

## Comentario dun poema de Darío Xohán Cabana

### *Commentary on a poem by Darío Xohán Cabana*

Manuel Forcadela

(Universidade de Vigo / mffft@uvigo.es)

Data de recepción: 15/12/2022 – Data de aceptación: 13/03/2023

**Resumo:** Comentario do poema de Darío Xohán Cabana «Afonso Daniel Rodríguez Castelao», publicado en 1973 no libro *Mortos porque Galicia Viva*. Trátase dun modelo da poética socialrealista do autor que desvela pormenores formais e semánticos que apuntan a unha mellor definición das correntes poéticas da época. Fronte á antipoesía como forma específica do discurso socialrealista, cultivada nesa década en Galicia por poetas de xeracións precedentes, a poesía de Darío como consenso entre forma académica e contido político radical.

**Palabras chave:** Darío Xohán Cabana, realismo social, antipoesía, crítica da ideoloxía.

**Sumario:** 1. Limiar. 2. A metodoloxía. 3. A análise do poema. 3.1. O verso e a música. 3.2. O relato e a súa estrutura. 3.2.1. Invocación e lembranza. 3.2.2. Herdo e pertenza. 3.2.3. Épica da resistencia. 3.2.4. Derrota. 3.2.5. Comunidade. 3.2.6. Promesa. 3.3. O percorrido narrativo. 3.4. O suxeito. 4. Conclusións. Referencias bibliográficas.

**Abstract:** Commentary on Darío Xohán Cabana's poem «Afonso Daniel Rodríguez Castelao,» published in 1973 in the book *Mortos porque Galicia Viva*, an instance of the author's poetics of social realism, which displays formal and semantic traits that point to a better definition of the poetic currents of the time. In contrast to anti-poetry as the specific discourse of social realism, which was practiced in Galicia at that time by poets of previous generations, Darío's poetry matches academic form with radical political content.

**Keywords:** Darío Xohán Cabana, social realism, anti-poetry, critique of ideology.

**Contents:** 1. Introduction. 2. Methodology. 3. Analysis of the poem. 3.1. Versification and music. 3.2. Narrative structure. 3.2.1. Invocation and remembrance. 3.2.2. Inheritance and belonging. 3.2.3. Epic resistance. 3.2.3. Defeat. 3.2.5. Community. 3.2.6. Promise. 3.3. Narrative development. 3.4. The subject. 4. Conclusions. Bibliographic references.

## 1. Limiar

En 1973 Darío Xohán Cabana publicou en Xenebra, Suíza, *Mortos porque Galicia viva*, un folleto de catro poemas que contiña os títulos «Roi Xordo», «Bóveda», «Afonso Daniel Rodríguez Castelao» e «Daniel Niebla e Amador Rei» como pezas singulares dun proxecto estético que se viña confeccionando desde mediados dos sesenta. O breve poemario foi asinado co pseudónimo Daniel Méndez O'Donnell, como homenaxe a Afonso Daniel Rodríguez Castelao, Xosé Luís Méndez Ferrín e Hugh O'Donnell, líder da independencia irlandesa, e era unha homenaxe elixíaca a cinco personaxes importantes na historia de Galicia, atinxindo tres etapas da nosa historia: a Idade Media e a revolta dos irmandiños, no caso do poema dedicado a Roi Xordo; a Guerra Civil, no caso dos poemas dedicados a Bóveda e Castelao, e finalmente, a revolta obreira galega do 1972, no caso do poema dedicado aos obreiros de Ferrol, Daniel Niebla e Amador Rei, asasinados en disturbios antifranquistas. O poema dedicado a Castelao, musicado uns anos despois por Suso Vaamonde e publicado no disco *Nin rosmar un laído* (1977), adquiría novos azos ao se converter nunha das letras máis coñecidas da discografía galaica, e evidenciaba dese xeito algúns dos seus aspectos compositivos máis encomiables.

É o noso obxectivo neste pequeno traballo ponderar e valorar non só eses aspectos senón irmos alén deles na procura de ecos, referencias e intertextualidades que excedan o horizonte de expectativas da lectura común, para dese xeito aumentar a percepción da apertura textual que se produce na obra do poeta lugués. Para facelo empregaremos ferramentas conceptuais que, partindo da semiótica estruturalista como legado contemporáneo do formalismo ruso, forzando un diálogo narratolóxico entre Greimas e Propp (que nunca puido ter lugar), conducen cara ao que denominamos crítica da ideoloxía, como espazo de intersección entre o marxismo, a psicanálise, a semiótica, con Benjamin (1973 e 1997), Gramsci, Lacan, Bourdieu, Zizek, Laclau, Jameson, como compañeiros de faladoiro.

## 2. A metodoloxía

É sabido que Vladimir Propp foi un dos pais da moderna narratoloxía e un dos primeiros analistas literarios que deitou a súa ollada sobre a estrutura das tramas dos contos fantásticos rusos. Propp (1998) deu un paso máis alá da sintaxe ao afirmar que a estrutura dos relatos dependía de formantes que se sobrepuñan e superaban as meras disposicións sintácticas e que tanto actuaban no plano sintagmático (mantendo unha certa ordenación e disposición no texto) como no paradigmático (permitindo a súa substitución por elementos análogos que introducían unha variación no particular mais sen afectar ao conxunto da estrutura). Desa maneira, e durante varias décadas, a narratoloxía foi fervendo nunha ola de analoxías e referencias, de macrotextos e palimpsestos, de copias,

transposicións e refraccións que puxeron en corentena a autoría, o xénero literario, a xeración, a época, coincidindo coa primacía do significante e a pragmática do sentido. Corenta anos despois Greimas (1971, 1972, 1973) conduciu a narratoloxía estruturalista ao que el denominou Percorrido Narrativo Canónico, ideando unha estrutura de tres eixes (comunicación, desexo e poder) e seis actantes (dous para cada eixe, Destinador e Destinatario para o da comunicación; Suxeito e Obxecto para o do desexo; Agresor e Axudante para o do poder) que, idealmente, contiñan calquera historia contable, calquera relato posible. O que Propp (1998) deduciu como estrutura subxacente nun determinado tipo de contos maravillosos, Greimas foi quen de concibilo como unha estrutura latente en calquera narrativa, tanto fose esta o discurso do cristianismo ou o do marxismo, unha historia doméstica ou nacional, un relato sentimental ou un relato épico<sup>1</sup>. As contribucións da psicanálise á narratoloxía ao entender o Eu como un discurso, en concreto como o significante do suxeito suxeitado pola enunciación<sup>2</sup>, e as variacións e conflitos no Eu como resultados estruturais das oscilacións das realizacións presentes nos cadros da estrutura deulle aínda máis interese teórico e práctico ao asunto, abrindo novas vías que, a día de hoxe, permanecen en plena ebulición teórica e documentando iso que poderíamos denominar Crítica de Ideoloxía. Máxime logo da confluencia de Lacan, Gramsci, Laclau, Jameson, en certos asuntos teóricos que tentaremos delimitar.

E que ten que ver todo isto con Darío Xohán Cabana? Pois bastante máis do que nun principio podería parecer. En primeiro lugar porque o propósito da súa escrita, do seu modo de escrita, radica nunha actitude de convencemento, de sedución do lectorado que atinxe a dous planos específicos: deleitar e ensinar. E estes dous planos motrices das súas prácticas textuais mestúranse con outros dous de índole formal: música e relato. De maneira que en calquera texto producido ao longo dos anos por Darío imos encontrar sempre este brillo. No plano da ficción unha decidida vontade de divertir e, ao mesmo tempo, de subministrar ensinanzas esenciais que contribúan á formación do público lector. E, no plano da dicción, unha proposta de melodía verbal que saliente o peculiar da lingua e faga ver, a través do manexo dos seus recursos expresivos, unha poética inherente e propia, unha vía singular de achegarse á beleza da expresión verbal a partir do falar da xente común, revertido en lingua literaria. E isto sempre mesturado cunha poética

<sup>1</sup> Poderíamos establecer as relacións entrambos os autores a partir do Cadro 1:

Propp	Greimas
Heroe	Suxeito
Princesa	Obxecto
Mandatario	Destinador
Heroe ou princesa	Destinatario
Donante	Axudante
Agresor	Opoñente

**Cadro 1:** Relacións entre Propp e Greimas.

<sup>2</sup> O suxeito como un actante actualizado por un actor: o Ego.

que non foxe da historia nin do acontecemento. Unha poética, digámolo así, que non exclúe nin contrapón a narratividade.

### 3. A análise do poema

Comezaremos expoñendo o obxecto que vai ser albo da nosa análise e desculpa para disquisicións teóricas. Vexamos.

*Compañeiro Daniel de vida innumerable  
como os astros do ceo i os camiños do mar  
na tenebrosa noite da patria inhabitable  
témoste no recordo como unha luz albar.*

*A ti falo Daniel morto lonxe da terra  
es noso i a túa luz aluma a escuridá  
que nos deixou a historia de tres anos de guerra  
en que os lobos mataron a luz e libertá.*

*Compañeiro Daniel, as pistolas sonaban  
i enloitaron cunetas con sangue loitador  
as pistolas sonaban i os bandidos berraban  
a terrible victoria do odio e do terror.*

*E ti fúcheste lonxe predicar no deserto  
pra erguerdes un exército que endexamais loitou  
e morriches un día sin veres entreaberto  
o camiño da volta que a túa alma soñou.*

*Pro na Patria abatida e do pobo explotado  
nacimos nós os fillos da morte e do tristén  
percurando furiosos vinganza e novo Estado  
i unha roxa alborada sin cabo nin comén.*

*I a ti bo compañeiro que o furacán aleive  
matou desesperado na outra banda do mar  
Prometémosche a terra dunha Galicia ceibe  
pra enterrar los teus ósos onde teñen que estar.*

### 3.1. O verso e a música

Tentaremos desentrañar, ao longo das páxinas que seguen, o que xace por baixo da súa textura, do seu cariz, da súa aparente consistencia (cfr. Forcadela 2009).

Convén salientar, en principio, o verso ritmado e rimado, e desvelar a súa música implícita (a música de Francia, que dixeran Rubén, véx. Utrera Torremocha 2010) en cuartetos de alexandrinos como un primeiro paso para cumprir o obxectivo de establecerse nun lugar na memoria dos oíntes, a reverberación dos seus sons vocálicos e consonánticos, síntoma do goce que induce á repetición, ao compulsivo e repetitivo. Dese xeito os diversos lemas políticos que se inclúen no texto multiplican a súa eficacia proselitista, a súa explosión divulgadora.

O alexandrino, como par de heptasílabos, esixe que a última posición acentuada de cada unha das dúas unidades compositivas recaia na sexta sílaba. De maneira que un heptasílabo tanto pode ser de seis como de sete, oito ou nove sílabas, dependendo de seren as palabras finais agudas, graves / paroxítonas ou proparoxítonas. Podemos velo dun modo non exhaustivo comprobando algúns hemistiquios destes versos alexandrinos.

En primeiro lugar algunhas unidades de seis sílabas:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
Com	pa	ñei	ro	Da	niel			
i os	ca	mi	ños	do	mar			
a	lu	ma a es	cu	ri	dá			

**Cadro 2:** Unidades hexasílabas.

Vexamos agora algunhas unidades de sete sílabas:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
de	vi	da in	nu	me	ra	ble		
i un	ha	ro	xa al	bo	ra	da		
vin	gan	za e	no	vo es	ta	do		

**Cadro 3:** Unidades heptasílabas.

E, finalmente, vexamos a única unidade de oito sílabas:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
pra er	guer	des	un	e	xér	ci	to	

**Cadro 4:** Unidade octosílabas.

O poema inicia, pois, a súa vocación musical por medio deste pé rítmico heptasilábico que lle dá forma desde o principio ao fin, establecendo que o logro formal da súa enunciación non é en ningún caso arbitrario ou banal senón que se corresponde cunha coidada estratexia de cara a un goce do público lector en

aspectos rítmicos e auditivos que remiten ao que poderíamos denominar obsesivo-compulsivo-repetitivo.

Estamos atrapados, de partida, nun movemento circular que nos aproxima á danza, ao baile das sílabas e das palabras, en unidades heptasilábicas, e que flúe en bucle, deparando cada catorce sílabas unha resonancia, unha reverberación, un eco, no marco final da rima. Unha rima que é, ademais, consonántica. O que se escoita resoar non son só as vogais senón, tamén, as consoantes. Verso maior de rima plena. Alexandrinos con rima consonántica. Ademais, este segundo nivel do ritmo encadéase aínda a outro superior, que é o da estrofa. Unha estrofa de catro unidades versais que pon remate ao sentido de cada enunciación. O que se nos vai contando remata cada oito pés rítmicos. Ao pracer de estarmos a oír un discurso, que axiña recoñeceremos como historia, engádese agora este novo sentido de unidade que se prolonga de xeito sintáctico e tamén se nos presenta como ritmo. Como o baixo continuo dunha partitura bachiana, o edificio textual sostense sobre estes catro alicerces:

- O pé rítmico heptasilábico.
- O verso alexandrino.
- A rima consonante.
- A estrofa de catro versos.

Unha sabia maneira de convocar os tres goces que cabe establecer no exercicio da poesía. Os que Lacan denominou goce fálico (a intersección do real e o imaxinario); goce do Outro (a intersección do real e o simbólico), e goce de sentido (a intersección do simbólico e o imaxinario). O primeiro, no que poderíamos denominar pulsión rítmica; o segundo, na primeira articulación, achegando palabras concretas que satisfán esa pulsión, incorporadas a unha orde de linguaxe; o terceiro, establecendo un sentido para cada unha das palabras e para as palabras en conxunto. O primeiro previo á segmentación significativa, o segundo e o terceiro construtores de sentido.

Convén salientar, tamén, o feito de que o poema obtén, a través do logro de ser divulgado como letra de canción, un engadido que tanto incrementa como diminúe a súa eficacia inicial, toda vez que a música unida a unha letra preparada para ser musicada dá lugar a un novo produto, a canción, que fará maior aínda, neste caso, a súa eficacia divulgativa.

Nestes dous primeiros aspectos o poema decántase por compracer, por facer constar o receptor e o seu pracer recipiendario como un elemento importante na poética do autor, sumido na procura (ou mesmo na fundación) dunha comunidade semiótica de denotación e connotacións, nun xogo de balance e equilibrio que corrobora nun principio a humildade do autor para finalmente resultar enaltecido. Hai unha fuxida cabal do hermetismo e unha apertura ao comunicativo. O poema como espazo de reunión a través do idioma. O poema como campo común dos mitos e como campo de batalla do sentido. A entrega á comunidade de algo que lle pertence por herdo ou por repertorio e que a comunidade valora até o punto de permitir a inclusión da sinatura do artesán, do *fabro*, do autor. Esa é a idea de autoría. Non é autor porque se impoña a unha multitude lectora desorientada

e inculta, incapaz de xulgar o que ten diante, senón que, pola contra, é autor logo de que esa multitude lle outorgue o recoñecemento como parte da tradición e lle permita incluír o seu nome como sinatura.

Hai un suxeito suxeitado pola enunciación, sempre suxeitado pola enunciación que é común e compartida, un eu que emite desde a soidade individual para a soidade común dos seus receptores e, dese xeito, establece unha comunidade, sempre máis restrinxida que a comunidade semiótica xeral.

Cantamos nunha danza da memoria que é, a un tempo, rito de comunidade e recordatorio do vivido.

A partir de aí, o poema está preparado para resistir, para ser unha explosión sen fin que irradie e irradie sentido, unha bomba atómica da significación.

Mais se o que temos sinalado até agora incide en aspectos melódicos e rítmicos e acústicos que pouco teñen que ver coa significación e a produción de sentido, non parecen ser menos importantes as estratexias que conducen a facer do texto unha unidade narrativa, contedora dunha proposta de relato.

Dentro, pois, desa estratexia xeral de deleitar e ensinar, a música e o relato asumen as condicións básicas do proxecto. Mesmo poderíamos considerar que unha e outra, dicción e ficción, música e relato, deleite e ensinanza, son as particións do signo literario, en tanto composto por Significante e Significado, con base na súa proxección de sentido como texto, poema-canción e recepción.

Signo	Significante	Significado
Texto	Dición	Ficción
Poema-canción	Música	Relato
Recepción	Deleite	Ensinanza

**Cadro 5:** Signo, significante e significado.

Unha música entregada a deixarnos agasallar pola linguaxe verbal, consciente dos seus aspectos sonoros máis gozosos, e un relato que participa do mito e da memoria, da confluencia entre a imaxinación e a historia coñecida.

O poema, e a canción que lle corresponde, funciona como un antigo cantar de xesta, unha restra de cantares de cego, propios para comunicar desde a primeira audición unha historia mítica, polo que ten de exemplar e memorable, mais tamén unha historia constatable. Hai, pois, unha tentativa de fixación do sentido do significante Castelaio, dentro dunha loita hexemónica ou, mellor dito, contrahexemónica.

Vida e morte, espírito e materia, funcionan como sentidos enfrontados. E non esquezamos que a encomenda «sagrada» de Castelaio establece que o seu propio corpo morto e a terra galega se fundan nun abrazo de eternidade, mais cunha condición: que esa terra sexa unha terra libre. Nesa fusión da materia, a que provén dun cadáver e a que é resultado do asentamento humano sobre un lugar

determinado da natureza, de superación do tempo humano e cronolóxico, e acceso a un tempo cosmolóxico. Chronos e Kairós cedendo a súa primacía a Aión.

Así o poema constitúese como un relato, unha trama feita de funcións narrativas que se corresponden con cada unha das seis estrofas que actualizan a historia dunha existencia singular: invocación e lembranza, herdo e pertenza, épica, derrota, comunidade, promesa. Cada unha destas cuartetos de alexandrinos funciona como unha unidade enunciativa, narratolóxica e rítmica e, tamén, como unha unidade mnemotécnica. De maneira que os avances que se van dando na vertebración da historia son eco sempre dunha enunciación completa, rematada sistematicamente nun punto e á parte. A estrofa, de catro versos, adquire, así, un sentido narrativo, na medida en que cada unha destas unidades é depositaria dunha situación imaxinaria dentro dunha secuencia progresiva. O feito de que, cada catro versos, oito hemistiquios, se libere unha situación de sentido, facilita esa progresión. A estrofa abre e libera. Carga e descarga unha tensión. E resulta en si mesma, máis ca un fragmento dunha unidade superior, un artefacto rítmico, tonal e mnemotécnico perfectamente integrado.

O emprego consciente desta técnica compositiva, vertebrada sobre o uso do hemistiquio heptasilábico, vén referendada pola ausencia total de encabalgamentos léxicos internos, denominados *tmese*, de maneira que o heptasílabo funciona como unha unidade rítmica perfecta, como ben soubo entender Suso Vaamonde ao compor a canción sobre o poema.

Non esquezamos que este artificio provén da lírica popular que bota man da cuarteta para producir unidades de sentido independentes que logo poden ser recombinadas de xeito diverso, silenciadas ou dispostas como engadido a outras coleccións. Mais neste fondo popular, hai un aspecto culto, de renovación implícita, que procede do manexo do alexandrino e o seu hemistiquio heptasilábico. Pois non esquezamos que o alexandrino rimado, tamén pode ser disposto como heptasílabo rimado nos versos pares. De maneira que unha cuarteta de alexandrinos rimados é sempre unha estrofa de oito versos heptasilábicos rimados nos versos pares. O feito de ser a rima alterna ABAB acrecenta a importancia do alexandrino dentro deste modelo de cuarteta, xa que na versión de romance de oito versos heptasilábicos, se a rima fose ABBA a primeira rima ficaría demasiado distanciada do seu eco. Por máis que desde o punto de vista auditivo a secuencia fose exactamente a mesma<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> En modo alexandrino:

*Compañeiro Daniel de vida innumerable  
como os astros do ceo i os camiños do mar  
na tenebrosa noite da patria inhabitable  
témoste no recordo como unha luz albar.*

En modo de romance heptasilábico:

*Compañeiro Daniel  
de vida innumerable  
como os astros do ceo*



### 3.2. O relato e a súa estrutura

Non podemos esquecer, ao mesmo tempo, que todo o relato, porque o poema, non o esquezamos, contén un relato, contén unha estrutura narrativa triádica típica: pasado, presente e futuro. Hai un morto invocado, que remite a un pasado lembrado, mencionado desde un presente, actualizado como consecuencia dese pasado trágico, e un futuro que emerxe como promesa. Esta estrutura triádica, de pasado, presente e futuro, engarza á perfección coa estrutura triádica do conto proppiano, entendido sempre como unha tríade de percorridos narrativos canónicos greimasianos<sup>4</sup>. Mais vaíamos por partes para que todo isto se poida entender dun xeito máis transparente. A estrutura triádica composta de tres partes correspondentes ao pasado, ao presente e ao futuro. A primeira parte, correspondente ao pasado, está composta de catro estrofas, desde o verso un ao verso dezaseis; a segunda parte, correspondente ao presente, está composta por unha soa estrofa, a quinta; e, igualmente, a terceira parte, correspondente ao futuro, está composta por unha única estrofa, a sexta.

Invocación e lembranza.  
Herdo e pertenza.  
Épica da resistencia.  
Derrota.  
Exilio e morte.  
Recepción da encomenda.  
Promesa.  
Proxecto de futuro.

Como iremos vendo, cada unha destas tres partes correspóndese cun dos tres módulos descritos por Propp na súa morfoloxía do conto fantástico (1998).

Vexamos, en principio, a estrutura desta trama narrativa, composta de seis funcións, unha para cada unha das estrofas.

#### 3.2.1. Invocación e lembranza

*Compañeiro Daniel de vida innumerable  
como os astros do ceo i os camiños do mar*

---

*i os camiños do mar  
na tenebrosa noite  
da patria inhabitable  
témoste no recordo  
como unha luz albar.*

<sup>4</sup> Enténdase que o conxunto das trinta e unha funcións elaboradas por Propp para estruturar o conto fantástico ruso é a suma de tres percorridos narrativos canónicos, tal e como os concibe Greimas. De tal maneira que o primeiro percorrido é o que corresponde coas oito primeiras funcións de Propp; o segundo, o das once seguintes, e o terceiro, o das doce finais.

*na tenebrosa noite da patria inhabitable  
témoste no recordo como unha luz albar.*

O modelo enunciativo parte dunha duplicidade: nós e ti. Aínda que máis adiante, na estrofa sexta, ese ti se multiplique en vós («pra erguerdes un exército»), confrontando un nós vinculado ao presente cun vós vinculado ao pasado, que inclúe o ti da apóstrofe a Castela. Suxeito e apóstrofe, enunciador e apelación, eu plural e invocación singular e plural. O desembrague diexético do verso 3 sitúanos no espazo / tempo abstracto da enunciación: A noite da patria. «Na tenebrosa noite da patria inhabitable». A tenebrosa noite institúese como antítese da «luz albar» coa que remata o cuarto verso. E esta dialéctica luz-tebra, na medida en que vai ser repetida, resulta unha das claves da significación do poema. Así, encontrámola repetida ao longo do poema en tres ocasións máis: verso 6, «es noso i a túa luz aluma a escuridá»; verso 8, «en que os lobos mataron a luz e libertá» e verso 20, «i unha roxa alborada sin cabo nin comén». Hai, ademais, varias contraposicións binarias ligadas a esta polarización nós / ti ou nós / vós: agora / outrora, noite / luz, cosmolóxico / terrestre, recordo / esquecemento, vida / morte. O aquí e agora da vida na patria é unha noite, mentres que o tempo de Daniel, tanto na patria como fóra dela, foi un tempo de luz. O lema da patria inhabitable, por outra banda, remite a un espazo mancado pola historia. Habitar, como verbo transitivo, remite a existir e, como transitivo, remite a ocupar un lugar. A patria inhabitable é un lugar sen condicións de existencia. A vida innumerable restitúe o tópico lacaniano-kantiano do real inefable e os dous símiles que a formulan (o ceo e o mar) son símbolos manidos da continxencia ou, tamén, da liberdade na natureza ou da natureza como liberdade. Tema que volve estar presente no final da segunda das estrofas: «en que os lobos mataron a luz e libertá». Resumindo, o contido desta estrofa céntrase na contraposición entre a vida chea de luz do Compañeiro Daniel e a noite da patria en que nós estamos sumidos. O motivo do innumerable vai aparecer novamente na isotopía final cando se mencione unha roxa alborada «sen cabo nin comén».

Ten especial interese a mención, ao longo de todo o poema, de tres tempos diferenciados, ademais dos consabidos pasado-presente-futuro, dos deuses gregos do tempo (Aión, Chronos e Kairós), como o tempo cosmolóxico, o tempo dos humanos, e o tempo cuántico. A lentitude e infinitude do tempo do Cosmos, o apresuramento e brevidade das vidas dos humanos, a extrema velocidade dos acontecementos das partículas da materia.

O tempo da historia represéntase como cosmolóxico, superior á dimensión das existenciais humanas. Así, «os astros do ceo» e «os camiños do mar». Castela acada deste xeito a dimensión simbólica de figura histórica na medida en que o seu tempo, numerable en termos cronolóxicos, participa dunha desmesura propia dos acontecementos naturais. É a súa carnación, a súa feitura corporal humana, quen o fai histórico e mortal. Do contrario, Castela participa da eternidade. Tórnase «de vida innumerable».

Resulta de especial importancia o feito de o modelo enunciativo oscilar dun nós plural a un ti singular. De feito se reparamos nas reiteracións da fórmula ao

longo do poema encontramos que o nós é fillo da morte e da tristura («nacimos nós os fillos da morte e do tristén») e da escuridade («a escuridá | que nos deixou a historia de tres anos de guerra»). Nós somos, pois, fillos da morte, da guerra, da tristeza e da escuridade. Contra o compañeiro Daniel que foi vida, resistencia, alegría e luz. Sen deixar de ser fillo do seu tempo e estar incluído no vós de «pra erguerdes un exército que endexamais loitou» do verso vinte e un.

### 3.2.2. *Herdo e pertenza*

*A ti falo Daniel morto lonxe da terra  
es noso i a túa luz aluma a escuridá  
que nos deixou a historia de tres anos de guerra  
en que os lobos mataron a luz e libértá.*

De novo a invocación ao Daniel, á que agora se engade a súa condición mortal, até agora descoñecida no contexto do poema, engadíndolle unha condición diexética determinante no conxunto da atmosfera ficcional que se vai establecendo: «lonxe da terra».

Hai algo implícito no sistema enunciativo: a invocación a unha figura mítica, digna de todos os honores, mediante a súa inclusión como parte do nós que se sitúa na parte máis alta da pirámide enunciativa. Isto permite a duplicidade de ti / compañeiro Daniel. Trátase do que poderíamos denominar invocación de respecto. O ti enunciativo subliña unha distancia que non se mide pola proximidade comunicativa. Hai, por tanto, un achegamento comunicativo que acompaña a proxección dunha aura. Digamos que estamos perante o par pegada / aura descrito por Benjamin (1973).

A pegada é a aparición dunha proximidade por lonxe que poida estar o que a deixou atrás. A aura, pola contra, é a aparición dunha distancia, por próximo que poida estar o que a provoca. Na pegada somos nós os que nos facemos coa cousa. Na aura é ela a que se apodera de nós.

Castelao é, por unha banda, pegada, abertura, marca, indicio, de historia, na medida en que nos achega e aproxima un pasado distante, mais, por outra banda, é un personaxe áurico, porque, malia esa proximidade, desvela unha distancia propia do mito, do exemplar e memorable.

A enunciación subliña esta aura de Castelao, sumido igualmente na distancia mítica, tanto espacial como temporal (morto lonxe da terra) e na proximidade da pertenza.

Na segunda das quartetas o discurso ábrese, tamén, a unha breve analepse, evocación da historia decorrida que se estende ao longo das quartetas 2, 3, 4 e 5. Se o conxunto da historia ten unha estrutura triádica, pasado-presente-futuro, interésanos agora ver como inicialmente a relación causa-efecto entre o pasado e o presente é a base da argumentación. Como fillos da historia non podemos subtraernos nin aos feitos que esa historia enumera nin ao relato deses feitos.

A escuridade érguese entón como o significante dese inimigo «que nos deixou a historia de tres anos de guerra». E aparece outro significante de especial importancia xa que vai simbolizar ese inimigo causante da «escuridade»: os lobos.

Interésanos moito a irrupción tópica do lobo. En primeiro lugar porque o autor introduce un tema que liga o conxunto do seu poema / relato cunha das modalidades máis coñecidas de relato popular. En segundo lugar porque este trazo narrativo permítenos situar o conxunto en contacto coa narratoloxía, isto é, os saberes sobre o relato e, aínda máis alá, os saberes propios do relato. A Guerra Civil metaforizada en relato de lobos ao xeito máxico-realista dos contos de Ánxel Fole.

Como é sabido, no relato de lobos a historia xira arredor do enfrontamento dos humanos e os animais na tentativa destes de obter algún obxecto de depredación. O espazo / tempo acostuma a ser unha noite na montaña, en circunstancias de intemperie extrema e escuridade, que forza o humano a sobreporse por medio da razón á potencia tanática da natureza e o seu instinto animal. E este pasa a ser o seu tema principal: razón contra continxencia, intelixencia fronte a natureza, valor e afouteza fronte a perigo. Castelao pasa a ser, entón, o protagonista dun conto de lobos. Un modelo de relato que, en termos do Percorrido Narrativo Canónico descrito por Greimas (1971), ten sempre a mesma estrutura. Un Destinator encoméndalle a un Suxeito a procura dunha solución (Obxecto) perante un perigo (Agresor) aberto nun determinado lugar pola presenza de lobos para beneficio (Destinatario) dunha comunidade. Sendo o actante que falta (Axudante) de natureza variable (alivio das condicións meteorolóxicas, aparición dun inesperado visitante...). As tres funcións básicas (contrato, busca e sanción) tanto poden conducir a unha solución positiva como negativa segundo o suxeito que acometa a acción opte ou non por lograr reconducila, vencela ou interrompela. No relato que subxace á metáfora posta sobre a mesa polo poeta enténdese que a sanción foi negativa na medida en que do relato se infire a vitoria do agresor (lobo).

### 3.2.3. *Épica da resistencia*

*Compañeiro Daniel, as pistolas sonaban  
i enloitaron cunetas con sangue loitador  
as pistolas sonaban i os bandidos berraban  
a terrible victoria do odio e do terror.*

A guerra e a derrota como obxecto da épica. Pistolas, sangue, cunetas, sons e berros de vitoria. Odio e terror. Cada palabra abre unha plétora de significación. Novamente a invocación inicial no inicio da cuarteta, agora repetida exactamente, reiteración da aparecida no primeiro verso do poema. Esta presenza imaxinaria do Compañeiro Daniel que parte do modo de enunciación é moi produtiva en termos comunicativos. Institúe un eixe principal de comunicación ao longo da totalidade do poema en que o Nós é o Destinator principal fronte ao Compañeiro Daniel, que é o Destinatario. De maneira que o poema se produce como discurso de intimidade,

de contrato entre dous, cara a cara, e en que o fantasma do Castelao morto, mesmo como o pai de Hamlet, actúa como un símbolo sagrado que posibilita o rito do xuramento ou promesa.

O poema-canción é, así, un canto de promesa, de promisión, de empeño, de compromiso. Unha palabra dada sobre a memoria dun morto.

Do relato de lobos na primeira das cuartetas ao relato das execucións fascistas durante a Guerra Civil. A patria inhabitable. O pasado da Guerra, o presente da enunciación, o futuro da promesa.

Ao estar o compañeiro Daniel connotado positivamente está tamén connotado negativamente con todo o que é negativo no discurso. Así, o loito, o sangue, as pistolas, os bandidos, a terrible vitoria, o odio e o terror. Castelao, por tanto, é os seus antónimos, paz, calma, serenidade, agrado, contentamento, deleite, heroísmo, honradez, dereito, honestidade.

### 3.2.4. Derrota

*E ti fúcheste lonxe predicar no deserto  
pra erguerdes un exército que endexamais loitou  
e morriches un día sin veres entreaberto  
o camiño da volta que a túa alma soñou.*

O poema constitúese como unha variante do lamento de Telémaco, fillo de Ulises e Penélope, que ocupa a primeira parte da Odisea co relato da súa aventura, a denominada Telemaquia. O soño do fillo é ver o regreso do pai á illa de Ítaca. E durante esta primeira parte, relatada dun xeito diferente, o que prima é esta mesma nostalxia do «camiño da volta que a túa alma soñou», o *nostos*. Lembremos que esta temática está presente no poema «Penélope» do libro *Nimbos* (1961) de Xosé María Díaz Castro, en que toda Galicia aparece metaforizada como unha Penélope á espera do regreso dun Ulises concibido como a súa poboación emigrada<sup>5</sup>.

Tamén nos interesa a pegada de Hamlet. O poema como o monólogo que sucede á aparición do espectro do rei morto na muralla da cidade. A demanda de redención e de vinganza por parte do pai morto. O axuste de contas entre o fillo e o pai. A invocación e a lembranza. O herdo e a pertenza. A promesa.

A predicación no deserto, o exército imposible, a morte, o *nostos*. A predicación no deserto como metáfora da enunciación dun discurso sen receptores. Mais esta quebra que parte o vínculo da comunicación non invalida a construción dese discurso, que é un ben en si mesmo. A actitude de Castelao, índose lonxe predicar no deserto, non deixa de ser tamén un exemplo da poética de Darío, emisor dun discurso que ten que publicar lonxe da Terra, en Suíza, asinado cun pseudónimo que oculte a súa verdadeira identidade. Un libro que, en principio, non vai ter difusión, máis alá dun cativo grupo de militantes e produtores.

<sup>5</sup> Véxase o noso comentario do poema en *Sete leccións de poesía* (2009).

Interesa especialmente unha pequena e sutil variación enunciativa que ten que ver coa aparición do vós, «erguerdes», en paralelo co nós e o ti que atravesan o poema de principio a fin.

Estamos perante a cuarteta que establece, desde o punto de vista narrativo, o final do primeiro módulo proppiano. Das tres funcións básicas (contrato, busca, sanción) que estruturan o Percorrido Narrativo Canónico greimasiano, nesta cuarteta realízase a textualización dunha sanción negativa. A encomenda histórica realizada a Castelao (Suxeito) polo pobo galego (Destinador e Destinatario) fracasa. Na gramática de Propp este fracaso, modelado como sanción negativa por Greimas, é a *conditio sine qua non* para o desenvolvemento posterior do relato. Xa que agora o suxeito desta primeira parte vai procurar un Heroe que será quen continúe a historia, na segunda e terceira parte, obtendo agora dúas sancións positivas.

Dalgún xeito Darío intúe, acertadamente, que o saber do relato triádico proppiano parte dun primeiro relato, con final negativo, seguido doutros dous relatos posteriores con final positivo. E que esa encomenda realizada polo pobo galego (Destinador e Destinatario) vai ser agora a que centre a Busca dese Suxeito que é o Nós enunciador do poema.

Exilio, fracaso e morte. Hai tres palabras que evidencian o peso desa negatividade: «lonxe», «endexamais» e «sen». Lonxe sitúanos en dúas instancias contiguas, unha no plano do tempo, hai moitos anos, e outra no plano do espazo, a moita distancia de aquí. Benjamin (1973), no seu célebre artigo sobre o narrador, dicía que a esencia da maxia do contador de contos, maxia que se fora perdendo coa chegada da modernidade, por medio de dúas novas especies de ocupacións literarias (o xornalista e o novelista), era a aura. Para o xudeu-alemán, o lonxe implicaba a aura do relato antigo e convoca a dúas figuras fundamentais, fronte ao xornalista e o novelista: o viaxeiro e o vello. O que trae noticias e coñecementos de lugares distantes e o que posúe experiencias propias de tempos remotos. Desde a perspectiva de Cabana, Castelao é o personaxe áurico por excelencia, e non esquezamos a definición de aura dada polo filósofo (1997), en contraposición a pegada:

a pegada é a aparición dunha proximidade por lonxe que poida estar o obxecto que a creou; a aura é a aparición dunha distancia por próximo que poida estar aquilo que a provoca.

Castelao é un conxunto de pegadas cargadas de aura.

En ningún momento ou tempo, ningunha vez. Endexamais. Aquilo que se procuraba, o obxecto da busca, non tivo lugar. Nunca sucedeu. Non aconteceu. Non foi o caso. Un exército enguido que combatese o franquismo en nome de Galicia.

### 3.2.5. Comunidade

*Pro na Patria abatida e do pobo explotado  
nacimos nós os fillos da morte e do tristén  
percurando furiosos vinganza e novo Estado  
i unha roxa alborada sin cabo nin comén.*

A partícula adversativa «Pro», con que se inicia esta estrofa, é de particular importancia no sentido global do poema. Estamos no inicio da quinta das estrofas, das seis do total do poema, e as catro anteriores foron dedicadas ao relato da historia do noso fracaso e derrota a mans do franquismo e a súa alianza cos fascismos europeos. O «pathos», a dor, está solidamente cimentado. Cómpre xa a chegada da catarse, da purga, da liberación. Expurgarmos o sufrimento e alimentarmos a alegría. Iníciase o segundo modulo do modelo proppiano. Segundo o teórico ruso, agora, o Suxeito do primeiro módulo, aquel que recibira unha encomenda ou contrato por parte do Destinador, logo da sanción negativa no seu traballo de busca, procura a axuda do Heroe. É o momento da transición. O Suxeito do primeiro módulo convértese no Destinador do segundo. Se na primeira parte do relato que contén o poema, aquela que se enuncia nas catro primeiras estrofas, o que se nos contaba era a encomenda que o pobo galego dirixira a Castelao para conducir á busca da súa liberación nacional, encomenda que rematara na derrota e no fracaso, agora é o propio Castelao, xa morto, quen se dirixe á mocidade galega, para repetirlle a encomenda que el non fora quen de conducir a bo porto. Castelao pasa, así, de ser o Suxeito fracasado do primeiro do percorridos narrativos canónicos a ser o Destinador que encomende, que active o contrato co Suxeito da mocidade contemporánea para a Busca dun Obxecto identificado como Galicia Ceibe.

Da «patria inhabitable», da primeira das estrofas, pasamos á «patria abatida» da quinta.

### 3.2.6. Promesa

*I a ti bo compañeiro que o furacán aleive  
matou desesperado na outra banda do mar  
prometémosche a terra dunha Galicia ceibe  
pra enterrar los teus ósos onde teñen que estar.*

A estrutura completa da fábula, que comeza cunha invocación e remata cunha promesa, remite ao modelo da pregaría, da oración, das preces, do rezo. Velaí o modelo elexíaco que brota do Hamlet. O discurso que procura dispor algo de orde na inclemencia e na intemperie, causadas pola Historia. A vontade firme da promesa sagrada como xeito de enfrontar a continxencia. Un proxecto actancial fronte á entropía do devir. O interlocutor Daniel está morto. E este falar dos vivos cara aos mortos redunda no carácter de pregaría do poema. Hai algo sagrado, de

discurso non profanable, na voz, iso que se escoita entre palabra e palabra, como dicía Lacan. E aí o épico toca co místico, o *epos* do exemplar e memorable entra en contacto co ideal do deber e do saber. Teñamos en conta que dos catro modalizadores secundarios greimasianos (deber, poder, querer e saber) o poder e o querer encamiñanse ao épico e están encadeados co primeiro dos dous modalizadores primarios (facer e ser), en tanto que poder facer e querer facer, mentres os outros dous modalizadores secundarios (deber e saber) están encadeados ao segundo dos modalizadores primarios (ser), en tanto que deber ser e saber ser. Castelao emerxe así como un home de acción, caracterizado polo seu facer, polo que quixo facer e polo que puido facer, e, ao mesmo tempo, como un home de pensamento, caracterizado polo seu ser, non só polo que soubo ser senón polo que debeu ser. Castelao sería, por tanto, o que quixo e puido (facer) como consecuencia de que debeu e soubo (ser). O home que, sabendo de Galicia, concibiuna como deber, como obxecto político-moral e optou por convertela en querenza de poder, o poder sobre ela virado en obxecto de querer.

A narratividade do poema pódese entender como o desenvolvemento dunha trama asentada sobre cinco funcións narrativas: a guerra, o exilio, a morte, a posguerra e a chegada dunha nova xeración, o porvir.

### ***3.3. O percorrido narrativo***

O estudo de Propp, que mencionabamos no inicio, a través de Greimas revélanos de que maneira o Percorrido Narrativo Canónico greimasiano xa estaba instituído en Propp dun xeito ben explícito, aínda que ningún dos dous (Propp e Aldirgas Greimas, un en Rusia e outro en Francia, separados no tempo por varias décadas) chegase a sospeitalo. Explicarémonos.

Podemos entender todo o percorrido do Conto Fantástico Ruso proppiano como unha tríade de Percorridos Narrativos Canónicos greimasianos. Así, a análise e conclusións que Propp consegue tirar do seu estudo sobre o conto popular revélanos a existencia de conxuntos de tres unidades (tríades) de Percorridos Narrativos Canónicos, tal e como foron concibidos por Greimas. A principal peculiaridade deste conxunto é que está concibido como unha secuencia en que a Sanción, a terceira das funcións narrativas que integra cada unha destas unidades (Contrato-Busca-Sanción), correspondente á primeira das unidades é sempre negativa. De maneira que se crea unha tensión entre Sanción negativa, de inicio, e a dobre Sanción positiva, despois. Este fracaso na Busca, no primeiro dos módulos, incrementa o valor do Obxecto que se verá amplamente recompensado despois cando asistamos á repetición da Sanción positiva da busca do Heroe, no primeiro dos módulos contra o Agresor e, no segundo dos módulos, contra o Falso Heroe.



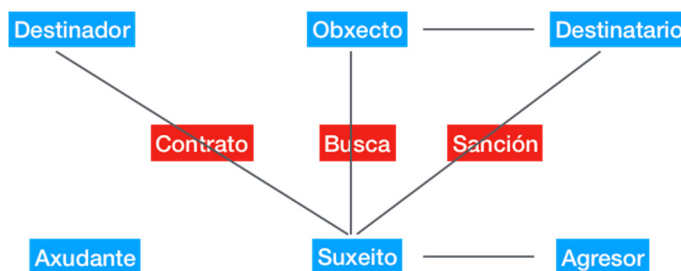
Partiremos, para isto, de delimitar as trinta e unha funcións propianas en tres módulos independentes, que poderían funcionar como unidades narrativas propias, desconectadas de calquera outra unidade dada.

O primeiro módulo consta de oito funcións<sup>6</sup> que van desde o ditado dunha encomenda ou contrato á aparición dun agresor e a obtención por parte deste dun maleficio que redunda nun empeoramento das condicións iniciais, logo da quebra do contrato ou encomenda establecido inicialmente polo Destinador e o Suxeito. Teríamos, así, sempre neste primeiro módulo, un Percorrido Narrativo de sanción negativa. Isto aplicado ao relato implícito no poema de Darío, significaría que Galicia (Destinador), a conciencia nacional de Galicia, o peso e o herdo da nosa estirpe ao longo dos séculos de comunidade nacional e cultural, encomenda a Castelao (Suxeito) a busca da Liberdade (Obxecto), en tanto que redención cultural e nacional, para beneficio do pobo galego (Destinatario) coa oposición do fascismo (Agresor) e a axuda da República Española (Adxuvante), obtendo unha sanción negativa, isto é, fracasando na busca do obxecto sinalado, resultando o fascismo finalmente vencedor no conflito de poder.

Hai, por tanto, nesta primeira secuencia un Percorrido Narrativo Canónico completo aínda que, como de obriga en Propp, de sanción negativa. Todo está perfectamente concibido e construído mais a procura do obxecto fracasa. O conflito de poder entre o adxuvante e o agresor inclínase de parte deste último.

Temos que pensar que, desde o punto de vista do conto fantástico ruso, esta é unha *conditio sine qua non*, porque é o motor a partir do que se vai pór en marcha a chamada á intervención do Heroe así como a aparición do Obxecto Máxico e a confirmación do Heroe no terceiro dos módulos cando se teña que desfacer do Falso Heroe.

Poderíamos representalo do seguinte xeito:

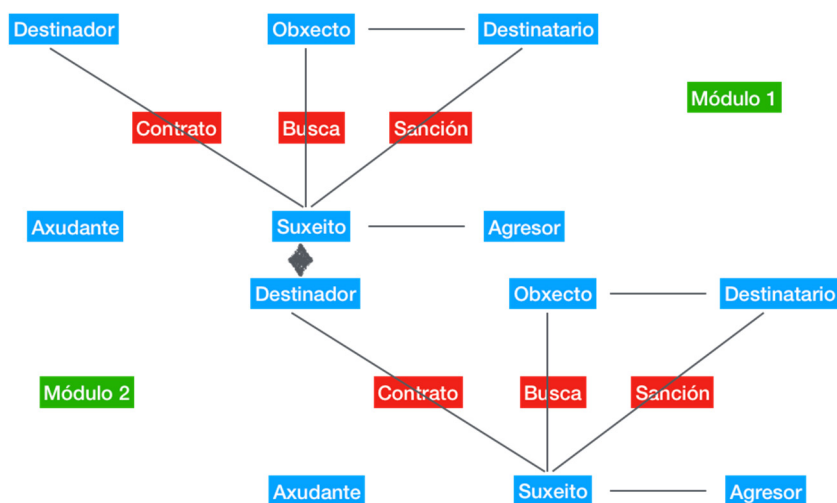


Imaxe I: Esquema do primeiro módulo diexético.

<sup>6</sup> Afastamento, Prohibición, Transgresión, Interrogatorio, Información, Engano, Complicidade, Feitoría.

Unha das características do modelo propiano é que sempre resulta preciso que no primeiro dos módulos apareza unha sanción negativa. Hai unha situación inicial que resulta deturpada, modificada, e que é a razón de todo o proceso de feitos e acontecementos que se relatan no conto. A restauración, a redención, convértese no principal obxectivo, a reparación dun mal causado.

O propio do relato propiano é que o suxeito do primeiro relato, incapaz de manter a prohibición ou encomenda contida no Contrato decide apelar a un novo Suxeito que, no segundo módulo, vai ser o Heroe. De tal maneira que poderíamos comprender mellor a relación entre o segundo módulo e o primeiro a partir do seguinte esquema:



**Imaxe 2:** Esquema relacional dos dous primeiros módulos diexéticos.

O esencial neste momento é a transformación do Suxeito do primeiro módulo en Destinator do segundo módulo, tal e como se pode percibir no gráfico a partir da dobre frecha que relaciona ambos os dous actantes.

Índomos ao que se nos está a contar ao longo do poema, poderíámolo resumir do seguinte xeito: no primeiro módulo, desenvolvido en Galicia durante o tempo da Segunda República Española, un Destinator histórico, representante do espírito de Galicia, encoméndalle ao Suxeito Castelao a busca e procura do Obxecto da súa propia liberación nacional, para beneficio do propio pobo galego como Destinatario. Esta busca resulta infrutuosa pola intervención antipopular e antidemocrática dos golpistas fascistas que establecen unha Sanción negativa para a Busca encomendada a Castelao.

No segundo módulo<sup>7</sup>, á diéxese (espazo-tempo) mudou. Seguimos en Galicia mais agora encontrámonos nos tempos posteriores á Guerra Civil Española e somos Nós, o pobo galego, os que recibimos unha encomenda por parte do antigo Suxeito (Castelao) agora convertido en Destinador para emprendermos unha nova procura (Busca) de Obxecto, derrota do fascismo vencedor no primeiro módulo e obtención da ansiada liberdade. O que cambia desde o primeiro dos módulos ao segundo é a conversión do personaxe de Castelao de Suxeito do primeiro módulo a Axudante do segundo. Se no primeiro dos módulos Castelao tivo como Axudante a República Española agora, no segundo dos módulos, que nos ten a nós como Suxeitos, será Castelao o noso Axudante, no noso conflito co fascismo, que segue a ser o Agresor, tal e como era no primeiro dos módulos.

No terceiro dos módulos<sup>8</sup> o conflito continúa e agora o discurso enmárcase nunha situación futura, como proxecto. Pasamos da evocación á proxección. Se no primeiro dos módulos o que se evocaba era a derrota do proxecto político da xeración da Segunda República Española perante a irrupción do fascismo, agora, no terceiro dos módulos, o que se centra como obxecto para conseguir segue a ser o mesmo obxecto do primeiro dos módulos, a liberación nacional de Galicia, ao que agora se lle engade un matiz máis: a derrota do fascismo.

Hai unha promesa explícita que cabe entender como parte do contrato: «prometémosche a terra dunha Galicia Ceibe | pra enterrar os teus ósos onde teñen que estar».

Temos que considerar que a promesa é sempre un percorrido narrativo canónico no que, de entrada, aparecen catro actantes comprometidos: en primeiro lugar, a promesa implica un Destinador (quen promete) e un Destinatario (a quen se promete); en segundo lugar, un Suxeito (que recibe do Destinador o Contrato-encomenda) e un Obxecto (aquilo que vai ser o Significante da Falta). Ademais, este peculiar percorrido narrativo adquire a forma de prolepse. Anticipo imaxinario do que vai pasar ou do que se desexa que pase.

### 3.4. *O suxeito*

Un aspecto non menor na construción do poema é a aparición dun suxeito suxeitado pola enunciación (o que Lacan denominaría Ego) que sustente esa enunciación. A fortaleza dese Ego depende da enunciación que o sustente. E este suxeito representado, que ten no Eu enunciador o seu significante, é un Eu

<sup>7</sup> No segundo módulo encontrámonos con doce funcións narrativas posibles: Carencia, Mediación, Principio da Acción Contraria, Partida, Primeira función do donante, Reacción do Heroe, Recepción do Obxecto Máxico, Desprazamento, Combate, Marca, Victoria, Reparación.

<sup>8</sup> No terceiro dos módulos encontrámonos con doce funcións posibles: Regreso, Persecución, Socorro, Chegada de incógnito, Pretensións enganosas, Tarefa difícil, Tarefa Cumprida, Recoñecemento, Descuberta, Transfiguración, Castigo, Matrimonio.

altamente gramaticalizado. Na súa constitución, na súa suxeición, tivo moi presentes todo tipo de gramáticas. Demostra un dominio maxistral do idioma, na súa variante máis común, que poderíamos cifrar como a variante lucu-auriense da lingua galega, concretamente da Terra Chá de onde era natural o poeta.

E non podemos esquecer, como comentabamos de inicio, que o poema foi asinado por un tal Daniel Méndez O'Donnell, e publicado nas distantes terras helvéticas. Por máis que Darío sempre recoñecese que o poema era seu, xunto cos restantes que compuñan o libro, non deixa de resultar interesante considerar a este Daniel Méndez O'Donnell como un alter-ego singular, en tanto que significativo dun suxeito suxeitado pola enunciación. Como dicíamos no inicio, Daniel por Castelao, Méndez por Ferrín, O'Donnell como homenaxe ao independentismo irlandés.

Fronte ao desleixo compositivo da antipoesía practicada por Celso Emilio Ferreiro ou Manuel María, como modelos de poetas socialrealistas das xeracións precedentes (Celso Emilio Ferreiro da Xeración do 1936 e Manuel María da Xeración dos 50), ao xeito da antipoesía do poeta chileno Nicanor Parra, o poema preséntasenos como unha poesía enteiramente canónica, cando menos no que atinxe ao seus aspectos máis formais. Hai unha estrutura xeral, tanto na dicción como na ficción, tal e como acabamos de mostrar, que obedece a un modelo canónico, moi próximo á poesía académica.

A antipoesía emerxe como contracultura e ten no seu litixio literario a figuras sacralizadas da literatura chilena do seu tempo: Pablo Neruda, Vicente Huidobro. Propón artefactos literarios, poemas de emerxencia, antipoemas, definidos por Parra como a vida en palabras, versos feitos de lingua común sobre temas comúns, como unha ferramenta para establecer un modelo de discurso que se atreva a cuestionar a academia, contra unha realidade disposta no poema de maneira solemne e impropia de clases populares traballadoras e de negado acceso á cultura.

Pois ben, fronte ao desleixo compositivo da antipoesía, o poema de Darío emerxe desde unha actitude de consenso que se, por unha banda, busca o brillo e o esplendor da lingua galega, dunha maneira, digamos, clásica, por outra, introduce temas contrahexamónicos, impropios da poesía académica.

Unha poesía que se segue mostrando como sagrada, bendita, ben-dita, fronte ao malditismo mal-dito e a profanación no que atinxe ao seus aspectos compositivos, mais fondamente belixerante en canto aos seus contidos, directamente políticos.

E neste combate, neste litixio entre fondo e forma, radica a súa radicalidade. Ese Ego, significativo do suxeito suxeitado pola enunciación, sexa na forma de Daniel Méndez O'Donnell ou na forma de Darío Xohán Cabana, sinálase como suficientemente formado como para producir arte verbal nunha lingua entón aínda prohibida, mais non por iso asimilado ao pensamento político hexemónico e predominante.

## 4. Conclusións

O poema «Afonso Daniel Rodríguez Castelao» pode considerarse exemplo dunha poética operante no autor ao longo do seu período inicial e máis relevante, vinculado ao realismo-social.

Música e relato, deleitar e instruír, son as dúas normas patentes e postas en funcionamento. A música como deleite, o relato como ensinanza.

Mentres a música é herdo das poéticas simbolistas e modernistas, tanto na tradición galega como francesa e hispánica, a través do emprego do alexandrino, con ecos de Víctor Hugo, Baudelaire, Rubén Darío, Ramón Cabanillas, entre moitos outros, o relato é actualización do mito, botando man no caso presente do nome de Castelao.

A análise da estrutura dese relato revélanos unha intertextualidade evidente coas propostas propianas e greimasianas, non porque o autor nos quixese contar un conto marabilloso ao xeito popular ruso ou executar uns percorridos narrativos canónicos, senón porque, intuitivamente, percibe que esa é a maneira popular de cantar, contar e deleitar, sempre co obxectivo de instruír.

O peso do formal herdado, posto a disposición deste proxecto, equilibrase cun pensamento político contrahexamónico, nunca antes versificado, seguindo as directrices do nacionalismo de esquerdas e do independentismo.

A reescrita da historia desde a perspectiva dos vencidos e o proxecto da redención futura da nación galega coa constitución dun estado propio son as dúas perspectivas delimitadas.

O poema, que emerxe como lembranza e como canción, constitúese no espazo sagrado dunha promesa.

Fronte á antipoesía de poetas socialrealistas precedentes, o poema de Darío emerxe desde unha actitude de consenso que se, por unha banda, busca o brillo e o esplendor da lingua galega, dunha maneira, digamos, clásica, por outra, introduce temas contrahexamónicos, impropios da poesía académica, temas que proveñen da loita política concreta na que o poema procura intervir, por máis que a súa enunciación careza dunha deíxe precisa.

A percepción do nivel compositivo do plano simbólico achégase plenamente ao que Lacan denominaba Nom du Père (Nome / Non do Pai) tal e como se pode ver no seguinte esquema, resumo das decisións estéticas tomadas polo autor:

- Nivel expresivo:
  - O pé rítmico heptasilábico
  - O verso alexandrino
  - A rima consonante
  - A estrofa de catro versos

- Nivel enunciativo:
  - o Eu lírico plural – Nós
  - o Ti / Vós de apóstrofe
- Nivel diexético:
  - o Espazo
    - Galicia
    - Exilio
  - o Tempo
    - Pasado
    - Presente
    - Futuro
- Nivel actancial:
  - o Primeiro módulo diexético: tempo pasado – Galicia / Exilio
    - Eixe da comunicación: Destinator – Destinatario: Historia de Galicia – Pobo Galego
    - Eixe do desexo: Suxeito – Obxecto: Castelao – Liberdade
    - Eixe do poder: Agresor – Adxuvante: Fascismo – República Española
  - o Segundo módulo diexético: tempo presente – Galicia
    - Eixe da comunicación: Destinator – Destinatario: Castelao – Pobo Galego
    - Eixe do desexo: Suxeito – Obxecto: Mocidade contemporánea – Galicia Ceibe
    - Eixe do poder: Agresor – Adxuvante: Fascismo – República
  - o Terceiro módulo diexético: tempo futuro – Galicia
    - Eixe da comunicación: Destinator – Destinatario: Mocidade contemporánea – Castelao
    - Eixe do desexo: Suxeito – Obxecto: Mocidade – Galicia Ceibe
    - Eixe do poder: Agresor – Adxuvante: Fascismo – República

## Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter (1973): «El narrador», *Revista de Occidente* 129, 301-333.
- Benjamin, Walter (1997): «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica», *Archivos de la Fotografía* 3 (2), 13-44.
- Forcadela, Manuel (2009): *Sete leccións de poesía*. Culleredo: Espiral Maior.
- Greimas, A. J. (1971): *Semántica estrutural: Investigación metodológica*. Madrid: Gredos. Tradución de *Sémantique structurale : Recherche de méthode*, Paris: Larousse, 1966.
- Greimas, A. J. (ed.) (1972): *Essais de sémiotique poétique : Avec des études sur Apollinaire, Bataille, Baudelaire, Hugo, Jarry, Mallarmé, Michaux, Nerval, Rimbaud, Roubaud*. Paris: Larousse.
- Greimas, A. J. (1973): *En torno al sentido: Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.

Propp, Vladimir (1998 [1928]): *Morfología del cuento*. Madrid: Akal ediciones.

Utrera Torremocha, M. V. (2010): «Ecos del simbolismo en la métrica modernista: El verso alejandrino», *Rhythmica: Revista Española de Métrica Comparada* 8, 219-234.