

## A LITERATURIZACIÓN DA HISTÓRIA DESDE O EXÍLIO. O CASO DOS "CATRO POEMAS PRA CATRO GRAVADOS"

*Carlos Manuel Callón Torres*

"Ista é unha historia que nos pertence"  
(*O Campesiño Maior n' A Soldadeira*, de Luís Seoane)

### 1. O ENCLAVE DO SLG EN BUENOS AIRES NO POSGUERRA. POSICIÓN E FUNCIÓN DE LORENZO VARELA<sup>1265</sup>

1936 pudo ter sido o ano da consolidación do Sistema Literario Galego (SLG) no seu espazo social orixinario, Galiza. Varios factores axudaban a iso. Por unha banda, o crescente éxito do nacionalismo galego, promotor fundamental da existencia do SLG. A campaña en favor do Estatuto de Autonomía, e o afortalamiento organizativo do Partido Galeguista, abrían-lle en 1936 as portas a esta formación política para un movemento de masas no país que até o momento nunca lograra ter. Ademais, a aprobación en referendo do Estatuto de Autonomía iría supor a cooficialidade do idioma galego (considerado xa nesta etapa como instrumento único para a criazón dunha "literatura galega") e a entrada da lingua e a literatura galegas no ensino. Todo isto, como é ben sabido –aínda que pouco recordado– é truncado polo repentino "Alzamiento" fascista, axiña triunfante na Galiza, o que suporá o asasinio, a represión ou o exilio forzoso de todas aquelas persoas que manifestasen compromiso ou apenas simpatía cara aos ideais republicanos ou nacionalistas.

Non se producirá, pois, o hipotético afortalamiento do SLG, senón que se desmantelará totalmente como tal no interior do país<sup>1266</sup>, e pasará a funcionar

---

<sup>1265</sup> Excepto indicación en contrario, citaremos os textos pola antoloxía de X. M. Maceira (1997). Esta edición, fronte a outras máis ou menos recentes da obra de Lorenzo Varela (a de C. López

através de diversos enclaves americanos en que se irán asentando os promotores do sistema. Neste sentido, é importante indicar que na América os exilados galegos centran os seus destinos sobretudo nos lugares de tradicional emigración. Este é un punto de diverxencia bastante importante entre os escritores galegos e os do resto do Estado que tamén fuxirán diante do terror fascista: xa desde moitas xeracións antes hai emigracións masivas á América desde a Galiza, creando colónias de relevo nos lugares de chegada. Así, o SLG ten enclaves americanos desde o seu emerxir no século XIX<sup>1267</sup> e crea-se desde cedo un repertorio literario<sup>1268</sup> sobre o afastamento da pátria explorada. Repare-se en que moitos dos exilados do 36 nasceron xa na emigración ou con pais emigrantes, como sería o caso dos propios Luís Seoane ou Lorenzo Varela, ou ben pasaron ali varios anos da súa vida, como foi o que lle aconteceu a Suárez Picallo, a Blanco Amor, a Alonso Ríos ou a Castelao na súa infancia.

Malia ao antedito, a tendencia da crítica española e de grande parte da galega é identificar –ademais, no nome do universalismo e do progresismo– como iguais todos os exilados do Estado. Neste sentido, Kathleen March ten denunciado que case nengun crítico, ao debuzar-se sobre o exilio de escritores e escritoras provocado pola Guerra Civil, teña en conta "la posibilidad de que España como patria no fuera el punto de referencia primordial de todos los transterrados" (1991, 318).<sup>1269</sup>

---

Bernárdez en 1990 ou a de X. L. Axeitos en 2000), reproduz tamén os deseños que acrescentamos nesta comunicación como apéndice 1, 2, 3 e 4.

<sup>1266</sup> Cumpre ter presente que os conceptos de sistema literario e literatura non son equivalentes, aínda que hoxe sexa xeneralizado, mesmo nalgúns historiografías da literatura de profesorado universitario, observar tais confusións, aplicando o termo de sistema literario tan só a un conxunto de textos e / ou a unha nómina de escritoras/es. Porén, Itamar Even-Zohar (1990) caracteriza o sistema literario como un fenómeno social complexo, heteroxéneo e dinámico, constituído por unha rede de factores, e non unicamente os produtores ou produtoras de textos e os propios textos.

<sup>1267</sup> De feito, se non existise o enclave de La Habana dificilmente podería ter sucedido este emerxir decimonónico.

<sup>1268</sup> Seguimos o concepto proposto por Itamar Even-Zohar: "Repertoire is conceived of here as the aggregate of laws and elements (either single, boud, or total models) that govern the production of texts." (1990, 17)

<sup>1269</sup> Sirvan de exemplo estas declaracións realizadas á hora de falar de Lorenzo Varela nun congreso sobre o exilio republicano: "El galleguismo de Varela no era de vía estrecha. Escribió en gallego pero también –y sobre todo– en castellano. No veía incompatibilidad en emplear ambas lenguas. Es más, Lorenzo Varela no se explica sin Galicia, no hubiera sido quien fue intelectual y artísticamente sin Galicia (...). Pero a la vez tampoco se explica, tampoco hubiera sido quien fue intelectual y artísticamente sin España ni sin México ni sin Argentina ni sin

En Buenos Aires conformar-se o principal núcleo do nacionalismo no exilio, onde salientará a figura de Daniel Castelao. Un ano especialmente importante na actividade política na Arxentina do nacionalismo galego será 1944, ano tamén da primeira edición dos *Catro poemas pra catro grabados* dentro do álbum *María Pita e tres retratos medioevales*. Nese 44 crea-se o Consello da Galiza e edita-se o ensaio de Castelao *Sempre en Galiza*, que supón o compendio máis importante até o momento do pensamento nacionalista, feito da perspectiva da banda liberal-democrática do Partido Galeguista, e que é tamén obra fedatária da experiencia histórica da loita polo Estatuto. Esta importancia do nacionalismo dentro da colectividade galega en Buenos Aires esmorecerá moi notabelmente tras a morte de Castelao.<sup>1270</sup>

Mais para a continuidade do sistema literario hai unha outra figura dinamizadora que diversos estudiosos tenden a denominar como a "salvación da literatura galega"<sup>1271</sup>, por ser o promotor máis importante con que conta o SLG en Buenos Aires: trata-se de Luís Seoane, quen criou editoras, colaborou en revistas, ilustrou cos seus deseños diversas obras, exerceu de creador literario (como dramaturgo e poeta) ou animador no uso da lingua, etc., etc.<sup>1272</sup>

Lorenzo Varela, fillo de emigrantes de Monterroso, pasara xa parte da súa infancia en Buenos Aires, mais a súa adolescencia e mocidade serán en Lugo, onde participará na fundación da Federación de Mocidades Galeguistas, conxugando desde ben novo o marxismo co (filo)nacionalismo. Na capital

---

Francia ni sin Italia..." (Caudet, 1999, 300). Para Francisco Caudet, Galiza aparece como referencia sentimental, cunha funcionalidade en parte compensatoria, mais subliñando sempre que o máis importante é España e o uso do español. Ademais, parece que para el toda a problemática lingüística, de adscrición a un sistema literario ou mesmo de concepción nacional ou política en Lorenzo Varela se explica dicendo denigratoriamente que non era o que el denomina, inzado de preconceitos, como "galleguismo de vía estrecha". Francisco Caudet non explica senón que xulga e utiliza *pro domo sua* a obra de Lorenzo. Terminemos con outra citación ben elocuente polo seu españolismo, onde se ve na necesidade de remachar a españolidade do autor de *Lonxe*: "Varela sintió como propia la guerra de España, la guerra de una España contra otra España (...). Una guerra de *españoles como él* para una España en la que cupieran todos los españoles." (Caudet, 1999, 301; itálica miña).

<sup>1270</sup> Sobre o nacionalismo galego no exilio do posguerra, vid. Beramendi / Núñez Seixas (1995, 175-187).

<sup>1271</sup> Así o fan, por exemplo, Xesús Alonso Montero (1994, 22) e, seguindo-o, Xosé Gregorio Ferreiro Fente (1997, 229).

<sup>1272</sup> Sobre o seu labor como promotor do libro en galego ou sobre temática galega, vid. Alonso Montero, 1994, 151-161, onde se mostran unhas tabelas coa produción bibliográfica galega nas

lucense escreverá os seus primeiros poemas en lingua galega. Este será o escasísimo tempo que pasará fisicamente na Galiza de xeito continuado. Vai para Madrid a estudar Filosofía e Letras, e ali vincula-se á revista *P.A.N.*, na cal participaban tamén outros autores de procedencia galega como Rafael Dieste e Otero Espasandín. En 1935, consta xa a súa presenza como membro das Misiones Pedagógicas e a súa afiliación ao Partido Comunista Español, ao cal aparecerá vinculado dun ou doutro xeito ao longo da súa vida. Combaterá na Guerra Civil, participando nas actividades do sistema literario español na zona republicana e nas frentes bélicas. Decidida a contenda, foxe á Franca -onde estará recluído nun campo de concentración- e despois a México.<sup>1273</sup>

Lorenzo Varela pasa a instalar-se en Buenos Aires en 1941, onde se acha cunha situación diferente no que di respecto ás dinámicas do campo literario. Na capital da Arxentina entrará en contacto co círculo de exilados galegos ao cal pertencían homes como Luís Seoane, Arturo Cuadrado ou Rafael Dieste, e que formaban o chamado grupo do Café Tortoni. Estes foron promotores da editora Nova, onde Varela publicará o poemario en español *Torres de Amor* (1942)<sup>1274</sup>, composto por poemas escritos antes da súa chegada á capital arxentina, e que contará con ilustracións de Seoane. En Buenos Aires codirixirá tamén revistas como *Correo Literario* e *De Mar a Mar*.

O contexto do enclave galego na Arxentina fará que se opere unha mudanza no escritor: por vez primeira, publicará literatura en galego: os *Catro poemas pra catro grabados* de 1944, feitos para acompañar, como despois veremos, as xilografías de Seoane no álbum *María Pita e tres retratos medioevales*. Lorenzo Varela foi un criador temperán e, aínda que publicase algunhas cousas en español con anterioridade (sen dúbidas, o máis importante, as *Torres de Amor*), tamén chega a publicar en galego desde ben mozo: apenas 25 anos tiña cando se editaron os seus catro poemas para os gravados

---

cais se indica explicitamente as producións en que tivo influencia directa ou indirecta Luís Seoane.

<sup>1273</sup> Este país é outro núcleo significativo do exilio galego, mais, a diferenza da Arxentina onde o protagonismo era nacionalista, aí a actividade política articulaba-se através do PCE, no cal funcionaba desde 1940 unha "Comisión Galega".

de Seoane. Para Kathleen March, en Lorenzo Varela "la selección del idioma está relacionada con el contenido y, probablemente, con el contexto inmediato" (1991, 320). Este contexto sería o do enclave do SLG en Buenos Aires que, no parecer da mesma investigadora, presentaba unhas condicións "económicamente mucho más favorables a la publicación de obras en gallego que en la propia Galicia" (1991, 324). Isto é debido á prosperidade económica xeral de Buenos Aires na altura e, particularmente, de boa parte da colonia galega na cidade, que, ademais, presentaba inquietudes culturais, especialmente despois da chegada das e dos exilados.

Contodo, a evolución lingüística de Lorenzo Varela e a súa integración no SLG como escritor<sup>1275</sup> é salientábel por ir no sentido contrario ao que foi frecuente neses anos tanto na Galiza como no exilio. Dos produtores que fixeron parte do SLG antes da Guerra e que permanecerán con vida e na Galiza, a grande maioría verá-se obrigada a pasar a escribir en español e, en bastantes casos, mesmo refugando dos repertorios que viñan caracterizando a última etapa do SLG. Os "novecentistas", pola súa banda, mesmo aqueles que pasan ao exilio, abandonan a criazón en galego e tentan integrar-se dentro do sistema literario español. Ramón Carballo asina un artigo ao respecto xusto no ano da incorporación de Lorenzo Varela ao SLG como produtor. Neste escrito, subliña que non é só que autores como Blanco Amor, Álvaro das Casas, Rafael Dieste ou Otero Espasandín non escribese en lingua galega, senón que tamén no político fuxían da súa identificación plena coa Galiza.<sup>1276</sup>

Neste momento de desercións e confusiónismo, Lorenzo (que non é citado por Ramón Carballo) asinará o seu primeiro libro en galego. Polo demais, non só foi un poeta bilingüe, senón tamén un crítico de arte, un tradutor, un

---

<sup>1274</sup> En 1940 publicara un opúsculo de pouco máis de 30 páxinas, *Elegías españolas*, que sería recollido substancialmente en *Torres de Amor*, que pode ser considerado como, propiamente, o seu primeiro libro.

<sup>1275</sup> Con todas as contradicións que se queira, algunhas derivadas do propio contexto de producir desde un enclave e non desde o espazo social galego ou da súa condición de fillo de emigrantes galegos en territorio hispanoparlante.

<sup>1276</sup> "Pero non é só no aspecto literario, a súa deslealdade con Galiza; tamén é no político. Todos eles, de fronte ou de esguello, actúan en política, sea ésta da dereita ou da esquerda; pois ben, ningún d-eles está ao servizo de Galicia. Todos están actuando en partidos alleiros, nemigos das liberdades da nosa Patria." (Carballo, 1944, 4)

xornalista, etc., e todas estas actividades culturais case sempre desenvolvidas en lingua española, pois a público hispanoparlante se destinaban.

## 2. A LITERATURIZACIÓN DA HISTÓRIA DA GALIZA NA MITIFICACIÓN DA MARXINALIDADE COMO RENOVACIÓN REPERTORIAL NO SLG

Luís Seoane anima a Lorenzo Varela a escribir e publicar en galego e, para iso, solicita-lle a escrita duns poemas para uns seus gravados<sup>1277</sup>, de maneira que condiciona tamén a temática a seguir polo "ilustrador poético" dos deseños. "Ilustrador poético", si, porque os poemas fixeron-se para "ilustrar" os gravados e non vice-versa, o cal ten un grande relevo á hora de analisarmos o repertorio neles priorizado, pois é Seoane quen escolle as catro personaxes a cantar.

Na súa "Adicatoria e crida" ao seu poemario de 1952 *Fardel de eisilado*, Luís Seoane presenta as súas ideas sobre a historia da Galiza. Para el, os problemas do país son de orixe endóxena, e o "centralismo" sería consecuencia destes problemas internos. Así mesmo, considera que o protagonismo histórico está nos feitos colectivos e nas figuras anónimas que os levan adiante:

Unha historia de Galiza, honradamente feita, non pode contar no seu haber con heroes isolados, cuías fazañas teñan de relatarse ó xeito de Carlyle, dos historiadores en xeral do século XIX, senón cos movementos colectivos realizados polo pobo galego a traveso do tempo pra ceibarse dos desvariados sistemas, políticos, económicos e sociaes, que veñen humildándoo. (p. 27)

Máis adiante, citará uns exemplos dalgunhas figuras históricas que considera cantábeis ou merecentes de seren historiadas. Como é bon de ver, a sintonía co espírito dos poemas de 1944 é total:

E os homes xurdidos dese pobo, Xohan Tuorum, María Castaña, Rui Xordo, María Pita, Sinforiano López por exemplo, ou os mártires de Carral,

---

<sup>1277</sup> Nunha carta a Isaac Díaz Pardo en Decembro de 1978, Luís Seoane afirmará: "Lo que publicó de poesía aquí fue debido sobre todo a instancias mías" (cit. in Alonso Montero, 1994, 243).

ou os milleiros de mártires bariles fusilados e paseiados polos traidores que se ergueron contra da República en 1936, e os que veñen caíndo dende entón, son en derradeiro termo os heroes, e non os famosos estendosos Condes do século XV coma, ó xeito romántico, tratou de facernos creer unha historia de abondo aristocratizante. (pp. 27-28)

Esta visión quebra co que era o repertorio priorizado polos promotores do SLG até o momento. Confronte-se, senón, cunha obra referencial neste sentido histórico como foi *O Mariscal*, de Ramón Cabanillas e Antón Vilar Ponte.

Na revista *A Nosa Terra*, que manterá a súa continuidade pasando a editar-se desde a América, poden-se contrastar as diferentes posturas que sobre a figura de Pardo de Cela existían dentro da mesma publicación<sup>1278</sup> e, por extensión, dentro da colectividade (nacionalista) galega bonaerense. En novembro de 1944, anúncia-se un número extraordinario do periódico –que contará coa colaboración de escritores- polo aniversario do asasinato de Pardo de Cela. No número de Decembro (*A Nosa Terra*, 1944, 5) dedicará-se case unha páxina completa a divulgar a figura do Mariscal, mais ofrecendo del unha visión crítica en que se lle atribuí tamén parte da culpa do submetimento da Galiza:

A traxedia da nosa Terra, débese á haber sido Pardo de Cela, un señor feudal que era profundamente odiado pol-o povo por mor de ser él, un dos cabezolairos na guerra de repreixón da revoluzón popular dos Irmandiños contra o poder dos señores feudaes.

A súa cobiza persoal de predomiño, espertou odios e sanguíntas rivalidas entre os señores galegos, véndose decote o país ensanguentado por intermiñabeis loitas intestinais.

Por elo, non era o Mariscal a figura de prestixio que tivese a virtude de xunguir ao seu redor, a todol-os galegos na defensa da Patria contra as cobizas imperialistas dos Reis Católicos, senón que pol-a contra, *a sua resistencia siñificou a defensa tenás dos seus eiscrusivos intreses*, non

---

<sup>1278</sup> Todos os artigos que vamos citar a continuación están sen asinar, polo que son interpretábeis como notas da redacción, o que fai máis chamativa a súa contradición nos diferentes discursos defendidos.

abranguendo d-ese xeito o caraiter nazonal que era mester n-ese intre histórico, para que a resistencia triunfase. (Itálica miña)

Porén, entende-se que o asasínio do Mariscal é un fito simbolicamente negativo para a Galiza, marcador da sua violenta colonización, polo cal "a valerosa atitude do Mariscal Pardo de Cela é acreedora á lembranza emocional e de gratitude de todol-os galegos", pois obxectivamente si loitou contra "as pretenzóns imperialistas" e, ademais, "secundado por grupos de campesiños que ollando que a liberdade da Terra estaba en perigo, esquenceron pasadas loitas e divirxenzas" (*Nosa Terra*, 1944, 5).

En Decembro do ano seguinte, *A Nosa Terra* (1945b, 1) dedica parte da portada a Pardo de Cela, onde o cualifican de "heroi nazonal galego" e se considera que se trata dunha figura "de outa xerarquía galega", que xa deberia "ter conquerido a mesma veneración i-ó mesmo respeito que, n-outros povos, adquiren persoaxes de igual, ou semellante, valemto." Aquí xa non é apresentada como unha figura con claro-escuros.

A Idade Média a que pertencen todas as personaxes cantadas, excepto Maria Pita,<sup>1279</sup> funciona como o paraíso perdido das liberdades da Galiza, e neste sentido edénico é reivindicada no discurso do SLG xa desde o século XIX. Mais este pasado lexendário proxecta-se en 1944 para dar unha visión optimista a un presente que tamén era optimista: o do triunfo aliado que agardaban que fose tamén o fracaso de Franco e o seu retorno á Península.

Observaremos agora sintetizadamente cais son as estratéxias textuais que conforman estes textos, para contrastarmos os repertórios priorizados e as suas posíbeis inovacións, confrontando sempre cos gravados de Luís Seoane.

## 2.1 María Pita

O título da composición é o que nos dá a chave sobre a Maria que popularmente será aludida no texto: a defensora da cidade da Coruña fronte ao ataque inglés de 1589. O combate desta heroína presenta-se como exemplo

---

<sup>1279</sup> Esta diferenza histórica xa se subliña no título do volume en que se inscribe o primeiro poemário en galego de Lorenzo: *María Pita e tres retratos medioevales*.



da loita armada pola liberdade. Isto fai que o poema se poda ler en dous planos nese concreto momento histórico en que se editaron primeiramente: a reivindicación dun mito galego en paralelo co canto ás e aos combatentes anti-fascistas.

Ao cantar a Maria Pita, canta-se a unha muller que quebrou cos estereótipos de xénero e pasou a armar-se como un varón e comandar varóns no enfrentamento contra os ingleses. Así, Maria Pita androxiniza-se, como o plasma Luís Seoane no seu gravado, no cal o único trazo feminino está no rosto e mais no cabelo longo. A armadura elimina os trazos físicos da muller (vid. apéndice 1).

O poeta denominará, así, á guerreira como "varona" (v. 6 e v. 13), por ser unha muller que se comporta como o xénero masculino e que polos varóns será recoñecida (v. 16). O poema está dividido en tres partes numeradas con cadansua cifra romana. O verso co que comeza a terceira parte supón a asunción da importancia de que fose unha muller a que loitase e mesmo comandase a defensa. Ela é a "Muller da soberana liberdade" (v. 15).

## 2.2 María Balteira

Este é o primeiro louvor a Maria Balteira dentro da nosa tradición literaria, e velaí a maior nota de relevo desta composición: non é unha sátira, como a que en tantas ocasións protagonizou Maria Peres, álias A Balteira, no noso cancionero medieval. O xogar que se presenta como autor do cantar –por certo, cantar non inscrito en nengun dos xéneros canónicos medievais- é consciente de que non se pode louvar á soldadeira, máis o seu desexo, debido á "lei de xogar" (vid. cuarta estrofe). Así mesmo, a presenza léxica neotrovadoresca entronca o texto coa tradición do preguerra.

O deseño (vid. apéndice 2) mostra-nos a Balteira como unha xogadora de dados, talvez un modo bastante "suave", mais eficaz, de conotá-la como "muller de vida licenciosa". É notábel a posición da soldadeira -está sentada-, se confrontarmos co ritmo de danza que segue o poema. Sobrancean tamén os seus escasos trazos distintivamente femininos, mesmo se a confrontarmos co rosto de Maria Pita. Non se trata, pois, dunha presentación 'sensual'.

Mais as soldadeiras non só danzaban, cantaban ou xogaban aos dados, senón que funcionaban tamén como acompañantes sexuais remuneradas. Neste sentido, quizá unha referéncia á prostitución estexa na estrofe segunda, onde se fala de "prendas" e "moeda moura", especialmente no verso que di "nin prenda de amor nin prenda de conta" (p. 18): nen sinal do amor-paixón, nen sinal de comercio.<sup>1280</sup>

A reivindicación desta figura medieval, mesmo caracterizada como heroína, chega ao seu cénite na peza teatral *A soldadeira*, que Seoane editará traducida para o español, aínda que a versión orixinal foi redixida en lingua galega. O mesmo Seoane, nunha audición radial de 1958 fará referéncia ao poema de Varela, citando-o fragmentariamente; nesa ocasión, relacionará á Balteira coa Bella Otero: "María Balteira e Carolina Otero constitúen outra faceta que se non debe desdenar, a galante amatoria do espírito galego" (Seoane, 1973, 19). Relevante tamén, se o confrontarmos co deseño, é que as considere tamén unidas polo feito de seren 'apaixonadas xogadoras' (*idem*, 20).

### **2.3** A Rui Xordo

Aínda que no poema se subliñe o protagonismo colectivo, no deseño (vid. apéndice 3) aparece o heroi isolado, sentado carregando unha espada; detrás, unha paisaxe costeira entre a que sobresaí un rompente. No rostro, entre triste e ensoñador, pode-se –se non é unha interpretación abusiva- detectar a derrota.

Este poema vincula-se coa composición primeira por se poetizar novamente un adáil popular da loita armada contra unha indeterminada opresión. Mais o protagonismo de Roi Xordo, o líder da primeira revolta irmandiña, está na xilografía e mais na dedicatória que fai de título. O texto literario propiamente dito é unha visión épica da historia da Galiza, onde se patentiza un pasado heroico, até o punto de que "aramos sobre os mortos nesta terra" (v. 1), e estes mortos emiten unha mensaxe de rebelión contra a

---

<sup>1280</sup> Pola contra, a profesora Teresa López considera que neste texto "O retrato descortés que os trobadores medievais nos deixaran da soldadeira baléirase de connotacións negativas e prescinde de sentidos ocultos (e obscenizantes)". (1999, 801).

nobreza, contra a Igrexa e contra outros elementos da opresión con poder de control social, como poden ser algunhas profisións liberais.<sup>1281</sup>

Esa mensaxe dos mortos, que comeza "Nin marqueses, nin cregos, nin doutores" (v. 6) ten un correlato claro co verso da versión da "Internacional" que di "Nen rei, nen tribuno, nen deus", que afirma que non hai salvadores supremos, senón que "o povo traballador" debe construír a súa liberdade. Así mesmo, nos elementos do repertorio postos en xogo, evocan-se as revoltas antiseñoriais da Baixa Idade Média como precedentes da loita comunista, en que estaban comprometidos Luís Seoane e Lorenzo Varela.

Mais este soneto tamén recolle elementos doutro canto de grande importancia na historia contemporánea da Galiza: o himno galego. As "ribeiras verdecidas" (v. 7) emparenta-se coas "costas verdescentes" do cantar nacional escrito por Pondal. Unha visión comunista e galega (discursivamente, tamén nacionalista) desprende-se, pois, da composición, onde se identifica ás clases traballadoras como verdadeiras artífices da Galiza e, portanto, merecentes de ser "donas desta terra". É unha revolución medieval que se conecta repertorialmente cos proxectos doutras revolucións sociais.

#### 2.4 O touro

Este é, sen lugar a dúbidas, o poema máis desatendido desta tetraloxía por parte da crítica. O tema da homosexualidade e o descoñecemento da figura do bispo Adaúlfo citado paratextualmente entre parénteses antes do comezo do poema son as principais causas deste desconcerto crítico. Ademais, se Maria Pita, Maria Balteira e Roi Xordo son figuras de certa fortuna na tradición cultural galega, non sería así co bispo Adaúlfo e co touro que, de partida, parecen desentoar do resto dos poemas.

Segundo contan a *Historia compostellana* e o *Cronicón Iriense* (dos cais logo recollerá a *Corónica de Santa Maria de Íria*<sup>1282</sup>), o bispo Adaúlfo II foi

---

<sup>1281</sup> Os "doutores" do v. 6 poden dicir respecto tanto ao campo académico como ao campo médico.

<sup>1282</sup> Polo seu interese, reproducimos como apéndice (nº 5) o fragmento en que a *Corónica de Santa Maria de Íria* narra a proba de deus a que se submete a Adaúlfo. Teña-se presente, non obstante, que esta *Corónica*, "En la relación que hace de la prueba de la inocencia del bispo

acusado de sodomia , polo cal foi condenado a morrer diante dun touro enfurecido. Mais, en troca de facer-lle dano, o animal achegou-se mansamente onda o prelado, que ficou cos cornos do bovino nas suas mans. Probada a sua inocência por meio dun "xuízo de Deus", o bispo renunciou á sua posición e foi para as Astúrias.

É importante reparar en que o título é "O touro", non "O bispo Adaúlfo", que, como antes subliñábase, só é invocado paratextualmente entre parénteses para dar sentido ao poema localizando-o nun acontecemento moi concreto e, como a propia necesidade de especificación implica, moi descoñecido (isto é, que a lectura do poema no ano 1944 ou no ano 1951 se producía sen que para o público existisen máis referentes para a sua comprensión que o deseño e mais o que o propio texto explicita).

Que sentido lle daban Seoane ou Varela á aparición do bispo e do touro entre estas composicións? E con que sentido foi lido no seu tempo? A verdade é que é difícil responder a estas preguntas, pois non houbo recensións críticas merecentes de seren tomadas en consideración e o único que temos, nesa liña, é tentarmos explicar os siléncios. Pola sua banda, a crítica actual que se ten referido ao poema, aínda que fose de pasada, fixo tamén as suas interpretacións, que van desde considerar o texto como un canto ao touro por saber discernir a verdade da calúnia (Salgado, 1995. 211) como mesmo unha alegoría da Galiza (March, 1991, 325)<sup>1283</sup>. No entanto, para a maioría, o poema

---

Ataulfo intercala del *Cronicón* y de la *Compostelana*, exagerando y quebrantando a veces el texto", en palabras do seu primeiro editor no século XX, D. Xesús Carro García (1951, 11). Se se observar a data en que se editou o texto na centúria pasada, reparará-se en que é posterior en sete anos á primeira edición dos *Catro poemas pra catro grabados*. Isto implica que a fonte pola cal Seoane ou Lorenzo chegaron a Adaúlfo non foi esta, pois anteriormente só fora editada en 1888 por Antonio López Ferreiro en *El pensamiento gallego*, nunha edición tan descoñecida que o erudito Carro García só pudo chegar a ela grazas á colaboración doutro importante erudito da Galiza do preguerra: D. Armando Cotarelo Valledor.

Posto que o *Cronicón Iriense* non fai referencia ao pecado sodomítico, o relato ou ben foi tirado da *Historia compostellana* ou ben existe unha certa transmisión particularizada do mesmo (debido ao seu contéudo romanescos) pola cal pudo chegar aos seus ouvidos.

<sup>1283</sup>Efectivamente, Kathleen March, pretendendo interpretar o touro con relación á Galiza, di que este "obviamente simboliza una nación ingenua, feliz, vigorosa y heroica" (1991, 325). Como se pode observar neste epígrafe, non concordamos con esta forzada lectura crítica, debida probablemente ao descoñecemento do acontecemento pseudo-histórico en que está baseado o poema.

non é merecente de maiores anotacións.<sup>1284</sup> O comentáριο máis profundo sobre as estratéxias textuais que o conforman parece-nos o feito por Xosé Manuel Maceira Fernández:

“O touro” combina o monólogo interrogativo, que se transforma en dúbida ao carecer de resposta, o diálogo, a descrición e a sentenza final, herética e comprensiva, pois os axentes sobrenaturais protexen ao bispo na dialéctica necesidade persoal/prexuízo social. Estamos diante dun pacto entre o espiritual e o terreal para salvar o creto persoal e institucional; xa que o devandito touro, domado e santificado, non era “como os desta vida!”. A medida que avanzamos, constataremos a pouca fiabilidade da proba, de non ser atacado polo touro para demostrar que non era homosexual, feita polos feligreses de Iria no século IX ao bispo Aaulfo (1997, 53).

O poema tematiza de xeito explícito a homosexualidade (ao referir-se á “sodomía”<sup>1285</sup> no v. 12) ou, aínda máis concretizadamente, ao que desde a década de 60 do século XX se denominará “homofobia”: o rexeitamento aos varóns e ás mulleres de opción homosexual. (Mira, 1999, 377-378)

Frente ao dito nas narracións da Idade Média, onde fica clara a “inocéncia”, no poema espárese a dúbida sobre se o bispo era ou non “sodomita” (dúbida que é certamente subversiva, mesmo polas implicacións eclesiásticas). Pensamos que aí está a razón de que quen dé título ao poema sexa o animal –tratado con sumo agarimo ao final- e non o bispo: Subliña-se o respeito e a tolerancia dun touro descrito, non sen palpábel ironía, cunha auréola como a que ornamentan as figuras dos santos católicos. A exclamación con que se pon fin á composición supón unha tomada de posición no sentido nítido de ir contra os preconceitos homófobos. Estes últimos versos adquiren un

---

<sup>1284</sup> Nesta liña continúan as páxinas que se dedican a esta obra no recente estudo divulgativo *Literatura galega século XX* (Bernárdez *et alia*, 2001, 174-176).

<sup>1285</sup> Aínda que na Idade Contemporánea o termo *sodomia* se especializase unicamente para as relacións homosexuais ou para as penetracións anais (*sodomizar*), na época medieval o seu sentido é máis amplo. De todos os xeitos, segundo a *Corónica de Santa María de Íria*, o bispo foi acusado polos criados cos cais mantivo relacións. A *Historia Compostellana*, reducía-o á

ton grave, aleccionador para o presente e que, ademais, pon tamén en dúbida a veracidade histórica do relatado, ao confrontar a lenda coa constatación de que os preconceitos anti-homosexuais funcionan con moita forza:

iAquel touriño non era  
touro como os desta vida! (p. 22)<sup>1286</sup>

O poema, pola súa explícita mensaxe anti-homófoba, non só é inovador dentro do que é o repertorio do SLG, senón que se diferencia frontalmente dos discursos sobre a homosexualidade que comezaban a triunfar na década de 40 en todo o mundo occidental e que terían o seu cénite no decénio seguinte, tras o frustrado emerxir de repertorios homofílicos nas vangardas.

Non sabemos tampouco o que pudo supor (se supuxo algo) para Varela ou para Seoane tal explicitación temática e tal posicionamento. Teñamos presente que, independentemente de que unha persoa teña unha determinada opción sexual, socialmente poden-se criar determinadas lendas negras marxinalizadoras polo mero facto de tocar tais temas.<sup>1287</sup> Integrar ao bispo nunha galería de personaxes históricas galegas, priorizando o compromiso coa divulgación da historia da Galiza fronte a calquer outro obxectivo, pudo evitar que se criasen tais rumores homófobos.

A forma de romance e a linguaxe (o mesmo adxectivo de “verde”, aplicado ao animal<sup>1288</sup>) lembran moito a Lorca e ao neopopularismo da española Generación del 27, cos que se ten entroncado en non poucas ocasións a Lorenzo Varela. A filiación lorquiana colle neste caso un especial significado

---

acusación duns inimigos, o cal non implicaba que sodomia fose manter relacións intermasculinas.

<sup>1286</sup> Quizá era a isto ao que se refería Benito Varela Jácome cando dixo que “El episodio de la prueba del Obispo Adaulfo, milagro de Santiago, es recreado con cierto sarcasmo” (González Garcés, 1976, 9).

<sup>1287</sup> Como indica Alberto Mira (1999), calquer persoa que fale da homosexualidade sen preconceitos, independentemente da súa opción sexual, será identificada como homosexual e, con certeza, poderá funcionar socialmente como tal.

<sup>1288</sup> Por que o touro é verde no poema de Lorenzo Varela? Esta adxectivación non está presente en nengunha das crónicas baixomedievais nen tampouco se pode tirar esa coloración dos deseños en preto e branco de Seoane. Neste caso concreto, o verde conota tanto enxebreza (pola paisaxe galega) como sexualidade (do mesmo modo que funcionan socialmente expresións como *chiste verde* ou *vello verde*).

pois, aínda que publicamente non se recoñecía que o poeta e dramaturgo granadino asasinado en 1936 era homosexual, sen dúbidas coñecía-se tal circunstancia nos ambientes literarios.

O touro salva ao prelado da hostilidade social representada nuns fregueses cheos de morbo por saber o que acontecerá no "xuízo de Deus":

-Imos ver si a cruz é demo,  
si é muller a varonía,  
si o que era peito foi lombo  
si se trabucou a vida. (p. 21)

As antíteses que acabamos de citar apuntan a varias direccións. En primeiro lugar, á da consideración da homosexualidade como pecado. Os dous seguintes versos fan referencia á androxinización do homosexual. Desde o século XIII en que emerxe o preconceito anti-homosexual, as relacións intermasculinas ou interfemininas son asociadas en moitísimas ocasións, tanto popular como literariamente, co hermafroditismo, para así poder explicar tais relacións pola vía do re-estabelecimento da orde heterosexual permisíbel e pensábel.<sup>1289</sup> Por último, considera-se a homosexualidade como un erro da natureza, que é unha visión decimonónica que aínda ten certo éxito hoxe en día popularmente. Como vemos, a agresividade vai de máis a menos: desde a consideración do pecado até certa compaixón. De calquer xeito, é de salientar o facto de que este é o único poema da tetraloxía en que o povo fai parte, como masa, das forzas represivas.

Este animal, o touro, é con moita frecuencia aludido na obra de Lorenzo Varela, xa nas *Torres de Amor*, mais non vemos conexión entre o bovino que "perdoa" a Adaúlfo, os que aparecen no poemario antedito ou os bois de *Lonxe*.<sup>1290</sup> Que sexa un touro o animal que debe abater ao bispo

---

<sup>1289</sup> Compare-se, p. ex., coa descrición satírica dunha relación entre mulleres na composición 586 do *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*.

<sup>1290</sup> Sirvan como exemplo desta pluralidade significativa os seguintes versos das *Torres de Amor*: "Paloma o toro, novia o guerrero: torres. / ¡Torres de amor del recuerdo, / castillos de la esperanza!"; "La muerte es como un toro, / una espiga, una flor, / un sol total de oro/ sobre el

simbolicamente significa moito -independentemente da historia en que se basee o poema e que o público lector desta obra dificilmente coñecería. O touro é un símbolo, mesmo popularmente, da virilidade, do "macho". Que a "genitalia" do animal sexa perceptíbel como unha sombra abultada na xilografía está tamén nesta liña, na que poderíamos acrescentar o uso do adxectivo "verde" para referir-se ao touro.

Polo demais, non sería descartábel que Luís Seoane pretendese facer o gravado sobre o bispo Adaúlfo –aínda que comparta nel protagonismo o touro- e fose Varela quen decidise enfocar poeticamente o animal.

## 2.5 Historiar desde un país sen historia

O Lorenzo Varela que nas súas *Torres de Amor* deixaba nun segundo plano á Galiza e cantaba a camaradaxe viril da Guerra do 36 desde unha óptica española, fai unha viraxe no seu ollar poético e agora, através da invocación mítico-lexendária, colle a perspectiva que dá o país das súas raíces. Dous dos catro poemas dedican-se a exaltar personaxes vinculadas a loitas bélicas, moi especialmente o soneto dedicado "A Rui Xordo", co cal este xiro de óptica do escritor se fai máis notábel.

É chamativo, porén, que máis a que o código dos poemas sexa o galego e as personaxes cantadas tamén galegas, o nome da Galiza non apareza nen unha soa vez e o de España si o faga dúas veces (as dúas no poema "María Balteira"). Porén, a súa visión de "España", aínda que aquí sen *h*, é moi próxima á que o Partido Galeguista formulaba, ao recoñecer dentro dese topónimo unha pluralidade nacional. Ademais, afirma-se que a configuración do territorio que recibe tal nome se produciu por métodos violentos, ou así o di o xograr medieval que observa tan ao lonxe nestes versos a Idade Média:

destes pobos todos que chaman España  
desde aqueles tempos que a tallou a espada. (p. 17)

---

total dolor"; "Ceñido al toro del tiempo / le diste a la muerte el cuerpo" (cit in Varela 2000, 40, 43, 57).



Ainda que *Galiza* non aparece, si está encoberta sob expresións do tipo "desta patria" (p. 15), "nesta terra" (p. 19), "as ribeiras verdecidas" (p. 19) e "desta terra" (p. 19 e 20).

Neste poemário hai innovacións repertoriais á hora de literaturizar a historia da Galiza, en que afondará posteriormente Seoane na súa propia obra literaria. Mais tamén hai puntos de converxencia co que se consideraba canónico no SLG da altura –*O Mariscal* de que antes falámos seria o máximo exponente ao respecto. Así, neste libro continúa-se a erguer mitos, continúa-se a priorizar tematicamente a loita contra a opresión e a Idade Média continúa a ser vista como unha etapa edénica na historia do país. As diverxencias máis relevantes do novo repertorio están, ao noso parecer, nunha ausencia e en dúas aparicións, dous anovadores protagonismos. A ausencia é a do Mariscal Pardo de Cela, que nen tan sequer é mencionado, polo que se toma partido implicitamente no debate que existe no exilio (filo)nacionalista sobre esta personaxe histórica. As novas aparicións son a de Maria Balteira e o bispo Adaúlfo, con que se lle dá tratamento de mito a unha prostituta e a un homosexual, a dúas persoas marxinais por razóns de moralidade sócio-sexual.

A estrutura simétrica do libro parece obedecer a uns presupostos: marcar a importancia das mulleres na historia, tanto dunha perspectiva da loita pola comunidade (Maria Pita) como do papel marxinal que lles toca nunha sociedade misóxina (a Maria Balteira que nen tan sequer está permitido louvar); subliñar que os protagonistas da historia son os herois ou heroínas das clases populares (Maria Pita e Roi Xordo) ou aquelas persoas marxinais socialmente pola súa conduta (Maria Balteira e o bispo Adaúlfo). Sobre estas últimas marxinalidades, Lorenzo Varela posiciona-se coas actitudes respetosas co diferente: o xogar do segundo poema estaría disposto a louvar á soldadeira e o touro (a quen concede todo o protagonismo do romance que pecha a tetraloxia) non agrade ao bispo que querían matar por "sodomita", isto é, por homosexual.

Outra cuestión de importancia que se traduz da organización do libro é o protagonismo concedido á defensa armada do pobo galego, da cal se presentan antecedentes históricos nun momento especialmente delicado. Debe-se repetir e subliñar que a Galiza na altura sofre unha españolación

brutal neste época, que vai desde a aceleración do proceso de substitución lingüístico-cultural até a negación máis radical da súa historia, e toda a literaturización da historia dun país negado ten, nese sentido, unha funcionalidade sócio-política.

Por outra banda, máis alá do que os textos podan dicir, no seu momento a mensaxe que socialmente se podía ler (como profundizaremos no seguinte epígrafe) viña mediatizada pola proximidade da Guerra Civil e o coñecimento da existencia de guerrilleiros nas montañas galegas. Mais no exilio o libro tamén interacciona nun contexto inzado de preconceitos cara á Galiza polo republicanismo español, pois era identificada como unha terra mansa ou como unha "rexión" filofascista, debido á súa rápida queda no bando dos insurrectos. Foi un traballo pola dignidade da Galiza.<sup>1291</sup>

### 3. A ACOLLIDA DOS *CATRO POEMAS PRA CATRO GRABADOS* ONTE E HOXE

Luís Seoane subliñaba nunha carta de 1956 a importancia do labor intelectual pro-galego desenvolto no exilio, apesar das dificultades para que ese labor fose coñecido e recoñecido no interior ou mesmo entre a propia colectividade galega:

Aquí, nestes pouco máis de quince anos, editáronse, *case en silencio*, uns cen libros galegos, entre reedicións e textos orixinais, ademais de diversos periódicos literarios. Publicaron os escritores exiliados, e os que estaban anteriormente emigrados nesta cidade, novela, poesía, ensaio, monografías de arte, no noso idioma e en castellano... (cit. in López Bernárdez, 1990:20)

---

<sup>1291</sup> "R. El Mugiense, ese autor a quen nos referimos denantes, tidoaba o capítulo XII da súa novela, 'Al fin... ¡gallego!', facendo un canto a Galicia, memorizando e escribindo os nomes de ilustres galegos de mediados do século pasado pra defender aos galegos da torpeza do peiorativo. Nós fixemos eso mesmo. Eso foi "Galicia Emigrante" audición, como o foi a revista e toda a nosa laboura feita en Buenos Aires dende fai máis de trinta anos, pintando i escribindo. Defendendo unha sangue galega que circula polo mundo e que heredan moitos pobos". (Seoane, 1973, 9)

A primeira impresión dos *Catro poemas pra catro grabados* foi feita en 1944 pola editora Resol, dentro da obra *María Pita e tres retratos medioevales*, e constaba tan só de 85 exemplares, asinados e numerados polos autores. Sete anos máis tarde, faría unha nova impresión a Editorial Argentina de Música, co novo título de *Catro poemas galegos*. Nesta tiraxe -tamén de escasa entidade-, ademais das xilografías de Seoane que deron orixe aos poemas, incluírán-se as partituras que a estes lles fixo o español Julián Bautista e a tradución ao inglés feita polo poeta escocés William Shand.

Da época en que se editaron por vez primeira estes versos non temos constáncia de nengunha recensión, excepto o artigo que Arturo Cuadrado (1944, 6) asina no *Correo literario*.<sup>1292</sup> Non é esta unha nota crítica propiamente dita, senón un artigo en que louva o resultado artístico da obra e, como afago, expresa o seu desexo de ter sido el o autor dese libro. Só cita versos dos dous poemas dedicados ás dúas figuras femininas, desde unha perspectiva lúdica. Esta descrición do libro levaría-nos a entroncá-lo coa tradición neotrovadoresca.<sup>1293</sup>

Ainda que moitos libros editados na diáspora eran distribuídos de xeito clandestino pola Galiza, parece que os poemários de Varela non tiveron esa sorte até ben tarde: finais da década de 70. O lugar máis importante desde o cal os *Catro poemas*, e outras composicións de Varela, puderon ter difusión na Galiza é na *Escolma* de Francisco Fernández del Riego (1955). Mais dificilmente

---

<sup>1292</sup> Tampouco Fernando Salgado (1995, 285-300) nen Xosé Luís Axeitos (Varela, 2000:29-34) nas súas bibliografías sobre Lorenzo Varela recollen nengunha recensión á parte da que nós aquí indicamos.

Así mesmo, tampouco se di nada sobre esta obra no inventario que *A Nosa Terra* realiza no seu número de Xaneiro de 1945 dos traballos desenvolvidos polo nacionalismo no exilio no ano anterior. Mais nese artigo focalízan-se basicamente actividades de tipo político, polo que a única obra aí citada é o *Sempre en Galiza*.

<sup>1293</sup> “Un poeta se ha metido por medio de los grabados y se ha metido lógicamente con la misma distancia y el mismo tiempo. Lorenzo Varela –nacido allá por el 1300- se nos escapa del Cancionero para cantarnos cuatro canciones. Solamente un poeta medioeval y soldado puede cantar:

‘Loubar eu loubara, María Balteira  
túa saia leda’.

Soldado y juglar. Soldado y juglar, como Bernaldo de Bonaval y Eanes do Cotón, sus amigos leales. Amigo de la Libertad y amigo de la Canción. Tan amigo de todo: la mujer, el árbol, la flor, el pueblo, que escapó del paisaje y de la historia, para poder decir, azotado por las lluvias del destierro:

‘María de las Batallas,

no interior do país podían ter boa acollida as súas composicións. Na súa biografía de Rafael Dieste, Luís Rei Núñez intercala un relato ben chamativo sobre as leituras que o piñeirismo facía do escritor, que lles resultaba problemático (e, portanto, non publicábel) pola súa filiación comunista:

Así, un día chegaran tres escritores de Compostela. Un deles preguntara por Lorenzo Varela. Dieste conta que fixo a guerra co Partido Comunista. Son homes de oposición ó réxime, anque moderada, e ó oír esa palabra as súas miradas converxen na porta do comedor, que está franca, con xelo nos ollos. O anfitrión fálalles do gran senso relixioso na poesía de *Lonxe*, libro que Varela publicara en 1954. E a eles extráñalles o comentario. (Rei Núñez, 1987, 175)<sup>1294</sup>

O poema que tivo máis difusión na Galiza, de entre os que conforman esta tetraloxía, foi o dedicado a Maria Balteira, que reproduz a revista *Alba* no seu número 11, de 1952, e ademais nun lugar privilexiado da publicación: na primeira páxina. Ao pé do poema, indica-se a condición de transterrado do autor: "Buenos Aires (Rep. Argentina)". En principio, poderíamos pensar que o poema se reproduciu da segunda edición realizada en 1951, sob o título de *Catro poemas galegos*. Mais a versión da composición é aquela que aparece na impresión de cen exemplares en 1944. Así, o comezo da terceira estrofe en *Alba* di "o cabrón do inferno", como os *Catro poemas pra catro grabados*, mais a segunda edición dicía "o demo do inferno".

Este mesmo poema aparecerá na importante selección de poesía galega contemporánea feita por Ramón González Alegre (1959, 192), director tamén de *Alba*.<sup>1295</sup> Nesta última reprodución de "Maria Balteira", suprimen-se os nove primeiros versos, que poderían resultar problemáticos polas súas alusións a España.

---

te levaré una flor por cada bala... ' [sic]" (Cuadrado, 1944, 6).

<sup>1294</sup> Confronte-se esa visión coas composicións "A Rui Xordo" ou "O touro".

<sup>1295</sup> No ensaio sobre poesía galega contemporánea publicado polo mesmo autor en 1954, nada se di sobre Lorenzo Varela. Como González Garcés afirmou que "El trabajo se limita a los poetas actuales, es decir, a la generación de los últimos años, y se incluyen tan sólo aquéllos que a mí me parecen los mejores." (1954, 8), tanto é posíbel que non coñecese a obra de Lorenzo Varela como que non a considerase da máis salientábel do momento.

No ecuador da década de 70, a poesía de Lorenzo Varela aparecerá nas antoloxias de González Garcés (1974 e 1976). Na primeira obra, Varela non está entre os poetas antologados, mais no prólogo da escolma fai-se a seguinte consideración:

Quizá los más destacados poetas en idioma gallego de América sean Lorenzo Varela –especialmente por su libro "Lonxe"- y Luis Seoane. (1974, 25)

Varela si aparecerá na antoloxia de poesía galega do posguerra (González Garcés, 1976), e ademais nunha posición importante: da sua autoria é o primeiro poema do segundo volume. Nas notas introdutórias a cárrego de Benito Varela Jácome que aparecen no primeiro volume, indica-se que a sua poesía é diferente á de Seoane, aínda que os une, ademais da amizade ou a colaboración no libro, "la recreación nostálgica del pasado medieval gallego" (1976, 8). Novamente, o único poema dos *Catro poemas...* que se reproduce é "María Balteira", o cal consideran "un retrato conseguido, por gallego, irónico, rítmico y medieval" (1976, 9).

Nun artigo de Setembro de 1979, e referindo-se ao mes de Abril en que se ia tributar unha homenaxe póstuma a Lorenzo Varela, Alonso Montero observa que se trataría dunha "homenaxe a crédito, pois, en tales datas, sómente unha presa de persoas coñecía a obra poética do escritor homenaxeado." (1981, 238). É nese ano cando se comezan a editar as obras de Varela no interior do país, da man das Edicións do Castro, editora a que debemos vincular o nome novamente de Luís Seoane. Os seus textos no seu momento supuñan para a poesía galega "un giro de noventa grados en estilo y temática" (Vázquez Cuesta, 1980, 848), anticipando unha poesía de temática civil –ben máis clara no seu seguinte poemario *Lonxe*– que tardaría 20 anos en comezar na Galiza do exilio interior<sup>1296</sup>. Mais estes seus poemas deron-se a coñecer na Galiza xusto cando comeza a triunfar o discurso poético culturalista e os acontecementos

políticos levaban cara á periferia do sistema literario todo posicionamento politicamente declarado, especialmente de signo nacionalista. Non se produciu un proceso de canonización de Lorenzo Varela e os seus textos foron esquecidos da memoria do SLG, pois non chegaron a ser modelo estilístico ou temático para ninguén.<sup>1297</sup> Así, invocacións da importancia das mulleres dentro dunha literaturización épica da historia da Galiza ou a tematización da homosexualidade de modo explícito e non heterosexista, que poden ser repertorios presentados como novidades a finais da década de 80 ou ao longo da de 90, non foron innovacións propiamente ditas dentro do SLG, aínda que funcionasen como tais.

---

<sup>1296</sup> Note-se, de todos os modos, que moitos dos escritos que protagonizarían como modelos esta liña da poesía galega nos anos 60 foron escritos por estes anos, ou así o declararon os seus autores, a comezar polo propio Celso Emilio Ferreiro.

<sup>1297</sup> A materialidade das edicións -coidada por Luís Seoane- era a de textos literarios canónico, mais a súa non distribución, aínda que só fose polas elites intelectuais do interior, foron máis un impedimento para que Lorenzo Varela tivese outra posición dentro do cónone do SLG.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Alonso Montero, Xesús (1981): "O poeta Lorenzo Varela", *Escritores: desterrados, namorados, desacougantes, desacougados...*, Sada – A Coruña, Ediciós do Castro, pp. 326-329.
- Alonso Montero, Xesús (1994): *As palabras no exilio. Biografía intelectual de Luís Seoane*, Vigo, Xerais.
- Beramendi, Justo G. / Xosé Manuel Núñez Seixas (1995): *O nacionalismo galego*, Vigo, A Nosa Terra.
- Bernárdez, Carlos L. / Emilio X. Insua / Xosé M. Millán Otero / Manuel Rei Romeu / Laura Tato Fontaiña (2001): *Literatura galega século XX*, Vigo, A Nosa Terra.
- Carballo, Ramón (1944): "Unha xeneración desertora" *A Nosa Terra* 433 (Decembro), p. 4.
- Carro Garcia, Jesús (1951): *Corónica de Santa María de Iria (Códice gallego del siglo XV)*, "edición, prólogo, notas y glosario por...", *Cuaderno de estudios gallegos*, Anexo V.
- Caudet, Francisco (1999): "Lorenzo Varela... en mi recuerdo" *Sesenta años después. Os escritores do exilio republicano*, Xosé Luis Axeitos e Charo Portela Yáñez (ed.), Sada - A Coruña, Ediciós do Castro, pp. 289-304.
- Cuadrado, Arturo (1944): "María Pita o el Libro Mío que Nunca Hice" *Correo Literario* 26 (1-XII-1944), p. 6.
- Falque Rey, Emma (1994): *Historia compostelana*, "introducción, traducción, notas e índice por...", Madrid, Akal.
- Fernández del Riego, Francisco (1955): *Escolma de poesía galega IV. Os contemporáneos*, Vigo, Galaxia.
- Ferreiro Fente, Xosé Gregorio (1997): "Luís Seoane, acicate literario: o caso de Lorenzo Varela" en *Actas do IV Congreso Internacional de Estudios Galegos*, vol. II, Benigno Fernández Salgado (ed.), Oxford Centre for Galician Studies, Oxford, pp. 229-237.
- González Alegre, Ramón (1954): *Poesía gallega contemporánea. Ensayo sobre literatura gallega*, Pontevedra, Colección Huguin.

- González Alegre, Ramón (1959): *Antología de la poesía gallega contemporánea*, Madrid, Rialp.
- González Garcés, Miguel (1974): *Poesía gallega contemporánea*, Barcelona, Plaza & Janés.
- González Garcés, Miguel (1976): *Poesía gallega de posguerra (1939-1975). Antología bilingüe*, 2 vols., A Coruña, Edicións do Castro.
- Lorenzo Varela, X. (1990): *Poesía galega*, X. Carlos López Bernárdez (ed.), Vigo, Xerais.
- Lorenzo Varela (2000): *Poesía completa*, Xosé Luís Axeitos (ed.), Sada – A Coruña, Edicións de Castro.
- Maceira Fernández, Xosé Manuel (1995): *A literatura galega no exilio. Consciencia e continuidade cultural*, Vilaboa, Do Cumio.
- Maceira Fernández, Xosé Manuel (1997): *Literatura na diáspora bonaerense. Antoloxía*, Vigo, A Nosa Terra.
- March, Kathleen N. (1991): "El exilio gallego de Lorenzo Varela y Luis Seoane" *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: "¿Adónde fue la canción?"*, J. M. Naharro Calderón (coord.), Barcelona, Anthropos, pp. 318-339.
- Mira, Alberto (1999): *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad.
- Nosa Terra, A* (1944): "Na Morte de Pardo de Cela", *A Nosa Terra* 433 (Decembro), p. 5.
- Nosa Terra, A* (1945): "Un ano Fecundo para o Galeguismo", *A Nosa Terra* 435 (Xaneiro), p. 7.
- Nosa Terra, A* (1945b): "Lembranza a Pardo de Cela", *A Nosa Terra* 443 (Decembro), p. 1.
- Salgado, Fernando (1995): *Lorenzo Varela: Crónica dunha vida atormentada*, Sada - A Coruña, Edicións do Castro.
- Seoane, Luís (1973): *Comunicacións mesturadas*, Vigo, Galaxia.
- Vázquez Cuesta, Pilar (1980): "Literatura gallega" *Historia de las literaturas hispánicas no castellanas*, José María Díez Borque (coord.), Madrid, Taurus.