

Un acercamiento a Na noite estrelecida de Ramón Cabanillas

JORGE LUIS MORALES

Recordando al profesor Pedro Peira

La aproximación desarrollada en torno al núcleo de la poesía narrativa de Cabanillas —esto es, las «sagas» de *Na noite estrelecida*— es, no sólo escasa, sino que, a la luz de cierta contingencia en el análisis, resulta, asimismo, significativamente confusa en el ámbito de la interpretación. Nos proponemos, en lo que sigue, abrir las puertas a otros elementos constitutivos de su obra, no suficientemente explicados hasta la fecha, que coadyuvarían a sacar este friso poético de la marginalidad en que suelen situarlo algunos de los más conspicuos tratadistas.

Si fijamos la atención *ab initio* en la orientación seguida por la crítica a la hora de enjuiciar las supuestas carencias de Cabanillas —como autor que hace uso de la tradición— encontraremos, tal vez, las deficiencias de un enfoque limitado.

Recordemos aquí que las «Sagas» escritas por Cabanillas son tres: «A espada Escalibor», que, basada en los capítulos CXXVIII-CXXXVI de «El baladro del Sabio Merlín», tiene por tema la elección del rey Arturo; «O Cabaleiro do Santo Grial», que toma como referente algunos capítulos de la «Demanda» francesa, a través de la versión castellana de las «Aventuras de Galaad» y «O sono do rei Artur», que sitúa a Arturo en la cueva donde va a dormir, basándose para ello en los capítulos CCCCXXIII-CCCCXXXIV de la «Demanda».

Sin embargo, pese a estar inspirado por estas obras del ciclo artúrico, como recuerda Fernández Dans a propósito de la segunda parte de *Na noite estrelecida*, «moitas destas aventuras de Galaad non aparecen na obra de Cabanillas» (Fernández, 1976, p. 466). Quiere esto decir que hay una selección, una fragmentación del caudal narrativo de la tradición de la que hace uso el poeta, en aras a fijar la atención del lector en puntos concretos. Se establece por tanto una

renuncia al ajuste perfecto respecto de las fuentes, que sería suficiente para examinar las específicas parcelas de la mirada del autor, cerciorándonos de que éste pretende ensanchar los límites de la mal llamada poesía narrativa.

No ha de dejarse de lado que enfocar hacia determinados pasajes, supone la ampliación tanto de la lente como la del objeto ampliado. Así, la insistencia en técnicas poéticas como la «amplificatio» medieval, optan por los modos de la *recursividad* que no hacen sino encerrar el lugar por donde discurre el discurso poético de Cabanillas. De igual modo, la concentración episódica ha de ofrecer necesariamente el carácter de multiplicidad en la función de los motivos medievales actualizados.

La orientación de la crítica no sólo toma posición ante la reducción del marco narrativo, sino que parece mirar, además, con recelo el mal conocimiento de las fuentes. Cabanillas no conocía las versiones gallego-postuguesas del ciclo francés del Graal, ni tampoco este ciclo o pseudo-borón. Su conocimiento, todo al contrario, procedía de la traducción al castellano del pseudo-borón editada por Bonilla S. Martín en 1907.

No se entiende cuál puede ser la relevancia de este conocimiento imperfecto de la tradición registrada. La poesía moderna no parte ya de la «imitatio» sino del concepto de originalidad creadora que exige una reescritura de la tradición. En lo que tiene de narrativo, los personajes desarrollarán una función actancial; como fenómeno poético, Cabanillas acudirá a tejer una adecuada sintaxis temática, amalgamada por entre el aliento descriptivo que parece concebir, a su vez, el poema como mosaico donde se encuentran distintas tradiciones y, por consiguiente, nudo de cargas simbólicas de signo diverso. Así, como destaca Carballo Calero, «de xeito que o artúrico, o ossianico e o pondalián son aproveitados conxuntamente» (1975, p. 586).

A nuestro juicio, este uso heterodoxo de la tradición va más allá de lo contemplado en las palabras de Sánchez-Brunete:

Non parece, pois, que Cabanillas tivera un grande interés por achar o verdadeiro ffo da lenda, senón que quérese limitar a plasmar poéticamente un tema máis ou menos vagamente celta-cristián cunha finalidade de esaltación lírica da Terra (Sánchez-Brunete, 1976, pp. 459-460).

No puede desprenderse de estas «sagas» el filamento de la narratividad, pues éste actúa alumbrando la sintaxis temática en su desarrollo en el tiempo, y no sólo en el espacio, lo que parecería sugerir una mera lectura «plástica» del poema. Lo cierto es que los diversos motivos (la pureza de Parsifal, la esperanza de Galaaz, el sueño de Arturo) aparecen encadenados en la estructura poética, de tal suerte que, a más de su aporte simbólico percibido en progresión (el relato) suscitan con su reingresión (recursividad) una trama que reordena sucesivamente su posibilidad semántica.

Quiere esto decir que no parece pertinente una lectura reductora de los diversos motivos. Para Fernández Dans (p. 466) «Artur representa en primeiro

termo ao propio Cabanillas, que quere conquistar pra a súa terra de Galicia o que ésta precisa pra a súa salvación». Lectura crítica que somete a amputación la pluralidad de «encuadres» que ofrece el alineamiento de motivos como unidades mínimas de la significación simbólica. El tema de Arturo es aquí un complejo entramado de motivos (entendido como significados primarios o naturales, siguiendo la definición de Panofsky¹ que operan en relaciones que varían ya sea en el tiempo, ya sea en el espacio del poema.

No hay que olvidar que Cabanillas trae prendidos los jirones de su lectura del ciclo artúrico, más el arrastre de la lectura pondaliana y de los poemas ossiánicos. Acaudalado en ese limo, no caben interpretaciones meramente psicologistas que reducen los temas a planteamientos de «personaje». En su vertiente histórico-cultural, el símbolo actúa como territorio de lo universal comunicable; Arturo es percibido —al menos *a priori*— como actualización de su leyenda: percepción de una totalidad aún sin orientar.

Como señala Segre, el argumento consiste en «la enunciación de los términos sustanciales de una historia. Esta enunciación se realiza lingüísticamente, por tanto, temporalmente; pero su comprensión es atemporal (...) el argumento es el conjunto, definido por la tradición cultural, de las invariantes narrativas»². Cabanillas aprovecha el carácter secundario, es decir culturalmente impregnado, de muchos de los motivos que se hilvanan, la exaltación mítico-patriótica, reconocible por el lector. Luego los temas de *Na noite* vienen a consistir en una ejecución de la cultura singular de éste, que deja de contemplar en la obra una mera narración «episódica» del mito (en la modernidad, es ocioso decirlo, ya no existe el lector inocente) para emprender la búsqueda de las correspondencias de ese «argumento» con una posible visión del mundo.

Sabedor de que, como dice Foucault³, «...el poeta es el que, por debajo de las diferencias nombradas y cotidianamente previstas, reencuentra los parentescos huidizos de las cosas: la Soberanía de lo mismo, tan difícil de enunciar, borra en su lenguaje la distinción de los signos», al lector no le queda sino sentir ese territorio de las semejanzas, la anulación del tiempo, esa mismidad que confiere, al paisaje gallego, la identidad del paisaje artúrico, al sueño de Arturo, el *estatus* del sueño liberador (fuera del principio de realidad, esto es, alejado del momento de la represión, ya sea ésta individual —Freud— ya sea social —Marcuse⁴—), a Galaaaz, la pureza de la búsqueda, el valor sacral de su empresa.

Si acometemos, en este punto, un planteamiento axial de la estructura temática de *Na noite estrelecida*, podemos ver ya, de un lado, la funcionalidad de paradigmas, como los ya avisados, de otro, el tejido de motivos cargados de sig-

¹ Citado en C. Segre: «Tema y motivo», en *Principios del análisis del texto literario*, Barcelona, Grijalbo, 1985.

² *Op. cit.*, p. 342.

³ Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI, 1971, p. 56.

⁴ H. Marcuse: *Eros y civilización*.

nificados secundarios que «vuelven a semantizarse en cada una de sus reutilizaciones, a base de las concepciones de las que el artista es portador (o creador) ⁵» es decir, que se contextualizan, actualizándose.

De este modo, volvamos aquí a nuestra crítica: para un lector gallego, la contextualización, a más de los paradigmas, consistirá probablemente en identificar los motivos artúricos con significados condicionados por un anclaje histórico-cultural: la realidad de Galicia. Pero, para un lector no gallego ¿será por tanto ineficaz ese rastreo de las semejanzas? ¿queda, así, reducida la polisemia temática en su caso? Sin duda no, porque cada lector incorpora sus propios referentes temáticos, histórico-culturales, que suscitan, en último extremo, una *forma de autoconciencia de la humanidad*.

Para insistir en ello hagamos una valoración que sirve, a su vez, para alejar cualquier tentación de advertir una actitud escapista en *Na noite estrelecida*. Puede afirmarse que esta obra ofrece una vertiente incuestionable en cuanto poesía social en su sentido lato. El poeta muestra el modo de su «experiencia» de la tradición «por el cual se siente perteneciente a una comunidad organizada, a una sociedad» de tal suerte que «el individuo se proyecta hacia el pasado de una colectividad humana de gentes desaparecidas, de muertos, que él continúa y representa en su voz» (Salinas, 1975, p. 217).

Aquí el «narrador» poemático, confunde su voz, como los juglares medievales, con el hecho narrado, puesto que lo actualiza; contar es recrear, pero también insertarse en la tradición que se expresa. Puesto que no se cuenta todo, sino aquello que se selecciona (también como los juglares, colectores interesados) optar equivale a abanderar *socialmente* una tradición, a reclamarla desde el compromiso.

Esto enlaza con lo que al principio dijimos: enfocar supone la aplicación de una lente: una opción. De ahí que Cabanillas renuncie a la tradición greco-latina (que significa la dominación) para dar acogida a la tradición céltica. Por esa misma razón, opta por la salida del aislamiento mediante la integración en una tradición o aboga por prestigiar la lengua con un vocabulario cultista y rico.

Su decantamiento por el paganismo (con su pluralidad de fuentes) junto al cristianismo, viene a alimentar un asentimiento mayor por parte del lector, dentro de una tradición potenciada y múltiple y, por tanto, más fácilmente reconocible.

Frente a la acusación del ingenuismo destilado en su obra, parece claro que Cabanillas escoge conscientemente «una historia sin furias bélicas, patria del canto y de la sencilla ingenuidad primitiva» (Salinas, 1975, p. 223). El anacronismo se quiere semejante al anacronismo medieval, a la despreocupación característica del mundo del medioevo.

⁵ Segre, *op. cit.*, p. 343.

LA OPCIÓN DEL LIRISMO

No deja de ser perceptible que en *Na noite estrelecida* hay una renuncia a la narratividad en favor del lirismo. En los sucesivos encuadres se aprecia un detallismo descriptivo, una demora en el discurso poético, que hace de éste un continuo reingreso en el mito.

En su repetición, la fórmula mítica adquiere orientación, esto es, toma su significación inicial, más abstracta, para concretarse progresivamente, en ese encuentro identificativo que en último extremo se persigue, donde el poeta «bajo el lenguaje de los signos y bajo el lenguaje de las distinciones bien recortadas, trata de oír el “otro lenguaje”, sin palabras ni discursos de la semejanza»⁶.

Es por ello que el tiempo mítico y el tiempo nuevo se aproximan; se confunden las ciudades de Galicia y de la tradición céltica (la Catedral y Uska o Caerleón, Erín o Caledonia y La Coruña, la isla de Sálvora, Montsalvat y Cebreiro), que parecen formar parte de una misma geografía, un extenso territorio tanto en el tiempo —una genealogía rescatada— como en los umbrales de tierra, que en una imagen velada —y revelada— se aproximan a través del lenguaje.

Asimismo, se juega con una reproducción de voces que, en su pluralidad, se identifican. No debe dejarse de lado la técnica narrativa consistente en cambiar la voz gramatical que cuenta, como modo de crear mayor verosimilitud; de esta forma en «A espada escalibor», en la duodécima estrofa, el punto de vista del narrador da paso al personaje, formando un juego de marcos, donde lo dicho en el marco externo se torna más verosímil.

Esta técnica se acompaña con una adaptación métrica, la adecuación de lo que llamaba Luis Rosales el «espíritu de las formas», pues las voces «distintas» tienen su correspondencia en el metro elegido. La voz descriptiva es pronunciada, así, con una mayor duración en el verso, empausando el ritmo del poema. La cadencia repetitiva del verso alejandrino, salmódica a veces, se acentúa mediante la iteración del pareado, que acota el período rítmico.

Por su parte, la voz que relata, para que el discurso poético discurra con mayor fluidez, recoge las redes de la duración silábica para agilizar el ritmo del poema, mediante estrofas romanceadas más apropiadas para el ensamblaje argumental.

Esta polimetría, además de su eficacia rítmica, contribuye a la creación «climática» y tiene una indudable relevancia lingüística, si bien su análisis escapa al propósito de esta aproximación a la obra de Cabanillas.

EL FRISO DE LA RECURSIVIDAD

Ya hemos examinado parcialmente el reingreso, en referencia no sólo a la demora descriptiva sino también en la acumulación de motivos. Ciertamente, se

⁶ Foucault, *op. cit.*, p. 56.

puede afirmar, con Segre, que la lírica no tiene temas, que su sustancia temática está integrada por motivos dispersos y anacrónicos. De ahí la vacuidad de una crítica que ataque el hecho de la confusión de fuentes. Lo que se persigue es tanto la simulación del anacronismo medieval —en aras a lograr la prefiguración de un «locus amoenus», como correlato de una convivencia cultural y social posible— cuanto la eficacia compositiva de una construcción «polifónica» de los motivos, actualizados ahora en un nuevo friso ⁷.

«A espada escalibor» es buena muestra del interés por ofrecer más un «paisaje», que una trama argumental. El poema se inicia con una larga tirada de versos que viene a situar el «clima» del poema. Esta extensa descripción inicial es mantenida hasta la aparición de la voz monológica, cobrando el sentido de una durable acotación previa (durable pues no puede desprenderse ya —el personaje— del marco en que ha sido situado por la voz digresiva). Descripción o digresión (desde un punto de vista narrativo) que se constituye en una trama que retarda la progresión. «Avanzamos no hacia delante, sino hacia dentro y, en rigor, lo que conocemos no es la naturaleza de la trama sino el *espectáculo* de la trama (...) Escritura de progresiones destinadas a un congelado renaciente, creada para promover subterráneos» ⁸.

En los versos 11-12 se sitúa ya uno de los pilares de la escena:

*mentras voa, caíndo, a neve silenciosa
en folerpas miudas como follas de rosa.*

Estos «copos de nieve» se reproducen en el verso 42, asimilados ahora a la luz:

*Toda luz de milagro e pregante rumor,
cuberta de folerpas, a casa del Señor...*

Vemos como, al valor prístino de «folerpas» asimilado a «nieve silenciosa» (= a paisaje silencioso y sombrío), se le añade un valor segundo, esto es, «folerpas» asimilado a «luz de milagro», sin que deje por ello de retenerse el valor inicial (es decir, «folerpas», en su valor segundo, pero también un valor conjunto de ambos, y a la vez distinto de ambos). Por consiguiente, el valor de la repetición ha logrado profundizar en la significación del sustantivo, que se ofrece en una totalidad más resistente («la estructura es el residuo de una duración», dice Barthes ⁹).

⁷ Roland Barthes: *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1973, p. 53.

⁸ A. Sánchez Robayna: «Ejemplos I», en *La casa de la ficción, Espiral/Revista Fundamentos*, 1977, pp. 64-65.

⁹ Barthes, *op. cit.*, p. 20.

Pero, ¿cuál es esa «luz de miragro»? No es otra que la descrita minuciosamente en los versos 27-44, donde la luz «que se ve», que el lector siente, es la que atraviesa los rosetones y vidrieras de la catedral:

*a luz saíndo a feixes, en fíos e lampadas,
aloumiña as imaxes no tímpano labradas,
esténdese nos lenzos das paredes espidas,
doira entalla e follas nas columnas froridas...*

La luz, insidiosamente descrita desde su procedencia hacia su incidencia, es la que determina la atmósfera de un ambiente mágico, vago, evanescente, lugar cercado del sueño y de lo posible, Galicia futura o pasado acogido, que actúa en su elementalidad sobre los objetos, transformándolos.

Se demuestra, así, que un elemento descrito —la catedral gallega— se une al caudal de la sintaxis temática mediante su archivaloración digresiva, ganando el texto en su verdadera eficacia. El motivo actúa, en terminología de Trousson¹⁰ como «telón de fondo», como situación de base, que se verá actualizada mediante la composición no progresiva, es decir, la descripción.

Como dice Frye, se trata de «presentar el contexto del momento de inspiración como un simultáneo y único esquema de aprehensión»¹¹.

Tal técnica es a la que acude Cabanillas también en «O cabaleiro do Sant Grial, donde la andadura descriptiva configura la escena donde va a sumarse la sintaxis temática. Los motivos sumados relativos a la búsqueda y encuentro del Santo Grial» (pureza, sacrificio, perseverancia o liberación social o sexual, todos valen) son aprehendidos como estructura de una totalidad, de modo simultáneo y atemporal, gracias a la introducción digresiva. Así, «el tema es elemento narrativo; pero visto en una unidad simultánea (...). Determinados fragmentos especialmente vívidos de las caracterizaciones o escenas de especial intensidad se destacan en el centro de nuestro recuerdo. Esta reconstrucción y reagrupamiento de los elementos en nuestra respuesta crítica a la narración continúa más o menos inconscientemente»¹².

Los atributos de Galaaz son desmenuzados tras el encuadre de su aparición, lugar en que vuelve a darse esa «luz de miragro»:

*No punto que faguían o sagro xuramento
unha luz de miragre tremelóu no apousento
e abatéronse as portas e parecêu no estrado,
onde o asento valeiro, Galahaz, O Esperado.*

¹⁰ En Segre, *op. cit.*, p. 349.

¹¹ Northrop Frye: *La estructura inflexible de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 218-219.

¹² Frye, *op. cit.*, pp. 220-221.

En «O sono do rei Artur» la repetición paralelística, a través de la sextinas rubenianas, centra el punto de mayor intensidad, en el que se configura la exaltación mítico-patriótica.

Con anterioridad, se destaca un lugar dentro del poema de no progresión narrativa que se vale de los motivos germinales: el sueño como transfiguración de la realidad se inserta en una horquilla de versos puramente descriptiva, aumentando su intensidad emotiva:

*Altas horas da noite. Vai a lúá na chea
biogando nunha maina craridade serea.*

*O vento adormiñado, o bosque sin rumor,
a terra está detida nun éstasis de amor.*

*A praia. O mar infindo. Cara ó ceo pechado
Rei Artur soña e espera o místico mandado.*

A la ya apuntada demora procurada por la longitud del metro y la cadencia del verso pareado, se une, en este caso, el juego con el blanco de la página, que detiene el tiempo en pinceladas impresionistas. La espera, la ansiosa confianza de Arturo, se ve acotada previamente por el entramado simbólico.

EL MODERNISMO EN NA NOITE ESTRELECIDA

Se ha señalado en diversas ocasiones la influencia del modernismo, no sólo rubeniano, sino asimismo, prerrafaelita, aunque con crítica, otra vez, sobre su conocimiento de las fuentes (Míguez, citado por Pena, 1988).

La ascendencia, nítida, está en la polimetría y en las formas métricas, el alejandrino y la sextina rubeniana. Pero más allá de los aspectos formales, conviene apuntar la presencia de algunos elementos que dan muestra de la profundidad del espíritu simbolista.

En efecto, el sentido de acudir al pasado histórico, a una tradición ajena al raigón greco-latino, comporta el exotismo propio del Modernismo. Éste no puede ser interpretado como una actitud escapista, sino, por el contrario, como un rechazo y, consiguiente ataque a la sociedad positivista y científica que, a principios de siglo, se configuraba como dominadora y excluyente. Poesía social en el sentido más amplio, porque atiende a la sociedad como núcleo de convivencia, como vida de vidas. Esteticismo como afirmación de vida.

En medio de ellas, en su estirpe erigida en el Romanticismo, se acoge también por Cabanillas, el interés modernista por la conducta del héroe (presente en Darío o Martí) donde el individuo, enfrentado a la Naturaleza, adquiere el factor de progreso y liberación del hombre (Arturo/Galaaz).

Hay una primacía del héroe como símbolo y del ambiente como realización del entramado simbólico. Como señala Gullón el heroísmo modernista «incitará

a afirmar la convicción de una diferencia que es, al mismo tiempo, una superioridad» (Gullón, 1990, p. 37).

La interiorización del paisaje es rasgo eminentemente simbolista. Mostrar ese paisaje como expresión simbólica pluridireccional, supone colocar al héroe como resultado de un proceso de impersonalización, es decir, el «yo» del héroe, se torna en «yo» universal. El paisaje, como paisaje del «yo», como consciencia del ser en las cosas.

Los modernistas actúan guiados por el mito (territorio de la fabulación pero también de las verdades veladas del hombre) con un valor de con-sagración, que permite arrojar luz para describir, en términos simbólicos, la situación del hombre contemporáneo. El mito como guía, como ductor que permite escapar de una realidad engañosa y represora. Fabulación como transgresión y como espada.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, C. (1983): *El rey Arturo y su mundo. (Diccionario de mitología artúrica)*. Alianza Editorial.
- CARBALLO CALERO, R. (1975): *Historia da literatura galega contemporánea*. Vigo: Ed. Galaxia.
- CIRLOT, J. E. (1979): «Bronwyn (Simbolismo de un argumento cinematográfico)». En *Poesía*, n.ºs 5-6, 127-157.
- CIRLOT, V. (1987): *La novela artúrica*. Barcelona: Montesinos.
- FERNÁNDEZ DANS, M. M. (1976): «Os persoaxes de “O cabaleiro do Santo Grial” e os das aventuras de Galaad na “Queste” francesa». En *Grial*, n.º 54, 465-477.
- FILGUEIRA VALVERDE, X. (1977): *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*. Madrid: Biblioteca Filológica.
- 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. (1990): *Primeras novelas europeas*. Madrid: Ediciones Istmo.
- GÓMEZ REDONDO, F. (1991): «Prosa de ficción». En V.V.A.A. *La prosa y el teatro en la Edad Media*. Madrid: Taurus.
- GULLÓN, R. (1990): *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- JIMÉNEZ, J. O. (1989): *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiperión.
- LÓPEZ-CASANOVA, A. (1976): «Estructuras internas na poesía de Cabanillas». En *Grial*, n.º 54, 432-450.
- MUÑOZ SÁNCHEZ-BRUNETE, X. (1976): «Os temas ossiánicos na poesía de Ramon Cabanillas». En *Grial*, n.º 54, 432-450.
- PENA, X. R. (1988): «Introducción». En *Na noite estrelecida*. Vigo: Xerais.
- RIQUER, M. de (1968): *La leyenda del Graal y temas épicos medievales*. Madrid: Ed. Prensa Española.
- SALINAS, P. (1975): *La poesía de Rubén Darío*. Barcelona: Seix Barral.

