno ás esencias identitarias. Fronte aos valores potenciados por esa crítica érguense as propostas do Mourullo mozo:

Te empapaste en la literatura europea de tu época e hiciste desde Rianjo literatura europea. Nada de localismo, nada de aldeanismos. ¿Literatura gallega? Para nosotros sí. No sé hasta qué punto para los corifeos. [...] Para los corifeos son sospechosos todos aquellos que viven con intensidad los problemas de la época. Hay que volver siempre atrás, llenar los vacíos, no romper la continuidad. [...] Si la literatura gallega quiere ser literatura, ha de ser como el resto de las literaturas presentes. (Mourullo, 1957)

O testemuño de Franco Grande apunta ademais a aposta de Mourullo naqueles anos de mocidade a prol dunha literatura desvencellada da realidade, que aspira a superar a súa función mimética e representacional e a crear unha nova realidade verbal no texto:

Gonzalo, por aqueles anos, era lector goloso da narrativa moderna, dende Joyce a Kafka e a Faulkner. E pensaba que a narrativa tradi-

238 Este texto converterase nun testamento estético do autor, que dende entón abandona a literatura e a súa participación nas actividades do galeguismo, previa ruptura das súas relacións persoais con Ramón Piñeiro. Este afastamento do gran mentor da mocidade galeguista santiaguesa seguirano máis tarde outros membros da xeración entre os que destaca Méndez Ferrín, que se erguerá en impulsor da reacción contra os postulados de Piñeiro participando na reorganización política do galeguismo coa fundación das Mocidades Galeguistas e despois da Unión do Pobo Galego (UPG) en 1963.

239 Manuel Antonio, no seu manifestó *Máis Alá* fai unha crítica dos devanceiros, aos que manifesta respecto, pero non admiración:

Diciamos no comenzo que respetabamos os devanceiros, pero queremos facer constar que non é nado este respecto nin na admiración, nin na inferioridade nosa. Nós non admiramos a ninguén nin nos coidamos inferiores a ninguén. O noso respecto vén de que eles non tiveron culpa de vivir nun tempo de choída incultura castelá. (Moreno e Rábade, 1985: 78)

cional non tiña futuro ningún e, por suposto, calquera realismo: a literatura, para el, tal como se expresaba ou como eu comprendía as súas explicacións, era outra cousa, algo no que a realidade non contaba ou só contaba como pretexto e simple anécdota. O que importaba era a creación, a ficción, a construción literaria do relato fóra de todo realismo e mesmo de toda lóxica. O relato tiña que ser un relato abstracto²⁴⁰. (Franco Grande, 1991: 200)

Non caben, polo tanto, as limitacións nos temas nin nos elementos que participarán no mundo de ficción. A proposta de Mourullo quere imprimir ao repertorio galego unha radical contemporaneidade someténdoo á proba de responder aos mesmos retos que calquera outra literatura do seu tempo e por iso rexeita as directrices estéticas do grupo de Galaxia, o máis poderoso axente de programación cultural no momento, por considéralas ancoradas nunha visión reduccionista da cultura galega, demasiado apegadas á permanente busca dos trazos identitarios e a ollar cara ao pasado. Neste contexto inclúese unha referencia irónica ao gusto pola apropiación da tradición cabaleiresca, dous anos despois da publicación do *Merlín e familia* de Cunqueiro e logo da publicación de *As covas do Rei Cintolo* de Daniel Cortezón, que incluía un polémico prólogo de Ramón Piñeiro²⁴¹:

No se puede plantear el problema de la existencia, ni el problema de la libertad, porque estos problemas todavía no hicieron su aparición en Galicia. [...] No hacer literatura de coches, sino de carros de

240 Esta actitude literaria, porén, non implica ausencia de compromiso, como reiteradamente se esforzaron por aclarar outros membros do movemento. Teresa Bermúdez suxire mesmo o contrario, situando o compromiso con Galicia na raíz da produción literaria de Mourullo, o que podería aplicarse a todos os demais:

O noso autor cultivou a narrativa en galego movido pola pulsión de escribir e a vontade de compromiso. A conxunción destes dous factores, o vocacional e o ideolóxico, está no cerne da súa actividade como escritor. A necesidade de expresión constitúe a canle onde discorre a componente de compromiso, no literario e no social. O propósito de reivindicar espacios de uso para a lingua de Galicia vai implícito na súa obra. (Bermúdez, 1996: 52)

241 Piñeiro (1956) destaca na obra de Cortezón a forza da imaxinación e valora que recolla a tradición medieval da materia de Bretaña conectándoa co popular, que é para el a esencia do espírito galego. Como consecuencia defende un canon baseado na fusión de lirismo e humor, alonxado dos mundos absurdos e dos personaxes atormentados que xurdían nas obras de Mourullo.

bueyes, y si se va más atrás mejor todavía: hacer literatura de caballos, que así llamamos los no entendidos a los libros de caballería. ¿Nos —les— tomarán en serio? Los corifeos parecen estar muy seguros. Yo no sé. (Mourullo, 1957)

Un ano máis tarde aparece o primeiro libro de relatos de Méndez Ferrín co título *Percival e outras historias* (1958), publicado por Galaxia e dedicado a Otero Pedrayo e Ramón Piñeiro. Con todo, isto non indica a comunión do autor cos presupostos estéticos formulados por Piñeiro, senón máis ben á inversa, denota a evolución da editorial Galaxia dirixida por Piñeiro cara á captación da xeración de escritores novos que estaba saíndo á luz naqueles anos cunha actitude renovadora²⁴². Nas súas memorias, Xosé Luís Franco Grande testemuña que Méndez Ferrín consideraba que as concepcións estéticas de Piñeiro deixaban aos escritores novos fóra da literatura (Franco Grande, 1985: 97), mentres que a análise que Xosé Manuel Beiras expón en conversa con Teresa Bermúdez dá conta da estratexia do grupo da editorial Galaxia coa fundación da colección "Illa Nova" na que verán a luz todas as obras dos novos narradores:

Galaxia fai iso en parte porque se dá de conta de que así aprende un pouco a lección do conflito Mourullo, pero tamén en parte para dar canles aos elementos da mocidade que empezan a escribir e están próximos ou inseridos dentro da liña Galaxia fronte aos heterodoxos. Mourullo é un heterodoxo. (Bermúdez, 2001: 72)

242 Camino Noia afirma que a Nova Narrativa xorde como manifestación do rexeitamento da narrativa galega de preguerra "sometida a esquemas arcaicos con demasiados elementos realistas" (Noia, 1992: 167), quizáis como consecuencia das palabras de Méndez Ferrín no seu artigo de *Presencia*:

Las concepciones literarias de Castelao, Otero Pedrayo, Dieste, no podían ser aceptadas por su carácter naturalista o incluso por sus abolengos posrománticos, cuando no modernistas. Es más, en la medida en que los narradores anteriores detentaban una postura de realismo crítico, de denuncia de la realidad social del pueblo gallego, los "novos narradores" comenzaron siendo una generación reaccionaria, individualista, esteticista. (Méndez Ferrín, 1966).

Emporiso, Capelán Rei (1992: 67) matiza que a reacción prodúcese contra a narrativa galega de posguerra, mentres que Teresa Bermúdez subliña que a obra destes autores "representa unha continuación dos anxeios universalizadores dos de Nós" (Bermúdez, 2001: 77).

E Mourullo será precisamente quen inspira coas súas propostas anovadoras unha orientación diferente nas primeiras obras de Méndez Ferrín, e concretamente no que atinxe ao seu interese polo mundo artúrico inspirado pola obra de Cunqueiro, tal como confesa o propio escritor:

Por aquelas datas tiña eu un proxecto de facer unha literatura de carácter artúrico porque estaba moi motivado polos artigos de Cunqueiro no periódico e pola primeira edición de *Merlín e familia*. Pero unha vez que cheguei a Santiago tivemos unha conversa Franco Grande e mais eu, os dous sós paseando pola Ferradura, na que el dixo que a literatura que facía Cunqueiro era unha antigualla, algo pasado de moda; que Cunqueiro era bo poeta pero nada máis. Díxome tamén que a literatura boa era a que estaba facendo Gonzalo Mourullo. [...] O que me dixo Franco Grande fíxome automaticamente cambiar de rumbo literario porque, evidentemente, aquilo de Cunqueiro, ó que me ía conducir sería, quizáis, a que eu fose un manierista de Cunqueiro ou un continuador de Cunqueiro. Plantexei isto seriamente e entón decidín facer algo coma o que facía Mourullo, pese a que eu nin lera a Gonzalo Mourullo. Algo así como non situar nun lugar determinado [...] E alí saíu *Percival*. (Salgado e Casado, 1989: 200-201)²⁴³

Efectivamente, así saíu *Percival*, como froito duns novos presupostos estéticos e achegando co seu primeiro relato —que dá título ao libro e único que se vencella coa materia de Bretaña— unha nova perspectiva no proceso de apropiación daqueles materiais lendarios. Case simultaneamente á produción de Cunqueiro, pois só hai tres anos de distancia entre a publicación de *Merlín e familia* (1955) e o *Percival e outras historias* (1958), o relato de Méndez Ferrín érguese como froito dunha nova xeración e dunha nova actitude literaria.

243 Pouco máis tarde o escritor xa relativizaba a admiración inicial por Cunqueiro, participando da actitude crítica dos seus compañeiros, segundo declara el mesmo explicando as carencias do país que pretendían paliar coa creación do grupo "Brais Pinto" en Madrid a finas dos cincuenta:

En Galicia segue vixente a cantiga cunqueiriana, o cal resulta absolutamente insoportable naquel momento, como todo Cunqueiro en xeral. Cheiraba a tarta ¿non?, a tarta de crema. A literatura que se facía en Galicia parecíanos atrasada, decadente, feble; non tiña nada que ver co que o noso tempo esixía, co que se pedía. (Salgado e Casado, 1989: 91).

1.2. Renovación artística e vencello coa realidade

Cando Méndez Ferrín escribe o seu artigo de *Presencia*, case dez anos máis tarde da carta de Mourullo, aínda recoñecendo a súa implicación na Nova Narrativa, xa desenvolve unha actitude crítica ante o movemento por limitar a súa rebeldía ao campo artístico, en contraposición coa tendencia cultivada por unha serie de escritores da emigración americana (Eliseo Alonso, Neira Vilas), que optan por tematizar a problemática do pobo galego traballador dende unha estética que ignora as técnicas vangardistas. Como consecuencia, para solucionar o conflito entre progresismo social e progresismo artístico, Méndez Ferrín propón como ideal unha terceira vía que considera iniciada coa novela *As augas van caudales* de Manuel María (1929), na que confluirían a temática social e a utilización de técnicas renovadoras.

Moito máis crítico (ou autocrítico) aínda mostrábase no artigo publicado un ano antes na revista *Vieiros*, baixo o título "Literatura galega de hoxe", denunciando o carácter burgués dunha literatura dirixida a un público elitista e o paradoxo que isto supón nunha sociedade coma a galega, cunha burguesía castelanizada que en ningún caso se interesaría por un produto en lingua galega. Dende este convencemento, aposta por unha literatura comprometida, ben diferente da que el mesmo fixera nas súas primeiras obras:

Cómprenos, pois, literatura en galego que se ataña limpamente ás realidades galegas de hoxe e non as eluda, antes ben as denuncie, as describa ou as esquematice. Cómpre literatura que non se comprometa soio coa língoa galega porque ela fora noutrora fala de reis e de aristócratas ou porque poida, hipoteticamente, chegar a ser a lingua dos novos detentadores do poder real, isto é, dos burgueses. O compromiso coa língoa galega debe ser —pra ser algo con futuro— compromiso co pobo que fai súa esa língoa e a pule e a transforma e a vive. (Méndez Ferrín, 1965: 57)²⁴⁴

244 Patño é un dos membros do movemento que conflúe literariamente na Nova Narrativa, aínda que se trata dun artista plástico e a súa obra literaria é só anecdótica. No número 2 da mesma revista *Vieiros* (1962) publica un artigo titulado "O arte disgregado", onde teoriza sobre as novas tendencias da arte, apostando por un intento de representación totalizadora dunha realidade plurimórfica, variable e contradictoria:

A pesar de todo, este propósito de compromiso co pobo non implica concesións ao realismo, ou mellor dito, a un realismo tradicional, pois na mesma publicación inclúe unha crítica de arte sobre unha exposición de artistas galegos en Barcelona e referíndose á obra de Reimundo Patiño aclara unha nova concepción da representación da realidade:

Agora xa fica craro por qué dixemos denantes que a nova pintura de Patiño é realista, a pesares de non ser figurativa. Reproduce, termo a termo, non a imaxe concreta dun aspecto da realidade (polo tanto unilateral, falaz), senón o vasto proceso das contradicións que a realidade lle ofrece, e no que a realidade nos mantén alleados. (Méndez Ferrín, 1965: 57)

Nesta nova concepción do realismo insiste tamén María Xosé Queizán, outra escritora que, como xa se dixo, participa no movemento e que escribe un texto teórico que intenta analízalo ou definilo, se ben con moita maior posterioridade. No seu artigo "A nova narrativa ou a loita contra o sentimentalismo", publicado en Grial en 1979, destaca a superación dos modelos precedentes coa anulación da importancia do individuo paralelamente á superación das formas figurativas na arte plástica. Así xorde a novela sen tema, sen heroe e sen historia, unha forma que considera "por esencia, crítica e oposicional", como resposta individual a unha sociedade burguesa deshumanizadora, que mergulla o individuo nun caos de obxectos e propostas de consumo alienantes. Por iso, segundo a autora, esta literatura parte dunha forte vinculación coa realidade:

Os escritores da Nova Narrativa refúxianse nos símbolos para expresarse como seres perdidos na súa propia terra, donde están chantados e da que, por veces, queren, inutilmente, fuxir. Algúns evádense polas lendas, as tradicións, os espazos exóticos, nunha mestura de soño e realidade, de mito e verdade, de loita entre a Galicia desexada e a frustración da Galicia real. [...] Non é propiamente un

Non cabe a menor dúbida de que está a agramar un arte que sexa unha superación do Informismo, un arte sin nome aínda, un arte que tomando todas as conquistas do informismo as leve ó extremismo máis increíble. Ruptura total da composición, o caos das formas coma premisa, e coma fundamental algo que vaia máis alá da entrada de espazos brancos, de poliperspectivas, de cadros independentes no prano: o chegar a un poliformismo e a un politexturalismo. (Patiño, 1962: 40)

escapismo da realidade; é unha maneira de vela e sentila. Galicia está presente no desequilibrio, na inseguridade, na alienación dos simbólicos seres torturados e perdidos nas narracións. A literatura expresa a realidade por camiños ocultos mergullados nos soños, no subconsciente, nas forzas non reveladas. (Queizán, 1979: 73)

Trátase dunha explicación esixida polas polémicas e os conflitos coa institución —precaria, pero institución ao fin e ao cabo— que se resiste a admitir no sistema uns produtos plenamente autónomos e pouco amables co lector. Estes dous trazos contrapóñense á filosofía da planificación cultural que se quere impor a través da editorial Galaxia definida nos escritos do seu director, Ramón Piñeiro, e reiterada ecoicamente na crítica que se publica na revista *Grial*²⁴⁵. Estes propoñen unha literatura galega que reflecta os principios definidores da identidade colectiva de Galicia que, segundo Piñeiro (1974 [1959]: 142-147), se resumen en lirismo, humorismo e sentimento da paisaxe²⁴⁶. Estes principios manifestaríanse nunha tendencia puramente imaxinativa da narrativa como reflexo da peculiar *Weltanschauung* popular galega que é o resultado dunha duplicidade mental propiciada pola convivencia do mundo real e outro mundo imaxinativo, duplicidade que permite ao galego contemplar ironicamente a realidade. Pola contra, o home europeo, sometido ao ideal supremo da ciencia, segundo Piñeiro, vese abocado a unha escravitude espiritual que desemboca na angustia existencial e nas tendencias da arte que manifestan o absurdo da existencia humana. Dende este punto de vista, os produtos literarios galegos que reflecten esas mesmas inquiredanzas non serían máis ca produtos miméticos de correntes alleas. O máximo

245 Antón Capelán é quen formula de xeito máis claro esta situación periférica dos novos narradores no sistema literario galego do momento:

A produción narrativa dos escritores nados a finais dos anos trinta non pode ser entendida se non é como un rexeitamento radical da estética defendida para a literatura galega por Ramón Piñeiro en diferentes ensaios da década dos cincuenta. (Capelán Rei, 1992: 62)

246 Esta proposta sistematizada aparece nun artigo de 1959 titulado "Factores esenciais da Literatura Galega", pero xa se viña forxando dende moitos anos atrás, e así se percibe noutros artigos como "O libro que nos debe Ánxel Fole" (1949), onde apunta a importancia da identificación coa paisaxe na formación da mentalidade galega, ou a "Carta a Álvaro Cunqueiro" (1951), en que propón "unha gran Cruzada da Imaxinación" para mostrarlle a Europa o camiño da liberdade espiritual (Ver en Piñeiro, 1974).

expoñente deste ideal estético correspóndese, en cambio, coa primeira narrativa de posguerra —especialmente a obra de Álvaro Cunqueiro— contra a cal reaccionan os novos narradores, convencidos da necesidade de saír do círculo pechado do nacionalismo literario²⁴⁷ e introducir no sistema novos rexistros que desestabilizan a ríxida definición da identidade colectiva imposta dende o ideario nacionalista, impulsor da resistencia cultural baixo o franquismo²⁴⁸.

Parece, pois, que o primeiro pulo desta corrente renovadora parte dunha figura pioneira que por circunstancias biográficas ten acceso a información sobre os posicionamentos diferentes dentro do galeguismo representados polos exiliados, pois Gonzalo R. Mourullo conta cunha extraordinaria canle de información a través do seu pai, exiliado en Bos Aires ata 1948. Os envíos de libros do pai permítenlle dispor tamén dunha biblioteca excepcional na que están presentes obras de moi difícil acceso no ambiente de censura e penuria cultural da España da época. Isto favorece a súa toma de perspectiva ante as directrices do galeguismo oficial do interior e a elaboración dunha obra persoal froito dunha formación aberta e en contacto coa literatura contemporánea, que deseguida esperta o interese dos seus compañeiros de xeración, que dende o primeiro momento manifestaron fascinación polas súas propostas literarias, mentres que a xeración dos maiores as recibían con reticencia. A súa primeira colección de contos, *Nasce un árbore* (1954), foi recibida con entusiasmo e valorada como unha obra onde se conciliaba o arraigo na súa terra coa innovación propia das tendencias literarias da época, pero coa publicación de *Memorias de Tains* (1956) ese equilibrio pareceu deixar de existir:

Paradoxalmente, Mourullo será acusado dunha pretensa falta de vinculación a Galicia pouco despois, a propósito de *Memorias de Tains*, polo mesmo círculo galaxiano. Precisamente esta segunda obra, de caracteres máis claros e definidos que a anterior, suscitou admiracións incondicionais, fundamentalmente por parte dos mozos da súa xeración, e rexeitamentos radicais expresados máis ou menos

247 A diferenza entre o nacionalismo literario e a literatura nacional está claramente explicada por González-Millán (1995).

248 Utilizamos aquí o termo "nacionalista" cun senso xeral referido á política cultural, aínda que nun senso político estricto a ideoloxía do grupo de Galaxia correspondíase máis ben cun federalismo europeísta e, como di Méndez Ferrín, non falan de "nación", senón de "país" (ver Salgado e Casado, 1989: 76)

frontalmente, por parte de Piñeiro e dos "vellos" de Galaxia. (Bermúdez, 2001: 63)²⁴⁹

Este rexeitamento crítico mantense ante os produtos máis experimentais da Nova Narrativa —a pesar de que se lles dá acollida editorial e todos eles son publicados na colección "Illa Nova" de Galaxia—, motivo polo cal os autores insisten sobre a íntima relación da súa produción literaria coa realidade da súa terra e xustifican as novas técnicas como instrumentos especialmente axeitados para plasmar ese mundo, lonxe do sometemento gratuito a modas foráneas. A deshumanización do home que reflicten estas obras explica a Piñeiro pola perda do equilibrio individuo-comunidade e a conseguinte perda de liberdade do home característica da sociedade contemporánea, pero para el ese equilibrio non se perdeu en Galicia (Piñeiro, 1956). Os escritores novos non parecen estar de acordo con esta consideración da peculiaridade de Galicia e tratan de reflectir nas súas producións un individuo aboucado pola realidade, que non domina o seu destino e que non pode fuxir do xogo de forzas que o manipulan nin sequera a través da imaxinación. A imaxinación xa non se admite como un recurso para o desenvolvemento da liberdade do individuo porque se aspira a algo máis ca a unha liberdade interior.

1.3. As características do movemento e a evolución posterior

Considérase a Nova Narrativa Galega como un movemento literario materializado nunha serie de obras que renovan o panorama da prosa de ficción do momento en Galicia compartindo algúns trazos esenciais, e que xorden dun grupo de escritores mozos unidos pola experiencia dos anos universitarios en Santiago. Caracterízanse pola afinidade ideolóxica e o contacto con algunhas figuras do galeguismo alí establecidas que exercen o papel de mestres, como Otero Pedrayo e Ramón Piñeiro. Méndez Ferrín (1984: 259) sinala como principais feitos colectivos compartidos pola maioría dos membros do movemento a participación nos concursos das Festas Minervais, a colaboración no diario "La Noche", a creación da colección "Illa

249 Sobre a recepción da obra de Mourullo ver Bermúdez (2001: 61-70) e Franco Grande (1985: 62 e 1991: 201).

Nova" da editorial Galaxia, a formación da editorial e do grupo Brais Pinto e a aparición do nacionalismo revolucionario. Ora ben, non todos os autores participaron en cada un destes feitos e, así mesmo, algúns críticos como Antón Capelán consideran que non se pode falar dunha estética unitaria:

As dificultades de acharmos elementos comúns para todos os novos narradores reside no feito de que reaccionan contra a narrativa galega de posguerra desde posicións moi diferentes e sen postular unha estética unitaria. Os elementos unificadores son derivacións do seu afán de ruptura co pasado, de xeito que no interior da literatura galega actúan como un movemento de vangarda, sen selo propiamente nunca no ámbito europeo. (Capelán Rei, 1992: 67)

Pola súa banda, Camino Noia (1992) detectaba unha serie de trazos comúns, completados despois por Manuel Forcadela (1993: 15-18) e Dolores Vilavedra (1999: 256-257) en función dos cales se xustifica a consideración dun Corpus homoxéneo²⁵⁰ que corresponde á actividade dun movemento literario. Estes trazos comúns pódense resumir nos seguintes:

- Vontade de normalización da escrita en galego e de desenvolver unha literatura propia a través da actualización da narrativa, atacando o modelo decimonónico tanto no aspecto técnico coma no temático.
- Fusión do real e do onírico ou fantástico nun intento de reflectir unha concepción da realidade que sobrancea os límites da razón e creación de mundos literarios autónomos, amosando desprezo pola literatura realista.
- Desaparición da trama argumental léxica coa localización da acción en espazos afastados dun referente real, fuxindo do rura-

250 As lindes cronolóxicas do movemento, con lixeiras variacións, sitúanse entre 1954 e 1970, incluíndo unha serie de obras que abranguen a produción deses anos de Mourullo, Méndez Ferrín, María Xosé Queixán, Camilo Suárez-Llanos, Lois Diéguez, Carlos Casares, Vicente Vázquez Diéguez e Xohán Casal. Un listado completo encóntrase en Forcadela (1993: 10-11), aínda que este autor inclúe obras publicadas nos anos setenta por considerar esta década como unha fase final do movemento, e incorpora a Xoana Torres coa súa novela *Adios María* (1971), como xa fixera Tarrío (1988: 178), aínda que Forcadela cita unha primeira edición da Editorial Castrelos de 1965. De calquera xeito, se seguimos estas clasificacións, con relación á obra artúrica de Méndez Ferrín, o primeiro relato quedaría incluído na Nova Narrativa, mentres que *Amor de Artur* pertencería a unha fase posterior no desenvolvemento da súa obra.

lismo, e alteración da progresión cronolóxica na organización da historia.

- Desaparición do narrador onisciente en favor da subxectividade, amosando dominio de novas técnicas narrativas como o monólogo interior, a corrente de conciencia, a polifonía narrativa ou a técnica epistolar.
- Concepción do personaxe como antiheroe, presentando o individuo sometido a un proceso de degradación que o deshumaniza e o deixa ao albor dunha realidade física que o domina e anula calquera aspiración transcendente²⁵¹.
- Como consecuencia do anterior tematízase constantemente o absurdo existencial e créanse situacións en que está presente a violencia e a vivencia conflitiva das relacións humanas, incluíndo as relacións sexuais nunha visión descarnada e afastada de calquera romanticismo.
- Negativa a poñer a literatura ao servizo dun compromiso ideolóxico de maneira explícita, se ben a crítica social pode estar presente a través do simbolismo.

As obras narrativas de Méndez Ferrín que se consideran parte deste movemento son as da súa produción inicial: *Percival e outras historias* (1958), *O crepúsculo e as formigas* (1961) e *Arrabaldo do norte* (1964). Un silencio de máis de seis anos separa esta etapa das novas publicacións de narrativa do autor, xa na década dos setenta. Dolores Vilavedra considera a produción desta década como unha nova etapa con características propias dentro da literatura galega²⁵², como son a consolidación do proceso de renovación tanto temática como técnica e o abandono do experimen-

251 María Xosé Queizán (1979) destaca precisamente este aspecto como unha "loita contra o sentimentalismo".

252 Unha proposta diverxente é a de Manuel Forcadela (1993), quen prolonga ata 1980 a vixencia da Nova Narrativa, distinguindo unha fase de formación e outra de auxe en que domina o experimentalismo, e unha fase final na que se dá entrada á expresión do compromiso social e político. Por iso a súa proposta non inclúe a última característica incluída na nosa relación, xa que non a cumprían as obras da última etapa. Aquí seguimos a periodización de Vilavedra, a primeira que explicita a ausencia de compromiso expreso como característica do movemento. Pola súa banda, Anxo Tarrío (1994) establece o final da etapa de posguerra en 1975, do que se deduce que prolongaría ata ese ano o dominio da Nova Narrativa, se ben estudia neste apartado toda a obra dos escritores que participaron do movemento, incluíndo a súa produción posterior.

talismo gratuito en que derivaba por veces o afán de ruptura, mentres a crítica social recupera un certo protagonismo favorecida pola inmediatez do fin da ditadura e o subseguinte cambio político. En 1971 publica Méndez Ferrín *Retorno a Tagoen Ata*, unha novela curta que será interpretada como o punto de inflexión que marca un cambio de orientación na súa narrativa, iniciando unha etapa en que a reflexión e a acción política adquire protagonismo nos temas, ao tempo que se inicia o proceso de elaboración da obra do autor como un macrotexto autorreferencial coa reutilización de elementos de obras anteriores e a creación do país de Tagoen Ata que reaparecerá en diversos contextos na súa obra posterior²⁵³. Na mesma liña de política-ficción sitúanse as coleccións de relatos *Elipsis e outras sombras* (1974) e *Crónica de nós* (1980), e a novela *Antón e os inocentes* (1976).

Na década dos 80 prodúcese un cambio fundamental que afecta a todas as instancias do sistema literario galego favorecendo a súa evolución cara a unha progresiva autonomía do discurso. Aínda que a morte do ditador se produce en 1975, considérase máis significativa como desencadeante de cambios que afectan especificamente a Galicia a aprobación do Estatuto de Autonomía en 1980, que permitirá unha auténtica institucionalización do sistema literario (Vilavedra, 1999: 271-275). A implantación do estudo da literatura no ensino, a diversificación do mundo editorial, a proliferación de premios literarios e a aparición de publicacións galegas especializadas en teoría e crítica literaria son indicios claros do inicio dun camiño cara a unha cultura normalizada. Neste contexto prodúcese de novo un debate semellante ao suscitado polos autores da Nova Narrativa nos anos cincuenta, entre os que consideran que a literatura debe ser expresión da identidade nacional e aqueles que priman o afán de renovación estética dende propostas individuais que defenden a autonomía literaria e ao mesmo tempo queren reflectir unha nova sensibilidade social²⁵⁴. Entre a

253 Aínda que o propio autor declara que con esta obra xorde a idea de crear unha rede de relacións intertextuais entre as propias obras elaborando un macrotexto ligado pola autoreferencialidade (Salgado e Casado, 1989: 215-216), en realidade esta práctica obsérvase xa no relato titulado *Philoctetes de Percival e outras historias* (1958), onde o personaxe escribe a un escritor comentándolle a lectura dun relato seu titulado *Medo*, que resulta ser un conto do propio Méndez Ferrín publicado na revista *Litoral* de Pontevedra (1954) baixo o pseudónimo "Lain Feixoo".

254 A conflitiva autodefinición do campo literario galego e a evolución da produción literaria na primeira década da transición analízase con detalle González-Millán (1996), mentres a decantación cara a unha progresiva diversificación da produción na década seguinte é analizada por Silvia Gaspar (1995).

crecente diversificación do panorama literario e a progresiva imposición da lei do mercado que condiciona uns novos criterios de canonización, intégrase a produción dos autores que xa teñen unha obra consolidada antes da transición e que discorren xa por diferentes vieiros persoais. Méndez Ferrín mantén o ritmo da súa produción nesta nova etapa e publica no eido da narrativa os relatos de *Amor de Artur* (1982), onde retoma de novo no relato inicial a temática artúrica, seguida dunha incursión na novela xuvenil con *Arnoia*, *Arnoia* (1987) e a longa novela epistolar *Bretaña, Esmeraldina* (1987). En 1991 regresa ao xénero do conto con *Arraianos* e unha vez máis inicia un longo período de silencio que se rompe por fin en 1999 coa súa última novela, titulada precisamente *O ventre do silencio*.

Paralelamente durante todos estes anos Méndez Ferrín dá ao prelo sucesivos volumes de poesía nos que se observa unha evolución similar á da obra narrativa. Dende o seu primeiro poemario, *Voce na néboa* (1957), dominado polo pesimismo existencial e a estética surrealista, evoluciona cara a unha poesía combativa na *Antoloxía popular* (1972) asinada polo heterónimo Heriberto Bens. Poucos anos despois publica un libro que marcaría época como alternativa a un socialrealismo decadente que con frecuencia caía no pedestre, introducindo un discurso culturalista de aspiración universalizadora. Trátase de *Con pólvora e magnolias* (1976), ao que seguirán *O fin dun canto* (1982), *Erótica* (1992) e *Estirpe* (1994). Nesta última recupera protagonismo a actitude combativa e o intento de recreación da historia de Galicia, con algúns poemas en que interveñen de novo os motivos artúricos.

2. PRESENZA DE MATERIAIS CELTAS E DA MATERIA DE BRETAÑA NO CONXUNTO DA OBRA DE MÉNDEZ FERRÍN

2.1. Unha vocación temperá

O interese de Méndez Ferrín polo celtismo data dos seus anos de mocidade. O primeiro texto que testemuña este interese é unha publicación dos seus anos de adolescencia no xornal *Litoral de Pontevedra*, onde reflicte un convencemento celtista e atlantista que o move á solidariedade con outras nacións do occidente europeo como Occitania:

Iste é o Atlántico vencello racial i-eterno das razas da brétema, filias da saudade, das razas celtas. [...] Os pobos d'occidente entenden a Mistral i-os olíos grises d'Ossián ou Breogán coido que apreixarían o segredo da ollada preta e meridional de Mireio. (Laín, 1954: 1 e 6)

O seu espertar ao galeguismo prodúcese moi cedo, arredor dos quince anos segundo as súas propias declaracións (Freixanes, 1982 [1976]: 234), o que lle permite chegar a Santiago xa en 1955 cunha sólida formación galeguista e unha posición nacionalista radical, segundo testemuña de Franco Grande (1985: 30 e 52). Admirador do presidente irlandés De Valera, que nos anos trinta reforzara a independencia nacional rompendo os vencellos con Inglaterra e substituíndo o Estado Libre por un Estado soberano, o seu celtismo parece ir unido ao seu convencemento nacionalista naqueles anos de mocidade:

O Méndez Ferrín, como xa dixen, era moi risqueano, nacionalista integral, dun celtismo no que realmente cría, e por iso non entendía o europeísmo que Ramón Lugrís lle quería meter na cabeza, nin a crítica que lle facía do nacionalismo de Risco e menos aínda os ataques de Lugrís ó pretendido celtismo galego. Cousa que alporizaba a Méndez Ferrín. Lugrís dicíalle que os irlandeses eran uns bestas e De Valera besta e media. Que o nacionalismo era a mellor expresión decimonónica, como a superación do nacionalismo tiña que se-la expresión do noso tempo. De aí saíu o Mac Ferrín" con que eu o bauticei. (Franco Grande, 1985: 53)²⁵⁵.

255 O escritor comenta esta definición do seu compañeiro de xeración para explicar a temperá discrepancia que o arreda do grupo de Piñeiro, pois fronte á teorización de Galicia

Pouco despois maniféstase tamén publicamente a súa admiración pola obra de Eduardo Pondal que frutificaría en varios estudos na súa faceta profesional de filólogo e estudoso da literatura. Con vinte anos de idade pronuncia unha conferencia sobre o grande creador do celtismo galego nun extraordinario ciclo de conferencias organizado no Círculo Mercantil de Santiago baixo o título *Homenaje a la poesía gallega* (Franco Grande, 1985: 76 e ss.). Sobre Pondal realizará máis tarde a súa tese de licenciatura na Universidade Complutense de Madrid baixo o título *Aspectos de la poesía de Eduardo Pondal*, presentada en 1960, e a súa valoración do bardo de Bergantiños fronte á figura tradicionalmente considerada como fundacional do Rexurdimento, que é Rosalía de Castro, faise patente no título do seu libro sobre a poesía galega: *De Pondal a Novoneyra* (1984)²⁵⁶.

Pero ademais este interese polo celtismo e as manifestacións estéticas a que dá lugar dentro da literatura galega vai unido dende aqueles anos das primeiras lecturas á fascinación pola literatura artúrica e o interese pola cultura medieval. Dende a lectura infantil da versión reducida da obra de Sir Thomas Malory publicada pola popular colección "Araluce" co título *Los Caballeros de la Tabla Redonda*, a familiaridade con ese mundo facilita a súa admiración pola obra deste e a elaboración dun proxecto de reutilización literaria daquela tradición (Salgado e Casado, 1989: 196 e 200). Aínda que aquel proxecto queda truncado despois do contacto co grupo de Santiago e as ideas estéticas de Mourullo, eses

como nación, estes definen como un país de Europa e renuncian á reivindicación de soberanía nacional:

Franco Grande di que eu cheguei a Santiago imbuido das ideas de Risco e do celtismo. Esta é a súa interpretación daquela polémica, amistosa aínda que tensa. Discrepo dela, porque pola miña boca discutía o Castelao de Sempre en Galiza e o Ramón Vilar Ponte da Doctrina Nazionalista. (Salgado e Casado, 1989: 70)

Como se observa, a súa discrepancia alude á fonte do seu nacionalismo, que non quere recoñecer risquiano, pero non nega o referente ao seu convencemento celtista.

256 No capítulo dedicado a Pondal constan as aportacións de Méndez Ferrín, que considera este autor como o primeiro renovador da literatura galega, representante dunha corrente literaria idealista que se contrapón ao realismo representado por Rosalía e que anuncia os movementos renovadores do século XX. Trátase dun formalismo idealista que non implica unha evasión da realidade coma en Europa, senón que conserva o compromiso ideolóxico e aínda ten afán didáctico.

mundos afloran en diversos momentos da súa obra ao mesmo tempo que a súa curiosidade de lector se vai completando con obras especializadas:

Máis que o coñecemento do mundo celta, da mitoloxía celta, interesoume moito o coñecemento da literatura irlandesa e da literatura francesa do ciclo bretón; non é, xa que logo, propiamente a mitoloxía celta senón que é a literatura irlandesa e a francesa que atinxe á chamada "Materia de Bretaña". Os meus coñecementos de Irlanda proceden da mesma fonte na que beberon Otero Pedrayo e Risco que é o D'Arbois de Joubainville, unha magnífica exposición de tódolos mitos irlandeses, de toda a literatura irlandesa antiga do ciclo de Cu Chulainn e, sobre todo, o Leabhar Ghabhála [...] E o meu coñecemento da épica francesa, da Matière de Bretagne, procede da lectura dos textos orixinais. (Salgado e Casado, 1989: 255).

Romanista de formación, Méndez Ferrín amósase como un bo coñecedor dos textos medievais dos que escolle motivos moi concretos que manipulará na súa obra con intención simbólico-alegórica. O mesmo sucede coas fontes celtas ou de culturas herdeiras desa tradición como a irlandesa ou a bretona, das que demostra un coñecemento de especialista. Froito dese interese pola Idade Media e polas diversas formas do simbolismo é o seu estudo e edición crítica da obra de Pero Meogo (1966), así como o fondo coñecemento do mundo trobadoresco e as diferentes materias narrativas románicas —incluíndo a épica e xéneros diversos como os *lais*, os *fabliaux* e as narracións cortesás— que aflora en diferentes formas de intertextualidade na súa obra.

Segundo declaracións do autor (Salgado e Casado, 1989: 198 e ss.) sería na primeira versión inédita do seu primeiro libro de versos, *Voce na néboa* (1957), e noutras producións inéditas daqueles anos onde se encontrarían as primeiras plasmacións literarias deste interese polos mundos celta e medieval. A supost presentación inicial dos poemas como produción de catro trabadores que cantan arredor dun menhir desapareceu na versión definitiva do libro, onde se deu á luz unha estilizada selección dunha suposta produción máis ampla que permanece descoñecida para o público. Da súa obra publicada será o relato *Percival*, incluído en *Percival e outras historias* (1958), o que presenta por primeira vez un mecanismo de apropiación da tradición artúrica que incorpora unha nova perspectiva no tratamento destes materiais.

2.2. Os caminos da imaxinación:fases ou tendencias?

O primeiro libro de relatos publicado por Méndez Ferrín cando apenas contaba vinte anos, lonxe da consideración secundaria habitual nos libros primeirizos, ten un significado central na obra do autor como un produto de extraordinaria madurez en que se inauguran as vías polas que transitará a súa imaxinación creativa nas seguintes entregas dunha obra articulada como un macrotexto en que motivos, atmosferas, personaxes e escenarios reaparecen en novelas e relatos dende diferentes perspectivas. Anxo Tarrío (1988: 166-168) chamou a atención sobre unha serie de trazos que caracterizan estes relatos e que se recoñecerán como constantes en toda a narrativa ferriniana posterior: a ausencia de humor; o retrato dun mundo en que dominan a violencia, o odio, o horror e a morte; a atracción polo bosque como símbolo do Paraíso Orixinal; a fantasía que conduce ao misterio e ao enigma; os nomes exóticos de espazos e personaxes: a alegoría política; o interese pola entomoloxía; a mestría na creación de imaxes sinestésicas e o coidado estilo de peculiar intensidade connotativa. Todas estas son características que se detectan no conxunto do libro, pero que aparecen xa concentradas en *Percival* —como veremos máis adiante—, o relato que abre a colección e único que conecta coa tradición artúrica medieval de maneira directa a través do personaxe protagonista. Pero con este relato Méndez Ferrín inicia un programa estético que se desenvolve con sorprendente coherencia ao longo dos anos seguintes no conxunto da súa obra, tal como afirma Anxo Tarrío:

Efectivamente, *Percival*, como función literaria sairá moi a miúdo na obra de Méndez Ferrín recuberto de aparencias varias [...]. É máis, quizáis toda a obra de Méndez Ferrín sexa un produto de *Percival*, metamorfoseado e intemporal, trasunto literario do propio autor, case un pseudónimo do mesmo. (Tarrío, 1994: 353).

A importancia deste texto temperán é evidente tamén para Carmen Blanco, que explica o seu valor simbólico do personaxe central intimamente relacionado coas conviccións ideolóxicas do autor:

O *Percival* de Méndez Ferrín é o símbolo central liberador dun mundo recreado en clave marxista, igual que Breogán o é da mítica pagana de Pondal e Prisciliano ou Santiago do proxecto cristián de Otero [...]. Este *Percival* ferriniano é un mito heroico que encarna

en si mesmo unhas certas características da galegitude, cifrada na súa posesión da Grande Fraga, pero tamén simboliza un ideal de humanidade, e encerra, no seu carácter xusticieiro, a esperanza de liberación. (Blanco, 1994: 29).

Precisamente foron Carmen Blanco e Claudio Rodríguez Fer (1991) os autores dunha proposta de periodización do conxunto da obra ferriniana que parece comunmente aceptada pola crítica posterior²⁵⁷, diferenciando tres etapas que se corresponden con momentos marcados por importantes cambios no contexto sociocultural nas vivencias persoais do autor: a primeira sería unha fase de vangarda e existencialismo (1955-1964) seguida da chamada "escritura vermella" (1964-1980) en que se impón o xénero denominado polo autor como política-ficción (Freixanes, 1982: 245), para volver a partir de 1980 ao dominio da imaxinación e a nostalxia. Esta evolución correspóndese, tanto na obra poética como na narrativa, coas liñas dominantes na literatura galega do seu tempo que, segundo Carmen Blanco, nalgunhas ocasións acusa unha forte influencia das persoais aportacións deste escritor, o que permite valorar a súa significativa posición dentro do sistema:

Pese á súa marcada personalidade, o escritor non é un creador á marxe, senón unha figura profundamente imbricada no desenvolvemento do sistema literario galego desde as coordenadas propias da súa xeración. As inflexións epocais da súa obra son tan caractereolóxicas que a súa evolución pode servir como modelo representativo do discorrer do nacionalismo e da nosa literatura desde a posguerra ata hoxe. Por iso a personalidade literaria de Méndez Ferrín se presta para caracterizar toda a súa época, tanto como, por exemplo, a de Ramón Cabanillas para representar a súa²⁵⁸. (Blanco, 1994: 31)

257 As dúas primeiras etapas coinciden coas que sinalaran Camino Noia (1982) e Luciano Rodríguez (1983: 54) xulgando a obra publicada naquelas datas, mentres que a periodización que inclúe unha terceira etapa para a obra dos anos oitenta en diante é recollida por Anxo Angueira (1992), Fernández Costas e Rabunhal (1993), Amor Couto (1996) e Vilavedra (1995: 382-385).

258 A percepción do propio Méndez Ferrín, pola contra, polo menos no que se refire ao xénero poético parece ser moi diferente, valorando os seus distintos poemarios como discursos marxinais en relación coas correntes hexemónicas de cada momento:

Pero independentemente de calquera intento de clasificación con intencionalidade didáctica, a propia Carmen Blanco sinala a esencial unidade da obra ferriniana de maneira que estas etapas reduciríanse a diferentes modulacións dentro dunha liña de evolución en que non se poden considerar períodos rixidamente diferenciados, pois a miúdo conviven simultaneados diferentes rexistros. O propio escritor ofrece unha explicación dual das tendencias que conviven na súa produción:

Eu escribo sempre en dous tonos: un simbólico, abstracto, e outro máis realista. A miña obra vaise abaneando antre os dous: Primeiro *Percival e outras historias*. Axiña aparece *O crepúsculo e as formigas*. É como un péndulo que vai dunha banda á outra²⁵⁹. (Freixanes, 1982: 244-245)

Polo tanto o primeiro relato artúrico situaríase nesa tendencia simbólica e abstracta que se opón a aqueloutras creacións onde domina a contención da fantasía e a maior proximidade dun referente real identificable. Esta mesma idea estaba exposta xa no prólogo do autor a *Elipsis e outras sombras* (1974), especificando a continuidade da liña iniciada co *Percival*:

Suspeito, contodo, que esa marxinalidade na que se situou sempre a miña poesía foime resultar, finalmente, benéfica. Así, en 1958 (*Voce na néboa*) foime dado publicar un ou dous poemas intensamente narrativos e simbólicos, fóra do discurso hexemónico dominante na lírica galega daquel tempo. Do mesmo xeito fun capaz de me evadir do realismo coloquial e social, que era a modalidade preferida nos 60, practicando un certo tipo de elexía psalmiante e política (*Antoloxía popular de Heriberto Bens*) que ninguén aceptou entón de moi bon grao. E se en 1976, en *Con pólvora e magnolias*, saín á praza pública con propostas manieristas que chocaron contra as correntes poéticas en presenza, liña esta acrecentada en *O fin dun canto*, veleiquei que en 1994, ou sexa antonte, fago unha especie de manifesto en petición de raíces e sustancias ancestrais que aínda non sei como foi capaz de ser admitido por algún lector. (Méndez Ferrín, 1996: 217-218)

259 Esta dobre liña que se observa xa entre as dúas primeiras obras fora observada tamén por Ramón Piñeiro no prólogo que escribe ó publicarse *O crepúsculo e as formigas* en 1961:

Nunha primeira etapa, da que xa temos falado, botouse a explorar esa zona espritoal que é coma unha máxica esfera impalpábel na que a imaxinación tece e destece ó seu gusto mundos de pantasía; nunha segunda etapa, coa que agora nos encaramos, botouse a explorar a zona abisal do home —esa zona onde a *vida* pura e simple— e percibiu o xordo repetouteoar da forza adoballante que a domina. (Piñeiro, 1988: 15)

Eran tempos de nada, miserentos. Sentínme dono de algo e escribín *Percival e outras historias*, cousa esa que se anchea nunha reflexión circular chamada *Arrabaldo do Norte* e que, finalmente, chegando ao *Retorno a Tagen Ata*, colócase nas ribeiras da malicia histórica sen o ferrete do meu mestre Swift. Paralelamente, foime dado escoller corredoiras que bordean o inmediato. (Méndez Ferrín, 1995 [1983]: 7)

Nunha liña semellante a esta proposta do autor sitúase a análise de González Gómez (1995), que clasifica a narrativa de Méndez Ferrín en dúas pólas en permanente enfrontamento dialéctico: unha narrativa de "realidade imaxinaria" na que se sitúan *Percival e outras historias* (1958), *Retorno a Tagen Ata* (1971), *Amor de Artur* (1982), *Arnoia*, *Arnoia* (1985) e *Bretaña, Esmeraldina* (1981), fronte a unha narrativa de "narración comprensiva" na que domina o ollar realista e que inclúe *O crepúsculo e as formigas* (1961), *Arrabaldo do Norte* (1964), *Antón e os inocentes* (1976), *Crónica de Nós* (1980) e *Arraianos* (1991), mentres *Elipsis e outras sombras* (1974) funciona como unha especie de eixo no que se encontran en síntese as dúas vías. As obras do primeiro grupo conforman, segundo o crítico, un corpus que procura a invención dun novo mito mobilizador, despois da crise do mito do celtismo, mentres que o segundo bloque intentaría representar unha realidade obxectiva caracterizada polo protagonismo da cidade como motor da sociedade.

Seguindo esta última clasificación, neste estudo interésannos as obras do primeiro grupo, e algunhas composicións poéticas que poden relacionarse coa recuperación da historia e a creación dun proxecto de futuro a partir da construción mítica. Entre elas inclúense os dous relatos que recrean directamente elementos da tradición artúrica, que son os titulados *Percival* e *Amor de Artur*²⁶⁰, xunto a outras narracións directamente relacionadas coa tradición celta como *Fría Hortensia*, que recrea a historia de *Branwen, filia de Uyr* dos *Mabinogion*. Ademais, no conxunto destas obras constrúese un universo autorreferencial no que conviven un mundo mítico de invención propia con outra serie de discursos hipercodificados procedentes da tradición literaria, que se integran no sistema ideolóxico e estético do autor pasando por un proceso de re-creación que renova completamente o seu significado.

260 Curiosamente os dous relatos encabezan e dan nome ao libro no que se inclúen. Para unha interpretación do simbolismo da figura do heroe e o motivo da *Queste* nestes relatos, ver Carreira López (2021: 81 e ss.).

3. PERCIVAL COMO FUNCIÓN NARRATIVA MULTIFORME

3.1. Caracterización do personaxe no relato *Percival*: o libertador

O conto de Méndez Ferrín, como o *Merlín* de Cunqueiro, traslada o personaxe a unha realidade contemporánea, se ben, para aumentar o contraste, trátase agora dun escenario urbano. Porén, o personaxe dende o comezo mira con noxo o buligar da rúa e illase do seu entorno pechando a radio e a fiestra do seu cuarto para mergullarse nun mundo propio claramente alleo á realidade exterior. A partir deste significativo xesto inicial ofrecerásenos a descrición do escenario interior en que se sitúa Percival e que contribúe a caracterizalo. Diferentes elementos están presentes nese escenario: unha colección de aves e insectos disecados, estantes cheos de libros antigos e pergameos, e espadas rotas esparexidas polo chan. Lonxe do modelo do bo salvaxe presentado por Chrétien de Troyes en *Li contes du Graal*²⁶¹, o Percival de Méndez Ferrín aparece rodeado dun ambiente sofisticado en que os animais disecados reflicten a práctica da ciencia experimental (non son trofeos de caza), mentres os libros antigos parecen suxerir un contorno de erudición e sabedoría. Así e todo, as armas, posibles símbolos da capacidade de acción, tamén están presentes, se ben rotas e tiradas polo chan, é dicir, inservibles. Neste escenario pásase Percival, lendo un libro mentres soa unha peza de música clásica, compoñendo a perfecta imaxe dun intelectual humanista, e dende aquí iniciará as súas aventuras saíndo a un espazo exterior oposto a esa rúa que queda detrás da fiestra pechada, un espazo que en certa medida forma parte da súa casa, do seu mundo: é o "Xardín dos Outos Árbores" e mais o bosque contiguo. O xardín é un lugar intermedio, que forma parte da casa e ao mesmo tempo serve de preámbulo aos diferentes espazos de cada aventura, e preséntase tamén a medio camiño entre unha existencia obxectiva e a creación da imaxinación do protagonista:

261 Sobre o Percival de Chrétien véxase Martí de Riquer (1968: 35-170; 1985: 28-30), Frappier (1972; 1978c), e Alvar (1991: 331-333). A evolución do personaxe nas diferentes continuacións de Perceval e nas versións en prosa véxase Payen (1978) e Bogdanow (1978). No entanto, a fonte de Méndez Ferrín nesta época parece ser máis ben Malory e as versións posteriores baseadas na obra do inglés.

¡O xardín de Percival! Ninguén da terra e de fóra puido ver atal maravilla. Era unha parcela sementada de herba e de árbores. Tiña boa herba e bos árbores. Os árbores eran outos, erguían as súas copas poderosas cara un ceo verde que inventara Percival. Os árbores eran vellos, tanto eran como é o mundo²⁶². (POH:16)

Tres son as saídas de Percival que se relatan, e en cada unha delas transfórmase a aparencia do espazo da aventura, igual có atavío do protagonista, adquirindo dimensións simbólicas: na primeira, as árbores son inmensas e frondosas e Percival viste armadura de cabaleiro medieval para afrontar a aventura; na segunda, o xardín adquire formas xeométricas e esquemáticas, e o heroe sae espido, e xa na última o espazo aparece domeado pola man do home como un parque e Percival viste un traxe negro para tomar parte nunha reunión social. Pero o autor intervén ao final para explicar que estas aventuras son só exemplos paradigmáticos do comportamento de Percival, quen sae, dominando o espazo e o tempo a través do seu xardín, a calquera lugar imaxinable, ata entrar en contacto mesmo co autor ou co lector:

NOTA

Istas aventuras que contei de Percival, correspóndense con outras tantas saídas ao "Xardín dos Outos Árbores". Eu púxenlle 1^a, 2^a e 3^a vegada por lle pór algún orde ao lector. Pro ninguén sabe as veces que Percival saíu, nen as que sairá. Como il pode estender o "Xardín dos Outos Árbores" até onde quixer —lémbrese a aventura do leonlobisco— pode tamén chegar aonda o lector, dende fóra do presente conto, e falarlle se isto lle prouguese. Percival está fóra de min, do meu conto; il é inaprixibel coma os rumores do piñal. Iste conto escribino para que o lector seipa como se ten que comportar con Percival se o atopa, do xeito que eu o atopei.

O Autor. (POH: 26)

262 De aquí en diante utilizarase a abreviatura POH para referirnos á obra *Percival e outras historias*.

Percival queda así convertido en símbolo, cun carácter intemporal, ubicuo e misterioso, que transcende o ámbito da ficción e que se define coa súa actuación nas diferentes saídas.

3.2. O simbolismo das saídas de Perceval

A primeira aventura de Percival titúlase "O Leonlobisco" e iníciase despois de que Percival contemple a transformación das árbores do seu xardín, onde sente a chamada do bosque en forma de alento heroico. Sorprendido pola desmesura das árbores, obsérvaas con coidado e decátase da súa deformidade:

Os árbores eran aínda máis outos e máis vellos. Deixou caír o libro ao chao e ollou os outos árbores do xardín. Eran carballos, bidueiras... As raíces torcíanse curvando os lombos de anaconda enriba da terra; os troncos eran encortizados, carricentos, rogosos...; algúns eran todos cortizo, baleiros de miolo, só fantasmas e ruínas de árbore: a cañota. As polas, brillantes de follas lustrosas, combábanse baixo o peso de niños de corvo. Os copos eran bóvedas rumorosas plenas de suxerencia... Era a tardiña. (POH: 17)

En primeiro lugar, as árbores deixan de ser un colectivo abstracto e identifícanse con especies concretas que se corresponden con algunhas especies autóctonas do bosque galego: carballos e bidueiras. Pero todas elas se caracterizan polo esaxerado desenvolvemento das súas raíces que adquiren proporcións monstruosas e non se limitan a buscar o alimento nas profundidades da terra, senón que saen á superficie expoñendo as súas formas vigorosas. Pola contra, os troncos que saen de tan afincado asentado están podres e baleiros, pero a pesar de todo sosteñen unha frondosa ramaxe con follas relucentes de vitalidade. Desta maneira al térase o valor simbólico da árbore como imaxe verticalizante que conduce a vida subterránea cara ao ceo e como elemento de comunicación entre os diversos niveis do cosmos: o subterráneo, a superficie da terra e as alturas (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 62-68; Cirlot, 1987: 78). O tronco podre e oco rompe o equilibrio entre as tres partes e ameaza o ciclo da vida, quizais por iso a morte parece aniñar entre as copas a pesar da súa aparente vitalidade, pois as polas están ateigadas de niños de corvos, ata o punto de que se dobran co peso.

Unha sutil referencia intertextual nesta descrición, que se desenvolverá en cada unha das aventuras seguintes, permítenos interpretar a imaxe en clave nacionalista, xa que a simple presenza do adxectivo "rumoroso" trae inmediatamente á mente do lector galego — mesmo á do lector descoñecedor da súa tradición literaria, pero seguro coñecedor da letra do seu himno — a obra de Pondal e a súa insistente identificación entre os rumores do vento cando brúa nas árbores e a chamada á loita pola liberación dun pobo sometido. Nas árbores do xardín de Percival tamén soan rumores plenos de evocacións e, de feito, o cabaleiro parece entender a súa mensaxe e decídese a actuar, saíndo ao bosque disposto para a loita. Pero as raíces deformes e os troncos mortos parecen suxerir as dificultades de supervivencia dun pobo que alimenta a súa existencia nun pasado hipertrofiado e nunhas aspiracións de futuro esplendorosas, mentres se apoia nun presente inconsistente, imposible de rexenerar, o que proxecta sobre as fantasiosas creacións de futuro unha pesada sombra de mal agoiro representada polas bandas de corvos²⁶³.

Observando esta patolóxica situación, Percival decide saír a loitar como un cabaleiro medieval, nun impulso idealista e xusticeiro. Pero no transcurso da súa errancia asáltano as dúbidas sobre o senso e o obxectivo da súa acción. Como bo intelectual cuestiónase cada un dos seus pasos, pero a inmediata aparición do inimigo impide que as preguntas transcendentales o reclúan na inactividade. Trátase dun inimigo singular: un calveiro do bosque onde o espazo deixa de existir. A misión de Percival, a resposta ás súas preguntas, é loitar contra o monstro da inexistencia de espazo, ou a súa desaparición:

263 A identificación de Galicia cunha árbore moribunda reaparece no primeiro poema da *Antoloxía popular* (1972) do seu heterónimo Heriberto Bens:

Era Galicia esguío vento agudo
 encrequenando en si tódalas cousas.
 Era Galicia un arbore lentamente
 ensumíndose un pouco cada hora. (HB: 83)

Por outra banda, lembremos que o corvo é unha ave tamén moi presente na obra de Pondal e case sempre con connotacións positivas, pero é que alí identificábase coa vida salvaxe e solitaria, semellante á do bardo, mentres que no conto de Méndez Ferrín sedentarízanse masivamente cargando cos seus niños as fráxiles pólas.

No medio do bosco parouse Percival:

—¿Que fago eu aquí? —dixo para il. ¿Como estou de guerreiro?
¿Por que saín da casa? ¿Onde empezou este bosco que percorro?
¿Aonde vou? No medio do bosco, Percival sufría ao se perguntar isto.
Cando, coma unha resposta, resoou un longo salaio animal por todo
o bosco... Un oubeo de lobo que findou en rouca queixa de leona.

—Xa sei para onde vou.

E deixouse ir cara o lugar de onde saía o oubeo. Ao pouco tempo,
o bosco findouse e veu o craro. Un craro sen árbores, sen herba, sen
nada...; o ser mesmo do craro viña dado pola súa inexistencia. (POH: 18)

Fronte ao Percival de Chrétien, que fracasa na aventura do Graal por non preguntar, nesta aventura encontramos un cabaleiro que pregunta constantemente: pregúntase a si mesmo polos motivos e obxectivos da súa acción e pregúntalle ao seu opoñente, antes de enfrontarse a el, pola súa identidade. No personaxe de Méndez Ferrín non concorren os motivos do silencio do personaxe da obra medieval ante a aparición do graal: por unha banda a súa simpleza, que lle fai malinterpretar o consello de discreción que lle deran a súa nai e o home de prol que o educou, e por outra a súa falta de caridade ante os seus semellantes (Bogdanow, 1978: 518). Porén, esta actitude conecta co principio do conto de Chrétien, cando Percival aparece como un simple campesiño galés que non coñece a corte e pregunta por todo, provocando a sorpresa e indignación dos cabaleiros:

"Il ne set pas totes les lois,
fait li sire, se Diex m'amant,
c'a nrien nule que li demant
ne me respont il ainc a droit,
ains demande de quanqu'il voit
coment a no et cón en fait" (*Li contes del Graal*, vv. 236-241)²⁶⁴

Percival, en defensa do seu bosque, enfróntase ao calveiro, que se corporeiza nun leonlobisco. Trátase dunha loita polo espazo, contra un

264 "Non sabe nada de modais, / dixo o señor, así Deus me perdoe / que a nada do
que lie preguntei / me respondeu ren a dereitas, / antes pregunta por todo canto ve / como se
chama e para qué serve". A tradución ao galego é miña e a cita segue a edición de Martín de
Riquer (1985) e cítase dende agora como CG.

monstro que ameaza, non a súa propiedade, senón a existencia mesma do espazo, igual que a presión uniformizadora dun poder estatal externo ameaza a existencia do espazo nacional²⁶⁵. Percival enfróntase ao monstro nunha loita corpo a corpo, despois de despoixarse de todos os atributos de cabaleiro, nunha significativa renuncia a todos os signos da súa evolución regresando á simplicidade inicial, que no caso do intelectual quizais equivalería a prescindir das calidades do seu espírito cultivado para un enfrontamento primitivo baseado na pura forza. E así é como consegue vencer o seu inimigo, axudado en parte pola providencia divina, que invoca facendo o sinal da cruz²⁶⁶:

Percival fixo o sinal de Crús, baixou do cabalo, pendurou o escudo da sela, apoiou a lanza nunha cañota, descinguiu a espada i empuñou o coitelo; despois, de pernas abertas e cervice baixa, foise contra o Leonlobisco. Iste agardábao movendo o rabo e a arregañar os dentes. Choutoulle a besta á caluga. Cunha mao il colleuna polo pescozo e coa outra espetoulle o coitelo. (POH: 21)

Percival loita aquí coma un home primitivo que non coñece as artes do manexo das armas, e utiliza unha arma que está lonxe das convencións cabaleirescas, igual que no seu primeiro enfrontamento co cabaleiro das armas vermellas, ao que ataca cun venablo (CG: 140). O que loita, pois, é o rapaz galés simple e inocente que aínda non foi pulido pola educación cortesá, porque tamén a loita polo *lebensraum* é un instinto básico e primario, como é a loita pola supervivencia para calquera especie.

A segunda saída titúlase "A loita no chao" e de novo preséntanos un Percival que avanza progresivamente dende o seu apracible mundo

265 A interpretación do simbolismo do relato en claves políticas vese favorecida polo uso intertextual da obra de Pondal, pero tamén pola evidente mensaxe política que conteñen outros relatos do mesmo libro. Un exemplo disto é *O asesino*, no cal se presenta un criminal impune que "paseara" moitos homes deixándoos mortos nas cunetas, como sucedeu en Galicia durante a Guerra Civil, e será linchado pola masa ao triunfar a revolución. Ocorre o mesmo en *Philoctetes*, cuxo protagonista é un preso político, ou en *O dique de area*, que relata as trágicas consecuencias da fallida revolta dun pobo sometido por uns invasores procedentes do Leste.

266 Este é o único momento en que aparece algunha referencia ao elemento relixioso, tan importante na obra de Chrétien e nas continuacións, que dá pé ao desenvolvemento da cabaleiría celeste fronte á cabaleiría terrestre. Na obra de Méndez Ferrín o personaxe de Percival secularízase, no senso de que se prescinde de toda a compoñente de busca procura do personaxe, e en cambio desenvólvese o concepto de busca con connotacións identitarias.

de praceres intelectuais cara á aventura. Unha vez máis encontrámolo escoitando música clásica e lendo un libro que agora é de poesía, unha arte que parece sentir con especial emoción e que o inspira para a acción. Cando fecha a radio e o libro, sae ao xardín, onde todo presenta un aspecto esquemático. As árbores agora son piñeiros e de novo é a súa mensaxe, o ruído do vento entre as súas ramas, a que decide a Percival para saír ao bosque, esta vez espido, como lle suxiren os versos que estaba lendo:

Percival lía versos. Sentía a poesía, recreábaa. Houbo un intre en que leu en outa voz:

No bosco están os corpos espidos
antre os feitos.
Alí está o corvo bárbaro
e a cerva en curva...

Percival fechou o libro e saíu ó xardín.

O "Xardín dos Outos Arbores" era entón esquemático. Os troncos dos piñeiros cortábanse en ángulo coas polas. [...] Viña un cheiro bravo e un bruar baril. Percival ollou o bosco e sorriu.

—Pel, dixo

—Mandostede.

—Dille a Fij e Meutre... e ás outras criadas que se arretiren das fenestras, que me vou espir.

Percival entrou espido polo bosco adiante. Andivo longas xornadas. Os piñeiros bradaban sempre. (POH: 23)

A aventura consistirá de novo na loita cun monstro, aínda que en principio parece que se trata só dun home, nunha simple loita contra o opresor en defensa do débil. Despois de vagar un tempo polo bosque, Percival contempla unha escena que o obriga a intervir en nome da xustiza: un home está pisándolle con saña a cabeza a outro mentres o de abaixo, en troques de queixarse, agradácelle ao de arriba que sexa o seu amo e o domine. Pero cando o cabaleiro intenta liberar ao oprimido, descobre que o pé dun e a cabeza do outro están unidos nunha mesma carne e, en realidade, forman un único ser que non pode ser separado. E ademais o sometido é quen parece máis satisfeito coa súa situación e quen o insulta por intervir para alterala. Trátase do monstro da explotación social que nace da falta de conciencia no asoballado da súa condición, o que o con-

verte en máximo defensor dun *status quo* no que se sente satisfeito coa súa posición de inferioridade. E se a loita contra o opresor é unha simple cuestión de forza, loitar pola liberdade do oprimido que non quere ser liberado conduce inevitablemente ao fracaso, pois só un longo proceso que comece pola toma de conciencia da súa posición pode propiciar o cambio. Así, a fácil vitoria contra o inimigo exterior, que vimos na primeira aventura, tórnase aquí, xa non derrota, senón retroceso ante a percepción do absurdo, o inútil e o equivocado da loita. A interpretación en clave nacionalista —só unha das moitas interpretacións posibles— levaríanos a considerar a imposibilidade de liberar a un pobo que non se considera nin diferente nin oprimido, se ben a representación da unión entre o opresor e a súa vítima preséntase como monstruosa e noxenta. Así pois, as pretensións liberadoras impulsadas por unha elite intelectual estarían condenadas ao fracaso sen unha previa concienciación do pobo que desfaga a súa íntima unión co poder dominador.

Por fin, na terceira saída, titulada "O namoro", Percival enfróntase ás forzas amolecedoras da vida social, representadas pola tentación do amor. Convertido o "Xardin dos Outos árbores" agora nun "bosco enxaulado", o cabaleiro escoita ruído dunha festa ao fondo e avanza por unha avenida bordeada de macizos recortados ata o xardín dun chalé onde soa a música. Percival mestúrase cos convidados e escoita unha conversa do anfitrión que fala das lendas sobre o antigo dono daquel terreo, un tal Percival, do que se di que se aparece cada ano nun día coma aquel para namorar unha rapaza. Entón aparece a filla dun dos homes que participa na conversa, Percival e ela míranse e namóranse no acto, e, mentres todos bailan, el lévaa da man ao seu xardín. Pero cando están á beira da entrega erótica, xorde a chamada do bosque e Percival, consciente do perigo de abandonar a súa misión, sepárase da moza e marcha²⁶⁷:

Consideráronse en silencio. Dixo ela despois:

—Eu non preciso de saber teu nome.

E ofreceulle os beizos grosos e tremecidos. Percival incrinaba a súa face sobre a face de ela, cando zoou o vento do norde arrabuñando nas

267 Percival, negándose ao amor, convértese nun personaxe anticortés. Pola contra, na obra de Chrétien acepta o amor de Blancheflor (CG, vv. 1.699-2.975) e adopta unha actitude plenamente cortés coa ensimismada evocación da amada no capítulo das pingas de sangue na neve (CG, vv. 4.144-4.602).

pizarras dos picoutos. Retirou il entón os labres, i escoitou. O vento xa baixaba da montaña i entraba no bosco. Percival púxose en pé, nervoso. O vento agora bruaba nas polas e ruxía nos troncos lanzales. Era un berro de loita a resoar polo bosco. Revoltábanse os cabelos de Brasja. Il ollaba o bosco. As polas fendíanse con longos brados. A folla seca voaba louca.

— ¿Por que me deixas? ¿E quen es ti?

Percival respondeu con acento desesperado:

— Teño o meu bosco. Teño o meu bosco. ¿Daste conta? (POH: 24-25)

Agora a chamada do bosque non é un simple rumor. Aquel rumor que, non o esquezamos, trae a mensaxe da necesidade de loitar para chegar á liberación, convértese nun auténtico "berro de loita" que baixa dende as montañas enfurecido, abaneando os troncos e rompendo as polas das árbores. Ante o perigo de que o heroe se entregue ao bebedizo do amor e esqueza a súa misión, o vento ergue a súa voz ameazante e sacode a terra nun estremecemento destrutor. Deste xeito, a esixencia de pureza do heroe adquire un senso práctico, pois o amor supoñería un obstáculo para a súa entrega á loita política, tal como sinalara xa Pondal describindo un bardo de vida nómade e solitaria, afastado de calquera tentación de vida cómoda e sedentaria que debilitaría a súa disposición para a loita.

A estrutura tripartita do relato ferriniano lembra as tres aventuras de Galaad na obra de Ramón Cabanillas, na que o heroe primeiro emprende unha viaxe á terra das orixes, onde recibe ao chegar unha espada que baixa dos ceos para abrírlle camiño, logo enfróntase á Besta Ladradora tras da cal descobre o escudo e, por último, recibe a espada de mans dunha tentadora doncela²⁶⁸. Ao alonxarse da tentación da carne, Galaad permanece puro e iso permítelle chegar á contemplación do Graal, pero Percival, heroe activo e loitador, cae nos brazos do amor e só a imperiosa chamada do deber lle impide a entrega ao pracer persoal.

É moi significativa a escolla de Méndez Ferrín, preferindo o modelo de cabaleiro que representa Percival fronte ao seu máis claro precedente na tradición literaria galega. Así a mística providencialista do galeguismo conservador de preguerra, representado polas teorías de Risco e corporeizado literariamente no protagonismo de Galaad na obra de Cabanillas, é substi-

268 Esta estrutura fundamental utilízase tamén con frecuencia na literatura popular e é coñecida como a "lei do tres".

tuído por unha nova chamada á acción, recuperando a mensaxe de Pondal e propondo outro modelo de cabaleiro para protagonizar a loita: aquel que busca permanentemente, que aprende e que se supera a si mesmo, pero tamén o heroe solitario que fracasa na aventura central e comprende que non basta co dominio das armas para vencer na aventura máis transcendente, pois a vitoria colectiva só se pode conseguir coa participación consciente de cada individuo do grupo e non só pola acción dun líder.

3.3. O bosque de Percival como espazo da loita e do desexo

Dentro da mesma colección de contos que inclúe o relato analizado obsérvase a reiterada presenza do bosque como espazo de connotacións diversas. Ese espazo que na novela de cabalarías representa o mundo do descoñecido ao que se enfronta o cabaleiro en solitario, con frecuencia lugar de iniciación cabaleiresca ou etapa previa para o Alén (Alvar, 1991: 49-50), mantén o seu carácter enigmático ou liberador baixo diferentes formas nos contos de Méndez Ferrín. Así encontrámolo xa no segundo conto, titulado *A cancela*, como desencadeante da acción. O obreiro O. Phea sente, como Perceval, a chamada do bosque que pode ver ao lonxe, detrás dunha cancela, ao pasar cada día en bicicleta para o seu traballo. Para el o bosque é o mundo misterioso que o pode liberar da rutina escravizante, pero a súa ousadía ten unha estraña e dolorosa resposta, en parte anunciada polo estatismo das árbores: o bosque é só unha pintura, non é real. Non existe, pois, para el ningunha fuxida posible, non existe a esperanza para o traballador? A interpretación queda aberta ao lector.

Máis adiante, o relato titulado *Grieh* sitúanos no interior do bosque descubríndonos as leis que rexen a vida dese espazo a través dos seus habitantes nunha alegoría do mundo humano. Cabaleiros, doncelas e animais salvaxes son substituídos aquí polos pequenos habitantes habitualmente ignorados no retrato dese marabilloso mundo: bolboretas, grilos, escornabois, barbantesas, formigas, alacrás e todo un universo de pequenos bichocos loitan cada día pola supervivencia, e aínda así xorde a xenerosidade e o senso de xustiza en defensa do débil, o que une en fonda amizade ao grilo Grieh co escornabois Rasgulkje.

Por último, en *Tríafo e o vento* o bosque aparece como un refuxio e un espazo de liberdade para un protagonista atormentado pola necesidade de tomar unha difícil decisión vital:

Decorría para Anceps unha noite de axitación interna. [...] Ende-reitou o automóvel cara o pabellón do bosco. Internouse no bosco: aos lados da estrada fungaban os castiñeiros con rouca voce, baixo a impresión salvaxe e ceibe do vento. Anceps pensou na súa liberdade.

—Ista noite —dixo para si— inda son tan dono dos meus aitos coma o vento, aínda son tan libre coma o vento..., coma o vento. (POH: 103)

Na soidade dun refuxio no medio do bosque, e despois de longo tempo afastado da creación, o personaxe consegue volver escribir e logra decatarse de que non pode casar cunha muller que non é quen de "comprender a linguaxe liberal do vento". Así pois, o bosque actúa aquí como espazo de reencontro con un mesmo, de busca solitaria da identidade e de liberación das imposicións sociais.

Pero onde o bosque aparece definitivamente coa forza dun contraespazo oposto ao espazo social oficial é na novela *Retorno a Tagen Ata* (1971). Aquí é onde por primeira vez, como di Tarrío (1988: 170), o escritor plasma a súa alegoría da patria sometida. Unha alegoría que integra a obra anterior a través dunha serie de lazos intertextuais e que se desenvolverá na súa obra posterior, e especialmente nos relatos de *Amor de Artur* e nas novelas *Amoia*, *Amoia* e *Bretaña*, *Esmeraldina*²⁶⁹. Escrita no cárcere de El Dueso onde Méndez Ferrín pasou dous anos pola súa actividade na resistencia antifranquista, RTA é unha narración en primeira persoa de Rotbaf Luden, unha moza que retorna ao país de Tagen Ata dende Anatí, país de emigración e exilio para os acerratas, para loitar na resistencia contra a ocupación do seu país por Terra Ancha. Pero Ulm Roan, o máximo líder da resistencia do interior, disolveu a Irmandade de Tagen Ata (ITA) para aceptar unha prometida autonomía relativa concedida polo goberno de Terra Ancha, o que empuxa á protagonista a unirse coa auténtica resistencia na Grande Fraga. As interpretacións asociando os diferentes elementos coa realidade de Galicia son inmediatas, tendo en conta as diferenzas entre o galeguismo do interior e o do exilio e a oposición dos máis novos ao culturalismo do grupo de Galaxia que cristaliza na fundación da Unión do Pobo Galego en 1964, pero en realidade trátase dunha alegoría aplicable á situación de calquera nación sometida como di o autor en entrevista con Víctor Freixanes:

269 Para referirnos a estas obras utilizaremos de aquí en diante as seguintes abreviaturas: RTA para *Retorno a Tagen Ata*, AdA para *Amor de Artur*, ArAr para *Amoia* *Amoia* e BrE para *Bretaña*, *Esmeraldina*.

Plantexei a posibilidade de desenrolar unha peza de política-ficción, pero saíume unha cousa que entenden somentes os que coñecen o proceso de radicalización revolucionaria do nacionalismo en Irlanda, Bretaña, o País Vasco, Galicia e a conseguinte eliminación do nacionalismo cultural pactista simbolizado en Ulm Roan. (Freixanes, 1982: 246)

A Grande Fraga é, por tanto, o espazo onde se organiza unha auténtica resistencia, fronte ao pactismo posibilista defendido por Ulm Roan, e alá é a onde se dirixe a protagonista despois de contactar con algúns membros clandestinos que lle facilitan a clave para ser admitida: "Vou a cas de Percival". Así pois, o bosque, o espazo de Percival, aparece agora claramente como espazo de loita pola liberación do pobo sometido e descríbese en nota aclaratoria ao primeiro capítulo como un espazo central, como o corazón onde late a vida do país, igual que late de emoción o corazón de Rotbaf Luden ao penetrar naquel espazo de plenitude:

A Grande Fraga de Tagen Ata (1) era como unha campá enorme onde reosaba o arruallo do meu corazón.

(1) A parte central de Tagen Ata atópase ocupada por unha grande mancha de bosco que representa un 60 por 100 de superficie total do país. A Grande Fraga é un símbolo nacional. Está formada por especies de tipo predominantemente boreal (castiñeiro, carballo, fento) e habitada por unha fauna de donicelas, esquíos, pitas do monte. Notables influencias mediterráneas mestúranse a aquela base morfolóxica en forma de distintas especies de monte baixo e árbores de folla perenne. (RTA, 49)

E a protagonista, quizais unha de tantas figuras de Percival na obra ferriniana, emprende tamén a aventura aparentemente imposible: a busca do Graal, que é para ela a liberación do seu pobo e ao mesmo tempo o camiño da súa realización persoal. Por iso cando entra no bosque o ambiente énchese dunha explosión de luz, coma no momento da revelación:

Bébeda de luz verde e do rosmar bestial que conmovía o ámbito, lanceime a un aloucado agallope, espaventando corvos e silenciando a rúa. Toda a selva brillaba, despois da poalla noitébrega, cunha estreliña en cada folla. Enchín o peito co ar tépedo, pesado, do bosco en primavera. Chamábame o pobo, eu acudía. (RTA, 87)

3.4. A outra cara de Percival: o insolente silencio

A figura deste cabaleiro aparece baixo unha perspectiva nova nun poema de *Estirpe* (1994), o último libro poético de Méndez Ferrín. O paratexto que presenta o poema é unha cita do texto orixinal de *Li contes del Graal*, de Chrétien de Troyes, do momento concreto en que se aparece o Graal, o que suxire a inspiración no personaxe do autor da Champaña e, efectivamente, no poema desenvólvese a imaxe do Percival que non pregunta. Fronte ao Percival activo que sae ao bosque e loita, e se mantén fiel á súa misión, aparece agora o Percival pasivo, que permanece impasible ante a inxustiza e que non se atreve ou non se decide a actuar a pesar dos horrores que contempla ao seu arredor:

Advirte a cabeza do Home Xusto degolada
e depositada na bandexa, cun dólar de ouro
engarzado en cada órbita do ollo a faiscar á luz dos candieiros
e horrorízase ese mozo
e necesita saber o número exacto das traizóns,
o detalle do martirio,
a graduación e arma dos oficiais torturadores,
pero non pregunta (*Estirpe*: 113)

A característica falta de caridade cos semellantes de Percival antes da aventura do Graal reflíctese nunha serie de calificativos que destacan a insensibilidade dun mozo que a pesar das tormentas interiores non se decide a actuar: é "frío", "de mármore" ou "de alabastro", "de olíos despoboados" ou "olíos de néboa". Non obstante, no seu interior líbrase unha batalla que o queima por dentro e que non consegue exteriorizarse:

A ese mozo árdelle dentro un tizón
que é o graal.
A ese mozo quéimalle a lingua
o lume azul daquel graal,
e quer saber o que é no mundo a palabra graal
(cómo graal se acugula de viño intelixente)
pero non pregunta. (*Estirpe*: 114)

O desexo e a realidade van por camiños diferentes, por iso Percival vaga polo bosque sen fin, porque o obxectivo da aventura, que é restaurar

a harmonía perdida, non se cumprirá nunca, posto que el non pregunta, quizais negándose no fondo a coñecer as razóns últimas do caos que o obrigarían a actuar.

Ve ceder os nómadas, amolecer os arriscados,
louquear os mestres,
e non pregunta.
Olla o modo como andan
derrotados os lúcidos, os pobres conformados coa miseria,
e non pregunta.
Ese mozo frío, de ollos de néboa, no bosco,
sabe que unha palabra apenas abriría
o reinado da irmandade e do mel,
pero el non pregunta, pero el non pregunta. (*Estirpe*: 115)

De novo Percival enfrontado a un desafío ante o que se sente impotente, fronte á figura plana de Galaad, que non sofre nin dubida. Percival é sempre a imaxe do home enfrontado coas súas contradicións e ata dominado pola forza dun carácter que é incapaz de controlar, pois a pesar do desexo de saber que lle arde dentro mantense inexplicablemente nun silencio que impide a fin do sufrimento. Pero ademais no poema de Méndez Ferrín o personaxe coñece as terribles consecuencias do seu silencio e aínda así non pregunta, o que o converte en culpable. Ante o voluntarismo idealista do primeiro Percival agora parece imporse a forza dun destino fatídico ou dunha limitación persoal que impide a intervención eficaz, que impide formular a pregunta clave, e polo tanto que o condena a unha errancia sen fin, perdido no bosque.

3.5. Unha nova saída en busca de aventuras: a viaxe do rei en *Amor de Artur*

3.5.1. A busca do coñecemento e a salvación do reino

En 1982 Méndez Ferrín publica unha colección de contos de novo encabezada por un relato de temática artúrica que dá título ao conxunto: *Amor de Artur*. No interior o título complétase cunha frase que pretende orientar sobre o mundo en que se sitúan as diferentes historias: "e novos contos con Tagen Ata ao fondo". Efectivamente, esta colección de historias dispares está

unida pola vinculación, dun xeito ou outro, co espazo mítico ferriniano, que vai desenvolvendo a súa complexidade social nas diferentes narracións, que tamén nos transportan a diferentes momentos históricos. Así tamén o mundo artúrico entra en contacto con ese novo espazo mítico e os seus habitantes nunha operación de simbiose entre tradición e creación.

No relato *Amor de Artur* encontramos un novo protagonista: trátase agora do propio rei Artur, que emprende a aventura que nunca lle permitirá vivir a longa tradición literaria do ciclo, que é a da recuperación do amor de Xenebra. O grande conflito que destrúe definitivamente a harmonía do mundo artúrico propónse agora como aventura central para o rei, o único que pode resolvela con éxito para restaurar a harmonía no seu mundo e evitar a destrución.

O conflito que desencadea a acción está provocado pola traizón de Xenebra coa súa entrega amorosa a Lanzarote, tal como marca a tradición, e maniféstase no momento en que o rei ten coñecemento da traizón da raíña. De aí as significativas palabras con que comeza o relato:

Rei Artur soubera, pola boca mesturadoira de Galván, que Guenebra lle era infidel con Lanzarote. (AdA: 11)

A partir dese momento Arturo vese impelido á procura, como Perceval. Neste caso á busca do amor como Graal rexenerador e única fonte de salvación. Arturo busca o coñecemento, quere saber as causas da traizón e do rexeitamento de Guenebra —esta é a forma do nome utilizada por Méndez Ferrín— e, cunha atitude oposta á do silencio de Percival, el preguntase e busca unha resposta:

"O por que, a pregunta continuada bate nel con constancia."
(AdA: 19)

Pero esta pregunta amplíase máis adiante identificando o misterio da traizón amorosa co misterio do Graal, que vai unido á decadencia do reino e á infertilidade da terra:

Por que Guenebra fodeu con Lanzarote do Lago. Por que é Artur o amado máis desgrazado, máis infeliz rei que o Rei Pescador. [...] Por que o Graal, o Graal. Por que nos é vedado e permanecemos sen sabermos as cousas, e os froitos do Rei Pescador apodrecen, os animais salvaxes aseñórense dos países, a harmonía do mundo é estragada." (AdA: 42-43)

Artur parte do seu reino en busca das claves para a recuperación desa harmonía e neste senso podemos dicir que temos tamén neste relato o equivalente dunha nova saída de Perceval baixo outra forma, porque aquí o axente da busca é Artur, o rei, e o resultado da súa empresa é exitoso, xustificando así a "esperanza bretona" no seu retorno, pois a súa intervención na historia é sempre triunfante, fronte ao caos e a aniquilación con que se cerra o ciclo nas versións cristianizadas medievais.

Trátase de dar unha nova interpretación do final do rei e por iso podemos dicir que o relato *Amor de Artur* intenta ser unha reescritura da última parte da *Vulgata*, titulada *La mort le roi Artur*²⁷⁰. A morte que se quería presentar como final definitivo do mundo cabaleiresco na versión da *Vulgata* substitúese aquí polo doce soño na ebriedade do amor; a defensa do honor cede paso á comprensión e ao perdón, e a traición da infidelidade revélase como unha simple busca da posesión do amado máis intensa e máis plena a través dun terceiro que lle é profundamente próximo. De feito o autor declara que a súa motivación fundamental ao escribir este relato foi o propósito de explorar as motivacións da infidelidade nunha relación amorosa complexa:

O que quixen facer foi un relato no que se estudiasse unha relación amorosa pouco utilizada na literatura. [...] Volvemos ó mesmo: só se escribe literatura sobre outra literatura anterior. Entón ocorrúeseme escribir sobre unha relación erótica excepcional na que unha infidelidade conxugal fose explicada polo grande amor que sentía o amante polo marido da amada. (Salgado e Casado, 1989: 246).

Pero, de feito, a proposta vai moito máis alá, modificando a tradición nun aspecto fundamental. O triángulo de Artur-Guenebra-Lanzarote complétase e complementábase no relato de Méndez Ferrín cun novo triángulo: Guenebra-Artur-Liliana de Escalot, e así como Guenebra busca a Artur a través de Lanzarote, o rei reencontra a Guenebra a través de Liliana, a esposa secreta de Lanzarote. Posuíndo a Liliana descobre Artur a solución de todos os enigmas que o guían na súa viaxe, pois nos seus ollos ve a mirada amante de Guenebra e comprende entón que ambos son, máis

270 O xogo eufónico que establece o título escollido por Méndez Ferrín coa obra da *Vulgata*, e mais coa obra *Le Morte D'Artur* de Malory, evidencia a transformación que substitúe "morte" por "amor", anticipando o novo desenlace da historia que propón o escritor galego.

que obxecto do amor do outro, o vehículo a través do cal se entregan ao terceiro ausente. Artur entrégase a Guenebra e posúea a través da frenética unión sexual con Liliana igual que esta se entrega a Lanzarote e o posúe a través do rei. Deste xeito revélaselle a este a causa profunda da traizón de Guenebra, que se entrega a Lanzarote, o mellor cabaleiro e o mellor servidor do seu señor, nun intento de achegarse a través del a un rei quizais demasiado absorto nas tarefas do goberno:

Cando abre os ollos, os ollos de Liliana descóbrenlle un puzo de amor inmenso no que bebe Artur augas mestas de sabiduría. Porque os ollos de Liliana falan todo. Os ollos de Liliana son os ollos de Guenebra e Liliana era como Guenebra porque ambas amaban a Lanzarote e Lanzarote amaba a ambas e a través de Lanzarote circulaban linfas de identidade escura e rutilante. Todos amaban a Artur no seu deliquio. (AdA: 47-48).

A solución que ofrece a sabia mirada de Liliana permítenos comprender por fin a furia rabiosa de Guenebra, a súa negativa ao arrepentimento e o sentimento de abandono e incomprensión que manifesta ao comezo, na entrevista con Artur que abre o periplo do rei:

Poliédrica, a noción do desleixo absoluto estrélase nos labres de Guenebra [...] E non é Lanzarote, e realmente non se trata de Lanzarote; Lanzarote non entra nesta poza de dor e esgazamento, senón que Rei Artur non comprende, Rei Artur está tan lonxe administrando as palabras e os xabaríns de Bretaña, que non comprende." (AdA: 16).

A desgraza e a dor son produto da incomprensión e do aillamento do rei, e a súa aventura é unha viaxe ao seu propio interior que culmina no encontro con Liliana. Como froito deste acto de amor revelador é concibido Galaad, o cabaleiro perfecto que alcanzará o Graal e salvará o reino. Así o cabaleiro elixido resulta ser filio do propio rei, que o enxendra nun acto de amor total, en aberta contraposición coa tradición medieval, onde se presenta como fillo de Lanzarote, que o enxendrara contra a súa vontade, enganado pola filia do rei Pelles²⁷¹.

271 Na obra de Méndez Ferrín invértese a situación do nacemento de Galaad segundo a tradición medieval: Lanzarote xace con Amite pensando que se trata da raíña Xenebra por

Deste xeito evítase a loita entre as liñaxes de Artur e de Lanzarote que provoca a morte dos máis escollidos cabaleiros, a destrución do reino e a morte do propio Artur a mans do seu fillo ou sobriño —dependendo das versións— Mordred. E a catástrofe final substitúese pola éxtase. As feridas de Artur no conto de Méndez Ferrín non son físicas, senón psíquicas, e a súa curación prodúcese xusto antes do final, de xeito que o seu sono é froito da recuperación da harmonía e non da dor, tal e como sucedía xa na obra de Cabanillas.

O propósito que dirixe o último libro da *Vulgata*, orientado a acabar con toda esperanza de continuidade narrando a destrución de todo o mundo cabaleiresco, invértese coa substitución da morte polo amor. E a forza da paixón, que actúa na obra medieval como principio destrutor, convértese aquí en principio de vida.

3.5.2. *De novo a estrutura ternaria*

A presentación desta versión tan persoal da fin do rei nun relato de extensión reducida esixe un importante exercicio de estilización con relación ás longas versións medievais. Por iso as complexas redes de relacións entre os personaxes se simplifican na obra de Méndez Ferrín para centrar a acción no núcleo do conflito: o triángulo amoroso, o delator, o mago e a dona-fada que aporta a solución no desenlace. Óbviase calquera circunstancia desvalorizadora da figura do rei, como o seu adulterio incestuoso do que nace Mordred, auténtico motor da destrución do reino na *Vulgata*²⁷²,

efectos do bebedizo que lle subministran (Alvar, 1991: 179-180), mentres que agora Artur xace coa esposa secreta de Lanzarote conscientemente para buscar a través dela o amor de Xenebra. Deste xeito, o que fora experiencia frustrante para Lanzarote, convértese en experiencia de plenitude para Artur, que descobre na unión con Liliana a experiencia da entrega ao ser amado a través dunha terceira persoa que actúa como ponte e que por tanto a entrega de Xenebra a Lanzarote non constitúe unha traición.

272 É na *Vulgata* onde se presenta a Mordret como froito da relación incestuosa de Arturo coa súa irmá, o que engade dramatismo á loita final entre pai e fillo e ao terrible desenlace:

Así mató el padre al hijo y el hijo hirió de muerte al padre. (MRA: 192)

Nas obras anteriores aparecía como fillo do rei Lot que na maioría das versións aparece como esposo de Morcadés, irmá de Artur, dos que nacen Galván, Agravain, Gueriet, Gherrehet e Mordret.

e os personaxes reúnen características e funcións que corresponden a figuras diversas nas versións medievais. O primeiro que se presenta dun xeito sorprendente é Galván, a "boca mesturadora" que delata os amores ilícitos da raíña ante Artur. Nel conflúen a figura do seu irmán Agravain, o verdadeiro delator dos amores da raíña no *Lancelot du Lac*, e o Galván vingador da morte dos seus irmáns e por tanto convertido no maior inimigo de Lanzarote, quen matara a Agravain, Guerrehet e Gueheriet na loita por rescatar a raíña da fogueira a que fora condenada por adulterio. Galván non aparece xa como o ideal de cabaleiro cortés da tradición medieval e só interesa un aspecto do seu carácter que aparece en *La mort le roi Artu*: o seu odio a Lanzarote e o seu desexo de destruílo, xustificados na obra medieval pola sede de vingar a morte dos irmáns, e especialmente de Gueheriet a quen Lanzarote matara polas costas, e sen xustificación explícita no conto de Méndez Ferrín, que presenta un Galván encirrant, envexoso e traidor, que só busca o enfrontamento e a destrución dos corazóns nobres. Por iso Galván ten que ser relegado polo rei na súa aventura en busca da recuperación da harmonía e será substituído por Keu, que aparece como o guerreiro fiel e valente, a súa primeira imaxe nas obras anteriores aos *roman* de Chrétien de Troyes:

Na percura de acougo, Rei Artur bebe cervexa e reclama a presenza de Keu, senescal que substituí ao traidor Galván na percura da razón do descontentamento. (AdA: 43)

Outra personaxe que responde a este xogo de confluencias é Liliana de Escalot. No seu nome parecen concentrarse resonancias de figuras como a Dama de Escalot, que morre de amor por Lanzarote, ou de Viviana, amante de Merlín e vinculada coa Dama do Lago, nai adoptiva de Lanzarote. No entanto, ao longo do relato atópanse indicios da clara diferenciación fronte a Viviana, que aparece nas visións de Artur pouco despois de contemplar o cortexo do Graal²⁷³, e a función de Liliana parece aproximala máis a Amite, a filla do Rei Peles na que Lanzarote enxendra a Galaad. Liliana tamén concibe a Galaad no relato de Méndez Ferrín, aínda que é Artur quen o enxendra, pero a súa relación con Lanzarote parece revelar unha

273 Das diferentes caras do personaxe de Viviana destaca Méndez Ferrín o seu carácter maléfico a través do odio que lle inspira ao rei: "o riso odiado de Viviana no fonal do Lago". (AdA: 43)

fondura amorosa que está lonxe do encontro erótico esporádico entre Amite e Lanzarote, ao tempo que a misteriosa sabedoría que permite ao rei ler na súa ollada lémbra-nos os poderes da fada e, como gardiá do sono de Artur en Avalón, asume o papel que a tradición lle outorgaba a Morgana.

De igual xeito en Artur conflúen o rei guerreiro, pero aquí non como heroe solar, senón como heroe nocturno, vítima dun conflito interior; o rei Pelés, ferido e soberano nun reino ermo, e Perceval, buscador do Graal. É o rei, e non un dos seus cabaleiros, quen sae a cumprir unha misión e afronta as aventuras que lle xorden no camiño. Pero non sae á aventura en solitario, como fan os cabaleiros medievais, senón acompañado dos seus guerreiros, pese a que o obxectivo parece ser de carácter máis ben persoal e íntimo. Trátase de recuperar o amor de Guenebra, pero deseguida nos decatamos da transcendencia colectiva dese amor porque ela é "a seguranza pétrea dos estados" (AdA: 11) e Artur ansia o seu regreso ao lugar que lle corresponde tanto pola súa condición de esposa como de raíña, e por iso lle pide "a súa volta ao tálamo, ao goberno das casas reais (AdA: 15). Por outra banda este rei activo, curioso e conciliador, preséntasenos antes que nada como "o monarca de corazón mancado" (AdA, 11) e a súa ferida, coma a do Rei Pescador, pode supoñer a ruína do reino. Pero ao mesmo tempo el supera a prostración que deixa ao Rei Pescador en mans do destino e convértese en axente do seu destino ao afrontar persoalmente a procura da curación. Como Percival, na procura do Graal faise consciente dos seus propios erros, e ademais sálva-o a súa curiosidade, a necesidade de coñecer as causas da traizón e de comprender os misterios e os enigmas que se lle poñen no camiño. A pregunta constante ante a visión do Graal, fronte ao fatídico silencio de Percival, permíttelle chegar ao final para descubrir a solución ao seu conflito e evitar todas as desgrazas que podería desencadear.

A reelaboración ferriniana da materia de tradición artúrica apunta, xa que logo, a unha reescritura da destrución do reino e a defensa da esperanza. Pero as súas aportacións non se limitan ao plano do contido. Se partimos do modelo estrutural das novelas de Chrétien de Troyes en dúas partes simétricas separadas por un momento de crise (Cirlot, 1987: 58-59), poderíamos dicir que Méndez Ferrín prescinde da primeira parte introducín-donos directamente no momento de crise, no momento en que Arturo ten que asumir a perda do obxecto —Guenebra? o reino?— e emprender a aventura para a súa recuperación ou a súa "correcta obtención".

Pero os referentes do noso autor son case sempre máis próximos á propia tradición celta que ás reelaboracións cortesás francesas. Por iso

non é válida a imaxe da corte como colectividade estática da que parte o cabaleiro en busca de aventura e a reaparición da corte unha vez conseguido o obxecto. Aquí o rei Atur ten un papel activo, próximo á súa primeira imaxe como *dux bellorum* dos relatos galeses ou da *Historia Regum Britanniae*, e lonxe da imaxe do *roi faenant* das novelas cortesés ou *roman courtois*, onde se converte en monarca magnífico e sedentario que preside o cerimonial da corte e agarda o anuncio de novas aventuras, desposuído dos trazos nacionalistas e mesmo dos trazos persoais para converterse nun paradigma ético á marxe da acción (García Gual, 1983: 59 e ss.). Na obra de Méndez Ferrín o rei Artur trasládase cos seus guerreiros e non é a corte, senón a súa "hoste" a que se traslada canda el.

A súa aventura desenvólvese seguindo un esquema máis próximo ao dalgúns relatos dos *Mabigionion* con dúas partes que posúen elementos idénticos e se corresponden simetricamente, seguidas dun terceiro elemento que pecha a historia, como sinala J. Gantz por exemplo para a primeira rama, *Pwyll, príncipe de Dyvet* (Cirlot, 1982: 26). Así observamos que en *Amor de Artur* a aventura do rei desenvólvese en dúas partes paralelas que se corresponden cos encontros con dous magos, Merlín e Roebek de Tagen Ata. Na primeira parte podemos considerar catro momentos que encontrarán o seu paralelo nunha segunda parte ou segundo ciclo de aventuras:

- a. Arturo acampa á beira do Río Esmeralda e sae cara ao lugar onde habita Merlín.
- b. Chegada a Francastel entre estraños signos (destrución do castelo).
- c. Encontro fantástico con Merlín que explica os signos (soño).
- d. Merlín non lle desvela a clave do enigma, pero actúa como guía na súa busca enviándoo á seguinte etapa da aventura: a entrevista con Roebek de Tagen Ata.

O segundo ciclo correspondente sería o seguinte:

- a. Arturo acampa á beira do Lago Espadanedo antes de dirixirse onde Roebek de Tagen Ata.
- b. Chegada á praza de Cornarán entre estraños signos (cazador-trobador).
- c. Encontro fantástico con Roebek, que explica o enigma do cabaleiro (transformación paxe-vello e palacio verde).

- d. Roebek non lle desvela a clave do enigma pero actúa como guía na busca enviándoo á seguinte etapa: o encontro con Liliana de Escalot.

Antes de cada un dos encontros cos dous magos Artur ten cadansúa entrevista. No capítulo II ten lugar a primeira con Guenebra, que rexeita a reconciliación e impulsa a Artur á decisión de iniciar a viaxe para pedir axuda a Merlín. No capítulo VI prodúcese a segunda entrevista, esta vez con Dagda, Deus Pai de Irlanda, o "bo deus" que ten o caldeiro da abundancia, que dá tres consellos a Artur para que chegue con éxito ao final da súa empresa e anuncia en clave a reconciliación.

Dous capítulos de ton intimista e reflexivo enmarcan esta estrutura binaria: o primeiro, que nos presenta ao rei paseando solitario polos xardíns da Dolorosa Garda e entregado ao sufrimento despois de coñecer a traizón de Guenebra, recréase na lembranza do ben pasado e pregúntase polas causas desta destrución da harmonía. No noveno, xusto antes do desenlace na fusión reveladora con Liliana, o rei contempla, nunha visión probablemente onírica, o cortexo do Graal e identifica o enigma do Graal coa perda do amor de Guenebra, e a súa desgraza coa do Rei Pescador.

Finalmente, o encontro con Liliana proporcionalle a paz, recupera o equilibrio perdido e comprende o senso profundo do que sucede ao seu arredor e da súa propia personalidade. A través da unión erótica coa que fora muller de Lanzarote decátase de que a entrega de Guenebra ao seu mellor cabaleiro é só unha forma de intentar posuílo máis a el, igual que Liliana facendo o amor con el se entrega a Lanzarote e el mesmo se entrega a Guenebra a través de Liliana. Deste xeito Méndez Ferrín resolve en éxtase amorosa o que a novela medieval só podía resolver en catástrofe que destrúe o reino de Logres e todo o mundo cabaleiresco.

De feito, a viaxe de Artur parece recrear dalgún xeito a viaxe ao outro mundo, motivo típico nos contos celtas, que se podería relacionar, por exemplo, coa viaxe de Artur ao outro mundo cos seus compañeiros para roubar o caldeiro máxico relatada no poema 30 do *Libro de Taliesin*. Unha viaxe da que non se conta o regreso porque queda reservado ao futuro.

Por último, a vinculación que establece o autor entre o mundo mítico céltico-artúrico e a Galicia actual obsérvase con claridade nos lugares que serven de escenario á acción: O mosteiro de Dodro ou o Lago Espadanedo son claras referencias á toponimia galega; A Dolorosa Guarda, Francastel, Camelot, Cornarán, Irlanda e Kaer Vydr, ou o Castelo de Vidro onde Artur

soña²⁷⁴, son os espazos do mundo mítico céltico-artúrico²⁷⁵. O terceiro elemento establece os vencellos entre ambos é o espazo da propia mitoloxía ferriniana: Tagen Ata. Quizais non é por azar que Merlín, dende o seu mundo reducido xa a ruínas, envía o rei onda outro mago que ten, el si, as claves do enigma: un mago que procede de Tagen Ata e habita un espazo presidido pola cor verde. E quizais non é por azar que ese Castelo de Vidro sexa o espazo onde se produce a visión do Graal e o apaixonado encontro con Liliana, e onde finalmente ficará Artur a durmir o seu soño milenar.

Todos os elementos ata aquí sinalados permítennos concluír que a obra de Méndez Ferrín aporta un novo xeito de reelaborar a materia de Bretaña caracterizado por un decidido impulso activo e transformador. Neste relato ofrécenos unha reinterpretación do final do rei e da súa sucesión por Galaad que é produto dunha consciente transformación da historia a partir dunha profundización na experiencia íntima do rei. Agora o eixo da narración xa non son os designios divinos, coma na obra de Cabanillas, nin o posibilismo sen límites da imaxinación liberadora, coma en Cunqueiro, senón a propia capacidade de acción do personaxe. Un personaxe central do corpus da materia de Bretaña, o rei Artur, que só Méndez Ferrín se atreve a mover, e faino desprazándoo da súa posición central e estática para envialo en busca de aventuras, sumido nunha inseguridade persoal e institucional que o humaniza. O que fai en realidade Méndez Ferrín é converter a Artur nun heroe, é dicir, nun individuo problemático que se rebela contra os canons sociais e que loita por impor a súa individualidade²⁷⁶. Porén, Artur non vai, coma un cabaleiro máis, á procura de calquera aventura que lle apareza no camiño, senón que parte a enfrontarse coa gran aventura da vida: a busca de si mesmo e do amor. Ou quizais sería

274 Caer Wydr, ou a "Cidade de cristal", aparece nun dos primeiros textos galeses en que aparece a figura de Artur: o poema *Preiddeu Annwfn* do *Libro de Taliesin* no que se describe a expedición que fai Arturo e os seus homes no seu barco Prydwen ao outro mundo céltico, o Annwfn, en busca do caldeiro máxico. Durante esa viaxe atacan esta cidade, que ten os seus muros vixiados por seis mil centinelas que non responden ás chamadas, pero que infrinxen grandes perdas ao exército de Arturo.

275 Sobre os espazos máxicos na tradición artúrica véxase Bouyer (1986).

276 Sobre a condición do heroe véxase Campbell (1959), Rank (1961), Villegas (1973), Savater (1983) e García Gual (1996). Precisamente Elvira Souto (1991) propón unha lectura da obra de Méndez Ferrín seguindo os esquemas de Campbell e Villegas, dividindo a viaxe de Artur nas tres grandes etapas que se corresponden coas instancias básicas da viaxe iniciática do heroe: a separación ou partida, as probas e a adquisición de experiencias, e, finalmente, o triunfo ou fracaso do heroe e o regreso.

máis exacto dicir que parte en busca do amor, e descobre que só o pode encontrar mirando cara a dentro e coñecéndose mellor a si mesmo.

A pescuda íntima do rei Arturo, ademais, transcende o individual e adquire unha significación colectiva en canto a transformación introducida por Méndez Ferrín na evolución dos acontecementos impide a destrución do reino das versións medievais e dignifica a orixe de Galahad, o elixido para conducir o seu pobo á salvación, sen renunciar á esperanza no retorno do rei, que dorme ese soño orixinado ao converterse a dor en pracer e felicidade.

3.5.3. *A paixón de Lanzarote*

En 1997 publícase na revista *A Trabe de Ouro* un texto de Méndez Ferrín titulado *Lanzarote ou o sabio consello* que constitúe unha nova versión do relato *Amor de Artur*. Agora utilízase a técnica telefónica para narrar a historia dos amores de Xenebra e Lanzarote e o narrador é un trobador que contesta á demanda de consello dun cabaleiro namorado da dona dun príncipe de Escocia. O trobador dá o seu consello por medio dun exemplo e xustifica así o relato dos famosos e desgraciados amores dos que el foi testemuña. Baixo esta nova forma xustifícase unha maior atención ao personaxe de Lanzarote, pois a súa posición identifica coa do cabaleiro que demanda consello. A novidade nesta nova versión consiste en presentar un Lanzarote adolescente e tímido, namorado en segredo da figura imponente da raíña, unha muller madura que percibe a turbación do xove cabaleiro na súa presenza e comeza a desexalo:

Perante Xenebra, os ollos de Lanzarote fitaban cara o chao para, logo, nun pulo, elevarse a escuso pola saia dela arriba, deica atinxir o colo. Alí, Lanzarote era que se confundía, ao reparar, coma tal, nunha orella da raíña, que advertía como a face de Lanzarote se puña rubia, acentuándosele as pencas. Así foi como Guenebra se sentiu desexada e como o desexo de Lanzarote prendeu nela, que daquela era dama feita, de cuarenta anos de idade; Lanzarote, un mozo envergoñado, trémulo de presentementos e receos. A sombra de Artur cobría a ambos. (LSC: 116)

Tamén a descrición de Xenebra quere romper coa tradición, comezando pola etopea que se opón intencionadamente ao tópico da beleza

da dama medieval e describe unha muller madura, de pel escura e activa rixidez, pois non sorri nunca. Destrúese así tamén o tópico da escena da primeira entrega, co bico de Lanzarote no seu riso, escena evocada por Dante nun pasaxe da *Divina Comedia* que Méndez Ferrín incorpora como paratexto nas citas que encabezan o seu propio relato. Fronte a esta entrega gozosa e xuvenil, Méndez Ferrín propon unha nova versión do primeiro encontro erótico en que Xenebra ten un papel activo, como muller adulta e experimentada que domina a situación e actúa seguindo os ditados da súa vontade. Ela é quen chama á súa presenza ao temeroso mociño, aproveitando a ausencia do marido, e entrégaselle con decisión²⁷⁷.

A interpretación da traizón de Xenebra presentada en *Amor de Artur* mantense neste novo texto, e aínda se expresa con maior claridade posto que o propio narrador, ademais de describir a situación como se fixera no primeiro relato, expón agora a súa propia opinión e interpretación dos acontecementos:

Lanzarote procurou en Guenebra o amor de Artur. [...] Pola súa banda, Guenebra abría o seu corpo ao corpo enxel de Lanzarote, e entregábase ao gozo porque deste xeito era como podía apoderarse da totalidade do Esposo, de todo Artur, quen amaba a Lanzarote. Podía ter, así, a Artur, quen se amaba a si propio en Lanzarote, e recobraba en Lanzarote a mocidade perdida. (LSC: 119)

Coa mesma claridade que se expón a situación ao interlocutor e ao lector, parece ser percibida polo rei, que agora non se sente traizoado e parece comprender os amorosos motivos de Xenebra e aceptar a situación cunha melancólica compracencia. Como consecuencia Artur non inicia ningunha busca e o que en *Amor de Artur* podíamos interpretar como triunfo final do amor sobre a morte, é aquí só un sinal de decadencia que non impide o final do reino, aínda que non hai ningunha alusión á guerra e á destrución, e déixase aberta a porta á esperanza no regreso do rei:

Logo veu, como sabes, a fin do Reinado. A morte de Rei Artur, se é que non está durmido ou convertido en corvo deica o día que volte

277 Sobre a imaxe dos amantes ao longo da historia véxase Serés (2001).

a redimir o ánimo escravo dos fillos destes confíns derradeiros.²⁷⁸
(LSC: 119)

Unha esperanza que se asocia coa liberación do pobo do extremo do continente, é dicir, coas terras de Galicia, igual ca en *Amor de Artur*, que remataba coa esperanza de liberación das terras do occidente (ver AdA: 50).

3.6. Outras figuras de Percival. A experiencia iniciática e o ideal da liberación: Nmógadah e Amaury

3.6.1. A viaxe do heroe: Nmógadah regresa a Arnoia

En 1985 publica Méndez Ferrín *Arnoia*, *Arnoia*, unha novela breve dirixida a público adolescente na que se amplía o mundo de ficción de Tagen Ata. O protagonista é o xove Nmógadah, que inicia unha viaxe de retorno á súa casa no país de Arnoia despois de fuxir das prisións das pousadas de Armenia, onde o retiñan os Montaos. Na súa memoria está viva a agonía de súa nai, Mai Loreta, asasinada polos Veciños nunha das súas incursións militares. Nesta viaxe pasará unha serie de probas e vivirá unha serie de aventuras que o fan evolucionar descubrindo o senso dos moitos consellos que lle dera a súa nai. Coma o xove Percival, Nmógadah lembra as palabras da nai nos momentos en que non sabe como actuar, pero ao contrario do personaxe de Chrétien, aquí os consellos son correctamente interpretados e conducen ao protagonista polo bo camiño. Un camiño que, neste caso, é de retorno a unha arelada patria, da que o protagonista foi violentamente arrancado. Pero o final das aventuras depara unha sorpresa dun logrado efectismo para o lector: toda a materia narrada foi en realidade só un soño dun rapaz na noite do seu dezasete aniversario, un soño que ten un evidente valor simbólico como porta de entrada no mundo adulto e despedida dun universo de fantásticas aventuras, poboadas de perigos e de retos, pero tamén de inefables vitorias e fondos descubrimentos. Por iso toda a viaxe é interpretada tamén simbolicamente:

278 Fronte á lenda popular galega da lagoa da Limia xa mencionada, na que aparecen os cabaleiros de Arturo convertidos en mosquitos ata a hora do seu retorno, Méndez Ferrín introduce a figura do corvo, ave especialmente querida para Pondal e á que lle dedica poemas como o coñecido "Feros corvos de Xallas". (PGC: 138)

Con *Arnoia*, Arnoia, Méndez Ferrín achegouse ao conto ou novela curta de tipo fantástico. [...] glosa o tema da viaxe imposible a un pasado idealizado, neste caso o da adolescencia, encarnado a penas nun nome: Arnoia, a patria perdida. (Tarrío, 1994: 359-360)

Deste xeito recrea o autor, de novo, o tema da busca da Idade de Ouro ou do Paraíso Perdido recorrente na tradición literaria galega, dende a evocación que fai Pondal do glorioso pasado celta ata a nutrida galería de soñadores que protagonizan as novelas de Álvaro Cunqueiro. Pero ao mesmo tempo incide en motivos temáticos característicos da propia produción ferriniana como a opresión e a liberación, individual e colectiva, ou a relación entre o real e o irreal, que se formulaban xa no relato "Perceval". Pero o que establece a relación co cabaleiro artúrico é a condición esencial do heroe, un adolescente de dezaseis anos agraciado con extraordinarias dotes naturais que emprende unha serie de aventuras das que resulta un proceso de formación. As aventuras discorren por espazos diversos, entre os que se encontran a Brocelandia artúrica e o mar de Ler, tal como se lle denomina na tradición celta.

A condición de escollido de Nmógadah materialízase no Libredón, unha estrela incrustada na súa man dereita que ten a capacidade de producir un intenso resplandor e que o identifica como un dos Príncipes Segredos. Pero para a correcta utilización das súas calidades axudarano, por unha banda, a lembranza dos consellos da nai e, por outra, o maxisterio dun amigo fiel encontrado no camiño: o castrón Mestre Lionel, que se comunica con el telepaticamente, falándolle directamente ao interior da súa mente. Introdúcese deste xeito un motivo típico dos contos maravillosos, ao establecer a amizade do personaxe cun animal co que pode comunicarse perfectamente e que ten a función de guialo e orientalo axudándolle coa súa estraña sabedoría.

As aventuras deste mozo e o seu castrón acompañante lévanos por un itinerario máxico que, a pesar da súa imposible identificación con calquera referente real, establece conexións coa toponimia de Galicia: Arnoia, Ambía, Allariz, Louro, Fisterra, Arcade, etc. Topónimos reais, pero tamén tomados da tradición lendaria e literaria coma o espeso bosque de Brocelandia ou a cidade de Antioquía (ArAr: 12) que, segundo a lenda, xace asolagada baixo a Lagoa de Antela, e recibe tamén o nome de Lucerna, utilizado por Cunqueiro para denominar a cidade natal de Paulos en *El año del cometa*. O afastamento de calquera posible identificación con espazos reais procede dunha descrición en que se mesturan topónimos de diferentes proceden-

cias cos de creación propia para localizar uns escenarios de pura fantasía, dende as pousadas de Armenia²⁷⁹ á beira dos impresionantes barrancos das Portas de Ulfe, onde remata o territorio de Tegen Ata, ata as augas do río Lorf que conducen ás cidades das repúblicas do Sul, pasando polo país dos xigantes Leabertkolm, o país subterráneo de Luou Gris habitado polos Grou, as elevadas chairas desérticas de Lee Poeirento, os vales do Occidente Feliz, e a travesía polo mar Ler ata a illa de Ys, onde se encontra Francastel²⁸⁰, ou a casa das mulleres mortas.

3.6.2. A nivelación de mundos míticos

Diferentes niveis de intertextualidade establecen unha relación permanente coa literatura da tradición celta e o mundo artúrico por unha banda, e coa obra de Alvaro Cunqueiro e a do propio autor por outra. A mesma concepción da narración como un soño remite á importancia do soño nos relatos galeses dos *Mabinogion*, que inclúen algúns como "O soño de Maxen" ou "O soño de Rhonabwy". Ademais a loita do protagonista co xefe dos xigantes Leabertkom, que o ataca a traizón coa súa mirada de lume, pode lembrar ataques como o de Ispadadden no relato Culhwch e Olwen, quen ataca os seus visitantes a traizón lanzándolles unha xavelina envelenada cada vez que abre as súas enormes pálpebras²⁸¹. Ao mesmo tempo dáse a clave para a descodificación dun comportamento ritual que

279 Na *Melusina* de Jean d'Arras cóntase a historia dos reis de Armenia, descendentes da liñaxe de Lusignan, o desgraciado marido da fada. Establécese así un vencello co país armenio onde estaba prisioneiro Nmogadah, que se confirma máis adiante ao aparecer o símbolo da serpe alada na espada que encontra na fonte de Brocelandia.

280 No relato *Amor de Artur* era Francastel o castelo de Merlín, que se lle aparece en ruínas ao rei nun soño. A través de referencias intertextuais á propia obra establécese unha complexa rede de relacións que une os mundos mítico-lendarios hipercodificados da tradición literaria co novo espazo mítico de Tegen Ata e os seus veciños.

281 Outro personaxe paralelo aparece en *Bretaña, Esmeraldina*: é Gaël, o señor de Brocelandia, que impón ao namorado da súa filla unhas duras condicións para concederlle a súa man e o ataca a traizón cando se vira de costas para marchar (BrE: 142-145). A entrevista de Gaël con Ponthus de Kalaikia é unha versión case fiel da entrevista entre Yspadadden Penkawr e Culhwch no relato dos *Mabinogion* (Confr. *Mabinogion*: 202-211). Ao mesmo tempo, a proba que Gaël lle impón a Ponthus liotando cos cabaleiros que se lle presenten onda a fonte de Barenton (BrE: 145) lembra a loita dos fillos de Broadás no *Lanzarote en prosa*, que loitan con todos os cabaleiros que chegan á fonte do seu castelo en busca da fama que lles ha de permitir entrar como cabaleiros na corte do rei Arturo (Alvar, 1987-88: 1620-1621).

aparecía en "Amor de Artur", cando o rei se deixa pentear os cabelos por Merlín (AdA: 26), que remite á presentación de Culhwch ante Arturo no conto arriba mencionado (*Mabinogion*: 190):

Seguindo os antigos rituais, tan queridos pola xente xigantesca e armada dos Leabertkolm, solicitei permiso para peitear ó rei. Iste, visibelmente satisfeito, permitíume executar iste acto de acatamento máximo. (ArAr: 22).

Resonancias dos *Mabinogion* encóntranse tamén na Dama da Fonte, que dá título a outro dos relatos galeses, se ben Méndez Ferrín elabora unha nova creación seguindo o recurso de resemantización de fontes tradicionais que xa comentamos na obra de Cunqueiro. Aquí este personaxe ten unha función estrutural, servindo de fío de unión entre diferentes aventuras, unido ao motivo temático do descubrimento do amor. Aparece por primeira vez no terceiro capítulo, que sitúa a acción nas espesuras do bosque de Brocelandia, onde se fusionan o remoto pasado celta, a tradición medieval e o propio mundo mítico ferriniano, pois as rochas están debuxadas de estraños petróglifos, mentres as árbores de inmensas raíces e pesadas copas poboadas de aves rapaces lembran a primeira descrición do bosque no relato "Percival":

[...] puđen ver gravado no penedo un sistema de escrituras antergas que me puxeron máis temor aínda. Eran signos espirais, ángulos impensados, cruces e cousas á maneira das arpas dos poetas que, pintados en azul e en encarnado, comunicábanme algo que non comprendía e viña de máis alá do tempo. [...]

Camiñamos polo estreito carreiro, beirado de folgueiras máis altas ca min. As raíces das árbores cambábanse por riba da terra e podentes polas descían ás veces, co seu propio e grave destino, até o mesmo chao para alí tomaren forzas e subir de novo en percura da luz, en forma de árbore anovada. Todo era verde alí. Aletexaban as aves carniceiras irisando a luz no azul das raudas penas. (ArAr: 30)

Neste escenario é onde aparece a figura dun cabaleiro negro, semellante ao Home Negro que se aparece a Kynon e a Owen, e o propio Cabaleiro Negro gardián da fonte (*Mabinogion*: 253-280), que se identifica como "o grande Grutaganka, fillo de Percival do bosco, que non é o mesmo que Percival Peredur" (ArAr: 32). El será quen envíe a Nmógadah á fonte onde

encontrará a espada Milmanda e a estatua da fermosa doncela que esperata a súa paixón. A través de Milmanda establécese de novo a nivelación de mundos míticos, pois na súa descrición subliñase o selo coa estrela Libredón e o debuxo dunha serpe alada no puño, imaxe misteriosa que lembra a representación da Melusina²⁸² e que aparecía en varios obxectos da casa de Mamnek Kleines, no relato "Familia de Agrimensores" incluído en *Amor de Artur*, pero que aquí se interpreta como signo da antiga orixe da espada, fabricada polos habitantes "da primeira idade da nación de Tagen Ata" (ArAr, 32).

A figura da estatua da doncela da fonte no bosque de Brocelandia, obxecto do amor platónico do protagonista, reaparece como ser real no capítulo dedicado á travesía polo mar Ler, que remata no país dos morios. Recoñecida por Nmógadah nunha fotografía no camarote do capitán, resulta ser a filia deste, moda dez anos antes, en memoria da cal leva o nome o barco: "Calpurnia Abana"²⁸³. E ese será o nome tamén da señora de Francastel na aventura final, na casa das damas morías da illa de Ys, a onde Calpurnia Abana atrae homes vivos cos seus poderes máxicos:

As doncelas Finechrinn están mortas e a súa raíña Calpurnia Abana non o está menos. Francastel é a casa das mulleres mortas. [...] Desde hai millóns de anos, é dicir, desde a segunda criación do mundo, Calpurnia Abana atrae, por diversas artes de maxia, homes

282 A *Melusina* de Jean d'Arras recolle algúns tópicos das lendas fantásticas que aparecen por separado nos contos folclóricos: o encontro dun ser sobrenatural e un humano, os beneficios que obtén o humano mentres mantén o segredo que lle esixe o ser sobrenatural as desgracias que lle ocorren ao transgredir a prohibición, e o regreso do ser sobrenatural ao seu mundo cunha forma monstruosa, neste caso como serpe alada. Esta transformación non parece frecuente no folclóre, mentres que na tradición culta anterior a Jean d'Arras se encontran varios exemplos (Alvar, 1982: XV). A atracción de Méndez Ferrín por esta temática maniféstase xa no conto *Nhadron de Percival e outras historias*, que relata os amores de Jaccrú coa fermosa Nhadron que se converte en corvo cada noite de sábado. Ao mesmo tempo esta transformación conecta estas personaxes femininas coa da Sibila, que aparece como unha presenza seductora e intanxible no relato "Sibila" de *Crónica de Nós*. Na novela *Guerino il Meschino* (1391), de Andrea da Barberino o protagonista consegue entrar na caverna do Monte Sibillini e narra as marabillas daquel monte subterráneo onde todos os habitantes se convertían en animais os sábados. (Filgueira Valverde, 1982: 37)

283 Despois do motín dirixido polo primeiro oficial, o barco pasa a chamarse "La burla negra", recollendo o título dun libro de José M^a Castroviejo, poeta, prosista e ensaísta, gran amigo de Álvaro Cunqueiro, que gabou a súa obra destacando a capacidade evocativa da súa linguaxe. Ao mesmo tempo, Calpurnia é o nome dunha patricia romana que casou con Julio César e que se asocia á cidade de Ourense.

vivos ó seu pazo de cristal. Alí fai que aspiren o perfume da flor Chunnilain, ensúmeos no esquencimento e, moi a modo, vailles zugando o espírito, até deixalos máis secos que a madeira de que está feito este meu arco. Así, ela, e as súas doncelas Finechrinn, mantéñense belísimas con aparencia de vida. (ArAr, 65)

Eros e Tánatos fusiónanse nunha visión do amor ameazadora para o individuo, como doce envoltorio que agacha o aniquilamento da vontade e a renuncia ós desexos máis íntimos, e de novo o heroe ten que renunciar á éxtase amorosa para manter a súa integridade e continuar o seu periplo vital:

Esquecinme de todo e penetrei na ialma de Calpurnia Abana en labirintos musicais e docemente malencónicos. [...] Soupen un intre que o perdía todo e fun feliz de o perder e de morrer de líquidos e amor no colo de Calpurnia Abana, meu primeiro amor e paraíso. Non houbo máis Arnoia. (ArAr: 64-65)

A salvaxe chamada do bosque que rescata a Percival dos doces brazos do amor adquire agora a forma dunha auténtica expedición de rescate de efecto destrutor para todo o mundo de ilusión que rodea o amor. Unha revolución dos homes libres —aqueles que se libraron dos encantos amorosos de Calpurnia Abana e polo tanto seguen vivos— contra o reino da morte destrúe a forza das aparencias e restablece a harmonía.

3.6.3. Relacións intrasistémicas: a homenaxe a Álvaro Cunqueiro

Pero ademais da tradición celta e artúrica, Méndez Ferrín utiliza a miúdo a intertextualidade coa propia tradición galega. Dende o comezo deste capítulo é evidente a comunicación constante coa obra de Eduardo Pondal, pero tamén diferentes pasaxes da súa obra evocan, dende unha elaboración moi persoal, o mundo literario de Álvaro Cunqueiro, nunha clara homenaxe que se confirma coa súa introdución como personaxe na diéxese, aínda que nunha breve mención do capítulo final. As relacións de transtextualidade establecidas coa obra de Cunqueiro recollen en parte a complexidade dos recursos utilizados na obra daquel autor e van dende a cita intertextual á manipulación dun hipotexto con determinadas intencións

semánticas. Un exemplo da primeira é a cita do título do libro de poemas neotrobadorescos de Cunqueiro con referencia á estatua que esperta o amor do protagonista, proxectando así sobre ela todo un repertorio de loanza da dama que sitúa ao lector ao mesmo tempo na codificada concepción do amor da lírica trobadoresca e nunha estética de representación do sentimento amoroso marcada polo impulso renovador das vangardas:

A luz de aquela hora concentrouse entón na folla de Milmanda, que escoreceu o día e produciu de repente un alustre formidábel, que me fixo treme-la mao, seguido dun trono que abalou a estatua da *dona do corpo delgado* de alabastro. Devolvín a espada á súa vaíña e finquei o xoeno diante da señora da fonte²⁸⁴. (ArAr: 32)

Máis complexa é a manipulación dos motivos temáticos do capítulo titulado "A trabe de ouro" de *Merlín e familia* na aventura do mundo subterráneo da novela de Méndez Ferrín. O inocente pobo de seres diminutos, habitantes do mundo subterráneo na obra de Cunqueiro, transfórmase nun modelo de pobo opresor e policial, obsesionado pola busca da trabe de ouro que os visitantes de Merlín encontraran casualmente. Pero en realidade as palabras finais do mago Merlín dan xa a clave da nova representación dese mundo dos profundos, como unha alegoría do mundo real:

—O reino de embaixo, meu Felipe, está tan en parcelas como o reino de enriba, e istes que viñeron son dunha nación cristiá, parentes dos caldeos, e non teñen outra laboura, dende que foron postos no profundo, que buscar a cobra Smarís, cuxos ovos, grandes como a túa testa, dispensando, gardan unha esencia que filtrada con crista de galo, aos que dela beban faralles medrar, e iste pobo de graus de millo porase no aberto mundo por pobo de xigantes, e tanto fozaron na terra e tantas voltas lle deron ás súas covachas, que foron atopar celebrando unha feira segreda ao pobo dos corantíns, gardadores de tesouros. (MF: 109)

Substituíndo a busca da cobra Smarís pola Trabe de Ouro, mantense o senso da busca dun obxecto que representa a redención colectiva, se ben Méndez Ferrín recupera a forma orixinal da lenda popular recollida tamén

284 A cursiva é da autora.

por Vicente Risco no seu relato "A trabe de ouro e a trabe de alquitrán" (1925)²⁸⁵. No entanto, o semilúdico enfrontamento entre pobos que relata Merlín convértese na obra de Méndez Ferrín nunha terrible realidade de prisión e escravitude, unha situación que será superada por unha acción revolucionaria encabezada polo preso Ronaldo Macsen, que resulta ser outro Príncipe Segredo, igual que todos aqueles que loitan pola liberdade.

Pero a homenaxe quizais máis significativa encóntrase no capítulo final, onde Méndez Ferrín se apropia dun espazo cunqueiriano, a Taberna de Galiana, que se define como a maioría das tabernas e pousadas que aparecen diseminadas pola obra do autor mindoniense, como punto de encontro de viaxeiros e de cruce de camiños que une diferentes mundos. A Taberna de Galiana é en *Arnoia*, *Arnoia* a soleira do mundo de ficción, onde se agacha a fronteira máxica entre soño e realidade nunca descuberta por don Álvaro Cunqueiro²⁸⁶, pero franqueada con decisión polo protagonista deste relato e os seus acompañantes. As portas máxicas do salón desta peculiar taberna deben conducir, en realidade, ao soñado país nativo, e así ocorre cando as atravesan os dous compañeiros de Nmógadah que continúan vivindo no mundo de ficción, mentres que para el se produce o salto do soño á vixilia, quizais porque a realidade obxectiva é o auténtico país nativo do que parten e a onde deben regresar todos os soñadores.

3.6.4. *A longa busca de Amaury: a propia identidade como Graal inaccesible*

En 1987 publica Méndez Ferrín a súa novela *Bretaña, Esmeraldina*, a terceira da súa produción, máis longa e quizais tamén máis ambiciosa

285 Esta lenda aparece con frecuencia relacionada coas lendas de tesouros gardados polos mouros, tema estudiado tamén por Risco en *Da mitoloxía popular: os mouros encantados* (1927) e logo por Cunqueiro, gran afeccionado ao tema, que leu como discurso de ingreso na Real Academia Galega o seu ensaio *Tesouros novos e vellos* (1963).

286 Así se afirma no texto, nunha alusión ao escritor que nos ofrece tamén unha referencia temporal para situar cronoloxicamente o mundo de ficción:

[...] a Taberna de Galiana, que fora unha formosa muller morta había cen anos, no tempo en que Don Álvaro Cunqueiro parara moito alí en procura das súas portas escusadas sen as dar atopado endexamais. (ArAr: 74)

cás anteriores²⁸⁷. No título pónense de manifesto dous elementos básicos na caracterización do texto: primeiro o topónimo, Bretaña, que sitúa esta terra como centro temático, e o vocativo de forma feminina, que reflicte a estrutura epistolar de toda a novela, concibida como unha longa carta dun prisioneiro chamado Amaury á súa amada Esmeraldina, a quen vai confiando todas as súas vivencias, físicas e psíquicas, no reducido espazo e no dilatado tempo do seu encerro. A terra e o amor como centros vitais dunha existencia limitada ao horror do presente e á fragilidade dun pasado máis construído na fantasía que lembrado.

Como nas *Crónicas do Sochantre* de Cunqueiro, a conexión co mundo celta aquí establécese a través da asimilación literaria dun espazo físico e social que remite a un pasado lendario que se quere asumir como propio dende Galicia. A acción, porén, non se desenvolve en Galicia nin en Bretaña, senón nunha Tagen Ata autonómica dentro da república laica de Terra Ancha e o protagonista é quen nos transporta constantemente ao espazo bretón a través dos seus sonhos, alucinacións e lembranzas. Amaury é unha especie de revolucionario de actividade internacional²⁸⁸ que se une á causa da resistencia nacional revolucionaria de Tagen Ata coa que se identifica pola súa orixe bretona:

Estaba soio, miña amiga, e pensei en ti, Esmeraldina, e pensei tamén en Bretaña. Despois de tanto sufrimento, de tanta aventura, de tanta entrega á causa nacional de Tagen Ata —que equivale a dicir a causa da liberación de todos os pobos asoballados como o é tamén Bretaña— velaí que estou en prisión e non teño nen tan xiquera o

287 A pesar das reseñas descritivas e máis ou menos eloxiosas na data da súa publicación (López Pérez, 1988 e Blanco, 1987), e o Premio da Crítica de 1988, as complexidades estruturais que dificultan a lectura desta novela distanciando o receptor, e o constante recurso á transtextualidade, pareceron contribuír a que se establecese algunha valoración negativa do resultado final (Tarrío, 1994: 190). Para unha completa análise desta novela ver Angueira (2010).

288 Neste aspecto o personaxe de Amaury conecta con Antón Carballo, un dos protagonistas da novela anterior *Antón e os inocentes* que fuxira do réxime de Franco e se metera nas Brigadas Intemacionais. Tamén a figura do Médico Oficial, Rojet Ulmanei, contribúe a establecer relacións con aquel texto, pois ao presentarse confésalle ao protagonista que estivo na Lexión e que perdeu a súa perna na batalla de Dien Bien Phu en Vietnan, onde participara tamén Antón Carballo (ver Ael: 44-47 e BrE: 14). Así mesmo, Amaury está confinado na Prisión da rúa do Príncipe, onde estivo preso o pai de Berto, outro dos protagonistas daquela novela. (Ael: 149 e ss.)

consolo mínimo de lembrar as miñas raíces, unha familia, unha aldea situada onda o mar ou nas landas interiores de Bretaña. (BrE: 20)

Esta estraña amnesia —que lembra o típico descoñecemento das propias orixes de cabaleiros como Lanzarote ou Amadís ata chegar á adolescencia— provoca unha obsesión pola identidade que se converterá na razón de ser do personaxe. Así pois, o motor da acción é unha busca, a da propia identidade, a través do único instrumento ao seu alcance: a memoria que debe reconstruír o pasado:

[...] propúxenme unha percura sistemática, incesante, que embarcara a totalidade das miñas enerxías mentais, que absorbese as potencias todas do meu espírito. Unha percura implacábel do doutor Le Barre, que me levaría á miña familia, ao meu nome, á miña condición e ao lugar do meu nacemento. Non sabía quen era eu, miña querida Esmeraldina. E estaba entón disposto a todo para conseguilo. (BrE: 21)

A novela de prisión ten un precedente tamén nun dos relatos do primeiro libro do autor, o titulado "Philoctetes", protagonizado por un preso político que leva máis de trinta anos na cadea e case incomunicado. Este é o caso tamén de Amaury, que é feito prisioneiro con dezanove anos e vaise facendo vello na cadea sen ningunha esperanza de recuperar algún día a liberdade. Así comezan a producirse as súas saídas a través de alucinacións que o trasladan a diversos espazos e tempos²⁸⁹, e lle permiten recuperar tamén a historia do seu pobo revivindo diversos episodios significativos. A fuxida da alienación a través da imaxinación tematizábase xa no relato citado, onde o preso vive con exaltación a lectura dun libro de contos e foxe do seu penoso mundo, neste caso, a través da literatura.

289 Este é tamén o tema central da novela *Vida y fugas de Fanto Fantini* de Álvaro Cunqueiro. Tanto Fanto coma Amaury son dous loitadores profesionais, pero fronte ao idealismo que move o personaxe ferriniano a loitar pola liberación dos pobos sometidos, Fanto aluga os seus servizos a diferentes señores sen reparar na causa da loita, o que non empece o seu destino común, prisioneiros dos seus inimigos. Extenuado polo frío e a falta de alimento, Fanto cae tamén nas alucinacións do sono e así descobre a maneira de fuxir da prisión:

Cuando Fanto Fantini se demostró a sí mismo que la fuga era una "cossa mentale", se tranquilizó por completo. Sabía, ahora, que podía salir. En realidad, sabiendo que la prisión era "una idea de una prisión", ya estaba fuera. (VFF: 75)

Agora, Amaury evádese da prisión a través das lembranzas, a ilusión, do propio soño e das alucinacións en que cae, ás veces como consecuencia do estado febril provocado polas torturas, outras pola perda de senso da realidade despois da prolongada soidade. Así as imaxes da infancia dun neno solitario e doente, eterno lector, alternan con visións de episodios revolucionarios, loitas cabaleirescas e seres lendarios e metamorfoseantes, como saídos dos múltiples mundos literarios en que vive inmerso o neno lector: dende os poemas de Roswitha von Handersheim, de Bernart de Ventadorn (BrE: 106; 178), de Louise Labbé (BrE: 96) e de Gertrude Stein (BrE: 19) ás historias célticas de Hersart de La Villemarqué (BrE: 170) e os libros de Lovecraft (BrE: 55), Paul Feval (BrE: 74), Emilio Salgari (BrE: 117), Jules Verne (BrE: 127), Silvio Pellico (BrE: 196), e tantos outros²⁹⁰.

En busca do seu auténtico nome, Amaury viaxa por diferentes personalidades, posibles antepasados ou identidades propias, a través das cales indaga simultaneamente no pasado de Bretaña e nas súas orixes persoais. Ao lado do prisioneiro Amaury-Paul-Marí-Gilart de Keranflec'h, existente unicamente para a administración penitenciaria, xorden da memoria e do soño Amaury Jakez Kerouac, Amaury Pescantín, Amaury Kerforne e Amaury L'Amour, que son os diferentes nomes con que se dirixen a el nas diferentes aventuras. A eles súmanse outros personaxes relacionados dalgún xeito con el como o seu avó Amaury, o predicador Amaury Home Santo, —especie de Prisciliano do século XVI que predica contra os que lle queren roubar a historia a Bretaña (BrE: 76)—; o intelectual nacionalista bretón Amauri Lebesgue, fundador da Sociedade Druídica; o capitán Amaury Keineg de Corson, que comanda o barco fantasma Louise Labbé ata a Furna dos Mortos; o xograr Amaury Temps Novel; os namorados Amaury Quellien e Amaury Pleven; e o escudeiro Amaury Le Skoed, servidor do cabaleiro Ponthus de Kalaikia, ou Galicia, que loita con cincuenta cabaleiros no bosque de Brocelandia²⁹¹.

290 Á parte das referencias expresas a obras e autores, son frecuentes no texto as citas intertextuais, entre as cales nos permitiremos citar unha que actualiza no texto a obra de Pondal:

O bruar do trebón deixou pasar, entón, unha brisa primaveral que cantaba nos lousados da casa adorábel, nas prantas dos rosais, e que pasaba a fungar con monótono son no escuro arume arpado dos piñeiros. (BrE: 125)

291 Méndez Ferrín alude á obra que inspirou este personaxe no prólogo que escribe para o libro de Carlos G. Reigosa:

3.6.5. *A técnica de entrelazado en Breña, Esmeraldina*

A aparente desorde e o fragmentarismo da materia narrada na novela adquire unidade a través do método estrutural típico das novelas en prosa medievais: a técnica de entrelazado, que consiste na diseminación de historias ao longo do texto, que se interrompen para ser retomadas e completadas máis tarde. Recuperando este recurso estrutural do ciclo novelesco do século XIII, Méndez Ferrín opta por unha forma arcaizante á que xa renunciara Malory, quen na súa *Le Morte d'Arthur* preferiu contar cada episodio enteiro buscando a claridade e a vivacidade do estilo, conseguindo un grande éxito de público, de maneira que as versións modernas da materia son case sempre herdeiras da súa obra.

Breña, Esmeraldina parece participar do carácter enciclopédico dos ciclos medievais, integrando no seu interior os grandes temas do ciclo da chamada "realidade imaxinaria" da súa narrativa que conclúe, polo momento, con esta labiríntica novela. A loita constante por unha redención persoal e colectiva nun mundo dominado polas forzas dun poder irracional aniquilador das liberdades, a tensión entre posicións conformistas e revolucionarias, a natureza contraditoria do ser humano, a permanente arela do útero materno ou da terra, o carácter enganoso das aparencias e, por riba de todo, o fráxil estatuto da realidade, son algúns dos motivos temáticos recorrentes que concorren nesta novela nunha acción que se desdobra entre un plano real, presidido pola violencia física e psicolóxica a que é sometido constantemente na prisión o protagonista, e plano da fantasía, onde a obsesión por descubrir a identidade individual se proxecta a nivel colectivo en ansia de recuperación da historia. Por tanto, a novela de Méndez Ferrín parece recuperar tamén o obxectivo biográfico dos ciclos e a través da busca de Amaury preséntase unha longa lista de posibles

Pero non é moi coñecido o feito de que un dos máis difundidos e celebrados libros de cabalerías franceses, o *Román de Ponthus et de Sidoine*, do século XV, ten como protagonista a un príncipe de Galicia, que termina reconquistando a súa (nosa) patria do poder dos sarracenos, combate a mais de cincuenta cabaleiros no bosque de Brocelandia e remata as súas innumerables aventuras dándolle as gracias ó Apóstolo Santiago na nosa Catedral. (Méndez Ferrín, 2001 [1987]: 31)

A novela de *Ponthus e Sidoine*, editada por Crécy no ano 1997, parece que foi coñecida por Méndez Ferrín en manuscrito. Na revista por el dirixida, *A Trabe de Ouro*, deuse conta puntualmente desta publicación (Faílde Delgado, 1998) e mesmo se publicou a tradución dun capítulo (Fernández Ocampo, 1998).

devanceiros que constitúen unha peculiar saga, ao mesmo tempo que os avatares da prisión forman parte da biografía inmediata dun Amaury que comeza a escribir estas memorias en forma de carta con dezanove anos e que remata xa vello e sen forzas.

Seguindo a técnica do entrelazado nos primeiros dez capítulos da novela preséntanse case todos os personaxes e a súa historia complétase ou amplíase nos dez capítulos seguintes. Nos capítulos 10 e 11 explícase a historia de Ponthus de Kakaikía²⁹² que xa aparecía no capítulo 2 rodeado doutros cabaleiros como Amadís ou Felixmarte (BrE: 25); a historia de Pomba Hrosvitha e Amauri Temps Novel que se relata no capítulo 8 aparece baixo unha nova faciana no capítulo 13²⁹³; a aventura de Amaury Pescantín na Aira do vento relatada no capítulo 4 retómase no 14 (BrE: 202); a presentación de Amaury Lebesgue no capítulo 6 non se desenvolve ata o capítulo 15, onde tamén se recupera o tema da viaxe ao útero materno do centro da terra que se relata no capítulo 5²⁹⁴, e así sucesivamente. Unha complexa rede de referencias internas, repeticións e saltos narrativos desenvólvese ao longo de todo o texto que se pecha nunha estrutura circular a través da aventura do Lago da Londra que se relata ao comezo e se retoma no capítulo 12 e no final.

292 Esta historia chégalle a Amaury a través dunha voz misteriosa que escoita cos ollos pechados e que podería ser a voz do Merlín narrador de historias que creou Cunqueiro:

O silencio era absoluto, pro decontado foise poboando de voces de entre as cais destacaba con dominio unha: a do home sabio narrador de estorias, que eu tan ben coñecía. Pouco e pouco funme entregando á maxia do seu verbo. (BrE: 151)

293 Relacionados cos amores de Roswitha e Amauri Temps Novel aparecen Ilduara Eiriz e San Rosendo, interesantes personaxes da historia de Galicia do século X.

294 Asociada a esta temática aparece a figura de Modron, figura materna que aparece no relato Culhwch e Olwen (Mabinogion: 215-218) como nai do neno Mabon, que fora secuestrado e será liberado por Artur e os seus guerreiros.

4. UNHA NOVA RECREACIÓN DO PASADO CELTA

4.1. O ton lendario en *O dique de area*

No relato *O dique de area*, que pecha o libro *Percival e outras historias*, preséntase por primeira vez a breve epopea dun pobo que se describe cuns trazos que parecen suxerir a súa identificación co pobo celta, aínda que se lle atribúe un nome exótico que deixa aberta a posible identificación cun referente:

O pobo —o vello, canso e nobre pobo de Nijmenk— cos sacerdotes da igrexa indíxena á cabeza, baixo o desesperado comando de Lao Rismy, foi abandonando rúa por rúa, castro por castro, templo por templo. (POH: 112).

Trátase da epopea dunha derrota, a destrución dun pobo sometido a un avanzado proceso de descomposición baixo o dominio duns invasores estranxeiros, que consegue artellar un levantamento pola liberación nacional, pero será rapidamente sometido. A revolta, en pagas de ter unha función revitalizadora, contribúe á definitiva destrución dun pobo, agora completamente derrotado e condenado ao desterro, tal como intúe o seu xefe e líder, a pesar de todo, da revolta:

Pro Lao Rismy, o xefe, ben sabía, e con craridade, o proceso lento da morte do seu pobo, da súa antiga nación. Dixéralle á súa muller unha noite:

—¿Sabes o que sería coutar o río Menk somentes con area? Un intre semellaría interromperse a corrente, i encoraría a iauga, e faríase unha fonda presa. Por cedo, moi cedo, había amolecer a base mesma do muro e o Menk galloparía máis impetuoso que nunca o seu seco leito. Asíñ é o noso pobo; leva no seu celme a descomposición moi avanzada. Somos unha raza vella e feble, e un levantamento non faría máis que apresrar o noso fin (POH: 110).

A continuación os feitos desenvólvense seguindo esta premonición e as celebracións do triunfo inicial sobre o invasor pronto serán embazadas polo contraataque masivo dos invasores do leste. Unha situación plena

de suxestións a finais dos anos cincuenta, cando aínda estaba vixente no galeguismo o mito da orixe celta.

4.2. A recreación do relato mítico en *Fría Hortensia*

Moito máis explícitas son as relacións coa tradición celta que se establecen no relato *Fría Hortensia*, que cerra tamén a colección *Amor de Artur*, onde se inclúe unha versión lixeiramente modificada do relato dos *Mabinogion* titulado "Branwen, filla de Uyr".

Segundo declaracións do propio autor, cada un dos relatos deste libro responde á intención de adscribirse a unha tradición determinada, e no caso de "Fría Hortensia" descríbeo así:

[...] o que pensei facer foi a historia dunha vella que lle conta contos a un grupo de rapaces e vaillos contando en distintas xeiras, en distintos momentos, pero deixando pendente a historia dun día para outro, tal coma *Peter Pan*, por exemplo. E despois hai unha historia fantástica nun ambiente real, como pode se-lo de Vilanova dos Infantes nos anos corenta. (Salgado e Casado, 1989: 249).

Este sería, certamente, a armazón mínima sobre a que se constrúe un relato complexo, no que interveñen múltiples elementos presentados dende un narrador homodixético, un neno xa case adolescente que fala en primeira persoa. A través del cóntanse dúas historias paralelas de maneira entrelazada. Esta duplicidade explícase por un desdoblamento temporal e case poderíamos dicir que ontolóxico, pois mentres unha historia se desenvolve no pasado próximo da infancia do narrador e corresponde a unha realidade próxima, a outra remóntase a un pasado remoto e indeterminado e remítese a un mundo mítico-lendario. O nexos de unión entre ambas é o espazo, unha vila que ten un claro referente real e que se corresponde co lugar de orixe da familia do escritor: Vilanova dos Infantes, na provincia de Ourense.

O feito de que durante a súa infancia Méndez Ferrín vivise cos seus pais en Ourense e pasase as vacacións en Vilanova, podería permitírnos sospeitar unha identificación do autor co narrador central do relato, que lembra un verán especial da súa infancia pasado na vila, marcado pola presenza da súa curmá Maribel —da que está platonicamente namorado— e polas visitas á casa de Fría Hortensia, unha vella contadora que cativa os

nenos da vila con fantásticas historias que eles escoitan abraiados un día tras outro. Ela introduce no relato, coas súas narracións, unha dimensión mítica e histórica. Fría cóntalles aos nenos a historia do seu país, Nosa Terra, na que Vilanova e a súa comarca desempeñan un papel central. Ese verán os seus contos xiran arredor da segunda das cinco invasións de Nosa Terra, que é levada a cabo polo país veciño de Tagen Ata e termina coa destrución total de ambos exércitos na suposta batalla de Parderrubias, unha transposición exacta das loitas entre os reis de Irlanda e Gales no *Mabinogion* que lle serve de inspiración. Unha reescritura da tradición celta que ten a súa orixe na especial vivencia do espazo, que o autor asocia dende a súa infancia a un pasado mítico:

Vilanova era un sitio esfarelado, escanastrado, unha especie de sombra do pasado. Pensade que a miña casa está a carón das murallas do castelo, debaixo da torre, e alí todo é medieval, todo é vello, todo está preparado para a demolición. Toda a vida comercial de Vilanova, cando eu era pequeno, xa estaba esmorecendo e a emigración deixaba a vila case deserta. [...] [Pasaba alí] tempadas, fundamentalmente veráns. Aquilo supuxo para min a apertura tamén a unha vivencia histórica e mítica: en torno a Vilanova está Castromao, están os arcos da ferradura, están as formacións da trabe de ouro e de alquitrán, a memoria viva de Curros, o mundo do máis alá, do inexistente, da procesión das ánimas... unha experiencia que recibín de neno e que me deixou marcado. (Salgado e Casado, 1989: 82)

Encontramos, xa que logo, dous personaxes narradores. O primeiro é un narrador protagonista do cal descoñecemos o nome, un adolescente incipiente que recorda un marabilloso verán cheo de vivencias novas e excitantes: por primeira vez experimenta a tensión da proximidade constante do ser amado que o mergulla nun permanente vaivén entre a posesión e a perda, pero ademais descobre a posibilidade de transcender a súa propia individualidade a través da identificación cunha colectividade que se insinúa dende as historias contadas por Fría. Ela é a segunda narradora, que relata o seu "conto" dentro do relato para un grupo de rapaces, e a súa relación cos feitos xa non está tan clara. Fría é a transmisora da memoria colectiva, pero ao mesmo tempo é a posuidora das claves de todos os misterios. Ela conta dende unha perspectiva externa —os acontecementos lendarios, poboados de seres fantásticos e misteriosos obxectos, pero así e todo algúns indicios estraños parecen suxerir— o seu contacto

cos míticos personaxes e o seu coñecemento directo da acción que narra. Deste xeito a seguridade e o dominio do mundo simbólico que ostenta Fría, e do que parece participar a curmá Maribel, pon de manifesto e acrecenta a inseguridade e o sentimento de exclusión do protagonista. A súa ansia de coñecer permítelle observar acontecementos e actitudes que o inducen a sospeitar constantemente que se lle oculta algo trala realidade observable, tanto na esfera familiar como no ámbito social representado por Fría Hortensia e os seus relatos. E no centro do enigma aparece sempre o seu obxecto de desexo, a curmá Maribel, que se aproxima e se afasta del coa mesma volubilidadade con que a realidade se lle presenta para a observación e ao mesmo tempo escapa á súa comprensión.

As loitas apocalípticas que teñen lugar na historia contada pola vella, co seu final de destrución e esperanza nun renacer futuro, non son alleas á intensa loita interior que vive o protagonista e a transformación que ha de seguir ás experiencias daquel verán no que unha muller, Maribel, xoga un papel fundamental, igual que o fai Isebelt no enfrontamento entre as dúas nacións que remata na destrución da batalla de Parderrubias.

O hipertexto construído por Méndez Ferrín sobre o conto galés consiste nunha imitación do xénero e mesmo do argumento tan fiel que as modificacións afectan apenas aos nomes dos protagonistas e á reubicación da acción que se sitúa nos países do novo mundo mítico creado por Méndez Ferrín. O rei Bendigeit Vran do país de Gales transfórmase en Enmek Toffen, rei de Tagen Ata, e os seus irmáns Manawiddan, Nyssyen e Evnyssyen reciben no conto do escritor galego os nomes de Malabrón, Lodr e Kodraf:

En Tagen Ata había un home chamado Enmek Tofen que fora elixido rei de todo o país. Era máis alto, máis forte e máis fermoso que calquera outro home. Paseaba un día Enmek Tofen pola beira do mar, en compañía dos seus irmáns Malabron, Lodr e Kodraf, cando viron achegarse á costa unha escadra formada por quince grandes navíos. De contado Enmek Tofen púxose a berrarlle aos seus servidores que preparasen unha gran convidada pra agasallar aos estranxeiros. (AdA: 127)

A expedición que chega por mar encabezada polo rei Mathowch de Irlanda para pedir en matrimonio a Branwen convértese no relato de Fría Hortensia nunha expedición do rei da Nosa Terra, chamado Dindadigoe, e a princesa que pide en matrimonio é Isebelt:

¿E a qué non sabedes qué naves eran aquelas que chegaban a Tagen Ata? Pois eran as naves da Nosa Terra e nelas ía o noso rei, chamado Dindadigoe. A idea de este home era casar con Isebelt, irmán de Enmek Tofen, e establecer así vincallos de amizade entre a Nosa Terra e Tagen Ata. Enmek Tofen decide entón xuntar unha assemblea pra decidir se lle entregan ou non Isebelt ao rei da Nosa Terra. Todos os presentes, con excepción do seu irmán Kodraf, amosáronse encantados co casamento. (AdA: 128)

Así desenvólvese a historia, idéntica, pero transformando todos os nomes²⁹⁵, como unha nova versión correspondente a outro territorio, segundo as típicas ocorrencias no patrimonio lendario ou poético de transmisión oral. De feito no relato a historia preséntase como patrimonio oral transmitido pola contadora de contos da vila que esperta nos nenos cos seus relatos a conciencia de pertenza a unha comunidade portadora de antigas tradicións e poderosos mitos. E ao lector coñecedor da tradición transmítelle a vontade de integración do sistema cultural galego na tradición dos países de orixe celta.

295 Unha lista das correspondencias entre todos os nomes e personaxes encóntrase en Araújo (1997).

5. A APROPIACIÓN DO *AMADIS*

O interese pola materia céltica e artúrica en Méndez Ferrín maniféstase, como vimos, de formas diferentes ao longo de toda a súa obra. Os últimos traballos incorporan ao seu mundo a figura de Amadís de Gaula, un personaxe moi querido para Alvaro Cunqueiro que a penas fora reutilizado na obra ferriniana. Pero a atracción polo exitoso cabaleiro de posible orixe galego-portuguesa reconéce o escritor en 1989:

En realidade, en "Amor de Artur" é no único conto no que aparecen protagonistas que son verdadeiramente do ciclo artúrico. Ó mellor un día destes pónome a escribir unha versión do *Amadís de Gaula* para rapaces, pero... tampouco os libros de cabalarias son do ciclo artúrico en senso estricto. (Salgado e Casado, 1989: 258).

Este proxecto non parece que chegase a facerse realidade aínda, pero o que si realizou foron dúas aportacións significativas para incorporar esta figura ao macrotexto que constitúe a súa obra e ao mesmo tempo para intégrala no sistema literario galego. A primeira é unha fragmentaria adaptación ao galego da longa novela de Rodríguez de Montalvo, publicada baixo o título *Amadís no Diario de Galicia* (1988), nun intento de construír literariamente a ilusión de recuperación dun presunto manuscrito perdido que inscribiría a obra na tradición galego-portuguesa. Seguindo a tradición medieval, Méndez Ferrín fai unha tradución que en parte é unha nova versión, pois respecta a historia orixinal traducindo capítulo por capítulo pero, ao mesmo tempo, incorpora a creación do autor, pois as aventuras relátanse con certa liberdade, ao tempo que se reducen ou se resumen moitos episodios.

A segunda é un poema titulado *Morte de Amadís*, publicado na barcelonesa Colección Tabelaia con gravados de Alberto Carpo (Blanco, 1994: 25). Trátase dunha serie composta por oito poemas, ou oito escenas que compoñen un longo poema en que se nos presenta unha imaxe de Amadís vello que, mentres contempla as augas do río Arnoia, presente o seu final:

"Tal vez sexa esta
a miña postreira aventura" — meditou para sí
o noso heroi.

¡Era que Amadís de Gaula
íá vello! (MdA: 3)²⁹⁶

O bosque de Brocelandia que acolleu as súas aventuras é agora o "círculo final", cruzado de camiños que sempre conducen ao mesmo sitio (MdA, 1), unha especie de labirinto interminable no que Amadís se perde en múltiples aventuras ata que decide deterse para achegarse ao seu labirinto interior:

Unha vez sobrepasado todo isto
Amadís foise achegando ao pé de sí
No labirinto. (MdA: 2)

Pero o mundo interior do heroe trae consigo a lembranza dos abismos da loucura e, en medio dunha visión apocalíptica en que concorren unha serie de animais malignos e signos de morte, entrégase ás augas do río, vencido polos delirios que o conducen a un suxerido suicidio:

Mentres tanto Amadís
depositaba con espanto
e noxo
a vista propia nas augas sen fin e sen comezo
e deixábase ir e deixábase ir e deixábase ir e deixábase ir. (MdA:
8)

É significativo neste texto o título, que establece un xogo intertextual co anteriormente comentado *Amor de Artur*, destacando a vontade transgresora do autor con respecto á tradición, pois mentres que a morte de Artur que se' relata nos textos medievais a transforma nunha éxtase amorosa, do cabaleiro destinado a amar por excelencia —como suxire o nome de Amadís— Méndez Ferrín decide presentarnos a súa cara máis escura, sumido nos delirios da loucura e enfrontado ao tronso final.

296 Debido ás características peculiares desta edición, con páxinas sen numerar, cítase como número de páxina a que se corresponde coa orde dos poemas, de maneira que o que se cita como páxina 3 correspóndese ó terceiro poema ou terceira parte do que parece ser concibido como un único poema fragmentado en oito partes.

6. A UTOPIA HISTÓRICA DE MÉNDEZ FERRÍN

A necesidade de reorganizar a memoria colectiva da experiencia histórica, sometida a un longo silencio, xera nas literaturas minorizadas unha enerxía narrativa que con frecuencia se manifesta en formulacións alegóricas totalizadoras. A través destas alegorías créanse espazos heterotópicos marxinais que se opoñen á ortodoxia oficial e que están condicionados pola conciencia de pertencer a un espazo cultural problemático, carente de institucións e só representable como realidade total nunha visión utópica. Méndez Ferrín é moi consciente desta situación e nos anos setenta, aínda moi lonxe do proceso de normalización da cultura galega que se produciu a partir dos anos oitenta, asume con claridade esta actitude utópica, que manifesta na súa conversa con Freixanes reflexionando sobre o uso da lingua e que se pode estender á todo o proceso de creación:

Eu escribo en galego cunha perspectiva política. Isto téño moi claro tamén. Penso que algún día Galicia será liberada, o galego será ensinado nas escolas, os textos literarios galegos ocuparán o posto que hoxe teñen os de Azorín e os de Unamuno, e as verbas de Miró poderán ser substituídas polas difíciles verbas de Otero Pedrayo ou de Leiras Pulpeiro. Penso que isto está, dalgún xeito, no subconsciente de todos os escritores galegos, escritores obrigados a crer no futuro, xente que, dende hai moitos anos ven escribindo, precisamente, pra íse futuro, porque o presente non dá para moito. [...] O futuro constrúese no presente, dende o presente, loitando agora xa, porque o tempo xoga en contra de nós (Freixanes, 1982[1976]: 247)

Con esta perspectiva utópica parece construír o seu mundo narrativo, creando unha realidade ideal que é resultado dunha subversión da historia. Esa realidade ideal caracterízase pola disposición do individuo á loita e á resistencia, unha disposición que o converte en motor do cambio social. Interesándose pola capacidade mobilizadora do mito celtista, actualízao a través da figura do revolucionario, moderno cabaleiro andante defensor de menesterosos, e constrúe unha imaxinería alegórica que, tal como a define Frederic Jameson, "é fondamente descontinua, cuestión de rupturas

e heteroxeneidades, da múltiple polisemia do soño, máis que da representación homoxénea do símbolo"²⁹⁷.

A potencia liberadora que se representa paradigmaticamente na figura de Percival proxéctase en realizacións concretas a través do individuo revolucionario que cuestiona a realidade do seu momento: nos anos setenta Rotbaf Luden reacciona contra o nacionalismo culturalista e adéntrase na Grande Fraga para unirse á resistencia que loita pola liberación do seu país, e xa ben avanzados os oitenta, co proceso autonómico consolidado, a loita segue activa e o heroe, prisioneiro do sistema represivo do autonómico Tagen Ata, entrégase a unha desesperada busca da identidade. Se seguimos o principio que establece Jameson para a literatura do terceiro mundo no senso que a historia do destino privado dun individuo é sempre unha alegoría da situación combativa da cultura e da sociedade (González-Millán, 1991: 31) o Amaury de *Bretaña*, *Esmeraldina* representaría probablemente unha colectividade prisioneira e torturada, sometida a un xigantesco xogo de "luz de gas" que lle impide discernir a realidade do engano, incapaz de lembrar a súa orixe e perdida nun vano esforzo por saber quen é. A comparación entre a biografía persoal e a historia das nacións é frecuente tamén nos estudos históricos. Sobre a inútil busca da identidade lembramos aquí a observación de B. Anderson citada ao comezo, quen subliña a imposibilidade de coñecer a propia orixe a través da lembranza, de maneira que debe sernos narrada. Amaury, desprazado do seu entorno social, non encontra quen lle poida narrar . a súa procedencia e primeira infancia, igual que a comunidade, alleada de si mesma, perdeu a historia e só pode recuperála a través da alucinación febril e do soño.

Nesta situación, reducido o protagonista e os outros presos políticos á incapacidade de acción, a revolta final está organizada polos presos comúns, igual ca na vida política da comunidade só unha revolta popular podería rachar co sometemento aos grupos dominantes.

Pero a posibilidade dun futuro de liberación ábrese a través da manipulación dos relatos míticos célticos e artúricos, que proxectan a imaxe dun país con historia propia dende os tempos máis remotos, ao tempo que a recuperación da harmonía no mundo artúrico activa a esperanza dun renacer nacional anunciado pola figura mesiánica do rei.

297 Citado por González-Millán (1991: 32) do artigo "Third-World Literatura in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text* 15 (1986), 61-84.

VI. CONCLUSIÓN

Os estudos históricos que analizan o fenómeno nacionalista dende perspectivas construtivistas coinciden en considerar a nación como un construto social que xorde do republicanismo democrático do século XVIII e se concibe como unha comunidade de iguais para exercer a soberanía popular. Pola contra, no discurso dalgúns movementos nacionalistas aparecen trazos da reacción conservadora que se reapropia ao longo do século XIX do concepto de nación como suxeito da soberanía nacional, relegando o concepto de soberanía popular, e defínese como un ente obxectivo de esencia inmutable, que se manifesta necesariamente nun momento da historia, e allea á vontade dos individuos que a forman, definiríase pola lingua, a historia e outros elementos identitarios. O cambio de perspectiva que introduce o construtivismo leva á consideración de que a nación non precede o nacionalismo, senón que é unha consecuencia del e dos procesos de transformación social que as teorías e os movementos nacionalistas provocan. As causas que conflúen para que abrolle un movemento nacionalista son, pois, diversas e reúnen circunstancias de índole política, social e económica que contribúen a xerar o descontento dun grupo social e a experiencia de marxinalidade con respecto ao grupo hexemónico. A partir da formulación das reivindicacións nacionalistas iníciase un proceso de construción nacional que comeza por unha fase na que as minorías intelectuais teñen unha función fundamental, pois a elas lles compete definir a identidade diferencial da nación sobre a que se ha de elaborar e difundir un repertorio cultural propio. Esta é a situación que se produce en Galicia no século XIX, onde diversos factores contribúen a facer cada vez máis patente para a poboación a experiencia da subalternidade, que se manifesta sobre todo no silenciamento da memoria colectiva e na percepción dunhas escasas perspectivas de futuro. Nesta fase inicial, caracterizada pola deficiente institucionalización, foi fundamental a función desempeñada pola literatura na fabricación dun repertorio cultural xerador da comunidade, e especialmente dos produtos literarios que se poden adscribir á narrativa da identidade, como é o caso das primeiras obras que recrean a teoría da orixe celta na literatura galega e a derivación cara á utilización de motivos da materia de Bretaña como patrimonio da tradición dos pobos celtas dos que Galicia quere formar parte.

O sistema literario dunha comunidade que se quere afirmar por oposición a un grupo hexemónico e homoxeneizador, como é o caso do sistema literario galego, nace condicionado polas estratexias de resistencia ao sistema cultural imposto polo poder político dominante. Isto esixe unha aproximación crítica que teña en conta a consideración da literatura como un fenómeno social integrado nun contexto máis amplo e como

un medio de comunicación no que xogan un papel fundamental factores como o referente, o contexto da produción e o repertorio cultural común para autor e lector. Esta perspectiva desenvólvese na consideración da literatura como sistema, onde o texto se analiza como produto dun sistema complexo que se explica e se xustifica tendo en conta as relacións que se establecen dentro dese sistema. Ao mesmo tempo, a literatura é considerada un factor esencial da sociedade e xoga un papel destacado na maneira en que esta se define e se constrúe a si mesma. Polo tanto, é fundamental ter en conta o funcionamento do sistema "no tempo", así como atender aos procesos de cambio e á heteroxeneidade que caracteriza a todo sistema complexo. Esta heteroxeneidade explica as tensións internas provocadas pola permanente interacción entre centro e periferia do propio sistema e pon en funcionamento os mecanismos que rexen a configuración da canonicidade e os cambios da mesma.

No caso da literatura galega, interésanos a interferencia intencionada con sistemas de identificación buscados e reivindicados a través da apropiación do repertorio tradicional celta e, por extensión, do mundo artúrico e da literatura de cabalarías que del se deriva. Esta interferencia intencionada xorde como estratexia de resistencia en busca dun repertorio propio fronte á imposición dun repertorio hexemónico dende o sistema cultural castelán. Ao mesmo tempo, no interior do sistema literario galego en formación, esta estratexia de creación ou ampliación do repertorio propio vense a sumar a outras estratexias como a inspiración na cultura popular de transmisión oral, creando nalgúns momentos tensións internas que contribúen a renovar a elaboración do canon.

Diante da experiencia de marxinalidade e de expropiación histórica formúlase unha resistencia simbólica que intenta apropiarse da experiencia histórica a través do discurso literario. A importancia desta reivindicación da lexitimidade histórica ponse de manifesto na conciencia da necesidade de escribir a historia de Galicia por parte da elite intelectual galeguista e toma forma na obra dos historiadores románticos. Trátase dunha historiografía pragmática, que renuncia ao obxectivismo científico subordinando o discurso histórico a un fin práctico, que consiste, neste caso, na fundamentación do feito diferencial galego. Dende a formulación histórica así concibida xorde, na obra de Vereya y Aguiar, a idea da orixe celta de Galicia como alicerce do feito diferencial e con función dignificadora para o pobo galego, posto que lle permite contar cun pasado remoto poboado de acontecementos heroicos na defensa dunha comunidade que se identificaría como tal dende os tempos primitivos e ao longo dos séculos.

VI. CONCLUSIÓNS

A aceptación do feito étnico como base da definición identitaria fórnelle ao sistema literario unha tradición procedente da etnia de identificación —é dicir, do mundo celta— que se asume como propia, fronte á tradición rexeitada da etnia de negación, coa que os escritores tratan conscientemente de evitar as interferencias. As estratexias de resistencia ás interferencias coa cultura hexemónica castelá maniféstanse na literatura galega a través de dúas correntes básicas: a reivindicación do popular e dun ruralismo que se opón a un modelo de sociedade capitalista e urbano, que se valora como falso progreso, e a representación do mito da orixe celta, nun intento de construír un pasado histórico que se proxecta no futuro. Da primeira derívase unha corrente realista vencellada á denuncia dos problemas sociais, mentres que a segunda —a que se quixo estudar neste traballo— se desenvolve por camiños do cultismo e da subversión da gramática discursiva hexemónica, destinada a demostrar a capacidade da lingua para expresar un repertorio culto de tradición aristocrática, asociado con experiencias afastadas da subalternidade. Como resultado destas estratexias de resistencia simbólica xorden, con frecuencia, formas discursivas híbridas e cuestiónanse as formas xenéricas e os principios de organización discursiva que determinan o funcionamento dialéctico das xerarquías: distinguido/trivial, nobre/popular, maior/menor, canónico/non canónico... A conciencia de que a comunidade galega está fóra da historia ou en proceso de reapropiarse dela tradúcese necesariamente nas modalidades discursivas que o escritor utiliza para explorar a expresión da diferenza identitaria.

Durante o século XIX os intelectuais galeguistas traballaron para elaborar un repertorio cultural alternativo que debe ser reflexo dun pobo galego con personalidade propia dentro do conxunto de España. A súa maior ambición era facer patente o carácter distintivo e, para iso, buscaban unha fonte alternativa de capital cultural que permitise afirmarse fronte ao canon establecido. Esta fonte encóntrase na vinculación coa tradición celta, que introduce a Galicia nunha nova comunidade cultural, a dos países atlánticos de cultura celta, fronte aos outros pobos da Península, herdeiros da latinidade e, por tanto, da cultura mediterránea, segundo as teorizacións do galeguismo. Desta maneira reivindícase para Galicia unha identidade cultural que a vencella aos países europeos do ámbito angloxermánico, cunha sensibilidade herdeira do Romanticismo, fronte ás fontes clásicas fundadoras da cultura mediterránea. Ese Romanticismo tardío de que se acusa con frecuencia a literatura galega do Rexurdimento e os seus predecesores respondería, xa que logo, a unha opción consciente por uns

valores estéticos en parte desprazados xa pola cultura dominante e que proporcionan os elementos de afirmación dun espírito galego autóctono que cómpre para crear un novo vínculo cultural.

A idea dun xenio natural que se opón ao virtuosismo clásico reflíctese en produtos de signo tan diferente como a obra de Rosalía de Castro, máis próxima inicialmente aos modelos populares, e a de Eduardo Pondal, fundadora dun modelo literario cultista. Ámbolos dous se asentán sobre a importancia da vinculación coa terra, da unidade do home coa paisaxe, da importancia da inspiración para o desenvolvemento do xenio creador e, en definitiva, do principio do natural e o espontáneo fronte ao artificio e a elaboración racional, que se consideran definidores da cultura imposta.

No proceso de formación dunha literatura nacional prodúcese, xa que logo, unha actuación deliberada orientada a modificar o repertorio con intención identificadora dun novo grupo que se está definindo e por iso se observa a utilización de determinados materiais (temas, opcións estéticas, etc.) que responden a unha busca de diferenciación fronte ao "outro" hexemónico.

A introdución da temática celta, e o seu desenvolvemento posterior na materia artúrica, representa a aposta por un novo código, un novo repertorio literario, que incide no conxunto do repertorio cultural introducindo ferramentas para entender o mundo e actuar nel: explícase a orixe de Galicia como nación remontándoa a unha antigüidade afastada e desvélanse as loitas de poder que a conduciron a unha situación de sometemento e de negación por parte dun poder alleo como base para desenvolver o sentimento de orgullo pola condición de pertencer a unha comunidade galega sometida, pero resistente. Polo tanto, propónse a dignidade da causa nacional e o heroísmo da entrega á mesma (Pondal, Méndez Ferrín), ou ben a fonda rebeldía de manter a identidade e os ideais no íntimo mundo dos soños, irredutible pola realidade externa (Cunqueiro), e transmítese a confianza nun futuro, máis ou menos distante, de renacer nacional. A figura do bardo érguese como un elemento clave, pois é el quen asume o papel do heroe que protagoniza a aventura da recuperación nacional, papel que máis adiante se atribuirá ao cabaleiro do mundo artúrico, sexan estas figuras representacións do poeta, do intelectual, do líder político ou o que corresponda en cada caso. O que teñen en común a figura do historiador, primeiro, e, despois, na súa forma literaria, a do bardo coa figura do cabaleiro tirada do mundo artúrico é a súa condición de heroes escollidos para realizar unha misión fundamental: a redención nacional da patria galega.

VI. CONCLUSIÓNS

O corpus estudado aquí demostra claramente a proxección dese esforzo estético na creación dunhas obras concibidas, case sempre, como un proxecto vital e cunha clara intención de achegar ao sistema literario unha proposta que amplíe o seu repertorio. Estas condicións fixéronse patentes no estudo da obra dos diferentes autores, comezando por Eduardo Pondal, quen elabora unha obra lírica de resonancias épicas nun intento de fornecer o repertorio literario galego co canto épico-lendario primitivo que identifica a cada pobo celta, a carencia do cal se sentía como un lamentable baleiro no sistema. Ramón Cabanillas, pola súa parte, elabora unha obra multixenérica, na que se proxectan constantemente as interferencias coa propia tradición, ao tempo que, co poema narrativo *Na noite estrelecida*, inicia a apropiación dun corpus literario de tradición culta vencellado co mundo céltico, por unha banda e, por outra, co nacemento da ficción en prosa en Europa, un proceso semellante ao que se quería potenciar naquel momento dentro do sistema literario galego.

As obras narrativas de Álvaro Cunqueiro e Méndez Ferrín inauguran a configuración dun mundo representacional propio en universos narrativos concibidos como microcosmos totalizadores. O conxunto da obra narrativa de Cunqueiro preséntase como un macrotexto tecido con constantes relacións intratextuais e armado sobre o manexo de múltiples códigos coñecidos para o lector, que se someten a un cuestionamento paródico. A utilización da tradición literaria universal a través de diferentes procedementos de intertextualidade, dende textos particulares que se someten a unha resemantización ata a incorporación de modalidades literarias diversas como a novela itinerante ou a novela gótica, imprímelle á produción de Cunqueiro un carácter metaliterario en que a tradición —diferentes tradicións e entre elas a cabaleiresca— se somete a unha manipulación lúdica e, con frecuencia, paródica con intención iconoclasta. Ao mesmo tempo, este intenso proceso de intertextualización incide na perda de identidade textual cun efecto desintegrador compensado coa dinámica intratextual, que establece unha constante autorreferencialidade. Ademais, o alto grao de hipercodificación literaria escrita enfróntase coa dimensión oral, que se introduce a través dos múltiples narradores que proxectan oralmente a súa voz narrativa cara a un auditorio, e a frecuente autodescualificación a que se someten as voces narrativas provoca o desconcerto do receptor, incapaz de valorar o grao de verosimilitude da materia narrada. Deste xeito, a obra de Cunqueiro abre a porta a unha creatividade dialóxica que Bakhtin asociou coa novela, caracterizada pola apertura fronte ao

dogmatismo, o xogo de voces, que permite a inscrición na outredade, e a carnavalización, que subverte as normas oficiais.

A obra de Méndez Ferrín, finalmente, recolle o repertorio arrequeitado polas achegas anovadoras dos seus predecesores e introduce a formulación alegórica como novo modo de representación e de apropiación da razón histórica, creando unha alegoría nacional de intención utópica que se asenta, en boa medida, na apropiación e transformación de materiais da tradición celta e artúrica. Estes materiais sométense a un proceso de nivelación con outros universos míticos de diferentes procedencias, entre os que xoga un papel fundamental o espazo alegórico de creación propia, que comeza a conformarse de maneira estruturada e coherente a partir da novela *Retorno a Tagen Ata*. A presenza recorrente do espazo representacional do soño, da alucinación e da fantasía reflicte a obsesión pola conciencia de existencia negada, que converte o suxeito en irrepresentable. Ademais, a alternancia entre formas discursivas monolóxicas e dialóxicas indica a flutuación entre a aposta por unha codificación mítica de vocación universalista e atemporal e unha proposta discursiva capaz de codificar a heteroxeneidade social, nun intento de conciliar a representación mítica do pasado e a visión crítica do presente.

Outro aspecto fundamental no proceso de creación dun novo sistema literario que se contempla dende as teorías sistémicas é a planificación cultural. Para que unha planificación cultural acade o éxito é esencial contar co poder político, pero en realidade pode xurdir en situacións moi precarias, se ben a súa forza e efectividade dependerá da situación do polisistema. O labor de planificación cultural que acompaña as actividades do galeguismo dende o seu nacemento é evidente, mais o que aquí nos interesa é que as obras que desenvolven os motivos do celtismo e da materia de Bretaña en diferentes fases adoitan corresponder á plasmación literaria duns principios de planificación cultural establecidos dende as precarias institucións do galeguismo daquel momento. Dada a inexistencia da infraestrutura correspondente a un Estado, a institución caracterízase pola súa precariedade e pode mesmo identificarse co maxisterio dun individuo que se erixe en teorizador da definición identitaria e das reivindicacións nacionais. Este papel desempéñao na segunda metade do século XIX o historiador Manuel Murguía e as súas ideas inflúen de maneira decisiva tanto na forxa das dúas correntes literarias, representadas por Rosalía de Castro e por Eduardo Pondal, como na canonización das súas producións. Nos seus artigos dos anos cincuenta manifesta xa a necesidade de elaborar unha literatura galega inspirada na única tradición

VI. CONCLUSIÓNS

autóctona dispoñible, é dicir, a produción colectiva do pobo. Pouco máis tarde, a súa dona daralle forma literaria coa publicación dos *Cantares Gallegos*. A continuación comeza a traballar na redacción dunha *Historia de Galicia*, na que desenvolve o mito da orixe celta de Galicia, que xa establecera Verea y Aguiar, e observa a necesidade de creación dunha épica nacional, sentida probablemente ao mesmo tempo por moitos dos seus contemporáneos, como testemuñan as reflexións de Saralegui sobre este tema na súa antoloxía de poesía galega. Nese contexto constrúe Pondal a súa obra recreando en suxestivas evocacións líricas unha civilización celta primitiva, que se fai presente a través das testemuñas da natureza e da figura do bardo, para espertar no pobo a conciencia dun glorioso pasado sobre o que construír un novo futuro.

No primeiro terzo do século XX prodúcese un novo rexurdimento cultural, que nace estimulado polas mobilizacións do sindicalismo agrarista e se inicia arredor das Irmandades da Fala, fundadas por toda Galicia a partir de 1916. Neste período destaca a figura de Vicente Risco como novo teorizador do galeguismo (*Teoría do nacionalismo galego*, 1920), autor de reflexións sobre estética e estudoso da cultura popular. As súas ideas políticas e estéticas gozan dunha importante aceptación no seu tempo e inflúen tamén de xeito decisivo na obra que Ramón Cabanillas produce nos anos vinte, ata o punto de que unha suxestión concreta de Risco podería estar na xénese da primeira obra da literatura galega contemporánea que inicia o proceso de apropiación da materia de Bretaña, nun intento de crear unha tradición lendaria galega inspirada no parentesco con outros pobos celtas do Atlántico.

Por último, na lenta recuperación do sistema literario galego durante a posguerra franquista xoga un papel fundamental a fundación da Editorial Galaxia, que dirixe dende 1950 un proceso de resistencia cultural desvencellado da loita política. Figura senlleira do proxecto Galaxia foi Ramón Piñeiro, que arredor de 1950 fixo públicas, en diferentes artigos, as súas ideas sobre o que debía ser unha literatura nacional en base a uns principios de fidelidade a unha identidade colectiva unitaria, que define por tres trazos fundamentais: lirismo, humorismo e sentimento da paisaxe (Piñeiro, 1974). De 1951 data unha "Carta a Álvaro Cunqueiro, trovador galego...", onde propón unha recuperación do contacto co mundo natural e do uso da liberdade imaxinativa e a fantasía, creando a través da arte un mundo autónomo máis fermoso que a propia realidade, como manifestación da liberdade espiritual do home. A obra en prosa que comeza a publicar Cunqueiro a partir de 1955 parece asumir o reto da proposta estética formulada por Piñeiro cunha riqueza inesperada.

Fronte a estas ideas estéticas que reciben todo o apoio da infraestrutura editorial, necesariamente influínte a pesar da precariedade característica do momento, xorde a nova proposta estética dunha xeración de escritores mozos, na que se inclúe a obra de Xosé Luís Méndez Ferrín. É a súa unha nova batalla dentro do sistema literario galego, dirixida á evolución cara a unha maior autonomía do sistema e do repertorio, nun esforzo por elaborar produtos literarios contemporáneos á altura das culturas normalizadas. Deste xeito, a figura de Méndez Ferrín, fronte aos seus predecesores aquí estudados, convértese en xeradora dun modelo alternativo que se proxecta nas seguintes xeracións.

En todo este periplo selectivo pola historia da literatura galega, xoga un papel fundamental a repetición dunha serie de motivos temáticos, e mesmo de principios estéticos, relacionados coa apropiación literaria dunha tradición que ha de contribuír a integrar Galicia no conxunto dos pobos celtas atlánticos. A obra de Xosé Luís Méndez Ferrín, especialmente aquelas que denominamos de "realidade imaxinaria", poderíase considerar un punto culminante deste proceso, tanto pola orixinalidade e a potencia imaxinativa do seu mundo ficcional como pola complexa rede de relacións que se establecen a través das diferentes formas de transtextualidade utilizadas, nunha exhibición de cultura literaria e política dirixida á construción dun desafío permanente ao lector.

Neste aspecto obsérvase unha clara evolución dende os autores do século XIX e primeiros do XX, que lle ofrecen ao lector un mundo literario cheo de referencias célticas e artúricas a partir dunha perspectiva monolóxica e maximalista, posto que a pretensión de apropiarse deses mundos dende a tradición galega está impulsada pola finalidade última de presentarlle ao receptor un modelo cunha proxección de futuro libertadora. Os autores máis actuais, en cambio, afrontan os mesmos temas dende unha perspectiva desmitificadora. Primeiro Cunqueiro e despois Méndez Ferrín recuperan o mundo artúrico desde cunha perspectiva dialóxica, de permanente cuestionamento. Cunqueiro representa o mundo artúrico, nas súas últimas novelas, como un decorado de cartón-pedra, unha especie de gran farsa para un público inxenuo. Méndez Ferrín, en cambio, volve ao diálogo respectuoso coa materia, se ben a acolle só dende a máxima estilización simbólica para reescribir a historia partindo dos seus propios presupostos ideolóxicos.

Con relación ao precedente de Cabanillas, a obra de Méndez Ferrín opera unha desacralización do mundo artúrico, de maneira que, se ata entón se xogara coa idea do determinismo histórico e do destino guía-

VI. CONCLUSIÓNS

do pola man divina, representado no protagonismo de Galaad, Méndez Ferrín fai unha proposta nova de orde antropocéntrica e voluntarista, e por iso Perceval é o modelo de heroe escollido. Para el, só a acción do home pode forxar un destino e cambiar a historia, por iso o heroe debe loitar e enfrontarse aos conflitos para acadar unha solución. Mesmo en ocasións a loita prodúcese no seu propio interior, pois non é doado encontrar o camiño correcto para a acción, pero o que sempre se condena é o que representa a figura tradicional de Perceval: o silencio, a paralización do que non pregunta diante do enigma (Méndez Ferrín, 1994: 111-115). Pois quen non pregunta deixa correr os acontecementos e permite que o misterio continúe sen ser desvelado, tendo en conta que este esconde tras de si a ferida incurable e o reino devastado, é dicir, a dor, a pobreza, a inxustiza e a opresión.

A obra de Cunqueiro dá un paso fundamental cara á desmitificación, colocando os personaxes míticos ao nivel dos personaxes populares, converténdoo en entes familiares e próximos para o lector. Na obra de Cunqueiro, Merlín non é un mago todopoderoso e infalible. Por unha banda, enferrúxanselle os instrumentos, falla nalgún remedio, non sempre consegue aplicar solucións máxicas, como a soldadura da princesiña de prata, e, con frecuencia, a súa maneira de actuar resulta máis próxima á dun menciñeiro con moitos recursos que a dese ser sobrenatural con poderes ilimitados que nos presentan as versións medievais. Asemade, o rei Artur pode aparecer representado como un vello patrucio decadente e ridículo, sometido a unha actitude caprichosa e infantil pola idade e cunha doenza de hemorroides, e a raíña Xenebra xa non é a dama fermosa, gabada polos cabaleiros e honrada por toda a corte, senón unha velliña retirada da sociedade e cun papel ornamental na casa de Merlín. Todos os personaxes aparecen nun momento en que se observa o que queda do esplendor pasado e, despois do esplendor, o que queda é a normalidade, a cotiandade, que para Cunqueiro tamén é máxica, pero non deixa de ser cotiandade. Para elevarse por enriba desta situación, dunha realidade que ás veces pode resultar abafante, sempre queda a imaxinación. Deste xeito, Cunqueiro propón unha filosofía que pode salvar o individuo, pero non aspira a soñar cun proxecto redentor de dimensión colectiva, porque refuga a acción dirixida a cambiar a realidade.

Por iso, se pode considerar que Méndez Ferrín recolle a actitude desmitificadora, e ata paródica, de Cunqueiro ante a materia mítica, pero fai unha nova proposición, rexeitando a proposta centrada nunha defensa do *status* de realidade dos soños ou na busca do benestar individual e,

en certo modo, recupera a filosofía bárdica, apostando pola acción e a proxección de sentido da acción individual en función da comunidade. Aínda así, na obra de Méndez Ferrín abundan as representacións do mundo interior, entre o soño, a visión e a alucinación, pero tamén son un modo de acceder ao real, pois contribúen a explorar a propia identidade e a auténtica natureza dos conflitos como guía imprescindible para saber actuar na dirección correcta, tal e como observamos, por exemplo, en *Breña, Esmeraldina* ou en *Amor de Artur*. Ao mesmo tempo, o recurso á discursividade fantástica crea unha permanente interrogación sobre o real que subverte unha realidade estruturada historicamente co propósito de facer invisible todo aquilo que podería pór en perigo o grupo de poder e o seu repertorio. Polo tanto, actívase a capacidade de imaxinar outra realidade posible nunha dimensión utópica, pero neste caso desde a pragmática que presenta o modelo de heroe activo, inspirado no cabaleiro medieval, que se constrúe a través do esforzo e o cultivo da sabedoría lograda a través do espírito de superación permanente e a concepción da vida como un camiño de perfección en busca do equilibrio e a harmonía, tanto no plano individual como colectivo.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1955). *Paisaxe e cultura*. Vigo: Galaxia.
- AA. VV. (1980). *Álbum de la Caridad. Juegos Florales de La Coruña en 1861, seguido de un mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos*. Madrid: Giner. [Cit. pola edición facsimilar orixinal].
- AA. VV. (1984). *O mundo de Cunqueiro* (Extra nº 2). Vigo: A Nosa Terra.
- AA. VV. (1986). *Eduardo Pondal. Home libre, libre terra* (Extra nº 7). Vigo: A Nosa Terra.
- AA. VV. (1989). *Ramón Cabanillas. Camiño adiante* (Extra nº 10). Vigo: A Nosa Terra.
- AA. VV. (1991). *O mundo de Cunqueiro. Edición ampliada* (Extra nº 2). Vigo: A Nosa Terra.
- Abellán, J. L. (1992). *Historia crítica del pensamiento español* (Vols. 1-8). Barcelona: Círculo de Lectores.
- Almeida, I. (1993). Amadis de Gaula. En G. Lanciani e G. Tavani (Coords.), *Diccionario da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (pp. 49-50). Lisboa: Editorial Caminho.
- Alonso Montero, X. (1970). *Constitución del gallego en lengua literaria. Datos de una problemática cultural y sociológica en el s. XIX*. Lugo: Ediciones Celta.
- Alonso Montero, X. (Ed.) (1979). *Obra Completa de R. Cabanillas* (Vols. 1-3). Madrid: Akal.
- Alonso Montero, X. (1989). Don Ramón Cabanillas confésase con Don Ramón Otero Pedrayo. En AA. VV. *Ramón Cabanillas. Camiño adiante* (Extra nº 10, pp. 4-10). Vigo: A Nosa Terra.
- Alvar, C. (1982). Prólogo. En J. d'Arras, *Melusina o la Noble Historia de Lusignan* (pp. IX-XVIII). Madrid: Siruela.

- Alvar, C. (1991). *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Alvar, C. (Ed.) (1980). *Demanda del Santo Graal*. Madrid: Editora Nacional.
- Alvar, C. (Ed.) (1987-88). *Lanzarote del Lago* (Vols. 1-7). Madrid: Alianza Editorial.
- Alvar, C. (Ed.) (1988). *La muerte de Arturo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Alvar, C. (Ed.) (1989). *La historia de Merlín* (Vols. 1-2). Madrid: Siruela.
- Alvar, C. (Ed.) (1994). *María de Francia*. Lais. Madrid: Alianza Editorial.
- Alvar, C. (Ed.) (1996). *La muerte del rey Arturo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Álvarez, R. e Vilavedra, D. (Coords.) (1999). *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Amado Rodríguez, M. T. (1999). Os gregos e Pondal. En R. Álvarez e D. Vilavedra (Coords.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero* (Vol. II, pp. 95-107). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Amor Couto, M. (1988). A obra de Xosé Luís Méndez Ferrín. En A. Ansedo Estraviz e C. Sánchez Iglesias (Dirs.), *Historia da literatura galega* (Vol. 5, pp. 1473-1504). Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega.
- Anderson, B. (1999) [1983 e 1991]. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.
- Angueira, A. (1992). Con pólvora e magnolias de Xosé Luís Méndez Ferrín. Pontevedra: Do Cumio.
- Angueira, A. (2010). *A espiral no espello*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

BIBLIOGRAFÍA

- Ansede Estraviz, A. e Sánchez Iglesias, C. (Dirs.) (1996). *Historia da literatura galega* (Vols. 1-5). Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega.
- Araújo, M. T. (1997). Fontes de Fría Hortensia: Branwen, filia de Llyr. *Boletín Galego de Literatura*, (18), pp. 125-129.
- Arbois de Jubainlle, H. d' (1981). *El ciclo mitológico irlandés y la mitología celta*. Barcelona: Visión Libros.
- Armada Pita, X. L. (1999). Unha revisión historiográfica do celtismo galego. En *Os celtas da Europa Atlántica. Actas do 1º Congreso Galego sobre a Cultura Celta* (pp. 229-272). Ferrol: Concello de Ferrol.
- Armesto Faginas, X. F. (1987). *Cunqueiro: unha biografía*. Vigo: Xerais.
- Ashe, G. (1992). *Le roi Arthur: rêves d'un âge d'or*. París: Éditions du Seuil.
- Axeitos, X. L. (1993). O celtismo na poesía galega. En AA. VV., *Anuario de Estudios literarios galegos 1992* (pp. 95-106). Vigo: Galaxia.
- Barreiro Fernández, X. R. (1981). *Historia Contemporánea (ss. XIX-XX)*, III. *Historia de la cultura gallega*. A Coruña: Ediciones Gamma.
- Barreiro Fernández, X. R. (1982). *Liberales y absolutistas en Galicia*. Vigo: Xerais.
- Barreiro Fernández, X. R. (1986). A recreación do mito celta. En AA. VV., *Eduardo Pondal. Home libre, libre terra* (Extra nº 7, pp. 27-29). Vigo: A Nosa Terra.
- Barreiro Fernández, X. R. (1991). *Historia Contemporánea. Política (s. XIX)*. En F. Rodríguez Iglesias (Coord.), *Galicia. Historia* (Vol. VII). A Coruña: Hércules Ediciones.
- Barreiro Fernández, X. R. (1993). A historia da Historia. Aproximación a unha historiografía galega: de Murguía a Risco. En J. G. Beramendi (Coord.), *Galicia e a historiografía* (pp. 183-210). Santiago de Compostela: Tórculo.

- Barthes, R. (1957). *Mithologies*. París: Éditions du Seuil.
- Baudri, R. (1998). *Graal et littératures d'aujourd'hui*. Rennes: Terre de Brume Éditions.
- Bel Ortega, F. (1991). *Vida e obra de Francisco Añón*. Pontevedra: Fundación Barrié de la Maza.
- Beramendi, J. G. (1981). *Vicente Risco no nacionalismo galego* (Vols. 1-2). Santiago de Compostela: Edicións do Cerne/minor.
- Beramendi, J. G. (1986). Os referentes nacionais en Rosalía e no provincialismo galego. En *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (Vol. III, pp. 381-394). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela.
- Beramendi, J. G. (1988). *Manuel Murguía*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Beramendi, J. G. (decembro de 1998b). Murguía e os alicerces da nación galega. *A Nosa Terra*, (19), pp. 7-13.
- Beramendi, J. G., Máiz, R. e Núñez Seixas, J. M. (Eds.) (1994). *Nationalism in Europe. Past and Present*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Bermúdez, T. (1996). Gonzalo R. Mourullo na narrativa galega. En AA. VV., *Anuario de Estudios literarios galegos 1995* (pp. 39-61). Vigo: Galaxia.
- Bermúdez, T. (2001). Introducción. En R. Mourullo, *Nasce un árbore. Memorias de Tains* (pp. 7-92). Vigo: Xerais.
- Blanco, C (1987). Méndez Ferrín o el poder de la imaginación, *Ínsula* (493), pp. 14-15.
- Blanco, C. (1992). Da escritura e da revolución na narrativa de Méndez Ferrín. *Boletín galego de Literatura*, (7), pp. 41-51.

BIBLIOGRAFÍA

- Blanco, C. (1994). A espiral permanente: Aproximación á figura literaria de X. L. Méndez Ferrín. En AA. VV., *Anuario de Estudios literarios galegos 1993* (pp. 11-45). Vigo: Galaxia.
- Blanco, C. (1997). Mulleres na utopía celta de Eduardo Pondal. *Unión Libre. Cadernos de vida e cultura*, (2), pp. 101-118.
- Blanco, C. e Rodríguez Fer, C. (1991). Introducción. En X. L. Méndez Ferrín, *Con pólvora e magnolias* (pp. 12-51). Vigo: Xerais.
- Bloom, H. (1973). *The Anxiety of Influence*. Oxford: Oxford University Press.
- Bobillo, F. (1981). *Nacionalismo gallego*. La ideología de Vicente Risco. Madrid: Akal.
- Bobillo, F. (1981b). Introducción. En F. Bobillo, *Obra Completa de V. Risco*. 1. *Teoría nacionalista* (pp. 5-24). Madrid: Akal.
- Bogdanow, F. (1960). The relationship of the Portuguese *Josep Abarimatia* to the extant French MSS. of the *Estoire del Saint Graal*. *Zeitschrift für romanische Philologie*, (76) (pp. 343-375). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Bogdanow, F. (1966). *The Romance of the Grail. A Study of the Structure and Genesis of a Thirteenth-Century Arthurian Prose Romance*. Manchester: Manchester University Press.
- Bogdanow, F. (1978). La trilogie de Robert de Boron: le Perceval en prose. En J. Frappier e R. R. Grimm (Dirs.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Les Romans jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, IV(1), pp. 513-535.
- Bonilla y San Martín, A. (1907). *Libros de Caballerías. Primera parte: Ciclo artúrico y ciclo carolingio*. Madrid: Bailly Bailliére e hijos.
- Booth, W. (1974). *A Rethoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.
- Botelho, A. e Braz Teixeira, A. (1986). *Filosofía da saudade*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- Bourdieu, P. (1979). *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit
- Bourdieu, P. (1995). Las reglas del arte. *Génesis y estructura del campo literario* (T. Kauf, Trad.). Madrid: Anagrama [Obra orixinal publicada en 1992].
- Bousoño, C. (1985) [1952]. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- Bouyer, L. (1986). *Les lieux magiques de la légende du Graal: de Brocéliande en Avalon*. París: O. E. I. L.
- Bouza-Brey, F. (1 de xaneiro a 1 de abril de 1925). A formazón literaria de Eduardo Pondal e a necesidade de unha revisión dos seus Queixumes. *A Nosa Terra*, (208-211).
- Bouza-Brey, F. (1981). *Obra literaria completa*. Vigo: Xerais.
- Brea, M. (1994). Evolución lingüística externa. *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, VI(2) (pp. 80-97). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Buckley, R. (1982). La materia de Bretaña en la obra de Álvaro Cunqueiro. En R. Buckley, *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España* (pp. 191-210). Barcelona: Península
- Bugallal y Vela, J. (1974). Galicia. En S. Cañada (Ed.), *Gran Enciclopedia Gallega: Tomo XV* (pp. 43-65). Xixón: Silverio Cañada Editor.
- Cabanillas, R. (5 de outubro de 1920). A saudade nos poetas gallegos. Discurso de Ramón Cabanillas. *A Nosa Terra*, (129), pp. 2-5.
- Cabanillas, R. (1 de agosto de 1921). O cabaleiro do Sant Grial (Saga). *A Nosa Terra*, (145), pp. 1-5.
- Cabanillas, R. (15 de xaneiro de 1926). A espada Escalibur (Duam). *Nós*, (25), pp. 1-6.
- Cabanillas, R. (1979). *Obra Completa I*. Madrid: Akal [Edición e limiar de X. Alonso Montero].

BIBLIOGRAFÍA

- Cabanillas, R. (1979b). *Obra Completa II*. Madrid: Akal [Edición e limiar de X. Alonso Montero].
- Cabanillas, R. (1980). *Obra Completa III*. Madrid: Akal [Edición e limiar de X. Alonso Montero].
- Cabanillas, R. (1988). *Na noite estrelecida*. Vigo: Xerais [Edición e introdución de X. R. Pena].
- Cacho Blecua, J. M. (1987). Introducción. En G. Rodríguez de Montalvo, *Amadis de Gaula* (pp. 19-216). Madrid: Cátedra.
- Calinescu, M. (1991) [1987]. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo* (F. Rodríguez Martín, Trad.). Madrid: Tecnos.
- Camba Sanmartín, X. (1996). A Nova Narrativa. En A. Ansedo Estraviz e C. Sánchez Iglesias (Dirs.), *Historia da literatura galega* (Vol. 5, pp. 1283-1312). Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Capelán Rei, A. (1992). Lectura a contraño de “A nova narrativa galega” de M^a Camino Noia. *Boletín Galego de Literatura*, (8), pp. 61-77
- Capelán Rei, A. (1996). Invitación á viaxe. En X. L. Méndez Ferrín, *Retorno a Tagen Ata* (pp. 7-43). Vigo: Xerais.
- Carballo Calero, R. (1976). Prólogo. En R. Cabanillas, *Na noite estrelecida*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Carballo Calero, R. (1977). Cartas de Cabanillas. En AA. VV., *Homenaxe a Cabanillas no centenario do seu nacemento* (pp. 38-45). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Carballo Calero, R. (1981). *Historia da literatura galega contemporánea*. Vigo: Galaxia.

- Carballo Calero, R. (1986). Sobre o helenismo de Pondal. En AA. VV., *Eduardo Pondal. Home libre, libre terra* (Extra nº 7, pp. 49-53). Vigo: A Nosa Terra.
- Carreira López, M. (2021). *Transcendencia e cidadanía. Estudo mitocrítico dos relatos de X. L. Méndez Ferrín*. Colección Textos e Estudos. Universidade do Algarve: Centro e Estudos Galegos da Universidade do Algarve.
- Casas, A. (1994). Pragmática y poesía. En D. Villanueva (Comp.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)* (pp. 229-308). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Casas, A. (2000). A poesía galega entre 1916 e 1936. En A. Tarrío (Coord.), *Historia da Literatura Galega, volume III: O século XX. A literatura anterior á Guerra Civil* (pp. 85-213). A Coruña: Hércules Ediciones.
- Cátedra, P. M. e Rodríguez Velasco, J. (2000). *Creación y difusión de "El balandro del sabio Merlín" (Burgos, 1498)*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.
- Chevalier, J. e Gheerbrant, A. (1982) [1969]. *Dictionnaire des Symboles*. París: Éditions Júpiter.
- Cirlot, M. V. (1982). Introducción. En M. V. Cirlot (Ed. e Trad.), *Mabinogion. Relatos galeses* (pp. 9-73). Madrid: Editora Nacional.
- Cirlot, M. V. (Ed. e Trad.) (1982). *Mabinogion. Relatos galeses*. Madrid: Editora Nacional.
- Cirlot, M. V. (Ed. e Trad.) (1986). *Perlesvaus o el alto libro del Graal*. Madrid: Siruela.
- Cirlot, M. V. (1987). *La novela artúrica*. Barcelona: Montesinos.

BIBLIOGRAFÍA

- Cirlot, M. V. (1991). La estética literaria del Amadís. En G. Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula* (pp. XXXIV-XLVI). Barcelona: Planeta.
- Cirlot, M. V. (1998). Mitos de la Europa arcaica. En I. Bonnefoy (Dir.), *Diccionario de las mitologías, IV. Las mitologías de Europa* (pp. 27-32). Barcelona: Destino.
- Cores Trasmonte, B. (1974). Faraldo, Antolín. En S. Cañada (Ed.), *Gran Enciclopedia Gallega: Tomo XI* (pp. 90-101). Xixón: Silverio Cañada Editor.
- Crécy, M. C. d. (Ed.) (1997). *Ponthus et Sidoine*. Xenebra: Droz.
- Cunqueiro, A. (1957). Epílogo. En *El Balandro del sabio Merlín: Tomo II*. Madrid: Joyas bibliográficas.
- Cunqueiro, Á. (1960b). *Escola de menciñeiros e Fábula de varia xente*. Vigo: Galaxia [Cit. por O. C., Vol. III].
- Cunqueiro, Á. (1963). Imaxinación e creación. *Grial*, (2), pp. 179-184.
- Cunqueiro, Á. (1966) [1956]. *Las crónicas del sochantre*. Barcelona: Ediciones Destino
- Cunqueiro, Á. (1968). *Un hombre que se parecía a Orestes*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Cunqueiro, Á. (1968b). *Flores del año mil y pico de ave*. Barcelona: Taber [Cit. por Barcelona: Seix Barral, 1984].
- Cunqueiro, Á. (1971). *Xente de aquí e de acolá*. Vigo: Galaxia [Cit. por O. C., Vol. III].
- Cunqueiro, Á. (1979). *Os outros feirantes*. Vigo: Galaxia.
- Cunqueiro, Á. (1980). *Obra en galego completa. I. Poesía. Teatro*. Vigo: Galaxia.
- Cunqueiro, Á. (1982). *Obra en galego completa. II. Narrativa*. Vigo: Galaxia.

- Cunqueiro, Á. (1983) [1972]. *Vida y fugas de Fanto Fantini de la Gherardesca*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Cunqueiro, Á. (1983). *Obra en galego completa. III. Semblanzas*. Vigo: Galaxia.
- Cunqueiro, Á. (1985) [1961]. *Se o vello Simbad volvese ás illas*. Vigo: Galaxia.
- Cunqueiro, Á. (1986) [1957]. *Merlín y familia*. Barcelona: Destinolibro
- Cunqueiro, Á. (1986). *Viajes imaginarios y reales*. Barcelona: Tusquets.
- Cunqueiro, Á. (1986b). *Fábulas y leyendas de la mar*. Barcelona: Tusquets.
- Cunqueiro, Á. (1988) [1958]. *O incerto señor Don Hamlet, Príncipe de Dinamarca*. Vigo: Galaxia
- Cunqueiro, Á. (1988). *Los otros caminos*. Barcelona: Tusquets.
- Cunqueiro, Á. (1989) [1960]. *Las mocedades de Ulises*. Barcelona: Ediciones Destino
- Cunqueiro, Á. (1989) [1962]. *Cuando el viejo Simbad vuelva a las islas*. Barcelona: Destinolibro.
- Cunqueiro, Á. (1989). *El pasajero en Galicia*. Barcelona: Tusquets.
- Cunqueiro, Á. (1990) [1974]. *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Cunqueiro, Á. (1990). *O reino da chuvia*. Lugo. Diputación Provincial.
- Cunqueiro, Á. (1991). *Obra en galego completa. IV. Ensaos*. Vigo: Galaxia.
- Cunqueiro, Á. (1994) [1956]. *As crónicas do sochantre*. Vigo: Galaxia
- Cunqueiro, Á. (1994). *Papeles que fueron vidas*. Barcelona: Tusquets.
- Cunqueiro, Á. (1995) [1955]. *Merlín e familia*. Vigo: Galaxia

BIBLIOGRAFÍA

- Curros Enríquez, M. (1985). *Aires da miña terra*. Vigo: Galaxia.
- Dakyns, J. R. (1973). *The Middle Ages in French Literature, 1851-1900*. Oxford: Oxford University Press.
- De Bruyne, E. (1988). *La estética de la Edad Media*. Madrid: Visor
- Deane, S. (1985). *Celtic revivals. Essays in Modern Irish Literature, 1880-1980*. Londres: Faber and Faber.
- Dobarro Paz, X. M. (1974). Pintos Villar, Xoán Manuel. En S. Cañada (Ed.), *Gran Enciclopedia Gallega: Tomo XXIV* (p. 255). Xixón: Silverio Cañada Editor.
- Dobarro Paz, X. M. (1977). Anotacións sobre o uso dos tempos verbais nas sagas célticas de Ramón Cabanillas. En AA. VV., *Homenaxe a Cabanillas no centenario do seu nacemento* (pp. 153-170). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Dobarro Paz, X. M. (1988). Prensa e literatura galega no século XIX. En AA. VV., *A nosa literatura. Unha interpretación para hoxe* (pp. 65-84). Sada: Asociación cultural Alexandre Bóveda.
- Doval Liz, X. (1983). As historias do Merlín cunqueiriano. *Grial*, (80), pp. 194-202.
- Durán, J. A. (Ed.) (1998). *O periodismo de Manuel Murguía: Antoloxía básica, 1853-1923*. Santiago de Compostela: Caixa Galicia.
- Easthope, A. (1955) [1991]. *Literary into cultural studies*. Londres: Routledge.
- Eliade, M. (1972) [1951]. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza Editorial.
- Eliade, M. (1981) [1963]. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor
- Eliade, M. (1994) [1957]. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor.

- Entwistle, W. J. (1975) [1925]. *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*. Nova York: Phaeton Press.
- Even-Zohar, I. (1979). La literatura como bienes y como herramientas. En D. Villanueva, A. Monegal e E. Bou (Coord.), *Sin fronteras. Ensayos de literatura comparada en honor a Claudio Guillén* (pp. 27-36). Madrid: Editorial Castalia. <https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-Literatura-bienes-herramientas.pdf>
- Even-Zohar, I. (1986). Language Conflict and National Identity. En J. Alpher (Ed.), *Nationalism and Modernity: A Mediterranean Perspective* (pp. 126-135). Nova York: Praequer. Accesible en <http://www.tau.ac.il/~itamarez>
- Even-Zohar, I. (1990). Polysystem Theory. *Poetics Today*, 11(1), pp. 9-94.
- Even-Zohar, I. (1995). Planificación da cultura e mercado. *Grial*, (126), pp. 181-200. Accesible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/grial--revista-galega-de-cultura-num-126-1995-924559/>
- Even-Zohar, I. (1997). The making of Culture Repertoire and the Role of Transfer. *Target*, 9(2), pp. 373-381. Consultado en <http://www.tau.ac.il/~itamarez>
- Even-Zohar, I. (1997c). *Culture Planning and Cultural Resistance in the Making and Maintaining of Entities*. Consultado en <http://www.tau.ac.il/~itamarez/papers/plan2.res.html>
- Even-Zohar, I. (1998). Planificación cultural e resistencia na creación e supervivencia de entidades sociais. *A trabe de ouro*, (36), pp. 341-349. Consultado en <http://www.tau.ac.il/~itamarez>
- Even-Zohar, I. (1998b). *Culture repertoire and the Wealth of collective entities. Parameters for contrastive culture analysis*. Consultado en <http://www.tau.ac.il/~itamarez>
- Even-Zohar, I. (1999). Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas. En M. Iglesias Santos (Trad.),

BIBLIOGRAFÍA

Teoría de los polisistemas (pp. 23-52). Madrid: Arco. (Obra orixinal publicada en 1992).

- Even-Zohar, I. (2000). *La fabricación de repertorios, supervivencia y éxito dentro de las condiciones de heterogeneidad*. Consultado en <http://www.tau.ac.il/~itamarez>
- Faílde Delgado, M. (1988). A novela de Ponthus e Sidoine. As aventuras dun rei galego na Bretaña. *A trabe de ouro*, (35), pp. 115-118.
- Faraldo, A. (1 de novembro de 1842). Historia de Galicia. *El recreo compostelano*, 1(21), pp. 324-327. Accesible en http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/gl/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1427688
- Faraldo, A. (1 de marzo de 1842a). Galicia antes de la invasión romana. *El recreo compostelano*, 1(5), pp. 68-72. Accesible en http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/gl/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1427672
- Faraldo, A. (11 de xuño de 1842b). La escuela histórica. *El recreo compostelano*, 1(11), pp. 169-171. Accesible en http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/gl/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1427678
- Faraldo, A. (26 de setembro de 1842c). Estudios de Galicia. *El recreo compostelano*, 1(18), pp. 275-279. Accesible en http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/gl/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1427685
- Faraldo, A. (11 de outubro 1842d). Estudios de Galicia. 2º. *El recreo compostelano*, 1(19), pp. 292-296. Accesible en http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/gl/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1427686
- Faraldo, A. (26 de outubro de 1842e). Historia del cristianismo en Galicia. *El recreo compostelano*, 1(20), pp. 307-311. Accesible en http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/gl/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1427687

- Faraldo, A. (26 de novembro de 1842f). Estudios sobre la monarquía sueva. *El recreo de compostelano*, 1 (22), pp. 338-343. Accesible en http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/gl/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1427689
- Faraldo, A. (26 de decembro de 1842g). Últimas consideraciones sobre Galicia. *El recreo compostelano*, 1 (24), pp. 371-375. Accesible en http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/gl/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1427691
- Faraldo, A. (20 de abril de 1846). La Junta Superior Provisional de Gobierno de Galicia a sus habitantes. *Boletín Oficial de la Provincia de Pontevedra*, 47. En S. Cañada (Ed.), *Gran Enciclopedia Gallega: Tomo XI* (pp. 94-95). Xixón: Silverio Cañada Editor.
- Faraldo, A. (1973). Artigos. *Grial*, (40), pp. 153-170
- Fernan Vello, M. A. e Pilla Mayor, F. (2000) [1989]. *A nación incesante. Conversas con Xosé Manuel Beiras*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Fernández Costas, X. M. e Rabuñal, H. (1993). *Méndez Ferrín. Curso de Orientación Universitaria. Tema 8*. A Coruña: Bahía.
- Fernández Dans, M. M. (1976). Os personaxes de ‘O Cabaleiro do Santo Grial’ e os das aventuras de Galaad na ‘Queste’ francesa. *Grial*, (54), pp. 465-475.
- Fernández del Riego, F. (1955). Panorámica da nosa paisaxe literaria. En AA. VV., *Paisaxe e cultura*. Vigo: Galaxia. [asinado como Salvador Lorenzana].
- Fernández del Riego, F. (1978). *Antolín Faraldo: un precursor*. Vigo: Banco do Noroeste.
- Fernández del Riego, F. (1981). A vida e a obra dun gran fabulador. *Grial*, (72), pp. 137-155.

BIBLIOGRAFÍA

- Fernández del Riego, F. (2001). *Con Pondal en Bergantiños*. Sada: Edición do Castro.
- Fernández Ocampo, A. (1998). Capítulo XI do Román de Ponthus. *A trabe de ouro*, (35), pp. 83-101.
- Ferreiro, M. (1991). *Pondal. Do dandysmo á loucura (biografía e correspondencia)*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Ferreiro, M. (1996). *De Breogán aos Pinos. O texto do Himno Galego*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Ferreiro, M. (1999). "Terra Verde": un poema inédito de Eduardo Pondal. En R. Álvarez e D. Vilavedra (Coords.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero* (Vol. II, pp. 509-527). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela
- Ferreiro, M. (2000). De Anacreonte a Pondal: un novo poema. En I. Riquer, E. Losada e H. González (Coords.), *Profesor Basilio Losada. Ensinar a pensar con liberdade e risco* (pp. 376-386). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Ferreiro, M. (Ed.) (1995). *Eduardo Pondal. Poesía galega completa I. Queixumes dos pinos*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Ferreiro, M. (Ed.) (2001). *Poesía galega completa. II. Poemas impresos*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Figuerola, A. (1988). *Diglosia e texto*. Vigo: Xerais.
- Figuerola, A. (1995). Literatura, sistema e lectura. En AA. VV., *Anuario de Estudios literarios galegos 1994* (pp. 97-107). Vigo: Galaxia.
- Figuerola, A. (1998). *Lecturas alleas. Sobre as relacións con outras literaturas*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Filgueira Valverde, J. (1982). *Tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval*. Vigo: Xerais.

- Flores Varela, C. D. (1997). Os poemas artúricos de Na noite estrelecida de Ramón Cabanillas. En AA. VV., *Homenaxe a Cabanillas no centenario do seu nacemento* (pp. 51-64). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Forcadela, M. (1986). Eduardo Pondal, celeste ave a voar. En AA. VV., *Eduardo Pondal. Home libre, libre terra* (Extra nº 7, pp. 13-15). Vigo: A Nosa Terra.
- Forcadela, M. (1988). *A harpa e a terra. Unha visión da poesía lírica de Eduardo Pondal*. Vigo: Xerais.
- Forcadela, M. (1989). De mitos e heroes. En AA. VV., *Ramón Cabanillas. Camiño adiante* (Extra nº 10, pp. 79-88). Vigo: A Nosa Terra.
- Forcadela, M. (1993). *Manual e escolma da Nova Narrativa Galega*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Forcadela, M. (1995). *A poesía de Eduardo Pondal*. Vigo: Edicións do Cumio.
- Forcadela, M. (2000). Eduardo Pondal e Curros Enríquez. En Tarrío, A. (Coord.), *Galicia. Literatura. Tomo XXXI: Os séculos escuros. O século XIX* (pp. 304-387). A Coruña: Hércules ediciones.
- Forcadela, M. (2000). A poesía de finais do XIX. En Tarrío, A. (Coord.), *Galicia. Literatura. Tomo XXXI: Os séculos escuros. O século XIX* (pp. 387-408). A Coruña: Hércules Ediciones.
- Fortes, A. B. (decembro de 1998). O proxecto de creación dunha literatura galega en Murguía. *A Nosa Terra*, (19), pp. 24-30.
- Foucault, M. (1986). On other Spaces. *Diacríticos* 16(1), pp. 22-29.
- Franco Grande, X. L. (1985). *Os anos escuros, I. A resistencias cultural na xeración da noite (1954-1960)*. Vigo: Xerais.
- Franco Grande, X. L. (1991). *A ilusión da esperanza (de Cabanillas a Baixeras)*. Pontevedra: Edicións do Cumio.

BIBLIOGRAFÍA

- Frappier, J. (1972). *Chrétien de Troyes et le mythe du graal: étude sur Perceval ou le Conte du graal*. París: Société d'Édition d'Enseignement Superior
- Frappier, J. (1978). La matière de Bretagne: ses origines et son développement. En J. Frappier e R. R. Grimm (Dirs.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Les Romans jusqu'à la fin du XIIIe siècle, IV(1)*, pp. 183-211.
- Frappier, J. (1978b). La légende du Graal: origine et évolution. En J. Frappier e R. R. Grimm (Dirs.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Les Romans jusqu'à la fin du XIIIe siècle, IV(1)*, pp. 292-331.
- Frappier, J. (1978c). Le Conte du Graal de Chrétien de Troyes. En J. Frappier e R. R. Grimm (Dirs.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Les Romans jusqu'à la fin du XIIIe siècle, IV(1)*, pp. 332-354.
- Frappier, J. e Grimm, R. R. (Dirs.) (1978). *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Les Romans jusqu'à la fin du XIIIe siècle, IV(1)*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter Heidelberg.
- Freire Nunes, I. (Ed.) (1995). *A demanda do Santo Graal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Freixanes, V. F. (1982) [1976]. *Unha ducia de galegos*. Vigo: Galaxia.
- Frye, N. (1980) [1976]. *La escritura profana*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- García Gual, C. (1983). *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la tabla redonda*. Madrid: Alianza Editorial.
- García Gual, C. (1996). *Mitos, viajes, héroes*. Madrid: Santillana.
- García Negro, M. P. e Gómez Sánchez, A. (Eds.) (1996). *A literatura galega do pre-renacemento (1808-1863)*. Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega.

- Gardy, P. (1982). La fabrication de la littérature occitane aux XVIIe et XVIIIe siècles. *Revue des Langues Romanes*, LXXXVI(1).
- Gaspar, S. (1995). A narración excéntrica (1985-1995). *Grial*, (127), pp. 317-332.
- Genette, G. (1979). *Introduction á l'architexte*. París: Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil.
- Girgado, L. A. (Dir.) (1996). Introducción. *La Noche. Suplemento del sábado* (pp. 35-50). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- González Fernández, H. (1997). Géneros literarios: legitimación, modernidad y compromiso. *Quimera* (158-159), pp. 99-101.
- González Gómez, X. (1995). A última narrativa de Méndez Ferrín: da utopía á historia. *Grial*, (127), pp. 407-426.
- González-Millán, X. (1988a). James Joyce e a xeración Nós. *Grial*, (101), pp. 29-46.
- González-Millán, X. (1991). *Silencio, parodia e subversión. Cinco ensaios sobre narrativa galega contemporánea*. Vigo: Xerais.
- González-Millán, X. (1991a). *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*. Vigo: Galaxia.
- González-Millán, X. (1991b). *Álvaro Cunqueiro e "Merlín e familia"*. Vigo: Galaxia.
- González-Millán, X. (1995). Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega. En AA. VV., *Anuario de Estudios literarios galegos 1994* (pp. 67-81). Vigo: Galaxia.
- González-Millán, X. (1995b). A cuestión dos xéneros na periferia literaria. Ámbitos de investigación. *A trabe de ouro*, (23), pp. 343-352.

BIBLIOGRAFÍA

- González-Millán, X. (1997). ¿Etnia ou nación? Algúns desafíos na articulación conceptual do fenómeno nacionalitario. *A trabe de ouro*, (32), pp. 451-470.
- González-Millán, X. (1998). Notas para unha poética da desintegración na narrativa de Álvaro Cunqueiro. En AA. VV., *Homenaxe a Ramón Lorenzo* (Vol. I, pp. 391-403). Vigo: Galaxia.
- González-Millán, X. (1998). O criterio filolóxico e a configuración dunha literatura nacional: achegas a un novo marco de reflexión. *Cadernos de Lingua*, (17), pp. 5-24.
- González-Millán, X. (2000). *Resistencia cultural e diferenca histórica*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Graña, B. (1998). Arredor de *Percival e outras historias* de X. L. Méndez Ferrín. En AA. VV., *Homenaxe a Ramón Lorenzo* (Vol. I, pp. 405-408). Vigo: Galaxia.
- Gutiérrez, S. (1997). *Merlín e a súa historia*. Vigo: Xerais.
- Halsall, A. W. (1987). Camelot: paradigmes narratifs modernes d'un modèle idéologique médiéval. En M. Perrin (Ed.), *Dire le Moyen Âge. Hier et aujourd'hui. Actes du Colloque* (pp. 221-237). Laon: Université de Picardie.
- Harf-Lancer, L. (1984). *Les fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. París: H. Champion.
- Harlow, B. (1987). *Resistance Literature*. Nova York: Methuen.
- Hermida, C. (1992). *Os precusores da normalización. Defensa e reivindicación da lingua galega no Rexurdimento*. Vigo: Xerais.
- Hobsbawn, E. e Ranger, T. (1994) [1983]. *The invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hobsbawn, E. J. (1994). Nation, State, Ethnicity, Religion: Transformations of Identity. En J. G. Beramendi, R. Máiz, e J. M. Núñez Seixas

(Eds.), *Actas do Congreso Internacional Os Nacionalismos en Europa: Pasado e presente* (pp. 33-46). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Hoeges, D. (1991). Der Kampf um die Geschichte. Das Mittelalter in Restauration und Julimonarchie. Ein Paradigma selektiver Rezeption. En R. R. Grimm e F. Wanning (Dirs.), *Mittelalter-Rezeption. Zur Rezeptionsgeschichte der romanischen Literaturen des Mittelalters in der Neuzeit* (Vol. 2, pp. 227-242). Heidelberg: Universitätsverlag Winter Heidelberg

Hroch, M. (1994). ¿Sabemos suficiente sobre el nacionalismo?". En J. G. Beramendi, R. Máiz, e J. M. Núñez Seixas (Eds.), *Actas do Congreso Internacional Os Nacionalismos en Europa: Pasado e presente* (pp. 229-245). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. Nova York: Methuen.

Iglesias Santos, M. (1994). El sistema literario. Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas. En D. Villanueva (Comp.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)* (pp. 309-356). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Iglesias Santos, M. (Coord.) (1994). *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco Libros.

Jackson, R. (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres: Methuen.

Jarman, A. O. H. (1959). The Welsh Myrddin Poems. En R. S. Loomis (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages* (pp. 20-30). Oxford: Clarendon Press

Jauss, H. R. (1989) [1976]. *Alterità e modernità della letteratura medievale*. Turín: Bollati Boringhieri.

Jesi, F. (1968). *Letteratura e mito*. Turín: Einaudi.

BIBLIOGRAFÍA

- Kinsell, T. (1986). *The New Oxford Book of Irish Verse*. Oxford: Oxford University Press.
- Klippenholz, H. (1991). Die Rezeption des Artus-Romans in der 'Bibliothèque universelle des romans'. En R. R. Grimm e F. Wanning (Dirs.), *Mittelalter-Rezeption. Zur Rezeptionsgeschichte der romanischen Literaturen des Mittelalters in der Neuzeit* (Vol. 2, pp. 111-137). Heidelberg: Universitätsverlag Winter Heidelberg.
- Klippenholz, H. (1991b). Von der Farce zum Mysterium. Die Surrealisierung des Mittelalters bei Jean Cocteau. En R. R. Grimm e F. Wanning (Dirs.), *Mittelalter-Rezeption. Zur Rezeptionsgeschichte der romanischen Literaturen des Mittelalters in der Neuzeit* (Vol. 2, pp. 229-311). Heidelberg: Universitätsverlag Winter Heidelberg.
- Köhler, E. (1991) [1957]. *La aventura cavalleresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona: Sirmio.
- Kristeva, J. (1981). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.
- Lacy, N. J. (Ed.) (1986). *The Arthurian Encyclopedia*. Nova York: Garland Publishing.
- Lacy, N. J., Ashe, G. e Mancoff D. N. (1997). *The Arthurian Handbook*. Nova York: Garland Publishing.
- Le Goff, J. (1991 [1985]). *L'imaginaire médiéval*. París: Gallimard.
- Loomis, R. S. (1949). *Arthurian tradition and Chretien de Troyes*. Nova York: Columbia University Press.
- Loomis, R. S. (1967) [1927]. *Celtic Myth and Arthurian Romance*. Nova York: Haskell House Publishers.
- Loomis, R. S. (Ed.) (1967b) [1959]. *Arthurian Literature in the Middle Ages. A collaborative History*. Oxford: Clarendon Press.

- López, T. (1991). *Néboas de antano. Ecos dos cancioneiros galego-portugueses no século XIX*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- López, T. (1993). Lírica medieval galego-portuguesa e neotrovadorismo na época Nós: Coordenadas da poesía de Fermín Bouza-Brey. En AA. VV., *Anuario de Estudios literarios galegos 1992* (pp. 35-68). Vigo: Galaxia.
- López, T. (1996). O neotrobadorismo. Fermín Bouza-Brey. En A. Ansedo Estraviz e C. Sánchez Iglesias (Dirs.), *Historia da literatura galega* (Vol. 3, pp. 897-928). Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega
- López, T. (1997). *O neotrobadorismo*. Vigo: A Nosa Terra.
- López, T. e Ferreiro, M. (abril de 1988). Pondal publicou un adianto do que foron "Os Eoas" no 1857. *A Nosa Terra*, (338), p. 1.
- López Pérez, S. (1988). Lendo Bretaña Esmeraldina. *Dorna: expresión poética galega*, (13), pp. 85-89.
- Losada, B. (1971). *Poetas gallegos de postguerra*. Barcelona: Ocnos.
- Losada, B. (1984) [1976]. La literatura. En X. R. Barreiro Fernández et al., *Los Gallegos* (pp. 241-318). Madrid: Istmo.
- Losada, B. (2001). Ensayo histórico sobre la cultura gallega. En *Actas do Congreso Ramón Otero Pedrayo, 22 e 23 de xuño de 2001* (pp. 249-253). Ourense: Dirección Xeral de Promoción Cultural.
- Lotman, Y. M. (1988) [1970]. Estructura del texto artístico. Madrid: Istmo.
- Lupack, A. (Ed.) (1992). *Modern Arthurian Literature: an Anthology of English and American Arthuriana from the Renaissance to the present*. Nova York: Garland.
- Macpherson, J. (1847). *The Poems of Ossian, translated by James Macpherson*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz.

BIBLIOGRAFÍA

- Maier, B. (1997). *Dictionary of Celtic Religion and Culture* (C. Edwards, Trad.). Woodbridge: The Boydell Press.
- Máiz, R. (1984). *O rexionalismo galego: organización e ideoloxía 1886-1907*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- Máiz, R. (1997). *A idea de nación*. Vigo: Xerais.
- Máiz, R. (1999). *O pensamento político de Murguía*. Vigo: Xerais.
- Makaryk, I. R. (Ed.) (1997) [1993]. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press.
- Malory, T. (1985). *La muerte de Arturo* (F. Torres Oliver, Trad.). Madrid: Siruela.
- Manent, M. (1977). *La poesía irlandesa*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Markale, J. (1975). *La epopeya celta en Irlanda*. Madrid: Jucar.
- Markale, J. (1981). *Merlin l'enchanteur ou l'Éternelle quête magique*. París: Albin Michel.
- Markale, J. (1992). *Los celtas y la civilización celta*. Madrid: Taurus.
- Martínez Murguía, M. (1865). *Historia de Galicia, I*. Lugo: Imprenta de Soto Freire.
- Martínez Murguía, M. (1866). *Historia de Galicia, II*. Lugo: Imprenta de Soto Freire.
- Martínez Murguía, M. (1885). *Los Precursores*. A Coruña: Imprenta de La Voz de Galicia [Cit. pola edición facsimilar de *La Voz de Galicia*, 1976].
- Martínez Murguía, M. (1888). *Galicia*. Barcelona: Imprenta de Daniel Cortezo y C. [Cit. por Vigo: Xerais, 1982].

- Martínez Murguía, M. (1888b). *Historia de Galicia, III*. A Coruña: Librería de Andrés Martínez.
- Martínez Murguía, M. (1891). *Historia de Galicia, IV*. A Coruña: Librería de Eugenio Carré.
- Martínez Murguía, M. (1911). *Historia de Galicia, V*. A Coruña: Imprenta y Fotograbado de Ferrer.
- Martínez Padín, L. (1845). *Suspiros del corazón*. Santiago de Compostela: Núñez Espinosa.
- Martínez Padín, L. (1849). *Historia política, religiosa y descriptiva de Galicia*. Madrid: A. Vicente.
- Martínez Padín, L. (1862). A Galicia. En *Álbum de la Caridad. Juegos Florales de La Coruña en 1861, seguido de un mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos* (pp. 343-346). A Coruña: Imprenta del Hospicio provincial [Cit. por edición facsimilar de Ediciones Giner, 1989].
- Martínez Torrón, D. (1980). *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*. Sada: Ediciós do Castro.
- Marx, J. (1952). *La légende arthurienne et le Graal*. París: Presses Universitaires de France.
- Marx, J. (1967). *Les littératures celtiques*. París: Presses Universitaires de France.
- Mato Domínguez, J. A. (1974). Vicetto Perez, Benito. En S. Cañada (Ed.), *Gran Enciclopedia Gallega: Tomo XXX* (pp. 35-36). Xixón: Silverio Cañada Editor.
- Mato Domínguez, J. A. (1981). *Historiografía y nacionalismo. La construcción histórica de Galicia por los historiadores gallegos del siglo XIX y primer tercio del XX* (tese de licenciatura). Universidade de Santiago de Compostela: Santiago de Compostela.

BIBLIOGRAFÍA

- Mato Fondo, M. (1989). O simbolismo apocalíptico nas sagas de Ramón Cabanilhas. En *Ramón Cabanillas. Camiño adiante*, (Extra nº 10, pp. 89-94). Vigo: A Nosa Terra.
- Mato Fondo, M. (1996). A obra literaria de Eduardo Pondal. En A. Ansedo Estraviz e C. Sánchez Iglesias (Dirs.), *Historia da literatura galega* (Vol. 2, pp. 417-448). Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega.
- Mejía Ruíz, C. e López Valero, M del M. (1996-97). Recreación medieval en *Percival e outras historias* (1958) de X.L. Méndez Ferrín y en *Irmán Rei Artur* (1987) de C. González Reigosa. *Revista de linguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, (5), pp. 277-296.
- Méndez Ferrín, X. L. (1954). Lembranza de Mistral. *Litoral*, (54), pp. 1-6 [asinado como Laín Feixóo].
- Méndez Ferrín, X. L. (1961). *O crepúsculo e as formigas*. Vigo: Galaxia [Cit. por Vigo: Xerais, 1988].
- Méndez Ferrín, X. L. (1965). Literatura galega de hoxe. *Vieiros. Revista do Padroado da Cultura Galega do México*, (3) p. 57.
- Méndez Ferrín, X. L. (maio de 1966). “Nova narrativa” y compromiso social. *Presencia*, p. 6.
- Méndez Ferrín, X. L. (1969). Orixes da poesía galega do século XX: o formalismo. *Grial*, (26), pp. 406-412.
- Méndez Ferrín, X. L. (1971). *Retorno a Tagen Ata*. Vigo: Edicións Castrelos [Cit. por Vigo: Xerais, 1996].
- Méndez Ferrín, X. L. (1974). *Elipsis e outas sombras*. Vigo: Galaxia.
- Méndez Ferrín, X. L. (1976). *Antón e os inocentes*. Monforte de Lemos: Xistral [Cit. por Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1989].
- Méndez Ferrín, X. L. (1980). *Crónica de nós*. Vigo: Xerais.

- Méndez Ferrín, X. L. (1982b). *O fin dun canto*. A Coruña: Ediciones Nós.
- Méndez Ferrín, X. L. (1983) [1964]. *Arrabaldo do norte*. Vigo: Galaxia.
- Méndez Ferrín, X. L. (1984) [1982]. *Amor de Artur*. Vigo: Xerais.
- Méndez Ferrín, X. L. (1984). *De Pondal a Novoneyra*. Vigo: Xerais.
- Méndez Ferrín, X. L. (1985) [1958]. *Percival e outras historias*. Vigo: Galaxia.
- Méndez Ferrín, X. L. (1985). Prólogo. En X. L. Franco Grande, *Os anos escuros, A resistencia cultural na xeración da noite (1954-60)* (pp. 9-16).
- Méndez Ferrín, X. L. (1987). *Bretaña, Esmeraldina*. Vigo: Xerais.
- Méndez Ferrín, X. L. (12 de marzo de 1988 a 10 de abril de 1988). Amadís. Unha adaptación ó galego da novela de cabalería Amadís de Gaula. *Diario de Galicia*.
- Méndez Ferrín, X. L. (1990) [1985]. *Arnoia, Arnoia*. Vigo: Xerais.
- Méndez Ferrín, X. L. (1990). *Morte de Amadís*. Barcelona: Antón Agra, editor [textos de X.L. Méndez Ferrín e gravados en madeira de A. Carpo]
- Méndez Ferrín, X. L. (1991). *Arraianos*. Vigo: Xerais.
- Méndez Ferrín, X. L. (1994). *Estirpe*. Vigo: Xerais
- Méndez Ferrín, X. L. (1995) [1974]. *Elipsis e outras sombras*. Vigo: Xerais.
- Méndez Ferrín, X. L. (1995) [1983]. *Elipsis e outras sombras*. Vigo: Xerais
- Méndez Ferrín, X. L. (1997). Lanzarote ou o sabio consello. *A trabe de ouro*, (31), 113-119.
- Méndez Ferrín, X. L. (1998). *Dosinda Areses. Prosas completas* (A. Capelán, Ed.). Vigo: Xerais.

BIBLIOGRAFÍA

- Méndez Ferrín, X. L. (1999). *No ventre do silencio*. Vigo: Xerais.
- Méndez Ferrín, X. L. (2001). [1987]. Prólogo. En C. Reigosa, *Irmán Rei Artur* (pp. 27-33). Vigo: Xerais.
- Micha, A. (1978). L'Estoire de Merlin. En J. Frappier e R. R. Grimm (Dir.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Les Romans jusqu'à la fin du XIIIe siècle, IV(1)*, pp. 590-600.
- Michel, A. (1987). Signification actuelle de l'esthétique médiévale. En M. Perrin (Ed.), *Dire le Moyen Âge. Hier et aujourd'hui. Actes du Colloque* (pp. 149-166). Laon: Université de Picardie
- Mignolo, W. (1992). Los límites de la literatura y de la literatura comparada: El desafío de las prácticas semióticas en situaciones coloniales. *Ínsula*, (552), pp. 15-17.
- Mignolo, W. (1998). Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?). *Sulla*, pp. 237-270.
- Millán Otero, X. M. (1996). O anuncio dos novos tempos: Ramón Cabanillas. En A. Ansedo Estraviz e C. Sánchez Iglesias (Dir.), *Historia da literatura galega* (Vol. 2, pp. 547-576). Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega.
- Molina, C. A. (1989). *Prensa literaria en Galicia (1809-1920)*. Vigo: Xerais.
- Molino, J. (1998). Mito y teoría política. Nacionalismos y socialismos. En I. Bonnefoy (Dir.), *Diccionario de las mitologías, IV. Las mitologías de Europa* (pp. 583-586). Barcelona: Destino.
- Monmouth, G. (1984). *Historia de los reyes de Bretaña* (L. A. de Cuenca, Trad.). Madrid: Siruela.
- Monmouth, G. (1986). *Vida de Merlín*. (L. C. Pérez Castro, Trad.). Madrid: Siruela.

- Monteagudo, H. (1996). Nación/creación. Estética e política no agromar do ensaio galego. En AA. VV., *Anuario de Estudios literarios galegos 1995* (pp. 63-108). Vigo: Galaxia.
- Montiel, I (1974). *Ossián en España*. Barcelona: Planeta.
- Morán Fraga, C. C. (1982). Entrevista con Álvaro Cunqueiro. En *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro* (pp. 371-387). Santiago de Compostela: Universidade.
- Morán Fraga, C. C. (1990). *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro*. A Coruña: AGAL.
- Moreno, M. V. e Rábade, X. (1985). *Literatura Século XX*. Vigo: Galaxia.
- Morgan, P. (2000) [1983]. From a Death to a View: The Hunt for the Welsh Past in the Romantic Period. En E. Hobsbawn e T. Ranter (Ed.), *The Invention of Tradition* (pp. 43-100). Cambridge: University Press.
- Mourullo, G. R. (26 de xaneiro 1957). Carta a Manuel Antonio en el XXIX aniversario de su muerte. *La Noche. Suplemento del sábado*, p. 3. Accesible en https://biblioteca.galiciana.gal/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=922&anyo=1957
- Muñoz Sánchez-Brunete, X. (1976). Os temas osiánicos na poesía de Ramón Cabanillas. *Grial*, (54), pp. 451-464.
- Neusüss, A. (1971). *Utopía*. Barcelona: Barral.
- Nicolás Rodríguez, R. (1994). *Entrevistas a Cunqueiro*. Vigo: Nigra Trea.
- Nicolás Rodríguez, R. (2000). Problemática do modernismo en Galicia: Cabanillas, Noriega e epígonos do Rexurdimento. En A. Tarrío (Coord.) (2000b), *Galicia. Literatura. Tomo XXXII: O século XX. A literatura anterior á Guerra Civil* (pp. 26-81). A Coruña: Hércules Ediciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Nogueira, M. X. (1997). Habitantes da Fisterra. A presenza do celtismo na obra de Cunqueiro. *Unión Libre: cadernos de vida e culturas* 2, pp. 123-135.
- Nogueira, M. X. (1997b). A recuperación da narrativa en galego: Álvaro Cunqueiro. En A. Ansedo Estraviz e C. Sánchez Iglesias (Eds.), *Historia da literatura galega* (Vol. 4, pp. 1121-1152). Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega.
- Noia, C. (1992). *A nova narrativa galega*. Vigo: Galaxia
- Oergel, M. (1998). *The Return of King Arthur and the Nibelungen: national myth in nineteenth-century English and German Literature*. Berlín: Walter de Gruyter.
- Otero Pedrayo, R. (1982). *Ensaio histórico sobre a cultura galega*. Vigo: Galaxia.
- Patch, H. (1983). *El otro mundo en la literatura medieval*. Madrid: FCE.
- Patiño, R. (1962). O arte disgregado. *Vieiros. Revista do Padroado da Cultura Galega do México*, (3), p. 40.
- Patiño, R. (1967). Prólogo. En V. Vázquez Diéguez, *As ponlas baixas* (pp. 11-19). Vigo: Galaxia.
- Payen, J. C. (1978). Les Continuations de Perceval. En J. Frappier e R. R. Grimm (Dirs.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Les Romans jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, IV(1), pp. 354-361.
- Pena, X. R. (1986) *Literatura galega medieval. I. A historia; II. Antoloxía*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Pena, X. R. (1988). Introducción. En R. Cabanillas, *Na noite estrelecida* (pp. 11-62). Vigo: Xerais.

- Pena, X. R. (1996). *A renovación política e estética do galeguismo: Ramón Cabanillas, 'o poeta arelado'*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Pensado, J. L. (1974). *Opúsculos lingüísticos gallegos del siglo XVIII*. Vigo: Galaxia.
- Pérez-Bustamante Mourier, A. S. (1992). Álvaro Cunqueiro: Poética para un poeta narrador. *Boletín Galego de Literatura. Monografías 1: Álvaro Cunqueiro*, pp. 17-23.
- Pérez-Bustamante Mourier, A. S. (agosto de 1991). El año del cometa: cuando la dama del lago vino por Meriín. *Ínsula*, (536), pp. 16-18.
- Pérez-Bustame Mourier, A. S. (1993). El caballero, la muerte y el diablo. (La Galicia avalónica de Álvaro Cunqueiro). En *Congreso Álvaro Cunqueiro: Mondoñedo, 9-13 de setembro de 1993* (pp. 327-347). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Piñeiro, R. (1956). Carta a Daniel Cortezón Álvarez. En D. Cortezón, *As covas do Rei Cintolo* (pp. 11-26). Vigo: Galaxia.
- Piñeiro, R. (1974). *Olladas no futuro*. Vigo: Galaxia.
- Piñeiro, R. (1984). *Filosofía da Saudade*. Vigo: Galaxia.
- Piñeiro, R. (1988) [1961]. As andadas literarias de Méndez Ferrín. En X. L. Méndez Ferrín, *O crepúsculo e as formigas* (pp. 9-16). Vigo: Xerais.
- Pociña López, A. J. (1999). Ramón Cabanillas e Teixeira de Pascoas: dúas formas de ve-la saudade. En R. Álvarez e D. Vilavedra (Coords.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero* (Vol. II, pp. 1163-1178). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Pokorny, J. (1951) [1944]. *Cancioeiro da poesía céltiga*. (C. Fernández de la Vega e R. Piñeiro, Trads.). Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos.

BIBLIOGRAFÍA

- Pondal, E. (1877). *Rumores de los pinos: Poesías*. Santiago de Compostela: Tip. de Manuel Mirás y Álvarez.
- Pondal, E. (1886). *Queixumes dos pinos*. A Coruña: Latorre y Martínez.
- Pondal, E. (1961). *Versos iñorados ou esquecidos de Eduardo Pondal* (R. Carballo Calero, Ed.). Vigo: Galaxia.
- Pondal, E. (1971). *Novos poemas* (Amado Ricón Virulegio, Ed.). Vigo: Galaxia.
- Pondal, E. (1981). *Eduardo Pondal* (Limiar e escolma de Amado Ricón Virulegio). Vigo: Galaxia.
- Pondal, E. (1985). *Queixumes dos pinos e outros poemas* (X. Senín, Ed.). Vigo: Galaxia.
- Pondal, E. (1989). *Poesía* (M. Forcadela, Ed.). Vigo: Xerais.
- Pondal, E. (1995). *Poesía Galega Completa I. Queixumes dos pinos* (M. Ferreiro, Ed.). Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Pondal, E. (2001). *Poesía Galega Completa II. Poemas impresos* (M. Ferreiro, Ed.). Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Queizán, M. X. (1979). A nova narrativa ou a loita contra o sentimentalismo, *Grial*, (63), pp. 67-80.
- Queizán, M. X. (1980). A interpretación do mito do Grial, *Grial*, (70), pp. 482-486.
- Queizán, M. X. (1986). De florido poeta da raza a desflorador racista. En AA. VV., *Eduardo Pondal. Home libre, libre terra* (Extra nº 7, pp. 55-58). Vigo: A Nosa Terra.
- Queizán, M. X. (1998). *Misoxinia e racismo na poesía de Pondal*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Queizán, M. X. (2000). *Ten o seu punto a fresca rosa*. Vigo: Xerais.

- Queyja, M. (1984). Entrevista con Álvaro Cunqueiro. *Grial*, (85), 336-341.
- Quintana, X. R. e Valcárcel, M. (1988). *Ramón Otero Pedrayo. Vida, obra e pensamento*. Vigo: Ir Indo.
- Quiroga, H. (1984). *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*. Madrid: Real Academia Española.
- Rábade Paredes, X. (1974). O Cebreiro. En S. Cañada (Ed.), *Gran Enciclopedia Gallega: Tomo VI* (pp. 61-64). Xixón: Silverio Cañada Editor.
- Rabuñal Corgo, H. (1999). *Manuel Murguía*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Rank, O. (1961). *El mito del nacimiento del héroe*. Buenos Aires: Paidós.
- Rei Romeu, M. (1989). A recepción crítica da obra de Cabanillas. En *Ramón Cabanillas. Camiño adiante* (Extra nº 10, pp. 66-78). Vigo: A Nosa Terra.
- Reis, C. e Lopes, A. C. M. (1995). *Diccionario de Narratología*. (Á. M. de Dios, Trad.). Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Renales Cortés, J. (1996). *Celtismo y literatura gallega. La obra de Benito Vicetto y su entorno literario* (Vols. 1-2). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia
- Ricón Virulegio, A. (1973). El celtismo europeo y su influencia en Galicia: especial referencia a Eduardo Pondal. *Atenea*, (Vols. 1-2, pp. 67-83). Mayagüez: Universidad de Puerto Rico.
- Ricón Virulegio, A. (1981). Eduardo Pondal. Vigo: Galaxia.
- Ríos Panisse, M. C. (1994). Nuestra bandera literaria de Antolín Faraldo, primeiro manifesto artístico galeguista. En AA. VV., *Anuario de Estudios literarios galegos 1993* (pp. 157-171). Vigo: Galaxia
- Ríos Panisse, M. C. (2000). O "Prerrexurdimento" e Os inicios do Rexurdimento (1840-1868). En A. Tarrío (Coord.), *Galicia. Literatura*.

BIBLIOGRAFÍA

Tomo XXXI: Os Séculos Escuros. O século XIX (pp. 110-257).
A Coruña: Hércules Ediciones.

Riquer, I., Losada, E. e González, H. (Coords.) (2000). *Profesor Basilio Losada. Ensinar a pensar con liberdade e risco*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Riquer, M. de (1968). *La leyenda del graal y temas épicos medievales*. Madrid: El Soto.

Riquer, M. de (Trad. e Ed.) (1985). *Li contes del Graal/El cuento del Grial de Chrétien de Troyes*. Barcelona: Quaderns Crema.

Riquer, M. de e Riquer, I (Trad.) (1989). *El cuento del Grial de Chrétien de Troyes y sus continuaciones*. Madrid: Siruela.

Risco, A. e Soldevilla, I. (novembro de 1989). Entrevista a Álvaro Cunqueiro. *Boletín Galego de Literatura*, (2), pp. 107-119.

Risco, V. (1971). Teixeira de Pascoaes e a súa época. *Grial*, (32), pp. 227-230.

Risco, V. (1994) [1920]. Teoría do nacionalismo galego. En *Obras Completas*. Vigo: Galaxia.

Risco, V. (1994) [1952]. Historia de Galicia. En *Obras Completas* (Vol. 4, pp. 241-440). Vigo: Galaxia.

Risco, V. (1994). *Obras Completas* (Vols. 1-6). Vigo: Galaxia.

Risco, V. (1998). *Doutrina e ritual da moi nobre orde galega do Sancto Graal*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia e Centro Ramón Piñeiro para a investigación en humanidades [Estudo crítico de J. Ventura]. Accesible en http://www.cirp.gal/pub/docs/varios/crpih_1998_doutrina_e_ritual.pdf

Rivero Taravillo, A. (Trad.) (2001). *Antigüos poemas irlandeses*. Madrid: Gredos.

- Rodríguez Fer, C. (1981). A poesía galega de Álvaro Cunqueiro. *Grial*, (72), pp. 171-182.
- Rodríguez Fer, C. (1989). Hinos de loita patriótica e revolucionaria. En *Ramón Cabanillas. Camiño adiante* (Extra nº 10, pp. 58-64). Vigo: A Nosa Terra.
- Rodríguez Vega, R. (1997). *Álvaro Cunqueiro: Unha poética da recreación*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Rodríguez Velasco, J. (1998). *Guía para el estudio de la literatura románica medieval* (Vols. 1-2). Salamanca: Ediciones Universidad.
- Romero López, D. (Ed.) (1998). *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco/Libros
- Rose, M. (1979). *Parody/Meta-fiction*. Londres: Croom Helm.
- Rubio Tovar, J. (1990). *La narrativa medieval: los orígenes de la novela*. Madrid: Anaya.
- Salgado, X. M. e Casado, X. M. (1989). *X. L. Méndez Ferrín*. Barcelona: Sotelo Blanco.
- Sainero Sánchez, R. (1988) (Ed.). *Leabhar Gabhala (Libro de las invasiones)*. Madrid: Akal.
- Sainero Sánchez, R. (1993). *Sagas celtas primitivas*. Madrid: Akal.
- Sainero Sánchez, R. (1999). *Diccionario Akal de Mitología celta*. Madrid: Akal.
- Salinas Portugal, F. (1984). Fórmulas neo-trovaadorescas e vangarda. En *O mundo de Cunqueiro* (Extra nº 2, pp. 25-30). Vigo: A Nosa Terra.
- Saraiva, A. J. e Lopes, O. (1985). *Historia da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- Saralegui y Medina, L. (1886). *Galicia y sus poetas: poesías escogidas de autores gallegos contemporáneos*. Ferrol: Nicasio Taxonera.

BIBLIOGRAFÍA

- Savater, F. (1983). *La tarea del héroe. Elementos para una ética trágica*. Madrid: Taurus.
- Scott, W. (1986) [1814]. *Waverley: or 'Tis Sixty Years Since*. Oxford: Oxford University Press.
- Sellier, P. (1984). Qu'est-ce un mythe littéraire? *Littérature*, (85), pp. 112-126.
- Serés, G. (2001). *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- Shepard, O. (2000). *La leyenda del unicornio*. Madrid: Edimat Libros.
- Soto, I. (2000). O ensaio e a crítica na época Nós. En A. Tarrío (Coord.), *Historia da Literatura Galega, volume III: O século XX. A literatura anterior á Guerra Civil* (pp. 356-381). A Coruña: Hércules Ediciones.
- Souto, E. (1991). (A)mor(te) de Artur de Méndez Ferrín. En *Actas do segundo Congreso de Estudos Galegos: Brown University, 10-12 de novembro de 1988* (pp. 379-394). Vigo: Galaxia.
- Spitzmesser, Ana María (1995). *Álvaro Cunqueiro, la fabulación del franquismo*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- Stael, A. L. G. N. (1991) [1800]. *De la littérature*. París: Flammarion.
- Stegagno Picchio, L (1995). A filosofía da saudade: saudades de Ramón Piñeiro, *Grial*, (126), pp. 173-180.
- Sullivan, C. W. (1989). *Welsh Celtic Myth in Modern Fantasy*. Nova York: Greenwood Press.
- Tarrío, A. (1983). A semántica difuminada de Méndez Ferrín, *Grial*, (81), pp. 361-367.
- Tarrío, A. (1986). Rosalía, Curros, Pondal: literatura e colonización. En *Actas do Congreso. internacional de estudos sobre Rosalía*

de Castro e o seu tempo (Tomo III, pp. 395-402) Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega/USC.

Tarrío, A. (1987) [1982]. As mitoloxías literarias de Méndez Ferrín. En *De letras e de signos. Ensaio de semiótica e de crítica literaria* (pp. 171-173). Vigo: Xerais

Tarrío, A. (1988). *Literatura gallega*. Madrid: Taurus.

Tarrío, A. (1989). *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*. Vigo: Galaxia.

Tarrío, A. (1994). *Literatura galega. Aportacións a unha historia crítica*. Vigo: Xerais.

Tarrío, A. (Coord.) (2000). *Galicia. Literatura. Tomo XXXI: Os séculos escuros. O século XIX*. A Coruña: Hércules Ediciones.

Tarrío, A. (Coord.) (2000b). *Galicia. Literatura. Tomo XXXII: O século XX. A literatura anterior á Guerra Civil*. A Coruña: Hércules Ediciones.

Taylor, B. e Brewer, E. (1983). *The Return of King Arthur. British and American Arthurian Literature since 1800*. Cambridge: D. S. Brewer, Barnes & Noble.

Tennyson, A. L. (1983) [1859-1870]. *Idylls of the King*. Londres: Penguin Books.

Tobío, L. (1965). *Valoración de Pondal*. Montevideo: Ediciones Ronsel.

Todorov, T. (1971). *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.

Torres Asensio, G. (1989). *Historia del pueblo bretón (atribuida a Nennio)*. Barcelona: PPU.

Tötösi de Zepetnek, S. (1992). Systemic Approaches to Literature: An Introduction with Select Bibliographies. *Canadian Review of Comparative Literature* (Marzo-Xuño), pp. 21-93.

BIBLIOGRAFÍA

- Tötösi de Zepetnek, S. (1998). Estudios postcoloniales: el 'otro', el sistema y una perspectiva personal, o esto (también) es literatura comparada (pp. 199-204). En D. Romero López (comp.) (1998). *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco Libros.
- Trevor-Roper, H. (2000) [1983]. The invention of Tradition: The Highland Tradition of Scotland. En E. Hobsbawn e T. Ranger (Ed.), *The Invention of Tradition* (pp. 15-41). Cambridge: University Press.
- Valcárcel, M. (2000). A prensa cultural e literaria no período 1916- 1936. En A. Tarrío (Coord), *Galicia. Literatura. Tomo XXXII: O século XX. A literatura anterior á Guerra Civil* (pp. 382-447. A Coruña: Hércules Ediciones.
- Valentí Fiol, E. (1973). *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*. Barcelona: Ariel.
- Varela Jácome, B. (1960). La métrica de Eduardo Pondal. *Cuadernos de Estudios Gallegos, Tomo XV* (pp. 63-88). Santiago de Compostela: Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos.
- Varela Jácome, B. (1965). La versificación de Ramón Cabanillas. *Cuadernos de Estudios Gallegos, Tomo XX* (pp. 90-108). Santiago de Compostela: Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos.
- Varela Suárez-Carpegna, A. (2000). As antoloxías literarias galegas: do Rexurdimento a 1936. *Anuario de estudios literarios galegos 1999* (pp. 69-101). Vigo: Galaxia.
- Varela, J. L. (1949). El celtismo de Pondal. *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, (53-54), pp. 81-99.
- Varela, J. L. (1956). Un capítulo del ossianismo español: Eduardo Pondal. En AA. VV., *Estudios dedicados a Menéndez Pidal. Tomo VI* (pp. 557-591). Madrid: CSIC.
- Varela, J. L. (1958). *Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX*. Madrid: Gredos.

- Vargas Llosa, M. (1971). *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral.
- Várvaro, A. (1983) [1968]. *Literatura románica de la Edad Media*. Barcelona: Ariel.
- Vázquez-Monxardín Fernández, A. (1998). Presentación. En V. Risco, *Doutrina e ritual da Moi Nobre Orde Galega do Sancto Graal* (pp. 7-10). Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Vázquez, E. (decembro de 1998). A construción dunha nación negada. *A Nosa Terra*, (19), pp. 15-17.
- Vendryes, J. (abril de 1935). En col da poesía bárdica. A poesía de corte na Irlanda e mais en Gales. *Revista Nós* (Vol. 136, pp. 65-68). Santiago de Compostela: Nós.
- Ventura, J. (1999). Estudio, En V. Risco, *Doutrina e ritual da Moi Nobre Orde Galega do Sancto Graal* (pp. 13-19). Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Verea y Aguiar, J. (1838). *Historia de Galicia: Primera parte que comprende los orígenes y estados de los pueblos septentrionales y occidentales de la España antes de su conquista por los romanos*. Ferrol: Nicasio Taxonera.
- Vicetto, B. (1865-1873). *Historia de Galicia* (Vols. 1-5). Ferrol: Nicasio Taxonera.
- Vilanova, A. (1957). José Puente y Brañas. *Galicia Emigrante*, (30), pp. 6,17.
- Vilavedra, D. (1994). Polifonía e variabilidade diacrónica dos emisores inmanentes na novela galega. *Anuario de Estudios Literarios Galegos 1993*, pp. 131-154.
- Vilavedra, D. (1997). *Diccionario da Literatura Galega. II Publicacións*. Vigo: Galaxia.

BIBLIOGRAFÍA

- Vilavedra, D. (1999). *Historia da literatura galega*. Vigo: Galaxia.
- Vilavedra, D. (2000). *Sobre narrativa galega contemporánea*. Vigo: Galaxia.
- Vilavedra, D. (2000b). *Diccionario da Literatura Galega. III Obras*. Vigo: Galaxia.
- Villanueva, D. (1993). A intencionalidade do realismo de Cunqueiro. En *Congreso Álvaro Cunqueiro: Mondoñedo, 9-13 de setembro de 1991* (pp. 349-360). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Villanueva, D. (Ed.) (1994). *Avances en teoría de la Literatura*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Vilavedra, D. (Coord.) (1995). *Diccionario da Literatura Galega. I Autores*. Vigo: Galaxia.
- Villares, R. (1989) [1984]. *A Historia*. Vigo: Galaxia.
- Villares, R. (2000). Naissance et déclin du celtisme dans l'histoire de la Galice. En C. Serrano (Dir.), *Nations en quête de passé. La Péninsule Iberique (XIXe-XXe siècles)* (pp. 157-181). París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Villegas, J. (1973). *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta.
- Ward, H. L. D. (1893). Lailoken (or Merlin Silvester), *Romania Tomo XXII* (88), pp. 504-526.
- Watson, J., e Fries, M. (Eds.) (1988). *The Figure of Merlin in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Lewiston: Ewin Mellen Press.
- Weimann, R. (1987). History, Appropriation and the Uses of Representation in Modern Narrative. En M. Krieger (Ed.), *The Aims of Representation. Subject/Text/History*. New York: Columbia Univ. Press.

- Windisch, R. (1993). Le passage á l'écrit et la constitution d'une identité nationale: l'exemple du roumain. En M. Selig, B. Frank e J. Hartmann (Ed.), *Le passage á l'écrit des langues romanes*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Zavala, I. M. (1991). *La posmodernidad y Mijail Bajtin*. Una poética dialógica. Madrid: Espasa Calpe.
- Zavala, I. M. (1992b). M. Bajtin: responsividad, sujeto, poética social y lo imaginario social. *Ínsula*, (552), pp. 13-15.
- Zumthor, P. (1943). *Merlin le prophete*. Lausanne: Impr. Reunies.

Esta obra foi impressa pela Gráfica Comercial e paginada pelo
Juan Manuel Escribano Loza, com uma tiragem de 300 exemplares,
ISBN 978-989-9127-57-9 e Depósito Legal 524985/23.

