

**CANTARES GALLEGOS
NO RONSEL EUROPEO
DAS REVOLUCIÓNS E DA
RENOVACIÓN DA LINGUAXE
POÉTICA**

María Xesús Lama López

Universitat de Barcelona

doi:10.17075/rcsxxi.2014.30



CONSELLO
DA CULTURA
GALEGA

Para entender onde pode residir o verdadeiro valor dunha obra de arte non é banal estender a ollada máis aló das características intrínsecas do texto e mirar cara á produción do seu tempo, pois só dese xeito podemos desentrañar ata que punto esas características intrínsecas derivan dunha perfecta conxunción entre o seu carácter innovador e a súa condición ecoica dos fluxos dominantes no pensamento e creatividade do momento. A discusión arredor de que é o que determina o valor literario dunha obra levaríanos agora lonxe de máis, e o que parece deducirse dos ríos de tinta xa vertidos sobre o tema é que non resulta doado separarse moito do punto de partida, así que este traballo limitárase a tentar detectar a influencia dalgúns elementos que flotaban no ambiente da época e que, sen dúbida, contribuíron a que Rosalía de Castro concibise e escribise o libro de *Cantares gallegos*, publicado en 1863. Convén lembrar a data e tela ben presente porque imos mencionar algúns aspectos do que estaba a suceder na cultura europea nas décadas anteriores. Trátase de dúas liñas de influencia que operaban naquela época e que teñen que ver coa reivindicación dunha estética baseada na tradición popular, tal e como se desenvolve maxistralmente neste libro da escritora galega.

Dunha banda, tense aludido á tradición propia dentro do campo cultural galego e nese senso Anxo Angueira, na súa edición do libro, alude ás interesantes conexións co *Coloquio de 24 rústicos* (1746) de Frei Martín Sarmiento, quen ademais foi, segundo Domingo Blanco (1992: 18):

[...] entre os homes cultos do seu tempo, o primeiro en decatarse da «outra literatura galega», é dicir a literatura popular transmitida oralmente (case sempre cantada) en lingua galega polas xentes sen instrución como un elemento cultural de valor múltiple, como instrumento de aprendizaxe, como información idiomática de alta fiabilidade, como instrumento pedagóxico e, en xeral, como fonte de coñecementos alternativa á cultura oficial. Así transcribe e comenta trece letras de cantigas populares que el mesmo oíra e ata cantara e un conto folclórico que aínda perdura na tradición de hoxe abrindo a porta dunha actividade que ía continuar poucos anos despois o tamén frade beneditino Juan Sobreira e, no século seguinte, toda unha xeración

de destacados homes de letras (Murguía, López de la Vega, Valladares, Casal, Saco, Tobío e Pérez Ballesteros, entre outros).

Tamén se comentaron as teorizacións manifestadas na época arredor da necesidade de basear a literatura nacional galega en construción nesa tradición popular, a falta dunha tradición escrita culta coñecida daquela, e nese senso teñen unha especial importancia os artigos de Murguía publicados en *La Iberia*, *La Oliva* e *El Museo Universal*¹, pero tamén os traballos realizados polo grupo da Coruña arredor de *Galicia. Revista Universal de este Reino* dos irmáns De la Iglesia. Esta interesantísima revista, onde se publica a primeira colección importante de cantigas da man de José López de la Vega, en dezasete entregas que ven a luz entre marzo de 1863 e marzo de 1864, foi estudada por María Rosa Saurín de la Iglesia (2000) nun artigo que deixa claro ata que punto os traballos alí publicados establecen bases dun proxecto de rexeneración e fornecen materiais para grandes obras posteriores, no campo da historiografía, a lingüística ou a creación literaria. Non esquezamos que o médico López de la Vega é un bo amigo do matrimonio Murguía-Castro e que coincide con eles xa en 1858 na pensión da rúa da Conga na que se establecen ao regresar a Santiago pouco despois de casar en Madrid. Doutra banda, o editor da revista, Antonio de la Iglesia, foi tamén o editor do *Álbum de la Caridad* (1862), que incorporou toda a xeración nova á súa antoloxía de poesía galega, nomeadamente Rosalía e Murguía.

Así pois, a xénese dos *Cantares* relaciónase cunha necesidade de recuperación e posta en valor da produción literaria popular, que xa se está desenvolvendo en Galicia por aqueles anos, aínda que desde esforzos individuais illados e con escasa repercusión. Esta corrente acostúmase relacionar co Romanticismo europeo, pero arrinca, como vemos en Galicia e veremos tamén en toda Europa, do século XVIII e das reaccións fronte aos excesos do racionalismo que xorden no seo do propio movemento ilustrado.

Foi entre finais do século XVIII e comezos do XIX cando se fai patente a progresiva desaparición da cultura popular pola expansión da produción industrial, cando o «pobo» ou «folk» empezou a ser materia de interese para os intelectuais

1 «De las diversas causas que han influido de una manera desfavorable en el desarrollo de nuestra literatura provincial», *La Iberia* (24-XII-1856: 1-2), ou «Poesía Gallega contemporánea», *El Museo Universal* (30-1-1858: 2-3).

européos. Prodúcese o que o historiador Peter Burke (1997: 35 ss.) chamou un auténtico «descubrimento do pobo», que se manifesta no interese polas distintas formas da literatura de transmisión oral, a relixión popular, as formas musicais e outras manifestacións da cultura tradicional. Burke sinala a importancia da achega de Herder ao falar de «cultura popular» (*Kultur des Volkes*) en contraposición á «cultura educada ou instruída» (*Kultur der Gelehrten*) e introduce a idea de que as diversas manifestacións desta cultura do pobo (as maneiras, costumes, supersticións, baladas, etc.) formaban parte dun todo que expresaba o espírito dunha determinada nación².

A asociación da poesía co pobo reafirmouse na obra dos irmáns Grimm. Nun ensaio sobre a saga dos Nibelungos editada polo seu amigo Karl Lachmann, sinalaba Willhelm Grimm (1829) a achega desta edición que amosaba a posible composición colectiva e anónima, aínda que fose probablemente unha única man a que nalgún momento ordenou e fundiu os diferentes fragmentos. Deste xeito, apúntase a teoría da orixe popular dos cantos épicos, que o propio Lachman trasladou aos estudos homéricos, e que xa no século xx seguirían investigadores como Erik Havelock, Milman Parry e Albert Lord, e tantos outros. Mais o relevante é que xa a comezos do XIX os Grimm considerasen que o feito de ser a obra de autor descoñecido era algo usual en todos os poemas nacionais, e que así debe ser xa que pertencen a todo un pobo. A súa paternidade era comunal porque «o pobo crea» (*Das Volk dichtet*). Tanto as grandes sagas épicas coma as baladas ou as lendas non tiñan un autor individual, e polo tanto eran coma as árbores, como elementos naturais, sinxelamente medraban e por iso Jakob Grimm define a literatura popular como «poesía da natureza» (*Naturpoesie*).

Xa antes destas teorizacións dos Grimm, os primeiros románticos do grupo de Jena practicaban a renuncia á identidade autorial publicando anonimamente os seus «fragmentos» na revista *Atenäum*, quizais buscando ser consecuentes coa súa concepción organicista da obra literaria, como obra en construción e crecemen-

2 Herder introduce esta distinción brevemente no cap. XI.5 do seu tratado *Ideas sobre a filosofía da historia da humanidade* (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784-91, 4 vols.), onde sostén que a alta cultura serve só aos intereses das clases elevadas, mentres que a cultura do pobo, a través dos bos costumes e o coñecemento das artes aplicadas, serve ao conxunto da poboación e polo tanto define máis axeitadamente o carácter de cada nación, fronte á alta cultura, que é compartida polas clases privilexiadas de toda Europa.

to permanente. Quizais a mesma publicación anónima da primeira edición das *Lyrical Ballads* (1798) respondeu a un posicionamento similar nas letras inglesas, onde xa existían precedentes de reivindicación das cancións do pobo que viñan de lonxe. Dende a publicación da *Collection of Old Ballads* (1723) por un editor anónimo que, como destaca Dugaw (1995), recolle cancións que circulaban xa moito tempo atrás, ata as *Reliques of Ancien Poetry* (1765) que o clérigo Thomas Percy quixo presentar como composicións cultas de orixe medieval. Non obstante, esta colección incluía baladas famosas como *Chevy Chase*, *Barbara Allen* e outras, e foron consideradas claramente populares polos escritores posteriores, incluíndo o propio Herder, que recibiu esta colección con entusiasmo mentres daba comezo a súa propia recollida de cancións populares en Riga.

As ideas de Herder tiveron unha gran difusión e influencia. Partindo delas empezaron a aparecer coleccións de cancións populares en diferentes países: en 1804 apareceu unha colección de baladas rusas ou *Byliny* recollidas por Kirscha Danilob; a colección de cancións alemás de Achim von Arnim e Clemens Brentano, *Des Knaben Wunderhorn*, inspirada na tradición oral e en gravados populares, fora editada entre 1806 e 1808; a colección de baladas suecas recollidas da tradición oral de *Västergötland* por Afzelius-Geijer foi publicada en 1814; as baladas serbias editadas por Vuck Stefanović Karadžić publicáronse primeiro en 1814 e despois serían ampliadas; as cancións finlandesas foron recollidas por Elias Lönnrot da tradición oral e sistematizounas ata construír o poema épico do Kalevala, publicado en 1835.

Este entusiasmo polas cancións e outras formas da produción oral anónima do pobo recibe un impulso extraordinario a finais do século XVIII e principios do XIX debido á conciencia cada vez máis perentoria de estar vivindo unha época de grandes transformacións sociais e políticas. Dunha banda, a revolución industrial xera un proceso de urbanización que fai patente por primeira vez un perigo de desaparición da cultura tradicional do pobo rural, ao tempo que introduce avances técnicos nos sistemas de impresión, que difunden cada vez máis a cultura escrita. Doutra banda, a Revolución Francesa de 1789 xera o entusiasmo democrático na intelectualidade europea ao tempo que introduce a reflexión sobre a importancia do pobo como suxeito político. Por tanto, este «descubrimiento do pobo» inseriuse nun movemento de busca da propia identidade e de liberación nacional.

A colección de cancións populares gregas publicada por Fauriel inspirouse na revolta contra os turcos en 1821. O polaco Hugo Kollataj deseñou un programa de investigación sobre a cultura popular desde a cadea onde estaba encerrado por formar parte do levantamento de Kosciuszko contra a ocupación rusa, e a primeira das recompilacións de *Lud polski (O pobo polaco)*, publicada por Glebiowski, coincidiu coa revolta de 1830. Nikolo Tommaseo, o primeiro compilador importante de cancións populares italianas, era un exiliado político debido á súa oposición ao goberno austríaco de Italia. O belga Jan Frans Willems, editor de cancións populares flamencas e holandesas, é considerado o pai do movemento nacionalista flamenco, o *Vlanse Beweging*. Mesmo no caso de Escocia, onde as aspiracións de liberación nacional estaban máis afastadas, Walter Scott recompilou os seus *Cantos da fronteira escocesa* para ilustrar os costumes e particular carácter do pobo escocés, que xa cantara na voz de Robert Burns en 1786, auténtico poeta nacional citado por Murguía e seguramente admirado por Rosalía, aínda que non sabemos se puido chegar a ler os seus *Poems, Chiefly in the Scottish Dialect*.

Así pois, a importante difusión do interese pola cultura popular debeuse en boa parte aos movementos nacionalistas, xurdidos nalgunhas sociedades que se encontraban dominadas por outros pobos e culturas para chamar a atención sobre a súa cultura propia, dignificala e intentar revivila. As cancións populares eran instrumentos magníficos para evocar e provocar o sentimento de solidariedade nunha poboación dispersa e carente de institucións nacionais. Como sinala Achim von Arnim, «unían a un pobo dividido», e por iso el mesmo, con Clemens Brentano, concibira a súa colección como un cancionero para os alemáns que debía alentar a conciencia nacional fronte á invasión napoleónica do seu territorio.

En Suecia, a colección de cancións populares de Afzelius-Gaijer foi inspirada pola Sociedade Gótica, fundada en 1811 a consecuencia da perda de Finlandia, conquistada polos rusos en 1809. Os seus membros adoptaron nomes góticos e dedicáronse a traballar pola recuperación da vella lingua sueca e a recuperación das virtudes góticas mentres lían xuntos e en voz alta vellas baladas. Pola súa parte os finlandeses, contentos de fuxir da dominación sueca, tampouco estaban dispostos a perder a súa identidade dentro do imperio ruso. Xa comezaran a estudar a súa cultura tradicional dende tempo atrás, pois de 1766 data a disertación en latín de H. G. Porthan sobre a poesía finlandesa, xa que tiñan moi claro que

«non pode existir unha patria sen poesía popular [...] [e a poesía] é a corrente que transporta á superficie o que é verdadeiramente orixinal na alma do pobo», segundo palabras doutro intelectual posterior³. Despois de 1809, o estudo do pasado nacional adquire unha importancia especial e ese é o ambiente que encontra Elias Lommrot na universidade de Turku, onde un profesor seu lle encargou que recompilase cancións populares.

Pero Peter Burke (1997: 48) advirte que o significado político do descubrimento da cultura popular oral non foi o mesmo en todos os países de Europa, pois a maioría dos exemplos de estudos e publicacións de compilacións tiveron lugar en nacionalidades emerxentes, pero a situación sería un pouco diferente nos países que xa tiñan unhas literaturas e unha lingua nacionais, como Francia, Inglaterra ou España. Burke sostén que os intelectuais destes países mantiveron as distancias respecto á tradición popular de fontes orais, pois ao existir xa unha lingua literaria común, o descubrimento das outras linguas rexionais aparecía como un motivo de división. Por iso en Gran Bretaña serían sobre todo os escoceses os responsables desa reivindicación da cultura popular, en Francia sería pioneiro o bretón Hesart de la Villemarqué coa súa recompilación de *Barzaz Breiz*, publicado en 1839. Pero a cuestión resulta un pouco máis complexa se temos en conta o éxito que teñen en Francia por eses anos os *chansonniers*, autores de cancións satíricas e políticas, como Émile Debraux (1736-1831), Désaugiers (1772-1827) e, sobre todo, Pierre-Jean de Béranger (1780-1857), que ten tanto éxito coas súas cancións que se converte na voz do pobo ou, como dixo Lamartine, no «homenación». En España, en cambio, o descubrimento do pobo na literatura en castelán parece asociarse a un certo orgullo da variedade e da riqueza cultural do país, quizais como consecuencia, entre outras cousas, da recente resistencia á invasión napoleónica protagonizada polo pobo en todo o territorio da Península, unha acción patriótica colectiva que o dignificara e demostrara que a súa capacidade de acción era real e non ía necesariamente en contra da unidade nacional.

Pero esta eclosión de toda unha inmensa produción cultural ata entón ignorada e menosprezada polo canon establecido, sepultada por unha elite social reducidísima en número que se encapsula nos seus privilexios económicos e sociais, de súpeto píntalle ao lector un mundo diferente, máis rico e complexo, e abre

3 Citado por Burke (1997: 47).

as portas cara a unha nova mentalidade que xa pode concibir a subversión do *status quo* en calquera fronte. A proposta de Dante para convidar os pobres ao gran banquete da cultura e o coñecemento na mesa dos ricos, a elite ilustrada, cobra nova actualidade. Certamente a primeira porta abrírase coa Revolución Francesa, que desaloxara a nobreza do poder, e case todos os primeiros románticos pasan por unha etapa de entusiasmo revolucionario, dende os alemáns do grupo de Jena ata Wordsworth e Coleridge, coas súas viaxes a Francia, por moito que despois deriven case todos eles cara a posicións conservadoras. Despois da viraxe ao réxime do terror en Francia, aínda perviven os ecos do ideal democratizador no eido da cultura, e os avances da técnica parecen xogar ao seu favor. Segundo Hobsbawm (1971: 451-452), hai dúas características que chaman a atención no panorama artístico do s. XIX: dunha banda a extraordinaria difusión dos acontecementos artísticos nas nacións, de maneira que na primeira metade do século irrompen a literatura e a música rusas como forzas mundiais, e tamén, aínda que en menor medida, a literatura dos Estados Unidos con Fenimore Cooper (1787-1851), Edgar Allan Poe (1808-1849) e Herman Melville (1819-1891). Tamén irrompen a literatura e a música polacas e húngaras, e difúndense as publicacións de cancións populares, contos e lendas épicas das literaturas nórdicas e dos Balcáns. Ademais, en varias desas culturas literarias de recente formación os éxitos foron inmediatos e insuperables: Pushkin (1799-1837) convértese no poeta ruso clásico, Mickiewicz (1798-1855) no máis grande de Polonia, Petöfi (1823-1849) no poeta nacional húngaro. A segunda cuestión que destaca é o desenvolvemento excepcional de certas artes e xéneros, como a literatura e a música, acadando esta última tamén unha extraordinaria difusión entre os seus contemporáneos (Mozart, Haydn, Beethoven, Schumbert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt; en Italia as óperas de Donizetti, Rossini, Bellini, Verdi, e tamén Wagner en Alemaña, ou Glinka en Rusia). Outras artes máis vencelladas aos apoios institucionais e o mecenado experimentan a mesma crise que as estruturas de poder e as elites sociais, pero música e literatura podían florecer libremente e buscar o seu propio camiño cara ao encontro co público.

Todo este camiño levaba andado xa a cultura europea nas décadas anteriores á aparición do libro fundacional de Rosalía. De feito, todas as obras que se acaban de mencionar son contemporáneas máis ben da xeración dos mozos que apoian a revolta de 1846, algúns dos cales seguen traballando tamén nos sesenta pola

rexeneración de Galicia dende o eido da cultura, como os irmáns De la Iglesia. A eficacia da literatura como instrumento mobilizador, para suscitar elementos de identificación colectiva, excitar as emocións e transmitir mensaxes ideolóxicas, probábase en diferentes contextos no ambiente de axitación política de Europa. A confianza na capacidade de intervención da palabra artística sobre a realidade respirábase no ambiente. E o ambiente parecía pedir que o creador dese voz ao pobo e que outorgase carta de existencia ás culturas silenciadas dos pobos sen estado.

Doutra banda sitúase este libro rosaliano en relación cunha busca de renovación poética e literaria que circulaba en todo o contexto español co que Rosalía se relaciona e no que necesariamente se inscribe, que encontra un voceiro precisamente en *El Museo Universal* entre outras publicacións, e remítome neste senso ás miñas propias palabras no prólogo á edición de *Cantares* que resumen outros estudos:

[...] *Cantares* é o resultado do contacto de Rosalía en Madrid coas correntes renovadoras da poesía que camiñaban cara á superación do estilo romántico. Unha serie de poetas como Campoamor (*Doloras*, 1845), Ruíz Aguilera (*Ecos nacionales*, 1849), Antonio Trueba (*Libro de los cantares*, 1852) e Vicente Barrantes (*Baladas españolas*, 1853) viñan experimentando coas formas populares, cantar e balada, dende finais dos corenta e algúns ata rivalizaban en popularidade con Espronceda. A difusión do *Buch der Lieder* (1827) de Heine a partir das traducións de E. F. Sanz non vén senón a reforzar esta tendencia. (Lama 1995: 39-40).

Sabido é que a propia Rosalía proclama o precedente de Antonio Trueba no prólogo do seu libro⁴, o que non deixa de sorprenden dado o oposto perfil ideolóxico do bilbaíno, igual ca o da receptora da dedicatoria, a escritora Fernán Caballero. A afinidade da poeta con estes autores situábase, evidentemente, no campo dos intereses estético-literarios e, concretamente, na valorización da cultura popular. Pero, así e todo, podemos preguntarnos como é que os escolle a eles, cando é ben seguro que coñecía os *Ecos nacionales* (1849 e 1854) de Ventura

4 O prólogo do autor á segunda edición de 1860 iníciase coa defensa desta idea: «El pueblo es un gran poeta, porque posee en alto grado el sentimiento, que en mi concepto es el alma de la poesía» (Trueba 1860: VII).

Ruiz Aguilera, que o propio autor reivindica como o primeiro libro en que se cultiva o cantar popular nas letras hispánicas⁵. De momento este misterio queda aberto para resolvelo noutra ocasión. Tense considerado tamén a influencia das traducións de Eulogio Florentino Sanz que se publicaran en *El Museo Universal* (15-V-1857), onde colaboraban Rosalía e Murguía, aínda que xa houbera unhas traducións previas de Heine feitas por Augusto Bonat no xornal *La Ilustración*⁶. Máis probable aínda é que coñecesen as traducións do autor alemán publicadas por Augusto Ferrán tamén en *El Museo Universal* e *El Semanario Popular*, ou na súa revista literaria *El Sábado* (Cubría, 1999), así como o labor deste autor para difundir a cultura alemá despois da súa estadía en Alemaña entre 1855 e 1859, e a súa fascinación polo xénero dos *lieder* ou cantares, que se erixe en centro do seu ideal estético. Nesa liña argumenta tamén Bécquer no seu prólogo a *La soledad* (1861) de Ferrán, amosando o acordo coas ideas literarias do seu amigo⁷. Mais estas apelacións á inspiración na musa popular en busca dunha depuración e sinxeleza que permita superar os excesos retóricos do posromanticismo teñen tamén a súa orixe (coma case todo no s. XIX, hai que dicilo) nas propostas estéticas dos propios románticos, tal como reconece o propio Heine ao comentar a recompilación de Brentano e Achim von Arnim no seu estudo sobre a escola romántica (*Die romantische Schule*, 1836). Especialmente interesante resulta o precedente das *Baladas líricas* (1798) de Wordsworth e Coleridge polo interese que ten a xustificación teórica que Wordsworth desenvolveu no prefacio engadido na segunda edición, de 1880.

Amais das razóns políticas, para o desenvolvemento deste gran espetar cultural xogaban un papel importante as razóns estéticas e non podemos esquecer

5 Nunha carta enviada a Murguía en 1866 (Barreiro Fernández / Axeitos, 2003: 352) lamenta que non se reconeza a achega do seu libro ante a pretensión de Trueba de ser o primeiro en cultivar o xénero. Sobre o inicio do cultivo do cantar na literatura hispánica véxase García Castro (1990).

6 O interese de Rosalía e Murguía pola obra de Heine confirmase coa presenza na súa biblioteca dalgunha versión francesa das súas obras.

7 Na parte III deste prólogo Becquer proclama: «El pueblo ha sido, y será siempre, el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones. Nadie mejor que él sabe sintetizar en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época». Por iso proclama Ferrán no seu propio prólogo ao libro: «He escrito estos versos en el estilo sencillo y espontáneo de las canciones populares, las cuales he intentado imitar. Si me he separado algunas veces del carácter peculiar de este género de poesías, no lo puedo atribuir más que a mi predilección por ciertas canciones alemanas, entre ellas las de Enrique Heine, que en realidad tienen alguna semejanza con los cantares españoles».

que o texto considerado fundacional do Romanticismo inglés son precisamente as *Baladas líricas* de Wordsworth e Coleridge, un libro co que se pretende facer unha proposta de renovación estilística fronte a unha linguaxe poética que se volvera excesivamente artificiosa e ríxida, case formulaica. Certamente, o poemario aparece publicado primeiro como anónimo, e no prefacio engadido por Wordsworth na segunda edición parece suxerirse que o anonimato se debiera en parte á conciencia de que a proposta encerraba un atrevemento que podía non ser ben recibido, pero tamén a unha pretensión de coherencia coa esencia da nova proposta, que consiste en buscar a identificación co pobo, nun desexo de fusión coa colectividade que esixe a disolución da autoridade autorial.

Pero interézanos sobre todo a nova concepción da creación que desenvolve Wordsworth (1999: 36) en relación coa busca dunha linguaxe poética adaptada aos novos tempos, que vai indisolublemente unida á renovación dos temas e motivos e á concepción da misión do artista: «The principal object then, which I proposed to myself in these poems, was to choose incidents and situations from common life, and to relate or describe them, throughout, as far as was possible, in a selection of language really used by men»⁸.

Trátase de superar a selección dos temas dende a concepción de que todo, e especialmente os «feitos e situacións da vida ordinaria», pode ser obxecto e tema da obra de arte, e polo tanto a lingua axeitada para expresión deses feitos tamén debe democratizarse renunciando ao estilo elevado, á lingua depurada, a favor da «lingua que a xente utiliza na vida real».

Pero aínda hai máis, pois Wordsworth sostén que lle dá preferencia precisamente ao pobo das clases baixas e do ámbito rural, ese pobo que mantivera as tradicións que están recollendo nestes anos os investigadores do folclore e que, como vimos, agora se consideran valiosas como manifestación do *Volksgeist* ou espírito do pobo. Non hai que esquecer que Wordsworth viaxara a Francia movido polo entusiasmo pola revolución, en 1791-92, e aínda que xa en 1795 entrara en crise a súa valoración do proceso revolucionario francés, neses anos anteriores

8 «O obxectivo principal que pretendín nestes poemas foi escoller feitos e situacións da vida ordinaria e relatalos ou describilos todos, ata onde fose posible mediante unha selección da linguaxe que a xente utiliza na vida real» (A tradución ao galego é miña).

á publicación do libro viaxara por Alemaña e coñecera as teorías e propostas dos intelectuais alemáns e especialmente dos primeiros románticos do círculo de Jena.

Así pois, o poeta reivindica a inspiración na vida e na creación do pobo campesiño que vive en harmonía coa natureza, o que está bastante lonxe das masas obreiras que fan a revolución nas rúas das cidades:

Low and rustic life was generally chosen because in that situation the essential passions of the heart find a better soil in which they can attain their maturity, are less under restraint, and speak a plainer and more emphatic language; because in that situation our elementary feelings exist in a state of greater simplicity and consequently may be more accurately contemplated and more forcibly communicated; because the manners of rural life germinate from those elementary feelings; and from the necessary character of rural occupations are more easily comprehended; and are more durable; and lastly, because in that situation the passions of men are incorporated with the beautiful and permanent forms of nature. (Wordsworth 1999: 36 e 38)⁹.

A razón pola que se mira cara ao pobo é porque se considera que a súa forma de vida, acorde coas leis da natureza, é máis perfecta que a do resto dos homes, afastados pola civilización e a cultura dunha desexable harmonía co ritmo cósmico. A simplicidade que se deriva desa íntima comunión coa natureza preséntase coma un ideal nas formas de vida e os costumes, e polo tanto o mesmo principio aplícase á lingua e ao estilo, que proclama como ideal a busca dun rexistro de lingua sinxelo e afastado de todo adorno retórico, pois o auténtico poeta debe dar voz á colectividade:

The language too of this men is adopted (purified indeed from what appear to be its real defects, from all lasting and rational causes of dislike or disgust) because such men hourly communicate with the best objects from which the best part of language is originally derived;

9 «Escolleuse polo xeral a campesiños da clase baixa porque nesa condición as paixóns esenciais do corazón encontran un terreo mellor onde poder acadar a súa madurez, son máis espontáneas e usan unha lingua máis chá e enfática; porque nesa situación os nosos sentimentos elementais existen nun estado de gran simplicidade e, en consecuencia, poden ser contemplados de maneira máis axeitada e comunicadas con máis forza; porque o modo de ser dos campesiños nace desas emocións elementais e, debido ao invariable carácter das ocupacións rurais, compréndese máis facilmente e é máis duradeiro; e, por último, porque nesa condición as paixóns da xente engádense ás formas fermosas e permanentes da natureza».

and because, from their rank in society and the sameness and narrow circle of their intercourse, being less under the action of social vanity, they convey their feelings and notions in simple and unelaborated expressions. Accordingly such a language arising out of repeated experience and regular feelings is a more permanent and far more philosophical language than that which is frequently substituted for it by Poets, who think that they are conferring honour upon themselves and their art in proportion as they separe themselves from the sympathies of men. (Wordsworth 1995: 38)¹⁰.

Ao poeta interésalle, polo tanto, adoptar a lingua do pobo na medida en que é un rexistro compartido, porque o valor estético confíreselles a aquelas formas que serven para todos e son comunmente aceptadas, referendadas pola tradición ao longo do tempo. Nada máis lonxe do principio de subxectividade e orixinalidade individual supostamente romántico! E non obstante estamos a falar da xustificación dunha nova estética que se presenta nos poemas dunha obra considerada habitualmente a peza inaugural do Romanticismo inglés. Desde logo, Wordsworth non renuncia aos conceptos de xenio e inspiración do artista, máis onde se manifestan? Non, por certo, na capacidade de elaborar unha lingua poética propia con expresións novas, senón máis ben na capacidade de impregnarse da sabedoría colectiva do pobo para traducila e darlle unha voz que sexa escoitada con admirada emoción. Daquela o poeta ten que converterse nun humilde tradutor¹¹, si, mais debe exercer tamén as súas facultades artísticas para seleccionar e pulir o diamante en bruto que é a lingua desa xente sinxela que quere retratar.

Hai outras moitas reflexións interesantes neste prefacio en relación á concepción da poesía e a función do poeta, á relación entre forma e contido, etc., pero interesa aquí especialmente a relación desta proposta de renovación da linguaxe poética co cultivo das formas poéticas populares tan en voga na literatura espa-

10 «Ademais, adóptase a lingua desas persoas (purificado dos que parecen ser os seus auténticos defectos, e de todos os constantes motivos de rexeitamento e desagrado) porque esas persoas están en continua comunicación cos obxectos mellores dos cales procede o mellor da nosa linguaxe, e porque, pola súa categoría social e a igualdade e o estreito círculo das súas relacións, están menos baixo a influencia da vaidade social e transmiten as súas emocións e ideas con expresións sinxelas e sen elaborar. Polo tanto, a dita lingua, ao provir de experiencias e emocións que se repiten con regularidade, é unha lingua máis permanente e moito máis filosófica que a que a miúdo utilizan os poetas, os cales pensan que se honran a si mesmos e á súa arte na mesma proporción que se afastan da comprensión da xente».

11 «It is proper that he should consider himself as in the situation of a translator» (Wordsworth, 1995: 62).

ñola da segunda metade do XIX, e coa proposta poética que Rosalía introduce cos *Cantares* en relación coa literatura galega. A influencia tan recorrentemente sinalada do *Buch der Lieder* de Heine polas consabidas traducións de Eulogio Florentino Sanz non debe ser máis ca una bafarada no medio da gran tormenta de area de revalorización e recuperación das formas populares que zoaba por toda Europa dende había varias décadas. As *baladas* adáptanse á tradición hispánica baixo a forma do *cantar* e, de feito, non parece moi clara a diferenza entre unha e outro. Así, Ventura Ruiz Aguilera escribía unha *Balada de Cataluña* (1868) e, tamén, un libro de *Armonías y cantares* (1865). Son varios os autores, como xa vimos, que experimentan coa forma do cantar como consecuencia dese culto ao pobo que o erixe como modelo estético. Algúns deles mesturan as composicións propias con outras recollidas do pobo, como o propio Augusto Ferrán en *La soledad* (1861). E son moitos os poetas que exercen como folcloristas afeccionados coleccionando cántigas. A propia Rosalía de Castro deixou algunhas mostras do seu traballo de recolección e transcripción de creacións populares en dez folios manuscritos que reproduciu por primeira vez Domingo Blanco (1992: I, 175-180).

Así pois, naquel momento todas as reflexións sobre o que era ou o que podía ser a literatura galega parecían desembocar na necesidade de presentar unha tradición poética oral transmitida polo pobo durante séculos de silencio creativo na produción escrita. A literatura galega precisaba o seu libro de cantares, e resultaba difícil pensar nunha proposta literaria que partise doutro rexistro lingüístico que non fose o popular, pero dentro desa proposta, Rosalía de Castro opta pola vía máis radical: ceder a voz directamente ao pobo, mesmo fuxindo dese proceso de depuración que Wordsworth consideraba necesario.

O prólogo dos *Cantares gallegos* adquire unha nova dimensión á luz do prefacio de Wordsworth. Este falaba para os críticos, que coñecen ben as esixencias dun canon que se quere cuestionar, e explícalles os principios en que se basea a nova estética para que ningunha sombra de improvisación poida condicionar a valoración duns poemas que poden doadamente recibir a acusación de simples ou vulgares. Rosalía, en cambio, falaba para un público xa afeito a este tipo de produtos, invoca un modelo con mérito recoñecido polo éxito e, co camiño aberto, afronta un reto novo: amosar un pobo que non existe, un pobo que non é «O pobo», un pobo que poucos queren ver e menos para admiralo. Pero o tópico xa estaba establecido: a beleza do campo, da boa xente en comunión coa natureza, a

pureza dos corazóns sinxelos... Os poetas de toda Europa levaban décadas traballando na construción dese tópico, había que aproveitalo. Atreveríanse a negalo? O tema xa está lonxe das historias grandilocuentes, busca amosar a vida diaria e a sinxeleza dos costumes da xente corrente, coma sempre, pero agora atopamos un grupo de xente que forma un pobo con certas peculiaridades. Trátase dunha sociedade eminentemente rural e, polo tanto, a idealización da vida do campo afecta a toda a colectividade. Ademais, a valoración positiva do rexistro lingüístico utilizado por esa xente, polo feito de nacer de estruturas repetidas e permanentes, aplícase a toda unha nova lingua, a lingua dese pobo «que bastardean e champurran torpemente nas máis ilustradísimas provincias, cunha risa de mofa». O contacto coa natureza é esencial para valorar as xentes e a súa lingua, por iso as interminables enumeracións e detalladas descricións da paisaxe que se fan no prólogo non son unha mera debilidade bucolizante. A imaxe que se quere transmitir con esas descricións é a dun mundo natural especialmente afastado da contaminación coa civilización, que conserva toda a pureza primitiva e onde a vexetación medra libre e salvaxe, sen que a man humana poida dominala. De semellante contorno, semellante pobo, e de tal pobo, tal lingua, pois está moldeada para expresar as máis sinceras emocións. Por iso a poesía galega é «toda música e vaguedade», e a súa caracterización fúsióname plenamente coa paisaxe, pechando o círculo: «[A poesía gallega] mormuxando unhas veces cos ventos misteriosos dos bosques, brilland'outras co raio de sol que cai sereniño por enriba das augas dun río farto e grave, que corre baixo as ramas dos salgueiros en frol [...]».

Pero, ademais, escóllese o rexistro da fala da xente corrente, coas súas impurezas e incorreccións, e tamén toda a riqueza expresiva da autenticidade, sen elaborados artificios retóricos. Este é o mecanismo que se está operando en moitas literaturas emerxentes, ao longo do século: reivindicase, visibilízase e dignifícase un pobo e a súa lingua. E Rosalía dá un paso máis na utilización das formas. Ventura Ruiz Aguilera falaba no prólogo dos seus *Ecós nacionais* do predominio da forma dramática como a máis axeitada para amosar a vida do pobo. A nosa poeta non só utiliza tamén esa forma, senón que a converte en recurso estruturador do libro, pois cede a voz aos personaxes populares desde o comezo ao final. Deste xeito desaparece a voz do poeta como narrador/presentador dos personaxes e das accións, esvaécese a función de intermediación coas posibles intervencións valorativas, e o lector, a través dos desdobramentos dramáticos, vese mergullado

nunha *performance* que o envolve con cantos, danzas, diálogos amorosos, rogos secretos á divindade, ruadas ou queixas amargas polos avatares do destino. Desde o primeiro verso os lectores sóltanse da man da autora para deixarse levar polos personaxes e o seu mundo, e só a reencontran alá dentro, pero como un personaxe máis, contemplando melancólica a casa familiar entre a chuviñenta paisaxe da infancia, ata que ao final co «eu cantar, cantar, cantei» márcase o final do espectáculo.

Así, o libro dos *Cantares gallegos* aparece como presentación de Galicia cara a fóra, cara ás outras provincias que a «xulgan o máis despreziable e feio d'España, cando acaso sea o máis hermoso e dino de alabanza». Pero tamén vai máis aló e pon Galicia no mapa de Europa como pobo con cultura propia no medio de todos os pobos que están emerxendo cunha voz diferenciada e unha lingua de seu, que teñen *lieders*, *ballads* *chansons* ou cantares propios. O ton reivindicativo e a crítica social conectan o libro coa corrente de cancións de sátira política liderada polo admirado Béranger, pois a loanza da paisaxe, do pobo e da lingua non oculta as grandes eivas sociais da fame, a emigración forzada ou o analfabetismo. Pero, ao mesmo tempo, abre unha porta cara á modernidade superando a estrutura de simple colectánea ou recompilación de cantares e establecendo un xogo de perspectivas que sitúa ao lector no medio da acción, confrontándoo cunha realidade que debe ver desde dentro para entender o ton de denuncia.

Pregúntase a autora en *Las literatas* se as musas merecen realmente ser amadas, cando tantos sufrimentos causan, en especial á muller escritora. Merézano ou non, a ela parecían responderlle dilixentes para compensarlle coas mellores xemas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGUEIRA, Anxo (2013): «Estudio introductorio», en Rosalía de Castro, *Cantares gallegos*, Vigo, Xerais, 9-104.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R. / X. L. AXEITOS (2003 e 2005): *Cartas a Murguía I e II (1868-1885)*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1861): «Prólogo», en Augusto Ferrán, *La soledad* (http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/F/Ferran,%20Augusto%20-%20Obras%20completas.pdf).
- BLANCO (1992): *A poesía popular en Galicia, 1745-1885*. Vols. I e II. Vigo, Xerais.
- BURKE, Peter (1997 [1978]): *La cultura popular en la Europa moderna*, Barcelona, Altaya.
- CASTRO, Rosalía de (1995): *Cantares gallegos*. [Ed. de M.^a Xesús Lama]. Vigo, Galaxia.
- CASTRO GARCÍA, M.^a Isabel (1990): «Algunas reflexiones sobre los cantares de Campoamor», *Archivum. Revista de la Facultad Filología*, 39-40, 115-130.
- CUBRÍA, M.^a José (1999): «Heine y Augusto Ferrán. *El Lyrisches Intermezzo y Die Heimkehr* en *La soledad*», *Revista de Filología Alemana*, 7, 105-124.
- DUGAW, Diane (1995): *The Anglo-American Ballad*, Nova York, Routledge.
- FERRÁN, Augusto (1861): *La soledad* (http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/F/Ferran,%20Augusto%20-%20Obras%20completas.pdf).
- FILENE, Benjamin (2000): *Romancing the Folk. Public Memory and American Roots Music*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- GRIMM, Wilhelm (1867 [1829]): *Über die deutsche Heldensage*, Berlín, Ferd. Dummlers Verlagsbuchhandlung (<http://books.google.es/books?id=ATwCAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>).
- HERDER, Johann Gotfried (1784-1791): *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (http://www.textlog.de/herder_menschheit.html).
- HOBBSAWM, Eric J. (1971): *Las revoluciones burguesas*, Madrid, Guadarrama.
- LAMA, María Xesús (1995): «Introducción», en Rosalía de Castro, *Cantares gallegos*, Vigo, Galaxia, 9-129.
- RUIZ AGUILERA, Ventura (1973): *Ecos nacionales y cantares*. (6^a ed.). Madrid, Biblioteca de Instrucción y Recreo (<http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=13643>).
- SAURÍN DE LA IGLESIA, M.^a Rosa (2000): «Una epifanía de la patria: “Galicia. Revista Universal de este Reino” (1860-65)», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 113, 139-176.
- TRUEBA, Antonio de (1860 [1851]): *El libro de los cantares*, Leipzig, F. A., Brockhaus (<http://books.google.es/books?id=QMYJAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>).
- WORDSWORTH, William (1999 [1800]): *Prólogo a Baladas Líricas / Preface to Lyrical Ballads*. [Introd., traduc. e notas Eduardo Sánchez Fernández]. Madrid, Hiperion.
- WORDSWORTH, W. / S. T. COLLERIDGE (2010): *Baladas líricas*. [Ed. bilingüe de Santiago Corugedo / J. L. Chamosa]. Madrid, Cátedra.