

Celso Emilio Ferreiro na tradición europea*

Dominic Keown

Non sería esaxerado suxerir que a asimilación do verso hispánico contemporáneo se viu repetidamente comprometida por unha tendencia obsesiva á clasificación apriorística segundo liñas extra-literarias, tanto divisorias como exclusivas na súa categorización. Esta endémica obsesión ibérica que responde ós creadores non como a individuos senón como a escolas ou xeracións e que, sorprendentemente, considera a literatura como un fenómeno de décadas antes que de eras, alimentou unha ignorancia textual sistemática que deixou a expresión en verso contemporánea aberta a aqueles que busquen manipular as posibilidades contextuais antes que apreciar a relevancia estética.

Paradigmática, en canto a isto, foi a invención crítica á que se chamou «poesía social» ou «poesía civil». Este calificativo, referido libremente a moitos escritores destacados, tendeu a limitar e restrinxir calquera entendemento do seu traballo antes que a proporcionar apreciacións de interese. A ubicuidade desta designación concreta, non obstante, obríganos inevitablemente a avaliar a súa relación con Celso Emilio Ferreiro, se queremos chegar a unha valoración equitativa da súa produción.

A principios dos anos cincuenta un grupo de académicos e intelectuais, inspirados pola especulación comprometida de *Qu'est-ce c'est la littérature?* de Sartre, tentaron imbuír a expresión creativa autóctona dunha clara dimensión sociopolítica. Debido a razóns históricas que non precisan ilustración ningunha, a proposta *engagé* foi particularmente atractiva no contexto hispánico onde a *intelligentsia* buscou estender a resistencia ó réxime á área da cultura. A expresión poética era especialmente subsceptible a tales manipulacións exteriores e o fenómeno da poesía social, expresión orixinaria dunha base de conciencia ideolóxica, tomou vida. Neste contexto, toda unha xeración de escritores foi forzada a confrontar ou adoptar, en maior ou menor grao, este xiro estético co descontento coa situación social como aparente determinante da creación poética.

* Tradución do castelán por Blanca-Ana Roig Rechou.

O efecto foi de relevancia en todo o mundo das letras españolas. A maioría do traballo de Blas de Otero, por exemplo, exemplifica esta posición e cristaliza no seu epigrama «Me duele España». Gabriel Celaya articulou esta conciencia ética máis concretamente na súa revelación de que «La poesía es un medio entre otros para transformar el mundo». Anque estes sentimentos poidan parecer inxenuos coa perspectiva amosada polo tempo transcorrido, non hai dúbida de que Celso Emilio aprobou a súa opinión.

«Mi poesía es eminentemente engagé, contestataria, o como yo prefiero, beligerante... por ser beligerante e inconformista, se traduce en protesta, se yergue contra la injusticia e incluso se hace revolucionaria porque pretende conseguir la transformación de la sociedad con la que está en íntima controversia¹.

Este punto de vista foi apoiado, no seu momento, polos responsables da asimilación crítica local. No seu *realismo y conciencia crítica en la literatura gallega* de 1968, Xesús Alonso Montero proclama que «no hay estética sin ética»; e que «escribir es militar en la historia». Seguindo a mesma liña deixou ben clara a aportación política na súa postulación que «el escritor que se compromete con esta manera de entender la marcha hacia el futuro, sabe que... su obra... contribuirá a forjar en el pueblo una toma de conciencia². A tendencia xeral tomou forma de programa concreto a mans de Josep María Castellet—un dos teóricos máis relevantes da España de post-guerra—quen, en colaboración con Joaquín Molas, elaborou un manifesto de sete puntos perfilando a nova postura estética:

- a) Actitude do poeta: será un home entre els homes i no un privilegiat, il·luminat i solitari.
- b) Validesa de l'experiència poètica: vàlida únicament en tant que expressió d'una experiència, la personal del poeta, compartida amd els altres homes i tipificada en el poema.
- c) El mètode d'abstracció de l'experiència real ja no será el mitològic-simbòlic sinó l'històric-narratiu.
- d) El llenguatge de la nova poesia reivindicarà la funció comunicativa de la paraula; per tant esclerindrà col·loquial i directe, racional i quotidià.
- e) El protagonista del poema, será el poeta en tant que persona, és a dir, subjecte d'una particular sistema de relacions humanes i socials.
- f) L'onjete de la poesia será el de tota cultura enriquidora de l'home i alliberadora de les alienacions que l'oprimeixen.
- g) El destinatari seran tots aquells que tinguin un nivell de cultura suficient per a trobar en el poema l'objecte d'interès, d'enriquiment, d'alliberament³.

1. Citamos a versión en castelán que proporciona Anxo Tarrío Varela, *Literatura gallega*, Madrid: Taurus, 1988, p. 183.

2. «Nueve cavilaciones sobre la responsabilidad del escritor», en *Realismo y conciencia crítica de la literatura gallega*, Madrid: Ciencia Nueva, 1968, pp. 13-26.

3. O programa inicial aparece en *Poesia catalana del segle XX*, Barcelona: Edición 62, 1963. Por razóns de brevidade citamos a sinópsis ofrecida por Antònia Cabanillas no seu «Prólogo» a *La vella pell de L'alba*, València: Eliseu Climent, 1985, pp. 13-39.

Tal como se pode apreciar do mesmo tempo verbal deste manifesto, este imperativo estético debe máis ás posibilidades políticas da manipulación da cultura que á valoración da cualidade do verso. É apropiado, non obstante, examinar a parcialidade que tal lectura, limitada e imposta dende o exterior, pode acarrear, xa que téñ especial relevancia na obra mestra de Celso Emilio, *Longa noite de pedra*. De acordo co que vimos, a intención do autor era cumprir co esencial destes principios de Castellet. Non nos debería estrañar por iso que Anxo Tarrío nos revele como «(a Celso Emilio) le dolfa principalmente Galicia»⁴. En termos similares, Basilio Losada indicou como o poeta unha e outra vez volvía ás súas raiceiras «con un lenguaje que no elude el prosaísmo, que incluso a veces lo busca, con temas de raíz objetiva y vinculados a una problemática muy concreta: la Galicia de hoy»⁵. Tamén é importante subliñar a grande popularidade do seu traballo. Non só houbo dúas edicións en galego inmediatamente esgotadas, senón tamén tres versións bilingües nos dous anos seguintes –unha, significativamente, en catalán–, un total de seis mil copias, tamén se esgotaron⁶. É escusado dicir que todas estas consideracións coinciden exactamente coa formulación de Castellet e esta información extra literaria pode indicar a conformidade do autor coas estipulacións do canon da poesía social, especialmente as refiridas á función do autor na sociedade e á súa relación cos seus lectores e coa comunidade. Unha análise do poema epónimo da colección segundo esta perspectiva pode ilustrar o acordo cos preceptos estilísticos.

Longa Noite de Pedra

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra

Carlos Drummond de Andrade

O teito é de pedra.
De pedra son os muros
i as tebras.
De pedra o chan
i as reixas.
As portas,
as cadeas,
o aire, as fiestras,
as olladas,
son de pedra.

4. P. 185.

5. *Poetas gallegos de postguerra*, Barcelona: Ocnos, 1971, pp. 5-16.

6. A información é facilitada por Xesús Alonso Montero no seu «Prólogo» a C. E. Ferreiro, *Viaxe ao país dos ananos*, Madrid: Ciencia Nueva, 1968, pp. 9-23.

Os corazóns dos homes
que ao lonxe espreitan,
feitos están
tamén
de pedra.
I eu morrendo
nesta longa noite
de pedra.

A linguaxe do poema é racional, clara e accesible; a expresión é comprensible de inmediato. Non cabe dúbida que unha lectura reduccionista sitúa ó protagonista como a unha figura en desacordo nun contorno sofocante que nos resulta totalmente recoñecible: unha alegoría clara da represiva estrutura social da España de Franco, a cal excluía toda posibilidade de realización a nivel individual ou colectivo. O método de abstracción convértese deste xeito no histórico-narrativo segundo o poeta vai descrito, sen ningún recurso intrincado ou complexo, o encerro ambiental que sofoca o seu espírito: «I eu, morrendo/ nesta longa noite/ de pedra». Segundo esta interpretación, a carga metafórica da expresión é débil: «noite» refirírase simplemente á desesperación e «pedra» á inmovilidade monolítica do réxime. A referencia específica á pedra como un impedimento á transcendencia no epigrama de Drummond de Andrade ofrecido como lema subliñaríase esta interpretación.

Tal análise marcadamente apriorística, sen embargo, non é só limitante senón tamén tendenciosa producida, como vimos, non polo texto senón por un programa creado dende o exterior. En verdade este tipo de análise parece aclarar as intencións e aspiracións dos críticos antes que analizar o propio texto. Moi sabiamente, T.S. Eliot, seguindo as pautas da tradición textualista anglo-americana, advertiu dos riscos da citada interpretación, privilexiando outra perspectiva que coidamos máis satisfactoria no contexto da lírica. Para o crítico americano a creación poética é unha experiencia orgánica na que a contribución particular só fora totalmente apreciada con respecto a todo o corpus literario. Polo tanto, Eliot bule a subliñar

the importance of the relation to other poems by other author... No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists⁷.

Esta perspectiva, moito menos restrictiva, dános unha apreciación moito máis completa e precisa do poema estudado. En *Longa noite de pedra* un simple exame do léxico evoca unha especulación ateigada de significado literario e resonancia lírica. A palabra «noite», xa cargada de convencións poéticas, como por exemplo «rosa», lévanos dende Bécquer a San Juan de la Cruz na súa procura de descanso e satisfacción da alma. De maior importancia, respecto da estrutura temática, é o peso simbólico apegado á pedra, que se converte no motivo principal da colección. Lonxe de se referir exclusivamente ó inmovilismo do sistema franquista, o poema clave «Gabanzas dos canteiros» revélanos o significado connotativo de «pedra» na orixe

da identidade galega dende os comezos da creación ata a etapa moderna. A ubicuidade abafante do material na peza epónima, non embargante, xunto coa agonía do poeta neste contexto «Eu morrendo nesta longa noite de pedra» invita á especular sobre dunha natureza moito máis pretérita. É como se Celso Emilio considerase o desenvolvemento prehistórico como interrompido na idade de pedra, cousa que é de grande importancia para o seu estudio do carácter galego. É como se a súa comunidade de orixe non experimentase, ou só o fixese parcialmente, o grande salto cara a adiante da revolución neolítica, no intre no que o home se transformou de cazador nómada, coa supervivencia como única preocupación, a animal con conciencia colectiva. A Enciclopedia describe o devandito proceso do seguinte xeito:

En el Neolítico asistimos al enorme progreso que realiza el hombre al transformarse de cazador errante en sedentario pescador, pastor y agricultor, pasando de la horda a la agrupación política organizada, o sea a la tribu, germen de toda la evolución ulterior que conduce a la formación de los estados patriarcales de los albores de la historia europea⁸.

Ferreiro refírese decote á pedra como a un atranco ó establecemento e mantemento dun espertar nacional ou como un recuamento á anti-socialidade prehistórica. O proceso resultou fanado e ineficiente. Unha fenda xurdiu entre os galegos e o seu ambiente, evocada de xeito conmovedor na división xeohistórica imaxinada en «Quero ir a Lugo» entre a antiga terra nai e o habitante actual.

Quero ir a Lugo
a transpór as portas insomnes...
baixo os cataventos que espreitan a lúa
e saben dos bosques sacros de outros tempos...

E tamén, lentamente,
con voz do noso tempo
falar da dór dos homes que nos miran,
dos latexos de chumbo nos ouvidos,
da ma atada á roda dos motores
decindo adiós ao fumo
que rude dos tellados tristemente

De xeito similar, en «Deitado fronte ao mar», o poeta critica a perda da herdanza cultural causada polo cambio da lingua autóctona ó castelán.

Lingoa proletaria do meu pobo
eu fáloa porque si, porque me gusta,
porque me peta e quero e dame a gaña;
porque me sai de dentro, alá do fondo

8. Definición de «pedra» incluída na *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid: Espasa Calpe, 1967, vol. 44.

de unha tristura aceda que me abrangue
ao ver tantos patufos desleigados,
pequenos mequetrefes sin raíces
que ao pór a garabata xa non saben
afirmarse no amor dos devanceiros,
falar a fala nai,
a fala dos abós que temos mortos,
a ser, co rostro erguido,
mariñeiros, labregos do lingoaxe,
remo i arado, proa e rella sempre.

Os tres derradeiros versos que citamos aquí son de manifesta relevancia para o noso contexto, xa que os galegos semellan ter perdido eses básicos principios neolíticos que os converteron nunha nación. Con maior relevancia o estudio interno da fragilidade da conciencia colectiva galega continúa, mesmo máis polo miúdo, na colección ulterior *Viaxe ao país dos ananos*.

Non hai nada de orixinal, non embargante, en salientar a débeda do poeta coa tradición. Anxo Tarrío observou correctamente a presenza da convención autóctona na mordacidade da expresión: «La veta satírica de la literatura gallega, que había tenido su cristalización más ejemplar en la literatura medieval, a través de la *Cantiga d'escarnho e de mal dizer*, aflora renovada en Celso Emilio». Este respecto pola herdanza lírica compromete necesariamente as limitacións da categorización estándar que proclamaba a chegada dunha nova estética, tal como explica o crítico: «las etiquetas de 'poeta social' o 'poeta civil' le venían un poco estrechas»⁹. Tarrío procede a esixir unha re-avaliación da calidade literaria da produción do poeta, cousa que se tentará facer, anque en menor medida, no resto deste ensaio. A nosa intención neste traballo, non embargante, non é avaliar a importancia do poeta no contexto galego. Mais ben é achegarse a Celso Emilio cunha perspectiva europea, sen as restricións que conleva a cuestión da localidade ou o compromiso social.

Na súa rearticulación das teorías de Eliot, Harold Bloom, un dos teóricos contemporáneos de máis prestixio no xénero da expresión poética, ofrece unha visión moito máis esquemática sobre o coñecemento do poeta acerca da tradición lírica. En *The Anxiety is Influence*, Bloom revela como «art is the index of men born too late. Not the dialectic between art and society, but the dialectic between art and art; what Rank defined as the struggle of the artist against his art»¹⁰. Xa que logo, a historia poética non é a confrontación dos escritores coa sociedade senón «the story of how poets as poets have suffered other poets». Tendo isto en conta, a orixinalidade non é posible neste contexto –todo o que se podía escribir téndose escrito–, a expresión en verso convértese na reacción creativa a un paradigma anterior ou, como estableceu Bloom: «Good poetry is a dialectic of revisionary movement... and freshening outwardgoingness. Poetry is misunderstanding, misinterpretation, misalliance».

9. Pp. 182-183.

10. *The Anxiety of Influence*, New York: Oxford University Press, 1973.

Na súa desesperación por anovar, ou impoñer a súa individualidade dalgún xeito, o xenio lírico empregará unha serie de estratagemas revisionistas a través das que el distorsionará, refará ou mesmo corruxará o prototipo. O acto de creación converteuse deste xeito nun diálogo entre dous protagonistas cando o escritor subseguinte volva a cabeza cara ó seu predecesor. No caso do que Bloom chama o forte poeta revisionista a referencia ha ser aparente. O anovador feble, non embargante, procurará camuflar a influencia e deste xeito representar un papel secundario; ou, parafraseando a Eliot: o bo poeta rouba, o mal poeta toma en empréstimo. É revelador considerar a produción de Celso Emilio neste proceso de prolífero intercambio e o estudo dunha selección dos seus poemas confirma a convencionalidade da súa participación nesta actividade. «Inverno», por exemplo, é basicamente unha variación do tema de Verlaine e a comparación de ámbalas dúas versións amósanos a proba do intercambio creativo maxinado por Bloom.

Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut dans la ville

Chove, chove na casa do probe
e no meu corazón tamén chove

Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur?

Dór da man encallecida,
dór da xente aterecida
de frío polos camiños.

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un coeur qui s'ennuie
O le chant de la pluie!

Dór dos vellos e meniños.
Dór dos homes desherdados
e dos que están aldraxados.

Il pleure sans raison
Dans ce coeur qui s'écoeur.
Quoi! nulle trahison?
Ce deuil est sans raison.

Mágoa da ferida allea.
Dór dos que están na cadea,
dos que sofren a inxustiza
e viven baixo a cobiza.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi,
Sans amour et sans haine,
Mon coeur a tant de peine!

Mágoa e loito
por tanto pranto que escoito.
No meu leito, sulagado,
sotorno, fondo, calado,
un río de amor se move.

Chove, chove na casa do probe
e no meu corazón tamén chove.

Orixinal e representativo da neurose obsesiva e decadente do final do século XIX. O poeta está obsesionado exclusivamente coa súa propia languidez espiritual; a chuvia na cidade non é máis que unha exteriorización da súa melancolía interna. O incansable espírito romántico está atrapado no seu propio malestar, aínda máis anguriado xa que aparece sen motivo aparente, acentuado pola elaborada insistencia do ritmo e da rima que realzan a impresión do sentimento de *apatía do fin-de-siècle*.

A resposta de Celso Emilio é, en contraste, moito máis saudable. A estrutura anafórica –alusión a chuvia como vehículo de especulación filosófica– é idéntica. Mentres, na primeira peza, isto funcionaba como un medio de exteriorizar o

inexplicable tormento espiritual, na segunda actúa de forma inversa. Aquí Celso Emilio reitera o motivo interesándose no estado externo dos outros, subliñado neste caso pola tenacidade de todo ritmo e da rima evocando sentimentos do poeta que reacciona con solidariedade. En todo momento fáisenos presente o sufrimento doutros; de feito, o poema é virtualmente unha evocación dos que sofren. En reacción á introspección obsesiva dos xemidos introspectivos de Verlaine, o escritor revisionista concibe a transcendencia a través da solidariedade: o «rfo de amor se move» crea unha alternativa latente dinámica con respecto á éxtase desilusionada do orixinal.

O poema non está sen embargo comprometido en política de ningunha maneira. A xeralización «Dór dos vellos e meniños... dos que sofren a inxustiza, etc.», tén máis en común co sentimento das santidades ca calquera manifesto estético de aplicación comunal inmediata. Celso Emilio está máis ben lembrando ó seu predecesor a invalidez do egocentrismo romántico ante o sufrimento do resto da humanidade. A dimensión social, deste xeito, vaise atopar exclusivamente dentro da esfera da tradición poética, onde o autor innovador insiste en que a conciencia do resto da humanidade debe necesariamente producir un cambio na perspectiva literaria.

«Desterro» ofrece unha maior exemplificación do proceso de malentendemento ou de falsas alianzas de Bloom. Contrariamente ó que poderíamos esperar do título este tópico esencial no mundo das letras galegas convértese nun recurso lírico sobre o tema do tempo. É basicamente unha revisión dunha serie de ensaios sobre dito tema en *Soledades, Galerías y otros poemas*, onde Machado introduce un parque ou xardín cunha fonte no seu centro. No medio da literaria e alusiva intensidade da escena o poeta vaise, tras unha breve e imaxinada conversa coa auga, incapaz de facer fronte á evidencia da transitoriedade da condición humana cando se ve enfrontado ó símbolo da renovación cíclica do fluxo temporal. A versión de Celso Emilio, non embargante, é máis problemática e convértese en indicativo do mal entendemento que a miúdo se considera característico do labor innovador.

Abrín o grifo do baño
saía a iauga
fungando,
fuu, fuu, fuu.
(A iauga na cidá non canta).
- Vella amiga,
camarada,
da lonxana nenez
na montaña:
-¿Que fas eiquí
nesta casa?
-Nunha cárcere estóu,
Téñenme desterrada.
Canles de ferro negro
apréixanme a ialma.
Debaixo da cidá,
a carón das cloacas,
camiña a miña noite
sin alba.

Volvoretas de outono
 baixa unha chuvía maina,
 ¿qué foi das follas murchas
 que sobre min levaba?
 Espello das estelas
 e das nubes que pasan,
 nos regatos cantores
 tolos de escumas brancas.
 ¿Qué foi do ceo aquí,
 do vento e das calandrias,
 dos solpores calados,
 dos prados e labranzas?
 -Tamén eu,
 hirmá auga
 teño saudades
 da nativa patria,
 á que un día voltarei
 nunha caixa.
 Non se pode tornar
 atrás. O tempo pasa
 e non volve.
 O mar agarda.
 O mar.
 A noite sin alba.

A prosaica estanza de apertura parece constituír unha subversión calculada do movemento alegórico e evocativo do orixinal. Aquí o catalizador da acción non é unha exteriorización da melancolía obsesiva coidadosamente escenificada, senón un feito común de cada día: «Abrín o grifo do baño». A subsecuente descrición do curso da auga é sinxela e prosaica. En verdade a secuencia localizada entre paréntese «A iauga na cidá non canta» é, en efecto, unha mofa mordaz contra Machado, quen se sentiu atraído irresistiblemente cara ó cantar da auga.

Dito comezo, prometedoramente conflictivo, sen embargo, dá paso a unha sucesión de especulacións convencionais, as que, por falta de intención apropiada, non impresionan na súa ortodoxia. O contraste inicial no rexistro poético dilúese a medida que o léxico do diálogo imaxinario vai volvendo á fórmula estándar: «Vella amiga/ camarada.../ ¿Qué fas eiquí/ nesta casa?» De forma similar, o lamento da auga inmediatamente pon en marcha unha reprodución do tópic do *beatus ille*: a superioridade da paisaxe «Lonxana nenez/ na montaña» en contraste favorable coa encarceración subterránea da cidade: «Canles de ferro negro/ apréixanme a ialma». A comparación continúa, algo decepcionante, para se referir a un novo tópic: o *ubi sunt*. «¿qué foi das follas murchas/ que sobre min levaba?.../ ¿Qué foi do ceo aquí,/ do vento das calandrias,/ dos solpores calados, dos prados e labranzas?» Deste xeito trátase dunha tentativa de revisar tres temas diferentes –unha revisión inicial de Machado e dos tópicos do *Beatus Ille* e do *Ubi sunt*– sen chegar a ningún tipo de conclusión.

Cara á estanza final non xorde ningún enxuízamento que poda salvar a peza da banalidade lírica. Mesmo deste xeito, o tema do exilio está excesivamente elaborado

«Teño saudades/ da nativa patria,/ á que un día voltarei/ nunha caixa»; o contraste foi establecido realmente entre a cidade e o campo dentro do débil contexto da temporalidade máis que a evocación da volta á patria. A austeridade e a determinación da expresión, non obstante, anticipa o final sen compromiso. A diferenza do Machado de *Soledades* que ó final evita calquera enfrontamento directo coa inevitable morte no seu retrato da fonte, Celso Emilio recoñece a fatalidade, e enfróntase a ela cara a cara. O prosaísmo do comezo e a economía expresiva intensifican a experiencia en boa medida. Significativamente, as limitacións de dita condición esténdense tamén á auga; a compartida «noite sin alba» —e apreciamos a latencia metafórica da palabra «noite»— subliña a restricción e intranscendencia desta inevitable dislocación. A pesar do éxito final desta peza, sen embargo, a indecisión, a inconsistencia e a inconclusión son aquí sintomáticas da vacilante relación dialéctica co prototipo que, para Bloom, é característica do proceso creativo.

Non existe tal indecisión, sen embargo, na peza, liricamente emotiva, «María Soliña» que, tal como se deu a entender, é debedora en grande medida de Lorca, especialmente do «Romance de la pena negra». Se, como Eliot supoñía, o grande poeta é máis un ladrón que un prestatario, non hai exemplo máis claro de roubo ca este e un estudio comparativo de ámbolos dous poemas dá lugar a certas conclusións de grande interese.

Polos camiños de Cangas
a voz do vento xemía:
ai, que soliña quedache,
María Soliña.
Nos areales de Cangas
muros de noite se erguían:
ai, que soliña quedache,
María Soliña.
As ondas do mar de Cangas
acedos ecos traguían:
ai, que soliña quedache,
María Soliña.
As gueivotas sobre Cangas
sonos de medo tecían:
ai, que soliña quedache
María Soliña.
Baixo os tellados de Cangas
anda un terror de auga fría
ai, que soliña quedache,
María Soliña.

Ambas pezas comparten como obxectivo principal unha evocación da soidade e da vulnerabilidade da condición humana, e a creación dunha realidade metafórica realza a nosa visión da transcendencia, da hostilidade ambiental ou cósmica. Técnicas propias do romance -repeticións estruturais, nominais e toponímicas, combinadas con variacións temporais, producen un estado de sono -sendo empregadas con éxito por ambos poetas para realzar a impresión de esencialidade e atemporalidade. Igualmente, os dous autores sacan proveito das posibilidades expresivas da metáfora surrealista. A ausencia, na versión do poeta revisionista, do recurso lorquiano ó tema

da esterilidade feminina parece carecer de relevancia ningunha. De tal xeito, é difícil definir en termos estilísticos, a corrección e reescrita a que Bloom se refiría. De feito, ¿que é o que Celso Emilio tentaba corrixir en Federico García Lorca?

A falsa relación, en efecto, parece manifestarse con maior intensidade na área da presenza ou compromiso do autor. O romance, tradicionalmente, é un xénero anónimo e aínda cando aparecen cambios dramáticos é exclusivamente entre os protagonistas da ficción. No *Romancero gitano*, non embargante, tal como aparece exemplificado neste poema, Lorca ocasionalmente introdúcese a si mesmo na realidade creada, o que non só constitúe unha ruptura coa convención senón que implica un cambio de perspectiva, desviando a atención do tema á presenza ou reacción do autor. En verdade o peso do autor nesta colección é significativo e unha lectura cínica podería concluír en que a obra no demostra tanto as posibilidades expresivas do romance coma a conveniencia do medio para demostrar o enxeño creativo de Lorca. Na versión revisada Celso Emilio, en correspondencia, volve ó anonimato que, en reacción á estravagancia creativa de Lorca, lle permite unha imaxe máis universal de Galicia e a súa soidade tal como o poeta a intuía a partir das súas características xeofísicas e meteorolóxicas.

Cabe lugar, quizabes, concluír cunha valoración de «Noiteboa en Harlem» que descubre a Celso Emilio nunha práctica revisionista similar, na súa reconstrucción dun novo motivo lorquiano procedente de *Poeta en Nueva York*. En verdade, a redacción do título remítenos especificamente a dúas pezas →«El gran rei de Harlem» e «Navidad en el Hudson»–; e as súas directrices, en efecto, semellan invitar a considerar o segundo poema dentro do marco establecido polos seus predecesores. «Navidad en el Hudson» intensifica a desolación que caracteriza a dita colección na evocación da soidade e do sentido da inutilidade da existencia no poeta, expresada simbolicamente polo baleiro na desembocadura do río Hudson.

Y yo estoy con la manos vacias en el rumor de desembocadura.
No importa que cada minuto
un niño nuevo agite sus ramitos de venas...
Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura.
Alba no. Fábula inerte.
Sólo esto. Desembocadura.

A miserable desesperación e o illamento son de novo evidentes en «El gran rey de Harlem». De igual modo que os xitanos do *Romancero Gitano*, os negros non son tratados como unha raza senón como un recurso literario a través do que Lorca pode expresar a súa visión poética da condición humana. Desta maneira, a desesperación e enaxenación experimentadas polo escritor proxéctanse sobre a poboación negra, á que reprimida no seu gueto privase de satisfacción persoal e colectiva.

¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!
No hay angustia comparable a tus ojos oprimidos,
a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,
a tu violencia granate, sordomuda en la penumbra,
a tu gran rei prisionero, con un traje de conserje
¡Negros! ¡Negros! ¡Negros! ¡Negros!
La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.

A pesar da reacción comprensiva do poeta con respecto á poboación negra, a sensación latente é de separación e de división. O sentimento de distanciamento é aparente na medida en que a solución á opresión dos negros se concibe como dependente exclusivamente da súa victoria sobre os brancos, con quen o poeta se identifica por completo.

Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente
a todos los amigos de la manzana y de la arena...
a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas,
para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre...
Entonces, negros, entonces, entonces,
podréis besar con frenesí las ruedas de las bicicletas
y danzar al fin sin duda, mientras la flores erizadas
asesinan a nuestro Moisés casi en los juncos del cielo.

Non é preciso dicir que a revisión de Celso Emilio, aínda que non menos comprometida literariamente, é moito máis equilibrada e constructiva. O seu punto de partida é a tranquila meditación sobre unha fotografía da revista *Life*. Non a intensiva resposta persoal dun espírito axitado, atormentado pola depresión e pola soidade.

Noiteboa en Harlem

O pé dunha fotografía de *Life*

A porta dos camiños
están izando grímpolas de sonos.
A porta do amencer están os homes
cunha pedra de neve diante os ollos.
 No arrabaldo do mundo, alá en Harlem,
 pasan ríos con albas e bandeiras.
 Nos arrabaldos doas sonos,
 ríos de moitedumes e de estrelas.
Agardan un albor que esperte á noite
dos lonxanos abós feitos de tebras.
Un albor de anduriñas
prá libertá dos homes que non chega.
 O tamboril dos bosques repenica
 no sangue en contrapunto de latexos.
 O tamboril das chairas
 treme agora nas selvas de cemento
Todos xuntos na terra. Baixo o ceo
xurde a dulce mañá e a noite morna.
Todos xuntos no mundo
todos xuntos na mesma noiteboa.

A libertá de Dios creba cadeas
e acala o fosco canto dos escravos.
A libertá de todos,
pra todos, homes negros e brancos.

A relación entre as dúas pezas é inmediatamente aparente. A intranscendencia crónica do orixinal: «la sangre no tiene puertas» é revestida acto seguido con poderosas imaxes de emancipación. O sentido de enaxenación está igualmente corrixido con referencia a unha completa participación colectiva.

A porta dos camiños...
A porta do amencer están os homes...
ríos de moitedumes e de estrelas

A danza rítmica, emblemática de liberación, que no orixinal só comezaría tralo enfrontamento victorioso cos brancos, xa está en marcha. Pode que a emancipación non tivese chegado aínda pero hai unha convicción inequívoca sobre a súa inevitabilidade. A afirmación connotativa da metáfora surreal contrata sobrecoxedoramente coa desesperación da oferta lorquiana.

Un albor de anduriñas
prá libertá dos homes que non chega
O tamboril dos bosques repenica...
O tamboril das chairas
treme agora...

O climax do poema acentúa o desvío revisionista. Non hai sentido ningún de distanciamento, de inutilidade ou de illamento. A enaxenación do orixinal expresada por medio do illamento do suburbio «Es allí donde sueñan los lorses... Allí los corales empapan la desesperación» é reiterada por Celso Emilio; «No arrabaldo do mundo, alá en Harlem», pero coa intransixente expresión de solidariedade, o suburbio extraño e torto de novo dentro do tecido da colectividade humana cunha intensa celebración rítmica de intimidade e celebración.

Todos xuntos na terra...
Todos xuntos no mundo...
A libertá de Dios creba cadeas
e acala o fosco canto dos escravos.
A libertá de todos,
pra todos, homes negros e brancos.

Desta maneira Celso Emilio alecciona de novo a un poeta anterior polo seu excesivo egocentrismo e pola súa falla de conciencia colectiva. Debemos sinalar non obstante que esta dimensión social responde exclusivamente á tradición literaria, tal como temos visto con respecto a Verlaine, Machado e Lorca, e non se deixa determinar por circunstancias históricas concretas. As reflexións acerca deste tema do gran post-simbolista catalán, Carles Riba, o que Celso Emilio denominou o seu «Irmán maor» ofrécenos unha visión máis extensa do traballo do poeta no seu marco. A expresión lírica:

Ha de viure per ella mateixa orgànicament, segons la seua finalitat, sí,
però també segons unes condicions socials dans les quals l'escritor s'ha

trobat i sobre les quals sense poder-les canviar, té la possibilitat i el deure d'influir¹¹.

Segundo esta perspectiva o sentimento comunal de Celso Emilio cumpre na súa totalidade coa visión de Eliot acerca do poeta tradicional e é adecuado concluír sobre dita nota de universalidade. Foi a miña intención neste traballo liberar a este magnífico escritor das innecesarias restricións da categorización irrelevante e divisoria que conleva o termo de poesía social.

Quixeramos dicir, polo tanto, que a obra de Celso Emilio non so se limita a significar a toma de posición ético-estética por parte dun escritor galego do período da post-guerra. Unha nova consideración do seu traballo dende o punto de vista textualista amosa unha polifonía de influencias que, a pesar da súa afirmación do contrario, sitúa a Ferreiro como unha figura considerable —o que Bloom denominaría un «strong poet»— dentro da dialéctica orgánica da ampla convención europea.

Dominic Keown
Universidade de Liverpool