

A Xesta de cómo América nasceu da melodía, *unha particular Argonáutica*

A Xesta de cómo América nasceu da melodía, a special Argonautica

M^a Teresa AMADO RODRÍGUEZ

Universidade de Santiago de Compostela
Departamento de Latín e Grego

mariateresa.amado@usc.es

[Recibido, xuño 2010; aceptado, setembro 2010]

RESUMO

Na longa e fecunda etapa da súa estadia en Cuba, o xesuíta coruñés Xosé Rubinos dá ao prelo o máis da súa produción literaria: centos de artigos de opinión ou de investigación, a epopeya *Covadonga*, a pequena peza dramática *O Velliño*, varios poemarios coas súas creacións líricas e algúns poemas soltos que viron a luz en revistas e xornais ou se publicaron en folletos independentes. É este o caso de *A Xesta de cómo América nasceu da melodía*, a obra de inspiración clásica da que nos imos ocupar neste traballo, estudando as súas características e a súa débeda coa literatura clásica.

PALABRAS CHAVE: Rubinos, poesía, tradición clásica.

AMADO RODRÍGUEZ, M.T., (2011): “*A Xesta de cómo América nasceu da melodía, unha particular Argonáutica*”. *Madrygal (Madr.)*, 14: 33-40.

RESUMEN

En la larga y fecunda etapa de su estancia en Cuba, el jesuita coruñés José Rubinos publica la mayor parte de su producción literaria: cientos de artículos de opinión o de investigación, la epopeya *Covadonga*, la pequeña pieza dramática *O Velliño*, varios poemarios con sus creaciones líricas y algunos poemas sueltos que vieron la luz en revistas y periódicos o se publicaron en folletos independentes. Éste es el caso de *A Xesta de cómo América nasceu da melodía*, la obra de inspiración clásica de la que nos vamos a ocupar en este trabajo, estudiando sus características y su deuda con la tradición clásica.

AMADO RODRÍGUEZ, M.T., (2011): “*A Xesta de cómo América nasceu da melodía, una particular Argonáutica*”. *Madrygal (Madr.)*, 14: 33-40.

PALABRAS CLAVE: Rubinos, poesía, tradición clásica.

ABSTRACT

During his long and fruitful stay in Cuba, Jesuit José Rubinos, born in Corunna, published most of his literary production: hundreds of editorials and research articles, the epic poem entitled 'Covadonga', the short drama piece 'O Velliño', several poem collections of his own lyrical creations and some odd poems which saw the light in magazines and newspapers or were published as loose leaflets. This is the case of 'A Xesta de cómo América nasceu da melodía', a work of classical inspiration which will be studied in this paper, by focusing on the analysis of its characteristics and its debt to classical tradition.

AMADO RODRÍGUEZ, M.T., (2011): “*A Xesta de cómo América nasceu da melodía, a special Argonautica*”. *Madrygal (Madr.)*, 14: 33-40.

KEY WORDS: Rubinos, poetry, classical tradition.

A EDICIÓN

O impreso foi editado en La Habana, en 1953, por Úcar García S.A., cun formato bastante grande, de 30 x 21 cms., malia ser un texto breve que non chega ás vinte páxinas. Baixo o nome do autor e o título, a foto dun dos anxos trompeteiros do Pórtico da Gloria da catedral compostelá ilustra a portada, como anticipo do desenlace da historia, aínda que o lector non se decatara da oportunidade da imaxe ata chegar ao remate do poema. O exemplar sobre o que nós traballamos foi doado polo propio Rubinos á biblioteca da Universidade de Santiago. O xesuíta, na páxina en branco que segue á portada, escribe do seu puño e letra a seguinte dedicatoria: “Para la Biblioteca de Letras de la insigne Universidad de Compostela, cordialísimo homenaje de José Rubinos, 1954, Habana-Cuba. Colegio de Belén”. Aínda que ese ano o sacerdote viaxa a Galicia á fronte dunha delegación galego-cubana que vén gañar o xubileo a Santiago, o exemplar non foi traído persoalmente por el, xa que baixo o selo da biblioteca universitaria figura a data de rexistro, 16-3-54, e Rubinos non chegará ata o verán¹.

O folleto contén o poema galego (pp. 5-7), seguido da versión castelá en prosa cun pequeno vocabulario galego-castelán (pp. 9-11), algo que adoitaba facer co fin de facilitar a lectura entre unha comunidade que, malia conservar intacto o seu amor por Galicia, ía perdendo paseniñamente a competencia na lingua da terra nai². Pero o texto castelán non é unha tradución totalmente fiel, senón que presenta moitos casos de adicións (“xa temos d’abondo ratos” / “demasiados ratones tenemos en la nave”; “trouxéronllo” / “Se lo trajeron a donde él estaba”; “os dedos ripinizaron” / “los dedos del gaiterillo picotearon”; “no teu Pórtico, Compostela de Galicia” / “de tu Pórtico de la Gloria, Compostela de Galicia”), algún caso de supre-

sión (“no solpor sorría ledó” / sonreía en el sol de poniente”) e certas variacións sen xustificación aparente (“Colón, Almiral do Mar” / “Colón, Almirante del Océano”). Isto lévanos a pensar que Rubinos escribe primeiro a versión castelá en prosa e a partir dela vai compoñendo os versos galegos, seleccionando termos poéticos de ton elevado, axustándose ao orixinal cando pode ou facendo variacións se o esquema métrico llo require. Trátase en definitiva do mesmo método que empregara na composición de *Covadonga* (Amado Rodríguez 2003: 28-29).

Enchendo un espazo equivalente ao das dúas versións xuntas, as seis páxinas seguintes reproducen as primeiras notas críticas á epopeia *Covadonga*, a obra máis ambiciosa do autor, saída do prelo tres anos antes (Rubinos Ramos 1950). A cantidade de referencias e a súa variada procedencia testemuñan a sona que acadou a peza e o prestixio do autor, sempre admirado por un público fiel que adoitaba recibir con entusiasmo as súas contribucións literarias e enchía os auditorios que acollían as súas conferencias³. A derradeira páxina contén unha bibliografía de Rubinos, que inclúe tanto prosa como verso, textos publicados xa ou de próxima aparición⁴, e un colofón que di: “Se terminó de imprimir en Úcar García, S.A., La Habana, bajo la dirección artística de Fernando García Mora, de La Coruña, el día 24 de noviembre de 1953, fiesta de San Juan de la Cruz, Doctor Místico y Poeta Eximio”.

O poema foi reproducido con absoluta fidelidade ao orixinal nunha escolma poética publicada hai algúns anos (Rubinos Ramos 2002).

A OBRA: FORMA, XÉNERO E CONTIDO

A Xesta de cómo América nasceu da melodía é un pequeno poema narrativo de tan só 97 versos,

¹ Descoñecemos o día exacto da súa chegada a Galicia, pero tivo que ser despois do 15 de xullo. Ese día a xunta de goberno da Academia Galega acordou nomealo académico de honra e na acta da sesión menciónase a súa próxima chegada. A cerimonia de nomeamento e entrega da medalla ten lugar o 20 de agosto.

² Rubinos, consciente disto, non perdía ocasión de instruír aos seus compatriotas na lingua da terra, sobre todo por medio do comentario do vocabulario que xa lle era alleo á comunidade galega. Nun discurso pronunciado na festa da “Sociedad de Beneficencia Gallega”, o xesuíta di o seguinte: “Recuerdo que el año pasado, cuando acababa yo de leer aquellos pobres versitos míos dedicados a ‘La Gaita gallega’, hubo quien me dijo: ‘Hace falta que usted nos dé una clase de gallego. Nos vamos olvidando del gallego’. Eso lo voy a hacer hoy: una clase de gallego hecha un poco de prisa” (RUBINOS RAMOS 1947).

³ Recóllense 41 referencias publicadas en Cuba e en España as máis delas, pero tamén noutros lugares de América (Bos Aires, Mendoza, Mérida, Quito, Los Ángeles, Nova Iorque, Cincinnati, Quebec) e de Europa (Turín, Roma, París). Algunhas delas proceden de revistas de prestixiosas universidades.

⁴ Na bibliografía aparece como xa no prelo o poemario *Dial poético da viaxe dun galego pol-os Estados Unidos*, e dáse como data de saída ese mesmo ano 1953. Mais por razóns que descoñecemos a publicación demorou ata 1958.

que conta a primeira viaxe de Colón a bordo da Nao Santa María e a descuberta de América. O autor, igual que en *Covadonga*, utiliza o hexasílabo, de resonancia arcaica e gran versatilidade, por ir en series sen articulación estrófica, e desbota as octavas reais, que a preceptiva clásica aconsellaba como a estrofa máis axeitada para a épica e que fora empregada para compoñer as tres grandes epopeias galegas do século XIX⁵. Pero estas seguían o modelo de Camoens, mentres que Rubinos se inspira directamente nos hexámetros dos clásicos grecolatinos, como xa temos demostrado (Amado Rodríguez 2003: 24-25), o que explica a particularidade da súa escolla.

Non hai rima, só algunhas asonancias accidentais, nin tampouco esquemas acentuais regulares. Moitos versos están divididos en dous hemistiquios de oito sílabas, pero a necesidade de axustarse ao esquema sintáctico forza en ocasións a ruptura do isosilabismo. Malia a liberdade que permite a escolla métrica, o poeta incorre adoito en defectos, como no caso do verso 10, con só doce sílabas, ou doutros que chegan ás dezaseis unicamente por excesiva acumulación de licenzas métricas. Sen dúbida, a Rubinos fáltalle habelencia no manexo do verso libre (Alonso Girgado 2002: 50).

O poema é un epilio, un subxénero da épica que remonta as súas orixes á época helenística da cultura grega. Caracterízase pola brevidade, polo ritmo áxil e pola limitación argumental, interesándose polos temas e personaxes de menos relevo dentro das historias tradicionais. Aquí toda a aventura da longa viaxe colombina esvaece tras os milagres dun protagonista que pola súa condición sobrenatural se presenta como artífice único da descuberta de América. O relato consta de dúas partes ben diferenciadas de extensión desigual, con tres secuencias en cada unha delas. A primeira parte (vv.1-33) ten como escenario o peirao onde as carabelas, nos momentos previos á partida, se preparan para unha viaxe cara ao poñente. Tres son os episodios nos que o relato se detén: un proemio (vv.1-5) adianta o tema (“van saír tres naus ousadas cara onde o sole se deita”) e describe o ambiente (“a badía e os seus peiráos cheos de bouga algarrean”), aportando con brevidade unicamente a información imprescindible para situármolos, xa que o interese do autor está no personaxe que articulará a historia. Por iso a partir do v.6 Rubinos

cerra o plano xeral para fixarse nun punto concreto, a proa da Nao Santa María onde agatuña por unha corda un rapaz. Este feito, que parece ser só unha anécdota, será clave para o desenvolvemento da historia, xa que o neno se converte no personaxe central que, como veremos, fará posible que a gran aventura da descuberta poida culminar con éxito. A secuencia (vv.6-15) salienta dous trazos do pequeno: a febleza que deriva da súa pouca idade e o valor que amosa no seu empeño de emprender unha aventura desproporcionada para a súa condición. No terceiro episodio desta primeira parte (vv.16-33), Colón, que estaba contemplando a escena, fai taer ao rapaz e é este quen lle explica ao almirante as razóns que aconsellan a súa inclusión entre a tripulación. En efecto, aínda que recoñece carecer da fortaleza precisa para marear (“son febles as miñas mans pra maruxo”), a súa achega á viaxe vén da súa habelencia musical coa gaita, que será alivio para as almas magoadas polas tribulacións da viaxe (“serei ledicia para todos co’a miña gaita galega”). Colón, que ten claro que o coidado das almas ten tanta importancia como as condicións da navegación (“Temos mester de dous ventos: un para a nau, outro para y-alma”) non precisa de máis argumentos e consente, entusiasmado, o enrolamento do neno.

A segunda parte (vv.34-97) trasládanos ao medio do mar para contarnos a viaxe, aínda que con absoluto desinterese pola paisaxe. O neno ocupa o centro do relato constituíndose en protagonista de tres episodios nos que a súa intervención é clave. O verso “Finaban longos os días nun mar longo e novos ceos” precede a cada un deles, transmitindo a impresión de que na travesía, fóra diso, non ocorreu nada. Cada acontecemento, por tanto, é una novidade, supón un atranco na aventura e actúa como motivación para amosar o prodixioso papel do rapaz e o poder da súa gaita para inverter calquera situación. No primeiro (vv.34-50) unha treboada fai andar o barco á deriva. A instancias de Colón, o rapaz toca, buscando a intervención da Virxe, e o mar vírase calmo non ben soan as primeiras notas. Despois, o calmizo no mar impide a navegación, mentres que a carraxe e a desesperación nas almas ameaza a convivencia entre os mariñeiros (vv.51-71). De novo o almirante busca remedio na música do rapaz e o vento enche axiña o velame, empuxando a nao cara ao poñente.

⁵ Referímonos a *Leenda de groria* de Alberto García Ferreiro, *Os Eoas* de Eduardo Pondal e *Os Calaicos* de Florencio Vaamonde.

A derradeira intervención (vv.72-96) é a máis sorprendente. Agora non pasa nada, nin treboada ni calmizo, tan só unha monotonía que, por prolongada, xa resulta insoportable. O autor suliña esta circunstancia ampliando a fórmula “Finaban longos os días nun mar longo e novos ceos” cunha descrición da situación máis polo miúdo. Outra vez Colón busca na música do neno un milagre que achegue a terra nova. E outra vez ocorre, porque ao pouco de comezar a melodía o gavieiro anuncia que está vendo terra. Nese momento deixa de soar a gaita e cando Colón busca o rapaz para bicarlo, xa non o ve, “esvaíuse co tanguido”. Daquela é cando cae na conta de que o seu rostro xa o vira noutra ocasión: era un dos anxos trompeteiros do Pórtico da Gloria. Neste momento o lector comprende a oportunidade da imaxe de portada. O poema remata cun verso a modo de conclusión: “América, así naciches: da galega melodía”.

Como podemos ver, no poema mestúranse os tres motivos que enchen toda a produción literaria de Rubinos: Galicia, Deus e a infancia. Deus está sempre presente en todos os acontecementos da vida humana como guía das súas obras, que veñen sendo manifestacións da grandeza divina. E como tantas veces o intermediario entre Deus e os homes é un anxo⁶, aquí con aparencia de neno e comportamento inxenuo, e ao principio case atrevido, que agochan calquera sospeita sobre a súa condición sobrenatural. O neno-anxo actúa como o brazo divino que colabora con Colón e por iso o almirante aparece desprovisto de calquera trazo que non sexa o de executor da vontade de Deus e a súa aventura enténdese como parte dos designios que a divindade ten para os homes⁷. No tocante a Galicia, Rubinos ofrece reiteradamente nas súas obras unha visión idealizada da paisaxe e das xentes ou amosa o sufrimento da pobreza e a emigración (Alonso Girgado 2002: 50-51), elementos moi difíciles de integrar neste poema, dadas as características da historia e o espazo no que se desenvolve. Por iso ten que recorrer a outros tópicos e, ademais de facer compostelán o anxo, bota man

dunha gaita, o máis característico do noso folclore, todo un símbolo da nosa identidade⁸ e aquí ademais dotado de poderes máxicos nas mans do anxo. Esta calidade non debe sorprendernos se temos en conta a orixe que o autor supón para ela. En efecto, anos antes compuxera un poema, a modo dos *aitia* dos clásicos antigos, que explicaba a etiología da gaita (Rubinos Ramos 1946). Nel afirmábase a orixe divina do instrumento, que nace da unión dunha fruta e o dengue dunha pastora para agochar a música celestial. E isto ocorre en Galicia porque Deus quere que as melodías divinas soen na terra que máis se parece ao ceo en fermosura⁹. Con esta procedencia sobrenatural a gaita pode converterse en calquera momento no medio a través do que Deus transforma milagreiramente calquera aspecto do mundo. Pero aquí, ademais, o seu protagonismo na viaxe colombina é a forma que ten Rubinos de galeguizar unha aventura nacional, integrando a patria pequena nun proxecto común de todos os pobos de España, na liña da ideoloxía iberista que practicaban os máis dos intelectuais galegos. Non recorre en cambio á galeguidade de Colón, que defendera Celso García de la Riega e que Pondal reclama nos *Eoas* (Pena 1999: 30-33), e dada a total ausencia de personaxes, non sendo os dous protagonistas, o neno e máis o almirante, tampouco hai lugar para una tripulación de galegos, como en cambio si o había en Covadonga para un grupo de celtas que formaban parte importante da tropa española que venceu o exército dos mouros (Rubinos Ramos 1950: 45).

A DÉBEDA COA TRADICIÓN CLÁSICA

Xa afirmou Alonso Girgado a propósito deste poema que “no fondo do asunto está o mito de Orfeo, cristianizado polo poeta, que tenta establecer o vínculo Galicia-América baixo o prisma da fe e da devoción á Virxe” (Alonso Girgado 2002: 62); e efectivamente non temos ningunha dúbida de que Rubinos se inspirou nos poderes excepcionais

⁶ Tamén en *Covadonga* os arcanxos preséntanse nas asembleas dos guerreiros para conducir polo camiño adecuado as deliberacións ou interveñen de diferentes formas no campo de batalla en beneficio do exército cristián.

⁷ Quizais aquí latexa un espírito semellante ao das correntes misticistas que facían de Colón un axente da providencia e que tanto influirán no deseño do personaxe nos *Eoas* pondalianos (FORCADELA 2005: 76).

⁸ O propio Rubinos, no discurso pronunciado con motivo do seu nomeamento como capelán de honra da “Sociedad de beneficencia de naturales de Galicia” da Habana, fala dela nestes termos: “La gaita gallega es el instrumento musical de nuestro pueblo y es el único instrumento que para tocarlo, hay que oprimirlo contra el corazón” (RUBINOS RAMOS 2002: 262).

⁹ A composición Rubinos gañou o primeiro premio de poesía en galego dos xogos florais da Sociedad de beneficencia de naturales de Galicia (RUBINOS RAMOS 2002: 163).

do heroe clásico para debuxar o seu anxo de milagreira música, seleccionando os trazos que lle interesaban e eliminando ou transformando aqueles que non lle encaixaban na historia ou non sintonizaban coa súa ideoloxía cristiá, como imos ver deseguido. Unha vez máis se renova o mito, noutro tempo e noutro contexto, nunha nova mostra da súa actualidade e universalidade. Pero Rubinos tiña unha excelente formación clásica e os escritores grecolatinos non só formaban parte das súas lecturas cotiás, senón que en máis dunha ocasión ten manifestado que a fonda fascinación que exercían sobre el actuaba por veces como acicate do seu labor creador (Rubinos Ramos 1959: 7). Por iso contrúe *Covadonga* seguindo directamente o texto da *Iliada* de Homero, como xa temos demostrado (Amado Rodríguez 2003), ou a pequena peza dramática *O Velliño* (Rubinos Ramos 1961) sobre pasaxes do *Edipo en Colono* de Sófocles (Amado Rodríguez 2006), e pensamos que nesta ocasión, malia coñecer a figura de Orfeo por fontes diversas, puido partir tamén dunha versión concreta como hipotexto para crear o seu poema.

A lenda de Orfeo está composta por un conxunto de mitemas que exemplifican a acción da música sobre distintos ámbitos do universo: animais e plantas, elementos inanimados, homes e mesmo deuses. Esta cualidade extraordinaria complétase no deseño do heroe con outros trazos que configuran a súa personalidade xamánica: poeta, mestre, profeta e sabio (Dodds 1997: 136). A manifestación máis importante dos seus poderes, e sen dúbida a máis coñecida, é o descenso ao Hades na procura de Eurídice. Neste episodio é quen de persuadir ás mesmas divindades infernais atravesando a barreira, infranqueable para os humanos, entre a vida e a morte. Pola contra, a súa participación na viaxe dos argonautas é un episodio secundario, que presenta o heroe integrado nunha colectividade á que serve a través da súa arte, unhas veces como o faría calquera músico e outras cos seus efectos prodixiosos sobre a natureza e os deuses (Molina Moreno 1997: 287). Con todo, as primeiras referencias da lenda de Orfeo na literatura grega son a esta aventura. Fóra dunha mención en Eumelo de Corinto (s.VIII-VII a.c.), o primeiro texto atopámolo no lírico Simónides, (s.VI/V a.c.) e alude ao feitizo do canto órfico sobre os animais nun

momento da expedición: “E innúmeras voabas as aves sobre a súa cabeza e os peixes ergueitos desde as azuladas augas saltaban cos seus fermosos cantos” (Page 1962: 567)¹⁰. Pero o desenvolvemento da historia non aparece ata o s.V a.C., na *Pítica* IV de Píndaro, aínda que será a versión das *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, no s.III a.C., a máis desenvolvida e a que se converteu en modelo para a literatura posterior, cumpríndose así o desexo que expresaba o poeta helenístico nos versos finais: “Sédeme propicios, caste de heroes ditosos, e que ano tras ano estes cantos sexan máis doces de cantar para os homes” (IV, 1973-1975).

Rubinos, dada a súa formación clásica, puido coñecer a historia polo texto de Apolonio, sen dúbida o de máis sona, ou por algunha das imitacións posteriores: *As Argonáuticas* de Valerio Flaco, o poeta latino do século I d.C., e *As Argonáuticas Órficas*, un poema grego anónimo do século V d.C. Mesmo podería ter lido os tres, pero o episodio que cremos que pode inspirar a escena final da desaparición do neno está unicamente na versión de Apolonio, de forma que entre ela e o poema de Rubinos hai unha relación intertextual. Unha vez máis o xesuíta demostra a súa preferencia pola literatura grega sobre a latina como fonte de inspiración das súas obras.

Nas *Argonáuticas* de Apolonio, Iasón, acompañado por outros heroes gregos a bordo dunha nave máxica, parte desde Iolco, en Tesalia, cara ao nordés coa idea de chegar á Cólquide, no extremo do mundo coñecido. Alí ten que rescatar o vélaro de ouro, misión que só poderá rematar coa axuda de Medea, da que ademais se namora. Pero o perigo está tanto neste episodio, como na propia viaxe de ida e máis de volta, xa que durante a navegación os riscos ameazan continuamente a integridade de nave e tripulantes e en moitos dos momentos críticos a intervención de Orfeo será decisiva para superalos e para que a expedición poida retornar ao punto de partida. O músico grego é o coñecedor dos rituais que hai que facer nos momentos nos que se precisa contactar coa divindade ou buscar o seu favor (Martín 2008: 82). Esta peripecia da viaxe é o que lle serve a Rubinos de modelo para construír a súa historia, que ten de seu uns ingredientes básicos moi parecidos: unha viaxe por mar, agora cara ao oeste, un barco que non é milagreiro, pero leva o nome da Virxe Santa María, e un capitán, Colón,

¹⁰ Remitimos á numeración da edición grega de Page, pero a tradución é nosa, igual que a de todos os outros textos citados no traballo.

que igual que Iasón, é o promotor dunha aventura de busca. O noso autor, como os imitadores tardíos, selecciona só o que lle interesa do modelo, neste caso a figura de Orfeo e o seu poder para conxurar perigos por medio da música, de xeito que o heroe pasa a ser o protagonista da historia, desaparecendo o resto de personaxes e peripecias¹¹. Pero Rubinos non ambiciona facer una epopeia, senón unicamente un pequeno epilío, polo que necesita eliminar todo o accesorio e conservar o esencial, tanto nas aventuras, só tres e moi simples, como no personaxe, que mantén unicamente os dous trazos imprescindible: febleza e capacidade para engaiolar coa súa música. Precisamente esta última é a única característica de Orfeo que Apolonio menciona no catálogo dos heroes que acompañaron ao Esónida: “Din del que nos montes enfeitizaba os duros penedos e as correntes dos ríos cos sonidos dos seus cantos...” (vv.26-27). Pero a viaxe de Iasón precisaba de heroes fortes que puideran afrontar con éxito as condicións extremas dunha navegación tan longa e perigosa e, ao non responder Orfeo a ese perfil, o poeta sente a necesidade de xustificar a súa inclusión entre a tripulación, facendo a Quirón, figura de grande sabiduría e autoridade, responsable en última instancia da idea de contar co músico: “Tal era Orfeo, a quen acolleu o Esónida como valedor das súas coitas, atendendo aos consellos de Quirón” (vv.31-33). En efecto, ao acudir Orfeo ao lugar onde se estaba reunindo a tripulación, foi o centauro quen aconsella incorporalo á aventura, xa que só o poder da súa música podía contrarrestar o maléfico canto das Sereas destrutoras de navegantes. Así o contaba a tradición e así nolo explica un escolio a esta pasaxe, que ademais fai referencia explícita á condición física do heroe: “Á cuestión de por que Orfeo, malia ser feble, navegaba cos heroes, a resposta é que Quirón, como era adiviño, vaticinou que se Orfeo navegaba con eles, poderían escapar mesmo das Sereas” (*Scholia ad Apolonium Rhodium* 23). Espontaneamente ninguén pensaría nel como membro da expedición, dada a súa condición física, pero Quirón, un personaxe sabio, é quen de ver,

máis alá da febleza, outro tipo de calidades alleas á forza física e ás habelencias mariñeiras ou guerreiras que posuían os outros expedicionarios, pero que no servían de nada ante poderes sobrenaturais como o das Sereas. Deste xeito Orfeo adquire un papel clave, ao seren as súas calidades musicais garantía do retorno exitoso dos argonautas, aínda que non teña efecto directo na meta da viaxe. Quizais por iso no catálogo de Apolonio non só ocupa un destacado primeiro lugar na enumeración dos heroes, senón que as súas habelencias se describen máis polo miúdo que as de calquera outro personaxe.

Rubinos parte desta pasaxe do catálogo para deseñar o seu neno músico. Tampouco a este o invita ninguén a formar parte da tripulación, senón que se presenta pola súa conta, e cando un mariñeiro o ve subir ao barco, quere botalo porque non dá o perfil de mareante. Pero Colón, igual que Quirón, ultrapasa os trazos físicos e ve nas calidades musicais unha poderosa axuda para facer fronte aos perigos que asexan as almas, tanto ou máis ameazantes ca os que afunden os barcos no mar: “Cando nas calmas infandas / das cansedades tristes nun lecer de morte caían / as velas das nosas almas, co’a gris que leva na gaita / encheralas de ledicia. Malpocado do mariño / que embarca sen os dous ventos; o mar será sua morte” (vv.28-32).

Incorporado á expedición, Orfeo dá mostras abundas dos seus poderes a través da voz, que canta e fala, acompañada dun instrumento de corda. Na cultura grega a palabra, como manifestación sonora, vai incluída nas artes musicais, e por tanto xunto coa melodía forma unha unidade indivisible na poesía, polo menos durante bastante tempo. Xa que logo, en Orfeo os poderes máxicos non están na melodía, senón na unión desta coa palabra, e mesmo pode conseguir os mesmo efectos coa voz cando non vai entoada musicalmente. E ata tal punto é así que foi considerado antecesor dos sofistas ao se vencellar a súa arte coa retórica (Molina Moreno 2008: 33-37)¹². Na simplificación que leva a cabo Rubinos, o concepto de música non se corresponde co que aparece no mito, senón con outro posterior,

¹¹ É posible que orixinariamente Orfeo non figurase nin tan sequera como parte da tripulación da Argo. Pero o seu papel na expedición dos argonautas foi medrando co tempo nas sucesivas recreacións literarias do mito. Sen dúbida Apolonio aproveitou ben o motivo dos seus poderes musicais e deulle ocasión de amosalos en moitos lugares do poema. En Valerio Flaco o personaxe segue tendo certa importancia, pero posteriormente nas *Argonauticas Órficas* o cantor, ademais de narrador, pasa a ocupar o papel de protagonista da aventura (Valverde Sánchez: 1993).

¹² Nas *Argonáuticas* de Apolonio hai mostras disto. Así, por exemplo, en II, 685 ss., unha aparición de Apolo no peirao da illa de Tinia atercece aos argonautas. Orfeo entón pronuncia un discurso para explicarlles o significado do prodixio e convencelos sobre o que teñen que facer, empregando a súa habelencia retórica no seu papel de sacerdote mediador entre a divindade e os homes.

que elimina a palabra. O neno só toca un instrumento, a gaita, o que mellor cadraba no proceso de galeguización da materia mítica, pero ao ser de vento, exclúe toda posibilidade de simultanear co canto. Con todo non lle falta capacidade para convencer cun discurso, pero á marxe da música, e dá boa mostra disto ao comezo do poema, cando argumenta, nun parlamento dirixido ao almirante, as razóns polas que cómpre enrolalo. Esta será a súa intervención falada máis longa. Despois sentiremos fundamentalmente a súa música.

No transcurso da viaxe o neno intervén en tres ocasións que seguen sempre o mesmo esquema: xorde unha dificultade, Colón solicita a súa intervención musical, o neno toca e a situación invértese. A diferenza das *Argonáuticas*, nas que Orfeo intervén sempre espontaneamente, o neno nunca toma a iniciativa, se cadra por ser pouco apropiado e criba un cativo manexando a un almirante. Apártase igualmente do modelo na forma de intervención. Aquí o neno é só un músico e nel non queda nada do sacerdote que presidía celebracións rituais, nin do adiviño ou profeta, que son outras facetas igualmente importantes no Orfeo mítico. Tamén os perigos aos que se enfronta o héroe grego eran máis fantásticos e estaban moito máis elaborados, pero aínda así parece posible rastrexar o modelo que os inspirou. Os tres episodios da viaxe de Colón están moi simplificados e non teñen máis ca os trazos imprescindibles. Nos dous primeiros unha violenta tempestade ameaza con afundir a nave e os sons da gaita apaciguan o mar; despois o barco non pode avanzar por culpa dunha excesiva calma que contrasta coa tormenta nas almas dos tripulantes. O rapaz, co toque da gaita, acada ventos favorables que permiten o movemento da nave e devolven a paz aos mariñeiros. No fondo disto parecen estar dúas pasaxes de Apolonio transformadas para encaixar no mundo poético do resuíta. Nas *Argonáuticas*, cando a expedición está case a punto de saír e todos están a celebrar o éxito futuro que lles agoirara Apolo, Iasón está meditativo e Idas incrépao e acúsao de covardía, producíndose unha violenta disputa entre os heroes. Nese momento Orfeo restablece a concordia entre os dous argonautas cun canto que narra como a discordia separou a terra e o mar, poñendo fin á confusión inicial dos elementos e establecendo a orde olímpica (I, 460 ss.). A disputa dos heroes queda rebaixada no poema de Rubinos a un desacougo das almas, xa que na visión romántica do xénero humano, constante en toda a súa obra, non hai lugar para disputas e porfias entre irmáns.

Por outra banda, durante a viaxe de ida, os argonautas están detidos na rexión da Propóntide debido ás adversas condicións climáticas: “Logo disto erguéronse esgrevias borrascas durante doce días coas súas noites, que os retiveron alí sen deixalos saíren ao mar” (vv.1078-1080). Aquí a solución vén por medio dun soño profético que lle indica a Mopso a necesidade de aplacar a Rea para que amaine a atormenta. Así suben ao santuario da deusa no monte Dídimo e proceden aos rituais que inclúen plegarias e libacións, pero tamén a intervención de Orfeo, desta volta como director dunha danza apotropaica: “E todos a unha, baixo a dirección de Orfeo, os mozos tecían unha danza” (I, 1134-1135). Orfeo, como o rapaz coa gaita, conxura coa súa arte unha situación adversa para a navegación. Aquí pode estar o xermolo dos episodios do rapaz influíndo coa súa música nos momentos de adversidade climática.

A derradeira intervención do neno músico e o desenlace da historia son os que nos dan a pista máis segura do texto concreto imitado por Rubinos, como xa adiantamos. No poema de Apolonio os argonautas, na viaxe de volta, pasan polo norte de África. Alí, perdidos no medio da lagoa Tritónide, andan á procura da saída que os leve ata o mar. Orfeo propón poñer como ofrenda aos deuses do lugar un trípode que Apolo lle regalara a Iasón cando fora a Delfos consultar o oráculo. Con iso logra que se lles apareza Tritón e lles indique o paso que conduce ata o mar, dándolles instrucións precisas para chegaren sen problemas a el. Despois, Tritón desaparece axiña da vista dos mariñeiros sen que estes soberan cómo: “Entrementre, Tritón, erguendo o gran trípode, pareceu entrar na lagoa; e despois xa ningún o viu, tan de súpeto se virou invisible co trípode” (vv. IV, 15991-15993). O paralelismo entre este episodio e o da descuberta de América son evidentes. Nos dous casos o barco está perdido e a solución chega pola intervención de Orfeo e do neno respectivamente, só que o primeiro actúa na súa faceta de sacerdote, aconsellando o ritual que cómpre ante a situación, mentres que o rapaz segue no seu papel de músico, ao prescindir Rubinos de todos os outros trazos do modelo. Nesta derradeira intervención, o noso autor, na súa transformación do hipotexto, mestura no neno o papel de Orfeo e de Tritón, xa que igual que a divindade grega, tamén desaparece silandeiro sen se decataren os mariñeiros. Desta forma é como Colón cae na conta do poder sobrenatural do neno e da súa identidade: o anxo trompe-

teiro do pórtico da gloria, en definitiva, un ser da esfera divina, como Tritón. Este episodio da viaxe de Iasón relátase unicamente nas *Argonáuticas* de Apolonio e polo tanto a obra do poeta helenístico ten que ser o hipotexto que inspira a *Xesta* de Rubinos.

A MODO DE CONCLUSIÓN

A Xesta de cómo América nasceu da melodía é un pequeno poema épico, un epilío, publicado en galego con versión castelá e un pequeno vocabulario como adoitaba facer Rubinos, xa que a súa obra se difundía sobre todo entre a comunidade galega de América.

Na obríña están presentes os tres eixos temáticos que enchen toda a produción literaria de Rubinos: Galicia, Deus e a infancia, desta volta encadrados no marco dunha aventura nacional española, xa que o galeguismo do noso autor segue a liña iberista dos nacionalismos de principios do século XX.

Rubinos, dando mostras unha vez máis da súa preferencia pola literatura grega fronte á latina, parte das *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, e por imitación constrúe o poema, seleccionando só os episodios e personaxes que lle interesan e facendo as transformacións precisas en función da súa ideoloxía e dos fins que persegue. O seu é un labor erudito que recorda o método compositivo dos poetas-filólogos helenísticos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO GIRGADO, LUÍS (2002): “José Rubinos, poeta galego”, en RUBINOS RAMOS, José (2002): *Cantigas, fábulas e outros poemas (Escolma poética)*, edición de Luís Alonso Girgado e Teresa Monteagudo Cabaleiro. Colaboración de Dania Vázquez Matos. Santiago de Compostela: Follas Novas, pp. 43-70.
- AMADO RODRÍGUEZ, María Teresa (2003): *Covadonga de Xosé Rubinos. Unha Iliada Galega do século XX*. Sada, A Coruña: Edicións do Castro.
- (2006): “O Velliño de José Rubinos, unha recreación do mito de Edipo”, en *A Antigüidade Clásica e nós. Herança e identidade cultural*. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, pp. 459-468.
- DODDS, Eric Roberston (1997): *Los Griegos y lo irracional*, Madrid: Alianza Editorial.
- FORCADELA, Manuel (2005): “Dos acuáticos eremos”, en PENA, Xosé Ramón/FORCADELA, Manuel (2005): *Estudios sobre Os Eoas de Eduardo Pondal*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, pp. 119-310.
- MARTÍN, Raquel (2008): “Rasgos mágicos en el mito de Orfeo”, en BERNABÉ, Alberto y CASADESÚS, Francesc (eds.), *Orfeo y la tradición Órfica*, vol. 1. Madrid: Akal Universitaria, pp. 75-90.
- MOLINA MORENO, Francisco (1997): “Orfeo Músico”, *Cuadernos de Filología Clásica: estudios griegos e indoeuropeos* 7, pp. 287-308.
- (2008): “La música de Orfeo”, en BERNABÉ, Alberto y CASADESÚS, Francesc (eds.), *Orfeo y la tradición Órfica*, vol. 1. Madrid: Akal Universitaria, pp. 33-58.
- PENA, Xosé Ramón (1999): “Pondal desde *Os Eoas*”, *A Trabe de Ouro* 37, pp. 13-35.
- PAGE, D. L. (1962): *Poetae Melici Graeci*, Oxford: Classical Press.
- RUBINOS RAMOS, José (1946): “A orixe da gaita galega”, *Vida Gallega*, xan.- feb. 1946, pp. 27-28.
- (1947): “Discurso na festa celebrada na Sociedad de Beneficencia Gallega”, *Vida Gallega*, 3-I-1947, pp. 29-31.
- (1950): *Covadonga. Epopeya en XV gestas*. La Habana: Perez Sierra Hermanos.
- (1961): *O Velliño. (Edipo na Galiza)*. La Habana: Imprensa Nacional.
- (2002): *Cantigas, fábulas e outros poemas (Escolma poética)*, edición de Luís Alonso Girgado e Teresa Monteagudo Cabaleiro. Colaboración de Dania Vázquez Matos. Santiago de Compostela: Follas Novas.
- VALVERDE SÁNCHEZ, Mariano (1993): “Orfeo en la leyenda Argonáutica”, *Estudios Clásicos* 104, pp. 7-16.