

**A significación de *Aires da miña terra*
no contexto da literatura española finisecular**

Richard Cardwell

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

CARDWELL, RICHARD (2011 [1990]). “A significación de *Aires da miña terra* no contexto da literatura española finisecular”. *Boletín Galego de Literatura*: 3, 7-18. Reedición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*.
<<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1481>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

CARDWELL, RICHARD (1990). “A significación de *Aires da miña terra* no contexto da literatura española finisecular”. *Boletín Galego de Literatura*: 3, 7-18.

* Edición dispoñíbel desde o 28 de novembro de 2011 a partir dalgunha das tres vías seguintes: 1) arquivo facilitado polo autor/a ou editor/a, 2) documento existente en repositorios institucionais de acceso público, 3) copia dixitalizada polo equipo de *poesiagalega.org* coas autorizacións pertinentes cando así o demanda a lexislación sobre dereitos de autor. En relación coa primeira alternativa, podería haber diferenzas, xurdidas xa durante o proceso de edición orixinal, entre este texto en pdf e o realmente publicado no seu día. O GAAP e o equipo do proxecto agradecen a colaboración de autores e editores.

A significación de *Aires da miña terra*
no contexto da literatura española
finisecular.

Richard Cardwell

As recentes historias da literatura española calan a sorprendente diversidade lingüística, para se concentraren na produción en castelán, lingua da tradición imperial e centralizadora de Madrid¹. Algúns escritores rexionais impóñense pola calidade artística e atractivo universal e acéptanse no canon nacional para ocupar un sitio xunto con Cervantes e Lope de Vega. Tal é o caso de escritores andaluces como Bécquer e Juan Ramón Jiménez, o “andaluz universal”, aínda que eles claro que escribían en castelán. Antonio Machado forma parte da “Xeración do 98” gracias ás súas composicións “castelás”. O mesmo acontece con Valle-Inclán e a súa avangardista interpretación do “problema de España”. Algúns escritores rexionais, nembargantes, fican marxidados. O caso de Rosalía de Castro, como ten mostrado a profesora Catherine Davies nunha serie de estudos², é exemplar. Por varias razóns, políticas e ideolóxicas ademais de literarias, a tentativa de rexurdimento das letras galegas na que *Cantares gallegos* (1863) e *Follas novas* (1880) formarían o empuxe central, foi un fracaso rotundo³. Sen embargo, máis de cen anos despois da súa morte, empeza a tomarse conciencia da importancia da súa obra e máis do seu impacto sobre sucesivas xeracións⁴.

1. Véxase, por exemplo, o que a un escritor típicamente progresista lle parecía que pasaba:

Descubrámonos ante un poeta verdadero y demos las gracias al espíritu descentralizador del siglo que, eminentemente revolucionario, rompe las cadenas de la esclavitud literaria que supeditaban el genio de las provincias a la capital de la nación. Pasaron ya los tiempos en que para ser una notabilidad reconocida era indispensable vivir en Madrid y publicar allí las obras. Hoy, las más galanas manifestaciones del genio nacional surgen en los últimos rincones de España. (...) En las provincias es, pues, donde hay que buscar hoy las manifestaciones del genio nacional, pues la literatura, dando sin duda con esto un alto ejemplo a la política, se descentraliza y busca para desarrollarse el amparo de una autonomía regional, aspirando a que la antigua república de las letras no sea una república unitaria, sino federalista.

Este comentario demasiado optimista de Blasco Ibáñez na edición de 1892 de *Aires da miña terra. Poesías gallegas traducidas en verso castellano por Constantino Llombert* (Madrid, 1892) non se avala polos feitos: as élites literarias de Madrid aínda imperaban en cuestións de gusto e quefacer literarios.

2. C. Davies, *Rosalía de Castro no seu tempo*, Vigo: Galaxia, 1985.

3. C. Davies ‘Rosalía de Castro’s later poetry and anti-regionalism in Spain’, *Modern Language Review*, 79, 1984, pp. 609-19.

4. V. *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu Tempo*, 3 tomos, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago/Consello de Cultura Galega, 1986.

Outros escritores en linguas non-castelás, tales como Vicente Medina⁵ ou Teodoro Llorente, aínda agardan a revalorización; e este é o caso de Manuel Curros Enríquez, a poesía do cal formou parte daquel esencial e profundo reaxuste estético da segunda metade do século dezanove⁶. De non haber esta revolución xorda duns poetas rexionais -Rosalía, Medina, Verdaguer, etc.- a maior revolución do período 1900-1905 tería sido moito máis difícil. A historia daquel proceso, fundamentado como está nos prexuízos das ideoloxías das hexemonías centralizadoras castelás, tense mostrado pouco inclinado a aceptar o profundo impacto que tiveron aquelas culturas non-castelás na cultura hexemónica española.

No que segue, procuro demostrar que o libro *Aires da miña terra* merece ser mellor coñecido. Aínda está por escribir un estudio do corpus enteiro á luz doutros movementos na España das últimas décadas do dezanove. Aquí, vou tentar de inicialo soamente. Escollo *Aires*, principalmente, porque anticipa en moitas facetas as técnicas e preocupacións que se supoñen importadas a España de Francia, a través de Latino-América, nos anos 90 por Rubén Darío, e xa directamente por Jiménez e os irmáns Machado.

Como é sabido, *Aires da miña terra* é unha colección heteroxénea. Contén: 1) un poema longo, “A virxe do cristal”, composto dunha mestura de elementos populares, fantásticos e míticos, no estilo inventado por Vicente Barrantes e refinado nas Leyendas de Bécquer; 2) uns poemas de forte sesgo anticlerical que lle mereceron a inclusión no índice de libros prohibidos no *Boletín eclesiástico* de Ourense, en xuño de 1880; 3) composicións ocasionais, como “Na chegada a Ourense da primeira locomotora”, na tradición de “El tren expreso”, de Campoamor; 4) un grupo de poemas que indagan no problema dos males sociais e da explotación; 5) un grupo final que amosa un intenso lirismo e uns temas que, daquela, resultaron revolucionarios. Son estes dous grupos os que formarán o miolo deste achegamento.

Unha das características máis chamativas da literatura romántica española é o papel moi reducido que xoga a natureza. Azorín mostrouse moi sensible a este rasgo, ó escribir en 1913: “Si nos acercáramos a nuestros poetas románticos, acaso viéramos que la Naturaleza ha sido por ellos débilmente sentida” (II, 808)⁷. Catro anos máis tarde, tornaría ó mesmo tema: “El sentimiento amoroso hacia la

5. V., por exemplo, dous estudos recentes sobre Medina: M^a Josefa Díez de Revenga Torres, *La poesía popular murciana en Vicente Medina*, Murcia: Universidad de Murcia, Academia de Alfonso X el Sabio, 1983, e F. J. Díez de Revenga e Mariano de Paco (eds), *Estudios sobre Vicente Medina*, Murcia: Universidad de Murcia, Academia de Alfonso X el Sabio, 1987, que comezaron o lento proceso de valoración dun poeta rexional.

6. Cf., outra vez, Blasco Ibáñez:

Las tendencias regionales que actualmente animan a la literatura española han producido un suceso tan trascendental como la resurrección de los antiguos dialectos, los cuales, sacudiendo la inquisitorial ceniza que sobre ellos había arrojado la tiranía de Austrias y Borbones cuando constituyeron la unidad nacional sobre la base del despotismo, han recordado su pasada y brillante historia y hecho renacer literaturas que casi se habían perdido, facilitando el camino de la inmortalidad a genios que se ven atados y sin alas cuando tienen que usar un idioma que, aunque nacional, no es el que balbucearon en sus primeros años, ni el que guarda en cada una de sus palabras tesoros de inspiración que evocan en la memoria imperecederos recuerdos de placer o de dolor. (Ob. cit.)

Naturaleza es cosa del siglo XIX. Ha nacido con el Romanticismo poco a poco” (1917: III, 1151). Anque Azorín nunca menciona a Curros Enríquez, quen, na miña opinión, formou parte do lento proceso a que se refire Azorín, si que resalta as figuras de Rosalía de Castro, Pardo Bazán e Clarín, todos do Norte de España, cando non galegos. O profesor Ramsden indicou a relación importante entre o romanticismo español e a emerxencia da nova sensibilidade cara a natureza nun grupo de escritores finiseculares, a quen chama o “movemento 1898”. Explica esta primitiva falta de sensibilidade cara a natureza como intimamente relacionada con outras tres características notables do movemento romántico español: “o seu retraso, a súa -relativamente- curta vida, e, segundo coido eu, a súa limitada envergadura e intensidade”⁸. Ramsden tamén pon de relevo a extensión e maila exaltación do idealismo adolescente no romanticismo:

“Resumindo, segundo a miña hipótese provisional, a natureza xogou un papel de pouca relevancia na literatura do romanticismo español porque, á parte da ausencia dunha conciencia fonda de valores perdidos⁹ que servisen para dirixir a ollada dos homes cara a natureza como reino de harmonía e de autodescubrimiento, a España faltáballe a combinación imprescindible da urbanización repelente e da natureza inmediatamente atractiva” (177).

Continúa Ramsden para demostrar cómo a paisaxe de España e as cidades pequenas de provincias chegaron a constituír o foco de interese da “Xeración do 98” como refuxio sentimental, como espello das súas obsesións, e como fonte dunha empresa, de base determinista, dun núcleo central orientador. En varios estudos, teño relacionado estes aspectos coa xeración enteira de escritores finiseculares (incluídos os supostos modernistas), concluíndo que pertencen ó contexto máis amplo do pos-romanticismo e simbolismo europeos¹⁰. Estes rasgos, á parte dun interese marcado en nocións deterministas (para as que, eu polo menos, atopo escasa evidencia)¹¹, áchanse ben desenvolvidos en *Aires*. Isto suxire que a obra de Curros ofrece outro contexto máis por onde poderíamos comprender e describir os cambios na sensibilidade, ó cederen as actitudes románticas á experiencia finisecular, a cal se ten dividido -erradamente, ó meu xuízo- en dous grupos: o modernismo e maila “Xeración do 98”.

8. H. Ramsden, *The 1898 movement in Spain*, Manchester: University, 1974, p. 175.

9. Nos nosos estudos, o prof. D. L. Shaw e mais eu mantemos que a crise do romanticismo español foi concretamente unha crise de valores e ideais caídos, propiamente unha crise metafísica. Véxase D. L. Shaw, “Towards an understanding of Spanish romanticism”, *Modern Language Review*, 58, 1963, pp. 190-95; íd. “Spain/Romántico-Romanticismo”, en H. Eichner (ed.) *Romanticism, the meaning of a word*, Toronto: University, 1972; e a miña edición de José de Espronceda “*El estudiante de Salamanca*” and other poems, Londres: Tamesis, 1980.

10. V. os meus traballos: “Modernismo frente a noventayochó: the case of Juan Ramón Jiménez (1899-1909)”, en P. Gómez Bedate (ed.), *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Mayagüez, Puerto Rico: Recinto Universitario, 1981, pp. 119-141; “Myths ancient and modern: Modernismo frente a noventayochó and the search for Spain”, en R. A. Cardwell (ed.) *Essays in honour of Robert Brian Tate from his colleagues and his pupils*, Nottingham: Universidade, 1984, pp. 9-21; “Modernismo frente a noventayochó: el caso de las Andanzas de Unamuno”, en N. G. Round (ed.) *Re-reading Unamuno*, Glasgow: Universidade, 1989, pp. 19-51; “Beyond the mirror and the lamp: symbolist frames and spaces”, *Romance Quarterly*, 36, 1989, pp. 271-280.

11. Teño sostido que a obra de Rosalía Castro foi formada particularmente polo seu interese polo determinismo: “Rosalía de Castro, ¿precursora de los “modernos”?, *Actas do Congreso Internacional...*, cit., t.2, pp. 439-52.

“A primaveira” é un caso exemplar. Neste poema evoca Curros o nacemento do novo ano natural en termos de inocencia e de sinxeleza non afectada, de ritos de primavera e de costumes rurais. O seu poema radícase na experiencia do ambiente rural. A evocación, sen embargo, prodúcese mediante un símil tipicamente romántico. Pero o poema desenvólvese nunha evocación negativa máis sofisticada: o “graxo rouco”, as “negras noites”, as “troneiras”, o “vento louco” e mailas “cántigas de bruxas” serven coa súa evocada ausencia para poñer de relevo a actual harmonía e paz natural, a perda do medo ós elementos naturais e sobrenaturais. Pero, a pesares da forza do “non ... nin” reiterado, evócase a ameaza do caos pola súa presente “ausencia”. Xa suxerido, fica a súa “presencia”. O contraste refórzase na terceira e seguintes estrofas polos detalles de “pío alegre / do paxariño terno” e a luz dourada, iridiscente do sol da mañán ó penetrar as brétemas, as árbores floridas e o pastor contento co rabaño. A quinta estrofa, co “xa” repetido nos versos impares, marca a culminación da descrición das belezaas da natureza, e suxire, no constraste implícito co inverno recién pasado, unha señardade dun recomezo e da nova vida chea da saíba reboante en flores, árbores e viñas. É unha visión de harmonía pastoral e de satisfacción, unha Arcadia sentimental. A implícita autoproxección da señardade emocional faise explícita na sexta estrofa ó se faceren os aldeáns pobres e vellos os portadores específicos das obsesións do poeta. Do mesmo xeito que “as cheirosiñas auras / i a vos do rousiño!” serve de material poético “prós poetas / “inspiración garrida”, tamén os humildes, os derrotados e mailos vellos “sin sangue xa e sin vida”, serven como espellos ó senso contrastante do desánimo do poeta. O constraste do presente (os vellos) co que o poeta busca (o ideal simbolizado nas brisas e no canto do rousiño!) constitúe un preludio axeitado ó clímax do poema que ordena a chegada da primavera nunha serie de elementos positivos e a promesa do verán e da plenitude pastoral. Temos tamén o constraste subxacente do inverno “ausente” e a “presente” primavera. O clímax do poema resolve o constraste latente xa dende o principio:

¡Ay estación florida,
gallarda Primaveira,
quén pra botarche copras
tivera o que non ten!...
Co corazón ferido,
sin lira garruleira,
¿quen te cantou, hermosa?...
¿Quen te cantou? ... ¡Ningún! (93)¹²

O poeta atópase fronte dos seus propios ideais derrubados, do seu senso de perda, que nin a natureza nin a primavera poden encher. A súa búsqueda da permanencia ven sendo unha loita co propio senso interior de impermanencia. É o seu “corazón” o que está “ferido”, a súa “lira” a que xa non é “garruleira”. Cando pregunta “¿quén te cantou hermosa? ...” non quere dicir que as verbas non poden pintar a primavera en todo o seu esplendor. Todo ó contrario, porque xa o poema

ten logrado iso. O que está a dicir lembra a triste conciencia de Keats¹³ de que o home sensible, rodeado da beleza, da cor, da luz resplandecente, das flores, do canto das aves e maila promesa do verán, todos indicando a anhelada harmonía e permanencia, sente a ameaza, a obsesión do tempo, os temores escuros que evocan a imaxe dos aldeáns moribundos (“sen vida”) a ollar fixamente a luz candente do sol. A natureza fíxose un espello das inquedanzas do poeta; a procura e a meditación do propio ser.

Precede a “A primavera” un epígrafe en forma dunha cita dun “cantar do pobo”. Como tal forma parte dun patrón que tivo o seu comezo cos románticos do norte e que introduciron en España escritores como Barrantes, Ferrán, Selgas e Trueba¹⁴, no que a tradicional copla e balada se fundiron nunha forma lírica que contiña un ton melancólico suave, unha subxectividade intensa, cunha forte nota moralizante. Máis tarde, en *Cantares gallegos*, de Rosalía de Castro, o elemento moralizador case desaparecera, xa que, como teño sostido noutro lugar (véxase nota 11), chegou a crer que as tradicións e maila cultura popular de Galicia foran a chave do redescubrimento dunha identidade nacional perdida. Formada ela polas forzas da causalidade, polos elementos naturais e pola paisaxe mesma, Rosalía propuxo expresar aquela “alma nacional”. Por isto:

inda achándome débil en forzas e n’habendo deprendido en máis escola que a dos nosos probes aldeáns, guiada sólo por aqueles cantares, aquelas palabras cariñosas e aqueles xiros nunca olvidados que tan dosemente resoaron nos meus oídos desde a cuna e que foran recollidos polo meu corasón como harencia propia, atrevínme a escribir estos cantares, esforzándome en dar a conocer cómo algunhas das nosas poéticas costumes inda conservan certa frescura patriarcal e primitiva, e cómo o noso dialecto dose e sonoro é tan apropiado pra toda clase de versificación¹⁵.

Procurou afirmar “o verdadeiro espírito d’o noso pobo” para que “gane e se vexa c’o respecto e admiración merecidos esta infortunada Galicia” (19). Hai, a primeira vista, motivos para supoñer que Curros se propuxo unha empresa semellante, pero

13. V. a carta/poema de Keats a John Hamilton Reynolds:

It is a flaw
in happiness, to see beyond our bourn,-
It forces us in summer skies to mourn,
It spoils the singing of the Nightingale. (1818)

14. V. J. Frutos Gómez de las Cortinas, “La formación literaria de Bécquer”, *Revista Bibliográfica y Documental*, 4 1950, p. 79:

Tras la estruendosa trompetada del romanticismo retórico el autor de *El libro de los cantares* postula una poesía de temas simples, de sentimientos menos detonantes, de expresión más natural y sencilla. A pesar de los inevitables barquinazos prosaicos, con su obra consiguió un triple efecto: echar la última y definitiva paletada sobre la poesía hinchada y altisonante, despertar la afición poética de los lectores (hastados de confusiones líricas y pirotécnicas verbales) y, lo más importante de todo, hacer ver a los nuevos poetas que el método directo para llegar a la verdadera poesía consiste en la expresión natural de los sentimientos íntimos. Trueba, revalorando la poesía popular, inaugura un nuevo período en nuestra poesía del siglo XIX.

15. Rosalía de Castro, no prólogo de *Cantares gallegos* en íd. *Poesías* Vigo: Edicións do Patronato, 1973, pp. 15-16. O feito de Vicente Medina dar o título de *Alma del pueblo. Versos* (Cartagena: Imp de Marcial Ventura, 1900) á súa colección, no clima intelectual determinista dos últimos anos do século, é quizais significativo. Ramsden, ob. cit., pp. 127-28, trata da popularidade de tales títulos nesta época.

non se pode confirmar, sen máis indagacións, sobre dos seus intereses e opinións. Sen embargo, anque aínda non podemos indicar con certeza un interese inspirado no determinismo polo pobo e a súa cultura, actitude por certo que inspirou a Rosalía e que formaría unha das máis importantes características da literatura de fin de século, está claro que a balada popular, ó igual cá natureza, proporcionou un medio de autoproxeción. Da mesma maneira que Azorín argumentaría que “el arte es confortación del espíritu” (1939: V, 878), que a través das obras de literatura e as vidas dos homes literarios “corroboremos nuestros íntimos sentimientos” (191: IV, 143-44), así, coido eu, Curros procurou nos seus propios versos, polas cancións populares e as súas glosas, un xeito de se descubrir a si mesmo un camiño de meditación e un mundo ideal, máis permanente. Por iso as escenas de festas populares, danzas e brillantes vestidos tradicionais, evocados en poemas como “Unha boda en Einibó” e “O gueiteiro”, ofrécense de seu, inmediatamente, como fonte dun contínuo intemporal e, polo tanto, de permanencia. O último poema, por certo, coa súa cita de Rosalía, semella avalar tal suposto.

“O gueiteiro” de Penalta é recordado dende as lembranzas infantís, memorias indelebles:

Neno era eu cando el vivía,
máis non o podo esquecer. (87)

A súa destreza musical evoca no poeta e na súa audiencia un senso da terra e de pertencer a ela. Curros insiste nisto máis dunha vez no poema:

Sempre retorcendo o bozo,
erguida sempre a cabeza,
daba de miralo gozo.

...

Despois do tempo pasado,
pasado pra non volver,
como on profeta ispirado
inda mo parece ver
na festa de San Trocado.

Calzón curto, alta monteira,
verde faixa, albo chaleque
i o pano na faltriqueira,
sempre na gaita parleira
levaba dourado fleque. (86)

Vestido co traxe tradicional e tocando o instrumento nacional, ven ser a encarnación, a voz e o profeta dunha identidade cultural, nacional e espiritual, aquel espírito inexpressado da continuidade non temporal que os escritores da próxima xeración procurarían consistentemente, como demostrou Ramsden. Así Curros escribe:

Múseco ón tempo e poeta,
algunha fada sacreta
tiña con que conmovía,
pois nunca dunha palleta
saíu tan doce harmonía. (89)

Pero ó final do poema, mediante un sutil troco de énfase, o “gueiteiro” ven ser a voz dunha nación explotada que sofre, a voz da historia de Galicia, das súas emigracións, das súas nais, que se lamentan, e de Galicia mesma, “a patria nosa”, “esmorecida de door ... azoutada, escarnecida”. A procura da alma de Galicia e a procura de si mesmo coinciden na universalización do “gueiteiro” como Prometeo galego “cantando eternas melanconías” e a reflexar o sufrimento do heroe mítico da nación: “sempre un consolo agardando / e sempre as bágoas chorando / do desdichado Macías”¹⁶. Pero, xa que as lembranzas son persoais, tamén notamos que o gaiteiro-poeta é o mesmo Curros. A “melanconía” e a “door” pertencen tamén ó poeta.

En “O maio”, que tamén empeza cun refrán dunha copla tradicional, atopamos outra vez os contrastes que se elaboraron en “Primaveira” pero cunha énfase engadida nos elementos populares: cantos de nenos, o pedir “crocas / dos meus castiñeiros”. Pero esta visión da inocencia pueril, de pracer e de intemporalidade é destruída pola colisión da ilusión coa realidade:

Pasai, rapaciños,
calados e quedos;
que o que é polo de hoxe
que darvos non teño.
Eu sonvo-lo probe
do pobo galego:
pra min non hai maio,
¡pra min sempre é inverno!... (94)

Este poema, sen embargo, colle un rumbo novo na medida en que o procurado mundo ideal asóciase non só cos desexos espirituais, senón que se sitúa tamén nun contexto real, histórico e social:

Cando eu me atopare
de donos liberto
i o pan non me quiten
trabucos e préstemos,
e como os do abade
frorezan meus eidos,
chegado habrá estonces
o maio que eu quero.

¿Queredes castañas
dos meus castiñeiros?...
Cantádeme un maio
sin bruxas nin demos;
un maio sin segas,
usuras nin preitos,
sin quintas, nin portas,
nin foros nin cregos. (94-5)

16. En “El símbolo”, publicado en *La Tierra Gallega* (14 abril 1895), Curros escribiu o seguinte:

Pero los Cristos de ahora no son hombres: son pueblos. Lo que ayer hacía Roma con Jesús, hoy lo hace Madrid con Galicia. Como Jesús, Galicia clama contra la servidumbre a que condenan

É un mundo utópico, sen control nin explotación humanos, unha Arcadia sen desastres naturais, un soño romántico.

Volve ó mesmo contexto social de problemas rurais e emigración en “Os mozos”, poema no que, unha vez máis, coinciden o comentario social e mailo sentimento interior. A evocada *paysage d'âme* do contorno -”¡Que triste está a aldea, / que triste e que sola!”- vai acompañado dunha referencia explícita ós dous problemas máis urxentes da Galicia das décadas 70 e 80 do século pasado: a emigración da terra e maila pobreza rural. Así que as series de ausencias que se evocan serven, nun intre, para apuntar as ilusións perdidas e os valores caídos e, noutro, para lamentar a decadencia da paisaxe e da nación, vítimas ámbalas dúas da explotación estranxeira (principalmente castelá).

¡A terra sin frutos, a feira sin xente
sin brazos o campo,
sin nenos a escola,
sin sol o hourizonte, sin fror a semente!

A pedra i as nubes
a sembra arrasando,
agoiran un ano de fame sombría;
sin pan os labregos
nin herba pró gando,
¿que vai ser deles na crúa invernía?

Manadas famentas
de lobos montesos
baixaron das chouzas na noite calada,
e postos en ringla,
cos ollos acesos
acenan dos probes prá porta pechada... (103)

A dureza cruenta e fría do plano real evocado (fame, descoido e emigración) e o plano simbólico evocado da emoción persoal (onde a “aldea está triste e sola” porque o poeta se sente só e triste) combinan xuntos nunha perfecta harmonía para formular un xuízo potente dunha visión persoal de si mesmo e de Galicia. Ata certo punto, os “mozos” do poema convértense outra vez en vehículos dos propios sentimentos de perda e de ira. Unha mestura semellante de emocións é a que forma o punto culminante do ben titulado “Cántiga”, poema no que o tema tradicional da despedida dos amantes se sitúa no contexto da emigración.

Con razón, resáltase “Nouturnio” coma un dos poemas máis conseguidos da colección. Empeza cunha evocación cuase-simbolista dunha paisaxe brumosa, mal enfocada, de tranquilidade pastoral, que lembra as futuras evocacións de

a su raza los representantes de los altos poderes directivos, y no se la oye. Como Jesús, Galicia quiere arrojar a latigazos del templo a sus caciques y a los comerciantes de su dignidad, y es acusada de sediciosa. Como Jesús, Galicia realiza el milagro de alimentar a las gentes careciendo de recursos, y a nadie conmueve su miseria.

Samain, Régnier, e *Arias tristes* e *Pastorales*, de Juan Ramón Jiménez. Como en tantas obras da literatura europea finisecular, o poeta presenta unha personaxe dende a súa *paysage d'âme*, que se converte en espello das súas obsesións. O vello, que perdeu todo, e de quen as lamentacións da súa perda son mofadas polo constante e irónico contrapunto do canto do sapo na escuridade (motivo que Valle e Juan Ramón van empregar con grande eficacia en *Sonata de otoño* e *Arias tristes*, e Machado para trasmutar no insistente e monótono son do élitro en *Soledades*), convértese nunha representación simbólica da fonda desesperación do poeta. Unha vez máis a paz do serán e o senso implícito da volta á casa son decepcionantes e irónicos. As campás vespertinas non prometen consolo; serven para lembrar a perda da inocencia da mocidade e dun terrible infortunio: de fogo, morte, destrución, de secuestro e desaloxo. O seu identificarse co sapo cantante -"ti i eu ¡somos dous!"- é negado polo persistente e irónico "¡cro, cro!". O "sapo" é "choroso" só porque se emocionan o vello e mailo poeta. A diferenza da súa muller morta, el non ten onde se abrigar, non ten casa nin repouso. O repinicar das campás recórdalle o consolo da súa fe de neno, e ó se botar a rezar torna a se mofar del o sapo. Canso, remprende a súa viaxe na escuridade crepuscular, ó resaltar o reiterado e simbólico refrán do sapo a dimensión da indiferencia cósmica e da soidade existencial. Non cabe dúbida de que o poema contén unha nota de comentario social, pero o ambiente prevalecente é de desolación, perda, e a vontade indómita de seguir sen esperanza. "Noutournio" é un dos poemas simbolistas máis temperáns e máis logrados de toda a literatura española, no que o contraste romántico entre a ledicia de onte e o desacougo presente exprésase nunha paisaxe irónica de serán neboento, de solpor tranquilo e do son de campás ó lonxe. Se moitos temas e técnicas dos poemas analizados ata aquí anticipan as preocupacións e a estética dos poetas da volta do 1900, particularmente de Jiménez e dos irmáns Machado, outros dous poemas expresan tamén un senso semellante de baleiro e fonda tristura, sentimento que corre sen interrupción dende os románticos, a través dos poetas andaluces e galegos ata a *fin de siglo*¹⁷.

No ano 1899 Juan Ramón Jiménez traduciu "Ay" de Curros¹⁸. O feito de escoller Jiménez o modelo galego en vez dun dos moitos poemas anteriores que tratan o mesmo tema é interesante xa de seu. O tema da morte tráxica e inexplicable dun neno ou criatura xa tiña prominencia na moda literaria da década dos 60 coa publicación de "La cuna vacía" de Selgas, e foi pronto asumido polo sentimento máis xeneralizado da perda dun neno ou persoa amada na poesía de Balart, Sepúlveda, Reina e outros. Pero a escolla de Jiménez tamén nos ilumina sobre da importancia que poetas rexionais como Curros tiveron no desenvolvemento do gusto estético nos anos anteriores a 1900. O que é máis significativo en "¡Ai!" é a case total ausencia da sentimentalidade empalagosa e o marcado contrapunto do

17. Compárese a frase de Valera de 1875, cando di que "dicho género de poesía lírica desesperada es la más frecuente en nuestro siglo" (*Obras completas* Madrid: Aguilar, 1949, 2, p. 448). Uns cantos críticos teñen notado a importancia de Rosalía como precursora, pero case ninguén reparou na importancia de Curros: J. L. Cano *Poesía española siglo XX*, Madrid: Guadarrama, 1960, pp. 103-107; R. Carballo Calero "Machado desde Rosalía", *Insula*, 212/213, 1964, p. 12; B. Ciplijauskaitė "El poeta y la poesía", *Insula*, Madrid, 1966; J. Gómez Paz "Ruben Darío y Rosalía de Castro", *Asomante*, 2, 1967, pp. 44-49; R. Lapesa "Bécquer, Rosalía y Machado" en *id. De la Edad Media a nuestros días*, Gredos, Madrid, 1967, pp. 300-306; etc.

18. V. o meu tratamento en "Juan R. Jiménez; the modernist apprenticeship (1895-1900)", *Colloquium Verlag*, Berlin, 1977, p. 133.

pasado feliz e do actual desacougo, que é tan típico nos poetas contemporáneos na década dos 80, que seguiron o estilo e dicción esaxerados de Núñez de Arce. “¡Ai!” é directo, sen adorno, pero expresa con máis forza o senso de perda e os sentimentos incoherentes de inxusticia e de emoción aturdida ó se enfrentar cunha morte súpeta, inexplicable ou quizais inxustificable. Logra dar expresión máis axeitada a esas emocións confusas ca no outro poema, “Na morte da miña nai” que descende -cousa rara nel- a tópicos sentimentais, sobre todo ó evocar os gozos do pasado e os recordos infantís do rezo familiar. “¡Ai!” empeza cun intento de impoñer a orde ós seus sentimentos. A pregunta “¿Como foi?...” é unha invitación ás súas potencias creativas, mediante o artefacto do poema, para elas daren orde e coherencia -artística cando non emocional- ós seus sentimentos de horror e desacougo. O senso da incoherencia do incidente súxírese primeiro no rexeitamento a empregar o sustantivo “morte” e o adxectivo “morto” (prefire o sintagma negativo “sin vida”); e segundo pola referencia ás “negras vixigas”, aquelas forzas escuras e sinistras do cego destino que forman parte da cultura popular e das supersticións da súa terra nai. O senso de horror comunícao ó insistir en certas accións físicas, proceso que empeza coa chamada inesperada da nai, a acudida á casa e o son de pasos ansiosos; logo o abrupto contraste de movemento suspenso, de quietude, ó estar o poeta chorando encol do berce. Este proceso sostense no efecto da perda do senso do tempo e péchao a lembranza da única memoria do incidente:

sólo sei que me erguín co meu neno
sin vida nos brazos...- (99)

O momento terrible da morte comunícase non mediante o tópico do derradeiro suspiro ou grito, senón dun xeito moi austero por medio dun detalle máis expresivo:

¡Coitadiño! Sintindo os meus pasos
revolveu cara a min os seus ollos.
Non me viu...e chorou..., ¡ai! xa os tiña
ceguiños de todo. (99)

O senso da inexplicabilidade e da inutilidade da morte comunícase tamén polo sutil confronto de verbas na terceira estrofa. “De dor debruzado” corresponde, claro, a “me estiven”; pero ó interpoñer o sintagma locativo entre o verbo e o sintagma adxectivo, o berce mesmo asume as emocións do pai:

Non me acordo qué tempo me estiven
sobre o berce de dor debruzado;
sólo sei que me erguín co meu neno
sin vida nos brazos... (99)

A última estrofa do poema ven sendo o intento do poeta de se protexer a si mesmo do horror daquilo que el recordou. O ollar para o berce baleiro no presente do poema é ó recordar o terrible momento da súa perda, semella que a “bolboreta de aliñas douradas” ó mesmo tempo, procura a criatura e ofrece unha solución do que se fixo dela. A nube dourada e tremente de bolboretas funciona no seu senso tradicional de “almas” (*psique* en grego quere dicir tanto “alma” como “bolboreta”). O senso impartido logo é que o neno se ten incorporado a unha especie de santa compañía e bailará con ela en brillantes nubes de luz. Pero a mesma nube

tamén crea unha cortina, a cortina do poema cal artefacto, unha cortina/espello cunha aureola de luz dourada na que o poeta pode volver a ver a traxedia, meditar sobre do presente, e tomar así consciencia das súas emocións, poñelas en orde e controlalas, incluso chegar a se conciliar coa perda. Esta técnica, como teño amosado noutro lugar¹⁹, formaría unha parte central do quefacer literario finisecular.

Aínda que este estudio se centrou nun grupo reducido de poemas, ficará claro que *Aires da miña terra* non só asumiu e adaptou toda unha serie de preocupacións, motivos e temas románticos, senón tamén, o que é máis importante, adaptounos e empregounos para novos fins. O emprego do *paysage d'âme*, o recurso da autoproxección sobre da natureza, sobre dos vellos, dos pobres, dos vencidos, sobre da canción popular, e sobre dos problemas da nación serían rasgos centrais na revolución literaria da fin de século en España, en escritores como Unamuno, Jiménez, Machado, Azorín, Valle-Inclán ou Baroja. Estes recursos pertencen, claro está, á herdanza do simbolismo europeo. Pero fica cada vez máis claro que aquelas actitudes novas, aquelas correntes estéticas, aquelas formas novas de expresar fondos sentimentos humanos e a crecente ansiedade existencial da época, botara raíces en España nas rexións periféricas moito antes de chegaren a formar parte da conciencia literaria nacional. Anque grande parte do ímpeto ven do norte de Europa, sobre todo de Alemania, e despois de modelos franceses e dos prerrafaelistas ingleses filtrados polo *modernisme* catalán, está cada vez máis claro tamén que as literaturas e culturas rexionais de España se sentiron máis preto destas correntes cá literatura e maila cultura do centro, ó daren expresión, como de feito fixeron, a ideoloxías e credos que atoparon pouca simpatía e resonancia naquelas rexións onde, sexa por represión lingüística ou por explotación política e económica, as actitudes foron fundamentalmente disonantes, incluso antagónicas. O romance tradicional, os costumes e formas tradicionais da vida, unha paisaxe natural máis atractiva e un senso de fondas raíces nunha cultura antiga e diferente: todos, sen dúbida, xogaron o seu papel neste proceso. No caso de Galicia, dada a súa forte conciencia nacionalista e a preservación das súas tradicións e da súa cultura oral, cando as doutras partes de España empezaron a perdelas coa crecente revolución industrial e cos masivos movementos da poboación da terra, o clima era especialmente propicio para a recepción de correntes estéticas que tamén emerxeron dunha crecente conciencia nacionalista, a procura alemana da alma nacional, o *Volksgeist*. Se se quere ver *Cantares gallegos*, de Rosalía, como un dos primeiros gromos do desexo dunha cultura nacional individual e *Follas novas* como a súa expresión consumada, é tamén axeitado propoñer que *Aires da miña terra*, de Curros Enríquez, xogara así mesmo un papel necesario e crucial naquel proceso de autoafirmación nacional. Pero está claro tamén que, ó igual que Rosalía, Curros formara parte daquela xorda revolución que ocorrera nas literaturas rexionais de España e que foi preludio necesario do maior florecemento da cultura da nación enteira á fin do século, no que escritores de Andalucía, de Levante, de Vascongadas, de Cataluña, de Asturias e de Galicia se xuntaron para crear o que os historiadores da literatura insisten en chamar

19. V. as miñas edicións: Ricardo Gil *La caja de música*, 1972; Manuel Reina *La vida inquieta*, 1978; F. de Icaza *Efímeras y lejanías*, 1983; todas publicadas na serie "Hispanic Texts" da Universidade de Exeter, Inglaterra.

“modernismo” e “xeración do 98” pero que é na realidade unha literatura finisecular agora relacionada máis estreitamente con Europa e descargada dos tons estridentes, imperialistas e centralizadores da literatura da Restauración que a precedera.

Hai que lles dar ós poetas de Galicia o seu lugar axeitado naquel proceso.

Richard A. Cardwell
Universidade de Nottingh