RICARDO CARBALLO CALERO

libros e autores galegos

seculo xx

FUNDACION PEDRO BARRIE DE LA MAZA, CONDE DE FENOSA
«COLECCION GALICIA VIVA»
Disposta pola
REAL ACADEMIA GALEGA

FUNDACION PEDRO BARRIE DE LA MAZA, CONDE DE FENOSA

SERVICIO DE PUBLICACIONES

I

OBRAS PUBLICADAS

—CASTILLO Inventario de la Riqueza Monumental y Artística de Galicia 1972
—TORNER Y BAL Cancionero Gallego 1973
—FILGUEIRA VALVERDE Guía del Museo de Pontevedra
—GONZALEZ PEREZ Angoares 1975
—FILGUEIRA VALVERDE y GARCIA ALEN Carta Arqueológica de Pontevedra Paleolítico (1975) Megalitos (1976)
—Archivo Histórico Diocesano de Santiago 1977
—Diez años al servicio de Galicia 1968-1978
—VALLEJO NAGERA El Ingenuismo en España (1982)

SERIE MUSICAL

—LOPEZ CALO La Música Medieval en Galicia (1982)
—SCHUBARTH, Dorothé Cancionero Galego de tradición oral (1982).
—CASTO SAMPEDRO. Cancionero Musical (1982).

SERIE GALICIA HISTORICA

—TORRES RODRIGUEZ Galicia Sueva (1977)
—TORRES RODRIGUEZ Galicia Romana (1982)
—GONZALEZ LOPEZ Galicia de los Austrias (2 tomos) (1980)
—SANCHEZ ALBORNOZ Estudios sobre Galicia en la Temprana Edad Media (1982)

SERIE CATALOGACION ARQUEOLOGICA Y ARTISTICA DE GALICIA

—BANGO TORVISO Arquitectura Románica en Pontevedra (1979)
—MARTINEZ RODRIGUEZ El Hórreo Gallego Estudio Geográfico (1979)
—GARCIA ALEN y DE LA PEÑA SANTOS Catálogo de Grabados Rupestres Provincia de Pontevedra (1981)
—PABLOS Pintores Gallegos del Novecientos (1981)
—CATURLA Antonio de Puga Pintor gallego (1982)
—VALLE PEREZ La Arquitectura Cisterciense en Galicia. (1982)

SERIE GALICIA VIVA

—CARBALLO CALERO Libros e autores galegos I Dos Trovadores a Valle-Inclán (1980)
—CARBALLO CALERO Libros e autores galegos II Século XX (1982)

COLECCION DOCUMENTOS HISTORICOS

—MEIJIDE PARDO Escritos e Autores na Galicia da Ilustración (1982)

SERIE JURIDICA

—ALBADALEJO Compilación Foral de Galicia (1979)
—LEMA DEVESA La publicidad de tono excluyente (1980)

«COLECCION GALICIA VIVA»

DIRECTOR

DOMINGO GARCIA SABELL

PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA GALLEGA

RICARDO CARBALLO CALERO

libros e autores galegos

seculo XX

FUNDACION PEDRO BARRIE DE LA MAZA, CONDE DE FENOSA
«COLECCION GALICIA VIVA»
Disposta pola
REAL ACADEMIA GALEGA

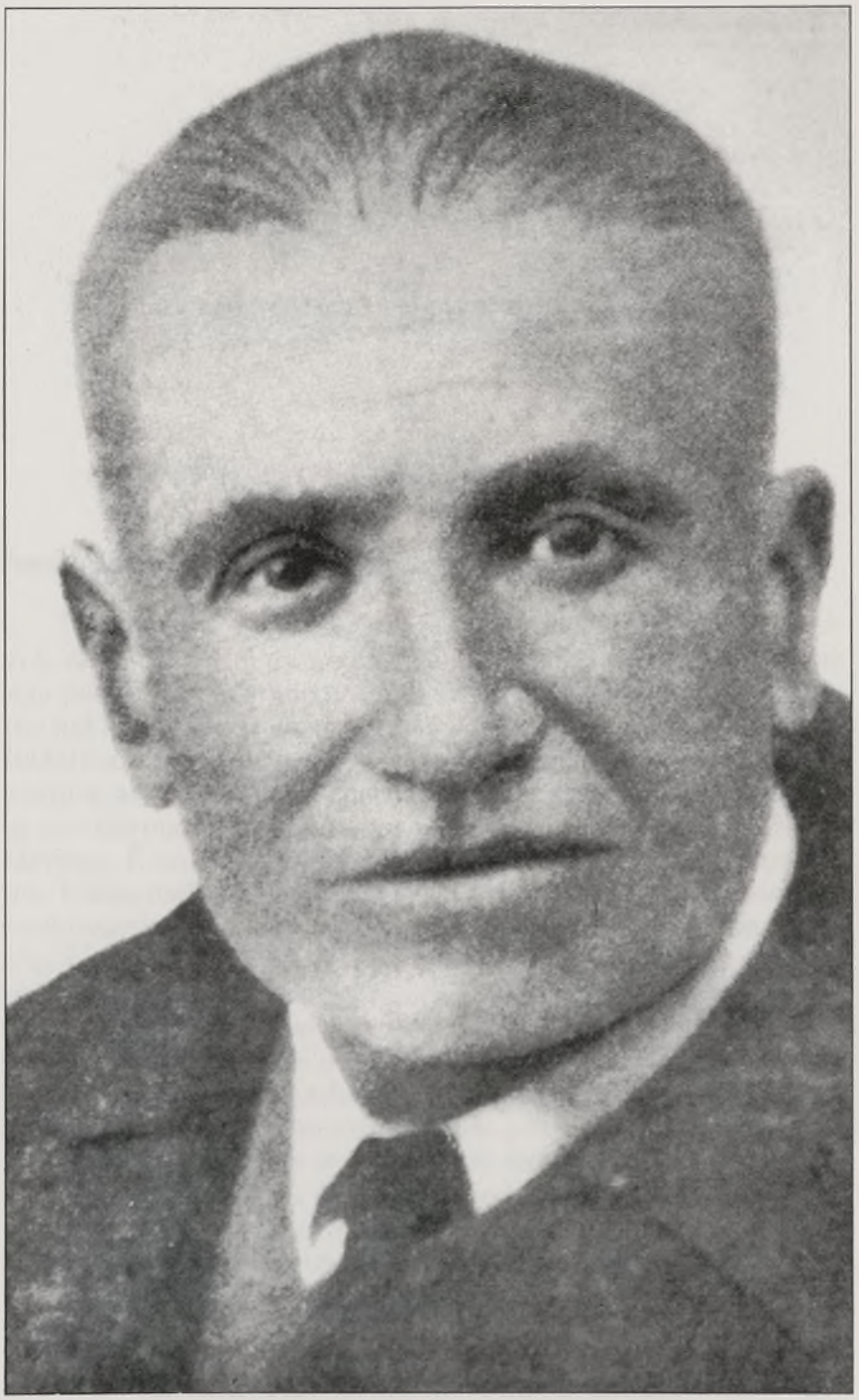
DISEÑO E IMPRESION:
«LA VOZ DE GALICIA, S. A.»
DIVISION DE ARTES GRAFICAS
LA CORUÑA (ESPAÑA)
I.S.B.N.: 84-85728-17-3
DEPOSITO LEGAL: C-932-1982

NOTA LIMINAR

Reúnense neste tomo traballos de distinta índole sobre libros e autores galegos do século actual. A maioría encaran diversos aspectos da producción literaria dun determinado escritor. Outros refírense a escritos específicos. Algúns ocúpanse en problemas xeráis ou pasan revista a grupos de autores ou de obras. Parte destes traballos son investigacións históricas ou críticas; outra parte ten carácter ensaístico. A carón da pequena monografía aparece a nota bibliográfica. Case todo o volume trata de testos galegos. Somente nalgún caso, a orixe ou a temática dun autor ou dunha obra fixeron aconsellábel referencias a escritos non redactados na nosa lingua.

Do moito disperso que sobre a materia podía arrecadarse, parecéu conveniente espigar o que segue, o que en certo xeito cabe contemplar como un complemento da Historia da literatura galega contemporánea. *Endebén, este libro non é en modo algún a continuación daquela obra. Por unha banda, trátase de autores nela estudados que agora se consideran nalgún aspecto particular. Por outra, aparecen escritores máis novos, autores da posguerra que non se mencionaban na* Historia. *Mais, aínda que os traballos se teñen sometido a unha certa ordenación, agrupándose segundo certo sistema, a elaboración dos mesmos non respondéu a sistema algún. Está o leitor en presencia dunha colección de traballos, e non dun traballo de historia da literatura. Así, nin se fala neste libro de todos os escritores importantes que abranxe o período, nin se percuróu equilibrio algún antre o número de páxinas adicadas a cadaquén e a trascendencia que se poda atribuir á súa obra. Que se insista máis ou menos sobre tal ou cal figura, débese a razóns ocasionáis. É verdade que algúns autores importantes son tratados con estensión; mais outros non están neste caso, e mesmo os hai dos que os proprios nomes faltan no volume.*

Estimóuse de algunha utilidade datar os traballos segundo o ano da súa primeira publicación. Desde logo, foron revisados os testos primitivos, e correxidos ou aumentados aqueles que se estimaron dignos de aumento ou corrección. Na versión galega dos que orixinariamente non se escribiron na lingua na que agora van, o autor dispuxo da colaboración de dona Lydia Fontoira Suris, axudante de clases prácticas no Departamento de Filoloxía Galega da Universidade de Santiago.



ANTONIO NORIEGA VARELA

I. Antonio Noriega Varela

1

CENTENARIO DE NORIEGA VARELA

Poesía auténtica e poesía didáctica

Noriega Varela foi un poeta auténtico. Un poeta auténtico é, naturalmente, un poeta que se propón facer poesía. O que sexa poesía non é doado de esplicar; pero, en todo caso, semella que hai algo difícilmente compatíbel coa poesía, e este algo é a didáctica. ¿Qué sentido ten, pois, o poema didáctico? É unha criatura artística de sangue mesturado, antre branca e negra, na que normalmente podemos isolar xenes poéticos e xenes didácticos. É unha realidade ouxetiva, e non unha idea homoxénea. Unha realidade inestábel. En virtude das leis xenéticas, a combinación de branco e negro pode resultar branca, negra ou gris. Un poema didáctico pode resultar enteiramente poético, enteiramente didáctico, ou raiado, coma unha cebra, de didáctica e poesía. E craro está que no derradeiro caso caben prácticamente infindas doses na proporción dos elementos integrantes. Os resultados dependen amiude non do propósito do autor, senón do seu temperamento. Grande parte das obras literarias das que o contido nos semella hoxe esencialmente poético, foron concebidas cun fin didáctico. Toda a producción de Virxilio, por exemplo, está orientada cara unha finalidade política. Trátase de colaborar coa administración octaviana: de esaltar a grandeza de Roma e a groria da *gens* Iulia, e cooperar á política agraria de colonización interior que o emperador propugnaba. Esto é didactismo, e a *Eneida* non é menos didáctica que *As Xeórxicas*. Pero Virxilio era un poeta auténtico, e, calquera

que fose a súa intención, a súa obra é poética. Vemos, pois, que cabe unha xurdia realización poética motivada por un propósito didáctico. Ao falarmos, logo, de que é poeta auténtico o que se propón facer poesía, non queremos sinificar que non poda endrezar o seu labor cara un fin que trascenda a poesía. O que queremos sinificar é que, sexa cal sexa ese fin trascendente, o poeta auténtico quer lograr ese fin por medio da poesía. Está servindo á súa ideoloxía estrapoética persoal, ou á ideoloxía do seu pobo, ou á ideoloxía do seu grupo social, ou á ideoloxía do seu amo mediante a poesía, que considera o seu patrimonio persoal e caracterizador. Aínda que concurrise aos fins de Augusto e de Mecenas coa súa obra, Virxilio sentíase distinto de Augusto e de Mecenas. Esta vontade de estilo poético, este propósito de realizar un contido ideolóxico calquera baixo forma específicamente poética, é, pois, o que caracteriza ao poeta auténtico. O logro non é posíbel se non se poseen as condicións esenciáis do poeta, e éstas poden se dar en concurrencia con outras aptitudes alleas á gracia poética. Se éstas esisten con vigor suficiente para resistir a súa absorción polo xenio poético, o resultado será unha obra na que o poético e o didáctico aparezan en xustaposición: *A Divina Comedia,* que os seus primeiros comentadores viron como teoloxía ou filosofía únicamente, e que un Benedetto Croce víu nos nosos tempos como unha construcción didáctica interrumpida por labaradas poéticas.

Noriega, poeta auténtico

Antonio Noriega Varela tiña conciencia de poeta auténtico, e poseía tamén a gracia de estado necesaria para ser poeta. E esto é xustamente o que, asegurando dunha banda a súa permanencia na historia da poesía galega, pon a proba no momento actual a súa valoración polo público non especializado perante o que o facemos comparecer ao comprírese o centenario do seu nacimento.

A poesía é un fenómeno social. O poeta defende a súa propria causa defronte á sociedade. Pero a sociedade, se é ceiba —e se non o é non pode formular un auténtico veredicto— non constitúi un bloque monolítico, senón que está estratificada en capas distintas. No que fai referencia ao orde estético, podemos reducir a dous estes estratos. Temos, pois, dous tipos de público, dous tipos de leitores. Un tipo comprende os leitores

especialmente interesados na poesía. Éstes, pola súa inclinación, a súa preparación e a súa esperiencia, percuran no poeta a poesía. Caracterízanse polo liberal do seu xuicio. Están dispostos a admitir como sustrato ideolóxico da poesía o que o poeta nos presente. Un materialista pode rexeitar a teoloxía de San Juan de la Cruz; un católico pode rexeitar a teoloxía de Milton. Pero se eses leitores pertecen ao público ilustrado, non acharán dificuldade algunha para recoñecer e gozar a grandeza poética do carmelita e do puritano. Perante este tipo de público, Noriega Varela ten pouco que temer. Vexamos cómo, o día de hoxe, pode enxergar ese público a Noriega Varela.

No Mondoñedo de 1869, é decir, nunha pequena cidade episcopal, na que o ritmo de vida está marcado polo grave son de campás eclesiásticas, e nun intre en que o uniforme movimento do tempo domeado pola liturxia ven de ser crebado pola conmoción dunha revolución política, nace un rapaz que, despóis de fallidos intentos de seguir a carreira sacerdotal, ha se improvisar mestre de escola e exercer a súa profesión en diversos puntos de Galicia. Este rapaz, Antonio Noriega Varela, está dotado para a poesía, e chama a atención do poeta de Mondoñedo.

O poeta de Mondoñedo é entón o médico republicano don Manuel Leiras Pulpeiro, petrucio moi respeitado, de quen cultiva o trato Noriega. Leiras, bo coñecedor da fala comarcal, figura típicamente decimonónica, é, endebén, precursor de Noriega nalgúns aspeitos da súa poesía. Se non na postura ideolóxica, no sentimento da natureza anuncia a Noriega esta luida e recendente xoíña do seu vello amigo, co que sobre as escelencias da mariña ou da montaña, o poeta do ermo ha soster unha curiosa tenzón:

Desque lle a pela bolaron,
naide máis foi á Frouseira;
sóilo Dios puxo froliñas
por entremedias das penas;
froliñas pequerrechiñas
i agrouladas, que semellan
bágoas de sangue calladas
no bico das carrasqueiras;

froliñas que, con ser froles,
caladamente se queixan
de que tanto, tanto tarden
en cobrarse contas vellas.

Este ton hémolo ouvir con máis insistencia en Noriega:

É unha breve pucharquiña
sobre un enorme penedo.

Nin rosiñas brancas nin claveles roxos:
eu venero as froliñas dos toxos.

Toda humilde beleza

Os comezos da poesía de Noriega son decimonónicos, como a poesía de Leiras. Romarías, enxebrezas, ledicias e bágoas do vivir campesino ecoan nos versos do máis novo como nos do máis vello. Falta en Noriega a sátira clerical, un dos temas tópicos da poesía de Leiras.

Poida que os primeiros leitores de Noriega non viran nel senón un costumista máis. Pero a saborosa rusticidade do seu decir e a plenitude de dominio da versificación xa o distinguen dos epígonos de Rosalía. Endebén, a voz de Noriega ha soar inconfundíbel e nova na poesía galega nas súas breves composicións inspiradas no lirismo da natureza, lirismo de espírito franciscán que canta a beleza das cousas humildes, as galas sinxelas con que se enfeita a montaña casta e probe.

Saben as ilusiós miñas
dun carreiriño brañego
entre orballadas espiñas.
Despértamo a luz febea,
i a través dos piñeirales
devagariño serpea.
Ó pe dun Cristo se enrosca
donde a queiroguenta serra
é mais ourizada e fosca.
E por un ermo se estende,
que dun sabugo se ufana,
i a rosmaniño recende.

Con moitos predios a bravo,
meu pazo ideal vos brindo
do carreiriño no cabo.

Rubida ao monte Parnaso

Afinal, a poesía de Noriega, decote perpasada dun íntimo sentimento da natureza, vai adquirir matices de esteticismo, e vai se convertir en poesía de arte maior ao contacto coa poesía portuguesa do seu tempo. Noriega Varela serviu escolas en Trasalba e na Graña de Vilarente. Veciño, pois, de Otero Pedrayo e de Aquilino Iglesia, foi amigo dos dous, e cos dous tivo intercambio cultural. Ambos ampliaron os horizontes do autor de *Montañesas*. Otero Pedrayo pon a Noriega en relación co grupo ourensán «Nós», e Aquilino facilítalle o coñecimento de moitos poetas modernos. Noriega viaxa a Portugal, é hóspede de Teixeira de Pascoaes; e a frecuentación da obra do poeta de Amarante, a de Eugénio de Castro e os parnasianos brasileiros, como Olavo Bilac, ha deixar o seu calco nos sonetos do mindoniense, que, conservando a temática de inspiración montañesa e franciscana, van asumir un lésico máis culto e lusitanizante, van se enfeitar con primores de dicción, con equilibrios e compensacións de ponderada arquitectura, con paralelismos e similicadencias; en fin, con imaxes nas que xa se percura a pura beleza, cada vez máis ceibada da enxebre ternura. E esta esperiencia «parnasiana», insólita na poesía galega, é unha proba máis da capacidade artística de Noriega, nunca tan afortunado artífice, nunca tan dono da forma poética como nestes sonetos, moi alonxados, no lésico e no estilo, dos seus xeitosos poemas rústicos anteriores, aínda que unha pureza virxiliana, presente nuns e noutros en diversas tonalidades, manteña a continuidade real da liña poética.

Sañudo o rostro, rudas as maneiras...
¿qué agoirarás, montaña? Teu desvío
a sangre fría o encaro; mais ¡dá frío
ver o sol terqueando pra que o queiras!
Nas follas novas das abedoeiras
tremelucen doíñas de rocío,
floresceron as urces, i o bravío
cardo soña igualarse coas roseiras.

¡Oh amada, triste amada, desarruga,
por Dios, a ialba frente! Ben madruga
ora pra te encantar un pracenteiro
merlo, que Dios bendiga, e tu recollas,
¡maga dos ollos verdes!, entre as follas
sempre verdes do máis xentil loureiro.

Noriega á hora de hoxe

Noriega, pois, sinifica un fito na poesía galega. E o leitor ilustrado, o exercitado no gozo estético, recoñece a súa autenticidade de boa fe.

¿E a actualidade de Noriega Varela?

Ésta é outra custión.

Éste é un pleito que ha se fallar ante outro tribunal. Un tribunal constituido por un público máis amplio: o segundo tipo de público ao que nos temos referido ao comezo destas consideracións.

Este público non especializado, pero non necesariamente desprovisto de criterio, moitas veces culto, pero non profesionalizado, por así decilo, é o público emborcado nas inquedanzas do momento, que non pide á poesía «misterios», senón «revelacións», no sentido de Curros. É decir, que reclama unha poesía nun certo xeito didáctica. Non solicita epifanías estéticas, senón corroboracións ideolóxicas. Non percura *carmina non prius audita*, senón música que acompañe as súas pasadas pola terra que pisa. O que non sexa esto é para el «música celestial», e se está enguerellado en arduos problemas terreos, non ten ouvidos para escoitar a música das esferas que Pitágoras percibía. Este público hoxe non se interesa por outra poesía que a poesía que esprese as tensións sociáis en que se desenrola o seu momento histórico. En fin, é unha forma de didactismo a que reclama na poesía, se a poesía ha ter xustificación.

Nos comezos da súa carreira literaria, Noriega non foi alleo a ese tipo de poesía. Mestre en Fondós, en contacto con Antón Villar Ponte, colaboróu cos seus versos no movimento agrario anticaciquil que daquela estaba en marcha. E sofríu as consecuencias: un traslado ao estremo oposto de Galicia, que lle sentóu coma un mazazo na cabeza. Aquela vea estiñíuse. Aquela inspiración era episódica.

Endebén, Noriega non é un poeta desarraigado. Mesmo é un poeta que refusa xeralmente o intimismo, que refrexa non raro as mágoas do vivir labrego. Pero non é un poeta didáctico, nin pretende probar nada; o seu home é o home natural, e non o home histórico; e como o contido da súa poesía foi, en definitiva, alleo á problemática actual, non podemos decir que sexa un poeta de actualidade.

Tirteo e Alcmán

Mais a dicotomía antre un público «idealista» e un público «realista» non pode se considerar permanente. Sempre haberá un «pequeno público» e un «grande público», un público «técnico» e un público «profano». Pero o divorcio estético antre ambos estamentos só é total en intres de grave tensión histórica. En todo o mundo vivimos un destes intres. Non temos que considerar que han perpetuarse. O puro gozo estético é un ben de todos. Cando se estabilizan as condicións históricas, estabelécense pontes antre as diversas posicións determinadas polo contesto cultural. A emoción galega, a ternura perante as criaturas humildes, a mestría técnica, o sentido estético son valores da poesía de Noriega que, calesquera que sexan as urxencias da hora, todo espírito ceibo ten que recoñecer e disfroitar. Os espartanos cantaban os cantos de Tirteo, que eran poesía de loita, cando avantaban cara os seus nemigos. Secomasí, sin deixar de ser o que eran, gostaron tamén de Alcmán, que non cultivaba ese tipo de poesía. Non agardemos que, por agora, os versos de Noriega acaden unha popularidade especial. Quero decir, que se graben discos coas poesías do cantor do ermo. Pero non hai dúbida de que Noriega, con Cabanillas, inaugura unha nova etapa da poesía galega, e a súa importancia non se pode negar. É un poeta orixinal. E ¿qué mais pode ser un poeta?

1969

2

ANTONIO NORIEGA VARELA

O Instituto Padre Sarmiento de Estudos Galegos conmemora este ano o nacimento, do cal se cumple agora o centena-

rio, do poeta Antonio Noriega Varela, figura de primeira categoría dentro da lírica en lingua do país.

Foi Noriega Varela —non sendo somente eso— o derradeiro dos grandes mestres da poesía costumista que se enceta cos primeiros cultivadores da nosa lingua dentro do Rexurdimento postromántico —Francisco Añón, Xoán Manuel Pintos, Antonio Fernández Morales—, atinxe o cimo cos *Cantares* de Rosalía e se prolonga cunha serie de epígonos distintos —Valentín Lamas Carvajal, Benito Losada, Manuel Leiras Pulpeiro—. Esta poesía costumista, tan entrañábel e vistosa, correspóndese coa obra dos pintores contemporáneos, desde Dionisio Fierros a Fernando Alvarez de Sotomayor. Aquél pintaba os campesinos que Pintos cantóu, como Sotomayor os que cantóu Noriega.

Ninguén, agás Rosalía, describíu con máis fortuna que Noriega o aspecto esterno dos nosos aldeáns, no duro traballo da labranza, na leda vivacidade da festa. Ninguén, fora cicáis Rosalía, complacéuse con máis simpatía e gracia que Noriega en pintar, con trazos vigorosos e grande luxo de cor, o atuendo dos nosos campesinos. Devoto da tradición, o poeta amaba o traxe tradicional, do cal lle magoaba o esquecimento.

O que a Galicia mal queira,
pode vivir sosegado:
fun o vinteoito á feira
e non vin unha monteira
nin un dengue colorado.
Pon medo, así eu teña a Dios:
na vida dos meus abós,
un mantelo ¡era un tesouro!
e menos dunha onza de ouro
non se mercaba un dos bos.
E non vexo no feirón
o chairego farfantón
i a carpazona xentil
que nas trenzas do mandil
lle entricaba o corazón.

O pano, herdeiro da cofia, toucado xeral en tempos de Noriega da moza campesina, inspiróu ao noso poeta un soneto antolóxico.

E porque é tan lugués, e porque o pide
teu xeito agreste, porque ben lles prace
ós verdes do Vilar de Lamanide
i ó hostil acibro que onde a murta nace,
teu paniño encarnado me namora,
linda serrana, moza churrusqueira,
que nos montes de Argán eres pastora
e no Fondal da Graña tecedeira.
¡Meu corazón, aquel que en noite triste
se apartóu destes ermos, que o sol viste,
si ó cabo torna dun país lexano,
si, aínda que seña inverno, a vir se atreve
mentras de vagarciño cai a neve,
chorará como un neno ó ver teu pano!

Semellóu, pois, axeitado, ao Instituto Padre Sarmiento, que a súa vixésima segunda esposición, adicada a conmemorar o centenario de Noriega, sexa unha esposición do traxe do país, por Noriega cantado con tanta emoción e tan ricaz linguaxe.

* * *

Antonio Noriega Varela nacéu en Mondoñedo o 19 de outubro de 1869. Foi mestre de escola en varios pontos de Galicia. Xubilado, finóuse en Viveiro o 27 de marzo de 1947.

Son difíceis de esquecer os primeiros poemas de Noriega, os poemas da súa mocedade, escritos no século XIX e enmarcados no realismo costumista decimonónico. Estes poemas, que cuns poucos máis de principios de século integran a primeira edición de *Montañesas* (1904), poseen, en efecto, unha firmeza de espresión, un áspero recendo, unha saborosa rusticidade sin tosquedade nin amaneiramento que os salientan inmediatamente dentro da poesía contemporánea. Hai neles, escritos en saborosísima lingua montesía, en estrofas e versos maxistralmente moldados, unha impresión directa e orixinal da paisaxe e a vida da montaña, un alento de saudábel rudeza, de fresca e forte vitalidade natural. Pezas como «Fale meu bisabó», «De ruada», «Pra as canónigas», «A montaña», «Creso montañés», «Nadal», «Do San Juan de Romariz» son verdadeiras xoias da nosa lírica costumista, superiores a todo canto dentro do xénero se escribíu, salvada a escepción de Rosalía, a quen Noriega, fora de algún caso isolado, como «Teño amores

na montaña», non recorda nunca, porque a súa voz é outra, como é outra a súa paisaxe. Evidentemente, *Cantares gallegos* e *Montañesas* son os dous libros máis logrados da poesía realista de temática campesina do noso Rexurdimento.

Porque con *Montañesas* remata propiamente o noso Rexurdimento. A nova versión do libro de Noriega, *Do ermo* (1920), preséntanos un poeta distinto, un poeta *postrexurdentista*. Hai nel refugallos, desde logo, do poeta descriptivo da paisaxe, as festas, os traballos e as emocións da montaña. A montaña continúa a ser —seráo sempre— o escenario da poesía de Noriega. Mais agora Noriega non é xa somente un poeta costumista. A paisaxe foi gañando terreo aos costumes; a natureza, facendo ciar ao home. A poesía de Noriega agora, a verdadeiramente sinificativa, é puro lirismo da natureza.

O poeta de *Montañesas* acostumaba nos falar ao traveso da voz dun labrego. Antre Antonio Noriega e nós interpúñase un persoaxe creado polo autor, un montañés que falaba, aínda que en bos versos, como os montañeses falan. Sin decraralo esplícitamente, o autor servíase dun intermediario para se dirixir a nós, como Rosalía o fai xeralmente nos *Cantares*, inanque consideremos que nos mesmos ese intermediario non pode identificarse sempre coa moza gaiteira do prólogo e o epílogo. Mais agora Noriega, a quen a persecución política, pois ten posto a súa musa ao servicio da causa agraria, alonxóu da súa cómoda escola de Fondos, atópase en Trasalba, a donde puido trasladarse desde Calvos de Randín, lugar do seu desterro. Noriega relaciónase entón co grupo galeguista de Ourense e con persoalidades literarias portuguesas, como Teixeira de Pascoaes. Elo amplía os seus horizontes e faille verdadeiro poeta lírico. Agora é o sentimento da natureza o que domina a súa inspiración. A voz que canta é xa a propria voz do poeta, sin ningún mediador maxinario. A poesía da montaña, filtrada ao traveso dun delicado temperamento, manifféstase en breves poemas esenciáis, construidos con sinxeleza, dunha estética franciscana, devota de toda humilde beleza. O lirismo de Noriega, en conxunto, non irá nunca máis alá. A comunión coa natureza, a pregaria perante a natureza —nunca a absorción da natureza pola intimidade do poeta, como nalgúns románticos devoradores do mundo— é o límite da suxeitividade en Noriega, refractario ao lirismo autobiográfico ou metafísico. «As froriñas dos toxos», «Ouvea o lobo», «O trono da paz», «A xente da montaña», «O

musgo», «Unha breve pucharquiña», poden exemplificar este aspecto da poesía do lírico mindoniense. Por el, o autor rebasa craramente as fronteiras do Rexurdimento e emancípase de toda autoridade decimonónica dentro do realismo costumista galego. En realidade, estes poemas son totalmente orixináis pola súa temática, tal como está enfocada, se os poemas rústicos dos primeiros tempos do poeta o eran só polo seu ton persoal, estando polos seus motivos enteiramente aliñados no xénero tradicional.

Mais Noriega había acadar aínda a másima perfeición como artista, como artífice, como estilista, nos seus sonetos. Son poucos en número, e do grupo homoxéneo hai que afastar, antre os recollidos en libro, tres, os máis antigos, que responden a estética distinta. Un é o titulado «A unha señorita do Lugar das Casas», o máis temperán de todos, o único que figura na primeira edición de *Montañesas*. O poeta non o reimprimíu, sin dúbida por consideralo insinificante. «Pra os mozos», que somente aparece na primeira edición de *Do ermo*, non pasóu ás sucesivas, como outras composicións de análogo tenor, polo seu carácter de protesta social. Noriega, que, como Cabanillas, colaborara cos seus versos no movimento agrario anticaciquil, abandonóu máis tarde toda inspiración deste tipo. O terceiro soneto, que figura por primeira vez na segunda edición de *Montañesas* (1910), mantívoo Noriega en todas as sucesivas reimpresións da súa obra, ate a de 1946. Chora a morte dun fillo, e é imitación do de Camões «Alma minha gentil que te partiste». Noriega, pois, xa en 1910 coñecía algo de poesía portuguesa. Mais os vinteún sonetos restantes, que deberían se imprimir xuntos, e merecen unha edición crítica, escribíronse despóis, en Trasalba e en Vilarente, cando o seu autor ampliara os seus coñecimentos de literatura portuguesa e lera a algúns modernos. Noriega admiraba os sonetos de Antero de Quental, que gostaba de recitar. Estimóu tamén moito os do parnasián brasileiro Olavo Bilac, do cal só a escesiva sensualidade lle inspiraba reparos. Menos aficionado ao soneto, Teixeira de Pascoaes, de quen Noriega foi hospede en Amarante, era outra das súas devocións antre os escritores portugueses. Nos vinteún sonetos que —escluindo «Fillo do corazón»— poden se ler na derradeira edición de Noriega, éste aparece convertido a un esteticismo parnasián que se esmera na feitura do verso, no xogo da dicción, na ponderación e equilibrio do ritmo. As combina-

cións das rimas oferecen novedades dentro dos costumes do tempo. A pura beleza plástica e musical é perseguida afincada e hábilmente polo poeta, que admite agora no seu galego cultismos e lusismos inconcebibeis na súa primitiva e vigorosa fala rural. Mais Noriega, por moi parnasián que se teña volto, non renuncia á emoción, á tenrura, e continúa a ser a montaña a fonte principal da súa inspiración. A montaña cantada agora cun luxo de imaxes e un ton maior, cuns artificios estilísticos e unha nobreza de conceitos que fan dos sonetos un conxunto poético do máis interesante dentro da lírica galega moderna.

Non os enumeraremos aquí. Lembraremos, como o máis celebrado cicáis, aquel, traducido ao italián e ao catalán, no que, anunciando a Amado Carballo, o poeta mindoniense preséntanos á brétema como unha cega descalza que avanta ás apalpadelas polos piñeiráis, feríndose nas espiñas: «A brétema, ¿tu sabes?, é ceguiña». Ou o tamén moi divulgado nas antoloxías «Ora é unha abedoeira», unha metamorfose, cicáis reminiscencia do Ovidio escolar que Noriega frecuentaría nos seus anos de seminarista, e que na súa gracia portuguesa, plateresca ou barroca, recórdanos a Dafne de Bernini. Remataremos coa reproducción deste soneto, os derradeiros versos do cal, coa súa inspiración indumentaria, soan moi ben na soleira dunha esposición do traxe galego.

Trocóuse en arboriño (foi noutrora)
i aparece nos ermos orballada,
porque gusta das lágrimas da aurora,
xoiñas fulgurantes... A isolada
ora é unha abedoeira; mais xa fora
Nympha, tal vez, ou Princesiña, Fada,
ou a Meiga máis linda e argalladora
que inquietóu ós brañegos de Labrada.
Trocóuse en arboriño, i, entre abrollos,
esmeraldas perdera: ¡os claros ollos!,
dous astros milagrosos... Mais non perde
súa esbelleza, prodixio de finura;
seu vestido, milagre de brancura,
é unha ondeante mantilliña verde.

1969

3

NORIEGA VARELA, POETA DUN SO LIBRO

Noriega Varela é, en realidade, autor dun so libro. *Montañesas* e *Do ermo*, nas súas distintas edicións, non son senón versións distintas dunhas «poesías completas» sometidas a revisión constante. Na derradeira impresión, baixo o título *Do ermo* da portada agrúpanse as composicións en tres apartados. O primeiro, «A Virxen i a paisanaxe», reproduce cen cantigas populares de inspiración mariana, editadas por primeira vez en 1914, as cales foron recollidas por Noriega da voz viva do pobo, como di o ordenador da edición; aínda que parece indudábel que algunhas son da propia minerva do lírico mindoniense. Seguen os apartados «Montañesas» e «Do ermo»; pero algunhas das composicións contidas en cada un dos mesmos, figuran asemade nalgunhas edicións dos dous libros —un e outro— publicados baixo eses títulos. No apartado «Montañesas» da derradeira edición, agrúpanse en xeral as pezas máis antigas, pero non sempre. E no apartado «Do ermo», hai, desde logo, testos que figuran nas edicións do libro *Montañesas*. Deste libro, baixo ese título, esisten dúas edicións, de 1904 e de 1910. As que seguen de 1920, 1929, 1946, rotúlanse *Do ermo*, e están arrequentadas con novos e sucesivos testos, que, por refrexar a influencia de poetas de lingua portuguesa das escolas parnasiana, simbolista e saudosista, introducen novos elementos estéticos na poesía de Noriega.

Éste é aínda autor de *Cómo falan os brañegos*, onde se recollen moitos xiros e xeitos da linguaxe oral dos nosos campesinos. Non é, pois, esta obra un libro de poesía; e, polo tanto, non amera a nosa opinión de que Noriega —como poeta orixinal, coa salvedade anotada verbo das cantigas á Virxe— é autor dun so libro.

Anque os títulos «Montañesas» e «Do ermo» son dabondo significativos —pois a paisaxe habitual da lírica de Noriega é a terra fragosa, probe e casta, de sobria vexetación e sinxeleza franciscana—, o que temos, pois, nas sucesivas edicións deste lírico, é o conxunto das súas poesías, escolmadas en cada momento seguindo a evolución do seu criterio valorativo, gobernado por razóns estéticas, éticas ou de calquer outra índole. En

cada edición, por conseguinte, están presentes —e revisados— os testos dos que quería asumir a responsabilidade; eliminados, a partir da primeira edición, os que xa non lle satisfacían, ou consideraba irrelevantes, ou incompatibeis coa imaxe de sí proprio que desexaba imprimir na mente dos leitores.

Así, por exemplo, sin dúbida por lle semellar de inferior calidade literaria, desparece da colección un soneto con adicatoria a unha señorita, que xuntamente co consagrado á morte dun fillo e o dirixido á mocedade rebelde, son os únicos ensaios desta forma métrica incluidos na primeira edición de *Montañesas*. Pero por outras razóns, tamén é eliminado o soneto de inspiración civil en que convoca a mocedade á loita «pra que se erga trunfante a nosa terra». Noriega, abraiado polo seu traslado de Fondós, na asoallada mariña luguesa, a Calvos de Randín, na nevada serra ourensana —como resultado da súa adesión ao movimento anticaciquil—, non quixo no futuro saber nada da poesía protestataria. Deste xeito, dos sonetos da súa primeira época, só perdurou o que comenza «Fillo do corazón, que nas meniñas», o cal segue moi de perto ao de Camoens «Alma minha gentil, que te partiste...» Coñecedor, xa en Trasalba, da moderna poesía portuguesa, había cultivar o soneto cun novo sentido artístico, a partir da primeira edición das súas poesías baixo o título *Do ermo*.

Ao dar á imprenta a edición de 1946, Noriega eliminóu outros versos por lle parecer demasiado realistas. Así hai que esplicar a desaparición da composición titulada «Leite fresco», rexoubante pintura aldeana de execución tan firme e leda como os máis boligantes «Cantares» de Rosalía, pero con algunha nota estrevida que en 1946 tivo de semellar fora de cacho ao home de setenta e cinco anos, xa ben lonxe do pulo moceril.

Porque Noriega nacera en 1869. Cómprese, pois, este ano, o centenario da súa vinda ao mundo, na pequena e episcopal Mondoñedo.

1969

4

UN OU DOUS NORIEGAS

Como tantos outros poetas —bos ou maos—, Noriega Varela xurde ás letras galegas levado por un dobre e espontáneo pulo. Dunha banda, a vocación poética. Doutra, a natural in-

clinación a espresarse na lingua familiar. Cando se publica *De Ruada,* Noriega ten tras de sí unha tradición secular que para un mozo criado nun medio popular apoia suficientemente o uso poético do galego. Moitos outros do seu tempo fixeron ouvidos de mercader a esa tradición, e —bos ou maos— preferiron ser poetas na lingua oficial. A opción dependía, antre outras cousas, do propósito perseguido. Hoxe, mesmo pode ser rentábel o exercicio en galego da profesión poética. Cando menos, ate hai pouco esistía a posibilidade, se a temática se axeitaba ao gosto do público, de que lle puxeran música ao poema, e se cantara éste fora de Galicia; e supoño que o letrista disfroitaría de algún dereito de autor. Mais a fin do pasado século aduro se concebía poetizar en galego como non fora por enxebre amor ao galego e á poesía. Non cabe dúbida que Noriega tiña deses dous amores. Eran, se cadra, amores platónicos. Pode haber na vida de Noriega momentos nada poéticos. E xa sabemos que o noso home falaba sempre castelán coas xentes socialmente distintas. Mais o que define ao crente é a fe. As obras definen ao xusto. Noriega non só amaba ao galego, senón que se planteóu o problema da lingua literaria.

Un curto tempo, Noriega foi arrastrado por Vilar Ponte á militancia agraria. Mestre en Fondós, contertulio de rebotica en Foz, escribíu poemas como os titulados «Acción gallega», «Pra os mozos» e «En boa hora». Estes despuntes cívicos foron coutados polo desterro a Calvos de Randín, e a dureza do golpe afastóu para sempre ao poeta das actitudes rebeldes. O conservadurismo da súa conducta estendíase á súa actitude perante a fala, e ollaba con sarcástica condenación os intentos —ás veces mal dirixidos— de ampliación e depuración da lingua literaria, realizados polos que mantiñan acesa a cacharela que nel se trocara en morna borralla de pacífica contemporización.

Hoxe vemos con máis craridade os termos do planteamento do problema da lingua literaria. Endebén, só espíritos moi sinxelos, por falta de cultivo ou sobra de confianza, cren ter a solución na man. Se agora, despóis de tantas meditacións e controversias, é ésa a situación, compréndese cán incerto se presentaría o caso nos tempos de Noriega.

¿En qué lingua escribir? Para o primeiro Noriega —como para algúns galegos de hoxe— esa palabra que veño de estampar, «lingua», xa sería ouxeto de anatema. Para aquel Noriega non había máis galego que o galego rústico. Había que consta-

tar o uso do lésico nos lugares que se consideraban paradigna de rusticidade. E como ningún veciño da Capela, ou Coirós, ou Angróis, ou Piugos, emprega hoxe o vocábulo «lingua«, semellante voz debe radiarse do galego escrito. Afinal, segundo ese criterio, o galego, como as zocas e a gaita, é un producto folklórico, sagrado na súa forma fosilizada, e que se profana se se quer perfeccionar. Secomasí, ésta era a opinión de Emilia Pardo Bazán, que aprobaba benévola *A musa das aldeas* porque nela percibía o arrecendo da terra; pero que consideraba aberrantes as *Follas novas* porque ían máis alá do epigrama e a égloga.

Isolados da tradición medieval pola incultura e da moderna literatura portuguesa pola alfándega, os nosos venerabeis devanceiros do Rexurdimento sempre estaban espostos a aceptar para o galego o destino do charro ou do panocho. Modestia exemplar. Humildade virtuosísima. A ninguén escandalizaría —nin a Unamuno— tan inocente proceder. A lingua galega sería unha fala a estinguir, e a literatura galega a derradeira foguetaría dunha pintoresca romaxe.

Amar algo non é embalsamalo, senón vivificalo. Noriega —o primeiro Noriega— estaba realmente namorado da fala galega; pero non da súa esencia permanente, senón da súa presencia momentánea. Trocar algo dela no sentido de elevala desde a súa rusticidade, semelláballe sacrilexio. A fala había ser como unha amante aldeana con quen sería fremoso reloucar antre o centeo; pero con quen sería insensato celebrar matrimonio canónico, porque a dona non tiña modáis para conducirse nas visitas. E se llos ensináramos, perdería o seu enlevo de rosa ventureira.

Espresábase así:

Nosa fala é un paxariño
que adoita faguer o niño
no seio do hirsuto monte:
ben na pola dun espiño
ben á beira dunha fonte.
Froliña é, que non estraña
os ermos, e ben se engaña
quen se desviva por ela
se antre os toxos da montaña
non se espiñóu pra collela.

A decraración é rotunda. Se vostede quer escribir en galego, ten que percurar o idioma na montaña, espiñándose para coller, como chorimas, as frores lesicáis. Non hai outro galego que o galego aldeán.

E comprendemos estes namoros bucólicos de Noriega. O poeta tiña un fino instinto de recolleitor das frores dos toxos, porque amaba toda humilde beleza. O galego dos seus poemas rústicos ten un sabor tan sano, unha naturalidade tan arrecendente, unha autenticidade tan vizosa, que nos atrae con forza irresistíbel. Decontra a falsificación, a violencia, a deturpación e a arbitrariedade da lingua de moitos contemporáneos, a meiguice do galego do primeiro Noriega semella un miragre de verdade e de eficacia estética.

Mais ¿temos de ficar aí? A literatura galega ¿ha de ser só dialectal, carpazona, brañega? Filla lanzal da serra, ¿non rematará no museo etnográfico?

> Non é gallego quen te axe,
> quen, serra, che teña zoña,
> xa que herdaches o lenguaxe
> enxebre, o típico traxe,
> e a gaita e máis a zanfoña.

Noriega sai do seu desterro de Calvos de Randín e pasa trece anos nas terras, máis doces, de Trasalba. Agás da amistade sostida con Otero Pedrayo, pouco ou nada vai beneficiar do estilo dos homes do grupo Nós, que percuran a Galicia non só en Galicia, senón tamén en Europa. Ai, a lingua pastoral de Noriega úsase arredor da camilla de Risco para falar da filosofía de Bergson ou a constitución da república de Weimar. Mais ao traveso dos intelectuáis de Ourense, Noriega coñece aos poetas portugueses contemporáneos, e eso halle abrir novos horizontes lingüísticos.

Xa nos seus primeiros tempos, Noriega escribira un soneto que revela a leitura de Camoens; pero agora le asiduamente a Antero de Quental, Eugénio de Castro, Guerra Junqueiro, António Nobre, Teixeira de Pascoais, Olavo Bilac. E cruza o Miño, e é hóspede do poeta de Amarante.

A carantoña de pailán, o disfraz de Valmajour que con tan notábel xeito e suceso tan venturoso constituían as prendas rituáis do poeta, sacerdote de musas silvestres, canlle do rostro,

canlle do corpo ao Noriega que descobre na poesía portuguesa como a outra cara da lúa da poesía galega que él cultivara. O Noriega que se asoma ao norde de Portugal, descobre un horizonte á vez novo e familiar, que lle abre os ollos á posibilidade dunha poesía galega que, mantendo a inspiración montesía, se eleve, pola lingua e o estilo, para asobardar con moito as sebes da devesa aldeana. E aqueles escrúpulos de lésico brañego esváense, e presenciamos unha transformación lingüística, acorde cunha transformación estilística, que se manifesta na xenerosa admisión de xiros e vocábulos de xinea culta e lusitánica neste segundo Noriega.

Hai versos nos sonetos escritos por Noriega agora, que semellan arrincados de poemas dos grandes mestres portugueses.

Por exemplo, éste:

Na nudez adorable dunha estrela.

Ou éste:

E bebe, irmao dos astros e das rosas.

Ou estoutro:

Ven dos ermos inhóspitos da lúa.

Tamén dos portugueses tomóu Noriega a afición aos cultismos, denantes moi raros na súa poesía. Algúns, como «tremelucir», son característicos dos seus modelos. E deles proceden os helenismos de grafía etimolóxica ao traveso do latín: «nympha», «pytonisa», «lympha», «phebea», «symbolizar», «lyra». O poeta, que noutrora cultivaba un galego enxebremente dialectal, e semellaba considerar desaxeitado todo intento de creación dunha lingua literaria diferente da fala rústica, achégase agora ao portugués, do que toma algúns termos específicos e moitas palabras nobres conservadas sustancialmente na súa forma latina. É que quer construir unha poesía de arte maior, unha vez que se resolvéu a saltar o valado da chousa montesía en que outrora se choera voluntariamente. E ao quebrar os límites temáticos, ten que ampliar os recursos lingüísticos.

1973

RAMÓN CABANILLAS ENRÍQUEZ

II. Ramón Cabanillas

1

DISCURSO EN CAMBADOS

Ao comprir o mandado da Academia Galega, e comparecer hoxe ante vós para evocar a poesía de Cabanillas, non podo afastar da miña lembranza que foi aquí, na súa propia terra, onde viron os meus ollos por derradeira vez, e por derradeira vez apertaron os meus brazos, o corpo cangado pola vellice no que alentaba aquel profundo e armonioso espírito, hoxe incorporado ao ceo da nosa groria.

Unha tarde de vran, a do 1.º de xullo de 1958, á hora da sesta, pasaba eu por Cambados, e petéi na porta da casa do poeta. Aínda que estaba descansando, quixo me recibir. Fumamos, e falamos dos libros, dos amigos, das arelas comúns. Regalóume Cabanillas un vello volume en pergameo, invitoume a volver con máis calma para pasar con él todo un día, e dímonos a derradeira aperta. Vivo, non tiña de velo máis.

Vino morto a tarde do 10 de novembro de 1959, na súa capela ardente, afiadas e xiadas as faccións de petrucio, envolto no saial de Francisco, no pardo saial da humildade, que, iluminado polas raiolas con que de esguello o fería o sol, tinxíase de cárdenas solemnidades. Os humildes serán ensalzados. O sol de Arousa convertía en groriosa púrpura o hábito franciscán. Un sudario de sol poente agarimaba o corpo dun dos espíritos cardináis da nosa terra, o corpo do que foi —do que é— un dos quicios da nosa poesía.

Non houbera podido ser Cabanillas o poeta que foi se non houbera sido o home que chegóu a ser. A súa alma estaba feita da suprema sabiduría. Esa sabiduría que os anos dan a algúns espíritos escolleitos, esa sabiduría tecida de desenganos aturados docemente, de renuncias aceitadas sin amarguexo, de sere-

nidade profesada sin afectación. Cabanillas puido ser un grande poeta porque foi un home sinxelo. Nada desexaba, nada pretendía en canto a honores e distincións mundanas. Non por atrabiliaria misantropía, pois era apacíbel e afectuoso. Tampouco por rixidez estoica, pois era humán, benigno e cordial. Poeta verdadeiro, endexamáis se creu un inspirado. Fióu o seu fío, tecéu a súa tea con honradez de bo artesán, mainamente sumiso ao vento do destino, tranquilo na tempestade, indiferente ás honras, ceibo de vanagroria. ¡É tan pouca cousa a vida! ¡É tan levián criatura o home! Hainos que se cansan por rubir aos cumes. Se Cabanillas os atinxíu, foi pola alta espiritualidade da súa obra, nunca polo fato esforzo dunha arela de medro persoal.

Mais este asceta era, como San Francisco, un amante da vida. Un doce amor aos fremosos dons da natureza, que cantóu con casta paixón remansada en cristalinas loubanzas, quentaba o seu enxebre corazón. O ideal, que nimba a realidade dun halo luminoso, embelecíalle o mundo. Non percibimos nos seus versos a anguria do desespero, senón a morna saudade de quen apacentóu a súa alma no enlevo malencónico da beleza mortal. Non estamos en presencia dun pensador que descobríu o absurdo da esistencia. Na poesía de Cabanillas transparéntase a crencia nun orde lóxico e ontolóxico, nun logos que rexe o devir do cosmos, un conductor benigno do que a vontade insondábel dirixe a cabalgada dos tempos, e mantén as rédeas nas súas mans divinas, mesmo cando semella que nos despenamos no abismo.

En Cabanillas latexaba a esperanza. O seu corazón descansaba no ben. Por eso a música dos seus versos foi se facendo cada pouco máis enxebre, máis sotil, máis calada. Chegóu a ser unha música de órgano, unha música litúrxica, unha música relixiosa. O seu derradeiro poema foi un grave oratorio, entoado coa voz pura dun neno que con corazón limpo eleva o seu cantar.

Rende en ofrenda ó Todopoderoso
o fiel, sinxelo, puro e piadoso,
o froito de máis celmes, escolleito
no recóndito eixido do seu peito.
Moitos aforran con fervor diñeiros
pra mantenza de probes mendicantes;

eu consagro a El Señor iambos lixeiros
e troqueos rolantes,
xa que, sin dons do ceo e bens do mundo,
ni a Dios teño qué dar ni ó xemebundo.
Dios, endebén, o meu versar estima,
e escoita con bondade a endebre rima.
O dono do casal empoleirado
arrecada un tesouro
de trebellos, eiquí e alí espallado:
relumbra, cirio aceso, a copa de ouro;
mais non falla o metálico cacharro
nin a ola de barro.
Bandexas hai de prata e de bo peso,
e ricas pezas de almasí labradas,
sin que marren por eso
as en carballo e ulmeiro foradadas.
Calquer cunca é de aprecio si se axusta
ó servizo do amo da vaseira,
que ó par enchen a casa as de gran custa
que as entalladas en levián madeira.
No paterno fogar, carón da entrada,
a min, como escudela esportillada,
dáme Cristo un emprego velaíño,
e consinte me acolla a un currunchiño.
Do Salvador no pazo,
cátame ola de barro na borralla;
mais acariño o fervoroso azo
de servilo, siquer unha migalla.
¡Leve onde leve a senda escurecida,
sóio cobizo a sorte
de cantar atá a morte
a Cristo, rexidor da nosa vida!

¡Unha ola de barro! ¡Un cazolo sinxelo onde o orballo da gracia e a beleza das rosas triunfan do tempo e da dor!

Mais esta alma donda e serea ¿non ardéu nos altares do civismo? Esta voz tranquila ¿non chamóu ao combate aos irmáns?

Cabanillas dou voz á rebeldía do agro contra o asoballamento, e logróu cos seus versos cívicos, que chamaban aos labregos á redención, unha grandísima popularidade. Esto non

desminte a caracterización da súa poesía denantes intentada. Non era Cabanillas un escritor indiferente aos problemas do seu país. Endebén, as raigañas do seu espírito estaban afincadas no terreo do lirismo máis puro. Pero Cabanillas foi poeta enteiro, cicáis o derradeiro dos nosos poetas totáis, e, aínda que craramente xerarquizados, son moitos os aspectos da súa integral poesía.

Na orientación da mesma podemos distinguir, esquemáticamente, tres estratos. En liñas xeráis desenvólvense segundo un orde cronolóxico, e amosan unha crara e progresiva depuración das súas esencias líricas. Mais esto non quer decir que, para un ouservador atento, se non manifesten en todas as etapas como episódicos os elementos relativamente episódicos, e como substanciáis os elementos absolutamente substanciáis.

A primeira etapa da poesía de Cabanillas encétase en 1913, data da primeira edición de *No desterro*, e culmina en 1917, ano en que se edita por primeira vez *Da terra asoballada*. En 1915 publícase *Vento mareiro*. Estes tres libros son realmente misceláneos. Pero nos tres hai poemas de carácter social. Ao prologar o primeiro, Basilio Alvarez saudaba a Cabanillas como o sucesor de Curros. *No desterro* e *Vento mareiro* foron editados na Habana, onde residía entón o poeta. Éste torna á terra en 1915. Presencia a loita contra o caciquismo, o puxante esforzo das sociedades agrarias, o xurdimento das Irmandades da Fala. Cabanillas, en *Da terra asoballada*, tórnase o verbo lírico daquel idealista movimento. O balbordo da súa poesía cívica apaga a fina melodía de outros versos seus de máis sosegado sentir. Estamos perante *o poeta da raza*, para quen Galicia se identifica co agro.

Dentro desta etapa, hai un intre moi interesante na producción de Cabanillas. É o intre en que, debido principalmente ao estímulo de Antonio Villar Ponte, Cabanillas dá a súa aportación ao teatro galego.

De 1921 é a edición de *A man de Santiña*, apacíbel comedia que fica fora da dirección agraria, non só porque non manifesta ningunha mensaxe de redención social, senón porque, alén desto, rompe coa tradición labrega do teatro galego. En *A man de Santiña*, son os señores, e non os paisanos, os que interesan a Cabanillas. Cando esta obra se estrenóu, en 1919, os espectadores poideron escoitar falar galego nas táboas aos señores. É evidente o propósito de acadar prestixio social para a no-

sa lingua. Pero mentras na lírica cabaniliana daqueles tempos o señor é sempre o cacique, e o pazo é o tobo do lobo, o pazo e os fidalgos de *A man de Santiña* achan gracia aos ollos do poeta, que os reviste con todos os enlevos da elevación moral.

A verdadeira proxeición dramática da lírica agraria de Cabanillas —coas reservas que logo faréi— é *O Mariscal*. Postos a escribir un drama histórico, Villar Ponte e Cabanillas houberan debido compor o drama dos Irmandiños. Mais tal posibilidade non tiña de se realizar ata moito tempo despóis, e achóu espresión nunha peza escrita en galego, aínda que publicada en castelán, *La soldadera*, de Lois Seoane. Villar Ponte, que non era precisamente Basilio Álvarez, prefiríu ao drama agrario e social dos Irmandiños, o drama patriótico e político de Pardo de Cela. Certo que éste fora xa transformado por Vicetto en xefe de campesinos alzados, pero o que na obra á que agora me refiro se salienta, é a oposición do Mariscal á política centralizadora dos Reis Católicos. No drama acéitase un pasado *irmandiño* do Mariscal, o que permitíu aos autores elexilo como herói en troques dun Rui Xordo. De todos xeitos, é santificada a figura dun nobre. A conciliación cos fidalgos, outrora satirizados, avanta outro paso no vibrante drama de Cabanillas.

A poesía agraria do cal, tan representativa dun intre da nosa vida colectiva, supón realmente unha ofrenda do poeta á súa terra; mais non nos dá o máis íntimo da súa inspiración. A profundidade e delicadeza do espírito do poeta non podían se revelar inteiramente nunha temática máis propria do comicio que da intimidade. O sentimento da terra en Cabanillas ten máis de emoción lírica que de emoción cívica. Cabanillas non podía se esgotar neste episodio da súa loita poética.

Mais hai unha segunda etapa da súa producción na que o lírico continúa sacrificando os seus pulos suxeitivos nos altares da terra. Pode se centrar no ano 1926. A axitación agraria dera paso a un brillante abrinte científico. Novos métodos de estudo aplicados ao noso pasado, abriran novas fiestras á nosa tradición. Un senso europeo e moderno da nosa cultura manifestábase raiolante. Os escritores ourensáns que se agrupaban en torno á revista *Nós*, e os profesores e estudantes de Compostela que convivían no Seminario de Estudos Galegos, deron ao galeguismo unha grande fasquía cultural. Cabanillas adírese a esta nova forma de galeguidade. A súa poesía faise máis aristo-

crática. A súa fala recámase de galas arcaicas. En Mondariz, onde convive Cabanillas co seu grande amigo Enrique Peinador, impréntase o volume *Na noite estrelecida*. O idealismo céltico, artúrico, sustitúi ao ideal agrario. Xa non se trata agora de redimir a terra asoballada mallando nos caciques, negando os trabucos ou incendiando os pazos. A musa de Cabanillas fíxose hierática e cabaleiresca. As sagas do Santo Graal son a xeito de solemnes himnos rituáis dunha liturxia de escolleitos. O vago ensoño céltico é unha ascensión cara o mundo de pureza suxeitiva que decote tentóu a musa cabaniliana. Unha irmandade de cabaleiros monxes, como a dos gardadores do Graal, tería por breviarios estes poemas de Cabanillas, que semellan matinados por un pintor prerrafaelista, e que Dante Gabriel Rossetti houbera escrito ou ilustrado. Mais tamén este intre do pensamento poético de Cabanillas está ligado a un episodio da nosa cultura. Florentino López Alonso Cuevillas, o prehistoriador de *Nós*, deixóunos no seu libro *La civilización céltica en Galicia* o seu definitivo pensamento sobre a importancia do elemento celta na formación do pobo galego. Todo o occidente de Europa foi celta, e con él a meseta castelá. Non foron os celtas, senón unha xente anterior, os misteriosos oestrimnios, os que constituiron o nó da nosa liñaxe. As nosas relacións con Armórica e Britania son anteriores á invasión dos celtas. Hai quen, máis celta que galego, considera blasfemo ao que se considera máis galego que celta. Pero hoxe non sabemos cántas pingotas de sangue céltico levamos nas veas. O celtismo artúrico de Cabanillas, como o celtismo ossiánico de Pondal, son grandes creacións poéticas. Cicáis mañá teremos un poeta que cante a resistencia dos oestrimnios aboríxenes ante os celtas invasores. Poesía ésta ligada ás descobertas dos arqueólogos, os seus supostos históricos están suxeitos ao avalo e devalo das opinións.

A partir de 1927, Cabanillas entra na terceira etapa da súa poesía, que se caracteriza polo triunfo definitivo da súa suxeitividade. 1927 é o ano de *A rosa de cen follas*, breviario dun amor. Péchase o ciclo en 1958 coa publicación de *Samos*. Aos cincuenta anos, Cabanillas canta o seu derradeiro canto de amor. Aos oitenta, entoa un himno relixioso. Xa a piedade frorecera en rosas recendentes de gracia humilde e popular na devoción sinxela de *O bendito San Amaro*, que, ilustrado por Castelao, imprentárase en 1926. Nos derradeiros anos, Cabanillas traduce aos poetas amados, pasa tempadas na abadía samo-

nense, e na súa celda vai compondo a loubanza do mosteiro. A súa canción é pregaria. Á luz deste solpor cobran relevo as vellas cancións do corazón que forman o lírico río, oculto ás veces polos frondentes amieiros da poesía cívica ou narrativa, pero que nunca cesóu de marmurar quedamente ao longo de toda a vida do poeta. E o soar das ondas deste río é o que nos di con máis pureza e verdade qué poeta foi o que pulsóu tantas cordas.

Eu tiña unha arela:
¡quería ser fror!
E un día, unha fada,
rosiña cheirosa, xentil, me tornóu.
Lucín no teu peito,
sentín os latexos do teu corazón.
¡O lume era tanto e estaba tan preto
que a rosa queimóu!

¡Azas!, pedín logo,
trocando de afán.
E a fada, outro día,
volvéume paxaro de soave cantar.
Copriñas de amores
triéi na túa reixa, rendido galán.
¡A neve do inverno firéume na gorxa,
matóume ó xiar!

¡Pedín ser Legría!
E a fada tamén
axiña tornóume
soído de ledo, ridor cascabel.
Surrín nos teus beixos,
brincando nos ollos, na frente e nas sens.
¡Teu mozo, unha noite, bicóute...: de celos
tristeira quedéi!

¡Non vía camiño
e quixen ser Dor!
Enchéuse de néboas,
de bágoas e feles o meu corazón.
Miña alma, doente,
buscando consolo, a ti me levóu.
¡Un día... outro día... e a dor nunca morre!
¡E vai a maior!

Esta contida emoción de signo clásico, esta delicadeza do sentimento digna de Heine, caracteriza verdadeiramente a Cabanillas. Os versos que veño de ler aparecen na súa primitiva versión xa no primeiro libro do noso lírico. Os anos non embazaron esta cristalina craridade. Que fora, ademáis, un escelente pintor de esceas populares, que renovara a nosa poesía narrativa con orixinalidade grande, que espresara con forza sentimentos colectivos, proba que Cabanillas era un artista superiormente dotado. Pulsóu todas as cordas da lira. Foi o noso derradeiro poeta de grande alento, de grande plenitude humá. Os tempos que seguiron, deron poetas menos completos. Poetas que cultivaron intensivamente pequenas parcelas do mundo poético. Poetas especializados, nos que a técnica convirtíuse en virtuosismo. Comparados con Cabanillas, semellan poetas mutilados. Son miniaturistas apricadísimos frente a un pintor de grandes frescos, de pincelada solta e franca, que logra sin esforzo sensíbel un ritmo de riqueza e ampritude xenerosas. Pola temática, pola gramática espresiva, Cabanillas foi poeta enteiro, abondante e valente. Algo que foi de onte, que cicáis será de mañá, pero que de hoxe non é.

Hoxe, na nosa terra e no noso tempo, a grande poesía é a poesía dunha Rosalía, dun Pondal, dun Curros, dun Cabanillas. Eles viviron en tempos nos que a poesía gozaba aínda dun grande prestixio popular. Os que viñeron despóis tiveron outra tarefa que comprir. Inevitábelmente, foron poetas menores, anque foran grandes poetas. Cabanillas foi grande poeta e poeta maior.

Onde rolóu o berce de Cabanillas, está a súa cova. Galicia erguéu á súa groria, na súa terra nadal, unha ofrenda de pedra que labróu a man de outro grande artista, fillo dos mesmos lares. Por todo elo, Cambados é xa terra sagra para os galegos. No cimiterio de Fefiñáns, como Rosalía outrora no de Adina, agarda Cabanillas o intre do definitivo repouso en Santo Domingo de Compostela.

> Santo Domingo, en donde canto eu quixen descansa,
> vidas da miña vida, anacos das entrañas.

Así decía aquela que o día 25 de maio de 1891 comenzaría a repousar no calado recinto. No cortexo que acompañóu a Rosalía polas rúas compostelás cara o lugar do seu final descanso, figuraba Cabanillas, entón seminarista en San Martiño Pina-

rio. Todos os galegos alentamos na esperanza de que algún día Cabanillas entre polas portas de Santo Domingo para tecer un eterno diálogo de silencios coa nosa morta inmortal. A vila de Cambados, ao render así a Galicia o froito máis granado da súa colleita, dará un exempro de piedade filial que a fará predilecta do corazón materno.

1961

2

NA NOITE ESTRELECIDA

PRÓLOGO

A materia de Bretaña, tratada por Cabanillas nas Sagas do Santo Graal, ten antigas raíces na literatura galega, aínda que Cabanillas, segundo todas as probabilidades, non as coñecía ou non as beneficióu. As Sagas do Santo Graal foron escritas nun momento en que, acalado o balbordo do movimento agrario, estaba a frorecer un galeguismo cultural que, endebén, recollía o herdo daquel movimento. O agrarismo non era sustancialmente un galeguismo. Era naturalmente un movimento de carácter social. Favorecía as reivindicacións dos labradores, tencioando organizalos descontra o caciquismo, que utilizaba a máquina administrativa de xeito aleixoante para a clase agrícola, constituida case exclusivamente en Galicia por pequenos proprietarios ou foreiros. Aínda que o movimento se desenrolaba autónomamente, e *Acción Gallega* foi o rubro da súa organización máis sonada, esta autonomía, que contrastaba co carácter «suprarrexional» das organizacións sindicáis obreiras, estaba fundada na peculiaridade dos problemas do campo galego, e era unha esixencia imposta pola necesidade de actuación eficaz. Mais non comportaba propriamente ningunha reivindicación do pobo galego que escedese o ámbito da vida rural. A propaganda do xefe máis elocuente antre os oradores agrarios, Basilio Álvarez, realizábase sistemáticamente en castelán. Foron os poetas que puxeron o seu verso ao servicio do movimento os que, ao utilizar a lingua do país, aportaron prácticamente un elemento cultural á loita campesina. Antre estes poetas ocupa o primeiro lugar Cabanillas.

Secomasí, é o propio Cabanillas o que, esmorecido o movimento agrario, aparece como a voz poética máis autorizada no coro literario que entoa os seus himnos na nova liturxia.

Ésta era un servicio nos altares de Galicia que esaltaba sobre todo as esencias étnicas da comunidade. As supostas orixes céltigas do pobo galego, suliñadas polos historiadores románticos, e que tiveran unha primeira proxeición poética na obra de Pondal, eran de novo utilizadas para afirmar a persoalidade de Galicia. Mais mentras que o poeta de Bergantiños e a súa escola basearon no falso Ossián as súas especulacións líricas, agora é a lenda artúrica, na súa versión clericalizada, a que proporcionaba o material que ía servir para a nova edificación. Moito tivo que ver con ela Vicente Risco, celtista convencido, dado ás especulacións místicas sobre o fado da raza, e para quen o símbolo do Graal, coa súa teosofía católica, constituía un mito de poderoso atractivo étnico. Configurábase un xeito de irmandade galeguista que tomaría como modelo a cabalaría da Táboa Redonda. O que nesta actitude fose mero prerrafaelismo estético, fondo ideolóxico dunha práctica política ou combinación consciente ou inconsciente dunha e outra postura mental, é cuestión que haberán de dilucidar os historiadores da cultura galega. Fique agora asentado que nas Sagas se plasma un momento brillante da especulación sobre o ser de Galicia, mais non, certamente, na aridez didáctica dun poema doutrinal, senón como solemne e elíptica glosa narrativa do sentimento da saudade, selo do espírito celta, ao traveso dunha incorporación ao galego da mesma trama argumental, encostada apenas na tradición local do cáliz do Cebreiro.

A fonte directa utilizada por Cabanillas para a confección das súas Sagas non é outra que a versión castelá do ciclo novelístico do Graal atribuido falsamente a Robert de Boron. Deste testo francés esisten as traduccións en galego do *José de Arimatea* e *A demanda do Santo Graal.* Mais cando Cabanillas escrebe os seus poemas, os manuscritos correspondentes xacían, sin ter sido dados ao prelo, en Lisboa e Viena, respectivamente. Hoxe dispomos das edicións de Magne para *A demanda* e de Carter para o *José,* mais son de 1944 aquéla e de 1967 ésta. Cabanillas non podía coñecelas, e tampouco parece ter tido noticia de ningunha edición fragmentaria ou anaco incluido en antoloxías portuguesas destes testos. Polo demáis, non lle houberan proporcionado de ningún xeito a información precisa para

compor as súas sagas, que supoñen un coñecimento completo do conxunto do desenrolo da acción, somente atinxíbel coa leitura do testo íntegro. Éste fornecéullo a edición de libros de cabalarías en lingua castelá dos ciclos artúrico e carolinxio realizada por don Adolfo Bonilla y San Martín para a *Nueva Biblioteca de Autores Españoles* (Madrid, Bailly Baillière e Hijos, 1907). Neste volume, Cabanillas puido ler *El baladro del sabio Merlín* e *La demanda del Sancto Grial con los maravillosos fechos de Lanzarote y Galaz su hijo*. Os capítulos CXXVIII a CXXXVI do *Baladro* foron a fonte da sustancia de *A espada Escalibor*. *O cabaleiro do Sant Grial* inspírase nos capítulos da *Demanda* que narran as aventuras de Galaz. *O sono do Rei Artur* baséase nos capítulos CDXXIII a CDXXXIV da mesma *Demanda*, anque Cabanillas prescinde de moitos episodios.

Endebén, se comparamos estes treitos do pseudo-Boron cos poemas de Cabanillas, botaremos de ver a profunda recreación que da materia narrativa ten realizado o cambadés. Apenas como fío conductor da acción se conserva a liña argumental das novelas, e está tan sincopada e estilizada, tan alterada e refeita, que se podería pensar nunha fonte distinta da citada se non constara ésa por decraración auténtica do poeta, feita persoalmente ao que estas liñas escrebe. Non hai motivo algún para crer que esista outra fonte non confesada. E ésta, polo demáis, ¿cál podería ser? Ningunha que na realidade estivera ao dispor de Cabanillas nas circunstancias de lugar e tempo en que as Sagas foron escritas. Esto non esclúi que Cabanillas coñecera se cadra algunha plasmación literaria moderna da lenda artúrica, como por exemplo, algunha traducción de algúns dos *Idylls of the King*, antre os cales «The Coming of Arthur», «The Holy Grail» e «The Morte d'Arthur» tratan temas tocados nas Sagas, e cun simbolismo e un estilo semellantes aos que están presentes na obra de Cabanillas.

O certo é que o noso poeta orientóu toda a sustancia do seu relato á grorificación de Galicia, ouxetivo que naturalmente brilla pola súa ausencia nas fontes mencionadas. Cabanillas relaciona con Galicia unha fábula que é no seu desenrolo histórico inteiramente allea a tal país. Nin as novelas galesas nin as francesas dan base algunha a esa conesión. Mais como o reino de Artur se sitúa en terras céltigas, e Galicia era sentida polos galeguistas como terra céltiga, Cabanillas sérvese da refenda céltiga para escribir un poema patriótico, e a tal fin traslada a

Galicia algúns dos escenarios da acción. A espada de Galaz procede da illa de Sálvora, en Galicia é descoberto o percurado Grial, en Galicia durme o seu sono o Rei Artur.

De outra banda, Cabanillas mestura a materia artúrica coa materia ossiánica —incluindo a interpretación pondaliana—. Mesmo o antropónimo grego Brásidas aparece designando a un cabaleiro galego que se acha presente na proba que acreta como herdeiro do rei Uther ao mozo Artur. «Brásidas valeroso» é en Pondal o coudel espartano que morréu loitando contra o demagogo ateniense Cleón nas prosimidades de Anfípolis. Cabanillas cicáis non o identificaba, e creuno un herói céltigo.

Noutra ocasión, o poeta de Cambados dános un pequeno catálogo de cabaleiros da Táboa Redonda. Comprende dazaséis nomes. Se Tonadal é Tanadón e Brioberis (1) é Briures, catorce se atopan no catálogo da *Demanda* (cap. XXXVI, p. 175): os dous citados, Sordirán, Atamor, Tor, Lionel, Galván, Sagramor, Damatal, Mandas, Arnalac, Bafa, Estor e Semala. Sir Gawaine non é senón un duplicado de Galván (Gawain, Walwain) (2). Roiriz, galego —¡como Galván!— é creación de Cabanillas sobre os modelos de Pondal.

Cabanillas concibe as súas Sagas ao xeito dun tríptico pictórico inspirado nunha lenda haxiográfica, que recolle e plasma uns momentos escollidos pola súa alta tensión lírica ou a súa simboloxía mística. *Na noite estrelecida* é, pois, unha ilustración do relato básico no que se realzan os aspectos dos que a significación espiritual interesa especialmente ao autor. Rei Artur durme o seu sono nunha furna da ribeira atlántica, pero ha despertar e restaurar o seu reino. Éste é o nivel obvio de significación da fábula. Mais unha leitura de superior penetración percibirá o destino dos pobos celtas, hoxe esmorecidos, pero abocados a un rexurdimento. A final, Galicia, postrada, ha recobrar o seu esplendor.

As Sagas están escritas en pareados de versos aleixandrinos que alternan con romances oitosilábicos. O aleixandrino en pareados é o verso básico dos poemas. A súa monotonía acái ao ton mesurado e hierático do testo, servido por unha linguaxe

(1) Brioberis, Bleoberis é «cormán de Lançarote».

(2) Galván é sobriño de Artur, pero Cabanillas faino «señor de Faxildre, alén mar, pe do Barbanza». O nome de Sir Gawaine procede de outra fonte, e Cabanillas creu que correspondía a persoaxe distinto. Galván en Cabanillas aparece na forma Galuan, de acordo coa ortografía da citada edición da *Demanda*.

con arcaísmos lésicos e sintácticos. Mais o autor non quixo prescindir dunha certa correccción desa monotonía. En ocasión oportuna, introduce unha segunda voz, máis aguda, representada polo romance de oitosílabos. É como a nota sostida frente á nota natural, e resérvase para momentos de crise na acción. Na primeira e na terceira sagas somente se utiliza unha vez: para formular a profecía de Merlín e para referir a desaparición do Rei. Na segunda saga úsase o romance tres veces: nunha pequena introducción, como unha estridente obertura do testo; no diálogo antre Artur e Galaz; no momento da descoberta do Graal, que representa o clímax do poema.

Hai outro intre de grande intensidade lírica, que se pode considerar como a derradeira anticlinal do poema. É aquel en que Rei Artur se despide da terra de Caledonia, formula votos afervoados polo destino da mesma e profetiza a groria de Compostela. Caledonia e Galicia están distinguidas neste testo no plano material, pero espiritualmente se confunden, e é evidente que o Rei Artur, dirixindo o seu discurso a terra de Caledonia, asume para o leitor iniciado a representación do poeta —portavoz á súa vez do sentimento dunha irmandade de galegos— a apostrofar á súa propria terra. Para esta situación, Cabanillas utiliza unha estrofa nova, é decir, non utilizada en ningún outro lugar das Sagas, unha estrofa lírica semellante á empregada por Rubén Darío no seu «Responso a Verlaine», e que neste caso combina aleixandrinos e heptasílabos (14 a 14a 7b' 14c 14c 7b'). A secuencia de oitosílabos que ven a continuación marca a transición do clímax ao anticlímax final.

A armonía da frase e a beleza do lésico están coidadosamente percuradas. Hai que situar estilísticamente estes poemas dentro da escola modernista. Mais naquela vertente do modernismo que se orienta cara un misticismo de forte selo esteticista. Fica feita unha referencia aos poemas de Tennyson. Aínda máis fortemente peta nas portas da nosa lembranza a poesía e a pintura dos prerrafaelistas. Un goticismo ao Ruskin semella campear na execución luida, no hieratismo e lentitude da andadura do verso, no acougado idealismo, malencónico e ritual que penetra dunha luz morna, de alborada ou solpor, o ámbito relixioso, como agarimado por altas bóvedas de cruzaría, en que se desenrola a procesión dos versos. Cabanillas, poeta cun grande dominio da forma, interpreta aquí un asunto de inspiración patriótica nun estilo semellante ao dos pintores na-

zarenos e prerrafaelistas do romanticismo e da época victoriana.

Na colección «Alborada» publicóuse, en Pontevedra, en 1922, *O cabaleiro do Sant Grial*. As tres sagas, baixo o título xeral *Na noite estrelecida*, foron emprentadas en Mondariz Balneario en 1926. Na *Obra completa*, Buenos Aires, 1959, foron reproducidas.

Adicado este ano a Cabanillas o Día das Letras Galegas, a Universidade, ao traveso da súa cátedra de Lingüística e Literatura Galega, conmemora a data facendo esta nova edición das Sagas, neste 1976 en que se compren cen anos desde o nadal do poeta.

1976

3

CARTAS DE CABANILLAS

Ao comprirse este ano o centenario do nacimento de Cabanillas, a Universidade de Santiago adícalle o presente volume de homenaxe, constituido por traballos realizados nos distintos Departamentos da Faculdade de Filoloxía. Como planificador e coordinador do tomo, e tendo de contribuir ao seu testo, estiméi axeitado aportar a este homenaxe a propria voz de Cabanillas, ao traveso duns documentos de destinación particular, pero que conteñen importantes noticias de carácter biográfico, así como manifestacións de criterios en verbo de diferentes cuestións relacionadas coa súa obra poética. Algún uso teño feito xa de parte desta documentación [1]. Agora decido reproducir o testo íntegro de cinco cartas que o poeta me dirixíu antre 1954 e 1958. Acompáñase tal reproducción das acraracións e comentarios que me pareceron pertinentes.

Coñecín a Cabanillas en Valencia durante a guerra civil. Residía eu nunha localidade prósima á capital levantina, e os domingos trasladábame a ésta para pasar o día. Despóis de xantar unha boa paella no restaurante *Sorolla*, ía tomar café ao *Aquarium*, onde facía tertulia con Cabanillas, Castelao e outros galegos. Ocupábamos unha mesa perto dunha fiestra, á esquerda da porta da entrada; e no fondo, dando cara a esa porta, sentábase, so, Álvaro de Albornoz. Van xa ben anos anda-

(1) «Homaxe a Cabanillas», en *Vida Gallega*, núm. 754, pp. 65-66, Lugo, xaneiro 1960; «Notas sobor da obra de Ramón Cabanillas», en *Ramón Cabanillas. Obra completa*, Buenos Aires, 1959; *Historia da literatura galega contemporánea*, 2.ª ed. Vigo, 1975, cap. X.

dos desde aquela, e as miñas lembranzas fóronse debilitando, pois non fixen apuntes algúns sobor daqueles días, de xeito que non podo aspirar a ningún premio para memorias da nosa guerra civil. Cabanillas, alto e enxoito, toucado cunha boiniña, conversaba con imperturbábel serenidade, sin arrebatarlle a parola a ninguén, pero sin choerse tampouco nun silencio chamativo. Daba a sensación de ter logrado unha admirábel ecuanimidade, de estar por riba de toda vaidade e de todo alporizamento. Era sumamente cortés, sumamente considerado cos seus interlocutores. Do que teñamos falado en Valencia, só lembro que nunha ocasión rexistróu o feito de que os graves acontecimentos que se estaban vivendo non deran asas á poesía popular; non tomara pe neles a musa do pobo para glosalos en coplas afortunadas. Referíase, como se comprende, ao campo no dominio xeográfico do cal el se atopaba por entón. E citaba como posíbel escepción esta cadra:

Si me quieres escribir,
ya sabes mi paradero:
Batallón de Balas Rojas,
primera línea de fuego,

que é poesía tradicional, pois adaptaba, con concisión e vigor espresivos nos versos novos —os dous últimos—, un motivo coñecido, invariado nos primeiros.

Non tardéi eu en abandonar Valencia, e non volvín a ver a Cabanillas ata 1950. Nesta data visitéi o mosteiro de Samos, e alí atopéi ao poeta da abadía, na hospedaría monacal, disfroitando dunha fremosa celda, cunha amplia mesa na que se abrían fremosos libros italiáns da biblioteca do mosteiro. Vivía Cabanillas a vida de Samos que había reflexar no poema dese nome, daquela se cadra planeado, encetado ou mesmo en parte composto.

De Samos, onde pasóu varios vrans, Cabanillas viaxaba a Lugo, que era agora o lugar da miña residencia. No café *Méndez Núñez* había unha tertulia á que concurrían escritores, profesores e artistas moi coñecidos na cidade, e algúns tamén fora. A tertulia do *Méndez* non era unha tertulia literaria, senón unha pena de amigos con aptitudes ou afeicións de tipo literario. Falábase do que cadrara, e nunca, ou cáseque nunca, formalmente, senón ao xeito cómodo e espontáneo proprio dos que conviven para esparcimento amistoso. O poeta Luis Pimentel:

o ensaísta Celestino Fernández de la Vega; o catedrático Luciano Fernández Penedo; o médico e farmacéutico Antón Figueiroa; o asimesmo médico Arnaldo Móyer; o pintor Ínsua; o enxeñeiro Dadín Tenreiro; Ramón Piñeiro, o esculca da saudade; Manuel María Fernández Teixeiro, aínda cáseque imberbe; o caricaturista Mouriz; o poeta e pintor Ánxel Xohán; Álvaro Gil e o seu irmán Emilio, eran os contertulios máis asiduos, aos que por aqueles tempos tamén eu me sumaba. Lembro a Cabanillas naquela tertulia, ao seu paso por Lugo, falando con voz palatal e grave, señoril sinxeleza e filosófica tranquilidade de ánimo, a astronómica distancia de toda pedantaría na esposición dos seus sentires, sin agresividade para ninguén —presente nin ausente—, coa superioridade moral que dan os anos, o talento e a ascese, esquivando constantemente o protagonismo coloquial.

E xa, chegado o inverno, Cabanillas regresaba a Madrid, onde asistía ás reunións da Academia Española e paseaba con Prudencio Rovira Pita polo Madrid dos Austrias.

Os galegos de Buenos Aires quixeron editar a súa obra completa, e foime encomendado a min un estudo introductorio. Entón escribínlle unha carta pidíndolle información. Por suposto, non fixen borrador nin copia, así que somente pola resposta pode deducirse o contido e a data. Ao que semella, eu ignoraba o endrezo de Cabanillas, pois enviéi a miña carta ao común amigo Xosé de Ramón e Fernández-Oxea, quen a entregóu ao poeta. Éste acusóume recibo, e prometéume resposta axeitada (carta I). Así o fixo axiña (carta II), e, ante a miña solicitude de certas acraracións, escribíume de novo (carta III). Estas tres cartas son de 1954, e a II e a III documentos autobiográficos e autocríticos do maior interés. As cartas IV e V foron escritas catro anos despóis, o penúltimo da súa vida. Frente á firmeza de pulso e á craridade dos caracteres da letra que se manifestan nas cartas I a III, as dúas de 1958, escritas por un home de oitenta e dous anos, testemuñan con elocuencia a mosa do tempo. Na carta IV, a man trema, e ás veces as letras se emburullan. A V non é autógrafa; foi dictada. Cabanillas servíuse dunha man filial. Somente firmóu e datóu da súa man propria.

Tales como as escribíu, naturalmente, sin tirar nin poñer nin variar palabra nin letra algunha, coa naturalidade, a espontaneidade e o descoido con que para honra miña foron com-

postas *currente calamo*, nunha doada tesitura de confiada amistade, dou agora ao prelo eses documentos, apenas modernizando a ortografía. Infelizmente para os encirriquitadores, nestas cartas non se fala mal de ninguén, de xeito que a ninguén ofenderán, anque posíbelmente algúns estremos contrarían unha imaxe do poeta que ten circulado en medios non instruidos onde importa pouco o home e todo o ripa o mito. Incomódame un pouco que antre as persoas benévolamente tratadas nalgunhas destas cartas, figure o seu destinatario, que, efectivamente, puxo moito amor no estudo da obra do poeta, mais que non considera que esto abondara para merecer distinción algunha por parte del. Endebén, abonde esta protesta, e non se me zafrañe o respeito que me obrigóu a non fanar, mutilándoos, estes humanos documentos.

CARTA I

Real Academia Española
Meu querido Carballo:
Hoxe, ó chegar a Madrí, dimpóis de seis meses arredado do mundo en Baracaldo [2], entrégame Ben-cho-sei [3] a súa carta, á que daréi contesta moi axiña: non hai presa, porque coido que ese choio [4] vai para longo.
Miñas lembranzas a Antón Fernández [5] e a Milucho [6].
Unha forte apreta de seu devoto e amigo.
Cabanillas.
4, XI, 54.

CARTA II

Real Academia Española
Madrí, 8, 11, 54.
Velázquez, 4-3.º
Sr. D. R. Carballo Calero
Lugo
Meu querido e ademirado amigo:
Ando tan mal de memoria e da vista que vou a faguer o esforzo de mandarlle nestas liñas os pequenos datos que vostede desexa, sin responder dunha compreta esautitude.

---

(2) Na casa dunha filla, alí residente.
(3) O inspector de ensino primario, etnógrafo e escritor don Xosé Ramón e Fernández-Oxea.
(4) A edición da súa obra completa.
(5) Don Antonio Fernández López, enxeñeiro de Caminos, grande protector da cultura galega, presidente do Patronato do Colexio Fingói, de Lugo, no que eu era Conselleiro Delegado.
(6) Don Emilio Gil Varela, lugués, xa mencionado como tertulián no *Méndez Núñez*.

Aledóume que Del Riego [7] lle remitise *A man de Santiña,* porque eu non teño nin un soio exemprar de ningún dos meus libros: os amigos e o andar a cotío dun lado para outro deixáronme sin libros e até sin borradores nin papés de ningunha cras. *Samos* teno o Abade [8], e unha copea para o prelo está en mans de Agustín Portela [9], que fixo uns maníficos dibuxos para o poema. *Musas alleas* [10] debe de telo Filgueira Valverde [11] ou Cordero Carrete [12], porque eu entreguéillo a Sánchez Cantón [13], que lle puxo un fermoso e valente prólogo para a pubricación en «Bibliófilos Gallegos».

Mañán escomenzaréi a copear as composicións dispersas en revistas e xornaes —que me deron un traballo dos demos para axuntalas— para mandarllas a Paco [14].

Coido que a pubricación será choio para moito tempo: eu conezo moito ós americáns. A min, máis que a pubricación dos libros tal como se pubricaron, gustaríame unha ordeación por motivos, por exempro: «Líricas», «Narrativas», «Sonetos», «Da loita», «Os homes e os días», ou cousa dese xeito, sin perxuicio de datalas cronolóxicamente. Si teño tempo e saúde, cavilo faguelo: polo momento, que fagan o que queiran.

¡Boeno! Aí van uns cantos datos e unhas cantas acraracións:

Nacín o 3 de San Xuan do 1876, ás tres da tarde, chovendo a Dios dar ágoas, nunha casiña vella, con un vello patín de pedra, da viliña feudal de Feñiñáns, que por entón inda estaba baixo a campana da freguesía de San Adrián de Vilariño, hoxe anexada á vila de Cambados. Tratéi de deprender latín, ós nove ou dez anos, cun santo abade, moi enfermiño e falangueiro, que me daba máis mazás que leuciós, na lindeira parroquia de Corvillón.

Antre o 89 e o 93 paseéi os craustros de San Martiño Pinario, de onde salín cun revoltixo na cachola, de Historia, Retórica e Matemáticas. De Latín, Grego e Filosofía, nada, nin polo forro; catro vaguedades penduradas dun fío. Chamáronme para o Auntamento [15], onde estiven dez anos de oficial de contabilidade, moi a gusto, porque eu sempre fun sustantivamente un burócrata: nese tempo divertíme nas tascas, antre mariñeiros, e faguendo, ás veces, copras de rexoubeo. Lin todo o que atopaba por diante, porque sempre fun un leutor sin acougo, anque sin método, seleución, escolla, ficheros nin nada que se lle pareza. E... caséime! Pero esto pertece ó meu ser íntimo, cheo de felicidade e santidade.

Para saber qué era aquelo de América, embarquéime pra Cuba no setembro do 1910. Alí fixen amistade con Pepe Fontenla Leal, gallego escelentísimo, gran amigo de Curros e que foi o verdadeiro fundador da «Asociación Iniciadora e Proteutora da Academia Galega». A petición del escomencéi a esquirbir versiños nun galego de mala morte, porque nunca nou-

(7) Don Francisco Fernández del Riego, director xerente da Editorial Galaxia.
(8) Don Mauro Gómez Pereira, abade mitrado de Samos.
(9) Don Agustín Portela Paz, deseñador pontevedrés, que ilustróu o mencionado poema.
(10) *Musas alleas* foi editado por Bibliófilos Gallegos en 1955 co título de *Versos de alleas terras e de tempos idos.*
(11) Don Xosé Filgueira Valverde, da Sociedade de Bibliófilos Gallegos.
(12) Don Felipe Cordero Carrete, segredario de dita Sociedade.
(13) Don Francisco Xavier Sánchez Cantón, presidente de Bibliófilos.
(14) Don Francisco Fernández del Riego.
(15) De Cambados.

tra me vira e non tiña esquirto na nosa fala máis que unha versión de Maragall [16]: «Morreréi no meu niño» (¡Ben mala, por certo!).

A miña vida en Cuba foi intresante, mais nin ven ó caso nin teño vagar. Os amigos pubricárome *No desterro*, nunha edición arrepiante, que non reviséi. Como eiquí foi ben acollida e Murguía me adicóu dous artigos moi aupadores, para quitarme o mal sabor de boca pubriquéi *Vento mareiro* poucos meses denantes de tornar a Galicia no San Xuan do 1915.

Un meu amigo que pubricaba un xornal en Vilagarcía, emprentóu *Da terra asoballada* alá polo 1917: poesías da loita anticaciquil en que nos embarcara a todos por un lado Basilio Álvarez [17] e polo outro Villar Ponte [18]. Eu, que nunca soupen decir que non, faguía o que eles me suxirían. Por indicación do derradeiro esquirbín *A man de Santiña*, e dimpóis mandóume unhas cuartelas co proieuto, que dimpóis compretamos en colaboración, de *O Mariscal:* por entón era eu segredario do Auntamento de Mos[19]. De eiquí fun a Madrí —onde Pueyo [20] fixo a segunda edición de *Vento mareiro*—, e de Madrí, a requerimento dun dos meus mellores amigos neste mundo —Enrique Peinador [21]—, fun a Mondariz, onde por consello del esquirbín *Na noite estrelecida* e *A rosa de cen follas*, que editamos no mesmo Mondariz en pequenas edicións que non se puxeron á venda. Alí tamén se emprentóu *O bendito San Amaro*, cuns maravillosos dibuxos de Castelao. O demáis é cousa sabida. Cando tiven destino burocrático desempeñéino sempre a concencia, e houbo moitos anos en que non esquirbín unha soia liña de xeito literario, adicado por enteiro ós traballos de oficina que, á verdade, entreténenme máis que os versos e renden máis. Créiame: eu fixen poesías como poidera ter feito canastas. Prégolle de todo corazón que lle adique o menor espazo posibre ós datos biográficos, que teñen pouquísimo intrés en casos como o meu, e que non seia brando no seu xuicio, por moitas razóns: porque non teño vaidade de ningunha cras e moito menos literaria; porque nada espero nin quero, e os anos me deron unha sereidade inatacabre; e porque un xuicio xusto fai moito ben ós que están comenzando a xornada.

Deixo esto eiquí porque me canso un pouco. Polo demáis pode estar certo e seguro de que as súas cartas me enchen de ledicia, e de que co meirande dos gustos contestaréi canto lle intrese.

Lembranzas a Antón Fernández e ó grande Milucho, a quen teño que axustar unhas contas polo seu esquecimento de que inda ando polo mundo.

Unha forte apreta de quen tanto o ten en aprezo e amistade

R. Cabanillas

---

(16) *Sic*. Mais Cabanillas trabúcase. O poema orixinal é de Verdaguer. A traducción foi publicada en 1907, e pode se ver en *Obra completa*, pp. 89 s.
(17) O abade de Beiro, xefe de *Acción Gallega*, asociación agraria, e famoso orador popular.
(18) Antonio Villar Ponte, o fundador das Irmandades da Fala.
(19) Partido xudicial de Redondela, provincia de Pontevedra.
(20) O editor J. Pueyo, con imprensa en Luna, 29. O libro leva o rubro de Editorial Galatea, Gran Vía, 16.
(21) Don Enrique Peinador Lines, un dos proprietarios do Balneario de Mondariz.
(22) Don Eduardo Rodríguez Losada. A ópera foi estrenadu en Vigo en 1929.

CARTA III

Real Academia Española
Biblioteca
Madrid, 18, XI, 1954
Velázquez, 4, 3.º
Sr. D. Ricardo Carballo Calero
Lugo

Meu querido amigo:

Recibo a súa carta, á que dou contesta sóbor da marcha por si alcanzan as respostas ó seu degaro de compracer ós de Bos Aires.

Que eu seipa, non hai máis edición de *A man de Santiña* que a de Mondariz, e nada sei dunha edición de *O Mariscal* en 1932; arredor deste ano, o inxenieiro Lousada [22], de acordo con Villar Ponte, esquirbéu unha ópera, para a que eu vertín ó castelán algunhas partes do drama, pro non sei que se emprentasen.

Efeutivamente, eu estaba en tratos co mestre Soutullo [23] para esquirbir un libreto que se tería de titular *Galicia, 1808:* era unha cousa do Batallón Literario na que faguían papel o reitor Bazán, que tivo casa en Cambados, unhas súas sobriñas, o chamado Estudiante de León e o Marqués de Santa Cruz, cun final moi aparatoso na praza da Quintana, na amañecida do día que as costureiras de Santiago lle fan entrega ós estudiantes da bandeira que bordaran pra o batallón. O que eu tiña feito perdéuse, con *Aventuras dun can de palleiro* e outras cousas, nos rebumbios do Movimento.

Polo que fai ó libreto de *A Virxe do Cristal*, a ideia foi de Baldomir [24]: esquirbíno a toda presa e entreguéillo. Pasóu tempo —anos—, e un día Antón Palacios Ramilo [25], o arquiteuto, levóume a xantar con Amadeo Vives [26], no Casino de Madrid. Vives quería faguer unha ópera gallega e quería un libreto: contéille o de Baldomir e o desarrolo que eu lle dera á obra; ó parecer gustóulle moito, convimos algunhas modificacións e fixen unha nova copea, porque él quedóu con Palacios en ir a pasar un mes do vran na nosa Terra pra ouir balladas e alalás en adros e carballeiras, e falar con Baldomir. Morréu Vives —como Soutullo— e ó morrer Baldomir dixéronme que deixara esquirta a ópera. Estes choios musicaes teñen tan mala pata que tampouco teño copea do libreto: lémbrome que lle din unha a Rei Soto [27], o noso gran poeta, pero cando estalóu o Movimento, anque por fortuna salvóu a bibrioteca en Madrid, leváronlle os papés de toda crase, antre os que estaba o libreto, recordo ben que feito a máquina e sin puntuar.

O dito é todo do que me percato neste momento. Estóu moi desmemoriado, mais non trafulco e estóu certo do que lle conto.

---

(23) Don Severiano Soutullo, nado en Pontareas en 1884, autor de numerosas zarzuelas, compostas xeralmente en colaboración co mestre Juan Vert.

(24) Don José Baldomir, o coñecido autor da música de moitas letras de Rosalía, Curros e Golpe.

(25) Don Antonio Palacios Ramilo, natural de Porriño, foi autor do proxeito do Casino de Madrid.

(26) Don Amadeo Vives Roig, o autor de *Maruxa*.

(27) Don Antonio Rey Soto, o poeta modernista galego.

Estes días adicaréinos a copear as poesías dispersas, e mandaréille cópea das que xuzgo máis acomodadas á miña maneira e que teño por pasadeiras. Faréi esto porque eu estóulle moi agradecido ós seus xuicios e ó amor con que se tomóu o traballo de estudear a miña cativa obra, e, ademáis, porque quixera que cando esté ceibe de ocupacións, máis adiante, me fixera unha lista das 25 ou das 30 composicións que estime máis doadas pra unha escolma, antre o refugallo de tantos versos feitos á lixeira, sin pulir, sin contido... lá boa de Dios! Si podo, pubricaréi esa escolma, pra ceibarme dos chaparróns que cairán sobor do meu nome, si non fica esquecido, que é o máis certo e o mellor.

Lembranzas a Antón e a Milucho.

Seu devoto e amigo do corazón

Cabanillas

CARTA IV

Sr. Dn. Ricardo Carballo Calero

Meu querido amigo:

Hoxe, por noso Del Riego, conezo a proposta de Antón Fernández na xuntanza de «Galaxia» pra a edición do poemiña *Samos*. Conforme, en todo e como sempre, coas suxerencias de Paco, poño esas liñas que lle rogo pona nas mans de Antón, que sempre sabe superarse na proteución ós amigos e devotos e no amor á Terra.

Non do todo ben, vou indo; e estes días adiantéi un pouco na melloría e até soño con un posibre viaxe.

Está en pe a miña petición a Milucho e vostede para que me honren nesta casa calquera día do vran.

Álvaro supoño que en Madride, e os outros coido que moi atafegados coas súas loitas pola vida.

Sabe can fondamente o quere.

Cabanillas
17.7.58. Cambados

CARTA V

Sr. Dn. Ricardo Carballo

Querido Ricardo:

Estóu desfeito polas noticias de Aviación [28]. Fai días que escribín a Antón mandándolle certificado o libro de Samos. Espero recibir axiña máis exemprares para cumprir con vós.

Estóu verdadeiramente desfeito.

Abrázavos con todo cariño.

Ramón Cabanillas
6,12. Cambados

1976

(28) Luctuoso accidente sofrido por un avión da compañía *Aviaco*, vencellada a persoas como don Antonio Fernández López e don Álvaro Gil Varela, moi relacionados con Cabanillas.

4

LIMIAR DUNHA ESCOLMA

Cabanillas foi versificador nato. Semella que nacéu versificando. Semella que, como lle acontecía a Ovidio, tería que prometer en verso non versificar, se algo poidera inducilo a formular tal promesa. Porque o que teimaba decir, saíalle en verso.

Sponte sua carmen numeros ueniebat ad aptos,
Et quod temptabam scribere versus erat.

Esta impresión apodérase irresistíbelmente de nós se pousamos a ollada en todas e cada unha das páxinas da *Obra completa* publicada polo Centro Galego de Buenos Aires o mesmo ano en que o poeta tivo o seu pasamento. O verso decorre con tan natural fluir que a habelencia artesana non pode ser atribuida sinxelamente á teimosía do aprendizaxe, senón que hai que admitir unha aptitude xenial —cousa de xenes, se se quer—, parella á do desterrado do Ponto. Como análogamente Curros —outro hábil forxador do verso—, Cabanillas é máis Cabanillas no verso que na prosa. Ou sexa: Cabanillas, como Curros, é máis poeta que prosista. Entendendo por poeta o oposto ao prosista. Mais, mentras que a prosa de Curros en galego é cáseque inesistente, ou, en todo caso, está moitos cóbados por debaixo do seu verso, a prosa de Cabanillas, aínda que menos significativa, menos pertinente que os seus versos, e tamén menos abondante, é, malia toda a ocasionalidade que lle queramos asignar, imprescindíbel nunha antoloxía da prosa galega. Endebén... semella verso. É a prosa dun poeta (dun versificador).

Coñecín a Cabanillas no ano 1937, en Valencia. Pouco despois, abandonéi aquela cidade, e cando volvín a ver ao poeta estábamos en 1950. En Samos, en Lugo, en Madrid e en Cambados falei moitas veces con Cabanillas. Encarregado de facer o prólogo da *Obra completa*, que afinal se imprentóu na Arxentina, cambiéi correspondencia co autor de *Vento mareiro* para outer certas informacións de primeira man. Este mesmo ano de 1976, en que lle consagramos o Día das Letras Galegas, publicaréi as cartas que naquela ocasión me escribíu. Agora só indicaréi que nelas, como na comunicación oral, Cabanillas se

mostraba porriba de toda vaidade. Pedíame que non fora brando nos meus xuicios críticos, e, confiado demáis no meu criterio, solicitaba de min un servicio que agora me propoño lle facer.

En carta datada en Madrid o 18 de novembro de 1954 escribíame:

Estes días adicaréinos a copear as poesías dispersas, e mandaréille cópea das que xuzgo máis acomodadas á miña maneira e que leño por pasadeiras. Faréi esto porque eu estóulle moi agradecido ós seus xuicios e ó amor con que se tomóu o traballo de estudear a miña cativa obra, e, ademáis, porque quixera que cando esté ceibe de ocupacións, máis adiante, me fixera unha lista das 25 ou das 30 composicións que estime máis doadas pra unha escolma, antre o refugallo de tantos versos feitos á lixeira, sin pulir, sin contido... ¡á boa de Dios! Si podo, pubricaréi esa escolma pra ceibarme dos chaparróns que cairán sobor do meu nome, si non fica esquecido, que é o máis certo e o mellor.

Así, Cabanillas soñaba cunha escolma dos seus versos que formaríamos él e máis eu. El mandaríame copia daquelas poesías súas que estimara máis auténticas e mellores. Eu peneiraría ese gran e daríalle unha lista das vintecinco ou trinta composicións que me pareceran máis axeitadas para constituir a antoloxía.

Mais Cabanillas non chegóu a mandarme os testos anunciados. Con este proxeito interfiríu o da publicación da *Obra completa*, alimentado polos galegos da Arxentina. Cabanillas desexaba a escolma, mais os emigrados querían reunir toda a obra, e, naturalmente, prevalecéu este derradeiro propósito.

En trámite de publicación a *Obra completa*, non semellaba axeitado pensar na antoloxía. Conviría agardar a que saíra o grande volume, e despóis sería o tempo de matinar na escolma. A *Obra completa* foi preparada. Eu fixen o meu estudo, Aquilino o seu, Del Riego dispuxo os testos de Cabanillas. Todo foi enviado a América para ser alí imprentado, mais houbo quen pensóu que sería mellor dalo ao prelo en España, e aquí estivo agardando unha licencia da censura que, naturalmente, non se concedéu. Boa parte dos poemas de Cabanillas foron marcados como impublicabeis. Con esto, que se puidera prever, perdéuse moito tempo. En fin, a *Obra completa* saía do prelo en Buenos Aires poucos días despóis do pasamento do poeta.

Así, éste nunca veu feita a miña antoloxía, e eu, aparecida a *Obra completa*, e desaparecido o meu mandante, non me consideréi obrigado a comprir a comisión. Fundábase no desexo de

Cabanillas de ofrecer unha visión depurada da súa obra, para contrarrestar a impresión de improvisación e desleixo que a masa dos seus versos podía producir. Mais coa *Obra completa* nas mans e sin posibilidade de consultar ao autor, eu ratifiquéi o meu xuicio segundo o cal Cabanillas era poeta pola gracia divina, e non había ganga nin escoria na súa producción en verso. Cabanillas escribíu de encárrego moitos dos seus versos, porque nunca soupo decir que non; pero eses versos escritos de encárrego son versos dun poeta auténtico, que convirte en ouro de beleza todo metal que toca. Antre os seus poemas, uns son mellores que outros, pero todos son bos, en todos brilla a inspiración verdadeira. Cabanillas podía facer versos de circunstancias, podía facer versos á boa de Deus. Mais cada poema seu era un ben de Deus, porque a gracia de Deus o fixera poeta.

Así pasaron os anos. Mais este de 1976 —en que compriría cen, se vivira, aquel petrucio a quen faléi por vez derradeira en Cambados o 1.º de xullo de 1958, e a quen vin por vez derradeira, amortallado co seu hábito franciscán, no mesmo lugar, na mesma casa, o 10 de novembro de 1959— é o ano de Cabanillas. A Academia Galega solicitóu de min que preparase o volume que todos os anos consagra á figura epónima. Ateigado de obrigas, amerado de forzas, coidéi que por moitas que foran aquélas, por poucas que foran éstas, estaba na obriga de non refusar, tiña á forza que o facer. A realizada semellará a moitos tarefa leviá. Mais cadaquén coñece cadanséu horario de traballo.

Coidéi que podería render un homenaxe de filial cariño a aquel home que tanto admiréi e a quen quixen tanto, levando a cabo agora, pasados xa anos dabondo desde a publicación da *Obra completa*, a encomenda que un día me fixera para máis adiante. Xa sabe o leitor que non comparto a opinión do poeta segundo a cal unha grande parte dos seus versos son faramalla. Mais vou comprir a súa vontade e a reunir trinta poemas no volume que editará a Academia. Trinta poemas escollidos por min, trinta poemas especialmente admirados por min antre todos os de Cabanillas, que para min son todos escollidos, que por min son todos admirados. É unha lista, a lista que Ramón me pedía, e que podía constar de trinta poemas distintos, pois en Cabanillas hai trinta veces trinta poemas antoloxizabeis. Van exemplos de todos os campos de inspiración que cultivóu Cabanillas. Poemas da terra, en que se cantan os seus enlevos

ou se denuncian as súas pragas. Poemas de amor, nos que a delicadísima voz de Cabanillas atinxe tons de idealidade dunha elevación de laverca. Poemas dun lirismo vital de tipo máis xenérico, poemas da vida, enxergada no máis esencial do seu misterio. Poemas da fe, nos que a humildade franciscana daquel terciario da Orde seráfica rube a escada mística ou glosa a lenda sagra con acentos de anxélica pureza. Dividín en catro partes a colleita, pero os títulos desas partes non aspiran a definir por esclusión a materia que abranxen. Da terra ao ceo, elevándose nas asas do amor a unha intelixencia cada vez máis alta da vida, estes poemas asobardan os valos nomináis que os confinan. ¿Cómo xebraremos o amor da vida? ¿Cómo afastaremos a terra do ceo? Os nosos límites son convencionáis, e hai moitos poemas nos que se enguerellan dous, tres ou catro dos motivos que dan nome aos apartados. Aínda así, aínda imperfeito e inesacto, pode axudar este sistema á ordear a obra de Cabanillas na sensibilidade do leitor.

Como quera que sexa, eu compro así, ben que serodiamente, a vontade de Cabanillas. Este mangado de frores de arrecendo tan espiritual contribuirá a divulgar a sona do poeta, que non quixo, como quixeron moitos dos seus sucesores, especializarse nunha única dirección da temática poética. Os que queren reducir Cabanillas a unha soa nota da súa lira ignoran na súa limitación que Cabanillas foi poeta de canto xeral, xenerosamente superador de toda fronteira. Tempos han vir de novo en que a poesía se goce como unha purificación do home total, e non se loube ou deoste un poema porque sexa sirventés en loubanza ou deosto dun barón a quen servimos ou con quen guerreamos. Cando as augas tornen ao seu rego, ninguén ha ser privado de admirar todo Cabanillas, pois non hai inquedanza humana que non teña sido abalada no berce do verso deste grande poeta universal.

1976

ALFONSO R. CASTELAO

III. Castelao

1

CASTELAO, NARRADOR

Cando en 1922 o direitor da colección «Céltiga», Jaime Quintanilla, inclúi nesta serie de publicacións —novelas curtas preferentemente— a obra *Un ollo de vidro*, xurde Castelao como narrador no ámbito das letras galegas. O pasado do novo autor é o dun artista —un pintor de grandes esperanzas— e un humorista satírico que emprega o lápiz ou a pena para comentar as incidencias da picaresca política ou os desequilibrios da organización social do seu país. Agora, con aquelas «memorias dun esquelete», que cicáis deben algo, polo que se refire ao pulo inicial, a *Do caso que lle aconteceu ao Doutor Alveiros*, de Vicente Risco, o polifacético home de Rianxo inscríbese brillantemente no catálogo de prosistas que se esforzaban por entón en facer do galego un idioma suficientemente espresivo para servir de veículo axeitado á literatura de ficción. Mais o Castelao de *Un ollo de vidro* —narración da que un prototipo fora xa dado a coñecer nunha conferencia non publicada por entón— non fai en sustancia senón continuar con outros medios a obra gráfica que ata entón viña desenrolando. A loita contra o caciquismo practicada desde os tempos de *El Barbero Municipal*, ten a súa proxeición narrativa no caderno de «Céltiga», aínda que outro aspecto ideolóxico embrionario ou irrelevante na época da pugna contra Viturro, a defensa do idioma nativo, certifica xa do galeguismo do autor. Con todo, a obra dista de ser un alegado propagandístico. Os aspectos indicados non escurecen a literariedade do relato. Como en toda a súa obra narrativa —entón, na súa mellor parte, futura— Castelao mantén un

equilibrio de sustancia e forma, de significado e significante, que non se inclina do lado do continxente, polo que aquelo que esista de historicidade na súa temática está plasmado nunha forma artística que xeneraliza o episódico e transporta o anecdótico a nivel exemplar.

Exemplar, por suposto —xa se desprende do curso da nosa esposición — non no sentido de que a narrativa de Castelao sexa unha narrativa didáctica, senón, todo o contrario, no sentido de que non o é, porque nela o animal político, é decir, o home situado nun contesto temporal e local como individuo dunha colectividade, non esgota a súa persoalidade na relación pública, senón que conserva a súa liberdade interior para realizar, porriba das limitacións sociáis, valores humáns que se refiren a unha instancia natural, previa e superior ao nivel da cultura.

Esta capacidade de Castelao para sintonizar as emisións máis delicadas do corazón humán —pois á arte sentimental do noso autor convén aquela sinécdoque, hoxe sentida como metáfora— maniféstase en todo o seu esplendor nas *Cousas*, que constitúin a obra mestra do escritor, non no sentido de que sexan a súa obra máis valiosa —non sentimos ningunha debilidade pola crítica valorativa— senón no sentido de que reflexan a forma literaria que a todas luces se revela como a máis adecuada ás aptitudes do autor. De tal xeito, que as *Cousas* iluminan a composición de toda a obra de Castelao. Ás veces un escritor acha a fórmula adecuada para a súa espresión xenuina, e toda a súa obra pode se esplicar morfolóxicamente como apricación e transformación desa fórmula. A concentración ou a espansión da fórmula das *Cousas* está presente en toda a narrativa de Castelao. Así a anterior como a posterior ás *Cousas* mesmas. Deste xeito, temos: apricación da fórmula no seu estado puro (*Cousas*); espansión da fórmula (*Retrincos*, que son *cousas* distendidas); multiplicación ou xustaposición da fórmula (*Un ollo de vidro* e *Os dous de sempre*).

Se se aceitan estas aseveracións, teríamos de convir en que Castelao, como narrador, é fundamentalmente un cultivador da forma breve, e mesmo da brevísima. De xeito que o seu ámbito natural de acción é a *short story*, a *very short story*, o conto simple, a anécdota, o apotegma. Craro está que ningunha destas analoxías é suficientemente acraratoria, e temos de marxinar as denotacións docentes que algunha implica. Todo esto non fai máis que suliñar a singularidade da *cousa*, aínda que,

naturalmente, tal singularidade non nace da orixinalidade ou esclusividade dos elementos que manexa, senón da arte combinatoria con que están tratados.

As *Cousas* son esencialmente unidades narrativas completas en sí mesmas. O seu núcleo é un sucedo, esposto, polo que se refire á súa etioloxía, desenrolo e consecuencias, coa másima simplicidade. Mais debemos entender *sucedo* no seu máis amplo sentido, incluindo o *sucedo permanente*, é decir, a *situación*. Unha das máis notabeis *Cousas*, a primeira despóis do prólogo, pertece a este tipo. O presente habitual é o tempo destas *Cousas*, frente ao pretérito perfeito (ou o presente histórico) que caracteriza ás demáis. A presentación dunha *situación* estática na que se produce un *sucedo* dinámico, combina as dúas formas. Nestes casos, o *sucedo*, a diferencia do que ocurre nos casos de sucedo puro, non aparece senón como desenlace do relato. Ou sexa, que morfolóxicamente temos: descripción dunha situación, relato dun acontecimento, e descripción dunha situación seguida do relato dun acontecimento.

Todo elo esplica o carácter épico-lírico das *Cousas*, que en maior ou menor medida se estende a toda a obra narrativa de Castelao. O campo proprio do lirismo é o das situacións; mais o tratamento lírico ten como alternativa o tratamento humorístico, que opera como compensación daquela forma de plasmación da sustancia.

Non cremos que Castelao superara endexamáis o ésito das *Cousas*. Non podía estar escribindo *Cousas* constantemente, e compréndese que ensaiara o conto e a novela de dimensións ordinarias. Mais Castelao era calqueira cousa menos un narrador de posibilidades múltiples. Os epigramas que constitúin o pé das súas caricaturas —as *Cousas da vida*, e, sobre todo, os *Cincuenta homes por dez reás*— son *cousas* concentradas, son o que as *Humoradas* de Campoamor ás *Doloras*, como os *Pequeños poemas* son *doloras* desenroladas en forma análoga a cómo as *cousas* están desenroladas nos *Retrincos*.

A referencia a Campoamor, xustificada enteiramente —cremos— desde o punto de vista formal, só poderá estrañar a un espírito mal educado no simplismo e no tópico. E evidente a inanidade de Campoamor no ámbito da cultura xornalística, cultura forxada na fugacidade do cotián. Mais o sociólogo da literatura ten aínda moito que decir do poeta asturián, e o historiador non pode ignorar que foi o rei —máis ou menos lídi-

mo— dunha poesía social-realista, aínda que de acsioloxía conservadora, pois é obvio que reservar aquela denominación para unha literatura de significación contraria poderá ser un eufemismo táctico, mais carece de sentido lóxico. Así que é oportuna a evocación do poeta asturián para sinalar, por referencia a un autor en lingua oficial española, a unidade estructural da narrativa de Castelao, pintor da sociedade que o arrodeaba, como o foi Campoamor, tan vixente, ademáis, polo que se refire aos seus moldes poéticos, na obra de Rosalía de Castro.

De xeito que chegamos á conclusión de que o xénero narrativo do que Castelao dominaba a fórmula, era o relato breve. Os contos de *Retrincos* non supoñen con relación ás *Cousas* diferente constitución esencial. Son, desde logo, técnicamente considerados, menos orixináis; mais o ton familiar —neste caso sempre autobiográfico—, o coidado ritmo da frase e o humor sentimental que neles campea é o mesmo das *Cousas*. Só que, mentras éstas constan normalmente dunha soa secuencia, a sintase narrativa dos contos articula normalmente varias secuencias, como imposición das dimensións dos relatos.

A realización da novela longa, nestas condicións, tiña de ser posibilitada por unha pseudomórfose que non deixa de presentar antecedentes na historia do xénero. ¿Qué é unha novela? ¿Non nos pide a tradición un relato orgánico, sistematizado segundo unha sintase madura, que empregue a subordinación de secuencias, que se articule en torno a un eixo ou un centro de concentración e dispersión? *Os dous de sempre* non coñece os primores dunha hipotacse narrativa. Os capítulos son relatos compretos en sí mesmos, e, aínda que no plano dos persoaxes haxa progreso, no plano da narración a obra crece por adxunción mecánica, non por desenrolo orgánico; por acumulación e xustaposición de secuencias. É, pois, moi sinxela esta sintase narrativa. Sendo *Os dous de sempre* unha novela de forma estremadamente coidada —nada máis infundado que a atribución de espontaneidade fulgurante ao xenio do noso autor—, a súa técnica de composición é a dun primitivo, esactamente a da novela de aventuras. Non é, pois, a novela dun acontecimento nuclear, que ordene un sistema de elementos en torno seu. É máis ben unha novela de persoaxes, ambientes e progresión no tempo, como a novela picaresca, que non nos amosa unha verdadeira evolución dos acontecimentos no sentido dun desenrolo unitario do organismo argumental.

Así, *Os dous de sempre*, novela de técnica moi calculada, e que pola súa duplicidade de heróis e os seus cambios de ubicación dos acontecimentos se presta como poucas a unha apurada análise formal, remítenos, malia eses esmeros de composición, a un estadio protohistórico da novela, o da novela grega e bizantina, formada pola acumulación de historias relativas ao mesmo persoaxe. En suma, Castelao como narrador utiliza básicamente a forma breve, e os capítulos da súa novela poseen autonomía e desenlaces particulares, estando antre sí xustapostos, ou ao sumo coordinados, máis que integrados nun organismo constituido segundo un modelo de nivéis de subordinación.

Esta simplicidade formal —lograda mediante unha miuciosa depuración e estilización de elementos— non é o resultado dunha elección arbitraria, senón que responde ao contido dos testos. Ben sabemos cán precariamente se sostén hoxe a distinción antre forma e contido dunha obra literaria. En todo caso, a sustancia narrativa da obra de Castelao pedía unha plasmación en moldes do tipo dos que realmente utilizóu. A narrativa de Castelao é pola súa materia eminentemente popular. Castelao fai desfilar polas páxinas dos seus libros a sociedade galega que coñece. Nado nos límites do artesanado e a pequena burguesía, accedido familiarmente pola fortuna do pai a unha situación económica máis favorábel, a súa vida en pequenas localidades, Rianxo, Santiago, Pontevedra, a súa intervención na política municipal do pobo onde nacéu e, por suposto, a súa curiosidade de artista e a súa simpatía humana facilitáronlle unha ricaz e profunda información sobre a sociedade galega. Mariñeiros, campesinos, tendeiros, artesáns, curiáis, cregos e caciques bulen polas páxinas de Castelao cunha animación e autenticidade comparabeis ás que ostentan —na súa estilización poética— as figuras de aldeáns nos *Cantares gallegos* de Rosalía. As *Cousas* poden se parangonar con *Cantares* como testemuño artístico e delucidación psicolóxica da vida das clases populares. Ambas obras son xeniáis alegacións a prol da dignidade do paisán galego. Como en Rosalía, a descripción concéntrase na clase traballadora. A clase señorial, importante en tempos de Rosalía, e aínda nos de Castelao, refléxase escasamente na obra de ambos autores. Rosalía, a nai da cal era fidalga, quixo ser o poeta dos humildes, cando non o portavoz do puramente humán. Así, a nobreza brilla prácticamente pola

súa ausencia nos versos galegos de Rosalía. Castelao, fillo do pobo, vivíu máis ben lonxe do contacto coa clase señorial nos seus anos de formación. Na Pampa arxentina e no Rianxo da súa adolescencia e da súa mocedade non tivo grande ocasión de tratar a señores. As bandarías da súa vila nadal non se formaban arredor déstes. Don Evaristo Martelo Paumán del Nero, marqués de Almeiras e vizconde de Andeiro, que dixo unha vez a Castelao rapaz: *Falar galego non é falar mal, ¿sabes, neno?*, non figura nas crónicas das loitas intestinas do concello rianxeiro. O cacique é alí don Manuel Viturro, xefe dos liberáis, e nemigo por tanto da familia de Castelao, o pai do cal chegóu a ostentar a xefatura do partido conservador, como lugartenente, na vila mariñeira, do marqués de Figueiroa, don Juan Armada e Losada, maurista. Mais Viturro, home rico, non é un fidalgo de soleira. Castelao nin odia aos señores nin os admira. Na súa obra propriamente literaria están case ausentes. Comparemos a súa postura coa de Ramón Cabanillas, poeta de grande inspiración, que identifica o pazo como a cova do lobo. Mais a postura valleinclanesca, que entraña a mitificación da aristocracia, é igualmente allea ao noso autor. O grande cronista dos fidalgos galegos, Otero Pedrayo, do que a novela *Os caminos da vida* saíu á luz poucos anos antes que *Os dous de sempre*, ten de descobrir nas formas de vida da nobreza rural valores literarios que non rexista Castelao. Éste é un home que ve a vida, por inclinación natural, desde o punto de vista popular, e non demostra ningunha comprensión para o código de conducta da clase nobre. Mais está lonxe de todo odio de clase. Diríamos que no mundo artístico de Castelao a nobreza non esiste.

Nestas condicións, as formas sinxelas, algo ríxidas, como rituáis, que oferecen a frescura do popular e o esquematismo do tradicional, préstanse a moldar unha materia estraída da vida do pobo e contemplada segundo unha perspectiva tamén popular.

Así, a relación oral, o refrán, a sentencia, a anécdota, o conto, as manifestacións, en suma, do relato preliterario ou folklórico, están na base da narrativa de Castelao, que é, por eso, popularizante.

A galaría de tipos populares que Castelao nos legóu, e as versións que nos deixóu do suceder da vida ordinaria das capas baixa e media da sociedade galega constitúin documentación literaria de grande interés para o antropólogo e para o sociólo-

go; mais o motor da producción literaria de Castelao é a vocación artística. De aquí o esquisito coidado con que compón e pule. Canto á elección do asunto, está determinada pola identificación do artista co seu pobo. O tema da narrativa de Castelao é sempre Galicia, e unha interpretación, nada dogmática, do sentido da vida do home dentro da circunstancia histórica galega. Non é, pois, Castelao un escritor rexionalista, nin tampouco un escritor desarraigado. Como parecen ignorar os que queren illalo dos seus compañeiros de xeración, está marcado polo grande anseio désta, presente en Ramón Otero, Vicente Risco e Florentino Cuevillas: reflexar o universal do galego, renunciando ao costumismo realista de inspiración típica e tópica. Mais Castelao áchase, na elaboración do seu material literario, máis perto do pobo que ningún dos seus coetáneos, e esto esplica a súa maior popularidade.

1975

2

PROFESIONALIDADE E POPULARIDADE NA PROSA DE CASTELAO

Unha tese doutoral lida na Universidade de Madrid en 1954, introducíu no ambiente universitario oficial a figura de Castelao como escritor, e asemade como ouxeto de estudo. Sostivo o doutorando a importancia de Castelao como escritor, como escritor profesional, e tal conclusión, que foi espresamente apoiada polo presidente do Tribunal, e que colocaba ao rianxeiro á cabeza dos prosistas galegos, non deixóu de suscitar entón algunha sorpresa antre os críticos do país. Máis estraño é que a resistencia a recoñecer a Castelao como grande escritor, se teña manifestado —ben que escepcionalmente— neses mesmos medios, aínda hoxe, con motivo da celebración do vintecinco aniversario da súa morte. É que a persoalidade de Castelao foi tan complexa, que uns aspectos dela poden escurecer outros. E así, non abranxido na súa total dimensión polas limitacións do ouservador, era para algúns esclusivamente un caricaturista, como é para algúns esclusivamente un mito. En todo caso, hai erros de óptica. Míopes, présbites ou astigmáticos —todos o somos nalgunha medida—, percibiron só o que os

seus medios visuáis lles permitían, e non sospeitaron que a escolma suxeitiva que inconscientemente facían dos rasgos integrantes da persoalidade de Castelao, para outer o espectro dos seus valores culturáis, daba por suposta a inesistencia de formantes de luz por debaixo da banda vermella ou máis alá da banda violeta tal como as fixaban os seus inxenuos sentidos.

É sumamente anticientífica, e contraria a unha evidente norma de cultura, a aversión por aqueles aspectos da realidade que fican fora da nosa competencia persoal. É natural que nos absteñamos de proxeitar a nosa atención sobre aquelo que non nos atrái espontáneamente; pero negalo, supón cegueira ou sectarismo. Téñense ouvido algunhas voces que afirmaban non ser posíbel ou non ser lícito o estudo de algunha faceta da arte de Castelao desvencellándoa da súa persoalidade ética. Mais é evidente que a separación metódica do ético e o artístico na persoalidade de Castelao é abstracción necesaria se se queren estudar específicamente ambas facetas. Xa se sabe que Castelao é unha suma e coordinación de aspectos culturáis e humanos, pero somente o estudo apurado de cada un deses aspectos poderá proporcionarnos unha impresión do conxunto que non sexa mera construcción retórica ou pura esaltación sentimental.

Os estudos sobre a persoalidade literaria de Castelao non constitúen hoxe ningunha rareza nos medios universitarios. Nas Faculdades, Colexios ou Escolas onde esisten cursos de Lingua ou Literatura Galega, Castelao é ouxeto de comentario e leitura. E onde haxa un profesor con autoridade para facelo, este traballo é tanto máis necesario canto a cultura popular e xornalística se prende case esclusivamente no Castelao cidadán, símbolo ou guieiro de Galicia. Que a obra literaria de Castelao apareza como mera ferramenta verbal ao servicio dunha ideoloxía, resulta un perigo sobexamente fomentado pola simplificación mitolóxica da súa figura; e, sendo realmente aquela obra moito máis que eso, corresponde aos filólogos manter o equilibrio conveniente, aportando o seu saber técnico ao estudo da técnica literaria do noso autor. Neses círculos universitarios téñense xa producido traballos, suxeitos ao rigor científico, sobre Castelao, algúns mesmo orientados cara a crítica semiolóxica nos seus máis recentes exemplos. As análises formáis da obra literaria de Castelao, especialmente nos aspectos que tenden a erguer modelos e descobrir estructuras e funcións, ofere-

cen grandes posibilidades de realización. Como é sabido, as formas populares da literatura refrexan patróns inconscientes, e axéitanse a paradigmas colectivos de ordenación conceptual, espresados mediante esquemas dun repertorio limitado. Aínda que a arte literaria de Castelao é a dun escritor culto, a súa liberdade de elección técnica levóuno moitas veces a asimilar, individualizándoos, xeitos de decir, tópicos mentáis e procesos de espresión característicos da literatura popular. As *Cousas*, núcleo e manantío de toda a súa obra literaria, son, en realidade, unha sublimación dos falacios da xente, unha fixación de arquitecturas oráis consuetudinarias, unha realización escrita do código inmanente á glosa popular; todo —por eso empregamos a palabra sublimación— convertido en decisión libre, transportado ao plano do consciente e reordenado segundo categorías de nivel cultural superior. A análise estilística e a crítica semiolóxica achan, pois, neste material literario un fecundo campo de actuación, mais sería aberrante unha aplicación cega daqueles métodos, como se estivésemos en presencia dun producto folklórico. Xa que a rixidez das fórmulas inspiradas na arte popular que son beneficiadas por Castelao, procede dunha elección ceiba, non é escluinte dos rasgos individuáis e implica, polo tanto, flesibilidade técnica porriba do nivel de seguridade que corresponde á arte tradicional. A intuición crítica que nos permite franquear o sarego dunha producción individual é, pois, indispensábel, de todos xeitos, para penetrar a escritura de Castelao, anque a descodificación dos seus empréstitos ás fórmulas da literatura popular proxeiten moita luz sobre o sentido da súa obra.

Hai unha corrente popularizante e unha corrente cultista dentro da literatura galega. Como ocurre sempre, sería difícil na práctica trazar nidiamente os cauces por onde esas correntes discurren, pois se teóricamente se distinguen moi ben, flúen por un terreo de relevo indeciso, no que as augas se mesturan cando cadra. Aqueles escritores que se limitaron a imitar a literatura popular, pondo a súa másima aspiración na despersoalización da súa arte, para que ésta se confundira enteiramente coa do pobo, rara vez atinxiron o seu ouxetivo, e esta rara vez renunciando por definición á permanencia individual. Cando Rosalía adopta as formas populares de espresión para escribir os seus *Cantares*, non renuncia de ningún xeito a ser Rosalía, e por eso non pode poñerse no mesmo plano que Nicolasa Añón.

Castelao procedéu de xeito análogo que Rosalía, partindo da literatura e aínda da preliteratura do pobo. Son escritores cultos que incorporaron, seleccionándoas, as formas de creación lingüística proprias do seu país. De aquí que sexan escritores profundamente arraizados, que non podemos imaxinarnos desvencellados de Galicia. Mais, por outra parte, ambos son escritores de poderosísima individualidade, que de ningún xeito se resignaron a masificarse folklóricamente, e pertecen á literatura culta.

Castelao foi un escritor profesional, non, naturalmente, no sentido de que vivira de escribir, senón no sentido de que poseía unha elevada técnica como escritor, e era moi consciente do que facía neste terreo. Non importa que amase as formas sinxelas. Esa sinxeleza supón unha grande perfección formal, lograda a forza de corrección constante dos orixináis. Con todo o seu sentimentalismo, Castelao escrebe unha prosa clásica, de ritmo moi coidado. Así, a arte literaria de Castelao é unha dobre síntese. Por unha parte, de elementos populares e cultos. Por outra, de emoción e razón. Non hai en galego prosa máis equilibrada que a súa.

En realidade, estamos dispostos a defender a tese de que Castelao non somente foi, no sentido indicado, un escritor profesional, senón mesmo que, en canto prosista —pois foi a prosa o seu xeito natural de espresión— é o primeiro escritor profesional da literatura galega.

Primeiro, pódese soster, nun dobre sentido: o cronolóxico e o xerárquico. Neste segundo aspecto, situámonos no terreo das apreciacións valorativas, e así pisamos o sarego da acsioloxía suxeitiva. Máis adiante veremos ata qué punto nos compre penetrar nese ámbito sin abandonar o científico. Agora, preguntarémonos, para chegar a unha formulación histórica da primacía do noso autor, qué precedentes podemos rexistrar á súa obra no campo da prosa galega.

Carecería de sentido integrar nese rexistro a prosa medieval, toda ela, se literaria, traducida. Pois anque podemos supor que Castelao coñecéu algúns testos prosísticos en galego antigo, como a *Crónica Troiana* editada por Martínez Salazar, en ningún caso detectamos probas de que ese coñecimento operara na constitución da prosa do proprio Castelao. A diferencia de Cabanillas, que utilizóu con arte requintada o arcaísmo para compor as súas sagas do Santo Graal, Castelao se mantén

sempre na súa obra literaria no nivel de espresión contemporáneo. Mesmo cando se refire ao pasado, enxérgao desde o presente, e nunca se adica á recreación arqueolóxica. É certo que cando a súa actividade pública, nos derradeiros anos da súa vida, adquiriu un ritmo máis intenso, a prosa polémica de Castelao ourízase de diferencialismos e hiperenxebrismos, non moi numerosos, pero suficientes para embazar a transparencia das súas páxinas, ceibas nas *Cousas*, nos *Retrincos* e nos *Dous de sempre* deses artificios que tencioan amecer o fío da historia do idioma. Mais se Castelao foi prosista de grande calidade, non é na súa obra didáctica onde temos de percuralo, senón na súa obra propriamente literaria. O grande segredo de Castelao foi a súa captación entrañábel do espírito popular. Esa captación, por suposto, distaba de ser doada. A caracterización de Castelao como un artista espontáneo, que enxergaba as doas das palabras coa inconsciencia natural con que o pintasilgo enxerga os seus rechouchíos ou a fonte enxerga os seus marmulos, é puro romantismo retórico. Certamente, a prosa de Castelao decorre cunha serenísima andadura, e as ondas desta linfa cristalina son dunha pureza translúcida; pero a perfeición do ritmo, a simetría do período, o equilibrio da composición están demostrando sin lugar a dúbidas cánta reflesión, qué miuciosa atención, qué esixente ourivesaría presiden a organización da frase, a armonización do párrafo, a estormentación do testo. Unha arte simplificadora, purificadora, un gusto clásico, un elegantísimo estilo, sumanente castigado, marcan a obra deste artista. Se non o demostrase a análise da súa escritura, probaríanolo a historia dos seus testos, modificados reiteradamente en percura da másima sinxeleza espresiva e a máis económica eficacia estética. Así, sendo tan popular, por capacidade de inmersión bautismal na alma do pobo, co que se criou e convivíu sempre, é un escritor culto que selecciona os elementos que a súa esperiencia lle fornece, a fin de ceibar o popular do vulgar, a fin de sublimar, non por transubstanciación, senón por selección, a materia popular que elabora. Esta materia non consiste somente no asunto, senón tamén na forma de espresión, tanto interna como esterna. Mais Castelao ouxetiva todo ese material, enxérgao con ollada crítica, e, pola arte da combinación, preséntao cunha disposición nova, que o realza de xeito que apenas en Rosalía, cunha fórmula distinta, pero semellante, aparece prefigurada.

Non é doado achar na prosa galega moderna antecedentes ao tratamento que ao tema popular dá Castelao nas súas prosas. O maior esforzo por crear unha prosa descriptiva e narrativa do tipo indicado, é decir, unha prosa que glosara as formas contemporáneas da vida popular, está representada polo fato de escritores ourensáns, encabezados por Lamas, que traballan a cabalo dos séculos pasado e presente. O paisano, no *Catecismo do labrego*, deséñase con verdade tan impresionante, que a humilde prosa do escritor cego atinxe por veces rango de xenial revelación. Non hai en Lamas composición reflesiva, non hai o necesario distanciamento do seu asunto que lle permita contemplalo como artista e recompolo literariamente con eficacia estética. Hai, pola contra, unha reducción a unidade de temática e tratamento que, eliminando toda posibilidade de iluminación propriamente artística, logra, paradóxicamente, se non delicadeza poética, sí forza literaria, xa que a autenticidade é un valor innegábel nesa visión, escura, tristísima, eficacísimamente condenatoria dunha lacerante realidade. Ao cabo, Lamas conseguíu unha representación moi calificada do campesino. Mais non ten tal representación ese halo poético que nimba as figuras de Castelao. Lamas, no *Catecismo*, como en toda a súa obra, é un escritor fortemente comprometido coa situación do labrego, e a súa visión do mesmo redúcese ao aspecto social. Nada deso ocorre con Castelao. Éste non se limita a enfocar o seu suxeito desde aquel ponto de vista. Calquera que sexa a súa actitude como caricaturista e deseñador satírico perante os fenómenos do caciquismo, das esacións do fisco e das inxusticias e desequilibrios sociáis en xeral, o escritor está lonxe de profesionalizarse como reivindicador de dereitos calcados ou descoñecidos. Nas súas obras verdadeiramente literarias, contra o que a imaxe vulgar podería suxerir, o elemento social, moi importante, é descriptivo máis ben que normativo. Cabe, desde logo, e ten sido feita, unha interpretación social da obra literaria de Castelao; mais é a verdade que en rigor non podemos decir que Castelao sexa un abogado de calquer causa social que utiliza a forma narrativa para defendela. É un escritor que sinte con profunda emoción a cordialidade humana, e nada humano élle alleo. A gracia e a ternura, o tesouro da piedade, da solidariedade antre os homes, o sacrificio, a delicadeza son os valores que este autor esalta, son os que fundamentalmente o conmoven. Así, prescindindo de todo dogmatismo, non vacila-

remos en declarar que é típicamente cristiana a táboa de valores que constitúen o código ético de Castelao. O seu corazón está ondia o tesouro dos humildes en canto éstes son imaxes transfiguradas da superación humana dos instintos de egoísmo e destrucción. Cunha sinxeleza que é resultado dun intenso labor de pulimento e depuración, Castelao traza estampas case seráficas, deseña figuras case anxélicas e incorpora a súa propria persoalidade humana a ese mundo de estraordinaria riqueza moral que revela a fe do autor na verdade e na beleza. É o caso da señora Sinforosa:

«Todos cantos sabían algo da historia da vila en que eu nacín, xa repousan debaixo dos terróns.

A siña Sinforosa era unha velliña que todos os días pasaba o mar, porque era mandadeira de oficio, como xa fora súa nai e súa aboa e cicáis todas as súas devanceiras, dende que os da banda de acá tiveron comercio cos da banda de alá. Era honrada ou parecía selo, pois vivía do seu creto de muller de ben. Engaioleira e faladora con todos, tiña sempre, para a xente fidalga, un caravel na súa boca chuchada. A siña Sinforosa sabía todas as traxedias do mar naquela travesía.

Nos días de tempo ruín, cando funga o vento nas cordas e os salseiros barren a cuberta do barco, a siña Sinforosa metíase en sí e rezaba pola súa ialma.

Nos días mainos a siña Sinforosa rezaba polos afogados. O barco ía andando cara a banda de alá e a mandadeira ía rezando sempre.

—Un padrenuestriño polo Xan de Codeso, que morréu afogado un día da Candelaria.

—Unha salve por doña Rosa Faxardo, que se botóu a afogar na punta da Falcoeira.

—Un padrenuestriño, unha salve e unha avemaría polas catro fillas do Belurico, que morreron de volta do mercado.

—Unha salve por Ramón Collazo, que o levóu un cóngaro e nunca máis aparecéu.

Así seguía rezando, rezando sempre, por todos cantos morreron naquel camiño do mar. A vella mandadeira gardaba na memoria os nomes dos afogados e as datas das traxedias.

Un día reparéi que a siña Sinforosa rezóu por «un rapaciño que morréu en Tronco», e perguntéille:

—¿Quén foi o rapaciño que morréu en Tronco, siña Sinforosa?

E ela respondéume:

—Non o sei, meu amantiño; ise afogado non é do meu tempo, pois xa rezaba por il a difunta da miña aboa, que no Ceo estea.

A siña Sinforosa morréu xa, e de tantas traxedias non quedan máis que tres ou catro cruces de madeira chantadas nas pedras da beiramar. A vella mandadeira levóu ao alén a hestoria de todos os afogados da vila en que eu nacín.

Unha vez que atraveséi o mar, sentín dentro do meu peito o valeiro de tanto esquecimento, e en nome de todos os afogados preguéi:

—Un padrenuestriño pola siña Sinforosa».

Un autor que tan sabiamente move os fios que gobernan os acenos dos seus persoaxes, que con tan sobria economía espresa o seu pensamento, que con arte tan equilibrada e segura acende a emoción do leitor ou do ouvinte, é, poucas dúbidas caben, un consumado escritor profesional, defronte ao que o crítico que coñeza o contesto en que aquél está inscrito, non poderá deixar de outorgarlle o primeiro posto, ou, cando non, unha coparticipación no primeiro posto que a calquer outro prosista mancomunadamente se conceda. O terreo da xerarquización de virtudes literarias, e a confección de escalafóns de escritores por méritos artísticos son cousas ben suxeitas a opinións, e nós non ousaremos emitir a nosa como se estas angueiras estiveran atidas a ponderación e mensura. Abóndenos con recoller o voto de tantas persoalidades ilustres das letras galegas, que é favorábel ao rianxeiro, e vai por descontado que distinguimos ese voto —o voto de Otero Pedrayo, por exemplo— do voto, coincidente na decisión, pero non no motivo, de moitos apoloxistas sin preocupación literaria ou de moitas cabezas vulgares informadas por criterios mostrencos.

En Castelao amamos nós, os que amamos a Castelao e non nos amamos en Castelao, aquela gracia conmovedora que, feita de sal do mar de Arousa e de ritmo de pes de peixeira en danza gremial e ritual, engaiola o corazón e prende os ollos, e nos invita a entrar no corro e a cantar no coro. Aquela simpatía humana, limpa como auga da fonte montesía e risoña como foula de marusía ribeirá que constituía o engado de Sabela, a moza que aprendéu a valsar ao noso escritor. Deste xeito, como aquela xentilísima canéfora, como aquela lanzalísima bai-

ladora, é popular Castelao. Non popular como Nicolasa Añón, ou Pepe de Xan Baña, labregos que escribiron como labregos. Ou como o proprio Lamas, ou como García Barros, que pintaron con moito xeito o mundo rural, pero que non quixeron asobardar os valados da devesa. Castelao acha na realidade popular o ideal da humanidade. Descobre a elegancia do popular, a elegancia de Sabela. Nesto moi poucos escritores galegos o acompañan, pero antre eles hai máis dun arousán, como o Cabanillas que entoóu a antífona da cantiga. Musa da mar de Arousa, serea de ollos verdes e ledos, Sabela non envellecéu. Se o escritor a atopóu transformada polos traballos e os anos da súa vida, cando el desembarcóu no peirán de Rianxo antre o estronicio dos foguetes, tal achado tivo lugar no mundo suxeito á esclavitude do tempo. Mais a Sabela moza é a mesma obra de Castelao, eternamente renovada, que nos forza, co seu enlevo inmarcesíbel, á comunión ritual coa gracia popular da prestancia rítmica e a simpatía fraterna. Non nos decidiremos a dogmatizar; pero non estrañamos que moitos —cicáis nós— saúden en Castelao ao primeiro prosista da literatura galega. O que cinguíu con máis meiguice o van de Sabela e con máis autenticidade a acompañóu na incomparábel fremosura da rítmica da nosa lingua, na que danza o espírito do noso pobo.

1976

3

O QUE SON AS *COUSAS*

Houbo un tempo en que puido causar sorpresa a inclusión de Castelao no censo dos grandes escritores galegos. A súa carreira inicial de artista gráfico —de pintor, de caricaturista— conformaba a súa imaxe pública. Os pes dos seus deseños estimábanse parte integrante dos mesmos. Esistía e esiste un xénero de espresión humorística ou satírica confiada ao deseñador, que reforzaba ou aceraba a súa intención cunha lenda. Aínda que o gráfico e o verbal colaboran nesta forma de comunicación, a necesidade de simplificación induce a considerar o segundo como accesorio do primeiro. As mesmas *Cousas* foron vistas como unha ampliación das *Cousas da vida*. Así, eran obra dun artista plástico que esplicaba a súa creación con pala-

bras. Éstas eran, en todo caso, preliteratura, como as palabras que o pintor pronuncia diante do seu lenzo para fornecer unha interpretación auténtica do mesmo. Tan poderosas son as primeiras impresións, que aínda publicado *Un ollo de vidro* (1922), a rutina dos admiradores de Castelao teimaba ser ese testo apenas un divertimento literario, producto dunhas vacacións de pintor; algo semellante, polo que se refire á actitude do autor verbo da súa obra, ao que foron as xogoráis escursións de Picasso ao campo da poesía lírica ou da poesía dramática. Houbo de pasar tempo, houbo de publicar Castelao, editados en sendos volumes, en 1934, os seus *Retrincos*, os seus *Dous de sempre*, para que se impuxese a evidencia de que o artista era tamén un escritor, e un escritor profesional, e un grande escritor. Aínda en 1955, cando nun libro meu se acollía esta aseveración [1], houbo quen se manifestóu altamente sorpreso, e, sin rexeitar a doutrina, prometéu estudala con atención, como suxestiva novedade que merecía peneirarse [2].

Mais a verdade era que eu non me consideraba entón definidor orixinal, senón portavoz ocasional dunha opinión xa callada. Se lemos en *Nós* a recensión de *Os dous de sempre* por Risco [3], comprobamos que, siquera nos círculos superiores da cultura galega, a estima de Castelao como prosista profesional estaba firmemente asentada.

Hoxe, o que pode causar sorpresa é que non se admita a Castelao no censo dos grandes escritores galegos. Secomasí, todo é posíbel na república literaria, e vimos de ver cómo nun volume de homenaxe ao rianxeiro, é xulgada con tal reserva a súa obra, que, de estar no certo o seu xuez, teríamos que retirar o nome de Castelao da lista dos grandes escritores [4]. Ben é verdade que, perdido ou minimizado o escritor, persiste o profeta, ou

(1) *Aportaciones a la literatura gallega contemporánea*, Gredos, Madrid, 1955.

(2) LUIS CERVIÑO, «Aportaciones a la literatura gallega contemporánea», en *La Noche*, Santiago, 1955, escribíu: «En cuanto a la consideración de Castelao como gran prosista, confesamos que por su novedad no nos coge en condiciones de inmediato juicio. Habremos de releer sus obras a la luz de este estudio». A continuación o autor citado suxire que na «exaltación del autor de *Retrincos*» poideran intervir polo miña parte, segundo as aparencias, sentimentos alleos á crítica literaria.

(3) *Nós*, tomo II, pp. 157 s.

(4) «Como escritor, non se pode decir que Castelao sexa un xenio, senón máis ben un escritor limitado, de pouca obra literaria, e, aínda ésta, de ben escasa aportación, agás o seu equilibrio, a súa craridade, a súa medida prosa. Como dramaturgo, a súa única peza, con todos os méritos que se queira, ten sona entre nós quezáis tan sóio pola facareña situación do noso teatro». (X. L. FRANCO GRANDE, «Castelao, de lonxe», en *Grial*, 47, Vigo, xaneiro, fabreiro, marzo, 1975, pp. 109 s.)

o home - Galicia, e o misterio da encarnación, o que non é pouco para a mitoloxía.

¿Estaremos os que non somos mitólogos incapacitados para falar de Castelao?

Non o creo. Non sempre é errónea a opinión xeral. Non parece que debamos revisar a catalogación presente de Castelao como prosista esceicioal mentras quen lle negue esta condición non aduza as razóns que lle aconsellaran tan severo xuicio.

Castelao preséntasenos como o home de xenio que pode espresarse artísticamente de acordo con calquer gramática. A súa penetración no cerne da humanidade podía ser comunicada con diversas linguaxes. Todo era cuestión de dominio técnico. Así, Castelao houbera podido espresarse ao traveso da música, da arquitectura, do cine, se houbera tido tempo ou sosego para aprender apuradamente as correspondentes gramáticas espresivas. Polo que se refire á literatura, non cabe dúbida que a dominóu. Se comparamos a súa prosa coa dos seus compañeiros de xeración, repararemos en que na escolla do lésico, no ritmo da frase, na coerencia do estilo, non hai quen o supere. E esas virtudes que fan de Castelao un grande prosista —agás a respeitábel opinión do disidente— non son só resultantes do seu xenio creador, senón tamén dun esforzo de perfeición que se manifesta no traballo constante por luir a prosa, por equilibrar os elementos do testo. Castelao é un artista de grandísima preocupación formal, un artífice que desconfía da inspiración, e a somete a unha elaboración tan coidadosa que endexamáis se nos presenta recén nada, na súa nuez xenesíaca e case balboante, senón sempre moldeada nos moldes máis estrictos, burilada cos máis finos toques estormentáis.

Esta miuciosidade, esta escrupulosidade do traballo de Castelao, como de acibecheiro, como de ourive, ten que orientalo na selección dos xéneros literarios cara unha forma que lle permita desplegar a súa habelencia de miniaturista. Ten que ser unha forma breve, na que queipa unha percepción de conxunto, porque as formas longas requiren de seu unha técnica menos detallista, de grandes liñas, e se aberrantemente empregamos a técnica da xoia para edificar o coliseo, o noso esforzo pérdese nun alarde técnico preciosista ou barroco que pode revelar unha grande virtuosidade operativa, pero que impide

realmente a percepción equilibrada e axeitada da creación artística, falseada na perspectiva de contemplación.

Castelao achóu nas *Cousas* o tipo ideal de espresión literaria. As dimensións reducidas permítenlle ter por enteiro perante os ollos o conxunto e os pormenores da obra. Ésta é suficientemente breve para que a espectación da súa leitura non esmoreza. Castelao quer causar unha impresión intensa e concentrada, e provocar unha vibración que persista no ánimo do leitor despóis que se rematóu a leitura. Para esta finalidade, as dimensións das *Cousas* son óptimas. Non se trata do epigrama lizgairo que acompaña ás *Cousas da vida,* e do cal a fugaz brevedade, producindo unha picadura de abella, percura un efeito menos literario. Nas *Cousas* hai un tempo máis sosegado, unha andadura lenta, e precisamente a combinación de lentitude, que podía facer esperar un testo longo, e a brevedade real do mesmo, produce un equilibrio que é capital na estructura rítmica das *Cousas.*

Estamos a falar das *Cousas* como pezas literarias, prescindindo da parte gráfica. Esta abstracción, útil para os nosos fins, pois somos estudosos da arte literaria, e non das artes plásticas, non altera a realidade histórica de que as *Cousas* son asemade escritura e deseño. Supoñen precisamente o equilibrio antre o deseño e a escritura na obra de Castelao. A carón de olios, acuarelas, deseños e caricaturas que mesmo poden carecer de toda lenda, aínda de título, temos os *Retrincos,* que son esclusivamente literatura, xa que nin xiquera foron ilustrados polo autor. Mais as *Cousas* son tan importantes no conxunto da obra de Castelao en calidade de dibuxos como en calidade de testos literarios. Endebén, eu diría que semióticamente as palabras son o esencial, e os deseños son ilustracións das palabras. Aquéles constitúen unha ilustración auténtica déstas, pero éstas sin aquéles comunícannos unha mensaxe concreta e perfeita. Aquéles sin éstas fican limitados aos seus valores plásticos. A ficción, a narración, que, en sentido amplio, está presente en todas as *Cousas,* non pode ser totalmente espresada pola versión gráfica, a cal, ao sumo, inmoviliza a anécdota nun momento da mesma. Nas *Cousas* hai sempre un drama, un drama narrado, que, no seu desenrolo, esixe un tratamento lineal, un progreso no tempo, en oposición ao tratamento puntual de

representación espacial, que, se ten un contido épico, require un contesto cultural ao que se refire, para ser intelixíbel [5].

Podemos esplicar formalmente toda a obra literaria de Castelao partindo das *Cousas*. A concentración ou a espansión desta fórmula esplica desde os epigramas de *Cousas da vida* astra os capítulos de *Os dous de sempre*. E se nas *Cousas* se atopa a fórmula en estado puro; se, como postulamos, espresa coa maior economía o drama que Castelao pretende comunicar, as versións abreviadas ou distendidas desta unidade narrativa suporán de algún xeito manifestacións secundarias da orixinalidade do autor, variacións cuantitativas, reduccións ou multiplicacións da base celular conxenial ao escritor con que éste constrúi a súa obra. Esa base, por constar dos elementos necesarios e suficientes, proxeita sobre as súas transformacións a referencia de deficiencia ou redundancia. O cal —agardo ser ben entendido—, significa sinxelamente que para o autor a fórmula de espresión natural, como se acha nas *Cousas*, representa o másimo de rendimento teórico. O valor realizado en cada caso non depende só dese condicionamento.

Castelao reúne as súas *Cousas* en libro por primera vez en 1926, ano moi importante na historia da literatura galega [6]. Castelao selecciona os seus testos, reláinos, luinos. As edicións dos nosos tempos das *Cousas* reproducen a derradeira edición feita en vida de Castelao. Representan, pois, a súa derradeira vontade sobre o particular. Tomemos as *Cousas* nas mans e preguntémonos o que son as *Cousas* [7].

Mais ¿qué estamos a facer desde o comezo do noso traballo senón eso? E ¿non é certo que mesmo parece que temos ensaiado unha resposta a esa pregunta?

Endebén, o que das *Cousas* temos dito astra agora, refírese principalmente á función das *Cousas* na obra de Castelao. Temos crido descobrir a célula do tecido desa obra, e detectado os procesos e recesos xenerativos que a esplican. Así, o noso estudo ten sido sobre todo un estudo funcional. Imos agora a reparar máis de perto nas proprias *Cousas*, nas *Cousas* en sí. As

(5) Non hai que entender estas afirmacións no sentido de que todas as *Cousas* sexan dramas de acción. Algunhas sono de caracteres ou situacións. Mais craro está que a esposición escrita esixe unha percepción sucesiva, mentras que á espresión plástica corresponde unha percepción simultánea.

(6) É tamén o ano de *Na noite estrelecida*, de Cabanillas; *Dos arquivos de trasno*, de Rafael Dieste; *Hostia*, de Armando Cotarelo.

(7) Cf. CASTELAO, *Cousas*, terceira edición, Galaxia, Vigo, 1962.

nosas cavilacións anteriores leváronnos a concluir que o Castelao máis enxebre se atopa nas *Cousas*. Aínda que percuramos evitar os xuicios de valor, sempre suxeitivos, semellóunos lícito asentar que lóxicamente as *Cousas* deben ser a obra mestra de Castelao. Esto abonda para xustificar un estudo máis atento das *Cousas*, que, descasí, apremios de tempo terán que limitar demasiado.

Ao frente das *Cousas* figura un testo titulado «A carón da natureza». É, evidentemente, un prólogo. Non forma parte das *Cousas*, non é unha *cousa*. Mais pola súa posición diante delas podemos supor que é unha introducción ás mesmas, que contén unha interpretación auténtica das *Cousas*. Vexámolo.

Este prólogo consta de sete párrafos. Os seis primeiros teñen idéntica estructura. Son seis variantes dunha mesma aserción. O sétimo párrafo difire dos restantes na súa composición. É un párrafo específicamente final, por eso precisamente distinto dos que forman o corpo do testo. É un final marcado.

Os párrafos que constitúen o corpo do noso testo están lóxicamente artellados en dúas aseveracións que se conxugan adversativamente. O necso é *pero* nos párrafos primeiro, segundo e quinto. Nos párrafos terceiro, carto e sesto falta o signo gramatical conxuntivo. A oposición esprésase neste caso mediante xustaposición, ou, mellor dito, por procedimentos lésicos que fan elíptico o signo conxuntivo. En todo caso, e anque o párrafo sesto desdibuxe xa un pouco o esquema xeral, como anunciando o troque de estructura do final, o modelo común é o indicado: unha aseveración seguida dunha restricción adversativa. Mais ¿cál é a sustancia semántica que se aloxa nestes alvéolos gramaticáis? ¿Correspóndese coa unidade da composición formal?

Efectivamente, xa dixemos que estamos en presencia de seis variantes dunha mesma aserción. Ésta pode reducirse ao seguinte: *hai unha visión obvia da paisaxe, que é a visión óptica, se val a redundancia. Pero na paisaxe hai máis: hai a vida humana.*

Esto ¿qué pode significar en relación coas *Cousas*? ¿Non significa que a plástica non pode espresar toda a realidade do mundo se non vai acompañada da literatura?

Hai cousas na paisaxe que non pode pintar o pintor que sexa pintor só. Esas *cousas* son as *Cousas* que nos brindará Castelao. Neste prólogo ofrécensenos exemplos. Nun muiño dous

namorados danse o primeiro bico mentras nun pazo ouvean os cans. Na aldea triste tocan a morto as campás da eirexa. Na mesa de pedra do cruceiro pousaron o corpo morto dun rapaz que veu do servicio e por unha congostra vai un codio cavilando na moza que lle roubóu a vocación. O abade da aldea é saudado polo asubío do melro. Frorece a ilusión na víspera de San Xoán. O viático cruza antre os piñeiros do monte.

O pintor que quera abranxer o mundo na súa arte, ten de pintar todo esto; pero todo esto está alén da pintura. Castelao ten que ser tamén escritor, porque non pode renunciar a espresar estas cousas. E estas cousas son o drama universal, o drama do decotío humano, recollido nunha pequena incidencia, nunha arquetípica situación. E velaí o que son as *Cousas*.

¿Cómo dar forma a esa sustancia? O final do prólogo fornécenos algunha luz sobre o particular. Castelao, xa chamado a ser escritor, sinte a beleza da arte popular, da literatura folklórica, da mentalidade aldeana. Prefire as froliñas ventureiras dos campos ás froles cultivadas do xardín. Esto significa amor ao natural, pero non refuso da cultura. A arte de Castelao é unha arte culta, anque de temática popular. Castelao opón ao Bosco ou a Brueghel o Vello dunha banda, e Rubens da outra. Rubens é o grandioso barroco teatral; nos outros dous pintores Castelao ama o asunto campesino, o ambiente natural, unha maior sinxeleza, un gusto máis primitivo na execución: áchaos máis a carón da natureza. Neste sentido quer ser Castelao un ventureiro das letras.

As súas *Cousas* son maiormente semblanzas. Estas semblanzas poden ser meramente descriptivas ou poden apuntar un sucedo. Exemplo do primeiro caso é «Chámanlle a Marquesiña». Exemplo do segundo, «O Rifante». Mesmo pode haber semblanzas colectivas, como é o caso de «Aínda está no areal». Tamén, a carón do retrato humano, temos a pintura animalística, con máis ou menos estatismo, con máis ou menos movimento. É o caso de «Manter un animal para comelo» e «O burro non bulía nin chisco». O asunto do cadro pode ser un ouxeto: «Onde hai un cruceiro», «Na cova dos carcamáns»; pero neste caso nunca temos un verdadeiro bodegón, pois sempre hai unha referencia ao puramente humano —o ouxeto representa un ser humano, o ouxeto é un residuo humano—. Temos, en fin, as topografías. Arríncase dunha descripción de lugar, mais, de acordo co programa do prólogo, na paisaxe hai máis do que

ven os ollos. Unha topografía con historia é «Camiño esquecido»; unha topografía con idilio, «A ponte vella».

Pónsenos en craro, ao traveso da leitura, que Castelao quer sempre transmitirnos unha vibración de humanidade, mesmo cando as figuras centráis do cadro son animáis ou cousas. Todo está antropomorfizado, todo está animado. O drama humano ou a comedia humana son o ouxetivo da pluma do noso autor. Éste deséñanos caracteres, persoaxes; e se nos testos mencionados se insinúa a acción, é para matizar os riscos con que son presentados aquéles. Endebén, o elemento narrativo, sempre estormento de caracterización, pode desenrolarse ata ocupar a totalidade do cadro. Así, frente á descripción de situacións, chegamos a ter os relatos de acontecimentos. Hai, pois, *Cousas* que poden ter a aparencia de contos. É o caso de «Xa van alá moitos anos», «O fillo de Rosendo», «Vou contarvos un conto triste».

A maioría destes poemas, impregnados dun profundo lirismo, aínda cando revisten forma narrativa, son de contido dramático. Así «Chámanlle a Marquesiña», «Camiño esquecido», «Na noite da derradeira novena de difuntos», «A ponte vella», «Na cova dos carcamáns», «Cando eu era rapaz», «Dous vellos que tamén tiveron mocedade», «Doña Florinda casóuse con Fungueiriño», e outros. Son de contido cómico «Aínda eu non nacera», «O alquilador». Mais en moitísimos casos non poderemos decir se é drama ou comedia o que a *Cousa* nos ofrece, pois o humor que a percorre supera esa distinción, antremesturando sorrisos e bágoas. Este humor é ás veces negro, como en «Cando eu era rapaz», «O alquilador», «Foi por seguir os mandados dun amor», «Vou contarvos un conto triste». E ás veces non é negro nin branco, senón que brilla pola súa ausencia, o que é importante suliñar, porque hai quen non concibe un Castelao non humorista. E secomasí percuraremos humor en valuto en «Onde hai un cruceiro» e «A ponte vella», esta derradeira unha das máis emocionantes *cousas* que escribíu Castelao.

O noso escritor é moi consciente da afindade que acaroa a cárrega sentimental dunha banda e o discurso rítmico por outra. Arrinca, logo, efeitos estilísticos moi marcados da medida da prosa ou da reiteración de palabras e frases.

«Chámanlle a Marquesiña» está realmente escrita en versículos paralelísticos con paralelismo antinómico. Cada período

compónse de dous hemistiquios, un deles constante —«chámanlle a Marquesiña»— e o outro variábel, que contrasta co fixo como as sombras cambiantes contrastan coa luz inmóvil. Esprésase así a ironía da vida, que dá ás sombras nome de luz. A esplicación desta antífrase insinúase no versículo final, desdobrado gráficamente para maior relevo, e onde o orde dos hemistiquios está invertido, para suliñar o seu carácter de final do poema. Antre esclamacións, e reforzado por un adverbio ponderativo que acentúa a antinomia, cobra carácter de epifonema alporizado o que repetido nos versículos anteriores semellaba pura aseveración.

«Chámanlle a *Marquesiña*, e os seus peiños endexamáis se calzaron.
Vai a fonte, depelica patacas, e chámanlle a *Marquesiña*.
Non foi á escola por non ter chambra que pór, e chámanlle a *Marquesiña*.
Non probóu máis lambetadas que unha pedra de zucre, e chámanlle a *Marquesiña*.
A súa nai é tan probe que traballa de xornaleira na casa do Marqués.
¡E ainda lle chaman a *Marquesiña!*» [8].

Noutra ocasión, os versos son por sílabas contadas. Consciente ou inconscientemente, Castelao, no clímax emotivo do relato, comenta en endecasílabos e heptasílabos a incomprensión da xente perante unha profunda dor.

«Dous vellos que tamén tiveron mocedade, que se coñeceron nun baile, que logo se casaron por amor e que viviron amándose tolamente. Dous vellos, sempre xuntos e sempre calados, que viven escoitando o rechouchío dun xílgaro engaiolado. Sen fillos e sen amistades. Soios.

Antonte leváronlle o viático ao vello e onte morréu. A compañeira dos seus días vistéuno, afeitóuno e púxolle as mans en cruz.

Hoxe entraron catro homes e sacaron a caixa longa onde vai o morto. A vella saíu á porta da casa e coa voz amorosa dos días de mocedade despidéuse do seu compañeiro:

—¡Deica logo, Eleuterio!

E os veciños que acudiran ao espectáculo, tapáronse as bocas e riron cos ventres. A despedida da vella foi rolando e chegóu ao Casino e o *deica logo, Eleuterio* xa se convirtéu en motivo de risa.

Todos, todos, se riron e ninguén se decata con qué delor a vella namorada chamará pola morte nesta noite de inverno» [9].

Vexamos agora cómo unha verba clave —*picariño*, e o seu sinónimo *rapaz*— desprazándose ao longo das frases paralelas,

(8) *Cousas*, p. 13.
(9) *Cousas*, pp. 37-38.

encetadas anafóricamente pola primeira persoa do presente de indicativo do verbo *ter*, primeiro en forma negativa e despois en forma afirmativa, configura a melodía dun testo de medida moi calculada.

«Eu non teño mágoa do picariño que mira con ollos encalmados de boi cando os automóviles pasan pola súa porta. Eu non teño dor do picariño que non corre detrás dos automóviles. Fame que pase o picariño, sempre será feliz.

Eu teño mágoa do rapaz que sinte formigueiros nos pes cando os automóviles pasan pola súa porta. Eu teño dor do pícaro que corre detrás dos automóviles. Os rapaces inquedos que andan probando as súas forzas en todas as máquinas non encherán os seus anceios de felicidade.

Os rapaces da miña terra corren sempre detrás dos automóviles» [10].

Mesmo achamos o refrán:

«Vou contarvos un conto triste».
«Non vos riades, porque o conto é triste».
«Non vos riades, porque o conto é triste».
«Non vos riades».
«Non, non vos riades, porque o caso é triste» [11].

As construccións paralelas, as similicadencias, acompáñannos desde o mesmo prólogo:

«Pero na paisaxe hai máis cousas que fitar».
«Pero aínda hai máis na paisaxe».
«O pintor ten que evocar algo máis que unha visión».
«Moitas cousas máis ten a paisaxe para un artista».
«Pero na paisaxe hai máis» [12].

O carácter ventureiro que Castelao se adxudica a sí mesmo como escritor, non esclúi, pois, toda clase de primores de artesanía. Finái enfáticos, recurrencias rítmicas, paralelismos sintácticos, coidadísimas cadencias, dan carácter marcadamente melódico a esta prosa, que ás veces lembra as salmodias dos prantos e as ladaíñas de gabanzas dos mendigos.

Aínda que a forma das *Cousas* resulte a forma axeitada á espresión literaria de Castelao, é natural que éste ensaiase outros xéneros. Mais tales ensaios, o conto e a novela, están marcados pola presencia mesma das *Cousas*. Os *Retrincos* son *cousas* máis circunstanciadas, e *Os dous de sempre* é unha novela

(10) *Cousas*, p. 49. Véxase tamén cómo o sintagma «o fillo de Rosendo» é repetido ao xeito de motivo musical en posición anafórica, en todos os párrafos da composición (*Cousas*, p. 77), e cómo o nome de «Don Froitoso» recibe análogo tratamento (*Cousas*, pp. 79-80).
(11) *Cousas*, pp. 105-106.
(12) *Cousas*, pp. 9-10.

constituida por adxunción de *cousas* estalicadas; como se dixéramos, de *retrincos*. En ambos casos, trátase de *cousas* ampliadas. A *cousa* é a unidade de referencia en toda a literatura de Castelao. Falta por facer un estudo que poña de manifesto este feito —ou introduza as eventuáis rectificacións— no caso da ficción dramática: *Os vellos non deben de namorarse.*

Unha *cousa* é, pois, un anaco de vida, e a espresión decrarativa —«Onde hai un cruceiro»— descriptiva —«Esta morea de pedra e tellas»—, narrativa —«Vou contarvos un conto triste»— ou dramática —«Si eu fose autor»—, é puramente estormental. En todo caso, a aparencia de testo didáctico, deseño literario, relato ou diálogo, non é relevante. Diríamos que, endebén, a pura acción nunca é a finalidade das *Cousas*, polo que o arquetipo das mesmas é máis lírico que épico, en canto pretende rexistrar o permanente máis ben que o cambiante. E, por suposto, pódense mesturar, e as máis veces mestúranse, as distintas formas de manifestación apuntadas [13].

Como todo achado feliz, as *Cousas* asobardaron ben cedo os valos dos eidos do seu creador. Difícilmente definibeis como son, moitos tiveron axiña a intuición do que era unha *cousa*, e algúns chegaron a facelas. No «Suplemento del sábado» de *La Noche* (1949-1950), de boa memoria, porque nel se inicióu a recuperación das letras galegas de posguerra, Manuel López Garabal publicóu *cousas* estrictamente ortodoxas, con testo literario e deseño. Outro artista e escritor plasmóu o seu pensamento orixinal na mesma forma feita clásica, no seu libro ou álbum *Unha presa de dibuxos feitos por Isaac Díaz Pardo de xente do seu rueiro.*

Mais moito denantes, as *Cousas* de Castelao repercutiran no ámbito literario, e escribíronse *cousas* sen deseño, o que equivalía á recepción do xénero no campo estricto da literatura.

Un escritor da xeración dos novecentistas, a xeración de Manuel Antonio; un escritor rianxeiro como Manuel Antonio, como Castelao, compuxo *cousas* que hoxe podemos ler nas edicións modernas do seu libro *Dos arquivos do trasno*. *Cousas* son, neste libro, «Na morte de Estreliña», «O grandor do mundo», «Pampín», «Espanto de nenos», «Na ponte de ferro», «Nova York é noso». A primeira das pezas citadas, desde o nome da nena da semblanza, e ao traveso da escritura en versículos

(13) É frecuente a combinación dunha introducción descriptiva e un final narrativo.

constelada de paralelismos e similicadencias, evoca á «Marquesiña» do nunca esquecido Daniel:

«Chamábase Estreliña e era moi gabaxeira e linda.

Dicíalle a nai: Vai á fonte, Estreliña.

E Estreliña iba á fonte.

Dicíalle a nai: Vai á horta, Estreliña, e dille a papái que deixe a poda e veña xantar.

E Estreliña iba a correr, moi contenta de comprir o mandato, e chamaba polo pai.

Dicíalle o pai: Ponte queda, Estreliña, que che vai trabar o can.

E Estreliña poñíase queda, toda a cara en lume, a surrir.

E dicíalle a irmá casadeira: Vai á escola, Estreliña.

E Estreliña collía o catón e moi dereita e leda íbase camiño da escola.

E así sempre.

E cando a vían os outros picariños berraban xa de lonxe: ¡Estreliña! ¡Estreliña!

E alá iba Estreliña a correr, depenicando un cornecho, e dáballes un anaco e xogaban ás moradas.

E ás veces, moi cedo, pasaba por baixo da súa fiestra un neno, e dicía: ¡Estreliña!

E a cara de Estreliña, a surrir tan campante, aparescía na fiestra un intre. Un intre nada máis. E o neno íbase a correr e a rir, como si fixera unha trasnada.

E así sempre.

E un día Estreliña morréu. Estaba no cadaleito bunita como sempre, e tan campante.

E a nai, e a irmá casadeira, atrás do cadaleito, choraban, choraban. A irmá casadeira choraba e lembraba as cousas miudas que a miuda Estreliña faguía todos os días.

E a nai cáseque non dicía nada.

Soio dicía por veces, medindo e apoiando o pranto da filla casadeira:

—Estreliña, vai á fonte. Estreliña, vai á horta. Estreliña, vai á escola... ¡Estreliña onte! ¡Estreliña hoxe! ¡Estreliña mañán!» [14].

Outro escritor máis novo que Rafael Dieste, un escritor que adscribimos á primeira promoción do Seminario de Estudos Galegos, como que foi un dos seus fundadores, cultivóu tamén o mesmo xénero polos mesmos anos. Dínolo no prólogo dunha nova edición das súas prosas:

«Recóllese neste libriño un feixe de follas das que fun escribindo ao longo de medio século de laboría nos eidos, hoxe vizosos, das nosas letras. Son pequenas refendas, en prosa poética, encetadas con *Os nenos*, narracións do feitío que Castelao soupo axiña soerguer como ninguén e nomear para sempre *cousas*» [15].

(14) RAFAEL DIESTE, *Dos arquivos do trasno*, Galaxia, Vigo, 1962, pp. 62-63.
(15) XOSÉ FILGUEIRA VALVERDE, *Quintana viva*, Galaxia, Vigo, 1971, p. 9.

Vexamos unha delas, na que o familiar ton autobiográfico, o esquema simétrico de apartamento e reconciliación e a cadencia regular dos períodos non desminten a confesada xinea:

«Antre o pazo de Briáns e o de Brandobre, os Temes e os Mariños ergueran unha fonte, no adral da eirexa. Aquela fonte gurgullaba sempre, como a xenreira que se tiñan os Mariños e os Temes. As augas de Briáns non podían vir polos eidos de Brandobre, os bois de Brandobre non pasaban polas agras de Briáns. Os de Briáns e os de Brandobre xamáis terían amistade.

Eu xogaba, senlleiro, no pazo de Brandobre; outro neno xogaba, senlleiro, no pazo de Briáns. Moitas vegadas, deitada a testa no peitoril das fronteiras solainas, fitámonos, longamente, degoirando axuntar os nosos xogos, como se mesturaban, saídas dos tornos, as augas cantareiras que, diante nós, brincaban. Mais... a fonte estaba alí, e un Temes non xogaría cun Mariño sen amingoar as loitas da súa alcuña.

Tanto foi o anceio que tivemos, de nenos, por arreluármonos que, chegados a edade, queimamos no mesmo intre os pergameos apodrecidos das vellas contendas e xogamos xuntos.

Perdín eu. Dende entón, a iauga de Briáns bulíu nos agros de Brandobre, e os bois de Brandobre pousaron o seu andar nos vieiros de Briáns, cun xeito de pas, solene e alteiroso» [16].

1975

4

UN MOTIVO COMÚN A CASTELAO E FLAUBERT: RETRATO FANTÁSTICO DUN NENO

Un día do curso 1926-1927, o Seminario de Estudos Galegos celebróu unha festa: a *Festa da prosa galega*. O autor deste traballo atopábase antre o público que enchía o salón de actos do antigo Colexio de San Clemente. Como é sabido, o Seminario ocupaba entón naquel edificio un local, cedido pola Sociedade Económica de Amigos do País. O autor deste traballo lembra que leron prosas galegas naquela ocasión, don Alfonso Rodríguez Castelao, don Ramón Otero Pedrayo, don Antonio Losada Diéguez, don José Filgueira Valverde... Castelao, antes de ler as súas cuartillas, dixo que o relato que a continuación daría a coñecer era *auténtico*. Quería significar que dito relato recollía un acontecimento que o proprio Castelao vivira.

(16) *Ob. cit.*, pp. 13-14.

Polo demáis, todas as narracións reunidas no libro *Retrincos* [1], ao que se incorporaron as páxinas que Castelao leu aquel día en San Clemente, presentan carácter autobiográfico. Esas páxinas aparecen baixo o título «O retrato», datadas en Pontevedra en 1922. Con anterioridade á edición do libro, «O retrato», con outras dúas narracións que se habían incorporar á colección, publicóuse en *Nós*, xullo de 1927 [2], e posteriomente na revista de Montevideo *Alma Gallega*, novembro do mesmo ano [3].

Conta Castelao no testo de referencia que unha noite foi solicitado polo pai dun neno agonizante, para que fixese o retrato da criatura. O bo do home decíalle: «O rapaciño váiseme e non teño ningún retrato seu» [4].

Despois dun intento fallido para escusar servicio tan macabro, Castelao tivo que se sentar á beira da cama onde o neno morría, a fin de trazar o deseño. A obra non compracía ao pai. Éste afirmaba que o «peliño de rato» e a «cara encoveirada e triste» que iban pasando ao papel, eran consecuencia da enfermedade, mais non reproducían o aspecto normal do neno, a quen quería conservar no deseño como era antes de perder a saúde.

«Vostede sabe cómo era o meu rapaciño, señor, que aínda un día lle chamóu bonito. Faga memoria e dibúxemo rindo».

Castelao remata por dibuxar un neno imaxinario, un anxo a surrir desde un retablo barroco. Cando o artista sai da casa, a morte entraba nela.

Interesa recoller os seguintes elementos integrantes do relato.

Hai un neno que morre. Os seus pais non poseen ningún retrato del. O artista é requerido para que o faga. O primeiro intento fracasa. O artista remata por facer un retrato fantástico.

No relato de Castelao hai moito máis que esto. Mais agora só esto nos interesa, polo que diremos a continuación.

No ano 1921, é decir, o ano anterior a aquel en que Castelao escribíu o seu conto, publicárase en España unha traduc-

(1) CASTELAO, *Retrincos. Grabados en madeira de Maside*, «Nós», volume LXVI, Santiago, 1931.

(2) *Nós. Boletín mensual da cultura galega*, núm. 43. Ourense, xulio de 1927, páxs. 1 ss.

(3) *Alma Gallega, Órgano oficial de Casa de Galicia*, Montevideo, noviembre de 1927, páxs. 21 s.

(4) *Retrincos*, páx. 45, reproduce con variantes esta frase, que copio de *Nós*. Castelao revisóu o testo de 1927 para editalo no libro de 1934, e introducíu as modificacións que lle pareceron oportunas. Afectan maiormente ao léxico e ao ritmo da prosa, non as situacións, polo que son indiferentes aos fins deste traballo.

ción de *L'éducation sentimentale,* na que Castelao, ou calqueira que a tivese á vista, podería ler o que imos transcribir. Morréu o fillo de Federico e Rosanette, dous persoaxes da novela de Flaubert.

«De pronto Rosanette, con voz enternecida, dijo:

—Lo conservaremos, ¿no es cierto?

Deseaba hacerlo embalsamar. Muchas razones se oponían a tal cosa, siendo la principal, según Federico, lo impracticable de semejante operación en niños tan pequeños; preferible era un retrato; ella aceptó la idea. Le escribió Federico unas líneas a Pellerin y Delfina fue a llevarlas. Pellerin se presentó enseguida, tratando de borrar con tal celo el recuerdo de su pasada conducta. Primeramente exclamó: —¡Pobre angelito! ¡Oh, Dios mío, qué desgracia!

Pero, poco a poco, el artista, ciñéndose al asunto, declaró que no se podía hacer nada con aquellos ojos vidriados, con aquella faz lívida, una verdadera naturaleza muerta, en fin, y que era preciso tener mucho talento, y murmuraba:

—¡Oh! ¡No es fácil!, ¡no es fácil!

—¡Con tal de que se parezca! —objetó Rosanette.

—¡Bah! ¡Me río yo del parecido! ¡Abajo el realismo! Lo que se pinta es el espíritu. ¡Déjenme a mí! Voy a tratar de figurarme lo que debía ser.

Y se puso a reflexionar, la frente en la mano izquierda y el codo en la derecha; de repente exclamó:

—¡Ah! ¡Una idea! ¡Un pastel! con medias tintas coloreadas, extendidas casi a flor, puede obtenerse un modelo de hermosos contornos.— Envió a la doncella en busca de su caja de pintura; luego, con una silla bajo los pies y otra a su lado, comenzó a trazar grandes rasgos, con la misma tranquilidad que si trabajara ante un modelo vivo. Elogiaba los sanjuanitos de Correggio, la infanta rosa de Velázquez, las carnes lechosas de Reynolds, la distinción de Lawrence y, sobre todo, el niño de la melena que tiene en sus rodillas Lady Glower.

—Además ¿puede darse nada más encantador que aquellos escorzos? El tipo de lo sublime —Rafael lo ha demostrado en sus madonnas— es acaso el de una madre con su hijo.

* * *

Ella fue en busca del retrato. El rojo, el amarillo, el verde y el índigo se confundían en manchas violentas, formando un conjunto horrible, casi irrisorio» [5].

---

(5) G. FLAUBERT, *La educación sentimental. Novela. Tomo II y último. La traducción del francés ha sido hecha por Pedro Vences,* Calpe. Madrid, 1921, páxs. 315, 316 e 323. Eis o orixinal.

«Tout à coup Rosanette dit d' une voix tendre:

—Nous le conserverons, n'est-ce pas?

Elle désirait le faire embaumer. Bien des raisons s' y opposaient. La meilleure, selon Frédéric, c' est que la chose était impraticable sur des enfants si jeunes. Un portrait valait mieux. Elle adopta cette idée. Il écrivit un mot à Pellerin, et Delphine courut le porter.

Como se ve, no relato de Flaubert figuran os seguintes elementos.

Hai un neno que morre. Os seus pais desexan un retrato del. Un artista é requerido para que o faga. Acha dificuldades no primeiro momento. Remata por facer un retrato fantástico.

Esta análise revela unha sorprendente coincidencia co testo de Castelao. Os dous escritores, evidentemente, desenrolaron o mesmo motivo segundo un proceso sustancialmente idéntico.

¿E ben?

Non fallará quen pense: Flaubert é a fonte de Castelao. Éste leu a historia do retrato feito por Pellerin, na traducción española de 1921. Levado pola súa afición ao macabro, interesóuse vivamente polo motivo. Recolléuno nun conto que ao ano seguinte escribíu.

Mais, aparte da forma autobiográfica da narración —que en sí nada significaría verbo da historicidade dos feitos—, hai que considerar cómo todos os contos de *Retrincos* teñen carácter de memorias. E, sobre todo, temos a declaración espresa de Castelao que dá o feito como *auténtico;* decraración da que o autor do presente traballo dá testemuño, segundo fica indica-

---

Pellerin arriva promptement, voulant effacer par ce cèle tout souvenir de sa conduite. Il dit d'abord:

Pauvre petit ange! Ah! mon Dieu, quel malheur!

Mais, peu à peu (l ' artiste en lui l ' emportant), il déclara qu ' on ne pouvait rien faire avec ces yeux bistres, cette face livide, que c ' était une véritable nature morte, qu ' il faudrait beaucoup de talent; et il murmurait:

—Oh! pas commode, pas commode!

—Porvu que ce soit ressemblant, objecta Rosanette.

—Eh! je me moque de la ressemblance! A bas le Réalisme! C ' est l ' esprit qu ' on peint! Laissez-moi! Je vais tâcher de me figurer ce que ça devait être.

Il réfléchit, le front dans la main gauche, le coude dans la droite; puis, tout à coup:

—Ah! une idee! un pastel! Avec des demi-teintes colorées, passées presque à plat, on peut obtenir un beau modelé, sur les bords seulement.

Il evoya la femme de chambre chercher sa boîte; puis, ayant una chaise sous les pieds et une autre près lui, il comença à jeter de grands traits, aussi calme que s'il eut travaillé d ' après la bosse. Il vantait les petits saint Jean de Corrège, l ' infante rose de Vélasquez, les chairs lactées de Reynolds, la distinction de Lawrence, et surtout l ' enfant aux longs cheveux qui est sur les genoux de Lady Glower.

D ' ailleurs, peut-on trouver rien de plus charmant que ces crapauds-là! Le type du sublime (Raphael l ' a prouvé par ses madones), c ' est peut - etre una mère avec son enfant.

* * *

Elle alla chercher le portrait. Le rouge, le jaune, le verte et l ' indigo s ' y heurtaient par taches violents, en faisaient une chose hideuse, presque dérisoire». (GUSTAVE FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale.* Editions Garnier Fréres, París, 1963, páxs. 401, 402 e 407).

do. Así, o que esto escrebe ten a seguranza de que o *acontecimento* realmente *aconteceu*. En troques, non poseemos proba algunha de que Castelao coñecera o testo de Flaubert. Dado que o coñecese, poderíase conxeturar que a súa leitura lle reavivóu a lembranza do sucedo vivido, e espertóu no escritor a conciencia das posibilidades literarias do lance, determinándoo a escribir o relato, na composición artística do cal puido de algún xeito influir a estructura do episodio do autor francés. Ademáis do paralelismo, realmente impresionante, do proceso da acción, hai coincidencias de espresión, como ésta:

Flaubert: «De repente exclamó: —¡Ah! ¡Una idea!»

Castelao: «De súpeto nacéume unha gran idea».

Ambas frases introducen as pasaxes respeitivas en que un e outro artista deciden executar a obra que fica en poder dos pais: o retrato fantástico.

De todos xeitos, os indicios non poden constituir unha proba. O único positivo é que hai aquí unha correspondencia interesante. Tanto máis canto que torna a aprosimar dous nomes que xa se tiñan posto en relación, se ben noutro contesto. Pois Risco escribira:

«O Castelao traballa demoradamente. Escribe e volve a ler o que escribíu, corrixe, reescribe, modifica; pule e castiga; coida e mima o seu estilo; refiña o seu galego... Castelao sigue o preceito de Horacio *castigare ad unguem* como facía Flaubert»[6].

Mais se é curioso sinalar as analoxías no tratamento do mesmo motivo, é instructivo manifestar as diferencias. Aquélas refírense á técnica da composición; éstas á posición espiritual do narrador en ordre ao seu asunto.

En Flaubert priva unha absoluta impasibilidade, de acordo coa especial concepción que da novela naturalista ten o autor de *Madame Bovary*. Aínda que a situación base do episodio é realmente patética, o novelista refire os feitos esternos con fría ouxetividade, absténdose totalmente de inxerir calqueira nota de emoción que poida restar carácter *científico* ao relato. Ningunha información énos dada sobor do estado de ánimo dos pais que veñen de perder ao seu fillo [7]. O autor non amosa

(6) VICENTE RISCO, «Os dous de sempre, por Castelao», en *Nós*, número 130, páx. 157 (1934).

(7) A espresión «voz enternecida» rexista unha mera esperiencia sensíbel, un dado empírico. No fragmento transcrito, Flaubert oi a Rosanette, mais non penetra no seu ámbito sentimental.

piedade ou simpatía cara eles. Moito menos pensa en espertar no leitor estes sentimentos. Pola contra, en trance tan patético como o que presenta, carga todo o énfase na inhumana pedantaría de Pellerin, convertindo a este antipático persoaxe no herói da escea, e rexeitando a un segundo plano aos pais do neno, nos que temos de supór unha tensión espiritual que Flaubert coidadosamente silencia. Indudábelmente, achamos aquí unha implacábel pintura dun artista que é un farsante, pintura que pode ter un carácter satírico; mais como non hai xuicios moráis espresos, a impresión dominante é a dunha disección indiferente da baixeza humana. Os elementos graves ou solemnes da situación son degradados inesorábelmente, mediante unha técnica que consiste en deixalos como fondo pasivo da descripción da conducta dun persoaxe mezquiñamente absurdo. A escea, que culmina na grotesca profanación da infancia morta, pola insensata interpretación do artista necio, resulta brutal pola inversión de valores moráis que revela a ordenación dos planos artísticos.

Castelao adopta unha actitude enteiramente diferente. En primeiro termo, narra o sucedo en primeira persoa, non finxindo un narrador, senón introducíndose el mesmo no relato. E non sinxelamente como narrador, senón, en realidade, como protagonista; xa que a súa intervención na acción é decisiva. Ou, se se prefire, como *antagonista,* ou como *deus ex machina:* pois desde diversos ángulos pode ser enfocado o seu papel. O certo é que a súa presencia concreta na historia, a do médico e artista Alfonso Rodríguez Castelao, fai imposíbel a contemplación a distancia, a contemplación *desinteresada* dos acontecimentos, ponto de vista que adoptóu Flaubert.

Así, en «O retrato» dáse unha natural coincidencia na xerarquización dos planos artísticos coa escada de valores humáns no sentido ético - psicolóxico. Os sentimentos dos persoaxes son nobres, e esto é o que se trata de suliñar. O fin perseguido polo escritor é presentar unha situación emocionante. Só que a táctica empregada é un tanto oblicua. Castelao, como sempre, evita a escesiva rixidez dun tratamento demasiado frontal do tema, e consigue cun sobrio humorismo aliviar a tensión que podería enervar ao leitor se o sentido sentimental da historia lle fora servido en termos de árida seriedade. Unha comparación dos matices que oferece a integración dos elemen-

tos do motivo común en cada autor, pon máis de manifesto as diferencias.

A) *Hai un neno que morre.* Flaubert preséntanolo xa morto, porque a súa agonía resultaría embarazosa ao propósito de impasibilidade do narrador. Dándonolo xa sin vida, neutraliza o sentimental do elemento, cousificando o seu soporte humán. Castelao rexeita esa cousificación, esa transformación «dun filliño que morre» —como no verso de Cabanillas— nun montón de materia inerte. A morte advén cando xa o artista —e o leitor— deixaron a casa do enfermiño.

B) *Os seus pais non poseen ningún retrato del.* Esta urxente situación é espresada por Castelao en estilo direito, servíndose da voz do proprio pai.

Como a Flaubert non lle convén destacar aquela urxencia, que podería alterar a fría superficie do relato cunha enruga sentimental, o autor de *Salammbó* non menciona ese feito, a realidade do cal, endebén, é suposto de todo o movimento da fábula.

C) *Un artista é requerido para que o faga.* O artista é en Castelao unha figura nobre. En Flaubert dista de merecer tal calificación. En Castelao é o proprio pai quen o require. Flaubert, sempre vixiante para evitar ao asunto pulo espiritual, utiliza un intermediario.

D) *Dificuldades para realizar a obra.* En Flaubert proceden do proprio artista, que por non poseer verdadeiro xenio, non sabe qué facer perante o seu modelo, ou finxe problemas para darse a valer. A mediocridade ou a vanidade son suliñadas, e o neno morto é simple ocasión de que se manifesten. Castelao ponse sinxelamente a facer o retrato. É o pai quen, consternado polo tristeiro aspecto da figura que lle vai ficar como lembranza, refusa aceitar o dibuxo.

E) *Desenlace: o retrato fantástico.* En Flaubert, como en Castelao, o artista renuncia ao parecido. Mais son moi distintas as causas, e moi distintos os resultados. Pellerin, fato monicreque, quer «pintar o espírito» por pedantaría innobre. Castelao comprende os sentimentos do pai, e dálle un anxo como recordo. En poder de Rosanette fica un mamarracho repelente. «El rojo, el amarillo, el verde y el índigo se confundían en manchas violentas, formando un conjunto horrible, casi irrisorio». O taberneiro Melchor conserva —icicáis alguén o posea aínda!— a efixie dun neno «moi bonito: un anxo a surrir dende un

retablo barroco». E eso consólao. «Sempre di coa mellor fe do mundo: —Tiven moitos fillos, pero o máis bonito de todos foi o que me morréu. Velaí está o retrato, que non minte».

Neste final, como no do episodio de Flaubert, concéntrase o significado da fábula. Flaubert remata coa descripción do retrato profán, case impío, o desagradábel incidente, sobor do que non derrama ningunha luz espiritual. Comparemos o sistemático confinamento na penumbra de Federico e Rosanette, co raiolante protagonismo de Melchor. Flaubert, aínda que non faga comentos, preséntanos un triste trasunto da condición humana. Os sucedos transcurren segundo un determinismo deprimente. Trátase dun penoso cadro de miseria humana, unha insignificante incidencia da nosa pobre vida contemplada con lupa de entomólogo. Flaubert é un pesimista, e non revela ningunha simpatía polos seus persoaxes. Condena ao home, e refusa a solidaridade cos seus semellantes. A vida é arrepiante, case irrisoria. Non hai redención para o home. Aristocrática e estoicamente, Flaubert contempla a esistencia humana con fríos ollos de disector.

Castelao non se resigna á aceitación do mal. É un agustinián. Non cre nun mal esencial. Sabe ben que a condición humana é imperfeita; mais o humorismo comprensivo e salvador pode soportala. En definitiva, é un optimista. Ve nas pobres criaturas un pulo espiritual que as fai amabeis. A ilusión, en derradeiro termo, consólaas. Melchor acha bálsamo para a súa dor. Castelao mesmo —a arte idealista— proporciónallo. Porque en Castelao non hai naturalismo, senón humanismo. Escritor popular, síntese solidario das xentes sinxelas, como o taberneiro Melchor. Sabe atopar nelas valores espirituáis, e a súa arte é unha mensaxe de fe na dignidade do home.

1961

5

ESQUEMA ARGUMENTAL DE *OS VELLOS NON DEBEN DE NAMORARSE*

A traxicomedia *Os vellos non deben de namorarse*, peza de literatura culta, non pode poseer un esquematismo tan acusado como un testo tradicional, ou unha obra pertecente a un xénero infraliterario, por máis que tal obra —a suposta— apare-

za como composta por un autor individual. A literatura popular —o conto tradicional, a novela folletinesca, rosa ou policíaca— artéllase mediante estereotipos que lle imprimen un carácter arquetípico, e esto permite construir con facilidade o modelo estructural do que o espécimen é realización. A literatura de intención artística persoal rompe aqueles moldes, e, non sendo unha proxeición do inconsciente colectivo, preséntase máis rebelde a unha descripción do patrón inmanente que esiste en todo producto cultural, pero non esclavo de trazados fixos cando o productor se move con independencia relativa no seu labor de creación poética.

Endebén, a peza de Castelao, mais que non sexa unha obra de orixe popular, utiliza elementos da arte popular, imita conscientemente os procedimentos da arte popular. Desde logo, non é unha obra inxenua, senón sentimental; pero asemade é inxenuista, e tal inxenuismo, anque se opón á inxenuidade folklórica, permite unha análise que moitas veces nos autoriza a reconstruir ou revelar un diseño orgánico esencial caracterizado por simetrías e paralelismos semellantes aos que constitúen a armazón da arte popular.

A peza consta de tres lances, que son ou pretenden ser versións distintas do mesmo drama. Os persoaxes, logo, deberán funcionar análogamente en todos os lances. Para servir á demostración apuntada no título da obra, serviráse o autor dos mesmos argumentos revestidos de distinta linguaxe. Sendo a obra de carácter didáctico —ao menos no nivel superficial—[1], os persoaxes especificaránse pola súa función máis que polas súas calidades, serán actantes, forzas temáticas sin psicoloxía, que se acharán en determinada relación coa acción desenrolada. Así, poderemos establecer uns arquetipos aos que se reduzan por triadas os principáis actores da comedia. Craro está que a esactitude ou inesactitude con que esto se verifique dependerá da medida na que o autor —propositada ou involuntariamente— inxira na súa obra elementos e orientacións de ti-

(1) No «Prólogo», o autor presenta esplicitamente como educativa, edificante ou docente a súa obra, aínda que ao mesmo tempo sostén que non é «de tesis». Mais sí «un aviso de tres estalos que lle damos aos vellos namoradeiros». O epílogo é de cheo didáctico. O título da peza é unha admonición. Endebén, moi porriba da sátira moral, se verdadeiramente o autor se propuña facela, está a descripción dun fenómeno esistencial, o estudo fenomenolóxico en forma dramática do amor dos ancianos. Neste sentido, o epílogo, co seu carácter aparente de moralidade, resulta máis ben perturbador, e prescindimos del na nosa análise.

po popular —é decir, na medida en que a súa obra sexa inxenuista ou inxenua.

Nos tres lances aparecen persoaxes reductibeis pola súa función a sendos estereotipos, pois as tres partes do conxunto se definen como distintas formas dun mesmo apólogo, cunha conclusión moral que se espresa no título. O tema único: *un vello namórase dunha moza e morre en consecuencia*, trátase con tres variacións. Calquera que lea a obra ou presencie a súa representación, decátase desta realidade, polo demáis espresamente rexistrada polo proprio autor no prólogo da farsa. Prescindamos do epílogo, que ten por ouxeto recoller nun feixe as canas dos tres foguetes esparexidos nos lances, e intentemos ver de perto cómo Castelao modela en tres variacións o motivo que o seu testo desenrola.

Se é aceptada a formulación do motivo —e non vemos razóns para discutila, pois parece fundarse na evidencia— teremos que os elementos esenciáis da farsa son os seguintes:

1. Persoaxes
   A) O Vello
   B) A Moza.
2. Forzas temáticas
   C) O Amor
   D) A morte.
3. Relación de causalidade antre as forzas temáticas.

É un esquema antre os posibeis. Baséase na distinción antre elementos antropomorfos e forzas abstractas da acción. É decir, dunha banda, os actores que representan seres que no mundo real teñen categoría de persoas; e de outro, entidades que non teñen ese carácter, aínda que o autor poda servirse da personificación para poñérnolas perante os nosos ollos [2]. Mais se temos en conta que tanto o Vello como a Moza como o Amor como a Morte desempeñan un papel no progreso da acción, poden todos reunirse nun só elenco de axentes do drama, considerados como persoaxes ou forzas temáticas, distinción que perdería relevancia, ou que se neutralizaría.

(2) É o que ocurre coa Morte, que, como nos autos sacramentáis, reviste figura de actor.

Partindo do esquema proposto vemos as seguintes realizacións:

1. Persoaxes	a	Don Saturio
A) O Vello	a'	Don Ramón
	a''	O señor Fuco

Vemos os rasgos que distinguen a estes tres vellos.

A primeira vista resalta a súa calificación social. O señor Fuco é un labrador; don Saturio é un boticario; don Ramón é un fidalgo. Supomos que a profesión de don Saturio o sitúa socialmente dentro da burguesía. Nada se nos di da súa orixe. Podería ser fidalga, podería ser labrega. A nosa impresión é a de que nacería nun fogar da clase media. De todos xeitos, a súa vida enmárcao nela. Así que as tres clases sociáis básicas están representadas neste actante suxeito do drama.

Se consideramos a calificación moral, ouservamos unha gradación análoga, pero inversa. O máis humilde polo seu sangue é o máis nobre. Non podemos decir que o Boticario se conduce inmoralmente, pero o seu xeito de galantear a Lela non nos permite equiparalo ao señor Fuco en canto a respetabilidade. Dón Ramonciño e un ser francamente degradado.

Así temos:

Escada social	Escada moral
a'	a''
a	a
a''	a'

1. Persoaxes	b	Lela
B) A moza	b'	Micaela
	b''	Pimpinela

De Lela sabemos que ten un pai adoecido —é, pois, unha filla de familia—, e que matina casarse cun carabineiro. Témola por unha artesana. Micaela semella unha aldeana, decrárase pobre, e nada nos di da súa familia. Pimpinela é filla de labregos comestos pola miseria. Seméllanos que na xerarquía social, aquí craramente condicionada pola situación económica, Pimpinela ocupa o banzo máis baixo, e Lela o cimo da escada.

Polo que se refire á ética da conducta, Pimpinela leva a palma. É honesta, e pensarémolo dúas veces antes de condenar que ceda á presión dos seus pais e se case co señor Fuco. Lela

encirriquita ao Vello, e logo bota man do Carabineiro, que, como é forasteiro, pica máis doadamente en carne sobada [3]. Canto a Micaela, a súa esplotación do fidalgo en connivencia co Portugués preséntanola como unha desvergoñada sin escrúpulos. O orde aquí é simétrico ao dos suxeitos dos distintos lances. Os ouxetos perseguidos correspóndense respectivamente con eles.

Escada social	Escada moral
b	b''
b'	b
b''	b'

2. Forzas temáticas C) O Amor	c	Amor de a
	c'	Amor de a'
	c''	Amor de a''

Como os protagonistas da peza apenas se caracterizan máis que pola paixón que lles inspira a respectiva muller —ouxeto , tanto na forma como no fondo—, a táboa de valores ten que corresponderse esactamente coa indicada para o portador da función en canto suxeito de moralidade. Como, segundo vimos, a xerarquía do actor suxeito se corresponde coa do ouxeto, teremos a escada:

Amor de a'' por b''
Amor de a por b
Amor de a' por b'

A ordenación moral das accións coincide necesariamente coa ordenación moral dos actores, pois eses dous elementos están integrados nunha isotopía. A coincidencia do escalonamento das accións coa xerarquización dos ouxetos da acción é continxente; pero seméllanos natural, para reforzo da significación, que o autor ouservara esa simetría. O suxeito máis digno ama o ouxeto máis digno, e o máis indigno o máis indigno.

2. Forzas temáticas D) A Morte	d	suicidio
	d'	intosicación etílica
	d''	fartazgo de felicidade [4].

(3) Lance 1.º, escea V.

(4) O autor, no «Prólogo» define así as mortes respectivas: «O boticario Don Saturio, que non aturóu a falcatruada de Lela e mátase con solimán da súa propia botica; o fidalgo Don Ramón, que por un bico de Micaela morre deitado no esterco; o vinculeiro señor Fuco, que por casar con Pimpinela mórrese de felicidade». No derradeiro caso, o lance mesmo

A única xerarquización pertinente é aquí, como no caso do amor, unha xerarquización moral —desde o punto de vista da sociedade ao que o drama está referido—. É moi significativo do esquematismo da peza que esta ordenación de tipos de morte coincide coa dos respectivos suxeitos. Era de agardar que o carácter didáctico da obra levara consigo esta correspondencia. A morte configura co risco definitivo a fisonomía do que morre. É decir, como nos contos de fadas, cadaquén recibe o don que debería recibir.

A escada é:

d''
d
d'

Do que resulta que, se prescindimos do aspecto social dos persoaxes, os catro elementos homólogos dos tres actos da farsa xerarquízanse —moralmente— con perfecta correspondencia:

a''	b''	c''	d''
a	b	c	d
a'	b'	c'	d'

3. Relación de causalidade antre as forzas temáticas.

Afinal, o enunciado temático escollido dános noticia dunha relación antre os fenómenos indicados polos verbos, mediante unha locución consecutiva. O amor e a morte, así, están vencellados por unha relación que transporta ao suxeito dunha situación á outra.

1. O Vello ama ⟶ 2. O Vello morre.

O amor é a causa da morte. A morte é consecuencia do amor.

O tránsito de namorado a morto que lle acontece ao protagonista, pode ser considerado como a peripecia, o troque de

---

pode testemuñar contra esta interpretación auténtica. Na escea V, véxanse as palabras do protagonista: «¡Roncar e fungar! Sofrir, digo eu...» e a mímese da morte do Vello, na que o Vello e a Morte se confunden, e o Vello se desdobra en víctima e asasino. No «Epílogo» todos aparecen de algún xeito como suicidas: Saturio matóuse con solimán da súa botica; Ramón matóuse con solimán da súa bodega e con viño das tabernas; Fuco matóuse con solimán do seu corazón. Este di: «Tamén eu me matéi... Ningún de vos morréu tan adoecido coma min. Ti, Saturio, adormentácheste con xaropes da túa botica, para morreres sen dores. Ti, Ramón, morreches atordoado polo viño e non te decataches do pasamento. A miña morte foi arrabeada. Morrín coma un can da rabia, coma quen olla unha fonte de auga pura e non pode bebela. Eu morrín de sede». Vemos cómo nalgúns pormenores o pensamento do autor dista de ser diáfano.

fortuna que marca o desenlace da traxedia segundo a teoría aristotélica. Este troque de fortuna, ao percurar a catarse, é para empeorar. Ou sexa, constitutivo de catástrofe, como na maior parte das traxedias clásicas.

É que, verdadeiramente, *Os vellos non deben de namorarse*, reúne as condicións esenciáis dunha traxedia clásica. O seu herói é un actante neutro, que non ten máis carácter que o que lle dá a súa idade. Comete o erro de enfrentarse co destino ao pretender un ouxeto que está naturalmente fora do seu alcance. Está incurso en *hybris*. Sobrevén a némese conseguinte. A morte é a sanción con que se restaura o orde moral crebado polo abusivo proceder do herói. Ao cobizar a Moza, o Vello quer igualarse aos Deuses, que non coñecen a Vellez. E os Deuses condenan a súa vaidade sacrílega lembrándolle do xeito máis práctico que é un simple mortal.

Mais o tema tráxico está tratado cunha perspectiva cómica. O humor de Castelao percura os rasgos caricaturescos dunha situación que está chamada a promover a dor e a compaixón no espectador do drama. A obra é, pois, unha traxedia disfarzada de comedia. Unha traxicomedia, xa que logo.

1975

6

ASPECTOS DE *OS VELLOS NON DEBEN DE NAMORARSE*

A traxedia do vello namorado

En *Os vellos non deben de namorarse* hai unha unidade temática, enunciada de chan polo título. Este non é designativo do herói do drama —como *O bufón del rei*—, nin da ocasión en que a fábula se desenvolve —como *A lagarada*—, senón que espresa directamente —anque en forma de conclusión normativa— o xénero de acción, o contido argumental da peza. Este contido redúcese ao namoramento dun vello, erro moral que a vida sanciona coa morte [1].

(1) ¿É, pois, un drama de acontecimento, e non de carácter, malia a importancia da condición de vello do protagonista? O título sintetiza moi ben o sincretismo da peza. O sustantivo designa un carácter, e o verbo un acontecimento. A perífrase normativa de tipo proibitivo reflexa a intención trascendente —didáctica, moral— da obra; interesante para comprender a súa composición, mais escasamente operante na súa inmanencia artística. O epílogo é unha moralexa, que confire ao testo valor de apólogo. Endebén, a vibración esisten-

É innegábel en certo sentido o carácter didáctico do drama. O título formula a tese. O autor, endebén, decrara: «non pensedes que a miña obra é de tesis». Mais se é a súa unha farsa «na que se demostra que os vellos non deben de namorarse», semella pouco convincente aquela negación, e contradictoria coas palabras que vimos de aducir. Que se trate apenas «dunha síntesis artística, ou máis ben artimaña escenográfica onde xogan o amor e a morte de tres vellos imprudentes», é unha manifestación que atinxe á técnica empregada e non á finalidade ideolóxica. Ésta, ou, se o preferimos, o insino que se deduce —ou induce— da acción da peza, non deixa de ser unha tese, e suficientemente importante no pensamento do autor para levala ao título como fórmula definitoria.

Con todo, se prescindimos desta interpretación auténtica —dabondo abalante, como vemos— e percuramos ouxetivamente os valores esenciáis da peza, chegaremos á conclusión de que no fondo estamos en presencia dun intento de amosar aspectos traxicómicos da condición humana máis que de formular ningunha teoría. É decir, que o fundamental é un propósito artístico de descripción moral, e non un fin aleccionador de tipo edificante. Anque Castelao no prólogo da farsa aconsella teimosamente aos vellos en materia de amores, se a peza ten forza emotiva, ésta radica na situación afectiva do vello namorado, no que, por riba ou por baixo do desequilibrio reinante antre as súas pretensións vitáis e a súa caduca realidade como contraste xerador de comicidade, percibimos ese mesmo desequilibrio como tensión dramática esistencial. Verdadeiramente, o carácter do Vello nesta obra non é o dun carcamán libertino no seu derradeiro esforzo, senón o dunha criatura solitaria que, como David, percura a Abisag para que lle quente os pes.

Este drama, o do vello que sentindo xa a frialdade da morte percura o quentor dunha moza —pois unha vella só xuntaría xío ao seu xío— é presentado en tres versións, que non son

cial do drama prima de feito sobre toda ideoloxía. Se poñemos o epílogo de lado, podemos concretar o tema nun título *Os vellos namóranse e morren*, que enuncia a sustancia dunha traxedia. O epílogo, que se xustifica acsiolóxica e estructuralmente, é o verdadeiro soporte ideolóxico do título real, o cal pretende transformar a traxedia en comedia educativa. Propriamente, Castelao desenrola un mito en forma dramática. Ese mito é tráxico, pois o heróí está condenado polo destino. Mais o autor sométeo a unha transformación espresiva de carácter cómico —ainda que esta transformación non sexa constante—. Así, pódese falar de traxicomedia.

senón transformacións da mesma forma sustancial, realizacións distintas dunha mesma idea.

Os tres lances da farsa, pois, son susceptibeis de síntese nun drama único nos seus elementos pertinentes. Eliminados os irrelevantes, teríamos o modelo ao que se axustan as historias de Saturio, Ramón e Fuco.

Dramatis personae

Polo que se refire aos persoaxes, consideramos o seguinte cadro de homoloxías:

1	Saturio	Ramón	Fuco
2	Lela	Micaela	Pimpinela
3	Carabineiro	Portugués	Mozo

Os rasgos comúns de cada ringleira condúcennos aos seguintes caracteres:

1 O vello
2 A moza
3 O mozo

A situación funcional relativa destes elementos persoáis pode indicarse así:

$$1 \longrightarrow 2 \longleftarrow 3$$

O elemento 2, a Moza, é o ouxeto de solicitación dos elementos 1 e 3, o Vello e o Mozo, que se atopan, pois, nunha relación de rivalidade [2]. O máis caracterizado dos actantes, 1, será o protagonista. O seu opoñente, 3, o antagonista. O desenlace desta tensión é favorábel a este derradeiro. O persoaxe correspondente remata por outer o ouxeto desexado, mentras que o caracterizado como 1 é posto fora de xogo. A súa loita por conquerir a 2 é causa da súa morte.

Aínda poderíamos simplificar máis este esquema, reducíndoo a un sistema de dous actantes, 1 e 2, un actante suxeito e un actante ouxeto. O que chamamos antagonista, 3, non é un elemento necesario do sistema. Realiza unha misión de contraste con 1, e resulta un persoaxe axeitado segundo a natureza

(2) Desde logo, non hai competición activa. O Mozo opónse ao Vello en canto a mocedade se opón á vellez. O Carabineiro non dá mostra de coñecer a Don Saturio. O Portugués é cómplice de Micaela para emboucar a Don Ramón. Só o Mozo de Pimpinela pleitea contra Fuco perante aquéla, pero sin encararse con éste. Unha escea de confrontación antre o Vello e o Mozo non se dá en ningún momento. Esa posibilidade, de indubidábel valor dramático, foi coidadosamente evitada por Castelao.

das cousas. 2 pide naturalmente a esistencia de 3. Mais a tensión 1 ⟶ 2 non o esixe necesariamente. A súa función, pois, de destinatario de 2, non é esencial ao tema.

No drama caben outros dous actores importantes; pero a súa función ten, en maior ou menor medida, un carácter simbólico. O Vello e a Moza, e o Mozo tamén, están tratados segundo unha estética realista en canto á súa individuación. Saturio, Ramón e Fuco, dunha banda; Lela, Micaela e Pimpinela, de outra; mais tamén os tres destinatarios da persoa percurada son seres concretos. Estes derradeiros teñen mesmo un *status* profesional, pois o namorado de Pimpinela é evidentemente un labrador. Os persoaxes 4 e 5 son abstraccións, anque na farsa aparezan de bulto. 4 é a Morte, disfarzada de Mendicante no reparto do primeiro lance; encarnada no sapo no segundo; confondida co proprio Vello no terceiro. En canto a 5 é o coro de Mulleres, idéntico nos tres lances, aínda que «con diferente espresión das caretas». É un coro á maneira grega. Representa a opinión pública. Así, temos o seguinte conxunto de caracteres, todos con función relevante na estructura da obra, se ben non todos esenciáis na síntese temática:

1 Vello
2 Moza
3 Mozo
4 Morte
5 Pobo

Que nos lances realízanse así:

1	Saturio	Ramón	Fuco
2	Lela	Micaela	Pimpinela
3	Carabineiro	Portugués	Mozo
4	Mendicante	Sapo	Morte
5	Mulleres	Mulleres	Mulleres

Nas *dramatis personae* figura outro elemento, plural como o coro de Mulleres, e menos doado de reducir a unidade que os anteriores:

6 Irmás Pais Pais

Este persoaxe é como un apéndice de algún dos dous protagonistas do drama. Suliña a presencia déstes, por corroboración (Irmás en relación con Saturio), contradicción (Pais verbo de Ramón) ou consello (Pais con Pimpinela). Espresan, en cer-

to xeito, a conciencia do persoaxe principal. E o feito de que Pimpinela, e non Fuco, disfroite dun séquito dese tipo, demostra o seu coprotagonismo, que a eleva sobre a mera condición de ouxeto que ostentan Lela e Micaela.

Se damos entrada no esquema xeral ao tipo de actor 6, que optamos por considerar como *adxunto do protagonista*, fixándonos na súa funcionalidade formal, e prescindindo da orientación da súa intervención no progreso da acción, teríamos un drama de seis roles ou papéis, realizados por persoaxes simétricos. Vexamos agora os asimétricos que podamos atopar.

Repasando as listas de persoaxes, achamos no lance 1.º os seis que ate agora temos considerado, e máis nada. Ou sexa, que polo que se refire ao número de persoaxes, aquel lance representa o tipo máis fiel ao modelo inducido do conxunto.

Pola contra, o segundo lance preséntanos máis actores que ningún outro. Fora dos seis elencados, temos:

7 Rapaz
8 Dúas máscaras
9 Dous espantallos

O 7 é un mensaxeiro, que formula a súa mensaxe e se vai. Mais o autor non manexa este elemento como mero estormento funcional, ao xeito da traxedia grega ou a ópera romántica. Aínda que a súa intervención é brevísima, o Rapaz non é unha figura sin atributos, reducido á súa misión conxuntiva. Castelao, con dous trazos do seu lápiz de escritor, deséñanolo como precozmente interesado pola feminidade. O efecto logrado é á vez cómico e realista. Quero decir que por unha banda se afirma a persoalidade do mensaxeiro, e por outra se marca un desequilibrio antre a idade e o erotismo do persoaxe, desequilibrio que se resolve en comicidade.

As dúas Máscaras, o Demo e a Porca, poden interpretarse como figuras funcionalmente análogas aos Pais do fidalgo. Éstes e aquélas son opoñentes do Vello, non no sentido estricto de que se opoñan aos desexos do suxeito, senón no sentido de que son *censores* da conducta déste. Os Pais e as Máscaras poñen no pelouriño a don Ramón, os primeiros mediante a censura aberta; os segundos, polo procedimento da ironía. Noutra perspectiva, todos estes actores son formas redundantes que representan de algún xeito a opinión pública simbolizada polas Mulleres, que neste lance non fan máis que rir a cachón.

Os Espantallos son persoaxes mudos e simbólicos. Non fan máis que pousar e bailar. Son como oficiantes nun ritual fúnebre témero e grotesco.

Hai que supor un Coro (10) que canta a muiñeira de pandeiros que bailan os Espantallos. Este Coro non participa na acción.

No lance 3.º hai tamén un Coro que, como o anterior, pecha o acto co seu canto. Mais é de notar que esta vez o contido da letra fai referencia á acción, e o Coro se produce como se fora o Mozo quen cantara.

Realizacións dos personemas

Coñecidos os persoaxes que figuran na farsa, debemos decir algo verbo das realizacións dos tipos esenciáis nos lances que constitúen a obra.

Sabemos por declaracións de Castelao que o terceiro lance foi o primeiro que compuxo. Estaba concebido orixinariamente como unha peza independente. Nela trataba o autor por primeira vez o motivo do vello namorado. Mais sentía tan profundamente o tema, que decidíu darlle máis voltas, e así xurdíu o tríptico.

Éste resíntese, na súa simetría, da súa xénese. Dos tres elementos do tríptico, un non foi concebido orixinariamente como tal. Antre as composicións deste lance e os outros dous, o autor desplazóu o punto de vista elexido; o seu xeito de xulgar os persoaxes cambióu. O deslizamento semántico do asunto realizóuse en sentido pesimista. O señor Fuco é, evidentemente, un vello máis nobre que os outros dous. Como éstes, desexa unha moza, pero as formas de galanteo que usa son de dignidade e moralidade perfeitas. O señor Fuco é unha figura completamente seria [3], o que non se dá nos seus homólogos. Don Ramonciño é un fidalgo degradado, e se Saturio é máis respeitábel, non deixa de ostentar rasgos caricaturescos, e, por outra parte, a moza ouxeto do seu desexo —rapaza parafuseira, de touciños duros— non recomenda moito ao suxeito que a percura.

En canto ao *personema* da Moza, realízase en Lela e Micaela con atributos prácticamente idénticos. Mesmo nos accidentes coinciden, e en maior medida que don Saturio e don

(3) Esta perspectiva é modificada no epílogo.

Ramón. Lela é unha «moza requentada na súa propia malicia», definición que tamén convén a Micaela. Pimpinela, en troques, é, dentro da moral da literatura popular ou maniquea, unha persoaxe «positiva» ou «boa», ou «simpática». Pode sucumbir perante a presión dos seus pais e a inocente arela de panos rameados; máis aínda neso pódese antrever un espírito de piedade filial e de amor á beleza que nola fan amábel. Está moi lonxe da pura cobiza e o franco impudor das lebrescuras dos primeiros lances.

Non menos difire o Mozo de Pimpinela do Carabineiro e do Portugués. Éste é un lampantín de sete estalos, e o galán de Lela non sabemos ben se é un pillastrán ou un parvo. O labrego que ronda a Pimpinela é un rapaz sin chata.

Temos, pois, empregando signos que indican positividade ou negatividade:

—Saturio	—Ramón	+Fuco
—Lela	—Micaela	+Pimpinela
—Carabineiro	—Portugués	+Mozo

O que significa que os lances 1.º e 2.º opóñense ao 3.º como o realismo se opón ao idealismo, ou o pesimismo ao optimismo, polo que se refire á condición moral, ou, se se prefire, á talla ética dos persoaxes.

O vello percura o agarimo da moza, conforme ao mito de David e Abisag. A vellez xeada require o quentor da mocidade. A vellez é soidade, e o horror á soidade enxendra a cobiza de agarimo. A vellez é indixencia, e percura a riqueza da mocidade. Se o vello non ten problemas económicos, como é o caso dos tres petrucios do noso drama, a súa necesidade de agarimo reviste a forma de amor. Segundo a calidade moral dos persoaxes, ese amor presentaráse con maior ou menor sublimación espiritual. O máis baixo de caste, o señor Fuco, está no cimo. Sin dúbida pensa en Pimpinela como femia, pero a súa maneira de pretendela é decente e digna. Co boticario descemos na escada, e máis aínda co degradado fidalgo. Mais os tres vellos están moralmente xustificados ao percurar o agarimo dunha muller. A súa situación é tráxica, porque loitan contra o destino. Abisag só en calidade de esclava pode servir a David. De seu, Abisag tenderá ao amor dun mozo. De outra banda, David está ameazado pola impotencia e a morte, e o seu poder económico non abonda para poñer nas súas mans o ouxeto percurado,

agás no caso dunha victoria pírrica. As tres mozas son pobres. Tamén hai nelas cobiza de agarimo. Mais mentras que os vellos percuran un agarimo afectivo, elas percuran un agarimo económico. Secomasí, Lela e Micaela non están dispostas a encadearse legalmente a uns vellos. Os seus noivos —maridos ou amantes— serán uns mozos. Os vellos que as cobizan morrerán sin poseelas. O herói fracasará na conquista da princesa. Fuco casaráse con Pimpinela, mais este ésito xurídico non comporta o ésito amoroso, e o vello morrerá «coma un can da rabia, coma quen olla unha fonte de auga pura e non pode bebela». É curioso que as tres mozas —e os tres mozos— estén situados por lances na escada da respetabilidade moral seguindo o mesmo orde que os vellos. Resulta que todos os actores do terceiro lance son máis «positivos» que os do primeiro, e todos os do primeiro máis que os do segundo. Endebén, Pimpinela, a máis decente das tres mozas, é a única que se vende de feito.

Situacións

Unha vez que temos isolado os elementos persoáis do drama único que se desenrola en *Os vellos non deben de namorarse*, construindo a táboa de *personemas* a base dos rasgos invariantes que achamos nos *persoaxes* dos tres lances, deberemos realizar un labor análogo referente ao funcionamento destes elementos no curso da acción. Non nos referimos á súa función de «actantes», que xa fica indicada. Dentro do sistema de Greimas é doado ver a posición do Vello e a Moza, que son o suxeito e o ouxeto. No Mozo, uns verán un destinatario [4], e outros, un opoñente. É, efectivamente, dunha banda, o que outén o ben desexado —a Moza— e de outra banda, o rival do actante suxeito, anque a súa emulación sexa máis ben pasiva. En realidade, poderíamos admitir que se confunden nun so actor dous actantes, pois este sincretismo é unha posibilidade que o mesmo Greimas rexistra. As esferas de acción están suficientemente

(4) Mais nese caso cúlo o destinador? Pódese considerar que non é ningún actor da farsa, senón a mesma Natureza. Pero cabe asimesmo convir en que o destinador é a propria Moza, actor en que se funden dous actantes. Por outra parte, o Mozo nunca sería destinatario dentro do modelo actancial que o define como a persoa para quen o actante suxeito percura o ouxeto. Aínda que no noso drama hai elementos populares que invitan á súa interpretación segundo un modelo actancial mítico, a obra non é unha peza folklórica, polo que constituiría unha inxenuidade intentar encaixar esactamente o seu xogo de actores e accións. Unha análise formal non ten por qué subordinarse pedantescamente aos esquemas de moda, aínda que pode beneficialos no que sexa axeitado ao seu asunto.

asinaladas. Mais agora imos escolmar as situacións fundamentáis presentes nas fases do drama como resultado da interacción das figuras da peza. Como ésta está dividida en esceas, resulta doado reducir a esquema esas situacións, que han darse nos tres lances para que as podamos considerar pertinentes no tema común. Mais, por suposto, as situacións son unidades sintácticas dentro da acción que non teñen por qué coincidir na súa estensión nin na súa secuencia coas esceas concretas das distintas versións do drama. Enumeraremos esas situacións, inducidas das que presentan os tres lances, e eliminadas as que polo seu carácter accidental ou accesorio, non se achan nas tres partes do testo. A enumeración segue un orde que nos parece lóxico. Emporeso, cabe desde logo outra ordenación. De por parte, poideran parecer pouco homoxéneos os rótulos con que designamos aquelas unidades: uns semellan ter en conta a sustancia temática, e outros os persoaxes que actúan. Ocorre que ás veces o pertinente é o contido argumental, e outras a combinación dos persoaxes, ben que, polo carácter esquemático da peza, a relación daqueles leva naturalmente consigo unha función determinada. Se fixéramos coincidir as situacións coas esceas —unha escea para cada situación—, podíamos concebir o «superdrama» do Vello namorado estructurado en sete esceas, que corresponderían ás seguintes situacións:

1.—O Vello solicita á Moza
2.—Censura dos amores dos Vellos
3.—Dúo da Moza e o Mozo
4.—O Vello e a xente
5.—Anuncio da catástrofe
6.—Catástrofe
7.—Epílogo

Estes elementos funcionáis atópanse distribuidos nos lances conforme se indica, entendéndose que cada cifra do sistema román corresponde a unha escea do lance primeiro, segundo ou terceiro, neste orde, indo separadas por comas as esceas dos respectivos lances.

1: I, II, III
2: VI, I, IV
3: V, III, II
4: V, II, IV

5: III, III, IV
6: VI, IV, V
7: VII, IV, VI

Xa se ouserva que ás veces unha mesma escea compre distintas funcións. Algunha destas derradeiras pode estar meramente insinuada. Así, no lance terceiro, a censura está cáxeque totalmente disimulada na premonición. Hai tamén, por suposto, sincretismo de funcións, como o hai de actantes ou actores.

O epílogo

Do epílogo xa temos dito o esencial. As tres figuras do Vello, que nos respectivos lances aparecían incomunicadas, aparecen reunidas agora. Os Vellos, agora, no cimiterio, son veciños, e falan como se o foran tamén en vida. Endebén, nada nos lances nos inducía a crer que as tres historias se desenrolaban no mesmo lugar. En cada lance hai unha total ausencia de alusións aos persoaxes dos máis. Somente as dez Mulleres pasan dun lance a outro. Mais son un coro de figuras indiferenciadas, como o da traxedia grega, aptas para representar a Opinión Pública, sin especial localización.

Ao longo dos lances, o autor, xunto a esceas realistas, trazóu outras simbólicas ou de craro espresionismo. Pensemos na multiplicación dos boticarios (1, II), a conversa de don Ramón cos retratos dos seus pais (2, I), a morte do señor Fuco (3, V), para non citar senón unha de cada lance. Este espresionismo domina inteiramente o epílogo, que ten por persoaxes a tres esqueletes.

Este epílogo, desde logo, é un epílogo xeral, no que se dá noticia do ocurrido no mundo dos vivos despóis da morte dos Vellos, para exemplo de namorados serodios. Como xa indicamos, os lances teñen os seus epílogos particulares, que seguen á morte dos protagonistas. No primeiro lance, o epílogo está constituido polo pranto das Irmás de Saturio; no segundo, pola muiñeira dos Espantallos arredor do cadavre de don Ramón: no terceiro, pola lamentación de Pimpinela e o coro final. En todos os casos trátase de formas distintas dunha liturxia fúnebre.

1975

7

SOBRE AS FONTES DE *OS VELLOS NON DEBEN DE NAMORARSE*

I

Filgueira Valverde ten evocado con precisión de dados os proxectos teatráis que animaban a Castelao durante os anos da sua residencia en Pontevedra, que foron os últimos anos da sua residencia en Galiza [1]. Castelao, a diferencia de Otero Pedrayo, manexaba un repertorio limitado de ideas literarias, que estruturaba de distintos xeitos, apurando até a perfeición a sua substancia, e ensaiando, até o fundo das posibilidades, modalidades e perspectivas. Por iso Castelao, a pesar do seu sentimentalismo, foi propriamente un clásico, e caracterízase polo seu formalismo, frente ao frecuente informalismo romántico de Otero Pedrayo. Doutra banda, convén lembrar, en relación cos dados de Filgueira, e os que proporciona o mesmo *Diario* de Castelao, que este artista se formou plásticamente —ie literariamente!— no modernismo, como os ourensáns de *Nós*. Así, e malia o seu popularismo, hai nel moito sentido selectivo da arte, moito interés pola técnica artística, moito espírito aristocrático ao servizo da arte popular, ou moito gosto pola estilización aristocrática dos materiáis populares. Nisto tamén coincide cos seus compañeiros de xerazón *Nós*, que amaron e estudaron as creazóns espontáneas do pobo galego, mais que, a diferencia dos seus predecesores decimonónicos, non se limitaron a imitalas, senón que as traduciron á linguaxe moderna de máis elevada calidade. Así se produciron Risco, Otero e Cuevillas. Unha visión aristocrática do popular, unha versión europea do galego, unha leitura universal do nacional é o que realmente caracteriza aos escritores do grupo *Nós*. Castelao non está menos dentro desta tendencia, se ben a sua maior familiaridade natural co pobo dá a impresión de que na sua arte ten maior importancia e máis auténtica presenza o elemento popular.

«Pimpinela» foi composta como peza independente, e só

(1) «Castelao escenógrafo». *Boletín de la Real Academia Gallega*, tomo XXII, pp. 41 ss.

máis tarde se lle agregaron «Lela» e «Micaela» en calidade de variantes. A verdade é que estes dous últimos «lances» son entre si máis afins que calquera deles con «Pimpinela», o que é perfeitamente congruente coa cronoloxía da composición. «Lela» e «Micaela», ao que sabemos, non foron separados na súa composición por un espazo de tempo semellante ao que separa ambos de «Pimpinela»; e, de por parte, foron xa concebidos como distintas realizacións do mesmo superdrama, ou arquidrama, mentres que «Pimpinela» nace como unha peza de teatro de arte, do tipo dos *sketchs* que enumera Filgueira e dos «escenarios» que Otero diseña para o teatro de máscaras. Mais agora temos un texto acabado, aínda que breve. As impresións recollidas por Castelao en París dos bailes rusos e *La chauve-souris* van operar en «Pimpinela», como nos outros dous lances dos *Vellos*.

O teatro de máscaras de Otero Pedrayo, esbozado como forma de colaboración para o teatro de arte de Castelao, parece ter sido beneficiado efectivamente por éste. Noutro lugar temos feito referencia a tal extremo [2]. Nunha carta que leva a data do 5 de marzo de 1934, Castelao dicía a Otero: «Collín un asunto calquera e fixen un acto de cinco cadros ou esceas. Antramentras se preparan as esceas pode haber un esplicador que fale. Nestas obras, un pouco rusas, debe haber bastante música, algo de poesía, etc.»[3].

Este esquema ¿tiña relación con *Os vellos non deben de namorarse*? Castelao referíu en Santiago a un grupo de amigos, entre os que eu me contaba, o asunto de «Pimpinela», ou, candia menos, a escena en que é feriada cos panos e cortes de seda polo Vello, nunha data que non podo precisar, mais, por suposto, anterior ao 18 de xullo de 1936, pois ese día tanto el coma min atopábamonos en Madrid, e el nunca regresóu á sua terra. Unha data suxerida para a confección dese lance, que era entón peza solta, é a de 1935, ou «tal vez algo antes» [4]. Outra fonte remonta a confección a 1931 ou 1932 [5]. Semella que a orde de composición dos lances foi a inversa da súa numeración

(2) «El teatro gallego actual», *Revista de la Universidad Complutense*, volume XXVI, pp. 53-54.
(3) *Grial*, n.º 52, p. 271.
(4) Alfonso Rodríguez Castelao, *Cuatro Obras*, Madrid, 1974, p. 3.
(5) Luis Seoane, *Castelao artista*, Buenos Aires, 1969, p. 46.

actual. O lance primeiro —e último— sería rematado, segundo o proprio Castelao, en Nova Iorque no nadal de 1939 [6].

É curioso, en verbo da colaboración de Otero Pedrayo nos proxectos de teatro de arte de Castelao, relembrar que éste era o destinatario dos esquemas daquel publicados en *Teatro de máscaras*, e que tais esquemas se conservaron entre os papéis de Castelao. Pois ben, neses esquemas aparecen algúns motivos que logo había utilizar Castelao. As caras de personaxes pintadas no decorado *(Máscaras, I)* lembran o decorado do final de «Pimpinela». Os espantallos *(Máscaras, XI)* e o sapo *(Máscaras, II)* reaparecen en «Micaela». O tipo do Portugués que figura neste lance non difere moito do que dá nome ao esbozo oteriano titulado «As bodas do Portugués» *(Máscaras, VIII)*. Don Ramonciño, o fidalgo de *Os vellos*, oferece leiros a Micaela no canto de bicos; en «Vento nouturnio» *(Máscaras, V)*, o fidalgo do pazo de Laiovento lembra un parente seu que daba por un bico de moza tres ferrados de sementeira [7].

II

O día 10 de abril de 1921, Castelao anota no seu *Diario* que estivo en París no Teatro Fémina. Con este motivo escrebe que, antes da revolución rusa, o Teatro do Morcego, dirixido por Nikita Balieff, era unha das curiosidades artísticas de Moscú. Do seo do Teatro de Arte xurdíu o Teatro do Morcego *(Chauve-souris)*. Cando se remataba o espectáculo do Teatro da Arte, xuntábanse nun círculo íntimo e familiar, para se divertiren mutuamente, os artistas e os seus amigos. Así nacéu o Teatro do Morcego, que de primeiras estaba reservado a aquelas persoas. É un teatro novo, un teatro orixinal. Caracterízase pola estilización de todo: parola, mímica, música, danza, cor. Os asuntos pertencen á arte tradicional popular ou aos grandes autores. Estes asuntos son sintetizados e cincelados como xoias. As realizacións son dun gosto artístico tan alto, que somente as persoas cultivadas poden aprecialo. Así, o público está composto case totalmente por artistas, ou xentes que se in-

(6) «Este lance (o primeiro, «Lela») apenas foi alviscado en Pontevedra. Somentes entrevín a escea do coro dos boticarios, cando xa tramara o lance segundo. Comencéino a traballar en Barcelona. Escrebín a escea do planto no vapor *Koperatzia* cando fa camino de Leningrado, navegando polo Báltico; pero saíume mal e non me sirvéu. Por fin dinlle remate nuns días de folganza e de tristura, en Nova Iork, no nadal de 1939» *(Ob. cit.* p. 58).

(7) «El teatro gallego actual», p. 54.

teresan pola arte. Este teatro impresiona grandemente a Castelao, que pensa ensaiar en Galiza algo semellante. Indica varias posibilidades. Nunha taberna de cidade ármase un orfeón que interpretará algunha canción a xeito de caricatura, como «Oh, Pepita», por exemplo. A parodia de «Triste y sola, sola se queda Fonseca», executada polo coro e orquesta de boticarios no primeiro lance de *Os vellos*, semella unha variante daquela idea. Outra idea apreséntanos conversando os monicreques dun teatro de feira. As súas cabezas serán de persoas, e os seus corpos de trapo. Isto é moi semellante ao que vemos ao final de «Pimpinela», onde os coristas asoman as cabezas polos ocos da decoración, e os seus corpos están pintados. Mais a mesma idea, práticamente, deste lance de *Os vellos*, xa non algo semellante, ven exposto a seguir: unha parella ou un fato de persoas cantarán algo, mais han ser as personaxes dun cadro pintado, que non teña máis que as cabezas de verdade. Tamén pode haber conversas entre os retratos que están pendurados das paredes dunha sala, e un personaxe retratado pode presenciar ou descobrir a degradación dos descendentes dun cabaleiro que foi o antigo dono da casa. Pouco hai que modificar nesta idea para que nos conduza, no segundo lance de *Os vellos*, ao diálogo de Don Ramonciño cos retratos dos seus pais [8].

Isto último é particularmente interesante, porque se teñen aducido dados que parecen suxerir que moitos motivos dese lance, e entre eles o diálogo dos retratos e o fidalgo, inspiráronse no teatro ruso, non no teatro ruso de París, senón no teatro da Rusia soviética, co que Castelao non se puxo en contacto até 1938, cando visitóu o país. Mais, se temos en conta o que lemos no seu *Diario* de 1921, e o que dixemos dos motivos que se achan nos esquemas de Otero Pedrayo, non necesitamos filiar no teatro soviético nengún dos artifícios de *Os vellos*. Endemáis, hai que lembrar que, segundo o que Castelao nos ten revelado, o segundo lance estaría escrito antes da súa viaxe á Unión Soviética, pois navegando cara alá traballaba no primeiro lance, que foi o último dos tres en ser composto.

Secomasí, tal como se nos conta, as semellanzas entre a «Micaela» de Castelao e unha presunta peza de teatro soviético a cuxa representación asistíu Castelao na Unión de Stalin é tan

(8) Castelao, *Diario 1921*, Vigo, 1977, pp. 105-107.

asombrosa, que paga a pena de recoller a información que se nos proporciona, pois, de ser ésta exacta, estaríamos en presenza dun prototipo daquel lance; o que resulta tanto máis sorprendente canto que a cronoloxia fai isto imposíbel, e, se así non fose, é dicer, se o lance se compuxese depóis da asistencia a esta representación, aínda así, a asistencia ao teatro de *La chauve-souris* e as ideas que esta asistencia suxeríu ao noso autor, farían redundante a presunta influencia da peza soviética.

III

Hai outras posibilidades que poden explicar práticamente todo o que é común á peza soviética e á peza galega sen recurrir a aquéla para filiar ésta.

No *Diario*, Castelao escrebe: «Por enredar fixen ise dibuxo. Foi pensando no teatro ruso da *Chauve - souris* (...) Cada cara é un buraco que ha levare o pano, e por cada buraco asomará un corista» [9].

Agora citemos a Filgueira: «*Os cadros*. Conversa de dous persoaxes de agora, baixo dous lenzos pendurados nas paredes onde asoman as facianas dos antergos que comentan. Sen dúbida suxerencia de *Sous l'oeil des ancêtres* visto en París. Moito despóis saéu un lance deste xeito, antre Don Denís e o Marqués de Pombal nun doutoramento na Sala dos Capelos de Coimbra; representóuse nunha «récita» escolar. Pode ter o mesmo orixe» [10].

Aínda hai máis antecedentes. Seoane di: «A escea da danza dos espantallos de proporcións xigantescas bailando unha muiñeira sobor zancos ao redor do cadavre do fidalgo Don Ramón, ten sido inspirada na vella danza bretona dos pastores. Eisí como a escea dos retratos que falan dende a parede ao fidalgo lembran unha escea similar de Pirandello. Cando os supostos Marquesa de Toscana e Enrique IV mozo falan dende os marcos ao suposto Enrique IV volto xa á cordura» [11].

Sobrábanlle, pois, a Castelao antecedentes antes da súa viaxe á Unión Soviética para idear nos seus *Vellos* o que neles

(9) *Diario*, p. 199. Véxase tamén p. 128: «Fun ó teatro da *Chauve - souris* e agora poñen cousas novas que me suxeriron tamén outras cousas pra o teatro de arte galego. Por exemplo nun cadro pintado con moitas figuras (...) e no sitio das caras faise un buraco polo que asomaran as caras».
(10) «Castelao escenógrafo», p. 44.
(11) *Castelao artista*, p. 45.

hai de extrañamente parecido ao que contén a inominada peza rusa, sobre cuxa existencia conviría que algún eslavista nos informase. O motivo dos retratos falantes era obxecto de conversas e proxectos de Castelao na Pontevedra da preguerra. E, en todo caso, cando Castelao chega á Unión Soviética, *Os vellos* é, como vimos, obra rematada polo que concerne ao seu lance segundo, que é o que acumula os motivos dos retratos, o aristócrata dexenerado e bébedo, a danza bufa, o sapo e a alma que abandona o corpo, comúns coa peza rusa, como logo veremos.

IV

Non podemos, de todos os xeitos, negar a posibilidade de que Castelao retocase o lance de «Micaela» depóis de ver a peza soviética, xa que, aínda escrito con anterioridade á chegada a Rusia, non foi publicado até 1953, e representado até 1941. Mais, visto que os dados do *Diario* e os proxectos de Otero explicarían suficientemente o emprego dos motivos que se achan tamén na peza soviética, cabería preguntármonos se non se padecéu confusión na transmisón das noticias, e a peza rusa non era unha peza soviética, senón unha peza do teatro de Balieff, como non vise Castelao en Rusia a mesma obra que vira antes en París. Un eslavista que pudera identificala contribuiría a aclarar a cuestión, como xa temos indicado.

Vexamos o que se nos di sobre a peza que Castelao vería en Rusia.

«El 14 de agosto de 1941 estrena en el Teatro Mayo, de Buenos Aires, con extraordinario éxito, su farsa dramática *Os vellos non deben namorarse*, que marca en la literatura gallega un momento decisivo en la hasta entonces débil y lenta experiencia teatral. La obra es el resultado de antiguas preocupaciones por parte de Castelao para combinar la acción dramática con elementos plásticos —son del autor decorados y máscaras para todos los personajes—, junto con el aprovechamiento de ritmos de ballet en la escena que, según reiteradas conversaciones con el que esto escribe, a su regreso de Moscú, le habían impresionado grandemente [12]. Hace poco, un buen autor y crítico teatral (Manuel Lourenzo, «Castelao y el teatro», en los su-

(12) ¿Non se insinúa aquí que a experiencia de Moscú, e non a de París, é a determinante da peza de Castelao?

plementos de *Cuadernos para el diálogo*, núm. 58, 1975), refiriéndose a este viaje a Rusia, recuerda que «en una ocasión por lo menos ve teatro: un espectáculo —no he podido averiguar más datos—con máscaras, en que los personajes se salen de sus propios retratos. Castelao está entusiasmado y participa a algunos amigos que va a escribir una obra de teatro [13]. Todos sabemos que en *Os vellos* hay máscaras, y que los padres de Don Ramonciño hablan desde sus retratos, colgados en la pared...» Pues bien, uno de estos amigos a quien Castelao habló de esa pieza teatral con gran entusiasmo es el autor de esta reseña. En efecto, recuerdo que se trataba de una obra muy breve. Al alzarse el telón, en silencio la escena, un salón de la época de los zares, tan sólo se oyen los apagados acordes de una gran orquesta. De pronto se distingue un diálogo lleno de lamentaciones entre dos ancianos, abuelo y abuela, cuyos retratos penden al fondo de la sala. Su nieto, como todas las noches, se retirará tarde y con seguridad ebrio. ¿Qué maldición habrá caído sobre la familia? (La música va creciendo en sonoridad). Pronto entra en el salón un joven vestido de etiqueta, con la corbata suelta, tambaleándose, y con voz pastosa por el alcohol contesta altivamente a los improperios de sus mayores. En el centro del escenario se inicia una danza bufa acompañada por la orquesta cada vez con más volumen. La danza del nieto se interrumpe y acaba por desplomarse entre estertores y fatigosa respiración. Entra en escena un gigantesco sapo, que continúa la danza alrededor del cuerpo casi inerme. La orquesta ahora alcanza gran sonoridad, que permite sólo oír las tristes salmodias de los abuelos encomendando el alma de su nieto. El sapo acelera el ritmo de su danza en torno al moribundo hasta que, cuando éste queda yerto, da un salto en el aire y se traga algo así como un algodón que sale de la boca del mozo calavera. Un formidable final de la orquesta acompaña este simbólico brinco del sapo. El telón cae rápido. No recuerdo oír a Castelao hablar de que pensaba hacer una obra de teatro en aquella ocasión. No hay duda de que algunos recursos de aquel tipo aparecen en *Os vellos*, pero, como advierte Lourenzo, hay en la vida artística de Castelao claras muestras de su preocupación anterior por la escenografía —la de la Coral Polifónica de Ponteve-

(13) Mais «Pimpinela» estaba escrita habíu anos, «Micaela» pouco antes, e «Lela» estaba xa encetada, cando Castelao chega a Rusia.

dra y la que prepara con Bartolozzi y Lozano para *Divinas Palabras*. Pero, además, recordemos que el uso de las máscaras en el teatro había sido renovado en aquellos años por el expresionismo alemán, por Copeau, al frente de su teatro del *Vieux-Colombier*, y por O ' Neill, sobre todo en su adaptación y dirección de *The Ancient Mariner*, de Coleridge (1924), y *The Great God Brown* (1926), en donde el uso de máscaras cambiables sirve el propósito de expresar la personalidad múltiple, o en el drama poético *Lazarus Laughed* (1927), fantástica glosa de la historia bíblica en la que siete enmascarados representan siete períodos de la vida, cada uno expresivo de otros tantos tipos humanos» [14].

Resulta que hai motivos razonabeis para dubidar que nos *Vellos* teña influido a peza soviética, pois con anterioridade poden datarse en Castelao os motivos comúns, como o fundamental dos retratos falantes. Tememos que haxa algunha confusión no relato anterior; por exemplo no que se refere ao tempo e ao lugar en que Castelao presencia a representación da peza. Pois de non ser así ¿cómo o noso autor proxectaba en Pontevedra o que logo lle había entusiasmar en Rusia? ¿Ou víu representar por actores soviéticos en 1938 o que en 1921 vira representar en París? Porque o *sketch* «Os cadros», que anticipa o lance do Fidalgo, está xa concebido en París en 1921, segundo o proprio *Diario*.

V

Aquí remataba primitivamente este artigo. Novas luces permétennos matizar algunhas teses ou hipóteses que fican propostas. Mellor que refundir o noso estudo cos elementos que agora incorporamos, parécenos agregalos simplemente, pois constitúen en realidade unha espraiación de pontos xa recollidos, se ben iluminan moito máis o campo correspondente, facendo gañar ou perder importancia a asertos anteriormente formulados.

Sous l ' oeil des Ancêtres, peza a que se refere Filgueira, era un dos espectáculos que Castelao presenciou cando a súa primeira estada en París. Nela, como se acostumaba nos oferecidos polo teatro de *La Chauve - Souris*, aparecen combinados os

(14) Ramón Martínez López, «La literatura gallega en el exilio», en *El exilio español de 1939*, obra dirixida por José Luis Abellán, Editorial Taurus, Madrid, 1976, pp. 292-293.

elementos escenográficos, coreográficos e líricos que Castelao soñaba con combinar para o teatro de arte de Pontevedra, e que combinóu realmente en *Os vellos*. Mais as pezas presentadas por Balieff eran *sketchs, ballets, tonadillas, pasos*, como queira chamárselles, nas que o elemento dramático literario non tiña o desenvolvimento que atinxe na peza de Castelao, falando en termos xeráis. *Sous l ' oeil des Ancêtres* aparece en *Comoedia illustré* denominado tamén *Gavotte*. Era un paso cantado e bailado. Dous retratos de devanceiros do século XVIII —unha dona e un cabaleiro— presencian e comentan a interpretación dunha gavota por unha parella que viste á usanza do primeiro terzo do século XIX, segundo maqueta de Remisoff. Eis os textos pertinentes de *Comoedia illustré*.

«Avec *Gavotte* revivent deux portraits d ' ancêtres du XVIII siècle qui, ranimant les souvenirs fanés, evoquent soudain, dans la grace d ' un couple qui s ' essaie à une gavotte, toute l'élégance et le charme du temps passé. Mais ne retrouvant pas cette grace supreme qui régnait en leur jeunesse, ils retournent au silence, desenchantés».

«A ce bel effort artistique, qu ' on ne saurait trop remercier M. Balieff d'avoir réalisé [15], succède la gavotte *Sous l'oeil des Ancêtres*, dansée avec grace par Mmes Karabanova et Nikitina, et chantée dans leurs cadres d ' aieux par Mme Efremova et M. Malakoff».

Concordando estes textos cos do *Diario* de Castelao, e as noticias de Filgueira, é obrigado concluir que a peza de Balieff[16] inspiróu en parte a escena primeira do segundo lance de *Os vellos non deben de namorarse*. Mais o relato que recolle Martínez mostra unha maior semellanza co texto de Castelao, pois nese relato, baixo a ollada dos devanceiros, atópase un descendente dexenerado das personaxes dos retratos, que morre en circunstancias semellantes ás que rodean a morte de Don Ramonciño. A presencia do sapo, pois, non parece ter relación co cadro de Balieff, e se houbo outro cadro do teatro da *Chauve-Souris* ou dunha representación soviética en que Castelao se inspiróu, escápasenos a súa identificación; ben entendido que

(15) Referencia a *La Fontaine de Bakhtchisarai*, poema de Pouchkine, música de Arkhangelsky, escenografía de Soudeikine e realización de Balieff.

(16) Ignoramos se, como no caso de *La Fontaine de Bakhtchisarai*, Balieff é, neste caso, somente *metteur en scène* dun texto alleo ou *Sous l'oeil des Ancêtres* debe serlle atribuida tamén como autor.

esta última posibilidade é inconciliábel coa declaración de Castelao —se a entendemos ben—, segundo a cal o lance do Fidalgo estaba xa escrito cando o rianxeiro navegaba polo Báltico rumo á Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, a non ser que supoñamos unha refundición da peza despóis da viaxe, refundición da que non posuimos calquer rastro documental. En todo caso, o relato de Martínez, aínda que conteña, seguramente, algunha confusión —pois parece ignorar a peza vista en París en 1921— aponta a unha *contaminatio* de *Sous l'oeil des Ancêtres* con outra fonte, até hoxe descoñecida, pois a escena do sapo e a alma do fidalgo é descrita por Castelao como allea, e aparece, substancialmente, como própria, na escena carta do lance segundo de *Os vellos* [17].

VI

Non quero poñer fin a estas notas sen apurar un pouco máis a referencia ás farsas de Otero Pedrayo escritas para colaborar no teatro de arte que, ao xeito do teatro ruso do Morcego, pretendía Castelao implantar en Pontevedra.

No manuscrito do ourensán que conservaba o rianxeiro, datado en 1934, barállanse nun dos *sketchs* a morte, o bébedo e o sapo, como no lance de Don Ramonciño.

Especialmente interesante é o seguinte anaco.

«O Cacharazas está debruzado nas laxes do camiño ca gran borracheira. Dos illós formados pola choiva sae un sapo vestido de señor do XVIII, con sombreiro de tres cornos, espadín e mandoliña. Cántalle á lúa unha romanza (...) Chouta por riba do Cacharazas, faguéndolle cóxegas nas orellas» [18].

1980

8

CASTELAO E A SÚA LINGUA

Un carto de século pode ser tempo dabondo para situar na necesria perspectiva unha figura inmovilizada pola morte. ¿Inmovilizada? Dálle, Señor, o repouso eterno. Esta piadosa de-

(17) Os textos de *Comoedia illustré*, o mesmo que a maqueta de Remisoff, mencionados neste traballo, proceden dos papeis de Castelao que se conservan no Muséu de Pontevedra, e puidemos utilizalos por xentileza do Director do mesmo, Dr. Filgueira Valverde.

(18) Ramón Otero Pedrayo, *Teatro de máscaras*, Vigo, 1975, p. 33.

precación non é atendida amiude polo seu alto destinatario cando o home desparecido foi un home de escepción, un home de vida pública intensa, que teña suscitado ao seu redor adesións entusiastas ou discusións agudas. Aínda vivo na lembranza, a súa conmemoración pode ser un intento de comprendelo tal como foi, afastando agora —superado o nivel a rentes do chan, se cadra inevitábel cando andaba antre nós— o irrelevante do significativo. Ésta será fidelidade á súa memoria. O herói repousa sobor dos seus loureiros definitivos, e se o resustamos é para fixar a súa historia, para interpretar a vida que vivíu. Mais esta piedade pode ser sustituida pola profanación. Hai quen non acha na morte dimensión de sacralidade. Asistimos entón ao macabro espeitago dun morto disfarzado de vivo, dun morto violentamente sustraído á augusta serenidade da paz que coroóu a súa guerra, e sacrílegamente utilizado como arma —lanza, escudo, bomba, refuxio— nas nosas proprias guerras. Un home reificado, un home cousificado, un home que queremos que sexa como nós somos, e non como el quixo ser.

Castelao non é de ninguén. Nin xiquera de Galicia. Galicia non pode ser unha desas entidades suprapersonáis perante a ara de quen temos visto nestes tempos o sacrificio cruento de tantos escravos, xa nados na escravitude, xa caídos nela como prisioneiros de guerra. A alma é de cada un, e o amor non a allea, pois o amor é libre comunión, e non obscena absorción monstruosa. Castelao foi o que quixo ser, o que puido ser. E decir o que puido e o que quixo, enceta e remata a nosa liberdade de reinstalalo antre nós. O demáis sería egoísmo, individual ou colectivo, disfarzado ou mesmo dobrado de veneración e de respeito.

Con este espírito temos de encarar o que Castelao foi como escritor galego, e, cando deso se trate, o que foi como escritor en galego. Como para todos os galeguistas, a lingua non era para Castelao unha arma táctica, senón unha realidade sustancial de Galicia. O galego non podía ser para Castelao a lingua da pastoral ou a lingua da arenga ou a lingua da poesía. Se non hai catequese —porque todos sexamos santos—, se non hai combate —porque teñamos conquerido a victoria—, se non hai lírica —porque vivamos na enxebre epifanía da beleza—, haberá galego. Porque para Castelao o galego non era un medio, senón un fin.

De aquí a escrupulosa atención con que forxóu a súa lingua literaria. O que ve o galego como unha fala de grupo, o que usa o galego como unha forma de loita, o que concibe o galego como unha técnica de producción artística —e todas estas posturas teñen hoxe representantes— pode apoiar a súa teoría ou a súa praxe na teoría e na praxe de Castelao; pero a condición de que non confunda o parcial co total, o episódico co permanente, o estormento coa obra. Aquel para quen o galego sexa só unha ferramenta coa que construir un dispositivo favorecedor dunha finalidade non sustancialmente unida ao mesmo concepto de Galicia, pode desbotar esa ferramenta en calquer momento, ou porque o ouxetivo está logrado, e xa non é necesario o medio; ou porque éste se revele, polo contrario, como menos eficaz do desexábel, e se troque por outro que promete maiores oportunidades.

Tal oportunismo era, naturalmente, inconcebíbel en Castelao, e esto ten importantes consecuencias para a caracterización da súa fala. Aquel para quen a lingua é somente unha panca para movimentos que a trascenden, non se para a luila coa delectación que a Castelao merecía. Escribirá o galego de mogollón do que tantas mostras atopamos nos xornáis do intre. Acentuará ora o diferencialismo cara o castelán, abandonando ao irmán parte do herdo familiar; ora o diferencialismo cara o portugués, como o paifoco sacristán para quen a cristiandade se limita ao sino da súa parroquia; percurará torpemente no vulgarismo a espontaneidade ou decolorará coa neutralidade do cultismo o vizoso sangue da fala, facéndoa palidecer ata a anemia. Castelao, que vía no idioma a alma mesma do pobo, prestóulle miuciosa atención, pois era un espírito clásico para quen a forma non era contorno, senón sustancia.

Como os outros grandes prosistas da súa xeración, Castelao defronta o problema de convertir o galego en estormento de espresión literaria total. Êste foi o logro do grupo «Nós», que en grande medida realizóu o que o ahistoricismo dos priguiceiros e dos desnortados propugna que agora se realice. Tampouco foi Castelao un mesías que encetase un novo testamento, abolindo unha vella lei. Está dentro dunha tradición, e cando se faga un estudo diacrónico da súa linguaxe, veráse o que debe aos seus precursores. Xebrar a Castelao dos seus devanceiros e dos seus irmáns e curmáns, é fanar a súa figura, aínda que se pretenda empoleirala. Aparte dos poetas, Valladares, López

Ferreiro e Labarta, decruaran a leira que el ía labrar con xugada de seu. E tales mozos como Risco, Otero e Cuevillas son á vez discípulos e mestres do seu contemporáneo, pois todos aprenderon de Castelao, e Castelao aprendéu de todos.

No tarreo lingüístico é Cabanillas o máis achegado a el. A base da fala literaria de ambos é o galego meiriño, o galego arousán, o galego suroccidental. Partiron, pois, o rianxeiro e o cambadés da lingua popular da súa comarca. Mais cicáis ningúns outros dos escritores de primeiro renque do seu tempo souperon ser á vez fieles ao xenio natural da fala e á necesidade histórica de constituila como lingua culta. O gran problema que se lles presentaba era o da urbanización do galego rural. Neste sentido, Cabanillas e Castelao procederon con análogo tacto, evitando todo estremismo. Cando o rianxeiro se dirixía a un xefe político local acrarando que o facía na lingua que o destinador falaba por galeguismo e o destinatario por ruralismo, formulaba unha grave decraración de principios. Nesta distinción, que ten un evidente carácter valorativo, Castelao revela que para el o uso pasivo do idioma como simple veículo de comunicación, tal como se conservaba no depauperado medio campesino, non é suficiente. O crego —despóis da misa—, o alcalde —despóis da sesión—, o mestre —despóis da clase— falan en galego. Mais non teñen a menor intención de mellorar o seu galego, nin de ampliar a súa área de difusión, nin de convertilo en ouxeto de docencia e discencia. Teñen na boca palabras moribundas que non pretenden reavivar. Esto é ruralismo. Así usa do galego o cacique. Ten que usalo para impartir as súas ordes, como Cicerón falaba en *sermo rusticus* aos seus servos da *villa Tusculana*.

Ésta era a situación que rexistraba e combatía Castelao. Esto é o que chamaba ruralismo. A pura estormentación, a pura práctica, a pura *utilización* do galego. Tamén hoxe coñecemos esa conducta, mais, curiosamente, o cacique ten descoberto que o galego serve para dar consignas por escrito. Esto é *criptorruralismo*, e, anque supón un progreso na valoración ouxetiva do idioma, continuamos confinados no soterraño da mediatización.

O *galeguismo* supón inconformismo verbo do galego. Non aceptará Castelao, como non aceptará Cabanillas, a marca de vulgarismo, real ou imaxinario, que constitúen rasgos dialetáis do tipo da gheada e o seseo. Pode ser que tal proscripción se-

melle lamentábel ao dialectólogo que colecciona —é o seu oficio— particularidades diferentes. Mais o idioma é unha cousa demasiado seria para ser confiada esclusivamente aos especialistas. Castelao está condicionado por unha tradición traballosamente formada que orienta os seus esforzos a liberar o galego do ruralismo e a integralo no galeguismo. Castelao non é un revolucionario da lingua escrita, senón que representa o cimo da moderación e do eclecticismo. Dunha banda, a diferencia de outras figuras da literatura galega, é un falante galego espontáneo, ben que teña sido sempre prácticamente bilingüe. Así, a súa fala literaria apóiase nunha firme base de autenticidade. Mais non é, en absoluto, unha fala dialectal. A súa morfoloxía é a do galego suroccidental, pero a súa fonética é a do galego central. Temos de ver nesto derradeiro o peso da tradición da escola de Murguía, que interpretaba a gheada —como hoxe mesmo o profesor Pensado— non como un rasgo de sustrato prerrománico, senón de superestrato castelán. O noso autor, pois, aspira a facer da lingua popular unha lingua culta; da fala dialectal, unha fala común. Son os mesmos ideáis de Cabanillas. Un e outro, baixo o influxo da nacente erudición filolóxica galega, avantaron cara un galego cada vez máis culto; pero por caminos distintos. Cabanillas principalmente pola incorporación dun lésico escolmado, en parte arcaizante, como se pode ver na súa obra mestra neste aspecto, a *Antífona da cantiga*. Castelao principalmente pola preocupación, tamén arcaizante, verbo da morfoloxía, na que quer rectificar as deformacións castelanizantes. Neste sentido, a lingua de *Sempre en Galiza*, ao menos na parte didáctica e polémica escrita sobre a marcha dos acontecimientos, perde moito da espontaneidade que dá limpidez á fala das *Cousas*.

O lésico de Castelao é relativamente reducido, porque o escritor rianxeiro non percura a riqueza, senón a precisión. Nesto contrasta con Otero Pedrayo, pola obra do cal decorre unha vea lésica tan abondosa como variegada. Dos maiores escritores do grupo «Nós», é Cuevillas quen no aspecto lingüístico se achega máis a Castelao, porque aquél ten un instinto da lingua semellante ao déste polo que se refire a seguridade e equilibrio. Cuevillas dá tamén a sensación de escribir desde dentro do idioma, de construir a súa lingua literaria sobre a súa fala oral. Risco non dá esa sensación. Seméllanos que houbera podido ser escritor sin ser falante. O caso de Otero é máis complexo, por-

que na súa lingua concorren instancias diversas e diverxentes, e a trituración de todos os elementos afluintes para decantar o plasma que se estructure na forma definitiva, constitúi un drama de creación o estudo do cal terá que ser iluminado cos lumes fornecidos polos coñecimentos que se poseen sobre a xénese da obra barroca e romántica.

Anque Castelao ten chegado a render a Otero a homenaxe de imitar o seu estilo, o contido lingüístico da obra daquél supón unha opción estilística distinta. De algún xeito semella estar presente a mariña na fala de Castelao. Non se quer significar que unha parte sustancial do vocabulario esté tomado do lésico vivo de Rianxo, o que é obvio, e estadísticamente comprobábel, senón que a forma interna do falar literario de Castelao é mariñeira. A lingua de Castelao está dominada pola craridade, pola gracia, pola viveza, pola regularidade. É unha resposta limpa, nidia, valente e optimista ao reto que para calquer escritor galego supón a lingua literaria. Non é a única resposta posíbel, pero é unha das respostas máis prudentes, e polo tanto máis viabeis, que se teñen dado a aquel reto. Endebén, como Castelao era fundamentalmente artista, anque polo xeral ideolóxicamente aliñado —pero non en ningún rebaño de rinocerontes—, os seus logros lingüísticos son especialmente vizosos na súa prosa máis poética. A prosa didáctica reclama unha fala máis tersa, máis lisa, máis funcional da que Castelao usóu cando se aventurou nestes tarreos. Non se movía neles coa naturalidade de que facía gala como lírico ou como narrador. A súa lección neste campo é moito menos maxistral que a que nos dictóu como artífice da lingua na súa obra de ficción ou no comentario poético. Téñense dado algúns pasos para a consagración do galego como lingua didáctica que superan, evidentemente, as conquistas de Castelao neste orde.

É verdade que a súa fala propriamente literaria, de estrema coerencia —anque moi luida polos anos de esperiencia e rectificada por miudo— dentro do seu mundo semántico e estilístico, tampouco pode servir sin máis como código espresivo universal. Cada escritor ten que forxar a súa fala, porque cada escritor ten un mundo de seu, e a ninguén lle cai ben a roupa axeitada ás medidas de outro. Mais para o mundo literario que Castelao tiña que espresar, a súa linguaxe é estraordinariamente axustada. A lección de naturalidade e instinto de elección que Castelao dou, conserva sempre a súa vixencia. Ende-

bén, o mundo noso xa non é o mundo de Castelao, e esa lección oriéntanos, non nos asoballa. O mundo de Castelao foi literariamente un mundo de significados reducidos en número, un minifundio intensivamente cultivado. Como a vida se arrequentóu e complicóu desde aquela, temos asobardado os límites da leira, e, anque se cadra con máis toscas aravías, cómprenos decruar gándara nova. Esto esíxenos un uso do galego que non se lle planteóu a Castelao. Mais moitos aspectos da súa lingua —o manexo seguro dos pronomes átonos, por exemplo; a ponderada dosificación de popularismos e cultismos— nos que as solucións adoptadas superan infinitamente en acerto ás dos primeiros camaradas de Castelao —os homes das Irmandades— e compiten ventaxosamente amiude coas dos seus afíns da segunda hora —os redactores de *Nós*—, deberían ser máis meditados por todos, especialmente polos mozos, improvisadores ás veces cunha xuvenil confianza no seu estro ou sinxelamente desleixados no seu oficio, eivas que Castelao, como escritor clásico, artista e artesán por temperamento e por honestidade profesional, refugóu decotío.

Compre estudar de perto a lingua de Castelao. O vocabulario das *Cousas* e o dos *Retrincos* están sendo hoxe ouxeto de clasificación semántica e de comentario estilístico en diversas teses de licenciatura. Os cambios morfolóxicos e lésicos que se ouservan en edicións sucesivas dunha mesma obra, teñen sido tamén ouxeto de análise. A multiplicación destes traballos permitirá no futuro un acceso verdadeiramente científico á fala deste grande mestre da lingua. E son precisamente os traballos científicos —que nos dan a verdade de Castelao— e non os discursos retóricos —que nola desfiguran e enmascaran—, os que debemos, como galegos, a Castelao e a Galicia.

1975

RAMÓN OTERO PEDRAYO

IV. Ramón Otero Pedrayo

1

OTERO FALA E ESCREBE

Todo destino humán é singular. Cando o que o terma é unha persoalidade sin relevo, a singularidade dese destino fica soterrada no anonimato dunha vida escura. Poucos, ningún, cicáis nin o proprio suxeito, se decatan do que aquela esistencia ten de única, de peculiar, de orixinal. Só no caso da persoalidade sobresaínte, os perfís do destino, alumeados pola crúa luz da publicidade, se deseñan nidiamente para todos os ollos esculcantes. Así acontece con Otero Pedrayo, figura prominente da Galicia de hoxe. Calquera que coide sobor daquel destino, ouserva de contado esta singularidade: Otero atinxe o seu definitivo triunfo cando, espallados pola vida ou pola morte os que foron os seus colaboradores máis íntimos, o rosto do intre amosa uns rasgos diferentes dos que marcaron a fisonomía da xúa época xerminal, e as mans que se xuntan para producir a música do aplauso que premia a súa obra, non son, pola mor parte, as mans que colaboraron na súa obra. Singular destino, de certo. E proba irrefutábel da forza da persuasión desta figura literaria, que se impón a meios e admiradores nos que priva unha mentalidade distinta da do proprio escritor.

Un ésito tan redondo, se non esplica, porén, somente, polo mérito absoluto dunha mensaxe. Triunfos tan completos están sempre axudados por certas características da persoalidade triunfante que en sí mesmas son alleas aos puros valores estéticos. Para conquerir eses trofeos é preciso que se den na obra e na persoa do artista algunhas dotes de simpatía, é decir, de comunión espiritual co público. Endexamáis Manuel Antonio

houbera podido outer a resoancia de Otero Pedrayo. Ésitos desta clas outéñenos somente os escritores románticos, e moitas veces se non sabe ben se o que admira o público é a obra literaria, a verba viva, a efusión afectiva ou, sinxelamente, o fremoso xesto. As froridas barbas do emperador Hugo gañáronlle tantas batallas como os seus poemas e as súas novelas. No caso de Otero Pedrayo é positivo que moitos dos seus apaixoados non leron os seus libros. O estilo «asiático» de Otero, sementado de citas e alusións culturáis, como o dun escritor helenístico da corte dos Ptolomeos, manxar requintado para uns poucos escolleitos, resulta de insoportábel dixestión, e aínda inxestión, para o home que non posee unha preparación humanística axeitada. Craro está que estas dificuldades non acadan a toda a súa obra. Moitos dos seus fremosos contos son poesía direita sobor da vida, e non literatura sobor de temas literarios. Mais o galego de Otero Pedrayo, especialmente na sintase, pola súa boligante fervenza, inqueda e desacouga ao home chan, ou ao especialista limitado, ou ao vividor práctico que carece de zumos dabondo para asimilar a vianda especiada, ou forte, ou adoviada con desmasiado lume.

Eu son un vello amigo da obra de Otero, á que debo algúns intres de intensa emoción purificadora. Son un leitor afervoado deste escritor, no que amo con amor irresistíbel cáseque todo o que é estraño á mentalidade e ao gosto dos seus novos admiradores.

¿Qué é, logo, o que a xeneralidade dos seus devotos acha de engaiolador en Otero Pedrayo? Se como digo, e é certo, moitos deles non len a Otero, non é menos certo que o ven e o oien. E o que admiran é o que oien e o que ven. A verba e a conducta. A popularidade de Otero nacéu da súa oratoria. Para moita xente, escoitar unha conferencia é máis doado que ler un libro. Singular destino, de certo. Este home, que para os seus vellos amigos é un grande escritor, fíxose, finalmente, célebre, a favor dos seus discursos e malia os seus escritos. De certo, singular destino.

Mais non é estraño. A oratoria de Otero é realmente deslumante. A súa imaxinación, da que a riqueza non coñece tasa, atopa sempre novas pedrarías con que alfaiar os conceptos. A tensión formal da verba de Otero é, así, inverosímilmente alta. Constitúi certamente un estraordinario espeitago presenciar cómo este orador se move con seguridade e rapidez sorpren-

dentes polos cables máis tensos e elevados da linguaxe figurada; acróbata da verba, que ignora a fatiga e o vértigo. Pero eu veño hai tempo insistindo en que Otero é moito máis que un orador. Mesmo en que non é propriamente un orador, senón máis ben un lírico que posee unha escepcional capacidade de improvisación oral. A calidade específica do orador é o poder de persuasión lóxica. Pero en Otero hai máis ben o poder de enlevamento máxico. É, pois, un poeta, sobre todo: e as xeneracións novas han de facer un esforzo para lelo se queren coñecelo e amalo de verdade.

A riqueza só ofende aos probes. A cultura só irrita aos ignorantes. Se o que na literatura de Otero hai de romántico e barroco resulta desmasiado luxoso para os educados nun réxime dietético vexetarián, os que realmente desexen unha visión plena de Otero han vencer a priguiza ou os prexuicios estéticos e adentrarse na literatura deste home, tan fecunda e vivaz. De outro xeito, a súa visión de Otero será tolleita e raquítica.

O que Otero Pedrayo pode nos dar, escede con moito dos límites dunha conferencia, e hai que percuralo nos seus libros. O que os estude con acougo e imparcialidade atopará neles, aparte dos valores formáis comúns á súa verba falada, outras moitas altas categorías. Todo un senso profondo de Galicia, en primeiro termo, pois el nos enseñóu a ver a Galicia dun xeito completamente novo. Alén desto, unha iluminación penetrante de moitos aspectos da esistencia. E, malia a tendencia á improvisación, consustancial ao seu xenio romántico, vigor e forza no que semella máis alleo ás súas dotes: no orde da composición. *A lagarada*, *Devalar*, por exemplo, son sorprendentemente clásicas na súa íntima e perfeita unidade. Certo que non é esto o que caracteriza decote o talento oterián; pero o escritor de verdadeiro pulo é capaz de sorprendernos cos máis inesperados acertos. Otero Pedrayo é un mundo poético, e no seu caos e no seu cosmos están, mesturados ou isolados, todos, todos os átomos da creación.

1958

2

UN SÉCULO DE VIDA GALEGA (1836-1936)

Cando, pasado o tempo presente, sexa posíbel unha sistematización histórica da literatura contemporánea, aceptaráse —tal é a nosa crencia— como feito evidente que se polas datas que hoxe decorren houbo en Galicia unha novela social, ésta é a novela de Otero Pedrayo. Actualmente, mergullados na polémica cotiá, urxidos por aguilladas ideolóxicas, podemos usar das palabras como armas de combate, podemos estar dominados por unha semántica tendenciosa, e entender por novela social, por exemplo, unha novela socialista, é decir, unha novela que, sendo formalmente un producto literario, sexa fundamentalmente un acto encamiñado á transformación da sociedade en sentido socialista. Mais se comprendemos que na ocasión conflictiva o sinificado das palabras cobre a cor da facción que as profira, non podemos agardar que no futuro o uso polémico, o uso táctico, o uso parcial do idioma non ceda o paso —desparecidas xa as causas da distorsión— á acepción normal, suxeita, certamente, ás leis da evolución histórica, mais manumitida da esclavitude ás estrataxemas das banderías circunstanciáis. Daquela, tanto nun contesto social socialista como non socialista, será imposíbel a indicada voluntaria confusión, e a filoloxía literaria, non sometida á dictadura ideolóxica de ningunha forza esterior, entenderá por novela social o que obviamente novela social sinifica: aquela novela que ten como asunto os traballos e os días do home convivindo co home no vasto campo da vida colectiva, e ten, polo tanto, como verdadeiro protagonista á propria sociedade, encarnada se cadra en figuras individuáis representativas, das que as tensións recíprocas deseñan a trama do acontecer comunal. Non importa que os sentimentos persoáis se adianten astra o proscenio, con tal que a súa función sexa a de arrequecer o mundo integral en que se enmarcan e do que non fican isolados.

Prescindindo de xirias convencionáis —ás veces históricamente determinadas polo xogo de presións e contrapresións inevitabeis—, haberá que considerar a Otero Pedrayo como o máis típico novelista social da actual literatura galega.

E precisamente a súa tipicidade nace do feito que unha mentalidade dirixida por vulgaridades propagandísticas consideraría decisivo para escluilo da categoría. O feito da súa falta de prexuicios sociáis, o feito da súa ausencia de clasismo. Outros escritores galegos esisten que nos seus intentos narrativos prestan unha grande atención ao xogo das forzas sociáis. Mais o feito de que, por exemplo, esalten as virtudes do campesinado decontra os vicios dos señores; ou se erixan en abogados dos obreiros perante a esplotación dos burgueses; ou canten líricamente a beleza do xesto feudal ao esmagar orgullosamente á resignada grea servil; é decir, o feito de que con simplismo maniqueo dividan aos seus heróis en bos e maos, positivos e negativos, non lles dá dereito ao uso esclusivo do título de narradores sociáis, que tamén debe adxudicarse *a fortiori* —porque sinifica unha máis profunda cala na realidade social— a aqueles novelistas, como Otero Pedrayo, que carecen de prexuicios clasistas e pretenden describir unha sociedade tal como é, sin odio nin paixón, aínda que por ventura posean ideas sobre cómo a sociedade debería ser.

De acordo con este espírito de alcance total, lonxe de todo proído fundamentalmente edificante ou esteticista, Otero Pedrayo dounos a versión novelada dun século de vida galega: o que se desenrola antre a primeira e a derradeira guerra civil. Documéntase esa historia principalmente, segundo a nosa personal sistematización, nunha triloxía que comprende *Os caminos da vida*, *Arredor de sí* e *Devalar*.

Os caminos da vida comeza cun grande capítulo. A noticia da desamortización dos bens da Eirexa e a esclaustración de regulares pon fin ao mesmo. O abade don Xacobo de Castro chama a deshora ao pazo da Seara, onde pousa un monxe de Oseira, para facer sabedor da grande nova ao amo da casa. As castes fidalgas dos Pugas e os Doncos vannos revelando as súas grorias decadentes e as súas crecentes lacras. A moitedume dos labregos mestúrase na vida dos señores. A segunda parte inserta o episodio da revolución de 1846, e despraza a acción en grande medida de Trasouto a Ourense, para pintar sombrizos cadros da mezquindade da vida urbana. A técnica habitual de longos capítulos cun final dramático crébase no IV, resolto nunha serie de cadros nos que o autor, empregando o tempo presente, deséñanos con grande valentía o decorrer da vida na casa de Seara. O espantoso crime do segundo morgado, aínda

máis inhumán que o do primeiro —narrado na parte anterior—, pecha cun golpe de catástrofe a segunda. E a terceira evoca con realismo a vella Compostela. Mais son, como sempre, os escenarios aldeáns os que amosan unha maior seguridade de trazos. A novela non pode toda decorrer en Trasouto, porque a súa ambición é bosquexar a vida de Galicia desde a desamortización ás vísperas setembrinas, concedendo a atención debida ás ideas que movían os ánimos. As vidas paralelas dos Doncos e dos Pugas, afundíndose éstes na miseria e salvándose aqueles pola enerxía de maorazga e o estudante, requiren que abandonemos de cando en vez a aldea; mais ben que o sentimos, porque Trasouto, co seu desfile de figuras de fidalgos e labregos, tratados xeralmente con crarividentes e nada idealizados riscos, é un mundo ben acugulado de realidades cheas de interés artístico. Decontra a pobreza de matices da novela social edificante, esta epopeia en prosa dános unha visión moi rica das tensións e as relacións sociáis na Galicia das revolucións, do estabelecimento dos comerciantes casteláns nas aldeas e a construcción das novas estradas.

O segundo elemento da nosa triloxía é *Arredor de sí*, novela non hai moito reeditada, de estructura máis cinguida que *Os caminos da vida*. Se aquéla é unha novela «de espacio», ésta é unha novela de protagonista individual. *Os caminos da vida* refrexa no persoaxe de Paio, o estudante, logo médico, algúns aspectos da persoalidade do pai do escritor. No protagonista de *Arredor de sí* aparece retratada a xeración do mesmo autor —o mesmo autor, se se quer—. Risco ten dito que a novela é a biografía da xeración literaria, ou do grupo literario, á que el mesmo pertece, a que hoxe chamamos xeración ou grupo «Nós». Así, o fundamental na novela é o elemento ideolóxico. Porque na novelística de Otero Pedrayo hai compromiso ideolóxico. O que ocurre é que este compromiso non ten carácter clasista. Otero non ve a vida galega como unha loita antre a clase dos señores e a clase dos labregos. Máis ben a interpreta como unha transformación da vida antiga —na que señores, clero e campesinos constituían unha estratificación coerente— pola aparición de dúas castes novas, das que o medro está condicionado polo novo réxime liberal: a caste dos comerciantes de orixe foraño e a caste dos curiáis. Estes dous elementos pervertirían o tipo de vida tradicional, introducindo formas rudimen-

tarias de capitalismo e burocracia que, evidentemente, non gozan da simpatía do autor.

Devalar e, se non vos opoñedes, o terceiro elemento da triloxía. Se *Os camiños da vida* nos presenta a Galicia dos Precursores, e *Arredor de sí* a Galicia do grupo xeracional «Nós», *Devalar* evoca a Galicia inmediatamente anterior á derradeira guerra civil. Se Adrián Solovio, herói da novela anterior, representa aos intelectuáis da xeración do autor, Martiño Dumbría e Pauliños Fontela, persoaxes de *Devalar*, representan aos mozos que nos anos inmediatamente anteriores a 1936 traballaban no Seminario de Estudos Galegos de Santiago. Como no fondo noutras novelas do autor, pero nésta máis ostensíbelmente desde o punto de vista técnico, o protagonista é Galicia. Neste caso a Galicia da preguerra. Nunha serie de capítulos centrados ao redor de diversos motivos e persoaxes, refréxase Galicia ao traveso de formas naturáis e culturáis de vida, que nos revelan parte dos seus aspectos ou do seu curso. As vidas e os motivos entrelázanse ás veces, e outras mantéñense afastados. Pódese pensar na técnica de Jules Romains ou de John dos Passos. A acción múltiple fica fluíndo cando o libro remata, como a realidade de Galicia estaba en marcha cando o autor escribíu as derradeiras páxinas da novela.

A este ciclo pódense agregar, como «paralípomenos», outras novelas, e numerosos relatos curtos de Otero Pedrayo. No conxunto —dentro do cal se integran, como fondo sustratístico, as narracións históricas— podemos rexistrar un sostido esforzo por trazar un cadro de grandes proporcións —propriamente unha pintura mural— no que apareza recollida na súa dinámica cronolóxica a vida da Galicia moderna, desde as orixes do réxime constitucional. E aínda que o autor sexa un confesor do galeguismo, as páxinas ideolóxicas do ciclo ceden en enerxía e plasticidade a aquelas outras en que o profundo coñecimento que o escritor posee da vida da sociedade que descrebe, agroma en vigorosos retratos e variegadas esceas onde remexe unha moitedume de persoaxes que, dotados dunha firme individualidade, son representantes inequívocos dunhas formas de vida social captadas con certeiro verismo.

Otero Pedrayo, que interpretóu como ninguén a nosa paisaxe xeográfica, é tamén o máis completo intérprete da nosa paisaxe social na época que abranxe a cronoloxía do asunto das súas obras. Algunhas evasións románticas ao mundo do ensoño

que contrastan coas visións ouxetivas do mundo real dominantes nas páxinas das novelas constitutivas do ciclo de referencia, non embazan a complexa craridade que resprandece nesta visión artística do ser e do devir da Galicia contemporánea, que deberá ser tida en conta no futuro como documento social tanto como en calidade de obra literaria.

1973

3

XELMÍREZ, HERÓI DE NOVELA

Don Enrique Larreta, o coñecido literato arxentino, gusta, como se sabe, de escribir novelas evocadoras de vellas cidades hispánicas. E tense referido á novela de Santiago, que el ve como novela de Xelmírez. Don Enrique Larreta coñece, antre as novelas compostelás, *La casa de la Troya*. Mais el cre, como fica dito, que a verdadeira novela de Santiago debe ser a novela do seu primeiro arcebispo. É posíbel que algún día —remoto, polo de agora, na súa posibilidade— escriba a novela de Xelmírez o novelista hispano - americán. Sin dúbida será interesante a súa versión do home e da época magnífica. Mais non decruaría ese campo, que ten sido xa labrado por outros. Esisten, desde logo, varias novelas santiaguesas dignas de consideración, unhas históricas, outras contemporáneas. Mais agora nos interesa só referirnos a dúas novelas de Xelmírez, que non se poden chamar compostelás máis que ata certo punto, mais que serían indudábelmente precursoras da —en estado, hoxe, de vago neboeiro; non sabemos se algún día perfiada en actualidade— novela xelmiriana do autor de *La gloria de don Ramiro*.

A unha é *Doña Urraca de Castilla*, obra de Francisco Navarro Villoslada. A súa primeira edición, de 1849; a derradeira que coñecemos, de 1945. É unha novela que tivo sempre leitores. Xa sabemos que o escritor navarro é o máis afortunado discípulo de Walter Scott antre os novelistas españóis. Agora non se trata de soster que as súas novelas sexan superiores a *El señor de Bembibre*. Trátase simplemente de afirmar que Villos-

lada é máis estrictamente scottiano que Gil y Carrasco: e non se asigna a este feito ningunha estimación valorativa. Recordamos a nosa leitura, na adolescencia, de *Doña Blanca de Navarra.* A profunda impresión que nos causóu, debe de ser signo simpático da que na súa época causaba aos leitores adultos. Nós ensaiamos durante algún tempo manter perante as contrariedades da nosa vida mencente, a estupenda impasibilidade esterior do Conde de Lerín. *Doña Urraca de Castilla,* lida en plena madurez, seméllanos un pouco inxenua, como todas as novelas históricas do romanticismo. A nosa idade media é moi distinta da idade media romántica. Ésta aparece tinxida dun sentimentalismo máis romántico que medieval. O Xelmírez de Navarro Villoslada —pois o famoso clérigo desmpeña prominente papel na citada novela— lémbranos demasiadas veces a un bispo contemporáneo da primeira guerra carlista. De todos xeitos, a súa figura está trazada con cariño, e o autor, que se funda na Compostelana, preséntao adornado de todas as virtudes episcopáis. Cando o novelista fai historia galega, seguindo aos cronistas de Don Diego, lémolo con gusto e completamente serios. O sorriso xurde, por moi corteses e comprensivos que sexamos, cando os mortos resultan vivos e ocorren outros descomunáis acontecimentos da mesma natureza, que, á verdade, non se dan con demasiada frecuencia. En fin, cando hai que imitar ao nobre escocés, porque a moda era eso daquela.

Mais esiste outra novela de Xelmírez, á que queremos referirnos. É compostelá, polo seu espírito, ata o límite do compostelanismo. Polo seu escenario só o é nos dous primeiros capítulos. O seu autor titulóuna *A romeiría de Xelmírez,* e non debéu escribir *romeiría,* senón *romaría* ou *romaxe.* Otero Pedrayo dou a coñecer as primicias da súa obra aínda —entón— inédita, a un fato de escritores galegos reunidos nunha sala do Hotel Compostela en Santiago. Otero Pedrayo ocupaba a cabeceira dunha mesa de conferencias, e lía anacos do seu manuscrito. Estaban presentes, sin dúbida, os máis dintintos prosistas e poetas de entón, que son case os de agora. Mais o autor destas liñas só ve, na súa maxinación, a Filgueira Valverde, sentado ao lado dereito da mesa, tomando notas verbo do lésico da novela, que foi editada por «Nós» en 1934. Otero Pedrayo lía maravillosamente. ¿Qué credes? ¿Qué nos enmeigaba co matizado da súa dicción, coas súas pausas estratéxicas, coas vi-

bracións do seu acento? Non. Otero Pedrayo lía despreciando todos estes recursos, con entoación case uniforme, case monótona, case descoidada: case antre dentes. Estaba antre amigos entrañabeis, e a arte do declamador, do leitor, do recitador, do orador pareceríalle pedantesca naquel ambiente. Así, con esa mezcla de estoicismo e epicureísmo que constitúi o fondo do carácter galego, desdeñaba todo ésito esterior e lía por complacer aos seus amigos, sin dar importancia algunha ao que lía. Esto era o verdadeiramente maravilloso.

A novela ten como asunto a viaxe realizada por Xelmírez a Roma para solicitar de Pascual II o palio arcebispal. Non rompe bruscamente a liña da novela histórica romántica. Páxinas hai nela que non farían mal papel nunha obra de Scott. Mais, aínda que a novela de Otero non ten a impasíbel e fría ouxetividade de Flaubert e Loüys, a firme base arqueolóxica e o don da perspectiva histórica fana unha novela dos nosos días. Aténdese máis nela, como nas obras de Merejkowsky, á esposición das vivencias espirituáis que á reconstrucción das formas materiáis da cultura. O Xelmírez de Otero baséase tamén na crónica de Munio, Hugo e Xiraldo; mais Otero ten recreado ao persoaxe coa súa sabia intuición psicolóxica e arqueolóxica, presentándonos unha latexante e vigorosa figura humá, e cen cóbados porriba do descorido, xenérico e ideal prelado de Navarro Villoslada. Imposíbel sería que todos os sentimentos, un por un, que Otero fai que se axiten no corazón do bispo, tiveran sido esperimentados realmente polo grande labrador da historia galega. En toda novela histórica, e aínda en toda biografía científica, hai riscos da persoa retratada, a probabilidade dos cales é discutíbel. Caben, naturalmente, varios Xelmírez. O de Otero é, polo menos, grandioso como creación poética. E o máis seguro é que, traducido á nosa gramática ideolóxica naqueles anacos que hoxe resultarían arcaicos, sexa verdadeiro con verdade histórica.

Sempre cabe tratar con novedade un tema xa tratado. Xelmírez espera o drama e acaso o poema e a ópera que o reactualicen. Como herói de novela xa non ficóu inédito. Gustaríanos velo unha vez máis, de pontifical ou armado, irradiar a súa forza espiritual nas páxinas de novas novelas. Mais o que queira escribir unha novela sobre Xelmírez, debe antes ler a de

Otero. Despóis de lela, a que escriba —se a escrebe— non poderá ser como tería sido se a escribira sin ter adoutado aquela precaución [1].

1949

4
ARREDOR DE SÍ

Arredor de sí é un libro importante na historia da cultura galega. Ánxel Casal, o grande editor da anteguerra, publicóuno en 1930. Ramón Otero Pedrayo estaba entón na forza da idade, na idade na que se conquire —cando se conquire— a mestría do oficio. *Arredor de sí* non é unha novela como outra calquera, un intento —logrado ou non— de arrequentar a literatura narrativa cunha nova obra de valor positivo. Independentemente dese valor puramente artístico, o libro ilustra un intre decisivo da historia da nosa cultura. A trama argumental, máis ben frouxa, serve de fondo a unha figura da que a etopeia é diseñada no curso dun tempo que esbara mainamente, sin fitos aparentes, cara a consumación dun destino. Ao seu xeito, *Arredor de sí* é un *Wilhelm Meister*, unha *Education sentimentale*, unha *Odisea*, a Odisea dunha alma. Adrián Solovio é un Ulises que peleriña lonxe do seu lar, que está ameazado de perderse en inauténticas aventuras, que pode se dormir nos brazos de Circe ou de Calipso, as meigas de ollos abisíos. Pero Ulises regresa, regresa a Itaca, que é regresar a sí mesmo, asumir a súa identidade. Adrián Solovio acha a súa salvación no servicio da súa terra, na identificación da súa vida coa vida de Galicia, que ao recobrar a súa conciencia histórica deixa de andar como unha cega, arredor de sí.

---

(1) Como decimos no texto, temos escolmado dúas novelas xelmirianas —as que nos pareceron máis interesantes— co gallo do anuncio da posíbel composición de outra, anuncio que non callóu en realización, pois Larreta falecéu en 1961 sin darnos o seu *Xelmírez*. Mais en 1859 publicóuse outra novela que ten como protagonista ao sonado bispo, e logo arcebispo, de Compostela. O seu autor foi don Manuel Murguía. A obra titúlase *Don Diego Gelmírez*, foi impresa en Madrid, e non debe ser confundida co ensaio crítico - biográfico do mesmo título e do mesmo autor, publicado na Coruña en 1898. Aproveitamos a ocasión, ao revisar o noso texto en 1975, para indicar que temos agora un Xelmírez protagonista dunha peza dramática, a de Daniel Cortezón, titulada *Xelmírez, ou a groria de Compostela*, Buenos Aires, 1974.

Logo, a novela non é arte pura. Envolve unha intención didáctica, ou docente, ou moral. Hoxe, cando todos os novelistas queren ser moralistas, como nos bos tempos do *Emilio*, ou do *Eusebio*, ou do *Telémaco*, veráse con naturalidade este *animus aedificandi* da ficción do noso autor. Pero aínda aqueles leitores que tendan a considerar impertinentes as intrusións ideolóxicas no campo da literatura —e cáxeque toda a literatura histórica tería de ser rexeitada segundo ese criterio—, ollarán, coido, con ollos benévolos *Arredor de sí*. Pois o que no libro poda haber de compromiso ideolóxico, está orgánicamente artellado na trama argumental e resulta artísticamente xustificado. Otero absténse elegantemente de predicarnos un sermón de dogmática doutrina. O que de doutrina conteña a obra, está integrado na súa estructura, e resulta en todo caso un corolario da vida que alí se manifesta. En fin, calquera que sexa a idea que preside o desenrolo do libro, éste é un xenuino ouxeto artístico, e non un alegato propagandístico disfarzado de novela.

Mais o tema de *Arredor de sí*, como o de *Devalar*, outra boa novela de Otero Pedrayo, é, segundo fica dito, un momento da cultura galega. A obra reflexa a conversión ao servicio dos valores galegos dos homes da xeración de Otero, educados nun europeísmo, nun cosmopolitismo antre simbolista e decadente. No seu ensaio *Nós, os inadaptados* escribíu Risco: «*Arredor de sí*, máis que unha novela, é a autobiografía, non sóilo dun home, senón dun agrupamento, case dunha xeración. É a autobiografía do cenáculo do autor, ao que eu pertecín tamén. Polo seu mesmo individualismo, polo seu por min confesado egocentrismo, o noso agrupamento andivo todo o tempo dando voltas arredor de sí —e cada un arredor de sí mesmo— sen atoparse endexamáis de todo». Ata a descoberta de Galicia, que salvóu a aqueles homes do pesimismo e os empurróu á actividade social.

Aqueles que se teñen formado de Otero a opinión de que é un prosista barroco de fastuosas imaxes e longos e escumosos períodos, estrañarán o estilo desta obra, desde o seu mesmo comezo, escrito en frases curtas, algunhas dunha soa palabra, moitas veces sin verbos. ¿Azorín? Máis o Azorín das *nuevas obras*, que se inician con *Félix Vargas* en 1928. *Félix Vargas*, subtitulado *etopeya*. Esto é tamén *Arredor de sí*, a etopeia de Adrián Solovio.

As medias verdades. A imaxe de Otero orador frorido, prosista oratorio. Aquí temos a un Otero que en toda a obra se mantén nunha sintase sinxela, nun estilo directo, con escasa imaxinaría.

Acontecimentos dramáticos non se atopan nesta novela. Se a trama os insinúa, son inmediatamente sometidos a un tratamento espresivo que lles lima as arestas, que lles peitea a cabeleira ourizada. Bañados nunha solución lírica, cobran perspectiva de lonxanía e resólvense en arrecendo poético. Unha compostura apolínea, un decoro neoclásico, unha moderación fidalga, unha reserva varonil, unha conformidade cristiana, un pudor nobre velan, elaboran, estilizan e funden en armonía saudosa, en esperanzada tristeza os momentos de másima tensión. Penso no relato da vida e a morte de don Bernaldo, persoaxe non indispensábel para a economía esencial da obra, pero de ricaz invidualidade novelística, ata o estremo de que ben merecería unha novela para el so. Don Bernaldo tira da novela para a terra, tende a mantela no humus concreto da vida real, percurando un equilibrio coa forza centrífuga que pugna por desenrolala esclusivamente no espírito de Adrián. Desparecido don Bernaldo, o equilibrio rómpese, o globo rompe tamén as súas amarras, e a narración, malia a súa xeografía nada imaxinaria, instálase definitivamente na rexión etérea do mundo interior.

Ao principio, a novela parece craramente planteada como un ritmo narrativo binario, pois se suceden os capítulos, ata o VII, de tal xeito que os impares nos presentan as pelerinaxes de Adrián, e os pares a vida nos eidos nativos. Este ritmo, sin razón artística visíbel, crébase no capítulo VIII, que debía transportarnos á aldea, pero que como o VII, se desenrola no plano da odisea do persoaxe principal. Endebén, despóis desa interrupción, a alternancia continúa, aínda que reducida a tres capítulos. A partir do XI, ese orde regular de dous planos, ese xogo contrastivo de escenarios e figuras, é abandonado. E se o contrapunto anterior apenas se pode esplicar senón como un artificio técnico consciente do escritor, é posíbel que o aparente desorde na mutua inserción dos planos narrativos dos capítulos derradeiros sexa o resultado da renuncia a toda preocupación técnica na ordenación do relato, que inicióu craramente a curva descente cara o seu fin. Pero, sexa como queira, a estructura dos capítulos finái, aínda que distinta da ouservada no

resto da obra, non é menos firme, anque non tan sinxela. Esta parte epilogal comeza cun capítulo de tipo odisaico corrente. O seguinte empeza situándonos nos eidos patrios, para logo voltar á pelerinaxe de Adrián. O capítulo XIII é paralelo ao XI; e o XIV correspóndese co XII ao artellar a odisea cos eidos, pero esta vez no orde inverso ao ouservado anteriormente. Logo, o remate no capítulo XV, que se desenrola na aldea, pero xa con Adrián definitivamente nela. A pelerinaxe rematóu. Odiseo regresóu a Ítaca. Todo aquel xogo de opór Adrián a Galicia remata cando Galicia asimila a Adrián.

O decorrer da novela preséntasenos, pois, na súa estructuración en capítulos, como baseado na combinación de dous motivos, que chamaremos A (Adrián) e G (Galicia). Cunha interrupción, o corpo da obra transcurre na reiteración deste dialoguismo, sinxela alternancia dos motivos, estrofa e antistrofa. Ao iniciarse a curva descente, o ritmo complícase. As dúas presencias puras do motivo A, representadas polos capítulos XI e XIII, replican as presencias combinadas dos dous motivos nos capítulos XII e XIV, pero de tal xeito que en cada un destes capítulos a ordenación dos motivos é distinta. Temos logo un capítulo final, que pola localización pertece á serie dos eidos, polo que o designamos coa sigla G; pero neste capítulo dáse A = G. É decir, que os dous motivos da sinfonía, que se respondían ao principio, e que logo ensaiaron combinarse, téñense fundido agora.

O que poderíamos representar polo seguinte esquema: 1A, 2G, 3A, 4G, 5A, 6G, 7A ( ) 8A, 9G, 10A, / / 11A, 12GA, 13A, 14AG / / 15G(A).

Para rematar, algunhas miudas ouservacións que atinxen ao vocabulario.

A riqueza lésica de Otero é moi grande. Mais a xeración «Nós», que creóu unha lingua literaria fortemente caracterizada, loitaba un pouco ás apalpadelas con dous nemigos insidiosos: o hiperenxebrismo e o castelanismo.

O hiperenxebrismo está determinado pola tentación do diferencialismo. Hai que defender a lingua do castelanismo. Esta actitude lévanos ás veces a considerar castelanismos formas galegas idénticas ás castelás, que forzamos segundo analoxías antietimolóxicas para diferencialas das formas do español común.

O castelanismo, inversamente, procede de ignorar a esistencia dunha forma galega enxebre, ou porque non se usa no noso dialecto ou porque non se usa en ningunha fala vulgar, desplazada pola forma castelá, que chegóu a sernos familiar, anque, endebén, esa forma galega, diferente da castelá, se ache perfeitamente documentada.

Todos incurrimos nestes defeitos, porque a situación histórica da lingua nos espón a eles. Pero hai que combatilos, pois o hiperenxebrismo nos conduce á arbitrariedade, e o castelanismo á inautenticidade lingüística. Certo que a lingua a fan os escritores e o pobo, e neoloxismos e barbarismos acaban ás veces por lexitimarse; pero hai que ir con tento, se non queremos que o galego literario se convirta nunha xiria caprichosa ou nun dialecto do castelán.

Sinalaréi os máis rechamantes hiperenxebrismos e castelanismos que atopo en *Arredor de sí*, indicando antre paréntesis o número da páxina en que se ouserva un exemplo, o cal, naturalmente, non quer decir que non haxa outros.

Hiperenxebrismos: *estrana* (7), *brilar* (7), *ambente* (10), *hourizontes* (13), *entranas* (14), *orgulo* (26), *montana* (38), *coscente* (156).

Castelanismos: *chopo* (7), *ballena* (17), *ganador* (23), *desaunar* (25), *apellido* (58), *cigüeña* (65), *aceñas* (106), *encinas* (115), *amapolas* (116), *cervecería* (145), *parexa* (150).

Nas novas edicións é certamente tarefa pesada a adaptación da ortografía. Non é, pois, de estrañar que nesta de *Arredor de sí* esbararan cacografías como *nono* (18), *hovos* (18), *hosos* (55) e outras que ou non teñen xustificación en galego ou non están de acordo coas normas que a Academia estabelecéu.

1971

5

O ESPELLO NA SERÁN

Serán é masculino nos testos galegos medieváis, o mesmo que en portugués moderno. No glosario das *Cantigas d'escarnho e de maldizer*, de Rodrigues Lapa, o uso da verba aparece exemplificado cun testo de Joan Vásquiz,

quen a veer quiser ao serão

e referencia a outro de Pero García Burgalés,

oonte ao serão o esfolou.

O feito de seren femeninos os termos casteláns *tarde* e *noche*, máis ou menos equivalentes a *serán*, debe de ser a causa do emprego moderno como femenina desta palabra galega. Tratarías e, pois, dun calco. Así aparece a voz en Rosalía.

tornaba coa serán,

alternando con outra xenuinamente femenina *sera*, que non figura no diccionario de Rodríguez González, anque no apéndice do mesmo recóllese *seriña*, que non é máis que o seu diminutivo. Rodríguez González dá como masculinos *serán* e *seráu*, e masculino é o castelán *sarao*, portuguesismo, variante de *serao*, e o castizo *sereno*, *dormir al sereno*, «dormir ao serán». É, pois, *serán* orixinariamente un adxetivo, que se remonta ao latín *serum*, ou vulgar *sera*, sustantivado como masculino romance. *Sera*, como en italián, tomado direitamente dun nome vulgar, sí é indiscutíbelmente femenino. De todos xeitos, como se ve, a moderna tradición abala no xénero do nome que figura no título do derradeiro libro de Ramón Otero Pedrayo, anque ben se ve cál é o tratamento lídimo da palabra.

No serán os espellos embázanse cos bafos que se erguen do lonxano horizonte onde se ten consumado o sacrificio ritual e cotián do novelo do sol. Antre lusco e fusco as cousas perden os seus duros perfís, e a nidia visión clásica do mundo cía perante a romántica néboa orixinaria que enguerella e confonde as esencias, esvaída, ao empardecer, a realidade ouxetiva dos seres, e alumeado todo pola luz interior do home, que informando a materia coas súas poéticas categorías, crea ou descobre un mundo novo, unhas Américas suxeitivas, unhas Froridas increíbeis ás que só se pode arribar no barco, bébedo de ensoño, dun lírico Rimbaud.

Este *espello* é libro de reflexos e de intuicións, de ensaios que desenrolan as súas liñas antre o meiguizo da néboa. Leva o seu prólogo, aínda que prendido, como unha fror elegantemente esquiva, na lapela; e nel está ben definida a indefiníbel, gandideira e voluptuosamente malencónica fasquía da obra.

Libro para ler con moita calma. Compónse de pequenos cadros que integran un grande mural. Pequenos cadros, pequenas estampas, ás veces enxebres arabescos decorativos, cáse-

que miniaturas, que teñen antre sí de común a inspiración compostelana. Pero cáxeque nada máis. O libro é unha colección de pequenos estudos sobre motivos composteláns, trazados ao xeito lírico —o que non quer decir que fallen os rasgos realistas—, isolados antre sí; non orgánicamente trabados, senón xustapostos. En realidade, trátase dun poema didáctico —habería que pór «didáctico» antre aspas, pois a literatura deste autor é, por outra parte, o cume do antididactismo— sobre Compostela, resolto nunha serie de cancións —ás veces disfarzadas— que visan aspectos diversos da cidade. É como unha epopeia de ambiente, traballada mediante a técnica impresionista ou puntillista de acumulacións de pequenas pinceladas ou simples toques de pincel, sumados sin integración orgánica. É decir, unha suma indicada, e, por suposto, chea de puntos suspensivos que, como se advirte na lapela, permiten prolongar o libro por intercalación ou agregación de materiáis, de ensoñares, de glosas, de suxestións. Só é mester, para que a unidade indefinida se manteña, que o engadido esté, na toma ou nos sangumiños, aceso pola lapa do fervor, e realizado literariamente coa tensión lírica —que non é só verbal, senón a miudo conceitual ou sentimental— do estilo do escritor de Trasalba. Un libro aberto, pois; aberto á prolongación, xa que é un movimento musical que admite infindas variacións. Está todo en calquera dos seus títulos, capítulos ou rubros. E por eso, o mesmo que admite arrequentamento de follas, admite a caída ou ascética renuncia delas, pois todas teñen a mesma importancia como microcosmos do macrocosmos que en conxunto son, e os ventos de outono pódennos traguer en moitas follas ou en poucas a saudade e beleza da fraga.

Libro para ler con moita calma, a fin de zugar todo o seu celme ás frases non recortadas, senón frotantes, de construcción neboenta, imaxes ceibadas nunha liberdade espontánea e sempre pulante de visión. Unha leitura rápida, que non reparara nas interquenencias dunha sintase ás veces difícil, non polo seu grao de artificio, senón precisamente polo seu grao de naturalidade —compatíbel cunha forma de pensamento erixida sobre a cultura tanto como sobre a natureza— esporía ao leitor a interpretacións trabucadas do significado ou á incomprensión de matices sotís, non doadamente perceptibeis pola súa abondancia, a aprensión dos cales esixe uns ollos esculcas e nada présbites.

Cando a glosa se afirma sobre persoaxes ou realidades históricas da cidade, os pequenos poemas que constitúen o grande poema de Compostela, equilibranse nun arrandeo de materia e forma, de necesidade e liberdade que os fixa na lembranza e os ancla no espírito con forza que non pode actuar naqueles outros onde a choiva, o silenzo, a luz son o sustento da arte do escritor, que neste caso ergue arquitecturas de ar, pazos de música, catedráis de lume, rizando o rizo do lirismo enxebre, que traballa cos materiáis máis ingrávidos.

Algún dos mozos que agora empezan a saír da Universidade compostelana con título de romanistas, e para os que a obra de Otero Pedrayo é potencialmente manantial inesgotábel de investigación, debería acometer o estudo estilístico deste libro, que pola súa unidade —homoxeneidade que non esixe organización— resulta un cómodo ouxeto de traballo. Á pequena lista de rasgos estabelecidos aquí e alí por nós, habería que engadir, polo de pronto, outros dous neste libro presentes: o primeiro, de xinea romántica; o segundo de torgueira clásica. Aquél dáse —e é recurso de Hugo, Junqueiro e Curros— na aposición, constituindo un xeito especial da mesma: *crariidade Locke, adxetivación Montesquieu* (páx. 35). Éste consiste no emprego, pouco usual en romance, das oracións de infinitivo non concertadas: *sabemos ser a efixie de Monroy a soia chama fúnebre* (páxina 30), *din a ela ser debido o nome de Belvís* (páx. 56), *nós coidamos disfroitárese dunha Compostela «composta»* (páx. 56), *decatáronse todos catro de chegar un dises momentos* (páx. 83).

1966

6

PARLADOIROS

Téñense reeditado algunhas obras de Otero Pedrayo nestes derradeiros tempos. Agora engádese á lista unha colección de artigos, que levan o título xeral de *Parladoiro*. Nos anos 40, Otero Pedrayo sostiña no xornal compostelán *La Noche* un frecuente contacto co público ao traveso de breves prosas —crónicas do devalar da vida do país, semblanzas de figuras humás, evocación de momentos históricos, comentarios líricos sobre os

mitos e os fastos da nosa terra— escritas en galego; e daquela nada máis en galego se publicaba normalmente nos periódicos de Galicia. Estas prosas de Otero foron bautizadas polo seu autor con ese rubro de «Parladoiro» que agora leva o tomo adoviado polo catedrático de Filosofía da Universidade de Galicia don Carlos Amable Baliñas.

Non comprende o volume somente artigos dos aparecidos en *La Noche* acollidos a aquela denominación, senón que o integran tamén testos de outras procedencias, mesmo páxinas de libros de viaxes ou de memorias. Por diversos motivos, o editor houbo de plantearse moi serios problemas de crítica testual. No caso dos artigos que cederon o seu nome ao libro, é de notar que, enviados manuscritos polo seu autor ao xornal, non acharon un corrector de probas que enmendara satisfactoriamente as deficiencias de leitura dos caixistas, e saían moi chagados de erros, que ao editor moderno esixen un traballo de recensión e restauración imposíbel de realizar se non se bota man de todos os recursos científicos axeitados. Aínda que a edición careza de aparato crítico, implica unha serie de pronunciamentos neste sentido, dos que a maior ou menor oportunidade, segundo o noso punto de vista, será ouxeto dun comentario futuro. Nel someteremos a xuicio o tratamento lingüístico do testo. Agora son os artigos mesmos de Otero Pedrayo os que suscitan a nosa atención.

Desde o ángulo estructural, o libro resultaría máis orgánico se se compuxera todo el de «parladoiros» ou artigos das mesmas dimensións e teor temático. Os anacos arrincados aos libros, e outros estensos testos a xeito de ensaios, poderían pasar a outro tipo de antoloxía.

Non cremos que sexa conveniente contemplar os artigos de Otero Pedrayo como unha unidade de unívoca definición. En Otero dáse o tipo de artigo longo que ten escasa conesión co «parladoiro». Este é un parlamento familiarmente formulado sobre un tema galego, no que o autor nos comunica en rápida fluencia verbal as súas intuicións interpretativas do ser e do devir da alma e o corpo mítico e histórico da terra en que nacimos. Grandes e pequenos riscos, fondos e lixeiros síntomas da nosa realidade natural e cultural son apuntados, glosados, líricamente esaltados ou irónicamente peneirados nunha prosa tan espontánea como rica en imaxes, tan estralante de celme de cultura como acugulada de seiva do torgo popular.

Esta perfeita articulación de sabiduría humanística e realidade cotiá é cicáis a característica clave do tipo de artigo oteirán que chamaremos xa no sucesivo «parladoiro». Denominación metafórica, como cáxeque todos os neoloxismos, mais significativamente motivada. Trátase dunha breve alocución, pronunciada en ton familiar por un señor de aldea que é ao mesmo tempo un grande humanista, dirixida a quen de algún xeito comparte a formación vital e literaria do que fala. Así, o estilo, esento de toda pedantaría, non esclúe as galas da erudición poética e da imaxinaría culta. De maneira que, aínda que a temática sexa popular —o que acontece en moitos casos—, o enfoque do tema faise sempre desde o ángulo da cultura do autor. Esto non pecha as portas ao saboroso vocábulo campesino, ao celmoso modismo labrego ou á utilización oportuna dos esquemas mentáis do paisano; pero todo está utilizado e estructurado conforme a unha ordenación artística, determinada por unha cosmovisión sumamente marcada polo máis escolleito da cultura europea. Se nos preguntamos, pois, a qué leitor ideal vai dirixido o paraladoiro, temos de responder que, calesquera que podan ser os froitos que da leitura de tales testos podan outer os diversos tipos de leitor que se sintan tentados de pousar a súa ollada sobor deles, o leitor ideal de Otero é un humanista galego. É decir, un home formado na cultura tradicional europea e que ao mesmo tempo teña nacido e vivido en Galicia e teña comprendido a íntima integración da cultura popular galega na alta cultura occidental.

O leitor ideal dos parladoiros de Otero Pedrayo é Otero Pedrayo.

Esto demostra a autenticidade da obra do escritor, o que á súa vez esplica a súa prestixiosa posición no mundo literario galego. Aínda aqueles que non poseen a formación necesaria para asimilar a sustancia dos parladoiros oteriáns, fican respeitosamente impresionados perante a dignidade benévola e fidalga con que o autor, sin carantoña algunha, nos dá o mellor do que ten, manténdose fiel a sí mesmo sin desprecio para ninguén, sin orgullo nin vaidade, coa humildade empoleirada que corresponde a un espírito elevado non desvanecido en babilónicas torres babélicas, senón afirmado na conciencia cristiana do transitorio do esplendor humán.

O editor de *Parladoiro* fala do carácter autobiográfico dos artigos escolmados de Otero Pedrayo. Se nos reducimos ao gru-

po que agora nos interesa, e ao que damos restrinxidamente ese nome, vemos que son moi poucos os que aluden a incidencias esternas da vida do autor. Secomasí, os «parladoiros» son altamente persoáis en canto que peneiran o gran da realidade ouxetiva sobre que versan, ao traveso da tea dunha sensibilidade moi individualizada. Trátase, pois, de pezas dunha estraordinaria orixinalidade. E, como toda a obra deste autor, descobren riscos do rostro e da entraña de Galicia nunca dantes sinalados, ou valorados, ou interpretados, e que teñen arrequentado de xeito superlativo a visión do galego de calquer galego culto do tempo actual.

Nunca Otero chama pazo á súa casa de Trasalba, como a denominan sempre os que semellan crer que algo realza a persoalidade deste escritor o feito de que a súa xinea sexa fidalga. Otero non é máis fidalgo que labrego, porque toda Galicia está nel. O seu verdadeiro pazo é Galicia, e somos felices se algún día nos admite a súa xenerosidade como visitantes peleriños, e sentados con el a carón dunha fiestra, nos parladoiros de entrañábel granito, nos honra coa leición profunda e cintilante sobre nós mesmos que son os seus parladoiros de papel.

1973

7

OBRAS SELECTAS, PARLADOIRO, ARTICULOS

Aínda co que ten de romántico e barroco, Otero Pedrayo é un clásico da literatura galega. Pois o romantismo e o barroquismo teñen tamén os seus clásicos. E o clasicismo non consagra como clásicos a todos os seus oficiantes. Abandonemos o doado xogo coa bisemia do termo. De outra banda, romantismo, barroquismo e clasicismo son conceitos históricos, e somente en sentido analóxico podemos aplicalos a un escritor dos nosos días. A obra de Otero Pedrayo está madura para a grande edición que poña o esencial da súa creación ao dispor do leitor gravemente interesado pola morosa e respeitosa delectación da arte frorida e fructuosa deste denodado prosista.

Pois, ¿quén ousará soñar cunhas «Obras completas»? A masa esmagadora dunha producción en grandísima parte dis-

persa, resístese invencibelmente á compilación. Unha galaxia tan acugulada de sustancia estelar resulta inabranguíbel para a ollada humá. Temos que renunciar a poseer o tesouro na súa totalidade, e tallar, por aquí e por alá, a carne obriza da nebulosa, para organizar unidades que podan ser razonabeis ouxetos de contemplación, axeitados á limitación dos nosos órgaos visuáis.

Este tomo que agora temos de comentar, preséntasenos como o primeiro dun conxunto de catro no que se aspira a choer unha escolma da ricaz literatura oteriana. Resistímonos a empregar a espresión *Obras selectas,* que figura na portada, polo seu aséptico e un tanto esbaradizo e xiado feitío de neutralidade lingüística, que lle acái pouco ao celmoso, xeneroso, franco e resolto talante locutivo do autor de *Os caminos da vida.* Ben ollado, somente o título *Parladoiro* do volume, tomado do que dou Otero a unha serie dos seus artigos, é, nesa portada, galego enxebre, de xinea popular e señorial, marcado polo caritel da herdanza morgadía máis nidia. «Artículos» devólvenos á neutralidade circunspecta. ¿É galego? ¿Castelán? ¿Latín? A forma oteriana «artigos», consagrada na lingua culta galega moderna, como na portuguesa, ten todas as nosas simpatías. Mais esta edición, agás nunha cita do prólogo, consideróuna merecedora de desterro. ¿Por temor a que os carabineiros da fronteira do Miño a estimasen contrabando de manufactura lusitana? Pero éste é un caso particular dunha tendencia á que adicaremos unhas palabras máis adiante, ou outro día se o de hoxe non dá para tanto.

Ben está que a serie comence cunha escolma dos artigos de Otero. Dísenos no prólogo que esa escolma comprende testos escritos (ou publicados) de 1927 a 1968. Dúas ouservacións verbo desas datas. A primeira debe ser rectificada, pois achamos (p. 146), un testo de 1922. A segunda seméllanos algo temperá. ¿Por qué non se insertan orixináis dos anos 70? ¿Porque no 68 cumplíu Otero oitenta anos? Ésta é unha razón para felicitalo, como xa fixemos editor e crítico; mais non para pechar a porta do *Parladoiro.* E se é un límite convencional, habería de se indicar nalgures; pero en ningures o vemos indicado.

Tamén se presta a debate a composición do libro. Nós, xa que éste se rotula «Artículos», houbéramolo formado con artigos tan só. Os anacos de libros e algúns outros testos que obviamente non son artigos, áchanse —seméllanos— desprazа-

dos. As razóns que no prólogo se aducen para xustificar esta licencia son, desde logo, válidas: pero a condición de que a rotulación do tomo tivera sido de algún xeito trocada, abreviada ou ampliada. Son escrúpulos, por suposto. Endebén, a escrupulosidade é virtude que non di mal nunha edición.

Dígao, senón, nésta o resultado da ausencia de escrúpulos ortográficos, que determinóu un aspecto irregular da acentuación gráfica das palabras. Fálase da necesidade de unificar a ortografía, pero abonda con percorrer as primeiras páxinas do volume para ver que tal programa non se realizóu. É posíbel que haxa algúns erros de imprensa; pero tantos acentos de falta e tantos de sobra, tantas palabras que levan acento aquí e non o levan alí, sendo ás veces o aquí e o alí dous lugares da mesma páxina e aínda da mesma liña, non poden menos de desconcertar ao leitor. É mágoa que non se acometese unha tarefa que non oferece dificuldade algunha, pois as normas ortográficas actuáis son nese aspecto perfeitamente craras, e coinciden prácticamente coas do español oficial. Mais o feito é que, veña o mal de orixe do autor ou do primeiro impresor, ou sexa o resultado dunha deficiencia de algún corrector, atopamos en cuestións de acentos as máis inesplicabeis anomalías. Mesmo aparecen acentos circunflexos, que xa ninguén usa. É evidente que non se veu esta cara do problema. A carón destas eivas, feitos como que unhas veces se fagan as contraccións da preposición *de* e os demostrativos e outras veces se non fagan, non merecen que se insista neles.

E verdadeiramente, aparte da escolma dos testos, o que podíamos agardar da edición era a posta ao día da ortografía dos mesmos, cometido subalterno que se puido encomendar a calquer persoa perita, de non poder encarregarse dela o preparador do volume. En troques, concedéuse unha escesiva importancia á unificación morfolóxica, ou, máis ben, á corrección morfolóxica.

Seméllanos que nesto houbo un equívoco. Compréndese que un autor se edite coa ortografía vixente no tempo da edición; pero que se modifique o seu testo para axeitalo aos cambios morfolóxicas sobrevidos, é menos comprensíbel. As normas morfolóxicas promulgadas pola Academia Galega —que, por outra parte, o *Parladoiro* segue unhas veces e outras non— sin dúbida foron elaboradas para orientar aos escritores no presente. Mais aplicalas con carácter retroactivo, seméllanos con-

trahistórico. O escrito, escrito está, e os morfemas e os lexemas poseen un valor de caracterización estilística que debemos respeitar. Nesta edición tense, máis que unificado, enmendado a morfoloxía de Otero Pedrayo. Non nos cabe dúbida que o autor concedéu ao editor todas as cartas brancas imaxinabeis para facelo así. Está perfeitamente dentro da psicoloxía de Otero. Pero deste xeito, Otero admite unha colaboración que inxerta na súa vigorosa madeira unha puga de madeira allea, o que nos ripa aos leitores a integridade da fala do autor.

Escribir *estudante* e *estudo* é o característico e natural en Otero Pedrayo, como noutros autores do grupo «Nós», e esta solución non é resultado da ignorancia do galego. Ao constituir a súa lingua literaria, Otero opta nese caso pola forma que acha en portugués. Sustituir sistemáticamente todos os *estudantes* e *estudos* do autor de *O estudante* polas formas castelás correspondentes, ¿non é desvirtuar o ton, o estilo, o valor histórico, a sinificación teleolóxica da prosa de Otero?

Fagamos unha proba. Tomemos un testo do que a primeira edición sexa fácil de consultar. Abramos o libro pola páxina 317, eleita ao azar dentro daquel testo. Achamos, polo menos, trinta e tres enmendas, que son as que imos elencar baixo as siglas *O* (Otero orixinal) e *OB* (versión Otero - Baliñas).

	O	*OB*
1	ouxeto	obxeto
2	bulras	burlas
3	de aquil	daquil
4	soportás	soportales
5	eisames	exames
6	cumprianse	cumplíanse
7	calificaciós	calificacións
8	brilo	brillo
9	razoar	razonar
10	liberás	liberales
11	outos ramos	———
12	coidadiños	cuidadiños
13	craras	claras
14	peleriño	peregrino
15	ó	ao
16	interpretaciós	interpretacións
17	sensuás	sensuales
18	i	'
19	escuras	oscuras
20	gostaba	gustaba

21	conceito	concepto
22	lus	luz
23	dende	desde
24	eisame	exame
25	estudos	estudios
26	decrebar	dequebrar
27	organidade de	permanencia como estudiante en
28	discusiós	discusións
29	locía	lucía
30	leviás	leviáns
31	abóvedas	bóvedas
32	———	e
33	estudos	estudios

Non podemos convir en que este elevadísimo número de enmendas responda ao programa de unificación de formas anunciado no prólogo. A verdade é que en Otero non hai máis vacilacións lésicas ou morfolóxicas que no tipo medio de escritor do seu tempo. As formas rexistradas no orixinal son prácticamente constantes en Otero, mentras que as elencadas baixo o rubro *OB*, pola maior parte, ou se non dan nunca ou non se dan con frecuencia. De xeito que non nos parece esacto falar de unificación. O que houbo é refundición. O editor puxo en galego ideal, no galego que lle pareceu máis recomendábel, as obras escolmadas.

O criterio indúcese dos exempros copiados. No orixinal temos un escritor que emprega formas moi enxebres *(razoar, liberás)*, con signos fonéticos que as diferencian fortemente do castelán; formas típicamente ruráis, como *craras, decrebar;* formas de fonética máis ou menos prósima ao portugués, como *conceito, eisame;* e formas que corresponden á morfoloxía da súa terra ourensá, como *interpretaciós, discusiós, leviás.* No testo enmendado, rexeitáronse as verbas en que caéu o *n* ou o *l* intervocálicos, que foron sustituidas polas formas castelás; as formas de laibo campesino houberon de ceder o seu posto ás máis urbanas; as que arrecendían a portugués foron correxidas para liberalas de tal arrecendo; e as proprias do galego central foron sustituidas polas do galego suroccidental. Así, o testo contén as ideas de Otero Pedrayo, pero a cromática da súa fala ten sido alterada. Trinta e tres correcións nunha páxina poñen do revés un estilo lingüístico.

Nós, que desempeñamos certo papel nos intentos de normalizar a nosa lingua, nunca pensamos que calquer normativa

que se adopte, deba cubrir as edicións dos nosos escritores clásicos. Éstes non deben vestirse á derradeira moda, como se naceran despóis da promulgación das novas leis. Así que, ouxetivamente, estimamos que houbo trabucamento no criterio adoptado para fixar a lingua neste *Parladoiro*. Ouxetivamente. Pois xubxeitivamente, desde o momento en que o autor outorgóu ao editor poderes para actuar como actuóu, e aprobóu o feito, segundo consta na decraración formulada nas derradeiras liñas do prólogo, o profesor Baliñas está —nin qué decir ten— moralmente xustificado. A nosa discrepancia co seu criterio —e, polo visto, co novo criterio do escritor reeditado— non é senón unha cuestión de técnica filolóxica, sometida á eventualidade da controversia. Agardemos que deste contraste de opinións poda brotar algunha luz para angueiras futuras.

1973

8

A SAGA DE TRASOUTO

A obra de Otero Pedrayo *Os caminos da vida* —posíbelmente o cume máis ergueito da novela galega en lingua do país— saíu do prelo por primeira vez en 1928. E agora, cincuenta anos despóis, a editorial Galaxia bota á rúa a segunda edición. Que tivésemos que agardar ao cincuentenario para que alguén se decidise a reimprimir monumento tan importante da nosa literatura, suscita fortes dúbidas sobre a normalidade —que tantos dan por sentada— do noso rexurdimento cultural. Evidentemente, o feito mesmo de que tan relevante texto fose escrito, conspira á postulación desa normalidade. Mais que durante cincuenta anos non houbese editor nen público que se vise constreñido a fornecer, a reclamar unha segunda edición daquela obra, semella testemuño irrecusábel —pola contra— dalgunha anomalía nos campos respectivos de abastecimento e demanda de material literario. Non se pode aducir a coartada da guerra civil e o réxime subseguinte. Pasados os anos cuarenta, editáronse novelas en galego de distintos autores, e mesmo do proprio Otero Pedrayo, algunhas das cales

tiñan un contido ideolóxico moito máis ingrato que *Os caminos da vida* para a filosofía oficial. Será mellor supor que non existía un público numéricamente estimábel para a novela galega, e ocupóu a súa praza un público que baixo a forma de novela galega se interesaba pola literatura de crítica político-social. *Os caminos da vida* é unha novela na que ten moita importancia o político e o social. Mais é unha novela que se refire ao pasado —aínda que proxectado ao porvir—, e é unha novela analítica. A xente prefería unha literatura de urxencia, na que o simplismo, o maniqueísmo, a propaganda ideolóxica fosen obvias, se expresasen segundo fórmulas divulgadas e tratasen unha temática xornalística, unha temática de actualidade. Sue despraza a Balzac na consideración de méritos. Se Sainte-Beuve incurréu neste erro, non é de estrañar que nel se asolagasen voluntariamente, en Galicia, a crítica —que se consideraba obrigada a comprometerse— e o público —políticamente preparado para identificar poesía e protesta—. Tamén Sainte-Beuve prefería Béranger a Baudelaire. Durante un tempo demasiado longo, Sue e Béranger foron entre nós —agás para moi poucos— máis sonados que Balzac e Baudelaire. ¿Era que para esa crítica, para ese público, a literatura galega non constituía outra cousa que un instrumento de presión política? Toda a literatura foi xornalismo, e o mellor novelista e o mellor poeta foron os mellores comentaristas políticos en prosa e en verso.

Certamente, hai momentos en que só unha solución política, á que todo debe subordinarse, pode estar na deriva dos problemas. Mais semella certo tamén que a indiferencia de escritores e leitores perante a novelística de Otero Pedrayo, dá base para a clasificación como moi conxuntural e nada seguro do aparente interés polas letras galegas que hoxe detectamos.

Mais por fin temos, cincuenta anos andados, unha segunda edición de *Os caminos da vida*. Aínda que encomendada a piloto distinto, segue o rumo do *Parladoiro* que temos criticado no número 42 de *Grial*. Segundo sería normal, estas edicións terían de ser auténticas edicións de Otero Pedrayo, é decir, edicións que permitisen ao leitor poñerse en contacto directo coa grande personalidade literaria que Otero Pedrayo é: cos que consideramos os seus acertos e cos que consideramos os seus erros. Unha *depuración* da obra de Otero Pedrayo, unha *corrección* da obra de Otero Pedrayo, supón, ou a inxenua crencia de que o depurador, o corrector, sabe máis sobre pureza e correc-

ción que o proprio Otero, e pode actuar sobre el como o profesor actúa sobre os exercicios do alumno; ou un dirixismo literario que non está disposto a admitir pluralidade de criterios sobre a linguaxe dunha obra, e que, ademáis, quer actuar con efeitos retroactivos. Porque, desde logo, as melloras que se pretende introducir nos textos do noso venerábel escritor, son melloras exclusivamente lingüísticas. Así, o leitor non pode nunca estar seguro de que se ache lendo o que Otero escrebéu, pois ben pode ser que esté lendo o que escreberon os seus revisores. E a linguaxe auténtica de Otero non interesa só aos lingüistas, porque a linguaxe de Otero, con todos os defeitos que os seus editores lle supoñan, é o único medio que ten Otero de comunicarse directamente con nós, e temos dereito a esa comunicación, sen interferencias de tutores que lúan as palabras que —trabucadamente ou non— se consideran balboantes ou infantís.

Temos chamado xa a atención sobre a diferencia que hai entre adoptarmos unhas normas lingüísticas e facérllelas adoptar aos demáis. O escrito, escrito está. Unha nova edición pode conter modificacións lingüísticas importantes elaboradas polo proprio autor. Até que nos fomos impondo nos problemas teóricos do idioma, todos escribíamos como Deus nos daba a entender, a nosa conciencia do idioma era case inexistente e caíamos en continuos erros. Cando reimprimimos, un pouco máis conscientes, as obras escritas noutrora con máis pulo que experiencia, é natural que revisemos a nosa linguaxe. Mais colaborar cun autor, vivo ou difunto, para poñer o seu falar ao noso día, é unha forma de colaboración que non compre a obras como a que estamos considerando.

Otero Pedrayo sabía a súa lingua mellor do que os seus editores semellan crer. Se escrebe *ánemo*, e non *ánimo;* se di *ideia*, e non *idea;* se *solene*, e non *solemne*, iso mesmo que escrebe debe chegar ao leitor, que ao abrir *Os caminos da vida* procura a Otero, e non a outro escritor algún. Montalvo trataba ao *Amadís* como ben común, e axeitábao ao seu gosto. Críamos ter atinxido un nivel superior na técnica editorial.

Non se diga que esta edición correxida non é unha edición crítica. É precisamente unha edición crítica, porque fai cuestión do texto, en troques de reproducilo literalmente, con simples adaptacións ortográficas. O que ocurre é que se trata dunha edición crítica na que as glosas explicativas, as formas da

pretendida lingua padrón que nas notas decrararían os termos vulgares, ou dialectáis, ou hiperenxebres, saíronse do seu lugar e ocuparon o deses termos. Por outra parte, o corrector non tivo tempo, ou disciplina, ou memoria para manter a coerencia no seu traballo. Corrixe *santidá* por *santidade*, e *curazón* por *corazón;* pero mantén *sociedás* e *asulagar*. Sustitúi *montana*, evidente hiperenxebrismo, por *montaña;* pero mantén *extranábase*. Elimina o diptongo antietimolóxico de *hourizonte*, pero mantén o de *adourada*. Se o criterio era eliminar erros, achamos de sobra *sosteñer, estanteiría*. Non comprendemos por qué *us* se ha transformar en *uns*, se *pretensiós* non toma ou conserva o mesmo *-n* do singular.

A nova edición, pois, nen é fiel a Otero nen é fiel a un criterio normativo extraoteriano. Non o extrañamos. *Custodes, quis custodiet?* Por iso o mellor é deixar as cousas como están se a edición é unha edición corrente; e se for crítica, manter o texto auténtico e criticalo. Os vulgarismos, os hiperenxebrismos de Otero forman parte do seu estilo literario, teñen unha función estilística. Non importa que Otero autorizase previamente a corrección das súas obras. Otero autorizaba todo, porque non gostaba de exercer ningunha autoridade. En todo caso, Otero foi como foi, e temos dereito a lelo como el se escrebéu.

Esta segunda edición de *Os caminos da vida* ¿será lida? ¿Hai leitores hoxe para esta novela? Moi pobre ha continuar a ser o mundo literario galego se nel non suscita interés esta saga. Unha leitura ideolóxica da mesma coincidiría cos propósitos do autor. Un aspecto desta novela é claramente apoloxético do galeguismo. Mais, curiosamente, as partes explícitamente comprometidas semellan as menos pertinentes na historia. A exaltación do movimento de 1846, a figura de Adrián Soutelo, as súas relacións coa irlandesa Edith, as circunstancias da morte destes dous personaxes, semellan partes dunha novela romántica, e contrastan fortemente co realismo que domina o resto das páxinas. A extraordinaria información que sobre o vivir rural do século XIX revela o autor, e a súa capacidade de penetración naquelas formas de vida, impónse aos propósitos máis ou menos doutrináis que o cronista alimenta, e o que nel admiramos é a súa pintura obxectiva do mundo que nos achega, a imparcialidade, a riqueza de perspectivas con que contempla o seu material literario. Por iso teño dito que nesta obra hai dúas novelas confluentes, unha romántica e outra rea-

lista, e é esta derradeira a que sen dúbida ten posibilidades de perduración.

Nas terras de Trasouto móvese Otero cunha familiaridade sen límites. Entre figuras humanas que coñecéu e comprendéu á perfeición; entre terras, lugares, eidos, pazos, casoupos nos que se movéu decotío, as descripcións e os relatos agroman verdadeiros, convincentes, cunha plenitude de expresión que nos satisfái totalmente. Por iso, a primeira parte da novela é a máis lograda. Se prescindimos do capítulo VI, que interrumpe a epopeia campesina, toda esa primeira parte é unha sucesión de episodios maxistralmente referidos do poema de Trasouto, cos seus múltiples agonistas, fidalgos e labregos. Nas outras dúas partes, por moi interesantes que sexan as visións de Ourense e de Santiago que nelas se reflexan, a presencia menos insistente da bocarribeira, que é o escenario que o autor máis soberbiamente domina, non permiten á novela atinxir senón esporádicamente a altura atinxida na parte inicial. O elemento romántico invade naquelas partes zonas amplias do relato, e resta forza de autenticidade á historia. Mais Otero logróu un conmovedor capítulo final, en que a declamación doutrinaria ten sido transformada en exposición dun problema moral resolto na nobreza dunha lealdade ao mundo familiar, triunfante por un instintivo sentimento de consagración e renuncia.

A riqueza de materiáis é tan fastuosa que a novela pode semellar esquemática. Houbera podido, desde logo, desenrolarse con maior morosidade; desmiuzando máis, ambientes, personaxes, episodios. Nesta grande pintura mural, o autor non quixo empregar a técnica da miniatura, senón que trazóu frescos soltos de poderoso colorido, que, como escenas dunha peza épica, na súa estructura sincopada, artellan o poema do vivir galego nun momento determinado da nosa historia, entre a revolución de Mendizábal e as vísperas setembrinas. Os pazos esborrállanse; pásase da economía natural á economía baseada no poder do diñeiro; curiáis, usureiros e tendeiros van ser os donos do campo. Un novo orde sucede ao orde tradicional. O estudante, gromo do antigo señorío, acha xustificación para a súa liñaxe decaída no servicio como médico ás xentes do seu entorno natal. Na obra que reclaman os tempos hai sitio para todos. Mesmo as xentes de onte poden desempeñar un papel no mañá. O que se confirma co exemplo do proprio Otero Pedravo.

1978

9

A LAGARADA

1. Ramón Otero Pedrayo

Ramón Otero Pedrayo nacéu o 5 de marzo de 1888 no piso segundo da mesma casa en cuxo piso primeiro nacera Risco. E nese mesmo piso segundo desa mesma casa morréu Otero o 10 de abril de 1976. Otero Pedrayo cursóu as carreiras universitarias de Filosofía e Letras e Direito. Foi catedrático de Geografía e Historia de varios Institutos de Ensino Medio, mesmo o de Ourense, do que desempeñóu a dirección. Á derradeira, foi catedrático de Geografía da Universidade de Santiago.

2. A obra de Otero Pedrayo

A obra literaria de Otero Pedrayo comprende todos os xéneros. El gostaba de considerarse principalmente como un novelista. Realmente, os xéneros interférense e combínanse en Otero, cando a natureza mesma dos seus límites non o impede. A súa producción artística é aberta, é dicer, romántica, e realízase mediante unha abundancia de meios expresivos que lle conferíu sona de escritor barroco. É tamén un autor de grande cultura, mais asemade de grande coñecimento das formas populares de vida do seu país. A súa visión de Galiza, tal como se manifesta nos seus escritos, é a máis completa que se teña formulado nunca.

3. O teatro de Otero Pedrayo

O teatro galego débelle, como a Risco, unha soa peza, porque *O desengano do prioiro* é unha sátira dialogada, é non unha peza teatral, e o *Teatro de máscaras*, unha mollada de borradores de guións para farsas non consumadas.

A lagarada defínesenos como «farsada tráxica para ler», mais é perfeitamente representábel, aínda que non temos noticia de que xamáis fose representada. A primeira edición é de Casal, como a de *O bufón del Rei*, e na portada figura a data de 1928, por máis que na contraportada a que aparece é a de 1929. A editorial *Nós* inclúi esta peza, como a de Risco, na colección «Teatro galego».

4. ¿Teatro para ler?

Cremos que Otero Pedrayo se propuxo escreber unha obra dramática sen destinación escénica imediata. Entón, como facía Valle-Inclán desque *Cenizas* non tivo bo éxito nas táboas, derenrolóu as acotacións máis alá da súa finalidade funcional, misturando así o xénero dramático co narrativo. Endebén, nengunha das espraiacións das acotacións de Otero son tan pertinentes como complemento da acción, que non se poda comprender ésta sen aquélas. A parte das mesmas que contén instrucións para o director de escena, pode, pois, xebrarse da parte «narrativa». Esta derradeira é dramáticamente superflua. Non é necesario, no caso de representación, un personaxe que actúe como narrador, porque a narración é redundante. Endebén, na leitura, as acotacións narrativas ou descritivas cumpren, por suposto, unha función estética, e poden mesmo inspirar a un realizador fiel ao espírito de Otero pormenores de ambientación que realzarían a peza [1].

Concluimos, pois, que calquera que fose a visión da mesma polo proprio autor, aínda que inicialmente a contemplase como escritura, nada ou moi pouco deste enfoque é esencial á obra no sentido de que supoña dificuldade para a súa representación. Na lista de personaxes figura Balbanera como sobriña da señora Bubela, recollida na casa. O espectador non pode precisar tanto. Ve a Balbanera movéndose familiarmente do curro á adega e á cociña, mais nada oi nen ve que lle aclare a relación cognaticia ou agnaticia que a vencella á dona. Supónse, logo, a leitura da lista de figuras do drama. Mais isto é absolutamente excepcional. Sabela dos Sistís preséntase: «¡Eu, a nora do señor Vences!». Xoana, filla do señor Vences, fala ao seu irmán Venerando do «noso pai», referíndose ao amo. E de

(1) A comisión do crime é resultado dunha súpeta conivencia entre Delmiro, Basilisa, Venancio e Roque, para aproveitar a ocasión que inesperadamente se presenta cando o señor Vences se introduz na pipa arcada de carballo, aínda que anteriormente os dous primeiros dos nomeados teñan conspirado para delinquir, e nos outros dous aflore o mesmo pensamento. Véxanse as derradeiras palabras de Roque e de Basilisa no acto I. Chegado o momento culminante (II, 1), «os catro personaxes teñen o mesmo pensamento». Sen dúbida, esta acotación é «narrativa». Diríxese ao leitor, e non ao director artístico. Mais nunha representación, éste deberá plasmar escénicamente, mediante procedimientos que o escritor non suxere, ese súpeto acordo. Ao fin da obra sabemos ao traveso doutra acotación que a Basilisa «camiña detremiñada en procura da estación e da cidade». Tamén aquí fala o escritor para o leitor, e tamén o director debe vencer a dificuldade de expresar escénicamente o que é moito máis doado de indicar narrativamente.

xeito análogo decláranse no diálogo os demáis parentescos ou relacións. Ou sexa, que, como se non se tratase dunha obra para ler, Otero ten á vista o espectador, e se coida de proporcionarlle a información necesaria.

Se cadra, un realizador tropezaría con pequenos problemas de escenificación, mais éstes serían debidos, ao menos na maioría dos casos, a imprecisións ou descoidos do autor na fixación de lugares e tempos. As escenas fantásticas na adega ou no monte non serían máis que problemas de técnica ou de máquina. Polo demáis, o director tería que pontuar con caídas do pano ou escurecimentos, certos intervalos non marcados expresamente, e resolver pequenas cuestións de movimento na escena que non aparecen suficientemente claras no texto [2]. A obra así, resulta non somente representábel, senon sumamente efectiva.

5. *Realismo e simbolismo*

Estamos en presenza dunha traxedia rural de fundo dionisíaco. Estamos na vindima na ribeira do Miño. O ambiente de licencia báquica, de sensualidade e agresividade está logrado por procedimientos estilísticos veristas, sen recursos de erudición literaria, como atmósfera que favorece o estalido do drama. Mais ao desenvolvimento realista da acción incorpóranse unhas escenas que son como cantos coráis, como comentarios líricos que non se propoñen impulsar aquela acción, senón ilustrala afundando na significación do clima en que se produz. Estas escenas, non funcionáis, senón significativas, existen nos tres actos, e poden ser escenas de fantasía, de magia, completamente simbólicas (o comezo do acto segundo, a escena das fadas no terceiro), ou escenas que se insertan na acción principal, con personaxes que participan dela, anque estas escenas non fagan avantar a acción (a escena da cociña no acto primeiro, a dos cregos no terceiro). Son como oberturas ou intermedios líricos do relato dramático.

As escenas funcionáis, poderosamente realistas, deseñan unha liña básica de acción. O núcleo da traxedia é un asasina-

(2) Se no primeiro acto a cociña está ao fundo do curro, a acción, que en parte se desenrola naquel lugar, non resultaria moi visíbel. O autor pode aquí estar pensando na leitura e nun cambio de escena, ou mellor de plano de escena, que na representación pode exixir troca de cadro ou especial disposición da escena mesma, adaptada á perspectiva real da representación. No final do segundo acto parece que hai que supor certos intervalos de tempo.

to. Correspondéndose coa estrutura formal externa dos tres actos, temos os tres momentos do tema: pacto para delinquir, execución do pactado, ruptura do acordo. Estes tres momentos teñen unha culminación nidia nun ponto determinado, aínda que o proceso se desenrole ao longo de cada acto. O primeiro momento, o concerto entre a Basilisa e o Delmiro, realizado fora da escena, énos alusivamente notificado na derradeira frase do acto primeiro. O segundo momento, a execución do crime, realízase súpetamente, aproveitándose a ocasión que a vítima fornece: final do acto segundo e clímax da traxedia. A ruptura do pacto e afastamento dos criminosos pon fin ao acto terceiro e á obra.

6. O acontecer dramático

A liña de desenvolvimento da acción é, pois, a seguinte: un vello e rico labrador desexa a unha moza que agarda del unha pasación de bens. Tal esperanza non se realiza, e a moza induz a un mozo a dar morte ao vello. Realizado o crime, o executor abandona á moza para converterse en foraxido. Son, pois, Eros e Pluto as divindades que desencadean a traxedia.

Mais hai outra interpretación dos acontecimentos, a interpretación da señora Bubela, voz da superstición. Hai un lugar maldito no monte Medelo. Un arqueólogo fai excavacións no mesmo. As escuras forzas demoníacas que poboan o lugar, vínganse ocasionando a morte do patrón. Como bacantes enfurecidas, as vindimadoras tencionan esnaquizar ao profanador do lugar.

7. Ruralismo

As personaxes do drama son campesinos, e a linguaxe que empregan, aínda que non exenta de hiperenxebrismos, ten unha forte autenticidade dialectal e vulgar. Otero Pedrayo, o épico da fidalguía rural, renuncia nesta obra a presentarnos personaxes do estamento señorial. Un dos cregos da escena ambiental do acto terceiro é de orixe fidalga. O Arqueólogo é calificado de «señorito», mais iso só significa que non é un labrador. Fora das escenas fantásticas escritas en verso, a xente fala como realmente fala a xente, cun verismo moi notábel, salvo as limitacións léxicas indicadas. Se hai «literatura», aparte daquelas escenas, é nas acotacións; mais os falares dos campesinos

distínguense pola súa despida concisión e a súa causticidade naturalista.

8. As personaxes

A principalia non a ten unha figura da fábula a todo o longo da peza. O señor Vences de Alén, vello enérxico e duro, que pode parecer protagonista, desaparece no acto segundo. A parella Basilisa - Delmiro, seres igualmente «nietzscheanos», toma o relevo. Os asimesmos cobizosos, mais pasivos e cobardes, Venerando e Roque, fillo e xenro do patrón respectivamente, son funcionalmente coadxuvantes do antagonista e a súa cómplice, aínda que, beneficiarios do crime, e moralmente cooperadores e encobridores do mesmo, esbaren como reptís para non afrontar a responsabilidade correspondente. Aparte fica a señora Bubela, escura e eivada sibila, que non intervén na acción principal, mais que está no centro da interpretación mítica daquéla como profanación da tradición, como introdución da arqueoloxía no dominio da mitoloxía, e conseguinte desencadeamento da traxedia, vindicta dos numes aldraxados do Medelo. A señora Bubela dece do seu trono sacerdotal da solaina para facer o pranto ao seu marido, e, como unha Ágave, encirriquita ás mulleres que asisten á vendima contra o Penteo do Arqueólogo, que profanóu coa sua piqueta, atraendo a desgraza, o santuario das divindades do Medelo [3]. Nese momento é o vencello entre a cruel acción que a peza obxetiva e a «leitura» supersticiosa ou máxica dos acontecimentos que ela mesma realiza como depositaria dunha ancestral cosmovisión.

9. A substancia dramática

En realidade, porriba ou por baixo dos acontecimentos que constitúen o argumento da peza, porriba ou por baixo da interpretación mítica que lles dá a voz do pasado precristiano

(3) *A lagarada*, pois, remete ás *Bacantes* de Eurípides, non só polo seu ambiente dionisíaco, senón polo motivo da vinganza das forzas demoníacas negadas, ignoradas ou desafiadas polo racionalismo. Así, Bubela e as mulleres que pranxen a morte do señor Vences, lembran a Ágave e as ménades, e a situación do Arqueólogo é homóloga á de Penteo, agás na relación de parentesco entre as personaxes. Mais non é éste o motivo principal da obra, nen hai indicios de que o autor quixese parodiar realmente a traxedia grega. Compárase, endebén, con este aspecto de *A lagarada*, a novela de Otero *La vocación de Adrián Silva* (A Cruña, 1949), especialmente o manuscrito do fidalgo da Cuqueira, coa súa toponimia idéntica á da peza teatral —Alén, Medelo— e a báquica aventura de Pola e as mulleres da aldea. Nese manuscrito fálase de «la Grecia de Eurípides» (p. 125), «la tragedia de Eurípides» (p. 127) e, en fin, de «*Las Bacantes* de Eurípides» (p. 138).

que fala pola boca da señora Bubela, ¿en qué consiste o drama? E, como na obra de Castelao que veremos despóis, un caso de amor entre vello e moza [4]. Como en Castelao, hai un mozo frente ao vello. E a morte apodérase do vello. Son as mesmas personaxes esenciáis. Mais a trama é completamente distinta. O vello desexa á moza, e, como os vellos de Castelao, pensa mercala co seu diñeiro. Ora, o señor Vences non é un vello cegamente namorado. Home avisado e duro, que fixo a forza de traballo e de fame a súa riqueza de hoxe, ten o sentido da súa casa, e aínda que despreza aos seus fillos, quer que o seu sangue de fundador alente nas viñas, no lagar, que os seus bens sexan para xente da súa caste, boa ou ma. Deténse, pois, á beira do precipicio. O sentimento da xinea vence á concupiscencia. A Basilisa non llo perdoa, e traza a súa morte. Vistas así as cousas, o Vello e a Moza son o protagonista e a antagonista, e non é Eros, senón Pluto, o que os defronta. O mozo Delmiro non é máis que un axente de Basilisa, aínda que rompa o pacto á derradeira, e conquiste a liberdade.

10. Unha ópera

A obra, cos seus coros de vindimadores e de pranxideiras, co contraste cromático dos seus principáis personaxes, está pedindo a berros unha partitura para dar de sí unha ópera. O señor Vences é un baixo cantante; o Delmiro un tenor. A Basilisa é unha soprano, a Bubela unha contralto. A voz do barítono pode estar representada polo Arqueólogo. Nas demáis personaxes, xa secundarias, as diferentes cordas poderían distribuirse máis libremente, segundo as conveniencias da concertación o aconsellasen.

1979

(4) Mais a diferencia dos vellos de Castelao, o de Otero non é vencido polo amor, porque non é propriamente un vello namorado, senón un vello que supera a súa paixón. Non é o amor o que mata a Vences, senón a cobiza e o despeito de Basilisa. O amor é tamén superado por Delmiro, que no terceiro acto sofre un cambio de atributos. Finalmente, tamén en Basilisa triunfa o seu pulo de afirmación egoísta sobre o amor que lle inspirara o mozo. Nietzsche gostaría deste drama non menos que de *Carmen* e *La Gran Vía*.

10

OTERO PEDRAYO: UNHA VISION DE GALICIA

Todos os bispos de Galicia despediron, nas solenes ousequias celebradas na catedral de Ourense o 11 de abril de 1976, os despoxos mortáis de Otero Pedrayo. O titular da diócese usóu insólitamente do galego para pronunciar unhas palabras de gabanza perante o corpo insepulto do grande intérprete de Galicia. Ésta estaba toda presente naquel emocionado adéus. Para os que no morto grorioso non víamos somente un correlixionario, senón sobor de todo unha concepción e un sentimento do que foi e debe ser o destino da terra, aquela apoteose era tamén unha apocalipse, e o adéus que tras a mudez dos nosos beizos irtos pranxía o noso corazón saloucante, era asemade un adéus a nós mesmos, pois con Otero morríamos, e o que de nós sobrevivía, xa non era verdadeiramente o que verdadeiramente éramos nós.

Non seremos moitos, mais sí escollidos na devoción e na lembranza, os que, vacante a cadeira do mestre, nos consideramos licenciados, como unha tropa que fixo a súa guerra e consumíu a súa munición. Xa nos pasóu o sol polas portas. Os servicios que cadaquén poda aínda prestar ao seu país, non han revestir carácter de protagonismo. O mesmo Otero levaba moitos anos na reserva. Rodeado certamente de veneración e respeito; pero reducido á función simbólica de tesoureiro honorario das esencias galegas, depositario dun espírito que xa somente inspiraba agasallo, víu e sin dúbida comprendéu —malia os corteses optimismos con que a sí mesmo se enganaba —cómo se esfarelaba nas mans dos que aplaudían os seus discursos, a Galicia ideal que el contribuíu a deseñar máis que ninguén.

Confinado en Trasalba domente longos anos a partir do estalido da guerra, podía daquela, como tantas xentes hispanas, considerarse soldado dun exército vencido, pero non derrotado, e vivir na esperanza da restauración dos seus ideáis e da resurrección dos seus mortos.

A comprensión de que o seu tempo pasara, houbo de producirse cando a persecución cedéu, e ninguén se opuxo a que ocupase unha cátedra na Universidade de Santiago, e en San-

tiago presidíu tertulias e foi agarimado polas novas xeracións. A comprensión de que o seu tempo pasara, houbo de producirse cando, honrado por todos, os nemigos de onte e os amigos de sempre, foise achando so, como Ossián, mortos os seus compañeiros de xeración, obrigado a entregarse ao agarimo dos fillos e os netos, que nacen para sustituir aos pais e aos abós; desprovisto de irmáns, que son os únicos que, coadxuvantes ou opoñentes, falan a nosa mesma lingua.

Sin dúbida houbo persoas que falagaron e agasallaron a Otero como poucos galegos teñen sido falagados e agasallados. Amigos delicados e intelixentes fornecéronlle horas felices e afastaron del coa súa cordialidade estrema a pantasma da soidade, que o roldaba acotío. Foi feliz tamén no seu matrimonio, e ate a morte da súa muller ésta acompañóuno ondequeira. Unha vida colmada. Un home ditoso. Endebén, el ben vía que, calquera que fose a súa fortuna privada, a súa concepción de Galicia —e do mundo— carecía de vixencia real.

Ao meu xuicio, Otero Pedrayo non cabe en Galicia, na Galicia limitada, máis que polos montes e os ríos que a separan de Portugal e da meseta, pola estreitez de miras dos que o pensan todo en termos de alfándegas e xurisdiccións. ¿Pódese decir realmente de Otero que fora un nacionalista? Un dos grupos constituintes do Partido Galeguista foi un partido nacionalista de Ourense, no que Otero militaba. Mais diríamos que como na táboa de Porfirio todo xénero tórnase especie dentro dun xénero superior, así en Otero a nación galega era parte de outra nación, e cicáis ésta de outra, e a diversos nivéis, a nación galega podía considerarse ensanchada ate os límites da nación europea, ou a nación cristiana, e non hai por qué rubir máis banzos na esqueira das xeneralizacións, porque católico significa universal. Como para Curros o idioma universal sería o galego, diríamos que para Otero a nación universal sería Galicia. Galicia era para Otero o universo familiar, e a xeito dun breviario de totalidade cósmica. A súa visión do corpo físico e da alma creadora de Galicia está constantemente impregnada de comparativismo. Algo de Florencia semella alentar nos pazos catrocentistas de Noia [1]. O propósito anunciado por Vicetto de rematar a súa vida literaria unha vez concluso *El lago de la Limia*, ten certa semellanza co despedirse de Chateaubriand ao

(1) *Guía de Galicia*, 4.ª ed., Vigo, 1965, p. 481.

ter rematado *Les martyrs* [2]. Para Otero, por calquer lado que se mire, Galicia foi universal cando foi enxebremente galega [3]. O galeguismo de Otero era un reintegracionismo en Europa. Calesquera que foran os acenos polémicos que no noso autor se detecten verbo do centralismo castelán, o creador do Adrián Solovio que escribíu *Nosa Señora das Lavercas*, foi capaz de admirábel comprensión mesmo para a paisaxe e a historia de Castela. A abafante sesta, a astrolóxica noite mudéxar, mozárabe, xudea e francocastelá de Toledo, conxurada no capítulo IV da novela de Xelmírez [4], conta antre as máis lucidías evocacións de terras e culturas que Otero teña trazado. Xelmírez viaxa ao traveso de Europa, de Samos a Letrán, estranxeiro en ningures. Como el Otero, galego, traductor de Chenevière [5], prolonga a súa Galicia sin fin ao traveso de Europa e, afinal, ao traveso de América.

Esprícase así que na obra de Otero Pedrayo esistan pezas, como o *Fra Vernero*, que non son galeguistas, senón europeístas. Estamos neste libro mesmo porriba do nivel de latinidade. Xermanos, eslavos e latinos estreitan aquí os antergos vencellos fraternáis. Nun home de quen a obra novelística é un intento de fixar as esencias do ser galego, esta licencia de escribir unha novela, ou unha biografía novelada, referente a Zacarías Werner, semellaría fuxida da empresa radical se non reparásemos que as novelas galegas están pensadas invariábelmente cun horizonte europeo. Da romaxe de Xelmírez pasamos á romaxe de Werner sin dificuldade.

Non nos empeñemos en pedir a Otero un programa político. Otero ten unha filosofía da historia e da cultura, pero no terreo da práctica é o albatros de Baudelaire. Endebén, non cabe dúbida que a súa Galicia e a súa Europa caracterízanse por certos riscos comúns.

En primeiro termo, o risco da tradición, ou, se o preferides, o da tradicionalidade. Otero non é un inxenuo mozo que cre os seus tempos chamados a reparar os milenarios vicios da creación. Otero ten un sentido histórico da vida. Non propugna ruptura algunha co pasado. Non padece o complexo de Edi-

(2) *Parladoiro*. Vigo, 1973, p. 252.
(3) «Por Galicia e na Galicia era Adrián europeo e pranetario» (*Arredor de sí*, 2.ª ed., Vigo, 1970, p. 181).
(4) *A romeiría de Xelmírez*, Santiago, 1934, pp. 115 ss.
(5) Georges Chenevière, o cantor da «Europa dos grandes ollos». Véxase o número 70 de *Nós*.

po. Comprende o ritmo das formas antigas de vida, e a beleza e xustificación dialéctica dun orde xerarquizado que devén o presente. Non se houbesen podido trazar sin esta comprensión os vastos cadros da vida decimonónica que forman o entramado de *Os caminos da vida*. Hai unha evidente simpatía para a vida galega do antigo réxime. A Galicia rural de aquela, cos seus pazos, os seus mosteiros e as súas aldeas; cos seus fidalgos, os seus cregos e os seus labregos, non nos é presentada como unha abominación. Otero non oculta as mágoas e as miserias que apedran esa vida. Mais ¿quén confundirá este realismo co realismo social de calquer sociorrealista contemporáneo? Otero preséntanos o mundo que abranxe a súa ficción conforme o enxerga, ollándoo a ollos espidos, non en escorzo determinado pola perspectiva dunha óptica ortopédica. O señor, o crego e o paisano poden ser na súa obra xenerosos ou criminosos: non coñece o maniqueísmo social. Endebén, o galeguismo do autor non pode dispensarse de facer cando cadra propaganda dos seus ideáis. Eses rasgos didácticos nas súas obras poéticas ameran a súa literatura. ¿Quén non preferirá *O fidalgo* a *A sirena*? [6] ¿Quén non preferirá a epopeia á utopía?

Mais o enlevo que a antiga sociedade galega exerce sobre Otero, e que, segundo vimos de ver, non o conduz ao idilio nin á égloga, non deixa de enfrentarse co liberalismo do autor. De feito, Otero é liberal. O seu pai era liberal. O fillo foino tamén na súa actuación pública. Mais o liberalismo en Galicia foi a desamortización, a ruina das vellas estructuras económicas, a ruina económica das vellas clases dominantes. Non importa.

(6) *En «A sirena» (Contos do camino e da rúa*, Santiago, 1932, pp. 16-17), esbózase un programa político. «—¡Meus veciños!, eu non sei si esta muller que vos presento é ou non a sirena dos mares. Eu faléille en terras afastadas, máis aló do circo polar, onde as augas carrexan cintileantes icebergs e o sol brila no hourizonte ás doce da noite do vran. O lalarlle e procurala pensaba nista probe terra de Galicia. Eu quíxena redimir da súa miseria moral, mais pra elo non tiña forzas. Precisaba o apoio dunha fada ou sirena do norte frío, do norte puro, sempre novo e purificador. Ela escoitóu meus rogos e veu cabo de min. Somos esposa i esposo. Imos vivir no pazo da Mirteira, non pra folgar na baixeza dos señoritos, sinón pra loitar pola felicidade da montaña e da mariña. Entre os dous darémosvos a forma dun novo vivir. Guiaremos i aconsellaremos ó labrego i ó mariñeiro, teimaremos ceibar a vila das más costumes noxentas i envilecedoras. Cecáis agora non comprendades o que vos quero dicir. Xa o veredes andando o tempo i o exempro noso. ¡É preciso que nista terra brile tamén o sol da meia noite! ¡Viva a Sirena! ¡Viva a Sirena!—,cramaba a voz infinda do pobo. O certo é que dende aquila noite trocáronse moito as maneiras da vila. Os señores da Mirteira baixan i ensiñan sports novos, fan e dirixen escolas, tran conferenciantes, aconsellan outros tipos de vivenda, imprimen seu ronsel nos mariñeiros e nas industrias do mar e do agro. Pra a xente do mar ela sigue sendo a sirena, i un fato de rapaces que xa bulen moito presentan a candidatura do señorito da Mirteira pra as próisimas eleiciós de Diputados».

Otero acepta o liberalismo. Hai en Galicia unha tradición liberal, unha ilustración. E, en todo caso, Otero pode, como Curros, cantar ao pasado que morre, pero sin pedir perdón por facelo.

A romeiría de Xelmírez, Las palmas del convento, Os caminos da vida. Adolescencia, Del Noviciado al Ateneo, Arredor de sí e *Devalar* constitúen os elos principáis dun ciclo novelesco que é como a versión poética da espresión ensaística da concepción da historia da cultura galega esposta por Otero nun dos seus máis importantes libros [7]. Este ciclo non foi programado na súa totalidade. As novelas medieváis fican isoladas antre sí, e das novelas contemporáneas. As novelas contemporáneas non son unhas formalmente continuación das outras. Mais Paio de *Os caminos*, Xosé Ramón de *Adolescencia*, Adrián de *Arredor de sí* vencéllanse en canto que Paio é o pai de Otero, é decir, do adolescente Xosé Ramón, que se ha convertir no mozo Adrián. Na ouxetividade material das novelas non esiste esa relación, pero Otero inspírase no seu pai e en sí mesmo para montar eses persoaxes. A súa etapa de estudante universitario en Madrid reflexábase en *Del Noviciado al Ateneo*, elo antre *Adolescencia* e *Arredor de sí*. Por eso cito tal novela, mais debe reputarse perdida, como non se ache nalgunha esquecida estantería de algún centro galego de Buenos Aires ou na casa de algún fillo de galegos. O autor envióu a obra á capital arxentina e nunca máis volvéu a saber dela.

Algúns outros testos novelescos, como *O mesón dos ermos, La vocación de Adrián Silva* e *O señorito da Reboraina*, poden considerarse paralipómenos da liña principal do ciclo. Este podería completarse con pequenos relatos históricos ou lendarios que desenrolan motivos galegos, desde Prisciliano ao século XVIII.

Toda a obra de Otero é unha revelación de Galicia. Mais esta revelación non é manifesta para quen non se sitúa —e non todos poden situarse— nas coordenadas propostas polo autor.

Xa temos dito moitas veces que non hai versión de Galicia máis completa que a de Otero Pedrayo. É unha versión xeográfica e histórica, sincrónica e diacrónica, física e espiritual. Na-

(7) *Ensayo histórico sobre la cultura gallega*. Santiago, 1933; *Historia de la cultura gallega*, Buenos Aires, 1939; *Ensaio sobre a cultura galega*, Lisboa, 1954. Trátase de tres edicións do mesmo libro. O título abusivo da segunda non é imputábel ao autor.

da galego é alleo a Otero Pedrayo. Desde logo, é o cronista dos fidalgos do XIX, pero a súa comprensión do elemento popular é máis rica en aspectos que a de ningún outro escritor galego. Agora ben, a visión de Galicia de Otero está inevitábelmente condicionada pola súa cultura. A cultura de Otero está incorporada á súa natureza, de xeito que hai unha serie de supostos e chaves culturáis que o leitor debe poseer se quere comprender a Otero. Evidentemente, os ignorantes non poden entendelo. Evidentemente, tampouco os sectarios, anque sexan cultos, porque o seu humanismo, o seu sincretismo é a negación de todo sectarismo. O que crea que a literatura non se xustifica máis que pola súa finalidade ética, política ou social, aburriráse ou alporizaráse ante moitas páxinas de Otero Pedrayo que non pretenden máis que amosar o mundo, sexa o mundo real, sexa o mundo ideal, pero non estabelecer ecuacións antre ambos.

É posíbel que a moitos lles resulte esmagadora a cárrega cultural que comporta a obra de ficción de Otero Pedrayo. Nós, como Álvaro Cunqueiro, conservamos a capacidade de admiración que na nosa mocidade nos producía o prodixioso xogo de erudición e intuición cultural que revela a historia de Zacarías Werner [8]. Un espírito tan pouco pedantesco como o do autor do *Merlín* é, segundo a miña opinión, un dos máis preparados antre os vivos para gustar da enorme naturalidade que representa a alusión cultural na obra literaria de Otero Pedrayo. Cando escribía aos seus máis queridos amigos as máis íntimas cartas ¿estaba forzando antinaturalmente a súa dicción? [9] Cando descrebe nas súas memorias a morte do seu pai ¿non se está producindo espontáneamente? [10] Pois nun e noutro caso, antre o humor e a anguria, na ledicia e na dor, abrollan da súa pena, como as frores na ponla do pirliteiro montesío, as guirlandas de imaxes, os nomes prestixiosos do tesouro da gracia da cultura.

Hoxe, que tendemos de novo, como nos tempos da denuncia de Ortega, á barbarie do especialismo, mais non por arela de perfección, senón por incapacidade de xeneralización, e procedemos por esquemas utilitarios e non por interiorizacións arrequentadoras, compréndese que a obra de Otero Pedrayo

(8) *Cf.* «Zacharias Werner», en *Grial*, 52, pp. 236 ss.
(9) *Cf.* «Vinteoatro cartas», en *id.*, pp. 217 ss.
(10) *Cf.* «Lembranzas do meu vivir», en *id.*, pp. 199 ss.

sexa para moitos causa de irritación. Logo, está a presa de vivir. Non hai tempo para descifrar xeroulifos persas, como decía Curros. É certo que a Otero non se lle pode ler como a *Asterix*.

Finalmente, despois de tantos anos de verticalismo centrípeto, achámonos na fase reactiva do horizontalismo centrífugo. Se escribimos é para combatirnos. Alporizámonos, trabámonos, chegaremos a ferirnos ou a matarnos, porque nos afirmamos mediante a negación dos máis. Xentes que se bautizan co mesmo nome, rómpense a crisma que os consagróu irmáns. Non pode xa esistir o Partido Galeguista en que militóu Otero Pedrayo e que non era de esquerdas nin de dereitas, nin socialista nin burgués, e que quería contar con todos os galegos.

A decadencia de Otero Pedrayo comezóu coa liberalización da prensa. A medida que se ía podendo facer a guerra por escrito, os escritos de Otero Pedrayo semellaron pouco belixerantes no seu esteticismo culterano, no seu humorismo inocuo, no seu pangaleguismo conciliador. Admirábamos a Otero cando críamos que a literatura era unha arte. Deixamos de admiralo cando crimos que era unha arma. Así, douse o caso de que un escritor de quen toda a obra foi un servicio á súa terra, deixóu de interesar aos que falaban constantemente de compromiso. E mentras afroaban á popularidade escritores de técnica elemental, pero de obvio contido político, a obra de Otero, eminentemente artística, cunha evidente mensaxe nacional, mais desde logo non partidista, deixaba de interesar ao comprador de libros en galego.

Éste é un feito que hai que inscribir no fenómeno xeral de estormentación esperimentado pola literatura galega como consecuencia do proceso político que se ven desenrolando no noso país. Tal fenómeno non pode menos de ser transitorio, porque é esencialmente dependente dun fenómeno de tránsito. Endebén, non podemos pensar que nunha situación social normalizada —normalizada no sentido de que concluise o período constituinte ou no sentido de que a sociedade asumise como normal a anormalidade da súa prolongación— traiga consigo a popularización da obra de Otero Pedrayo. A cultura popular non pode dixerir un producto tan carregado de especias requintadas como é esa obra. Nela dáse a simultaneidade de todo o saber histórico, pois o nacionalismo oteriano é realmente un transnacionalismo, o seu galeguismo é un transgaleguismo, xa

que, efectivamente, ser galego é un xeito de ser universal. Cabería unha crítica ao galeguismo da xeración *Nós* desde as trincheiras dun nacionalismo galego diferencialista. Cabería soster que nos homes de *Nós* continuóu operando o cosmopolitismo dos homes de *La Centuria*. Cabería soster que o galego é para eles un punto de partida para chegaren ao universal. Semellante crítica cicáis sería asumida por eles proprios, porque ¿non está espresada esa mesma doutrina en *Arredor de sí*? ¿E non se decía no programa do Partido Galeguista «Galicia, célula de universalidade»? A obra de Otero ¿non é a plasmación literaria dese principio?

Mais o que nesa obra hai de composto, de aleixandrino, de sincrético, faina, como froito de alta cultura, difícilmente asimilábel na súa forma auténtica pola conciencia popular. Como a poesía de Pondal, e malia a enorme comprensión do popular que revela, a obra de Otero só nunha versión vulgarizadora, empobrecedora, simplificadora, podería chegar ao pobo. O pobo, admirábelmente retratado nela, non se recoñecería, porque o retrato é demasiado verdadeiro, é demasiado completo, contén demasiadas liñas, demasiadas cores, demasiados contornos, demasiados entornos, demasiados contestos, demasiados contrastes: non ten a simplicidade da caricatura nin do cromo.

E non se diga que estamos falando do pobo de hoxe, pero que un ensino democrático e científico crearía no futuro unha socialización dos bens culturáis que facilitaría ás masas o acceso á arte oteriana. Do mesmo xeito que eu, polo que aprendín na Universidade de mozo e de vello, podo saber un pouquiño de historia ou de lingüística, pero non podo pasar dos máis elementáis saberes de mecánica e de electrónica, porque non sería económico para min, nin útil para a sociedade na que vivo, que roubase ao meu cativo saber humanístico o espacio en que encallase calquer forma que non fose máis cativa aínda de saber tecnolóxico, así resultaría sobexamente antisocial nunha sociedade socialista administrar un alimento estético tan forte a suxeitos obrigados pola súa misión dentro da planificación da división do traballo a dominar, asimilar e dixerir outros saberes de grande proxección práctica. Para empregar a taxonomía neoplatónica que utilizaba Risco: a utilidade social esixe a esistencia de homes hílicos, psíquicos e pneumáticos. *Non omnes possumus omnia.*

Mais se na república de Platón había *gueorgói kai demiurgói, stratiotai* e *árjontes*, e mesmo nunha sociedade sin clases o organismo colectivo terá de contar con traballadores que representen os apetitos sensíbeis, as forzas defensivas e a función intelectual, tales estamentos non poden ter o carácter de castas, e unha intercomunicación liberal deberá facilitar a ósmose cultural e o encadramento psicotécnico. Semella difícil concebir unha idea de Galicia que non se beneficie da imaxe de Galicia creada por Otero Pedrayo. Mesmo nun réxime transpersonalista, que como nas utopías de Aldous Huxley ou de Méndez Ferrín anulase mediante a perfección da técnica a liberdade interior do individuo, postulado éste no que se basea a mitoloxía pedraiana, esta mitoloxía habería ser utilizada, xiquera nos seus rasgos máis ouxetivos, e mesmo xebrándoa das súas raigañas filosóficas —por exempro, marxistizando o seu hegelianismo [11]— para a elaboración do concepto funcional, convenientemente carregado de eóns oficiáis, que habería que poñer en circulación, pois a concepción de Galicia formulada por Otero posee unha coerencia e unha calidade técnica superiores a calquera outra, e un Estado ben dirixido, aínda que imprima aos seus productos a marca teleolóxica da súa facturación, ha traballar sobor dos materiáis de mellor calidade, tomándoos onde os atope.

Desexaría ser ben entendido cando falo de mitoloxía. Un mito é na acepción escollida unha representación ideal e plástica dunha realidade. Galicia ven esistindo desde hai uns cantos séculos; pero vense realizando ao traveso de moitas formas históricas. A ciencia histórica só nos pode dar noticia dese dinamismo. Mais porriba ou por baixo da Galicia sucesiva, que é a Galicia fáctica, está a Galicia que podemos chamar lexítima, está a esencia de Galicia, que nos permite distinguir en Galicia o que é Galicia e o que non o é. Pois toda realización contén unha ganga de impureza. A espresión en forma poética da esencia de Galicia, incorporando ás súas notas estáticas a lei inmanente do seu dinamismo e percurando e rexistrando os momentos estelares en que a esistencia realiza a esencia en plenitude, é o

(11) Empréganse aquí os conceptos marxismo e hegelianismo como paradigmas de materialismo e idealismo, respectivamente, sin darlles a acepción concreta que históricamente lles corresponde. Pero un home de hoxe —como non sexa un filósofo profesional— difícilmente concebirá un materialismo que non sexa marxista. A idea de marxismo evoca o hegelianismo. Mais non se pretende que Otero profesase o idealismo dialéctico.

que chamo mito oteriano de Galicia. E coido imposíbel que ninguén presente —dentro, por suposto, dunha concepción liberal— unha imaxe máis suxestiva, máis útil e máis fecunda de Galicia que esta imaxe mítica de Otero Pedrayo.

Interpretando, pois, a xeografía e a historia de Galicia, Otero Pedrayo ten alzado un modelo de Galicia que fixo anticuado o vello modelo decimonónico, antre folklórico e mítico, construido polos Precursores. A valoración do momento céltico está afectada quizáis dunha esaxeración residuaria das posicións de Murguía e Pondal. A oposición celtas-íberos, ou arios - camitas, sostida por Murguía con racismo tan chirriante no discurso dos Xogos Froráis de Tui, foi sendo abandonada paulatinamente polos máis avisados representantes do grupo *Nós*, e o Cuevillas dos derradeiros tempos non atribuía aos invasores celtas, senón aos preceltas oestrymnios, os rasgos fundamentais que conformaron a esencia do pobo galego. Mais calquer rectificación de detalle que afecte aos feitos históricos, deixa intacta a forza nuclear da teoría de Otero, que, como modelo mítico, espresa o sentido espiritual de Galicia, fisterre occidental, e é unha esplicitación de ideáis inmanentes e non unha análise de compoñentes empíricos.

Xelmírez, meditando, na gandideira noite de Roma, axexado por mil perigos, na posibilidade do cisma se a cadeira de Pedro non fai xusticia á cadeira de Santiago, simboliza o sentido cristiano nacional da Galicia de Otero. Esa páxina final da novela, soberbia ousadía da maxinación, reflexa moi ben a liberal conciencia de occidente, fiel á tradición apostólica máis que á disciplina imperial transportada ao rexistro da xerarquía eclesiástica.

Neste momento de crise, ouvimos voces que queren ser galegas e que ollan horizontes lonxanos dos que animaron a cabalgada de Xelmírez. Semellan algúns indiferentes á propria historia, e capaces de construilo todo de novo, britando a bouza como se nunca se houbese cavado nela. Temos a impresión de que só uns poucos sobreviventes antre os discípulos de Otero, os que o seguíamos nos anos que precederon á grande proba, continuamos vendo a Galicia como el a víu. Somos xentes que persistimos por benevolencia ou desdén da historia, á que xa aportamos, moito ou pouco, canto podíamos oferecer. Desde o punto de vista da eficacia, domínanos a anguria de ter visto soterrar con Otero non só ao mestre de Galicia, senón á Gali-

cia do mestre. Mais se cadra ésa é a ilusión malencónica da persoal decadencia senil. Algún día o sentido da Galicia total, que a visión de Otero implicaba, pode renacer nunha mocidade de ollos limpos, de beizos puros, de corazón austero e piadosa veneración polos heróis antigos. Se para entón as obras de Otero Pedrayo non están nos escaparates das librarías, teránas os eruditos conservado nas bibliotecas, e o seu redescobrimento será posíbel.

Porque, desde logo, anque estóu a dirixir unha tese doutoral sobre Otero Pedrayo, non agoiro de momento moita permanencia do interés pola súa ciclópea versión de Galicia. Non creo que de momento se den as condicións axeitadas para unha vixencia da literatura nin o pensamento do noso autor. Líano e admirábano os seus compañeiros de idade: Risco, Castelao, Cuevillas. Líano e admirábano os fundadores do Seminario: Bouza, Filgueira, Tobío. Líamolo e admirábamolo os que fomos colectivamente reflexados nas páxinas de *Devalar:* todos os Pauliños Fontela, todos os Martiños Dumbría. Os mozos da posguerra ouvíano e admirábano, pero xa non o lían. E os de hoxe xa non o on nin o len. E non o poden admirar.

Endebén, non se pode facer unha Galicia de costas a Otero Pedrayo. E se a Galicia de Otero Pedrayo é de onte, e non de hoxe, ¿quén ousará decir que non pode ser de mañá?

1977

VICENTE RISCO

V. Vicente Risco

1

RISCO DESCANSA EN PAZ

Esta fráxil figura que xaz hoxe baixo da terra de Alariz, foi o vaso delicado que colmóu un espírito en perpetua axitación. Un espírito sutil, penetrante, escrupuloso, matizado, insatisfeito, curioso, tímido, sensíbel, protestatario, respeitoso, impetuoso, cauteloso, orixinal. Os adxetivos agólpanse —e temos de pór dique a esa avenida— cando se quer deseñar o contorno do escritor, do pensador que nos ten deixado. Descansa. Aquela inquietude intelectual que asaetaba a súa mente, aquela meticulosidade na resolución dos máis miudos problemas da conducta práctica que creaba a Risco terribeis e graciosas complicacións, inspiradoras de tantas páxinas nas que o máis fino humor velaba co veo da sabiduría e da arte o enoxo das prosaicas e humildes contrariedades que ignora o espírito groseiro e insignificante; aquela inquietude, aquela meticulosidade teñen cesado de fostregar ao noso amigo. Risco foi o mártir da súa intelixencia. Foi demasiado intelixente para non vivir a cotío acorado polos problemas do coñecimento, polos problemas da conducta. Cuestións pequenas e grandes, o especulativo e o pragmático de todos os días ou dos días decisivos, avolvíanse sin trégoa no seu espírito.

O home vulgar, de san e basta contestura deportiva, se ten resolto, ou lle teñen dado resoltos, os seus problemas económicos, pasa pola vida co aceno seguro do que non percebe a inseguridade, coa confianza sistemática do raparigo que ignora a complexidade da esistencia. É feliz, ou —se a verba *feliz* é demasiado solemne para calificar benestar tan ordinario—

está satisfeito. Co seu pan o coma. Non se pode poseer unha intelixencia superior, unha intelixencia que non se consuma íntegra na administración da nosa utilidade mundana, sin sufrir o desacougo, ás veces angurioso, da lóxica e da ética.

Risco fai unha viaxe de estudos á Europa Central. Vai soio, demáis xuicioso para crer que Berlín, ou Viena, ou Praga sexan divinas torres de humá sabiduría nos enmeigados recintos das cales a princesa cultura ou a fada universidade vaian a lle facer entrega das chaves do ceo e da terra que abren os segredos misteriosos da esistencia. Risco sabe que Berlín, Viena ou Praga non poseen esas claves máis que Ourense, Castro Caldelas ou Alariz. Non profesa a bobice burguesa do filistéu, nin o misticismo culturalista do doutrino. Mais Risco, ademáis de sabio, é etnógrafo, e quer perfeicionar a súa técnica. Cre que neste aspecto pode aprender un pouco, ou un bastante, en Alemania. E decídese a facer a viaxe. Cústalle moito se decidir, porque para o sabio é difícil, é espiñosa, é dramática toda decisión. Mais hai que se decidir, e decídese ao fin. Deixa, con mil escrúpulos, con mil vacilacións, con mil reservas, con mil remorsos, o seu querido Ourense. A súa querida muller, os seus queridos fillos, a súa querida casa, a súa querida camilla, o seu querido braseiro, os seus queridos amigos, a súa querida tertulia, a súa querida revista, os seus queridos hábitos, a súa querida cotidianeidade. E bótase á aventura, co espírito avolto e cun grande baúl. Suxestivas páxinas de *Mitteleuropa* están consagradas a nos referir as incomodidades, os embarazos, as complicacións, as preocupacións, os pesadelos que lle orixina tan gravoso artefacto.

O home que se propón libar nos máis esquisitos cálices da ciencia xermánica, vai ter que empregar os máis afinados recursos da súa intelixencia para resolver os humildes, mais perentorios problemas que persistentemente lle plantea, na oficina de facturación, no transbordo de trens, nas estacións de chegada, a presencia esmagadora, implacábel, inesorábel, impasíbel e irónica do seu inespresivamente hostil, do seu mudamente tiránico compañeiro de viaxe: o ousesionante baúl. Con profundo humor relátanos Risco esta pequena traxedia.

Cun humor trascendental. Porque este histórico baúl é tamén un baúl simbólico. É o símbolo da realidade empírica que oprime co seu peso ao cazador de ideas, ao demiurgo de conceitos, ao organizador de verdades. Calqueira viaxante de comer-

cio tería previsto ou resolto nun dous por tres estas dificuldades. O intelectual que o é ata a raigaña atópase impotente para defrontarse co xigantesco problema dos opresores factores da esperiencia, que esixen un tratamento inmediato e eficaz se non se quer que achanten co seu peso a vida do espírito. Mais a mente especulativa non dispón de tempo, nin gusto, nin vocación, nin aptitude para se consagrar á ingratísima tarefa de domear á ferocísima, á absurdísima, á rudísima besta dos feitos. O que se ten desposado coas ideas non pode resolver problemas de tal índole: ten de se limitar a os aturar, a os soportar. Se pode, a os acantoar. A acantoar o baúl. Pois cando non se é mozo de corda, como non o era Risco, o baúl é un estorbo.

Neste home as cousas eran máis complexas aínda. Era un intelectual puro, e a acción resultáballe incómoda. Mais non era un intelectual puro no sentido de ser un puro racionalista. O seu intelecto era o intelecto de amor que cantóu Dante. De aquí que profesase non só comprensión, senón decidida inclinación cara o irracional da vida. Poseía un espírito relixioso, e este espírito inclinábao cara a simpatía polas formas populares, humildemente deformadas, inocentemente torsionadas, de relixión. Cando decía que cría nas meigas, espresaba nunha forma cicáis humorística o seu afecto ao tesouro das crencias espirituáis do seu pobo, e cicáis tamén a súa aversión á mecanización da cultura, ao positivismo pedantesco, ao cientifismo sin signo valorativo. Lóxica e máxica eran para el dúas vertentes do verdadeiro. Mais o aganchar por unha aba para despóis esbarar por outra é un alpinismo fatigoso, que contribuíu a aumentar a tensión do seu espírito en perpetua vixilia.

Nada humán foille alleo. A súa insaciábel sede de coñecimento pola razón ou pola fe, consumía a súa alma e o seu corpo. Mais el dixo que era ortodoso en relixión, heterodoso en todo o máis. En todo o máis, pois, non se adería a ningún dogma. El mesmo non dogmatizóu. Abstíñase con sinxela prudencia das formulacións sistemáticas. Non foi un filósofo que tivese unha concepción unitaria do universo. Desconfiaba dos sistemas pechados. Foi máis ben un estudioso da cultura, un pescudador da condición humá. Pola súa metódica e modesta dubitación, pola súa afición a describir os valores humáns sin esclusivismos normativos, lembra aos sofistas, sobre todo aos da época imperial romá, tan penetrados do espírito da mántica e da relixiosidade oriental.

Os sofistas tiveron mala imprensa. A historiografía filosófica grega suministranos materiáis elaborados nas escolas de tradición socrática. Foi a filosofía ática a que dictóu sentencia no proceso da sofística. Só coñecemos a Gorgias e a Protágoras ao traveso de Platón. Mais os discípulos de Sócrates estaban afastados dos sofistas non só pola teoría do coñecimento, senón pola morte do mestre, que non consideraban allea á empencha da sofística polo seu irónico opoñente. Endebén, a filosofía ática non puido rexeitar o humanismo para volver ao naturalismo dos xonios. Tivo de intentar a síntese dos dous métodos, das dúas temáticas, das dúas gnoseoloxías. Non se comprende a cultura clásica nin a cultura renacentista sin o legado da sofística.

Neste sentido, Risco, pola súa universal curiosidade antropolóxica, pola súa prudente dialéctica, polo seu empirismo básico, está na liña dos grandes pensadores hostilmente caricaturizados por Platón, e dos que a modesta, mais entusiasta actitude perante o problema da cultura supón un paso decisivo na evolución do pensamento occidental.

Mais unha declaración de heterodosia tan tallante como a que Risco formula en materias que non se refiren á fe, implica unha inestabilidade epistemolóxica que mantén en vilo o intelecto. A mente de Risco estaba domeada por fortes tensións en todos os aspectos. Un traballo incesante, unha constante competición de perspectivas púñana a proba sin cesar. As diversas preocupacións que balizaron sucesivamente ou interpenetrándose a tarefa intelectual deste lúcido mestre, eran unha necesidade da estructura do seu espírito.

Mestre. Toda a obra de Risco, aínda a de ficción, é didáctica. Así hai que entendela. Tiña máis capacidade ideolóxica que sensibilidade artística.

Foi un grande escritor, e poseéu un estilo funcional de notábel eficacia e de singular encanto. O seu ascetismo mental liberóuno da triste retórica. Mais negarlle estilo, cando o poseéu inconfundíbel, sería caer nunha trasnoitada confusión escolar. O avantar e ciar, o interrumpirse e reconsiderar, o escurso e o paréntese, o concluir e o restrinxir que caracterizan o seu pensamento e a súa linguaxe, son outras tantas manifestacións da diversidade e matización do seu espírito, que sofría a tortura da complexidade e sometéu toda a súa vida a unha presión difícil de soportar.

Risco foi un pensador. E un pensador demasiado inteli-xente para caír en doadas e felices simplezas. Un equilibrio inestábel, de virtuoso das ideas, non por frivolidade, senón por innumerabilidade de perspectivas, acucióu, urxíu, fostregóu, desazonóu sempre a súa mente. Só o repouso no colo do sobrenatural podía sosegar a súa inquietude. O desplegue da necesaria actividade nos transitorios afáns da vida práctica tiña que fatigalo como o baúl que o acompañóu na súa viaxe por Europa. O seu corpo e a súa alma encorvábanse, nos seus derradeiros tempos, perante a ruda cárrega. Algún día haberá de se facer a análise profunda da súa obra. Agora, cansada a súa alma de problemas, cansado o seu corpo de dores, tendéuse para descansar. Respeitemos o seu sono.

1963

2

O BUFON DEL REI

1. Vicente Risco

Vicente Risco é a firma literaria de Vicente Martínez-Risco e Agüero, nado no piso primeiro da casa número 25 da rúa da Paz, antiga rúa dos Zapateiros, en Ourense, o 1.º de outubro de 1884. Risco licencióuse en Direito na Universidade de Santiago, e como profesor de Historia, formado na Escola de Estudos Superiores do Magisterio, foi docente e director na Escola Normal de Mestres de Ourense. Na súa cidade natal desenvolvéu unha intensa actividade cultural e periodística, que culminóu coa fundación e dirección da revista *Nós*. Morréu en Ourense o 30 de abril de 1963, na casa número 47 da rúa de Santo Domingo.

2. A obra de Risco

Risco é, sobre todo, un pensador, de xeito que a súa obra literaria tende a revestir un carácter docente. Dentro das letras hispánicas, pode relacionarse, por exemplo, con Ángel Ganivet e Eugenio d ' Ors. A novela inacabada de Risco *Os europeos en Abrantes* lembra nalgúns aspectos *La conquista del reino de Maya*, e por outra parte *La be plantada*, aínda que polo que

á obra de D ' Ors se refere, a actitude de Risco é máis ben paródica. Ao cientifismo clasicista ou neoclasicista do novecentista catalán, opón Risco o intuicionismo romántico como auténtica actitude literaria e filosófica atlántica e galega.

3. O teatro de Risco

Non se coñece máis que unha obra dramática de Risco, *O bufón del Rei*. Foi premiada na «Festa da lingua galega», celebrada en Santiago o ano 1926, e publicada en 1928 pola editorial «Nós», de Angel Casal. En 1933 foi representada en Buenos Aires.

4. Risco e Maeterlinck

A acción desenrólase na corte dun Rei inominado, nun tempo en que estaban vixentes os torneos, os bufóns e as azafatas. En suma, unha vaga idade media, digamos o outono da idade media, gótico flamexante, o tempo do rei Artur; non, por suposto, o tempo en que este rei tería vivido, senón o tempo en que vivéu o seu grande cronista, Sir Thomas Malory. É a idade media dos *Idylls of the King*, de Tennyson, cun pouco de prerafaelismo e máis de simbolismo. O castelo do inominado Rei de Risco parece alzar as súas torres no país onde se alzaran poucos anos antes as do castelo do rei Arkel, as do castelo do rei Ablamore, as dos castelos do rei Maeterlinck, o Maeterlinck das pezas verdadeiramente maeterlinckianas, *Pelléas et Mélisande, Alladine et Palomides, La mort de Tintagiles, Aglavaine et Sélyssette, Ariane et Barbe-Bleue, Joyzelle*, aínda que no *Bufón del Rei* hai unha certa violencia shakespeariana na palabra e na acción máis afín á dunha peza anterior, e realmente pre-maeterlinckiana, de Maeterlinck, *La Princesse Maleine*. Esta princesa, por máis precursora que sexa das princesas das outras pezas citadas, está rodeada dun clima de tempestade macbethiana dabondo distinto do bretemoso clima que envolve ás suas irmás. A peza de Risco, na que aparecen nomes tan maeterlinckianos como Golod e Tintagil, lembra máis ben á primeira peza do autor belga que ás que a partir de *Pelléas et Mélisande* estabilizan un estilo dramático peculiar, quebrado logo en exercicios de efeito escénico máis convencionáis.

Risco cita, claro está, a Maeterlinck [1] entre os escritores preferidos dos membros do grupo que agora chamamos *Nós*, e que no Ourense dos anos vinte eran coñecidos como «os modernistas» ou «os intelectuáis». Aínda que o «arturiano» do *Bufón* é máis explícito que o dos dramas do autor belga, con mencións de nomes como Lancelote, Tristán, Artús, Genebra e outros tomados das novelas de cabalarías, como Amadís e Lisuarte, que non aparecen en Maeterlinck [2], o de Tintagil como antropónimo ha estar inspirado polo de Tintagiles, que sí aparece, como sabemos [3]. E cando ao final do *Bufón* ouvimos o nome de Carceleiro, Golod, relacionámolo imediatamente co do irmán de Pélleas, Golaud, tanto máis canto que na forma Golod se nos presenta na tradución ao castelán firmada por María Martínez Sierra.

Cremos tamén de xinea maeterlinckiana o motivo da cabeleira femenina como escada para que o amante se reúna coa amada, inclinada sobre a varanda da terraza, motivo que non se desenrola, que é apontado e, logo, abandonado por conveniencias de técnica escénica (II, 1). Coñecemos o prestigio amoroso das cabeleiras femeninas. En *Pélleas et Mélisande* (III, 2) hai unha escena en que aquéla, na xanela dunha torre, e aquél, no camiño de ronda, ocupan posicións homólogas ás de Iolanda e Guindamor - Tintagil na escena indicada do *Bufón*. Mais no drama de Maeterlinck, a cabeleira da dona dece cara o cabaleiro e inúndao, e pola escada desta cabeleira ruben os bicos del cara ela. O motivo áchase tamén indicado en Hofmannsthal, *Die Frau im Fenster*, peza lírica que Risco puido coñecer, aínda que Hofmannsthal non figura entre os mestres dos componentes do grupo *Nós* citados no famoso ensaio *Nós, os inadaptados*.

O anel de Golaud perdido por Mélisande ten análoga significación ao que a raíña Iolanda entrega a Guindamor. Nam-

(1) «No teatro, Maeterlinck». Así se expresa Risco ao falar das leituras, predominantemente francesas, dos homes de *Nós* (*Léria*, Vigo, 1961, p. 46). Parece, pois, que para Risco, Maeterlinck era o máximo mestre do teatro. Tamén lle serviu de introdutor á obra de místicos como Ruysbroeck. No mesmo traballo, Maeterlinck é citado outras duas veces (p. 66).

(2) O arturismo de Maeterlinck é máis conscientemente esfumado. Nunca son mencionados os heróis da épica cabaleiresca, anque den nome aos personaxes das pezas. Evítanse os rasgos de erudición literaria. En troques, a Raíña de Risco está saturada de novelas bretonas (I, 4).

(3) Tintagil é na historia de Tristán un castelo do rei Marco (Mares). Mais Tintagiles é o nome do neno sacrificado en *La mort de Tintagiles*.

bos casos trátase dun símbolo da ruptura dun vínculo matrimonial, ou da fe xurada.

5. *Risco e Wilde*

Outro dramaturgo que os homes de *Nós* admiraron foi Oscar Wilde [4]. O desenlace súpeto do *Bufón* segue o mesmo esquema que o da *Salomé*. Unha sentencia fulminada sen previa deliberación, senón formulada como imediata reacción espontánea perante unha conduta abominábel e imediatamente executada, pon fin a ambas pezas. Nos dous casos trátase dunha sentencia de morte.

Vexamos o final do *Bufón*.

A RAÍÑA *(petando na porta de afora)*.—¡Golod! ¡Golod! *(Soan os ferrollos i entra o* Carceleiro).

O CARCELEIRO. —¿Qué manda a miña señora?

A RAÍÑA.—Colle a iste maldito e bótao da torre abaixo. ¡Que volva pra o inferno de onde surtíu! (O Carceleiro agarra ó Bufón e guinda co il pola fenestra. Cai o pano).

E comparemos co final de *Salomé*, segundo a versión inglesa:

The Voice of SALOME.—Ah! I have kissed thy mouth, Jokanaan. I have kissed thy mouth. There was a bitter taste on thy lips. Was it the taste of blood...? Bur perchance it is the taste of love... They say that love hath a bitter taste... But what of that? What of that? I have kissed thy mouth, Jokanaan. (*A moon beam falls on* SALOME, *covering her with light*).

HEROD *(turning round and seeing* SALOME).—Kill that woman! (*The soldiers rush forward and crush beneath their shields* SALOME, *daughter of Herodias, Princess of Judaea. Curtain* [5].)

6. *Asunto e personaxes*

O asunto do drama é propriamente o misterio da deformidade física e moral, que aparecen unidas, mais a segunda como determinada polo resentimento que resulta da primeira. Galehaut de Kerganor é o protagonista, como se indica no título da

(4) Mais non é mencionado en *Nós, os inadaptados*. Autores ingleses rexistanse Ruskin, Carlyle, Swinburne e Rossetti. Endebén, Wilde era moi coñecido en España nos tempos de *Nós*, como que en grande parte proporcionóu base teórica ao modernismo coas suas ideas sobre a arte. Risco (l. c., p. 48) menciona a Strauss, juntamente con Wagner, como músico típico da Europa finisecular. Richard Strauss é precisamente o autor da ópera *Salomé*, composta sobre o texto de Wilde. Tamén compuxo óperas sobre libretos de Hofmannsthal.

(5) «Salomé». A Tragedy in one Act. Translated from the French of Oscar Wilde by Lord Alfred Douglas», in *Complete Works of Oscar Wilde*, Collins, London and Glasgow, 1969, p. 575.

peza. Iolanda e Guindamor non se afastan moito de Genebra e Lanceloto, aínda que o formoso cabaleiro opón —malia a sua conduta adúltera— á maldade do seu irmán a máis heroica grandeza moral coa aceitación do seu castigo e o perdón ao seu delator. O Rei non é tan sofrido como Artur, e dá mostras de ira e enerxía. As demáis personaxes carecen de relevo especial, e, de por parte, son pouco numerosas. O Carceleiro non ten outra función que a de abrir e fechar as portas da cadea; mais afinal convértese en executor da sentencia de morte formulada contra o Bufón. Ortruda, a azafata, sabe quén son o Bufón e o Capitán, e ha revelar a aquél que éste é o seu irmán: unha forma de anagnórise.

7. Desenrolo da acción

O desenrolo desta acción comprende unha liña ascensional, que abranxe os dous cadros do «paso» primeiro, coa sua culminación no segundo de ditos pasos; e unha liña «descensional», que abranxe os «pasos» terceiro e carto.

No primeiro cadro do primeiro «paso» asistimos á presentación dos agonistas: o protagonista feo e o antagonista formoso. Aquél, resentido e cioso. Éste, xeneroso e confiado. Endebén, ambos aman á Raíña que, como é natural, ama a Guindamor. Mais trátase dun amor culpábel, feito do que Guindamor ten conciencia perfeita [6]. Iolanda non semella padecer escrúpulos en verbo disto. Inteirado de todo o Bufón, delátaos ao Rei, o que constitúi o contido do segundo cadro.

No segundo paso —deixaremos de pór entre aspas este termo—, a liña ascendente atinxe o seu ponto máis alto. Chegamos ao clímax da obra. Os amantes son sorprendidos e capturados.

Os pasos terceiro e carto desenrólanse segundo unha liña descendente. Constitúen o desenlace como proceso, aínda que só na derradeira escena estale a traca final.

O paso terceiro preséntanos na súa única escena o enfrentamento do mal e o ben, nas persoas dos dous irmáns que ignoran selo. O Bufón propónse torturar moralmente ao Capitán. Éste non só aceita mansamente a sentencia que o condena,

(6) O lume do amor de Guindamor borra os seus escrúpulos moráis, mais éstes certamente existen (I, 4). Guindamor considérase desleal, e, xa condenado a morte, aceita como xusta a sentencia (III).

senón que perdoa ao delator. Tan cristiana conduta transforma a personalidade do Bufón, que se dispón a devolver á Raíña o anel que ésta entregóu a Guindamor, para que o Rei non a vexa con peores ollos. O mal é vencido pola grandeza do ben. Ao arrependimento de Guindamor responde o do Bufón.

Paso carto. O Bufón leva o anel á Raíña. Ortruda revela a relación de parentesco entre o Bufón e o Capitán. Rexeitado pola Raíña o primeiro, torna á sua condición de vilán da historia e anuncia feros males, provocando a súa defenestración por orde da Raíña.

8. A peripecia do protagonista

Galehaut de Kerganor é deforme por obra do destino cego. A sua desgraza física convérteo nun malvado. Comovido pola xenerosidade do seu antagonista, intenta redimirse. Rexeitado, retorna á sua condición de axente do mal. É esmagado. Triunfa o seu destino, porque se a bondade raiolante do seu irmán logra elevar aquél porriba da súa condición de resentido, o desprezo da muller a quen ama, devólveo ao seu inferno. Chamóu ao ceo, e éste non o ouvíu.

9. A linguaxe

A linguaxe da peza é dabondo neutra, sen colorido local nen temporal. Unha linguaxe dabondo libresca, con exceso de hipercultismos e hiperenxebrismos. En conxunto, axeitada ao ambiente da obra, aínda que algo arbitraria na dosificación de elementos de orige vulgar e erudita.

1979

3

RISCO, LEITOR PÓSTUMO

Lendo unha novela en castelán dun autor galego, viña á nosa lembranza, non unha, senón dúas —ou máis— novelas en galego de outro autor galego, Vicente Risco.

Home desacougado, Risco, sempre «fungando e tecendo», como a serpe de Curros, houbera podido escribir —*mutatis mutandis,* xa se sabe— esta novela deste autor galego-castelán. Risco foi tamén un autor galego-castelán. Poucos escritores ga-

legos deixaron de selo. Endebén, son as novelas galegas de Risco, máis que a súa *Puerta de paja* —demasiado erudita, demasiado elusiva, demasiado teolóxica, demasiado ilóxica para outer no seu tempo un ésito verdadeiramente nacional, anque fora un grande ésito na tertulia dos discípulos do mestre—, as que lembramos por asociación espontánea de ideas ao ler a saga ou fuga de Gonzalo Torrente Ballester.

As asociacións espontáneas de ideas non sinifican sempre asociación antre os ouxetos que esas ideas representan. E mesmo cando a asociación é real, e non só ideal, pode distar de ser asociación causal. Queremos decir que as notorias afindades antre *O porco de pe* e *Os europeos en Abrantes* dunha banda, e a novela de Torrente por outra, non poden ser interpretadas no sentido dunha necesaria relación xenética. Nin xiquera sabemos se o autor máis novo se tomóu a molestia de ler as novelas ou esbozos narrativos do máis vello. Falamos do que éste escribíu en galego. *La puerta de paja* sí consta que foi lida por Torrente, quen se manifestóu interesado por ela [1].

Sexa como queira, penso que Risco houbera sido o leitor ideal desta novela de Torrente. Mesmo houbera podido escribila, como xa temos dito. É decir, que houbera podido escribir unha novela sustancialmente análoga —se cabe analoxía na sustancia— á saga ou fuga. O que nela hai de mítico e humorístico, de satírico e de antiburgués, ou antifilisteo, de antiprovinciano e de anticonvencional, é todo afín ao paradóxico espírito do escritor ourensán. Accidentalmente, Risco non compartiría, supomos, o que se cadra lle semellaría indiferentismo gratuito, a desenfadada linguaxe e a abondancia de motivos eróticos. Non porque en Risco brillen pola súa ausencia os motivos eróticos e a linguaxe desenfadada; mais danse nel en dose limitada, que implicaba, secomasí, ousadía no seu tempo. O efecto estaba condicionado á escepcionalidade. No cronista de Castroforte non hai represión ningunha, non hai ningunha inhibición, e verosímilmente Risco, tan pouco confiado na bondade natural do home, houbera achado esa naturalidade pouco na-

(1) Poucos días despóis da publicación deste artigo no xornal en que saíu por primeira vez, visitóume o autor da *Saga / Fuga de J.B.*, e falamos longamente. O interés que *La puerta de paja* suscitóu en Torrente está testemuñado na obra deste último *Panorama de la literatura española contemporánea*. Torrente manifestóume non ter lido as novelas galegas de Risco. O *Trampitán*, prodixiosa invención linguística de don Juan de la Cova Gómez, é a principal pegada ourensá na saga de Castroforte, onde abondan máis ben os motivos pontevedreses, como fica insinuado no testo: Casa do Arco, asnos, loros, Perfeitos e farmacias.

tural. Tampouco cremos que Risco aplaudira as caricaturas eclesiásticas que a novela contén. Algúns persoaxes houbéranlle parecido monifates anticlericáis semellantes aos manipulados por Curros en *Paniagua y Compañía*. Non era Risco un católico capaz de anticlericalismo. Non os había no seu tempo. Secomasí, non debemos confundir o anticlericalismo coa caricaturización de persoas eclesiásticas. Na obra de Torrente, que é esternamente unha farsa, como as novelas galegas de Risco, todo é caricatura, non hai persoaxes que non sexan caricaturescos, e se hai algún, é unha nódoa na limpeza da execución. Certamente, nesta longa posguerra, anque moitas formas permaneceron, moitas cambiaron. Xa non son catolicismo, decoro, liberdade e orde literarios o que formalmente eran cando Risco escribía *O porco de pe*. E menos cando escribía *La puerta de paja*.

Moitos crerán que a estrema liberdade con que na Saga se fala de toda clase de manifestacións secsuáis, dando aos ouxetos ou fenómenos deste campo vital os nomes máis populares ou máis groseiros —como se queira interpretar—, así como a crueldade con que son pintados todos ou moitos dos persoaxes, e a falla de respeito que a obra rezuma para os costumes burgueses, relacionan a Torrente con Cela, e tal opinión seméllanos axeitada. Endebén, parece craro dabondo que eses dous escritores galego - casteláns só poden vencellarse en aspectos accidentáis ou irrelevantes das súas respectivas obras. O que haxa de común neles é máis ben adventicio, proveniente de condicionamentos semellantes e unha semellante aventura para superar eses condicionamentos. En Torrente hai unha curiosidade polo misterioso do mundo que non achamos no padronés ou iriense, pero sí no auriense. Esta curiosidade, aínda que se esprese en forma irreverente, é o que mitiga a impresión de que nos atopamos perante unha enxeñosa parodia escéptica ao lermos a Saga. E esa curiosidade, ese transracionalismo, craramente espreso na *Puerta de paja*, é o que nos permite percibir coa debida perspectiva moral a sátira antiburguesa das novelas galegas de Risco.

Risco non só houbera sido o leitor ideal da Saga, senón que se houbera atopado a sí mesmo nela. A camilla da súa casa de Santo Domingo, coa polavilada que arredor dela se reunía, algo semella, reflexada no espello do caleixón do Gato, á caricaturesca Táboa Redonda que se reunía no café de Castrofor-

te, non moi distinto do Novelty risquián. Se non Risco e Ourense, outros galeguistas e outras cidades deixaron a súa pegada na Saga ou Fuga, e Efesios ou Salaminios, Casa do Barco ou Casa do Arco, con asnos e loros, Perfeitos e farmacias son elementos narrativos ou históricos que nos remiten a fontes locáis de inspiración. A historia galega, mesmo con Carolina ou Coralina, pesa moito na novela, non menos que a historia universal, cun Abelardo virollo que escrebe as verbas de Sartre e unha Heloísa-Simone que se pronuncia sobre a alleación do outro secso. Moitos modelos reáis das figuras da farsa ha ter manipulado o escritor; e moitos se lle terán presentado ao autor nos cafés que frecuentaba e nas revistas que remexía.

Como Castroforte é unha cidade galega, non fallará quen vexa nela unha alegoría de Galicia, e para un autor galego, anque de lingua castelá, houbera sido imposíbel non introducir no seu cadro algunha figura, algún motivo tomados da cultura vernácula. Para un home como Risco, que tanto teorizóu e practicóu nese campo, moito do material elaborado había ser estremadamente familiar. Acharía na maior complexidade da Saga o punto de madurez a que tendían as súas proprias novelas. Seguramente estimaría desacertado o que xulgaría agnosticismo da obra, que lle parecería amoral. Aínda que non se pode asegurar nada, despóis de que Otero Pedrayo atopóu en *Pascual Duarte* un estupendo comentario bíblico digno de ser lido nos refectorios dos Seminarios. ¡Quén sabe se Risco —ao mellor xa o fixeron outros— nos houbera dado unha interpretación teolóxica da obra de Torrente! Como queira que sexa, á mágoa da ausencia de Risco súmase —se é lícito apoñer as cousas cativas ás grandes— un motivo máis. Que non nos poda comunicar o seu pensamento sobre esta lenda de J. B. na que tanto atoparía e na que tanto poría de seu.

1974

4

NOTA SOBRE *LA PUERTA DE PAJA*

Como é sabido, na derradeira etapa da súa vida Risco publicóu varios libros en castelán. En castelán colaboraba na imprensa diaria, e algunhas das súas crónicas foron recollidas no

volume titulado *Las horas*. Desta época é unha *Biografía de Satanás*, unha *Historia de los judíos desde la destrucción del templo* e os ensaios recollidos no tomo *Mitología cristiana*. Desde o noso ponto de vista, esta producción na lingua do Estado, que substituíu práticamente ao galego como lingua literaria de Risco, non se explica simplemente pola presión do contorno sociopolítico en que o autor se movía, senón que supón, ao menos en parte, un retorno ao escepticismo con que Risco encaraba nos seus primeiros anos de escritor as posibilidades dunha cultura baseada no uso da língua galega. Risco non atinxíu muito éxito como escritor en castelán, mais a sua novela *La puerta de paja* chegóu a ser finalista para o premio Nadal, e merecéu a atención de algúns críticos, aínda que non tivo repercusión importante no mundo editorial.

La puerta de paja é unha novela filosófica, e mesmo teolóxica, que ten como fío condutor da acción a conversión dun pecador en santo. Dentro da etapa pecadora do protagonista —ou personaxe principal, que está fora da escena en varias secuencias da obra— hai unha parte, a que precede imediatamente á verdadeira conversión, que é unha conversión aparente. Así, ao Baldonio notoriamente rebelde a Roma, segue o Baldonio aparentemente sumiso a Roma, e a éste o Baldonio realmente sumiso a Roma. Roma é o que hai alén da porta de palla, como se explica nestes párrafos:

Dos veces me encontré, en sueños, ante la puerta de Roma; pero aquella puerta estaba obstruida con paja. Yo no entendía lo que se me quería decir con esto, ni sé si lo entiendo ahora rectamente, pero me parece que la puerta de Roma es por donde el hombre va hacia sí mismo, para encontrar a Dios, y la paja que la obstruye es el mundo, que nos aparta de nuestro propio ser, y que es como la paja que sirve de alimento a las bestias, y que arde con humo negro que acaba por disiparse y deja ceniza impalpable, que se lleva el viento.

La primera vez sabía yo que Roma estaba detrás de la puerta, pero la paja no me dejaba entrar. La segunda, creí que detrás no había sino la Nada, el vacío, el no ser absoluto, en el que me desvanecería instantáneamente y sin retorno. Es ahora cuando comprendo que, si analizamos la verdadera realidad de las cosas, lo que sucede es lo contrario: es la Nada la que está aquí, del lado de acá de la puerta, y del otro lado es donde está la vida.

Trátase, pois, dunha novela de orientación católico - romana.

Sitúase a acción, na que intervén o maravilloso cristián, anxélico ou diabólico, nunha utópica Idade Media, cunha organización feudal que poderíamos atribuir ao século XIV.

Complementaria da liña de conversión do bispo Baldonio, é a da acción do chamado Duque de Exipto, Plutón Barrabás, que representa, coas criaturas que del dependen, como a formosa Alda, o contraditorio e incerto do mundo sensíbel, en realidade un mundo ilusorio.

A primeira liña é trazada por Risco con pulso firme e ton elevado, o proprio dunha novela de tema relixioso. A segunda é máis sinuosa, máis ziguezagueante, con notas dunha fantasía pintoresquista que lembra a Rabelais e mesmo a Cunqueiro. Hai, desde logo, interferencias dun e outro estilo nas respectivas partes.

Nésta, como nas súas novelas en galego, Risco non renuncia ao seu gosto polo humor extravagante, pola rareza erudita. Mentres que a zona da novela dominada pola conduta de Baldonio, grande no pecado e na santidade, como o Inominado de outra —famosa— novela católica, *I promesi sposi*, se caracteriza esencialmente pola súa problemática ideolóxica, igual que, por exemplo, algunhas novelas históricas de Anatole France ou Dimitri Merezhkovsky, ademáis da citada de Manzoni, a zona da novela dominada pola actividade de Plutón Barrabás achégase ao folletín histórico do tipo *Notre-Dame de Paris* ou *La tour de Nesle*.

Hai algunhas vacilacións de ritmo no tempo da acción desenrolada. A morosidade con que a obra comeza, non se sostén a todo o longo da mesma. Hai breves capítulos e rápidos episodios nos que o relato cobra a nudez da pura narración, como se dun conto se tratase, eliminándose o elemento descriptivo, discursivo ou dialoxístico que cremos proprio da novela. O mesmo desenlace resulta demasiado sumario, cunha liquidación do protagonista que tal vez podería substituirse por unha exposición máis circunstanciada.

1980

FERMÍN BOUZA BREY

VI. Os novecentistas

1

TRES MESTRES NOVECENTISTAS

Se cadra, é casualidade pura. Se cadra, é imposición formal á realidade dun esquema mental que nos atrae irresistíbelmente. Mais ¿por qué? Prestixio meigo do número 3. Trindades, triadas. O 1 é a soidade. O 2 é a contrariedade. Só o 3 é a funcionalidade. E un novo 1 no que se superóu a esterilidade do isolamento e a hostilidade do enfrentamento. Unidade composta, que abranxe unha tensión que a fai fecunda e operante. Dinamismo positivo, síntese de progreso.

¿Poderíamos concebir unha historia da literatura galega moderna a base de tercetos de figuras fundamentáis?

Ninguén, cremos, nos discutiría a primeira triada; a dos grandes poetas do 800. Rosalía, Pondal e Curros. Hoxe. Noutro tempo, cicáis un condicionamento xeográfico, norte - sul, nos imporía unha alternancia. A «trimurti» vixente na actualidade é a que foi septentrional. Lamas sustituía a Pondal no canon antigo do sul.

Menos doado é estabelecer ese canon tripartito antre os poetas do posrexurdimento. Noriega Varela e Cabanillas outeñen todos os sufraxios. Verbo de quén completaría o grupo, máis que diverxencia de opinións podería haber suspensión de xuicio, abstención de voto. ¿Será xa un forzamento da realidade integrar a triada co nome de López Abente?

Na xeración «Nós», xeración de prosistas, Risco, Castelao e Otero reafirman aparentemente a validez do método.

E agora, con ocasión da morte de Bouza Brey, vemos o craro deseño de outro canon do mesmo módulo.

Referímonos aos poetas novecentistas. Mais temos que facer axiña dúas acraracións. Primeira: que chamamos así non aos poetas do século XX, senón aos nados arredor de 1900. Segunda: que catalogamos obras conclusas. Os poetas desa idade que permanecen vivos, poden considerarse a sí mesmos, se o desexan, tan grandes, ou máis grandes, que Manuel Pérez, Lois Amado e Fermín Bouza, cos que ousamos constituir o canon dos poetas mortos. Non haberá contradicción pola nosa parte, pois non nos achamos con forzas para pronunciarnos sobre o particular. E, endemáis, é ben posíbel que nun futuro prósimo haxa que revisar as fórmulas convidas.

Manuel Antonio e Amado Carballo son xa ouxeto de teses universitarias. *A poesía mariñeira de Manuel Antonio* e *A linguaxe figurada na poesía de Amado Carballo*, son títulos que soaron este curso na colación de graus de licenciatura en Filoloxía románica na Faculdade compostelana. Agardamos fundamentalmente que igual atención suscite a poesía de Bouza Brey.

Dun xeito ou outro, veleiquí tres poetas da mesma idade, da mesma xeración, que atinxiron a realizar obra persoal e inconfundíbel dentro da literatura galega. E que, malia a orixinalidade dos tres, presentan os rasgos comúns que eran de agardar das súas coordenadas cronolóxicas.

Os tres foron homes que sentiron unha viva preocupación polos problemas do seu país. Non habitaron isoladas torres de almafí, desdeñando como Des Esseintes as vulgares angueiras «filisteas». E, secomasí, a obra poética dos tres dá escasos testemuños da solidariedade social dos seus autores.

Unha crítica ou unha historia literaria ha formular as súas conclusións en vista dos feitos significativos, sin perderse en anécdotas irrelevantes. Algúns versos temperáns de Manuel Antonio conteñen espresións de confesionalidade ideolóxica. Amado Carballo evoca unha vez as cores da bandeira de Galicia. Bouza celebróu efemérides de trascendencia comunal. Nada desto é pertinente para caracterizar a poesía destes homes. Coidemos na poesía ideolóxica de moitos escritores de hoxe. Calquera que sexa a fortuna con que se producen, teleolóxicamente a ideoloxía é o esencial. Algúns teñen formulado espresamente o seu desdén pola estética pura. Considéranse obreiros ao servicio dun plan de xusticia social, que traballan coas palabras para contribuir á renovación do mundo. Os seus poemas

son, pois, esencialmente, discursos, arengas, informes, denuncias, alegados. Nos países onde esiste liberdade de espresión, cultivan a protesta. Nos países onde non esiste esa liberdade, cultivan o panexírico dos xefes, a apoloxía do sistema, se non queren afundirse no silencio ou na clandestinidade. Á beira desta poesía, artísticamente boa ou mala, eminentemente política, a poesía dos nosos novecentistas, nos seus rasgos pertinentes, caracterízase pola súa intención fundamentalmente artística. É decir, que nela a finalidade última é a producción dun ben estético, dun valor poético, e non a promoción do ben común, o cambio do orde social estabelecido ou a esaltación das virtudes dos gobernantes. Sexa cal sexa o contido conceptual dos seus poemas, Manuel Pérez, Lois Amado e Fermín Bouza fan da forma poética o ouxeto esencial do seu esforzo.

As semellanzas rematan aí. Manuel Antonio propónse romper coa tradición galega. Non sinte apenas estima pola Santa, o Bardo e o Rebelde. Son as novedades do cubismo, o creacionismo e o ultraísmo o polo de atracción que guía os pasos do Mariñeiro, o desmitificador mitificado. Manuel Antonio quer ser e é poeta de avangarda, que dinamitóu todas as pontes que levan ao pasado; pero que reforzóu todas as pontes que levan ao esterior. A súa aventura de Simbad, frecuentador de mares nunca dantes navegados, deixóu escasos ronséis na poesía galega. A súa poesía foi esperimental, e os que, admiradores de Manuel Antonio, sobreviviron a éste, tiveron tempo de rematar os seus proprios esperimentos e liquidar as súas débedas co poeta de Rianxo. ¿Alimentaremos a crencia de que os mozos que agora poden ler as poesías completas do Mariñeiro se sentirán interesados por elas? Mais cando Manuel Antonio escribe «Encheremos as velas coa luz náufraga da madrugada», non quer decir que o seu paquebote partirá ao mencer, senón que os tripulantes do mesmo encherán as súas velas coa luz da madrugada. Ou sexa, quer decir esactamente o que dí. Esta poesía non é figurativa, non é imitativa. Non hai transposición a un plano metafórico dunha realidade empírica, senón que o poeta crea unha realidade suxeitiva. Aos adeptos do socialrealismo tales requintamentos creacionistas semellarán máis ben evasión da dura realidade que non achará doada comprensión. É precisa unha concepción máis autónoma da arte para abordar o veleiro fantasma de Manuel Antonio.

Amado Carballo xa non é un poeta da avangarda. Semella

menos avanzado que Manuel Antonio porque non está dominado polo proído revolucionario. Os seus poemas son orgánicos e métricos, descontra o impresionismo e o anisosilabismo do rianxeiro. En realidade, nunha dialéctica histórica, é posterior. Asimila a imaxe ultraísta, pero disciplinándoa en formas de contención que consoliden as liberdades conqueridas evitando o perigo da disolución do poema. A metáfora baseada na sustitución do inanimado polo animado para describir a natureza, constitúi o nervo da poesía deste autor, especialista na paixase rural. ¿Aventuraríamonos a vaticinar un futuro imposíbel que houbera podido darse se o poeta non houbera morto tan mozo? Tal planteamento probaría cómo a poesía do autor de *O galo*, que xa non é creacionista, non se sinte tampouco como vixente ao non rexistar a súa rechamante epiderme o menor esterrecimento social.

É inútil maxinar se Manuel Antonio e Amado Carballo, no caso de atinxiren estes tempos, se houberan convertido do seu requintado simbolismo a un realismo elemental. Bouza Brey, que sobrepasóu os setenta anos, permanecéu sempre fiel, no fondo, ao postsimbolismo da súa mocedade. Foi, dos tres, o que máis amóu a beleza das palabras, non só polas súas connotacións poéticas, senón mesmo polas súas calidades fonéticas. Se a imaxe é o esencial en Amado Carballo ou en Manuel Antonio, a palabra mesma é nó da poesía de Bouza Brey. Todos os recursos rítmicos sensibeis, postos de lado polo autor de *De catro a catro* e utilizados en función secundaria polo de *Proel*, son potenciados másimamente polo poeta de *Nao sentleira*, que é por ventura o libro de versos de máis rica melodía que se teña publicado en galego.

Hoxe temos edicións modernas das poesías de Amado e de Manuel. Compre que a teñamos tamén das de Fermín, para que esa xente nova que uns supoñen interesados e outros alleos á poesía dos tres clásicos novecentistas, poda coñecer inteiramente unha etapa das letras galegas que hai que analizar antes de definir.

1973

2

GALOS E AURORAS

No seu libro póstumo *O galo* (A Cruña, 1928), Amado Carballo di, dirixíndose á ave que dá nome ao volume:

> Ábrelle as portas ao día
> coa chave do teu cantar.

Amado Carballo (1900-1927), relacionóuse co seu paisán Juan Bautista Andrade (1879-1930), no libro do cal *Diana de gaita* (Madrid, 1930), temos atopado os seguintes testos, moi semellantes ao transcrito:

> *El gallo*, el gallo insomne *de* cuello parabólico
> es el alegre pescador del alba.
>
> El pájaro tiene *la llave del día;*
> sin que él se estremezca no luce la albada.
> El *canto* del gallo es un Avemaría
> a la casta virgen de la madrugada.
>
> El pájaro *abrió con su* pico
> *la puerta* a la azul primavera.

De xeito que escollendo palabras destes versos poderíamos construir a frase *el gallo abrió con la llave de su canto la puerta del día*, que resultaría unha boa traducción dos versos de Amado, sin máis licencia que a de transformar en enunciativa a oración esortativa do autor de *Proel*. Así que éste tería podido inspirar o seu apóstrofe nas citadas imaxes de Andrade. E Andrade tería podido inspirar as súas imaxes no mencionado apóstrofe de Amado. E como consta a comunicación amical antre ambos escritores pontevedreses, resulta moralmente certo que unha das dúas hipóteses tivo que se dar na realidade; sin que queipa pronunciarse por ningún dos dous estremos da alternativa mentras non coñezamos con seguridade —o que cicáis é imposíbel— as datas de redacción de todos os fragmentos reproducidos. En favor da prioridade de Amado están as datas de publicación. Sabemos que o testo de Amado estaba xa escrito en 1927; mais realmente non podemos afirmar que os testos de Andrade non estivesen escritos antes daquela data.

Mais ese galo que abre as portas do día ou pesca a alba co seu colo parabólico ¿non é o mesmo galo de García Lorca que aparece no *Romancero gitano* (Madrid, 1928):

> Las piquetas de los gallos
> cavan buscando la aurora?

Sí, sí, indudábelmente. Ou se non queredes que se trate do mesmo galo, poñamos que o galo porteiro do día, o galo pescador da alba, o galo mineiro da aurora; é decir, o galo de Amado, o de Andrade e o de Lorca son fillos da mesma galiña. Aténdonos ás datas de publicación dos libros, o de Amado é o máis antigo. Non teño noticia de que o «Romance de la pena negra» se publicara antes de 1928; mais o *Romancero* está datado antre 1924 e 1927. Amado non ouvíu as piquetas dos galos de Lorca: repousaba xa na súa propria foxa, cavada polos enterradores pontevedreses.

A verdade é que a nai de todos eses galos, a verdadeira galiña dos ovos de ouro, é a choca do creacionismo, que, dun xeito ou outro, imprimíu a pegada da súa pata no pazo de Andrade, na eira de Amado e no carmen de Federico.

Non é verosímil que se diga, como di Andrade:

> El horizonte huía...
> pero lo ató el paisaje
> al tronco muerto, en el camino alzado,
> con el tenso cordaje
> de la telegrafía...,

sin coñecer algo, por pouco que sexa, do creacionismo ou ultraísmo.

Canto a Lorca, o seu *horizonte de perros* ¿non procede do *horizonte de camellos* de Huidobro, que cicáis veña dun *huracán de lobos* de Herrera y Reissig?

A imaxe persoalizadora da natureza, a humanización dos elementos cósmicos con espírito xovial, unha sorte de nova prosopeia, atópase no creacionismo como elemento esencial non menos que en Amado Carballo, aínda que néste revestida de formas métricas máis regulares. O barallar de animáis e cousas creacionista - ultraísta áchase en *Proel* disimulado en cadeas melódicas:

Acorado e roibo
durmíase o día,
coa testa deitada
no colo da ría.

Preto do hourizonte,
estrelas obrizas
frotaban os ollos
tirando a perguiza.

No ébano xélido
do skating da ría,
voltexando ledas
esbaraban as luces da vila.

Ficóu o río ancorado
na ría donda do ceo.

Os sinos sachaban
no camposanto
terra mollada.

No frío silenzo
caíu a pedrada
do cadaleito.

O tempo foi deitarse antre as montanas,
no leito branco e mol das nubens mortas.

O día amarelo
aboiaba morto
nas ágoas do ceo.

As rúas amarelas
con perguiza de bois
levaban deica o mar
quentes feixes de sol.

Endebén, é interesante advertir que, aínda dentro da poesía galega de tipo decimonónico, poderíamos achar —naturalmente, alleos á arte vangardista— antecedentes para o gosto amadiano pola imaxe prosopopeica, e para a súa tendencia a misturar elementos humáns e naturáis: como que esto responde a un certo barroquismo popular ou simbolismo neorrománico moi arraizado na alma campesina, enlazado coa escultura e a pintura dos petos das Ánimas, que tanto indignaban á Con-

desa de Pardo Bazán, cando os atopaba por todas partes na provincia de Pontevedra. A Condesa pedía nada menos que a súa destrucción, por razóns máis ben estéticas que relixiosas. Á verdade, a presidenta do Folklore Galego tiña ben pouca comprensión para o folklore. Supoño que non lle terían agradado os versos de Amado Carballo. Mais un poeta protexido pola Condesa, Alberto García Ferreiro, facía versos da escola neorrománica, en 1892. Así éstes, que verdadeiramente anuncian os de Amado Carballo:

Parece o castro un altar,
e o val cuberto de frores,
a casula de coores
que o crego pon pra misar.

Ou estes outros, onde o preneorromanismo deriva francamente ao preultraísmo, demostrando a indicada afinidade de ambas estéticas:

E parece aquel enxuto
i encanixado piñeiro,
o pompón que aquel outeiro
ten no kepis do curuto.

Con estes antecedentes, compréndese a xenealoxía das imaxes que conxugan aves e auroras. É o clima creacionista o que as produce, e así as atopamos con notábel abondancia nos mestres e epígonos da escola:

Os galos peleiran a mañán inédita (Manuel Antonio, 1925).

Los pájaros impacientes vuelan hacia el oriente a picotear el alba para que salga el sol (Vicente Huidobro, 1931).

Fue el canto de algún gallo que incendió el horizonte (Eduardo Keller Sarmiento, 1927).

Espresións nas que se di sustancialmente o mesmo que nos versos de Amado, de Andrade e de Lorca citados ao comezo deste artigo.

1957

3

O POETA LÍRICO, A VÍSCERA CORDIAL E A TERRA NAI

Eduardo Blanco Amor é da idade de Amado Carballo, de Manuel Antonio, de Álvaro de las Casas, de Bouza Brey, de Eugenio Montes. Todos estes poetas galegos naceron, ano máis, ano menos, co século. O máis inclinado estéticamente ao século XIX, antre todos eles, foi Álvaro de las Casas. O máis inclinado a romper co século XIX, antre todos eles, foi Manuel Antonio. A liña de dereita a esquerda, de conservación a revolución, que poderíamos formar con estes escritores, sería ésta: Casas, Blanco, Bouza, Amado, Montes, Manuel. En termos xeráis. Non importa que en *Romances galegos* Blanco Amor amose algunha influencia do autor de *Proel:* Ademáis de *Romances galegos*, Blanco Amor publicara *Poema en catro tempos.* E agora un *Cancioneiro.* E eses tres libros conteñen toda a súa aportación á poesía galega.

Acompaña ao *Cancioneiro* unha «Xustificación» en prosa. Nela, Blanco Amor insiste na forza do telúrico e o sentimental dentro da poesía galega, e decrara a súa escasa simpatía por unha posíbel poesía alonxada da natureza, é decir, da paisaxe, e arraigañada no intelectivo máis que no patético. É a coñecida doutrina segundo a cal o ser de Galicia esgótase, ou ao menos fúndase, no sentimento. O proprio Ramón Piñeiro, tan proclive á argumentación rigurosamente lóxica, puxo a súa vigorosa dialéctica ao servicio dunha concepción do galego que intúi na nódoa do noso espírito a máis pura esencia sentimental, pois a «saudade» é o máis puro sentimento.

Esta conceición do galego como unha realidade básicamente sentimental é case un dogma de fe antre os nosos escritores. Tendo sido ata o de agora a poesía lírica espresión a máis lograda da nosa cultura, a esploración de ese fenómeno cultural, efectuada xa repetidamente, non podía menos de botar luz sobor da persoalidade do noso grupo humán. E certamente, abonda o sentimental na nosa lírica, mais non ata o estremo esmagador que algúns vulgarmente cren, pois a poesía de Pondal, sin ir máis lonxe, aínda que chea de entusiasmo heroico, difícilmente pode se clasificar como sentimental na súa liña di-

reitiva, máis ferréamente ética que melifluamente patética, segundo é notorio.

Por eso non é cicáis imposíbel unha poesía totalmente distinta da máis obvia e encontradiza fasta o noso tempo, distinta daquéla que Blanco Amor caracteriza como a única auténtica, é decir, a poesía do sentimento, puramente suxeitiva, espresión intuitiva do complexo home - terra. Ao definir así a verdadeira poesía galega, actuamos baixo a impresión poderosa dunha parte da lírica rosaliana, que se axusta a eses límites. Mais nin toda Rosalía é sentimento nin toda a poesía galega é Rosalía. E en derradeiro termo, a poesía galega, como Galicia mesma, e como todo organismo vivo, estáse facendo a cada intre, e malamente podemos pechar nunha ríxida definición a fluencia sorprendente da esistencia en marcha.

Sabemos o que foron os pobos; non sabemos o que serán. As células renóvanse. En tempos de David, o pobo hebréu era unha raza altamente belicosa. Na idade media, os xudéus xa non son guerreiros, senón prestamistas. Os fillos dos Macabéus xa non blanden a espada; apretan a bulsa. Joab transformóuse en Shylock. A casa de Jessé transfórmase na casa de Rothschild. Mais agardade un pouco. Ao cabo dos séculos restáurase o Estado de Israel; e esta raza de banqueiros, de usureiros, que sufríu pacientemente os insultos, que manexóu o diñeiro como arma defensiva, desembaíña de novo a espada. Manexa a ametralladora, conduce o carro de combate, pilota o avión e rexeita o ataque concéntrico dos árabes que a acosan por todas as súas fronteiras. ¿Podemos manter a imaxe do vello xudéu astuto e avaro, mercantil e medroso?

Galicia non é un ser, senón un devir. Non lancemos ineficaces anatemas sobre as formas que no curso da nosa historia cultural se vaian manifestando. A poesía de mañá pode ser completamente distinta da de onte. A Castillejo parecía Garcilaso o colmo do antinacional. E agora parécenos Garcilaso, o italianizante, admirábelmente español. A poesía galega non ten por qué ser sempre sentimental nin aldeana. Pode perfeitamente ser intelectual e urbana. Un catedrático de Universidade non é menos galego que un traballador do campo, nin Compostela é menos galega que Calvos de Randín. E se non aforcamos aos profesores e bombardeamos as cidades —medida que, segundo espero, nin os máis entusiastas poetas bucólicos se resolverán a executar— necesitaremos ter, se xa non a temos, un-

ha poesía algo distinta da de Lamas Carvajal: menos sentimental e menos aldeana.

Tal poesía, máis ou menos hipotética, non esclúi, en verdade, a persistencia dunha poesía afincada na tradición xeórxica, paisaxística ou telúrica, para empregar adxetivos que van progresando no camiño da abstracción. E se ben o consideramos, ouservaremos que en moitos dos poetas galegos, mesmo os que parecen máis encadeados a aquela tradición, danse tamén riscos dun realizar poético emancipado do ámbito sentimental e do mundo aldeano. Ante todo, en Rosalía. E tamén en Blanco Amor, escritor nada limitado, senón, pola contra, moi dado a espreitar novos e variegados horizontes. Este *Cancioneiro*, endebén, no que Blanco Amor recolle unha serie de vivencias líricas, se ben non se acha falto de poemas escritos, aínda que en galego, sin ningunha preocupación galeguizante, é no seu conxunto libro que na súa temática, na súa gramática metafórica, no seu temple espiritual, acusa a presencia corporal da terra galega. Presencia ensoñada, xa que o autor vive lonxe de Galicia. E así, o *Cancioneiro* é como a carta dun fillo ausente, xeneroso e bo, que escrebe á súa nunca esquencida nai.

1956

4

O TESTEMUÑO DO PICAPEDREIRO

Cando menos, Blanco Amor propónse inxertar nova seiva á nosa novelística. Non se pode vivir sempre na saudade dos países do pasado. Toda a nosa narrativa actual é, por distintos xeitos, arcaizante. Deixo fora de consideración á máis recente, que apenas se perfila. Blanco Amor ten máis de sesenta anos. Endebén, en *A esmorga* fai literatura esperimental. O esperimento é dobre. Dunha banda refírese á técnica narrativa. De outra, á temática. A técnica narrativa é, pouco máis ou menos, a mesma de *La Chute*. Fala un so persoaxe, que dialoga con outro do que non se transcriben as palabras. Mais como o narrador de *A esmorga* morre, a diferencia do de *La Chute*, compren naquela obra unhas verbas finais do autor. Polo que se refire á temática, Blanco Amor mergúllanos nos suburbios ourensáns.

Por moi novo que sexa esto, ten os seus precedentes na interesante é cáseque esquecida prosa galega que na cidade das Burgas se escribía no século XIX. Lamas Carvajal, Heraclio Pérez Palcer, Francisco Álvarez Nóvoa. Mais o intento de Blanco Amor, pola perspectiva en que se sitúa, e pola serie de matices que implica, constitúi unha obra singular dentro da novelística galega.

A inferioridade das capas sociáis en que a anécdota discurre, a condición morbosa dos principáis persoaxes e a humilde calidade da linguaxe que o picapedreiro emprega para referir os sucesos dan ao relato un ton triste, sombrizo, abafante. A choiva, como o sol en *L ' Étranger*, xoga un papel importante no desenrolo dos sucedos e representa nesta sórdida traxedia, ata certo punto, o elemento fadal que toda traxedia implica.

¿Qué se propuxo o autor ao nos referir puntualmente unha serie de miserias físicas e moráis? Vimos de aludir a Camus. Fora da moi ostensíbel semellanza técnica apuntada, poucos acharán algo de común na narrativa do moralista francés e a do emigrado ourensán. A secura, a asepsia, o cauterio, dan craridade de clínica ás construccións de Camus. En *A esmorga*, as fermentacións son presentadas máis ben ao estilo de Sartre, é decir, non engastadas nunha montura de dignidade corneliana. Secomasí, non se desplega en *A esmorga* un sentido esplícito de símbolo ético. A maior parte das novelas negras de hoxe, co seu brutal realismo, remiten a unha instancia ideal. Mais en *A esmorga* non se ouserva unha intención inmediata de significación trascendente. Este relato non nos suxire, por exemplo, a obscenidade ou a absurdidade da esistencia. *A esmorga* é unha concienzuda esploración dun ambiente prácticamente descoñecido na literatura galega, ao que se quer dar espresión auténtica mediante a ficción dun narrador que ten dito ambiente como atmósfera natural e que non posee máis horizonte que aquel que o mesmo ambiente baña. De todo documento literario cabe estraer múltiples conclusións alleas á literatura. Mais en *A esmorga* vemos esencialmente o intento de espresión dunha leira da realidade. Supón a doutrina estética segundo a cal a espresión de calquer aspecto da realidade por medio da palabra constitúi a finalidade da obra literaria.

Especial atención merece o aspecto lingüístico. O «Castizo», un picapedreiro epiléptico, a decraración do cal ante o xuez forma o corpo da narración, dispón, naturalmente, dun galego

bastante elemental e groseiro. Blanco Amor quixo que fale como se pode supor que falaría na realidade. Esto significa, en principio, a renuncia a moitas conquistas do galego literario, un empobrecimento voluntario da materia idiomática disponíbel. Hai nesto un problema técnico: a utilización literaria da linguaxe vulgar, que non é estraña á historia das letras galegas, pois todo o Rexurdimento do século XIX ata a escola cruñesa caracterízase polo seu primitivismo e non coñece unha lingua artística tradicional, senón que escrebe na decaída língua falada. De feito, este naturalismo lingüístico que Blanco Amor percura, está máis acentuado nos xiros sintácticos que no lésico.

Estreitamente avincallado ao problema da espresión idiomática áchase o da mentalidade humá que aquéla reflexa. O «Castizo» non só ha falar, senón que ha pensar e sentir como un picapedreiro ourensán. A reproducción galvanoplástica de tales supostos é, craro, unha meta inacadábel. E dubidoso se valería a pena o acadala. Os lingüistas e os sociólogos poderían pór moitas ouxecións a *A esmorga*. Mais se esta obra había ser escrita, tiña de se zambullar no azaroso mar da controversia. O menos que merece é que se discuta. O esforzo realizado para nos presentar, coa súa propria psicoloxía e coa súa propria linguaxe, a ese artesán tarado que longamente nos fala do que veu e o que antrevéu, supón un valente alarde técnico, acometido e consumado con sostida decisión.

1961

5

VINTE ANOS POLOS ANOS VINTE

Un novo libro —ou unha nova edición dun vello libro— que leve a firma de Rafael Dieste, debe, hoxe coma onte, suscitar a atención do leitor asisado.

Rafael Dieste nacéu en 1899. Estes homes que polos anos vinte tiñan vinte anos, desempeñaron un papel crucial na historia da literatura galega.

Foron —sinte os inevitabeis precursores— os fundadores da vangarda, «os novos».

O seu fado foi singular. Educados aínda, durante os seus anos escolares, no culto do modernismo —os modernistas eran os clásicos máis modernos—, a súa persoalidade está integrada —ou desintegrada— por contradicción. Valle-Inclán ¿é o seu mestre ou o mestre dos seus opoñentes? Para algúns, as dúas cousas. O galego e o castelán, como estormentos literarios, ¿áchanse en oposición, en coordinación, en subordinación? E se en subordinación, ¿cál é o termo subordinante e cál o subordinado?

Todas as solucións teóricas aparecen na práctica. Neste ou naquel dos «novecentistas», o modernismo é implicado no vangardismo ou refugado polo vangardismo; o galego abandonado polo castelán, o castelán abandonado polo galego, o galego e o castelán pacíficamente cohonestados. Dieste, antre os homes da súa xeneración, é cicáis o espírito máis clásico, o táctico máis ecléctico, o artista máis ecuánime. Non dirá non —dirá sí— a Valle-Inclán. Non dirá non —dirá sí— ao castelán. Mais ¿será trabucado coidar que o mellor da súa obra está alén de Valle-Inclán, aquén do castelán? ¿Trátase de deformación profesional? Ao cabo, un é profesor de literatura galega.

Os escritores galegos que tiñan vinte anos en 1920, aínda aqueles que abandonaron a partida, poseían todos un elevado —e ao mesmo tempo humilde— conceito da súa profesión. Eran artistas. Creían que os sentimentos máis afervoados, que os pensamentos máis profundos non poden por sí sos deseñar un poeta. Un herói, un santo, un profeta, un filósofo... poden ser escritores. Mais o don de heroísmo, o don de santidade, o don de profecía, o don de filosofía non abondan para facer un escritor. Éste ha mester o coñecimento da súa artesanía; e só o artesán pode chegar a artista, como todo artista necesita profesar de artesán.

Rafael Dieste, na súa xa longa carreira literaria, non renegóu endexamáis deste principio. Calquer materia pode ser informada pola arte. E non esiste unha arte informe. Rafael Dieste, artista intelixente, mesurado, disciplinado —simplemente artista—, resiste ao tempo, resiste á moda. O seu «clasicismo» —clasicismo «seu»— preserva a súa obra da corrupción. Por eso un libro novo —ou unha edición nova dun libro vello— que leve a firma do escritor rianxeiro, suscita, hoxe coma onte, a atención do asisado leitor.

1974

6

NA MORTE DE FERMÍN BOUZA BREY

O día 11 de xuño do presente ano falecéu en Compostela Fermín Bouza Brey, e a súa morte supón un duro golpe para o desenrolo e arrequecimento da cultura galega.

Fermín Bouza foi un dos estudantes da Universidade de Santiago que o 12 de outubro de 1923 fundaron en Castro de Ortoño, solar paterno de Rosalía, o Seminario de Estudos Galegos, do que celebramos o cincuentenario este ano. Ao inaugurarse a esposición conmemorativa do nacimento daquela exemplar institución, voces amigas evocaron a figura do compañeiro ausente, que con grande autoridade houbera podido aleccionar ás novas xeracións galegas sobre o sentido inaugural e augural dun centro de traballo científico xurdido —con tanta pobreza de medios como riqueza de fins— por iniciativa privada, das sorprendentes realizacións do cal dá hoxe testemuño a devandita esposición, aberta o 13 de xullo deste ano na sede do Instituto Padre Sarmiento. Ocasión propicia para renovar na lembranza do país a memoria de xornadas e angueiras que agora, aos que sobreviven dos que nelas participaron, se nos aparecen nimbadas coa aureola da lenda.

Como a maior parte dos membros da primeira promoción do Seminario, Bouza Brey foi un erudito universal en Humanidades, ao menos en Ciencias Históricas. Se cadra, esta multiplicidade de saberes impidíulle realizar unha obra de volume e trascendencia decisivos nun determinado campo. Solicitada a súa atención desde moi distintos puntos, prefería atender aos múltiples chamados mediante artigos e estudos de pequena ou media estensión. A súa obra de síntese definitiva houbera sido a biografía de Rosalía de Castro. Non certamente unha biografía ensaística, unha interpretación persoal da significación vital da escritora ou unha simple novela histórica ou evanxeo apoloxético —nada do cal nos falta, pois de todo eso nos sobra—, senón unha obra científica en que o dado arquivístico, percurado con paciencia e rigor —tan despreciado polos improvisadores irresponsabeis, os descubridores xeniáis de lagoas familiares e os usufructuarios inxenuamente cínicos de conquis-

tas alleas—, ordenaría en sistema coerente os miudos feitos, o encadeamento dos cales constitúi a estructura da historia. Bouza traballaba nesa obra, e haberá que ver ata qué estremo de perfeición teñen chegado os esforzos realizados en tal sentido. Como quer que sexa, a colección de estudos adicados á biobibliografía rosaliana polo compañeiro desaparecido, confírelle o primeiro lugar antre os esploradores deses terreos.

Epigrafía, numismática, arqueoloxía en xeral, prehistoria, etnografía, xenealoxía, lesicoloxía..., ¿qué ponla da arbre da ciencia, qué eido dos estudos históricos galegos non coñecéu a aportación, sempre importante, deste polígrafo, tan escrupuloso na esculca como entusiasta na adicación? El soupo, non só sumar á corrente da literatura histórica de Galicia a contribución das súas proprias monografías, senón suscitar vocacións, promover traballos conxuntos, adoutrinar novas aptitudes e organizar equipos eficaces.

Mais Fermín Bouza Brey era tamén un poeta do que o nome tan só pode ser esquecido pola historia literaria que non pretende ser historia literaria, senón propaganda de intereses de clan. Tempo hai que Bouza Brey se mantiña alonxado da publicidade literaria. Desde o seu libro *Seitura*, somente con motivo da morte ou a homenaxe dun amigo, ou a un amigo, ou cicáis para amenizar unha escavación arqueolóxica, ou unha xuntanza conmemorativa, daba Bouza a coñecer algúns versos, trazados coa mesma celmosa pulcritude, coa mesma serea prestancia que caracterizara aos da súa mocedade. Diríase que comprendía que a súa obra poética estaba feita e xa acollida á historia; e que o turbio momento presente —en que poesía e industria, técnica artística e orientación comercial, simpatía humana e catequese ideolóxica se enguerellan e misturan para producir bens de consumo moulados sin convicción ou con doente escitación transitoria— non deparaba ouvidos aos seus cantos, nos que a retórica era un maxestoso dominio do verbo; non oferecía acougo para percibir os primores da súa métrica, na que se daban cita a sabiduría medieval e a moderna preceptiva.

Son sin dúbida moitos os mozos leitores de poesía galega —fora dos que cursaron estudos universitarios da mesma— que non teñen noticia, ou teñen unha noticia vaga, do poeta Bouza Brey. A poesía instrumental, en que o poeta fica asoba-

llado polo profeta, é a que se leva antre os fatos apretados e apresurados que non dispoñen de folgura de espacio nin de tempo para distinguir os distintos planos aos que a literatura trascende. Mais que Bouza non sexa alleo á preocupación cívica, os seus poemas constitúen coerentes estructuras estéticas, nas que a linguaxe e o estilo non son meros recursos oratorios ao servicio dunha finalidade utilitaria. A súa leitura esixe, pois, unha actitude aberta cara a realización artística. Hai que ler a Bouza como se le aos seus compañeiros de idade, Manuel Antonio e Amado Carballo. Todos tres, persoalmente ao servicio da súa terra, e nos versos dos cales non falta o quentor do entusiasmo patriótico, percuraron endebén unha poesía de elevada temperatura artística, de elaborada técnica formal, que hoxe os alonxan de quen na poesía rastrexa só a prédica popular de protesta e se desentende da consumación dun esforzo de creación literaria. Endebén, non cabe dúbida que unha sociedade sana ha contar con poetas do tipo de Bouza, a honradez do cal no uso dos materiáis de que se compón o poema acredita unha idea sobranceira de disciplina e servicio á colectividade. Hai unha profunda raigaña ética na angueira poética destes homes do 900 que quixeron tecer coas froridas palabras da lingua galega as máis esixentes e perfeitas guirlandas para ofrendalas na ara da cultura do seu país. Eles traballaron como mestres artesáns, cada un dentro da súa estética, coa másima vocación e a másima consagración, segundo as normas do seu gremio. Serán un gozo para sempre as obrizas xoias que burilóu Fermín, mestre cantor dos eidos do pasado, o presente e o porvir de Galicia.

Como científico e como artista, Bouza Brey ha permanecer sin interrupción á nosa beira.

1973

7

NAO SENLLEIRA

O rubro do primeiro libro de versos de Fermín Bouza Brey dános doado título para un artigo que saúde ao poeta agora que traspasóu o sarego da morte. Semellará a moitos, mesmamente, título demasiado doado. Secomasí, malia o esforzo que

nos aforra ao nos resolver gratuitamente o problema, debemos aceptalo como fórmula xusta, que nun aspecto define, ben que no conxunto non esgote, o carácter da obra poética deste escritor, derradeiramente máis presente na estima dos eruditos que nos inventarios conxunturáis dos rexistradores da poesía contemporánea.

Se cadra, nese título quixo o poeta espresar a súa cobiza ou o seu logro dunha arte orixinal. Como quer que teña sido, para nós simboliza unha obra que ten, antre outros, o valor da autenticidade. Con grande calma, con tranquilo esmero, Bouza traballóu un mangado de poemas que, tributarios na medida inevitábel, e, polo tanto, lídima, do tempo en que se elaboraron e dos tempos que precederon á súa formación, amosan, endebén, o calco dunha persoalidade, dunha individualidade de ourive. Esta nao non navega en conserva de outras naos, non se agarima na rolada de velas que sulcan as mesmas augas, levan os mesmos rumos e maniobran lemes que o mesmo enxeño deseñóu. A singladura é propria, e calquera que sexa o porto a que chegue —e mais que se perdera no mar—, ninguén lle pode negar que avanta soa, por roita de seu, e sin acollerse a ronsel nin remolque.

Bouza Brey era un erudito de múltiples inquedanzas. Os eidos da arqueoloxía, nas súas variadísimas leiras, acharon nel un labrador teimoso e concienzudo. Nos derradeiros anos, o seu prestixio radicaba nos círculos minoritarios de estudiosos, que apreciaban as súas aportacións —moitas veces decisivas— ao campo da ciencia galega. Lembremos —por afindade ás angueiras de quen o lembra nestas liñas— os seus fundamentáis traballos biográficos sobre Rosalía. Endebén, é a súa obra poética a que nestas liñas quixemos evocar, obra poética da que o leitor á moda apenas tiña unha vaga idea, pois Bouza Brey, sin dúbida consciente tanto do seu talante literario como da mentalización do público maioritario actual, prefiríu pórse a unha banda no desfile, pois marcar o paso ao son que se ouvía non era axeitado á súa dinámica temperamental.

Nao senlleira, que reúne poemas algún dos cales foi escrito en 1925, é de 1933. Un segundo libro, *Seitura*, no que non achamos a vizosa froración do primeiro, ou no que xa non nos sorprenden as calidades coñecidas, é posterior á guerra. E logo, o poeta cala. E como hoxe, para ser advertido, ou lembrado, hai

que berrar, o poeta Bouza Brey bórrase da nómina dos poetas citados na imprensa diaria, deixa de figurar nas antoloxías do momento, e o ensaísta de turno e actualidade, descobridor auroral de cánones definitivamente provisionáis, non o menciona, porque ou non o leu ou non foi capaz de integralo nos seus prexuicios.

E, secomasí, Bouza Brey, protexido como poeta contra o balbordo balboante do bruido brutal por muros de silencio, permanece, lonxe da propaganda da fe transitoria, sólidamente instalado no seu posto dentro da poesía galega. Na república literaria ten casa de seu, e na historia das nosas letras capítulo proprio. Cando se disipen as sombras das que o monótono xogo oportunista ensombrece hoxe a poesía de consumo, persistirá a obra de Bouza como producto de creación. Non producto industrial, elaborado con arregro a fórmula comercial, senón maduro froito de inspiración artística e de esforzo artesán.

Hai que situar a poesía de Bouza antre o posmodernismo e o prevanguardismo, antre a poesía de Otero Pedrayo e a poesía de Amado Carballo. Dentro do que era posíbel nas circunstancias históricas e xeográficas en que se desenvolvéu, Bouza levóu ás súas derradeiras consecuencias a estética simbolista, na liña de adaptación moderada e reservada que coñecéu a literatura galega. Alén del están xa os poetas especialistas, os aclimatadores do creacionismo, ou do ultraísmo, os interesantes pero limitados entusiastas dun xeito novo que hoxe amosa unha conmovedora pátina amarela de enfeite caducado.

A senlleira nao de Bouza resiste moito mellor, como fabricada de madeira nobre por un habre carpinteiro de ribeira, os embates das ondas do mar do tempo. Non a percibirán as embazadas lentes de míope do esculca do cal o horizonte é tanxente ao romo estremo do seu proprio nariz; pero un criterio que supere eventualidades gregarias e parabólicas retrancas, ha admirar a súa lanzal fasquía, a solidez das súas cuadernas e o liño torzal do seu nidio velame.

Aínda, para Bouza, a poesía é inseparábel da música. Maxestosamente resoa o seu verso, con grave ritmo pazán. E as palabras reven dozura, unha dozura sonora que as lúe en redondas oposicións, en dourados contrastes, e as inunda de luces diamantinas e as acende en ourentes roibéns. Cicáis nunca na poesía galega se lograron tales calidades de beleza sensíbel

en versos dunha plenitude fonética que soporta unha festa de cores, unha romaxe de arrecendos, unha procesión de sabores, unha sinfonía de carexas.

Para ser simbolista, este verso é demasiado sólido. Para ser parnasián, este verso é demasiado líquido. A grande mestría de versificador de Bouza ergue estructuras de beleza sensíbel equilibradas nunha ponderación de elementos que funden a destreza do arco á gracia do chafarís.

Anque Bouza non descoñece a poesía cívica, e solemnes momentos da historia da súa terra e barís persoalidades da mesma acharon o seu comentario lírico, o noso escritor poseía unha elevada concepción estética, e o brado inhumán —ou demasiado humán—, así como o agresivo chafarrinón— ás veces forma informe dunha dor sin medida— non entran na súa gramática nin na súa caligrafía, orientadas a envolver a realidade nunha atmósfera de beleza máis que a dar testemuño da miseria do home.

Veleiquí un poeta necesario, que soupo o que quería, que quixo o que podía e que ha permanecer como un clásico cando o vento vertolán do mañá se leve as follas de multicopista de moitas arbres sin raigañas de hoxe.

1973

8

DA EMIGRACION

I

O martes de antroido de 1936 —é decir, polos mesmos días que, convocados a eleccións xeráis, os españóis depositaban nas urnas 4.838.449 votos favorábeis á esquerda e 3.996.931 favorabéis á dereita— saía do prelo da editorial Nós, estabelecida no baixo da casa número 15 da Rúa do Vilar, de Santiago, unha noveliña titulada *Da emigración,* firmada por Antón Paz Míguez.

A axitación política daquela reinante pode ser a causa de que a obriña pasase inadvertida. Non se menciona na máis estensa das Historias da literatura galega moderna publicadas

ata agora. Podia que fora un libro impreso por conta do autor, e éste retirara os exemplares, para dispor persoalmente deles, unha vez impresos. Desde logo, a obra non figura como numerada dentro da serie de publicacións da editorial, segundo era costume. Se cadra, unha atenta esculca da prensa diaria da época outería algún testemuño da repercusión dese testo na opinión literaria galega. Eu non coñezo bibliografía sobre a obra nin sobre o autor. Baixo o nome déste, Couceiro, no seu Diccionario, limítase a consignar que publicóu aquela novela. Non sabe cousa, pois, da persoalidade do novelista. Se damos por seguro que, como parece, algúns aspectos da novela reflexan vivencias reáis do autor, podemos supor que éste, nado probábelmente na comarca arousá, permanecéu un certo tempo, como emigrante, en Buenos Aires. A descripción das viaxes de ida e volta antre Galicia e América e de determinados ambientes porteños baséanse, evidentemente, en esperiencias do autor.

O argumento é sinxelo. Un mozo arousán emigra a Buenos Aires e regresa ao cabo de seis anos coa ilusión de casar cunha moza a quen non tivera a precaución, ou o valor, de falar das súas pretensións con anterioridade. Motivos de pundonor ou delicadeza impediríanllo. Ata mellorar a súa posición económica mediante o traballo na emigración, non quería manifestar os seus sentimentos. Volto de Buenos Aires á súa aldea, Pablo —que así se chama— atopa a Elvira —tal é o nome da moza— a punto de casar con outro, e mesmo solicita de Pablo que apadriñe a boda. Tras un intento de suicidio, Pablo regresa segredamente a América, precisamente o día sinalado para a boda de Elvira, dispondo que pase aos noivos o diñeiro que gañara na súa primeira estancia en Buenos Aires.

A maior parte do libro ocúpaa a descripción das viaxes de ida e de volta que realiza o protagonista e de algúns aspectos da vida porteña. Hai moito material didáctico de carácter ideolóxico galeguista. Contra o que se podía esperar, os seis anos de estancia de Pablo en Buenos Aires pasan rápidamente no tempo novelesco. Realmente, as páxinas adicadas a ese núcleo narrativo limítanse a referirnos case esclusivamente a entrada e a saída de Pablo na capital arxentina. Unha vez que o temos instalado alí, apenas se nos informa do que lle acontece ata que o vemos disposto a regresar, despedíndose daquelas te-

rras. En troques, a roita de regreso, con visita ás cidades brasileiras nas que o buque fai escala, é pormenorizado dabondo.

Anque a obra se subtitula «notas dun galego», e, segundo fica dito, se basea sin dúbida na parte descriptiva —cando menos— na vida do autor, non reviste forma autobiográfica. O autor coñecería as «notas», outería de terceiras persoas información sobre o redactor daquélas —que sí hai que supor autobiográficas— e refundiría estes elementos redactando o testo en terceira persoa. Inclúense algúns poemas da autoría do protagonista. Desde o punto de vista déste está feita toda a narración ata o momento final, cando Pablo desparece e se fan conxeturas sobre o seu paradeiro.

Aínda que a novela poda ser considerada «social», como xa o título anuncia, e contén páxinas de propaganda política, está escrita con naturalidade, sin maiores retóricas nin afofamentos proféticos de voz. Máis ben é de estilo desleixado, inxenuamente coloquial. Está escrita nun galego pobre de lésico, con moitos pronomes átonos mal colocados, moitos *ches* onde debera haber *tes* e moitos tempos verbáis compostos co ausiliar *haber*. É certo que razóns estilísticas poden alterar a sintase do pronome, que na ría de Arousa hai puntos *cheístas* e que certas perífrases ou certos aspectos da acción verbal poden esixir o verbo *haber*. Mais unha cousa son as escepcións das regras e outra a infracción das mesmas. O autor da noveliña que nos ocupa —como tantos dos seus colegas de hoxe— afástase con demasiada frecuencia da norma e aínda do sistema da lingua.

A modestia do seu estilo fai, endebén, a súa leitura máis aturábel que a de algúns pedantescos prosistas anteriores e posteriores. Evidentemente, o descriptivo, que é auténtico, resulta máis aceptábel que o narrativo, sobexamente inxenuo.

O tema da emigración na nosa literatura debe ser estudado con amor. Non me refiro aos estudos sociolóxicos, aínda que a literatura proporciona tamén documentos á socioloxía. Refírome aos estudos literarios. Que a emigración sexa un fenómeno social de tanta trascendencia para o noso país, non esclúi, senón que esixe este tipo de estudo, a carón de outros de orientación máis práctica. Como *Estebo*, de Lesta Meis, e *Camiño bretemoso*, de Neira Vilas, *Da emigración* é unha das poucas novelas —hai, pois, outras— que abordan ese tema, tamén tratado na lírica e no teatro. Merece, pois, unha lembranza, que non

pretende redescubrir —ou descubrir— unha obra literaria de valor sustantivo.

II

Con este mesmo título publicóuse neste mesmo xornal, o 16 do pasado mes de xullo do corrente ano, un artigo en que se daba noticia dun raro impreso, editado polo benemérito Ánxel Casal, poucos meses antes de que estalase a guerra civil española.

Algún leitor lembrará que se trataba dunha novela que non aparece mencionada nas Historias da literatura galega, firmada por un autor que figura no Diccionario de escritores de Couceiro Freixomil, mais do que Couceiro Freixomil non sabe cousa, pois limítase a indicar que publicóu aquela novela, sin máis nada.

Eu debo o coñecimento da obra ao meu antigo alumno o romanista Manuel Taboada Cid, fillo do etnógrafo e arqueólogo Xesús Taboada Chivite, recentemente falecido. Crin de primeiras que da biblioteca déste procedería o exemplar que hoxe posee o seu fillo; mais non é así. Agora teño noticia de outros poseedores de exemplares da obra, que non está ausente do mercado de vello, mais como non consta que fora distribuida aos libreiros, non me sorprendería que fose unha rareza bibliográfica, anque non tan singular como outras novelas galegas, por certo tamén, ao menos en parte, de tema migratorio. Refírome a *¡¡¡A besta!!!*, de Xan de Masma, e *A campaña de Caprecórneca*, de Luis Otero Pimentel. Endebén, *Da emigración* foi esposta en Lugo en 1963, segundo o catálogo da mostra bibliográfica *Cen anos de literatura galega*. Mais de todos xeitos son poucos exemplares os que se conservan, sin dúbida, aínda que aos que fun localizando pode engadirse un que está en poder do autor. Endebén, éste non coñece outro comentario sobre a súa obra que o publicado neste xornal na data indicada. Creo, pois, que o libro, seguramente de curta tirada, tivo escasa difusión. Que eu, que na data da impresión vivía en Galicia e era amigo do editor, non me enteirase da publicación, ou me esquecese, é estraño. Por eso penso se non chegaría a poñerse á venda, anque semella que o recibiron algúns clientes da editorial Nós. O autor, como dixen, posee un so exemplar da obra, e ignora cál foi a sorte dos restantes.

Porque agora estóu en condicións de fornecer algúns dados sobre o autor, dados que ao mesmo autor debo, e que me parece conveniente publicar para ilustración complementaria dos que teñan lido o meu primeiro artigo. Quizáis antre eles se atope algún estudioso da novela galega a quen todo esto lle interese. Non todo van ser alternativas constitucionáis.

En *La Voz de Galicia* e dirixida a min recibiuse unha carta firmada por Antonio Paz Míguez, é decir, o autor da noveliña, que me permite completar aquela glosa do 16 de xullo.

Con data 3 de agosto, escríbeme Antonio Paz, desde Buenos Aires. Vexamos qué resulta da súa carta verbo da súa persoa e da súa obra.

Irmáns do señor Paz residentes en Galicia enviáronlle o meu artigo. Aínda que decorreron máis de cuarenta anos da publicación de *Da emigración*, ésta é a primeira noticia que o autor ten de que alguén se ocupara no seu libro.

Na época en que o escribíu, antes de cumprir os vintecinco anos da súa idade, xa con esperiencia de emigrante, sintíuse obrigado a non permanecer indiferente perante unha situación que lle resultaba tan dorosa como irritante na súa condición de galego.

Doíalle e alporizábao saber que en América os galegos non éramos respeitados; que alí a condición de galego era case sinónima de condición de torpeza, de ignorancia, de analfabetismo. E máis sofría ao reparar que en certo xeito non lles faltaba razón aos nosos detractores.

Alebrestado por tais feitos, entendía que era imprescindíbel percurar o modo de denunciar, e percurar o modo de correxir, ese estado de cousas, regresando a Galicia para crear e promover unha especie de movimento no país tendente a lograr unha toma de conciencia, e convencer ás xentes galegas da necesidade que había de erguer o nivel cultural do pobo, empezando por facer obrigatorio o ensino do idioma galego, así como o da literatura e historia de Galicia.

Non pretendía que se puxera couto á emigración, senón que se esixira un mínimo de instrucción aos emigrantes, no seu proprio beneficio e para facer honor ao país de procedencia.

Recoñecendo a limitación das súas posibilidades, o autor quixo xiquera contribuir á realización daqueles ideáis dando ao prelo as «notas dun galego» que constitúen a novela, a cal foi dictada pola arela, tan auténtica como inxenua, no seu sentir

de encetar un labor tan trascendental como difícil de ser levado a feliz termo.

Aos poucos meses de ter regresado a Buenos Aires, desencadeóuse a traxedia española, da que foi víctima o escelente Ánxel Casal. Desde entón, Paz Míguez non se preocupóu maiormente da sorte que puideran ter corrido os exemplares de *Da emigración.*

Como fica dito, o autor posee un único exemplar desa obra, que agora reléu, aguilloado pola leitura do meu artigo.

Antonio Paz Míguez nacéu na Póboa do Caramiñal o día 4 de xuño de 1911. Emigróu á Arxentina en 1929, regresóu a Galicia en 1934 e novamente pasóu a aquel país en 1936. Para visitar á súa familia volvéu á terra en 1971. E retornóu ao seu fogar arxentino. Alí vive coa súa muller andaluza. Ten dous fillos e catro netos arxentinos.

Aínda que sin dúbida son outras as súas principáis actividades, non esquecéu as súas aficións literarias, e escrebe, cicáis non moi asiduamente, en galego e en castelán; máis, ao parecer, nesta que naquela lingua.

En nadal do ano pasado foi premiado o seu poema «Saludo a Montevideo» nun concurso celebrado co gallo da conmemoración dos doucentos cincuenta anos andados desde a fundación da capital uruguaia.

Inéditos ten, antre outros, os seguintes traballos: dúas novelas, *El restaurador de la O.C.A.* e *Proceso al Riachuelo;* dúas obras de teatro, *El regreso a la isla* e *Los amigos;* un conxunto de poesías en castelán; algúns ensaios breves e relatos referidos a Galicia; e uns poucos poemas escritos en galego.

Case coas mesmas palabras da súa carta —suprimidas, desde logo, as abundantes e elegantes espresións de modestia— teño trazado o perfil do autor de *Da emigración*, o que me parece útil como complemento do meu anterior artigo, e interesante para os aficionados á erudición literaria galega.

1977

9

PRÓLOGO A UNHA EDICIÓN DE *FÍRGOAS*

I

Manuel Luis Acuña Sarmiento nacéu o 3 de outubro de 1900 en Sobrado de Trives, provincia de Ourense, e no lugar do seu nacimento vivíu ata 1920, ano no que a familia se trasladóu a Alariz. Acuña fixo o servicio militar en África e na Cruña. Estudóu maxisterio de ensino primario en Ourense, e ingresóu por oposición no Corpo nacional en 1928. Tivo escola en Tibiás (Pereiro de Aguiar), e, nos anos da República, en Madrid. Separado do Corpo a consecuencia dos sucesos de 1936, traballóu en Ourense como profesor en estabelecimentos privados adicados aos estudos da carreira de Comercio e á preparación de opositores aos Corpos de Maxisterio e Facenda. Chegóu a ser director dun destes centros. Reingresóu no Maxisterio Nacional ao final da súa vida.

Aparte das súas actividades literarias e docentes, Acuña desenrolóu actividades periodísticas. No xornal ourensán *La Región* sostivo seccións fixas, e colaboróu en *Faro de Vigo* e nas revistas *Vida Gallega*, de Vigo, e *Nós*, de Ourense. En 1930 dirixíu na Cruña o periódico *El Momento*. Contribuíu de xeito moi activo á vida da revista de educación *Escuela del Trabajo*, da Asociación de Traballadores do Ensino de Ourense.

En revistas e xornáis publicóu poemas principalmente antre 1925 e 1936.

II

Na historia da literatura galega contemporánea temos rexistrado un grupo de autores que chamamos os novecentistas. Son escritores nados ao redor do ano 1900. Estéticamente representan en Galicia a introducción dos movimentos de vanguarda. Formáranse no modernismo, e o seu avantar alén desta escola foi máis ou menos profundo. Algúns poderían ser considerados postmodernistas ou prevanguardistas mellor que verdadeiros escritores de vanguarda. No campo da poesía lírica, que era o xénero daquela hexemónico, os máis puros representantes do grupo poden ser homologados cos poetas en caste-

lán da xeración do 27, aínda que os anos, nalgúns casos, os alonxaran das tendencias da *poesía pura*, como ocurriría cos poetas casteláns correspondentes. En realidade, os poetas do 27 firman como testemuñas a acta de defunción do vanguardismo nas súas formas máis enxebres —creacionismo, ultraísmo, futurismo, cubismo—. Un Alberti, un Lorca, un Salinas, un Guillén son poetas postvanguardistas, poetas reaccionarios descontra a agresividade revolucionaria do vanguardismo; poetas thermidorianos, que queren, en todo caso, pechar o ciclo da revolución e consolidar as súas conquistas máis fecundas, renunciando ao estremismo. Máis adiante, un novo espírito subversivo, o do suprarrealismo, ha captar a algúns daqueles poetas, co que se estiña prácticamente a súa orixinalidade creadora, pois a poesía posterior dos sobrevivintes representa unha nova reacción.

En Galicia, o máis vanguardista dos poetas novecentistas foi Manuel Antonio, que beneficiou o creacionsimo. Amado Carballo é moito máis conservador, ou neoconservador —ben que elementos ultraístas estén presentes— na súa obra. Augusto Casas e Eduardo Blanco Amor apenas fecundan o seu modernismo inicial cunhas pingas de hilezoísmo amadocarballés ou, aquí e alí, certos toques de outros tipos de vanguardismo. Ademáis dos citados, temos estudado como novecentistas a Rafael Dieste, Euxenio Montes, Evaristo Correa, Florencio Delgado, Xulio Sigüenza, Emilio Mosteiro e outros nos que o modernismo pesa máis e o vanguardismo pesa menos, co que a súa sinificación como novecentistas, no sentido estético que damos a esta espresión, fica esmorecido.

¿Onde, se non no novecentismo, se ten de enmarcar a Manuel Luis Acuña? Así o fixen nun libro que saíu do prelo en 1975, poucos meses antes do pasamento do lírico ourensán, con base nos dados cronolóxicos e estéticos. Confío en que as palabras de estimación que nese libro se lle adican, teñan sido lidas polo poeta, e teñan contribuido, anque fora moi modestamente, a poñer unha raiola de sol —todo o morno que se quera— nos derradeiros días do inverno da súa vida.

III

Compraceríame que así fora, xa que a persoa de Acuña me inspiraba unha viva simpatía. Esta non se fundaba nun trato asi-

duo, pois só unha vez vin e faléi ao escritor. Foi en Ourense, durante un cálido vran —como soen selo os da cidade miñota—, con ocasión de acharme eu participando nun curso para extranxeiros. Ocurriría esto calquer ano da primeira mitade da década dos sesenta, e algún amigo ou coñecido dos que en Ourense residían —se cadra o pintor Prego— presentóume a Acuña. Ficamos sos, a falar, na terraza dun café do centro da cidade. Despedímonos cordialmente ao cabo dun anaco de tempo, e xa nunca voltamos a nos ver. Cando menos, non lembro térmonos visto de novo.

Ora, a miña simpatía por Acuña remanece —a algúns semellarálles paradóxico— da súa renuncia á literatura. Os poetas soen amar a groria, e mesmo hainos que a forma degradada de groria que chamamos actualidade; mais Acuña, que en vísperas da contenda que nos esnaquizóu, era un poeta de risoño porvir, non se preocupóu máis de outer os sufraxios dos leitores. Adicado a actividades docentes, non publicóu outros libros, non colaboróu en revistas, non compuxo poemas para seren cantados polos xograres. En fin, *mutatis mutandis*, comportóuse shakespearianamente, vivindo o resto dos seus días lonxe de barafundas literarias, *sine ira et studio*. Descontra o esibicionismo publicitario que sempre ameazóu e en tantos casos avasalóu aos nobres bardos, inspirados vates e toantes profetas, aquela actitude humana, dun autor que non necesitaba máis que cultivar o xénero de moda para bulir nas antoloxías, non pode menos de suscitar respeito e estima no ánimo de quenquer non teña aceptado a moral hedonística da sociedade de consumo.

Endebén, tal inclinación ética non ten cousa que ver co mérito artístico, o cal se refire á coerencia orgánica da obra e non á austeridade da conducta do autor. O mundo poético rexistra moitos casos de escritores de grande xenio literario e escasa consistencia moral, e de ascéticos puritanos ou abnegados filántropos que son abominabeis artistas. Manuel Luis Acuña ocupa, como dixemos, un posto na poesía galega, se ben, como tantos outros dos novecentistas, non é autor dunha obra callada, porque é autor dunha obra interrumpida.

Os novecentistas foron —fica indicado— os superadores do modernismo. Nos sonetos da sección «Camiñantes», do libro *Fírgoas*, aínda privan os esquemas do modernismo, o simbolismo, o parnasianismo ou o saudosismo. Son composicións pre-

vanguardistas. Mais noutros poemas de Acuña, e son éstes os característicos, manifféstase de cheo o espírito do novecentismo. En consecuencia, Acuña aparece como un poeta imaxinista ou idealista, sin darmos a estas denominacións o sentido histórico cultural que adquiriron en certas escolas de crítica. Decimos imaxinista en canto o esencial do poema son as imaxes. Decimos idealista en canto esta palabra se opón a realista. Mais, aínda que en todos os poemas do libro hai riscos persoáis, Acuña distaba de ter logrado en 1933 unha poesía verdadeiramente orixinal, como a lograran Amado Carballo, Pérez Sánchez ou Bouza Brey, antre os poetas da súa idade. Dos tres, e de outros novecentistas, como Blanco Amor, hai reminiscencias, influencias ou manifestacións de comunidade patrimonial. Non nos pararemos agora a analizar, filiar e ponderar estes dados. Acuña, como todos os poetas ao día daqueles días, era coidadoso artífice do verso, fora éste ceibe ou medido. Non nacera entón, ou non actuaba en Galicia, o prosaísmo, ou o feísmo, ou o vulgarismo. A forma tiña entón tanta importancia, que o contido era ás veces un soporte necesario, pero irrelevante. Non se podía facer literatura sin asunto, pero era indiferente o asunto para facer literatura.

Acuña, como tantos outros novecentistas, educóuse no respeito e o amor aos escritores do grupo Nós. Nas adicatorias das partes en que *Fírgoas* se divide, achamos os nomes dos dous grandes mestres daquela xeración, Ramón Otero Pedrayo e Vicente Risco, a carón de compañeiros de idade do autor, como Augusto María Casas; ou membros das promocións do Seminario, como Álvaro Cunqueiro; ou mesmo de máis novas niñadas, como Xoán Luis Ramos, outro poeta ourensán de prometedores comezos que desapareceu pronto do mapa literario, renunciando á carreira de poeta, sin ter publicado xiquera, como fixo Acuña, un tomo de versos.

Os estudiosos e amantes da poesía galega que o sexan verdadeiramente, seguirán con interés, se a encetan, a leitura de *Fírgoas*. Non se pode pensar que o seu autor sexa incorporado ao santoral da efímera eirexa do estronicio de consumo coxuntural. Mais temos que supor que a literatura galega non será sempre unha literatura hipotecada a unha finalidade didáctica, utilitaria ou documental. Moitas veces naceron así formas artísticas. Pero regresar ás orixes por unha teima de simplificación, conduciríanos —ben craro está— a unha etapa prelitera-

ría. Os novecentistas galegos non estaban dispostos a renunciar ás conquistas do progreso artístico. Así, mesmo en figuras como Acuña, que distan de ter dado de sí todo o que se podía esperar delas, atopamos unha honradez de bo artesán, unha seriedade de profesional literario, un xeneroso desexo de modelar o mellor posíbel o barro no taller, que demostran unha arela de servir ao público mediante a elaboración dunha arte auténtica, o que os alonxa de todo oportunismo chafalleiro.

IV

A primeira edición de *Fírgoas* leva a seguinte portada: *Manuel Luis Acuña, Fírgoas, poemas (1930-1931), Nós, Pubricacións Galegas, volume LVI, Rúa do Vilar, 15, Santiago.* No nome do poeta e no do libro non se empregan maiúsculas iniciáis. Todas son minúsculas. Segundo o colofón, o libro rematóuse de imprentar na imprenta da editorial o 6 de setembro de 1933. A cuberta, deseñada por Prego, e na que o nome do poeta figura como *Manoel,* preséntanos —sobre un fondo de paisaxe «neorrománico» de montaña, cunha lúa minguante, un sol nacente ou poñente, unha eirexa, unhas arbres e unha vaca— as figuras dun mozo e unha moza asomados a unha fiestra. Son, ao que semella, o poeta e a súa noiva. Están vestidos ao xeito cidadán, el con gravata, ela cun traxe sin mangas. O libro ten un formato de 22 por 14 centímetros, e consta de 76 páxinas. Vendíase ao precio de tres pesetas.

Esgotada esa edición, dáse ao prelo a segunda, como homenaxe e lembranza ao autor. Inclúense ao final, baixo o rubro «Máis», trece poemas non contidos na primeira edición, e escolmados polo abaixo firmante antre os manuscritos ou impresos que os amigos de Acuña puxeron ao dispor do que fala. Non engaden cousa sustancial á poesía do lírico desparecido, mais semellóu axeitado incorporalos ao libro que nos deixara.

Hainos en verso ceibe, tan ceibe que nunha ocasión —«Adolescenza»— o poeta escribíu primeiro o testo como prosa, e a continuación dividíuno en versos como o damos. Esto autorizóunos a facer a mesma operación con «Presentimento», do que o manuscrito só nos dá o testo corrido. Estes dous poemas son os de forma máis irregular, semellante á do prólogo poético do libro impreso en 1933.

Os poemas titulados «Os nenos», son os que semellan máis antigos, ou de técnica máis conservadora. No segundo hai, endebén, dous versos que temos que medir facendo unha cesura moi liberal se queremos manter a medida dodecasilábica. Son o carto do primeiro carteto e o terceiro do terceiro. Aquél,

Son o máis probe de todos os mendiños,

ha escandirse con cesura despóis da preposición *de*, e encostando esta voz como enclítica á precedente *probe*, que terá desprazado cara adiante unha sílaba o seu acento, para que o hemistiquio veña xusto. O mesmo ocurre no outro verso:

Son o cativo de todos os cativos,

no que *de* ha encostarse en *cativo*.

No resto dos poemas o metro é o oitosílabo, só ou con pes quebrados. O estilo é o de outros poemas da primeira edición de *Fírgoas*. Ouservamos o hilezoísmo que acuñóu Amado Carballo, ou o romance antre lorquiano e popular que outros novecentistas, como Augusto Casas ou Blanco Amor, cultivaron. Por veces, achegámonos ao neotrovadorismo de Bouza Brey, ou de Álvaro Cunqueiro.

V

Esta edición, como é debido, respeita escrupulosamente os testos orixináis. A morfoloxía, a sintase e o lésico de Acuña non son alterados en nome dunha normativa que o poeta non coñecéu. Mesmo cando o autor incurre en hiperenxebrismos hoxe refugados, mantemos a leición do impreso ou o manuscrito. Moitos autores modernos foron deturpados en edicións póstumas, que tratan de pór ao día ou de correxir o que os editores —non sempre adoitos— xulgan anticuado ou erróneo. Nós abstémonos de tales mistificacións. Somente aplicamos as normas da crítica testual para ler os pasos problemáticos que se presentan nos manuscritos por escuridade da letra, inacabado da obra ou *lapsus calami*, e nos impresos por erro material do tipógrafo. Mais como a nosa non é —sería inaxeitado— unha edición facsímil nin «paleográfica», temos modernizado a ortografía e revisado a puntuación.

1976

10

SEBASTIÁN MARTÍNEZ-RISCO

Nun recente artigo xornalístico, un coñecido escritor ourensán, membro esleito desta Corporación, evocaba os anos de adolescencia e mocidade do que, andando o tempo, había ser o noso presidente, ausente hoxe de antre nós na materialidade da súa presencia, vivo na cariñosa, na emocionada lembranza dos que nos reunimos precisamente neste acto para render un tributo de recordación a aquel perfeito cabaleiro, a aquel xusto xuez, a aquel pulquérrimo escritor que foi Sebastián Martínez-Risco.

Eduardo Blanco Amor trazábanos un cadro da vida intelectual da mocidade naquel Ourense de principios de século, no que don Marcelo Macías e don Vicente Risco, varóns ilustres dos que os apelidos acreditan o seu parentesco co noso saudoso presidente, exercían un indiscutíbel maxisterio, persoeiros o un e o outro das súas respectivas xeracións nas tertulias científicas e literarias; nas publicacións, tan numerosas e brillantes naquel tempo; no decorrer, en fin, dos traballos e dos días da xenerosa cidade que se coroa de vidras e loureiros.

Sebastián era un daqueles mozos con vocación literaria que, nados arredor do cambio de século, gostamos de chamar os novecentistas. A lonxevidade de don Marcelo permitíu a este prócer da tribuna e a cátedra, irradiar sobre eles a viva luz e a faiscante corroboración da súa persoalidade paternal, patriarcal, engaioladora e optimista, irradiación que no caso do noso presidente se exercía desde sólidas posicións de prósimo parentesco. En canto a Vicente Risco, tanto na súa etapa «modernista» como na súa etapa «galeguista», foi o espilidor máis ousado das conciencias mozas dos seus tempos, e, deudo igualmente de Sebastián, éste achábase tamén destinado a beneficiar os froitos desta outra poderosa intelixencia, que, como os da intelixencia de Macías, reventaban nun horto familiar.

A tradición doméstica do cultivo da oratoria, xénero literario en que don Marcelo Macías atinxíu merecida sona, reforzóuse en Sebastián Risco pola profesión escollida, que o orientóu á oratoria forense. Mais o noso presidente sobresaíu tamén na oratoria académica, á que aportaba as dotes de clarida-

de didáctica e precisión dialéctica que son proprias do bo xurisperito, e que se reflexan tamén nos escritos específicamente literarios que Sebastián nos deixóu.

Os novecentistas comezaron a súa carreira como discípulos dos homes de *Nós*. Nos anos mozos, nos anos vintes, cando eles tiñan vinte anos, aqueles mestres, educados no modernismo, inician a súa obra de contido galeguista. A maior parte dos novecentistas seguen a mesma traxectoria, aínda que con distintas matizacións, cabalgando xeralmente nas súas empresas literarias sobre os dous idiomas falados no país. Vicente Risco perpetúa en moitos deles os avatares lingüísticos e estilísticos da súa propria vida. Un fato de brillantes ourensáns, como Eduardo Blanco Amor, Euxenio Montes, Alvaro de las Casas, Augusto María Casas, Florencio Delgado Gurriarán, Manuel Luis Acuña, presentan similitudes de formación e gosto con Sebastián Martínez-Risco.

Como os seus compañeiros de idade e ourensanía, Sebastián tivo unha adolescencia e unha primeira mocidade de poeta que tecía sonetos aleixandrinos dentro da estética en que se moveron outros vates galegos sobresaíntes no cultivo do castelán: un Antonio Rey Soto, que adicóu un famoso soneto —pero endecasilábico— á ciceroniana persoalidade de don Marcelo; Xavier Bóveda, que había ter o seu momento ultraísta; Ramón Fernández Mato, felizmente vivo; Sofía Casanova, musa do modernismo; Ramón Goy de Silva, émulo de Maeterlinck; Xan Bautista Andrade, mentor de Amado Carballo; Ánxel Lázaro, que coñecéu os ésitos do teatro; Primitivo Rodríguez Sanxurxo, un parnasiano: todos ben dotados, de distintas idades, de distintas procedencias, mesmo de distintos matices dentro da poesía modernista, a maior parte máis perto dos modernistas españóis de grande sona daquela —Francisco Villaespesa, Manuel Machado, Emilio Carrere— que dos grandes mestres hispanoamericanos.

Versos de Sebastián viron a luz en revistas da época, como *La Esfera*, onde alternaban cos dos mestres da poesía española, onde se abeiraban tamén dos de algúns dos citados poetas galegos.

O modernismo está na base da formación tanto dos homes da xeración de Vicente Risco como daqueles da xeración de Sebastián Risco. Non comprenderemos cabalmente a producción galega destes homes se non estudamos ben o desenrolo do mo-

dernismo en Galicia, que tivo o seu apóstolo en Valle-Inclán, e que antes de ser combatido por Galo Salinas e Manuel Antonio —e ao mesmo tempo que era combatido—, influíu poderosamente na formación de todos os mestres de *Nós*. Dicotomías artificiáis antre galeguismo e modernismo impidíronnos até agora unha visión axeitada do proprio Castelao, do que tanto a obra literaria como a plástica ten un forte componente de romantismo modernista. As súas relacións de mocidade con Rey Soto —que benzoóu a súa unión con Virxinia—, Fernández Mato, Fernández Flórez e o proprio Valle-Inclán esplican moitas actitudes artísticas e mesmo doutrináis do xenial autor das *Cousas*.

A máis coidada obra literaria de Sebastián foi a súa novela *La lanza negra*, publicada en 1943. Ben coñecido é o panorama da novela española da inmediata postguerra. A loita civil repercutía dun xeito ou outro na producción literaria desde os mesmos anos da contenda, cando na zona en que ocupaba Francisco Franco —que tamén foi novelista— a xefatura do Estado, publicábase *Madrid, de corte a checa*, de Agustín de Foxá; e naquela onde ese posto era ostentado por Manuel Azaña —que tamén foi novelista—, editaba *Contraataque* Ramón Sender. Rematada a guerra, foi o *Pascual Duarte*, dun escritor galego, a novela que en 1942 inicióu a recuperación do xénero na península, mentras no esilio Arturo Barea encetaba un ano antes a publicación de *La forja de un rebelde*. Ese mesmo ano aparecía en Buenos Aires a primeira novela en castelán de Otero Pedrayo, *Las palmas del convento*, unha novela histórica. E o mesmo ano que Cela daba ao prelo o seu *Pascual* —que Vicente Risco había traducir ao galego—, Sender publicaba *Crónica del alba*. Tamén de 1942 é *Raza*, de Jaime de Andrade. En 1943 aparecen as novelas militantes *Javier Mariño*, de Gonzalo Torrente, e *La fiel infantería*, de Rafael García Serrano, dunha banda, e *Campo cerrado*, de Max Aub, de outra.

A novela de Risco nada ten que ver coas súas contemporáneas; refírome ás citadas, que se poden considerar representativas do momento. De entrada, *La lanza negra* non é unha novela da guerra, senón, como o autor declara espresamente, unha novela da paz. A súa acción sitúase a fins da segunda decia do século que corre, e céntrase sobre o conflicto que se plantea a un xuez de entrada nunha vila sometida ao dominio dun cacique contra quen ten de dictar sentencia. Aínda que o xuez, noi-

vo da filla do cacique, emite o fallo conforme á súa conciencia, a súa victoria é pírrica, pois, renunciando a loitar contra o poderoso magnate, resígnase á perda da moza e pide traslado a outro destino. Co tempo, ten noticia de que aquéla vai contraír matrimonio cun sobriño do demandante a quen dou a razón, xefe da facción que se opuña á dirixida polo seu xa imposíbel sogro.

As fontes desta novela son a novela oitocentista e novecentista de tradición española. Pola súa coidada estructura, na que todos os fíos se atan; polo cortés equilibrio das partes; o enxebre vocabulario, ricaz en termos concretos; pola mesura do ton e a prácida andadura do relato, a novela de Sebastián, pulcramente escrita, lémbranos a neoclásica maneira de Valera. Mais Azorín está tamén presente, mesmo con referencia nominal, no formato da obra. Azorín era tamén un neoclásico, como Valera, e hai, en certos aspectos, afindades antre estes escritores, aos que non sei se chamar novelistas ou reservar esa calificación para Galdós e Baroja, os seus respectivos contemporáneos. Hai na novela de Risco unha «Postnovela» —como hai unha «Prenovela»— na que a sucesión de cadros que reiteran un mesmo motivo é xa paladinamente un exercicio concebido baixo o maxisterio de Azorín. Con todo, seméllame que Risco tiña condicións de novelista ao xeito tradicional máis auténticas que Valera e Azorín, que, prosistas de singular esmero —como o era tamén o meticuloso Sebastián—, sobresaían máis na «escena» que no «relato», é decir, na composición descriptiva dun cadro que na narración dos feitos que constitúen o proceso da acción.

Con ser *La lanza negra* unha novela de apacibeis tintes rosados, oscilante antre o realismo costumista de estilizado idealismo e o simbolismo moralizante, encerra, baixo a súa discreta aparencia de sinxelo relato provinciano, un fondo de grave problemática ética e social, pois aborda a cuestión da posibilidade de que a xusticia sexa independente no medio rural organizado realmente, como Costa decía, sobre a base de oligarquía e caciquismo, e non conforme á doutrinaria Constitución de papel, a Constitución de Cánovas del Castillo. Con surdina é orquestrado neste relato o drama da conciencia dun xuez que se ve en conflicto co seu medio.

Lendo esta novela, lembraba eu outra da que asimesmo é protagonista un home de toga que tamén ten un problema de

conciencia. Porque xulgar é sempre dramático, e todo xuez xusto, como Risco, fai un problema da aplicación da lei. Esta outra novela é dun autor antes coñecido por unhas novelas antre satíricas e eróticas, saturadas de cínico e desenfadado pesimismo. Co tempo, cambióu radicalmente a visión do mundo deste escritor, Dino Segre, cuxa firma literaria era Pitigrilli. Na súa novela, titulada na traducción española *El experimento de Pott*, o maxistrado deste nome rebélase contra a sentencia dictada polo tribunal que preside, sentencia que condena a unha acusada que el cre inocente. Abandona a carreira e chega a ser *clown* moi sonado. Despóis dun fracaso sentimental perde as ilusións e torna a ser xuez con destino nun afastado territorio colonial. Dantes de saír para ese lugar, recebe a visita da muller condenada que provocóu a súa renuncia á toga. Esta muller, xa en liberdade, dálle as gracias polo apoio que lle dispensóu no xuicio e confésalle que era verdadeiramente culpábel.

É un desenlace irónico, como o de *La lanza negra*. Supón, como no caso do xuez Oria, un fracaso do idealismo do maxistrado. Mais o optimismo realista de Risco, aínda que non chegóu a plantearse siquera a posibilidade de que Oria loitase animosamente en Villaseca, para manterse no seu posto e conservar o amor de Carmen, presenta cando menos ao seu personaxe fiel aos seus ideáis de xusticia e disposto a escoitar en audiencia as voces agres da discordia allea, mais que para elo teña que desouvir as do seu proprio corazón.

Como maxistrado, como abogado, como académico, como home, Risco, a semellanza do xuez Oria, seguíu crendo na xusticia e oficiando no seu altar; máis feliz que Pott, o herói de Pitigrilli. Endebén, como Oria houbo de renunciar a Carmen polo honor da toga, Risco polo servicio da toga houbo de renunciar á literatura. Consagrado á xurisprudencia e absorbido por ela, foi esquecendo ao poeta, ao novelista que levaba en sí. E co tempo, se, aparte da súa obra xurídica, abordóu o ensaio literario ou estudóu o sentimento da xusticia na literatura galega, en prosa galega de acompasado ritmo e transparente claridade espositiva, novos froitos de creación pura ficaron xa sin vagar para a maduración, e aquel home tan ben dotado para a arte, mantivo unha elegante actitude de literato de outros días, non insistindo en furtar para a ficción ou lirismo o tempo que tiña de consagrar ás actividades profesionáis do tribunal ou do bu-

fete e ás de presidente desta Academia, á que sirvíu con cortés ecuanimidade, imparcial tolerancia e fraternal agarimo.

Mais non me compre a min facer a louvanza destes aspectos da persoalidade de Sebastián. E xa decorréu o tempo que me foi outorgado para trazar o perfil incompleto da súa fasquía literaria.

1978

LUIS PIMENTEL

VII. Luis Pimentel

1

HOMENAXE A PIMENTEL

A mellor homenaxe que podemos render a un morto consiste en evocalo tal como foi en vida. Non como nós quixéramos que fose, pois eso é, nunha ou outra forma, egoísmo; senón como el realmente foi e quixo ser, pois eso é respeito ao próximo, fidelidade á verdade e humildade perante a realidade. Piedade e cordura. Luis Pimentel deixóu unha obra. Luis Pimentel falóu algunhas veces verbo da súa obra. Conservamos os seus versos e as súas decraracións, e uns e outras —para os que non o teñan coñecido persoalmente— dicen dabondo sobre a súa persoalidade. E eso que dicen é a súa propria voz, que debe prevalecer respeito das discordantes voces alleas que contradictoriamente o caracterizan. Pimentel era un poeta moi pouco coñecido, e, ao mesmo tempo, e paradóxicamente, moi prestixioso. A grata lembranza duns poucos e finos versos lidos non se relembra ónde, o sainete do misterio, a gabanza teimosa nos beizos de algúns bos coñecedores do poeta, as opinións dos cales formaban opinión, fixeron case xeral antre os afeizoados á poesía, a postura admirativa verbo da poesía de Pimentel. Cán pouco baseada en familiaridade coa súa obra era esta postura, denúnciano os erros de definición que pulularon á morte do poeta, nos artigos necrolóxicos que se lle adicaron. Un distinto escritor fálanos dun mozo que arrombóu o seu primeiro estormento lingüístico, nunha sorte de conversión idiomática [1]. Mais

(1) «Empezó Pimentel su carrera escribiendo en castellano... Su poesía estaba formulada en el idioma de Castilla... Pero Pimentel estaba reservado para triunfar por otras vías. Su verdadero destino poético va a cumplirse el día en que, abandonando el uso de una lengua, recibida como don cultural magnífico pero extraño, se abrazó con alma y vida al

este rapaz non é Pimentel, que, maior de sesenta anos, menos de dous denantes de morrer, formula unhas decraracións, axustadas á realidade, nada conformes con aquela inexacta pintura dos feitos [2]. ¿E quén é ese poeta da avangarda, que malia a súa idade se sitúa antre as xeracións da nosa posguerra, aliñado cos gastadores das promocións máis novas? Non Pimentel, do que o sentimentalismo, o provincianismo, o aristocratismo son de xinea romántica e simbolista. ¿Cicáis debemos, os que limos e tratamos a Pimentel, recoñecelo nese poeta social, comprometido, que nos ten sido insinuado? Non podemos, pois a súa vida e a súa obra foron as dun intimista, atento con nerviosa ansiedade aos latexos do seu proprio corazón, choído no seu refuxio de almafí e cultivando as máis requintadas frores da espiritualidade estecista.

Non. Unha cousa é que unha parte dos poemas de Pimentel fosen escritos en galego, e outra cousa que o noso poeta abandonase nunca o cultivo do castelán. Unha cousa é que Pimentel lograse unha notábel axilidade na pincelada impresionista, e mesmo puntillista, e outra cousa é que debamos axun-

---

idioma que le corría por las venas, a ese maravilloso verbo que después de haber florecido... en la inigualada poesía.. de los cancioneros portugalaicos, se refugió... en el oscuro corazón de un pueblo... para resurgir finalmente en... Rosalía... Pondal... Curros... De manera, pues, que así como otros dan todos sus bienes a los pobres con el fin de ofrecer en sus corazones más espacio al bien absoluto, así aquel muchacho lleno de posibilidades entregó su porvenir a los vientos del más alegre sacrificio para correr la aventura que su solar natal le estaba dictando desde dentro. Gesto de abnegación que el cielo le pagó con creces al concederle la honra de ser, no un buen poeta más, sino un poeta que además de excelentísimo, era la viva encarnación de un instante feliz en la tradición cultural de su rincón entrañable, vale decir, de Galicia, de esa Galicia que a través de él y de su arte, anadía un dorado eslabón a la tierna cadena de su emoción y de su canto». FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ, «Figura de Luis Pimentel», en *El Nacional*, Caracas, 15 outubro, 1959.

(2) «—¿En qué idioma le gusta más escribir, en gallego o en castellano? —En castellano». AL. DEÁR, «La quiniela del aficionado. D. Luis Pimentel», en *El Progreso*, núm. 15.040, Lugo, venres, 9 de decembro, 1955, p. 4.
«Pimentel piensa que le gustaría conocer en castellano lo que tienen que decir los poetas gallegos de hoy... —Me gustaría hacer, por encima de todo, teatro. Teatro gallego, sobre temas gallegos, en castellano». ARMESTO, «Ayer con... Luis Pimentel», en *El Progreso*, Lugo, mércores, 21, marzo, 1956; p. 2.
Cf. RAMON GONZÁLEZ ALEGRE, «Recuerdo de la obra de Luis Pimentel», en *El Progreso*, domingo 6 setembro 1959: «Luis Pimentel apenas ha escrito versos en idioma de Galicia. Tengo tres cartas de él, claras, terminantes, rotundas, dispuestas a ofrecerlas a la luz pública cuando hiciere falta, en las que declara que muy pocos versos escribió en gallego porque *desconoce el idioma*».
A realidade é que Pimentel escribíu un certo número de poemas en galego, o lésico de algúns dos cales foi correxido por un esperto: e ata catro persoas traduciron anónimamente poemas de Pimentel, orixinariamente casteláns, ao galego. Estas traducións foron tidas polos non avisados como orixináis. Endebén, por razóns filolóxicas, o que estea ao tanto do noso movimento literario, non só podería distinguilas dos orixináis de Pimentel, senón distribuílas antre os catro traductores, todos os cales, desde logo, coñecen mellor que Pimentel o galego literario.

talo a carón dos revolucionarios da lírica que se erguían descontra o herdo do século XIX, ao que pertecen, naturalmente, o impresionismo e o puntillismo. Unha cousa é que Pimentel verquese o seu lirismo sobre os mortos que a violencia dos homes en guerra foi deixando nas gavias da historia, e outra cousa é que se lle considere enrolado na literatura comprometida. Pola súa solución dos problemas lingüísticos, temáticos e estilísticos que a circunstancia lle planteaba, o noso lírico pode considerarse situado nunha liña paralela á dos membros da chamada escola angloirlandesa de poesía.

O primeiro poema datado de Pimentel é de 1918, aínda que non o vimos publicado até 1924, na revista *Ronsel* [3]. É un poema de versos non medidos, mais sí rimados, indiscriminadamente asoantes e consoantes. Titúlase «Mi pequeño deseo». Polo que se refire á forma, súmase á tendencia dos poetas creacionistas e ultraístas de entón, que gostaban do pareado arrítmico e asoante. Polo que se refire ao contido, espresa o anceio dunha felicidade matrimonial, provinciana e modesta, inxenua e burguesa. Ao rexistar a aparente influencia de Francis Jammes, que foi sempre o poeta predilecto de Pimentel, suliña Celestino Fernández de la Vega [4] o feito de que ata 1920 non se publica a traducción por Enrique Díez - Canedo da colección titulada *Del toque de alba al toque de oración* [5], libro de cabeceira do poeta de Lugo. Mais Ramón Pérez de Ayala, desde os primeiros anos do século, introducira en España o xeito de Jammes, e na súa «Epístola a Azorín», datada en 1906, ten un verso:

Y los dos nos quitamos el pequeño sombrero [6],

do que pode ser reminiscencia o de «Mi pequeño deseo»:

Y al pasar, el cura nos sacará el redondo sombrero,

tanto máis canto que *sacará* está indudábelmente empregado por *quitará*.

(3) «De mi Tagebuch. Mi pequeño deseo». Núm. 3, p. 19. Firma Luis V. F. Pimentel. O apelido paterno do noso poeta era Vázquez; o materno Fernández. Pimentel era o segundo apelido do abó materno de Pimentel. Mais Luis Pimentel era chamado asi por todo o mundo que o coñecía.

(4) «Vida e poesía de Luis Pimentel, en *Sombra do aire na herba*, Vigo, 1959, p. 21 s. Cf. FERNANDO CADAVAL. «Y Laforgue en triste provincia» en *Vida Gallega*, núms. 762-763, setembro - outubro 1960, p. 107.

(5) FRANCIS JAMMES. *Del toque de alba al toque de oración*, versión de Enrique Díez Canedo, Calpe, 1920.

(6) RAMON PEREZ DE AYALA, *El sendero andante*, Madrid, 1921, p. 56.

Cando se preguntóu a Pimentel cál era o seu poeta preferido, aquél respondéu: «Ahora y siempre, Francis Jammes» [7]. Pimentel amaba no poeta dos Baixos Pirineos a transparente simplicidade, o cándido sentimentalismo, o senso fresco e inxel do provincián. A súa frecuentación de Jammes maniféstase mesmo na adaptación de títulos e temas. A «Prière pour qu'un enfant ne meure pas», que comeza cun «Mon Dieu» e remata cun «pourquoi», espéllase na «Oración para que no se muera un pájaro», que se enceta cun «Señor» e conclúi cun «por qué» [8].

Mais Pimentel nunca escribiría unhas *Xeórxicas*. Non é esacto que a súa alma estivera chea de paisaxe galega [9], como non chamemos paisaxe galega á súa cidade de Lugo, ás alamedas e quinteiros da súa capital de provincia. Nin xiquera é Lugo para Pimentel a capital natural dunha comarca rural, agrícola e gandeira, coa trunfante vida dun mercado que espontáneamente xurdíu. O Lugo de Pimentel ten a vida vencida dunha pequena cidade provinciana, alonxada dos focos centráis de enerxía; o enlevo resignado e vespertino do lonxamente periférico, a onde chega amortecida a onda do sangue que palpita atroupeladamente na grande capital. Recanto triste e apacíbel, dourado polo sol das seras lentas de outono, no que o poeta, como unha abella, laboróu a súa cela; como un verme de seda, tecéu o seu capucho: na que se pecha, no que se agacha, para fabricar o seu mel, para dormir o seu sono. Nada máis oposto a este espírito de pousada delectación na queda e apagada gracia da outonal fremosura provinciana, que a gama de cores quentes con que Amado Carballo, un verdadeiro paisaxista, que se cartea con Pimentel, descrebe a súa Galicia aldeá, centro do mundo, paraíso da terra, cosmos autónomo de poesía. A concepción lírica de Amado esixe naturalmente o galego. Unha concepción provinciana da vida en Galicia exise naturalmente o castelán. Pimentel foi lóxico ao preferilo para facer este tipo de poesía, que constituía a súa máis arraigañada vocación.

Se en Jammes achóu Pimentel corroboración e estímulo para o seu apartamento dos motivos trepidantes da vida in-

---

(7) *El Progreso*, 21, marzo, 1956.
(8) LUIS PIMENTEL, *Barco sin luces*, Lugo, 1960, p. 25.
(9) Cf. DÁMASO ALONSO, «Prólogo» a *Barco sin luces*, p. 6.

dustrial e acumulativa das grandes capitáis modernas, o seu delicado intimismo de home requintado e nervioso non podía atopar orientación no temperamento rústico, no temperamento campesino, na sublime inocencia que abranxe gozo e mágoa, sorrisos e bágoas en telúrica síntese vidal, que constitúi a derradeira esencia do autor das *Xeórxicas cristianas*. Sendo Jammes a súa grande admiración, o carácter urbán da poesía de Pimentel esixía outro repertorio de materiáis, outro arseal de símbolos. Achóuno noutro poeta francés, que coñecéu, como a Jammes, en versión española. Outro poeta de motivos provincianos, mais esta vez de motivos cidadáns. Foi Jules Laforgue, nacido no Uruguay, como Jules Supervielle. Cito a este último poeta porque Fernández de la Vega o propón, con toda verosimilitude, non só como inspirador de imaxes e temas de Pimentel, senón mesmo como suxeridor do título *Barco sin luces*, ao traveso do seu libro *Bosque sin horas* [10]. Mais a influencia de Laforgue, a partir dun determinado momento, borra calqueira outra pegada. A gramática laforguiana vai ser a gramática pimenteliana. É sinxelamente asombroso o número de coincidencias de terminoloxía, e polo tanto de vivencias poéticas, que se dá antre os dous autores. A súa lúa de *ballet*, de «Commedia dell'Arte»; os seus polichinelas enfariñados; os seus bailaríns pintados; os seus pianos luxosos; as súas difuntas; os seus outonos monótonos, con ventos e choivas; os seus pasigos; as súas lámpadas; os seus domingos; o seu Pierrot; o seu cisne; a súa Leda; as súas cinzas; o seu aburrimento; os seus cornos de caza; as súas pantomimas; os seus hisopos; os seus mármores; os seus pésames; os seus almadraques; os seus seos; os seus cadrís; os seus seráns; as súas camelias; os seus escarpíns; os seus quinteiros; as súas salas; as súas parellas; as súas campás; os seus arrabaldos; as súas pompas fúnebres; as súas autopsias; os seus cregos... Todos estes motivos da poesía de Pimentel se atopan en Laforgue. Laforgue é, polo demáis, o único poeta —agás Rosalía— que aparece tasativamente mencionado nos versos de Pimentel, e non unha, senón tres veces, as tres vencellado co motivo provinciano.

Y Laforgue en triste provincia [11]

. . . . . .

(10) FERNÁNDEZ DE LA VEGA, *l. cit.*, pp. 24 ss.
(11) «Pantomima» en *Alba*, n.º 11, 1952.

Laforgue y su luna de provincias [12]

. . . . . .

Lémbrote agora,
probe Laforgue.
Ti fúcheste
coa túa lúa de provincias [13].

E Laforgue —como Rosalía— é o único poeta que constitúi tema direito na poesía de Pimentel. Os poemas déste «Pantomima» e «Domingo» son espresos homenaxes ao autor de *Les complaintes*. Non citaréi —fíxeno noutra ocasión— máis poemas pimentelianos da escola de Laforgue antre os publicados. Quero sí reforzar a impresión do leitor con algúns dados inéditos. Por exemplo, estes versos que tomo dun testo manuscrito titulado *Dibujos animados:*

En zuecos de madera llega el fagot.

. . . . . .

La noche, de rodillas,
sostiene el atril.

. . . . . .

Las avenidas se siembran de harina.

. . . . . .

Y la flauta se deshace
en pájaros brillantes.

Co mesmo título hai antre os papéis de Pimentel un esbozo de *ballet* ou pantomima para os seguintes persoaxes: *El fagot, El piano, El arpa, La flauta, La rosa, La luna, La fuente.* Vese que é un proxeito de dramatización do poema a que pertecen os versos anteriores, escritos sin dúbida moi a raíz dunha leitura de *Les complaintes.*

A mesma esplicación ten outro esbozo. É o guión dun «ballet-pantomima» titulado *La muerte de Pierrot,* en catro esceas, que tería de se bailar sobre música de Chopin, Falla, Sibelius, Debussy e Dukas.

Tan ostensibeis pegadas de Laforgue semellaban indicar unha grande frecuentación da súa obra. Foi, pois, sin sorpresa

(12) *Ibidem.*
(13) «Domingos», en *Sombra do aire na herba,* p. 54.

cómo atopéi antre os libros de Pimentel *Las lamentaciones («Les complaintes»)*, versión castelá de R. Lasso de la Vega [14]. Non hai indicios de que Pimentel coñecera ningunha outra obra do autor francouruguayo. Cándo entraron en contacto estas dúas sutís sensibilidades líricas, é cousa que non podo precisar. Desde logo, Laforgue está presente nos primeiros versos da versión definitiva de *Barco sin luces:*

> Ya se marchó el ministro del Señor
> —visita de cumplido—
> y su hisopo lleno de rutina [15];

que non parecen independentes déste:

> Un hoyo, al que rocía con el hisopo un cura viejo que se resfría [16].

Jammes, Laforgue. Dous poetas preferidos por Luis Pimentel. Mais con Laforgue, non menos que con Jammes, as diferencias contan tanto como as semellanzas. Laforgue, como Rimbaud, é unha das fontes do que se chamaba na miña mocedade «poesía nova». Ambos representan a disolución do simbolismo. Laforgue xoga sarcásticamente cos seus motivos románticos, situándose nunha posición irónica que raiola unha pantasmagórica luz de teatro, a medias poético e a medias grotesco, sobre o mundo enfocado. Pimentel, seriamente sentimental, recolle dos mesmos motivos o perfil estético, mais non o movimento irreal de farsa absurda e paródica. O romantismo envolveito nunha roupaxe simbolista, manténse conmovedoramente puro na poesía de Pimentel. Pimentel cre sinceiramente na salvación pola poesía, cre que a poesía é o grande miragre do mundo. Cre que as cousas santas han ser tratadas santamente. A cada intre chámase a sí mesmo poeta, e con ese título é designado na súa esquela de defunción. A poesía é para el como unha relixión. Non é un estormento para fin algún que a trascenda, senón que é un fin en sí mesma. O poeta é un ser eleito, que salva ao mundo sin ira, sin berros, co divino enlevo da lira. Orfeo [17].

---

(14) *Biblioteca de autores célebres. Julio Laforgue. Las lamentaciones (Les complaintes). Versión castellana de R. Lasso de la Vega*, Editorial América, Martín de las Heras, 88, Madrid.
(15) *Barco sin luces*, p. 13.
(16) *Las lamentaciones*, p. 57.
(17) «La poesía es el gran milagro del mundo». *Mburuxo*, núm. 9, Ferrol, 1958.

Así, os funambulescos xogos de motivos macabros de Laforgue, revístense en Pimentel dunha esterrecida seriedade.

Tú sabes solamente que volveré
en los ojos de los caballos negros.
Allí encerrado, como en un nicho,
después del último y pequeño paseo.
Tú estarás entre los cristales ciegos de mi casa
para esperar mi última vuelta.
Volveré otra vez por la calle alegre
donde el sol juega en las cornisas.
Pensarás en mis últimos zapatos,
en mi último cigarrillo,
en el reloj que aún le queda sangre
y la lámpara que aún tiene corazón.
Tú sabes solamente que volveré
en los ojos de los caballos negros [18].

Neste mundo de poetas escépticos, en que di Elliot «a poesía non importa» [19], Pimentel era un poeta crente. Aínda que leu serodiamente os *Sonetos a Orfeo* [20], e a súa sinxela emotividade era moi outra cousa que a complexa pesquisa abisal de Rilke, semellaba agardar a «parusía» do deus. El era o seu profeta. Oferecía ás xentes o bautismo do seu Xordán, adoviándoas para o advimento. A vida, Salomé de pes incasabeis, pedíu o seu acedo don ao tempo que engule ás súas crianzas. Non puido entoar o cántico de Simeón. É o destino de moitos precursores. Desde logo, o de todos os poetas que esperan e anuncian a vinda do reino da poesía, como o poeta de Lugo.

1960

2

LUIS V. FERNÁNDEZ PIMENTEL

O médico lucense Luis Vázquez Fernández era coñecido, non só no mundo das letras, senón tamén nos restantes mun-

(18) Autógrafo de Pimentel.
(19) «The poetry does not matter», *Four quartets. East Coker II.*
(20) RILKE, *Sonetos a Orfeo, texto alemán y traducción de Carlos Barral*, Adonais, 1954.
De Rilke hai tamén antre os libros de Pimentel os seguintes:
Las quintaesencias. (Jaime Bofill y Ferro), 1941.
Las elegías de Duino (Juan José Domenchina), 1945.
Cartas a un joven poeta, Barcelona, 1949.

dos que compoñen o pequeno universo da súa cidade natal, polo nome de Luis Pimentel. Pimentel era o sesto apelido de Pimentel: o segundo do seu abó materno. Mais non só Pimentel, senón os seus irmáns, e os fillos dos seus irmáns, non menos que a única filla de Pimentel, Pimenteles son, como Pimenteles os designamos, e Lugo non de outro xeito que como Pimenteles os recoñece antre os seus veciños. De modo que Luis Pimentel é algo máis que un seudónimo, ou é apenas un seudónimo, ou non é só unha firma literaria. O mesmo que Rubén Darío.

Os primeiros traballos literarios de Pimentel están firmados Luis V. Fernández Pimentel. Son os aparecidos na revista *Ronsel*, que no ano 1924, baixo o rubro «Revista de Arte», saíu á luz en Lugo. Ostentaban o título de directores o escritor Evaristo Correa Calderón e o deseñador Álvaro Cebreiro, residentes en Lugo e na Cruña respeitivamente. Era segredario de redacción Álvaro Gil. E redactores Francisco Luis Bernárdez (Vigo), Eugenio Montes (Ourense), Manuel Antonio (Santiago), Jesús Bal (Madrid), Luis V. Fernández Pimentel (Lugo), Fernández Mazas (Pontevedra), Jesús Carracedo (Nova York), Domingo Carvallo (Lugo), S. Bonhome (Santiago). ¡Ben louzán viveiro de talentos! Cáseque todos estes nomes soan hoxe —os dos vivos e os dos mortos— na ágora da cultura hispánica, ou no foro da cultura galega.

No primeiro número de *Ronsel*, datado en maio de 1924, aparecen dous poemas que non pesará coñecer ao leitor. Un, titulado «Camino solitario», di así:

La niebla se palpa con manos húmedas
en las ramas vacías y en los muros de las casas.
Ni un soplo de aire en las cimas. Mudos los pinos.
Parece como si rondase el llanto.
Ni un pájaro se ve en el camino.
¿Por qué vas tú solo por aquí?

O outro titúlase «Noche de miedo», e é deste xeito:

Da gracias que camino y sendero encontrases aquí.
Aún descansa inclinada tu cabeza en mi pecho.
A nuestro alrededor se cierra la noche.
Tu dolor no tiene ninguna palabra.
Déjalo en la oscura portada.
Y así, ahoga tu llanto:
tú sabes que tú estás en casa.

¿Non é verdade que antre os versos destes poemas hai moitos que se parecen moito aos versos do Pimentel maduro? Mais non son de Pimentel. É curioso. Son versos traducidos do alemán por María Mercedes V. Fernández Pimentel, irmá do noso poeta. O autor é Albert Sergel.

Os versos de Luis V. Fernández Pimentel que se publicaron en *Ronsel* parécense aos de *Barco sin luces* menos que os de Sergel. De Luis V. Fernández Pimentel hai en *Ronsel* catro poemas en verso, titulados «Mi pequeño deseo», «Intermedio local», «En tus ojos», «Amanecer», e tres poemas en prosa: «Mío», «Paseos», «Mañana».

O tema provinciano, que ha de fluir a cotío na poesía de Pimentel, aparece xa nestes poemas. «Mi pequeño deseo» é a espresión dun anceio de felicidade tecida co fío do cotián, o sinxelo e o inxenuo. Sinalóuse a influencia de Francis Jammes. «Mi pequeño deseo» leva a data de 1918. Foi escrito en Compostela, onde o poeta estudaba Medicina. A traducción por Díez-Canedo do volume *Del toque de alba al toque de oración*, lectura predilecta de Pimentel, é de 1920. Teña lido Pimentel a Jammes con anterioridade, ou estea baixo a influencia de Ramón Pérez de Ayala, que acusa tempranamente a pegada do poeta francés, é o certo que V. Fernández Pimentel lembra inmediatamente ao lírico dos Baixos Pirineos. «Intermedio local» dános unha desas visións provincianas que hemos atopar a miudo no Pimentel posterior.

Tarde buena de otoño, redondita y dorada.
Tarde del domingo.
La banda municipal es como un juguete de niño.
Uniformes blancos y escarlata.
Trajes pintados sobre hojalata.
. . . . . .
Y el sol es como un niño bobo
que juega con todo.

Os poemas en prosa —e «Mi pequeño deseo»— levan o título xenérico e xermánico «De mi Tagebuch». En «Paseos» fálase dun soñado ambular circulatorio pola vella muralla, que Pimentel cos seus amigos realizaría moitas veces. «Mañana» é notábel polo seu paisaxismo, máis ben escepcional en Pimentel, poeta de recintos espirituáis, de interiores urbáns, ou, todo

o máis, cando saía ao ar libre, de praciñas de capital de provincia.

Aínda que o Luis V. Fernández Pimentel que podemos estudar en *Ronsel*, e que anunciaba a publicación dun libro titulado *Poemillas*, non é aínda o Luis Pimentel de *Barco sin luces*, os versos e as prosas que por entón alumeaba, merecen a atención dos que se interesan pola provincia galega da poesía española. Acusan unha voz aínda abalante e indecisa, mais dun fino metal, e son dignos de se reimprentar, con outros inéditos ou dispersos, para que se poida perfilar mellor, na súa perspectiva histórica, a figura do poeta de Lugo.

1961

3

POEMAS DE PROVINCIA

Os que prestan atención coidadosa aos fenómenos culturáis que se desenrolan en Galicia, lembran a colección de poesía «Xistral», editada en Lugo baixo a dirección do escritor e pintor Ánxel Xohán. Acadóu varios números, que se publicaron durante os anos 1952-1955. Luis Pimentel pensóu reunir ou escribir para esa colección uns *Poemas de provincia*. Xa sabemos que o asunto provinciano tentaba con insistencia ao poeta lugués. O enlevo malencónico dun xeito de vida estático, ancorado no fondo da tradición e tinxido dun esvaído tinte de resignada malencolía, engaiolóu a Pimentel, como a outros epígonos do simbolismo ou do modernismo. Mais ese gusto, co seu decidido sentimentalismo romántico —que achamos, por exemplo, no mexicán López Velarde, contemporáneo dos primeiros versos de Pimentel—,non foi no autor de *Barco sin luces* pasaxeira afición. Transcurridos os anos vinte, en que se estinguen, a ambos lados do Atlántico, os derradeiros ecos posmodernistas, Pimentel, como un Rodenbach, como un Laforgue espectral, continúa pulsando a técola provinciana, que soa como unha menxase do pasado, presente no saudoso corazón do poeta.

Y Laforgue en triste provincia.
. . . . . .
Laforgue y su luna de provincias.
. . . . . .
Ti fúcheste
coa túa lúa de provincias.
. . . . . .
Una tarde lenta de provincias.
. . . . . .
Isa plazuela pequena
de provincias.
. . . . . .

Fixémonos na derradeira cita. O poema está escrito en galego, mais a palabra «plazuela» é inescusábelmente castelá. Ela dá o ton á evocación. Unha versión calqueira ao galego desa verba espoliaríaa da súa cárrega sentimental. A significación afectiva do vocábulo, o seu marcado sentido como nota esencial de ambiente provinciano, ficaría destruida se fora traducida. A lingua propria dunha poesía española que contemple o ámbito como provincia, é naturalmente o castelán; e nesta lingua había nacer o conxunto proxeitado baixo o título *Poemas de provincia*.

A obra non chegóu a ser escrita como unidade coerente de glosas literarias dun tema sistemáticamente enfocado. Os motivos provinciáns abrollan en poemas illados ou xurden misturados con outras claves. Mais o autor comezóu a botar os alicerces da obra planificada. Unha profesora de piano, moi laforguiana, como se verá, aínda que —craro é— sin ironía, está retratada baixo o rubro *«Poemas de provincia»*. Poñamos ao sol este daguerrotipo amarelado.

Roto ya el resorte de sus caderas,
una rígida cintura de raso;
miserables charcos de sombra
hay en sus hombros,
y una triste esencia viva
en la mísera luz de aceite
de sus senos.
En la sala modesta y limpia,
perdida su suntuosidad,
a la calle lanza sus notas,
envueltas en una humilde seda.

Baixo o mesmo rubro xeral, mais neste caso con título proprio, aparece antre os manuscritos do poeta este outro testo, non concluso:

El cementerio civil

Era un pequeñísimo recinto
amurallado, cuadrado y triste.
Tenía una puerta
de un verde desvaído,
de maderos ya separados y vencidos.
Cuando niños,
mirábamos por entre ellos,
llenos de curiosidad,
una pequeña selva
de ortigas, cardos y mentas...

1962

4

LUIS PIMENTEL

Unha lonxana provincia. Unha pequena cidade. Un interior coidadosamente organizado. ¿Estamos falando da vida ou da poesía de Pimentel? Esa lonxana provincia, a dos *Poemas de provincia*, un dos libros proxectados e non realizados por Pimentel, ¿non é a provincia de Lugo? Esa pequena cidade coa súa alameda, coas súas lentas tardes de outono, co seu Corpus de ouro resplandecente, ¿é a cidade soñada que, a medias romántico, a medias simbolista, como un Rodenbach a súa Bruges, cantaba Pimentel na súa lírica? ¿Ou é a cidade da que a cotío pisaba o asfalto, no seu ir e vir antre as dúas prazas, Maior e Santo Domingo, antre as dúas portas, Santiago e San Fernando? E este interior, forrado de veludos silandeiros, constelado de nácares, poboado de consolas, por onde esbara a bailar a fantasma de Jean Borlin; ese interior onde o aire é cruzado por paxaros de prata, onde a atmósfera é perfumada por rosas de ébano, onde o esquecimento estremecen dondamente acordes de mouros pianos, sospiros de dourados oboes, ¿é o país de misterioso ensoño, segredamente ferido por unha fina araxe de acoro que, derradeiro irmán de Maeterlinck, de Rossetti, de

Yeats, creóu Pimentel para a súa paz e para a súa groria, para o seu esmaio e para a súa malenconía, con verbas aladas, sinxelas e luxosas, inxenuas e metálicas, na súa poesía chea de verdes lúas e de marbres negros? ¿Ou é, sinxelamente, a súa casa, pois o poeta tivo unha casa propria e amoblóuna e adornóuna e pulíuna ao seu gosto, estucho e acougo, colo e cela, estudio, niño, ermida, torre?

Pimentel non amóu, como Verhaeren, as cidades tentaculares, a poesía das máquinas, o balbordante canto das moitedumes. Facíalle mal a plétora desta poderosa beleza, e refugóu as grandes viaxes e as grandes urbes.

Pimentel non amóu, como Burns, o verde estalido maternal da terra, a salvaxe ledicia da natureza, o lóstrego gris da lebre que foxe. Non montaba o seu cabalete ao ar ceibo, e aínda que era un pintor impresionista, o grande sol no raiolante ceo non urbanizado polos tellados, magoaba os seus ollos acostumados á pantalla da luz interior.

A súa cidade foi o seu pequeno Lugo. A súa paisaxe foi o seu mundo íntimo. Un mundo delicado que el proxeitóu sobre o seu confín real. O circo familiar, o circo amical do seu Lugo, que era o seu del, non o de todos, nin tampouco o de cada un dos outros. Non o de Corredoira, que con febras da barba do Greco, da barba de Valle, formaba os seus pincéis, e escenificaba a mística. Non o de Arcadio Romero, que achaba o animal oculto en cada cousa, deseñando unha ermida con ventre de elefante, unhas casas con olladas de boi. Non o de Fole, un Lugo nouturno de augaforte, con escuros recantos habitados por tabernas onde se bebe o viño mentras se oi fora, sobre as laxes trecoleadas de zocos, chover, como unha tristeira fadalidade, a auga.

Non. O Lugo de Pimentel era un Lugo transfigurado ao seu xeito. Pimentel despira a Lugo de moitos refaixos e vestírao de moitos veos, como a unha moza, como a unha noiva. Un derradeiro sol sobre as carrizas das pizarras, sobre os orcelos dos granitos. Nenos nas alamedas, como en Carrere, mais coa lanzalía de en Juan Ramón. Un río esangue arrola o sono desta cidade pequena «y dulce, dulce», como a Dámaso Alonso lle parecía. Capital de provincia. ¿De qué terra? Dunha terra da alma, dunha terra do ceo. Estas doces acuarelas, estes ternos pastéis foron ensaiados na paleta do derradeiro simbolismo con

cores de outono e solpor. Mais esta declinante beleza só é a cara evasiva da poesía de Pimentel. O seu rosto auténtico é o dun ser mortal que escoita con arripío o bordoneo do moscón fatídico. Contrapunto daquela beleza de ouro antigo, a anguria medra, penetrando os seus versos máis puros.

¡Cuánto terror
llevamos los hombres!

O casulo sutil de refinada seda que tecéu, non puido illalo da dor de vivir. A intrusa inevitábel punzábao co seu estilete frío. Agora xa está tranquilo. Todos os acoros calmáronse no seu peito, todas as feridas fecháronse no seu corazón. Mais no seu pelerinar sobre a terra, aquel mundo bautizado por un orballo de gracia estética, con bailes suecos, espellos veneciáns e música de Debussy, no que quería choerse para ensoñar, tiña unha fenda por onde lle penetróu todo o sombrizo da vida e da morte. O cadavre que xaz no hospital, o amigo maduro para o tránsito que lle oculta as súas mans como si temese que o poeta lese nelas a sentencia fatal, a tesoura das autopsias, os pes de Cristo na urna pechada do mencer...

E secomasí, cán belos son os pes do que camiña sobor da morte. A grandeza do home está, segundo Pascal, en que é o único animal que sabe ha de morrer. E a máis alta lírica é espresión desa sabiduría.

Esa sabiduría que acoraba o corazón de Luis Pimentel.

Mais agora xa está tranquilo.

1958

5

TORSO

Aínda que quen esto escrebe tivo oportunidade de coñecer a obra inédita de Pimentel, non se considera libre dos inconvenientes que afectan aos outros para interpretar ao poeta. E se, unha vez máis, lle rende tributo consagrándolle unhas liñas, sabe que éstas aduro poden ter, no mellor dos casos, un valor provisional. E non só porque non está impresa a totalidade da obra en libro de cómoda consulta, senón tamén porque, a unha

primeira ollada, que únicamente podería superar un detido estudo sobre testos completos e depurados, aínda non disponibeis, a poesía de Pimentel presenta un aspecto contradictorio que plantea moitos interrogantes. O ámbito xeográfico preferido de Pimentel é a provincia; o ámbito sentimental, o romanticismo; o ámbito estilístico, o impresionismo; o ámbito métrico, a arritmia. Todo elo constitúi un complexo bastante matizado, tenso, inestábel, no que se mesturan elementos arcaicos e actuáis. Por unha parte, Pimentel parece se ter formado sobre os simbolistas máis conservadores, máis románticos —Francis Jammes era o seu poeta predilecto—. Mais a imaxe en Pimentel, aínda que sempre ao servicio de movimentos afectivos, mostra unha ousadía, unha liberdade, unha alacridade que o aprosiman aos simbolistas máis avanzados. Así ocorre, por exemplo, no poema «Sala de visita», onde a cotidianidade ao Jammes está revestida por unha fantasía ao Laforgue.

De Laforgue, cuxa «Lamentación de la luna en provincia»,[1], é evocada en dous poemas de Pimentel, «Pantomima» e «Domingo», recibíu o noso poeta confirmación do seu gosto romántico e finisecular polo motivo provinciano ao Jammes ou ao Rodenbach, máis prósimo ao primeiro polo seu ton de desexada inxenuidade, ao segundo pola súa adscripción aos motivos urbáns; pero transformándose todo, ao contacto do autor de *Les complaintes,* polo que toca á potencia imaxinativa, nunha suntuosa fantasmagoría iluminada por unha lúa de escenografía italiana baixo a que, abalado por oboes e fagots, o espectro branco da «Lamentación de Lord Pierrot» esbara nunha danza lixeiramente macabra. A provincia aparece teimosamente mencionada —«Pantomima», «Domingo», «El amigo»—. Pimentel chegóu a proxectar e escribir en parte unha serie de *Poemas de provincia,* dos cais o primeiro, moi laforguiano, titúlase «La profesora de piano». Dentro da mesma liña está o seu poema «Lugo», onde viste á súa cidade nadal coas galas de frías cores dos recantos lonxanos. Mais aínda noutros moitos casos, os seus domingos vacíos, os seus crepúsculos malencónicos, as súas alamedas senlleiras, os seus interiores alfaiados de lacas e

(1) Cito pola traducción ao castelán de *Les complaintes,* de Rafael Lasso de la Vega, *Las lamentaciones.* Madrid, s.d., obra que figuraba na biblioteca de Pimentel, e única de Laforgue que nos consta ser coñecida do poeta lugués.

nácares, consolas e pianos, rezuman provincia por todos os seus poros.

O enlevo dos interiores tapizados de tácitos veludos, estudios, alcobas, oratorios ou gabinetes, refuxios herméticos para os ritos da arte, o amor, a pregaria ou o coloquio, suxírennos un Huysmans evasivo, espiritual orquestrador da recatada moleza burguesa. Mais en Pimentel non falta a crispación perante a ferocidade do home lobo, do que o ouveo salvaxe se infiltra polas paredes do seu eremitorio. Caben así versións contradictorias da poesía de Pimentel. E se a fosforescencia das súas metáforas de festa veneciana pode nos inducir a ver nel unha sensibilidade epidémica só atenta ao puro arreguizo estético, o seu estremecimento perante Deus e a morte, de resonancias non moi fondas, mais de alta frecuencia, que procede por súpetas descárregas cheas de faíscas nerviosas, aprosímannolo ao sarego do metaempírico.

Tampouco esiste obvia concordancia antre o doente ton de sinxela emotividade que Pimentel percuraba como supremo logro, e o radical versolibrismo da forma. Pimentel falaba do ritmo e música dos seus versos. Para probar que non esisten, abonda observar que moitos foron obxeto de traduccións ao galego puramente mecánicas, palabra por palabra, sin que ninguén teña chamado a atención sobre o quebramento da armonía. É que non a hai, a non ser que falemos en sentido figurado. Os versos, cando non se distribúin arbitrariamente, agrúpanse por unidades lóxicas ou sintácticas, ou ben por grupos fónicos, cortados polas pausas da respiración. Pimentel, que nunca foi un home de letras profesional, tería tropezado fortemente coa resistencia das formas duras se tencionara dominalas. Á súa maxinación intuitiva e a súa pereza técnica presentóuselle a forma libre como a forma natural de espresión da súa poesía impresionista.

Pimentel, aínda que ás veces acusa pegadas moi fondas dos seus poetas favoritos, atinxíu verdadeira orixinalidade esencial no conxunto da súa obra. Os ingredientes que manexóu son de filiación moi diversa, e proceden amiude de polos opostos. Pimentel non os elaboróu reflesivamente para fundilos nunha síntese superior. Usóunos no seu estado de materia prima, combinándoos físicamente, mais sin intentar ningunha transustanciación. Así aqueles elementos pódense separar por

medios mecánicos e agrupar segundo os seus opostos signos en calquera ordenación bipartita. Mais a pesares delo, Pimentel é un poeta singular. A súa atmósfera, o seu timbre, son seus. O metal de voz de Pimentel, tan distinto de todos os que soan hoxe no ámbito peninsular, é en derradeira instancia persoal, aínda que a análise da súa composición nos revele oposicións de contrarios non inteiramente superadas.

1960

SILVIO SANTIAGO

VIII. Dous prosistas serodios

I

CONTOS DE ÁNXEL FOLE

É o conto unha das manifestacións máis características da literatura popular. E como os principios de toda literatura erudita que aspire a reflexar o medio en que xurde se apoian normalmente na tradición folklórica, non pode estrañar que sexa o conto un dos xéneros preferidos polos máis temperáns cultivadores das letras en cada zona idiomática. Tal lei non deixa de se cumplir na literatura galega, e así vemos aparecer nela o conto como unha das primeiras espresións da prosa. Nos momentos iniciáis o conto é de marcado sabor popular, e só ao chegar a trance de madurez a nosa literatura, triunfa o conto de inspiración artística persoal, calesqueira que sexan os residuos, resabios ou raigañas folklóricos que a obra conserve.

Se quixéramos situar pola súa contestura íntima e polo seu xenio peculiar cara un lado ou outro do mencionado proceso os contos de Ánxel Fole que veñen de se publicar, atoparíamonos — na necesidade de resolvernos— coa coxuntura de aprosimalos cara o tipo inicial, pois se ben un cañamazo artístico de escritor persoal sostén as incidencias do relato, éstas, na maior parte dos casos, revelan un poder maxinativo, unha concepción da vida e uns recursos poéticos internos proprios da épica popular, da novelística colectiva, da arte impersoal que caracterizan as creacións anónimas da literatura tradicional.

A colección énos presentada ao xeito dun Decamerón, como fixación de relatos feitos a carón do lume por diversas persoas mentras o duro inverno do Caurel cerca a torre de Abran-

tes. Neste cadro de cociña señorial, onde matan o tempo fidalgos e criados, é o relato de labia popular e tradicional o oportuno.

Endebén, a presencia individual do autor no ordre, ornamentación e proporción de cada relato maniféstase ás veces con máis relevo que noutras ocasións, e, por eso, aínda que en realidade domina a sabiduría colectiva sobre a singularidade do artista no conxunto da obra, hai contos máis anónimos e contos máis literarios, é decir, contos que poderían terse por enteiramente folklóricos e contos nos que o elemento novelesco erudito asoma cabeza e aínda acada unha relativa proliferación. Ninguén negará que «Os lobos» e «Antón de Cidrán», son dunha elementalidade algo alonxada da máis complexa composición de «O espello» e «O tesouro».

Salta á vista que algúns dos contos do volume *Ā lus do candil* non foron, na súa sustancia, creados persoalmente polo autor, senón que son relatos realmente recollidos de labios do pobo. A longa permanencia de Fole no ambiente campesino esplica que se teña connaturalizado con el ata o estremo de que a alma anónima de Galicia esté tamén presente naqueles outros relatos nos que, cando menos inicialmente, se nota a técnica do escritor culto. Craro está que esta captación do ambiente e do espírito popular non tería sido posíbel, en todo caso, sin as evidentes dotes de ouservador e seleccionador da realidade que Fole posee como parte do seu patrimonio literario.

O tema xeral destes contos é o misterio. Sempre hai neles un alento sobrenatural. Os únicos en que esto pode non percibirse nunha leitura superficial son «Os lobos», «A caixa de morto» e «O documento». Mais aquelas bestas compórtanse dun xeito dabondo estraño no relato ao que dan nome, o cal crea un ambiente de medo e alucinación. Probábelmente representan nas orixes da crencia popular a escuras potencias demoníacas. Tamén é un conto de medo, con morte e ataúde, o segundo dos citados. «O documento» é un conto paródico de suicidio. Ao seu xeito, tamén un alento de ultratumba, transformado en franca gargallada, está presente nel.

Polo demáis, son verdadeiros contos de aparecidos «¡Viña do alén!», «Aleluia», «O espello». Temos logo un grupo prósimo ao indicado, mais no que domina a idea da premonición da morte: «Arxemiro», «Antón de Cidrán», «O traxe do meu tío». Contos de meigas: «A cabana do carboeiro» e «As meigas atinan

sempre». Contos paródicos de aparecidos, nos que se persegue o efeito cómico dando a clave para esplicar naturalmente o alarmante sucedo: «O Lordanas», «Os difuntos falaban castelao».

Un pouco diferente dos demáis é «O tesouro», que pecha o volume. Nel aliñávanse unha lenda relativa a un tesouro, semellante a tantas outras tradicións familiares nos pazos galegos; unha historia medieval que semella parodia romántica, cos seus correspondentes aparecidos; e unha historia dos tempos da francesada: todo constituindo unha especie de relato xenealóxico.

Un estudo algo compreto do libro que motiva estas liñas tería de se ocupar na linguaxe, fortemente dialectal, e por eso de grande interés lesicolóxico; tería de comentar a ortografía; tería de xulgar a eficacia estética dos recursos estilísticos empregados. Unha obra do carácter da que se comenta suxire mil problemas e convida a moitos comentos. Mais semellante programa non pode tomar corpo nos estreitos límites dun artigo periodístico. Compre, pois, reducirse ao dito, e pór o punto final.

1953

2

SOBRE TERRA BRAVA

Pode ser que algún dos leitores do presente artigo se tomase a molestia de ler tamén outro do mesmo autor no que se comentaban certos aspectos do libro *Memorias de Tains*, obra do máis distinto dos nosos prosistas novos. En tal ensexo tiven de me referir incidentalmente a *Terra brava*, do escritor lugués Anxel Fole. Apoiándome nunha frase de Plácido Castro, espresaba eu a miña opinión de que unha parte dos contos de Fole podía estar chamada a ter verdadeiro ésito popular, a diferencia do que probábelmente ocurriría cos relatos de Mourullo. Ao escribir aquelo, non tiña eu noticia de que Ramón Piñeiro tiña aportado probas testificáis que dan forza de tese innegábel á miña aventurada hipótese. En efeito, parece ser que os paisáns comentan os contos de Fole nas tabernas do Cebreiro, nos teares de Sarria e nos muiños da Terra Chá. Esto nos di Piñei-

ro, e non podemos supor que a súa afirmación sexa gratuita. De xeito que, como se me ocurrira decir, Fole escrebe para aldeáns, segundo se comproba polo feito de que os aldeáns o len, ou, cando menos, o comentan. Mais eu tamén suliñara o feito de que Fole escribía igualmente para intelectuáis. As novas de Piñeiro corroboran este aserto asimesmo. O libro *Terra brava* interesa aos filólogos alemáns, representados por Piel e Zellmer. E non só aos filólogos alemáns, senón aos escritores galegos, que, ao glosar na imprensa a aparición de *Terra brava* —e esto xa non é noticia de Piñeiro, senón notoria realidade ouservada por todos— tributáronlle a homenaxe da máis gasalleira crítica.

Ao achegarme eu agora, á miña vez, coa pouca seguridade no meu proprio criterio que os anos me fixeron adquirir, á celebrada obra de Fole, debo disculparme desde xa pola pobreza dos comentarios que seguen. Téndose ocupado no referido libro varias persoalidades das máis distinguidas do país, como Otero Pedrayo e o xa mencionado Piñeiro, é inteiramente improbábel que poda eu engadir nada interesante ao xa dito polos enxeños citados.

Mais esforzándome no meu desexo de non insistir nos conceitos espresados por eles, vou prescindir de facer a loubanza do libro de Fole. Otero e Piñeiro téñeno feito, e con grande elocuencia. A min só me resta, máis ben, chamar a atención sobre algúns aspectos da obra que se prestan a discusión fecunda.

Ao meu xuicio, o libro de Fole representa unha actitude mental que foi case xeral nos comezos do noso rexurdimento literario, aínda que hoxe se atopa raramente antre os nosos escritores. O autor está poseído dunha forte preocupación didáctica. Quere presentar tipos, costumes, vocábulos e xiros sintácticos que se dan na realidade. Quere recoller esas realidades e que fiquen plasmadas, salvadas na súa obra. Ésta, así, ten un valor folklórico e lingüístico de que carecen outros libros do mesmo xénero nos que a intención artística é preponderante. O didactismo de *Terra brava* non pode se ocultar a ninguén. Non está disimulado en modo algún. É, mesmo, probábel que para moitos leitores sexa demasiado ostensíbel. Fole quere nos dar unha versión realista da vida no Incio, comarca que coñece perfeitamente. Os seus persoaxes deben falar, pois, como realmente falan as xentes no Incio. Como realmente falan; cos seus termos e sintase enxebre, pero tamén coas súas voces espurias

ou as súas frases bárbaras. Fole quere que o leitor que coñeza o Incio de mediados do presente século, diga despóis de ler *Terra brava:* sí, non cabe dúbida que éste é o Incio real. Así, nos diálogos o autor está dominado polo afán dos xiros proprios, dos vocábulos típicos; e este afán lévao en ocasións a dar á conversa un aire convencional sin o que tería sido de verdade moi difícil traguer a conto o seu rico caudal lésico e sintáctico. Mais o realismo do diálogo de Fole consiste por unha parte en constranxir aos seus persoaxes a usar termos galegos proprios do país, moi saborosos e enxebres, e, por outra parte, en facerlles empregar sin ningún escrúpulo purista os castelanismos de que realmente está empedrada a linguaxe real. Deste feito, desde o punto de vista da lingua, o libro de Fole é máis informativo que formativo.

O seu desexo de ser fiel á realidade, lévalle mesmo a pór en castelán as palabras que supón pronunciadas por persoas que ao seu entender falan de cotío nesta lingua; de sorte que hai moitos párrafos en castelán: os que corresponden ao que din as persoas que falan, segundo resulta das ouservacións do autor, en castelán. Estas persoas son as persoas finas, os señores: ou, ao menos, as señoras, e os señores cando falan coas señoras. De xeito que Ánxel Fole se afasta nesto da práctica literaria hoxe corrente antre nós, e retorna á seguida por algúns dos máis antigos escritores do noso rexurdimento. Fai falar en castelán ou en galego aos seus persoaxes segundo a súa condición social, ou segundo a solemnidade do momento. En castelán pronuncia o crego o seu sermón, en castelán falan os axentes segredos norteamericáns, en castelán discursea míster Truman, en castelán rifan a nai e os fillos do pazo de Lucencia. En fin, en galego fala o autor e falan os aldeáns, ou os señores campichanos con aqueles ou antre sí; mais as persoas de porqué empregan a lingua de Cervantes, e mesmo é ésta a utilizada para traducir o alemán en que se espresan certos axentes da Gestapo que ocupan un lugar na obra, non menos que o inglés usado por uns mozos norteamericáns da capital federal. Desde xeito, *Terra brava* resolve o problema do diálogo dun modo distinto a como o resolveron as xeracións das Irmandades da Fala, de *Nós* e do Seminario. Xaime Quintanilla fai falar en galego a individuos que se apelidan MacNelly, Murphy, Collins, Schleicher. Ramón Otero fai falar en galego a Werner e a Hoffmann. Fole provocaría a Eugenio Carré Aldao as mesmas ouxecións que

éste opuxo a Ricardo Caruncho, e que se fundan en que tal proceder parece «querer dar la razón a los que sustentaban que nuestro idioma debía y tenía que ser irremisiblemente patrimonio exclusivo del vulgo, sin que mereciese obtener los honores de lengua literaria». Certamente o caso de Caruncho non é o mesmo de Fole, pois éste ten empregado o galego na prosa lírica, dándolle así categoría de lingua literaria; mais o seu uso do castelán no diálogo coincide coa práctica ouxetada por Carré.

A clave deste proceder é sin dúbida a preocupación documental, o interés didáctico que domina toda a obra; aínda que, se pode ser admitido que as fidalgas falan hoxe en castelán cos seus fillos, xa non se ve tanta xustificación na realidade ao feito de que o presidente Truman, no soño dun señor que conta un conto en galego, se esprese en castelán, o mesmo que os boys que se moven no aeródromo de Washington. Estes derradeiros, polo menos, falarían en inglés, e se non se nos dan as súas verbas no idioma orixinal, seméllame que deberan se traducir ao galego, que é a lingua do libro.

Tamén está acusada a intención didáctica nesa sorte de banquete platónico que se chama «O gran parladoiro», onde se fala da psicoloxía da aldea, do caciquismo, do progreso técnico, de Valle-Inclán, de lingua e literatura galega, de telepatía e de moitas cousas máis; especie de ensaio en forma dialogada sobre temas galegos.

A mesma temática dos contos, moitos dos cales teñen carácter como de consellas, acusa aquela preocupación. O que máis interesa a Fole é inxerir no seu libro realidades ouservadas, para información dos leitores, especialmente os aficionados á etnografía e á gramática. Esto dá á maioría dos relatos un ar moi direito, de reflexo inmediato da aldea ou da vila, coas súas formas de vida primitivas, toscas ou limitadas. Non fallan, porén, os relatos de inspiración literaria, con predominio do tipo romántico - modernista.

E esto —e é farto pouco— é o que de momento ouso opinar sobre os problemas que plantea o libro de Fole. Problemas que, segundo teño chegado a ver, se reducen a un: o da dosificación na súa obra do documental e o artístico.

1956

3

O TEATRO E OS COSTUMES

Limos unha obra publicada en Buenos Aires. O seu título, *Pauto do demo.* O seu autor, Ánxel Fole. É unha obra escrita para ser representada. Na portada reza: *Pauto do demo. Teatro.* Na páxina 7: *Pauto do demo. Conto escénico en tres cadros.* O autor dá miuciosa información sobre os escenarios e os persoaxes. Descrébenos os riscos e indumento destes derradeiros, como que lle preocupa moito a súa caracterización. É, pois, evidente, a todas lucés, que a obra está pensada para ser levada a escena. Está pensada como verdadeiro teatro. Nada de *teatro para ler.* A obra foi concebida como verdadeiro teatro, é decir, como teatro para representar.

O que caracteriza ao teatro non é o diálogo, que pode ser tamén utilizado por outros xéneros literarios, comenzando pola didáctica. O que caracteriza ao teatro ¿é a acción? A acción, sin dúbida, é indispensábel a varios tipos de producción poética; por exemplo, ao poema épico, á novela, ao conto. Mais, como se sabe, estas formas literarias espóñennos a acción ao traveso da narración, *epos.* O teatro non nos conta a acción: faina desenrolarse perante os nosos ollos, execútaa. Frente á solución *épica,* narrativa, a solución *dramática,* activa. Se *epos* significa *palabra, drama* significa, precisamente, *acción.* O teatro é, pois, acción representada, con diálogo ou sin diálogo —pois é teatro a pantomima, aínda que non sexa literatura—. O teatro, así, e a literatura aparécensenos como dous círculos dos que as circunferencias son secantes.

¿Cál é a acción en *Pauto do demo?* Para illala dos demáis elementos cos que está misturada, temos de perseguila na súa pura esencia. E para comunicala ao leitor deste artigo, temos de contala, é decir, que efectuar unha conversión do *drama* ao *epos.* Ao facelo así restámoslle, naturalmente, grande parte da súa efectividade, xa que ésta depende primordialmente do xeito da súa presentación en escena, que se eslúi na esposición narrativa.

A meiga de Torgán pretende poseer no seu corpo o espírito dun médico da Cruña falecido hai tempo. Este espírito permite á meiga efectuar curacións moi celebradas. Áchase a meiga a

ramo de morte, e convén cun suxeito en traspasar á filla déste o espírito do médico, no canto de dez mil reáis. Esta cantidade deséxaa a meiga para deixarlla en herdo ao seu marido. Na taberna da irmá déste ha de se formalizar o contrato de traspaso polo escribán de Rendar. Mais o tolo Ramiliño, namorado de Elena, a moza en quen vai encarnar o espírito do galeno, interfire os ritos de transmisión de poderes, pois non quere que se faga meiga a súa amada. Cun bombo, uns cornos, un foco, xofre e a súa habelencia para remedar o berro da curuxa e o lobo, consigue inspirar a todos a crencia nunha intervención demoníaca e esparexer o despavorido conclave.

O desenrolo dramático desta acción constitúi a parte propriamente teatral da obra. O argumento, como ve o leitor, é típicamente o dun *paso*. Lope de Rueda facía cousas déstas. A semellanza non está só na traxeitoria argumental. O susto e o balbordo como espediente de comicidade son tamén típicos do sevillán, e con el de toda a liña de entremesistas dos séculos XVI, XVII e XVIII, incluindo ao Cervantes de *El retablo de las maravillas*. A quen coñeza a tradición dos xéneros menores do teatro castelán soaránlle moi familiarmente tamén os chistes baseados na deformación de vocábulos. *Parihuela* por *Venezuela, rizonerontes* por *rinocerontes, celebérrimo* por *cerebral, deputados* por *putativos*. Tamén encaixa dentro desta tradición a liberdade de linguaxe, o naturalismo do diálogo e o acusado dos riscos caricaturescos.

Mais esta acción e este estilo, que son enxebremente os dun *paso*, desenrólanse, non de xeito rápido e rectilíneo, como en Rueda, Cervantes ou Quiñones de Benavente; senón dun xeito interruptivo e dilatorio. Porque a este *paso*, que pola súa natureza semella reclamar unha esposición esquemática e breve, están aderidas unhas escenas de costumes nas que o autor se complace no deseño de tipos humáns, sesgos de conversa e situacións de ambiente que prolongan a duración do espeitago, mais non arrequentándoo con peripecias, senón suspendendo a acción para trazar o cadro pintoresco.

O comezo da obra, no que aparecen persoaxes como o *americano*, que resultan completamente episódicos, pois o autor renuncia a utilizalos alteriormente, é puro costumismo, e resólvese en diálogo sin acción. Ata a segunda escena, páxina 18, non comeza o conto, non comeza o *paso*. Entón empezamos a

coñecer o argumento do mesmo. Mais a acción novamente se difire, e só ao remate do cadro xurde o teatro propriamente dito, primeiro cando Lucrecia e Subela aburan alternativamente a Ramiliño —o que nos lembra unha situación de *Las aceitunas*—, e logo na derradeira escena, Ramiliño solo.

O cadro segundo presenta un problema de escenificación. Mentras no piso baixo da taberna os arrieiros, gandeiros e demáis concurrentes representan o papel do coro clásico comentando os acontecimentos, éstes desenrólanse fora da vista do público, no sobrado, de xeito que a meiga, o seu marido, Elena, o seu pai, o Prosmas de Pantide e o Pandión de Lexazós só se manifestan polas súas respectivas voces. É de supor que o autor persiga con esto un determinado efeito. Mais ao renunciar a nos presentar, como puido facelo, dous planos visibeis no escenario, crea un problema de intelixencia para o espeitador, obrigado a seguir a acción e a distinguir aos persoaxes principáis só polo que dicen e polo que comentan os que constitúin o *coro*.

O cadro terceiro é epilogal e moi breve. Ten por ouxeto dar a clave completa dos acontecimentos do segundo, xa apuntada na escena final do cadro primeiro.

A obra é en realidade trilingüe. A maioría dos persoaxes, de condición humilde, falan nun galego popular, no que non fallan os castelanismos, mais tampouco os termos e xiros enxebres. Sabido é cánta atención prestóu o autor á fala do pobo, e qué abundante é o seu lésico, no que lle interesa máis a riqueza que a pureza, segundo coido que el mesmo decrarou. O escribán esprésase nun castelán curialesco, e o indián nunha estravagante xiria hispanoamericana pseudoculta. Todo esto, craro está, orientado conscientemente nun sentido á vez realista e caricaturesco. Realismo costumista e comicidade determinaron unha boa parte do teatro galego. Ambas características acúsanse tamén nesta obra de Fole, quen, con este ensaio dramático, incorpórase á corrente iniciada en 1812 por Antonio Benito Fandiño co seu sainete *A casamenteira*.

1958

4

UNHA CRÓNICA LOCAL

Ten este libro, como case todos, portada e portadela. O seu título, no portalón máis ostensíbel, o aberto ao público transeúnte, está en morfoloxía e ortografía de nomenclátor. A portiña interior, pasado xa o zaguán, franqueada ao leitor amigo, ou curioso, di a palabra de verdade, fiel á tradición e non vasala da traducción. O libro é todo el pura verdade, pura sinceridade, pura espontaneidade. Fadalmente, o seu título insustituíbel é o que leva dentro, aínda que fora leamos o que podemos ler á saída de Verín, indo para Zamora, na estreita carreteira que torce á dereita: «A Villardevós, 13 kilómetros».

Pouco se pode decir deste libro que non se atope xa apuntado no fermoso e esacto prólogo que firma Ramón Otero Pedrayo. *Villardevós* é un moimento de piedade filial. Todo moimento de piedade filial é conmovedor. O amor aos fillos ten moito de fadalidade biolóxica. O amor aos pais, cando o fillo é adulto, se ten emancipado e xa non depende dos pais, comporta unha maior dose de liberdade, e ten a beleza da nobre dedicación voluntariamente profesada. Silvio Santiago, cronista de Vilardebós, home que soupo forxarse o seu proprio destino lonxe da súa terra, ama á súa terra con paixón, e fixo dela o tema entrañábel da súa actividade literaria.

Porque, desde logo, se trata dunha obra literaria. Non é Santiago o primeiro emigrante que recurre á letra de molde para deixar testemuño do seu cariño aos lugares nativos e ás figuras familiares. Mesmo un paisán de Xallas, por moi rudo que sexa, se ama aos seus lares e dispón do diñeiro indispensábel, pode facer que outros escriban ou impriman un libro en honor do seu lar. Mais o que escriba ou imprima un Pepe de Xan Baña pode ter un interés social e psicolóxico, nunca un valor literario. O noso caso é distinto. O cronista de Vilardebós é un verdadeiro escritor, e a súa obra pertece á literatura culta. O tema pode ser popular. A gracia do relato pode estar adoviada coas especias populares máis enxebres. Mais a obra non ten o carácter do folklórico nin o selo do vulgar. É unha obra de arte persoal.

Ao sinalarmos esto, non pretendemos formular unha loubanza, senón unha definición. Non se trata de propugnar unha arte impersoal ou unha arte persoal. Trátase de indicar que, se hai escritores de persoalidade acusada, o cronista de Vilardebós é un deles. En cada páxina, en cada párrafo, en cada frase esa persoalidade revélase incontíbel, nervosa, impaciente. Nada menos neutro, nada menos impasíbel que este libro, no que todo é manifestación auténtica dun temperamento. Quen comece a ler o libro sin coñecer Vilardebós, sin coñecer a Silvio Santiago, terá ao rematar a leitura, a impresión firmísima de que ten adquirido dous novos coñecimentos: o dunha aldea e o dun home.

O autor, dunha maneira natural, soupo dar ao contido a forma axeitada. De modo que temos a sensación de que non esiste distinción antre o fondo e a forma. Seméllanos que a materia non podía ser elaborada senón como o foi. Esto é característico da obra de arte verdadeiramente lograda.

A naturalidade, pois, con que o libro está escrito, seméllanos eminentemente artística. O cronista sabe describir e sabe contar. Nin é engolado, nin confuso, nin pedante, nin presuntuoso, nin hipócrita. Pode ser que algún leitor preferira unha maior ouxetividade, unha maior cirscunspección, unha maior reserva no tratamento da sustancia temática ou na perspectiva do narrador, tanto polo que se refire á escolma dos motivos como á das verbas. Cada crítico pode ter un *Vilardebós* na cabeza. Mais o de Santiago ten a ventaxa de ter sido non só pensado, senón escrito. Do que debe congratularse Galicia non menos que Vilardebós.

1962

5

SILVIO SANTIAGO

A derradeira guerra civil tivo, antre os seus efectos secundarios e, se se quer, paradóxicos, o de cambiar para mellor a fortuna material dun certo número de cidadáns inscritos no fato dos vencidos. A carón dos mortos e desposeídos están os resustados e remunerados, se está permitido denominalos con estas palabras esaxeradas e inesactas, pero espresivas. Craro que

non se resustóu a ningún morto; pero moitos que se creron mortos sobreviviron, e algúns morreron interiormente para resustar renovados na penitencia ou confirmados na corroboración sacramental. Moitos ou poucos que o perderon todo menos a vida, reconstruiron o soporte económico désta sobre novas bases, con tanto ésito que socialmente atinxiron un nivel moi superior, non só ao que lles correspondía na situación de que foron removidos, senón ao que, verosímilmente, houberan acadado no cume da súa posición no caso de continuar o antigo camiño profesional.

Silvio Santiago foi destes homes. A súa desgracia determinóu un cambio favorábel de fortuna. Nunha novela inédita, a versión definitiva da cal non coñecemos, pero que contén moito material autobiográfico, vemos ao protagonista encarcelado e fuxitivo, esiliado en Portugal e en América. En Venezuela, a capacidade para os negocios convirtíu a Santiago non só en home próspero, senón en figura destacada dentro da colonia galega de Caracas. Cando regresóu a Galicia, cheo de optimismo e vitalidade, bulían na súa mente mil propósitos de traballo en prol da cultura galega. A preeminencia que conseguira antre os galegos emigrados non podía conseguila antre os galegos metropolitanos coa mesma rapidez e facilidade. O ambiente esterior en que se movía, o ámbito xurídico en que a súa actividade ía desenrolarse, era agora moi distinto do que presenciara as súas actividades en América. De por parte, as persoas coas que tiña de colaborar, ou que el desexaba que con el colaborasen, estaban menos dispostas que os galegos de Caracas a entusiasmarse cos seus plans ou a aceitar as súas directrices. As xenerosas iniciativas de Silvio Santiago atoparon, pois, resistencias que o desanimaron. O noso amigo, tan areloso de traballar por Galicia en empresas colectivas, acabóu por replegarse á máis estricta vida privada. Nos derradeiros anos, lograda unha serenidade na que cicáis latexaba unha boa dose de desilusión, facía pouca vida de sociedade. Cando viña a Santiago soía verme, e falaba conmigo sin o pulo e o dogmatismo de outrora. Consultábame sobre problemas lingüísticos, comentaba con esceiticismo os ésitos populares de algúns escritores, e daba a sensación de ter adiantado moito no camiño da renuncia ás vaidades e ás reivindicacións persoáis.

En 1961, cun prólogo de Otero Pedrayo, a quen admiraba afervoadamente, publicóu Silvio o seu único libro, *Villar-*

devós. Anque está en galego, empeñóuse en que o título reproducise a forma castelá oficial, tal como aparez no sinal de estrada que anuncia o lugar da súa nacencia. *Villardevós* foi un grande ésito de público.

Polos anos en que *Vilardebós* —designaréi en galego este libro tan galego— saíu do prelo, o réxime xurídico da imprensa non callara nun ordeamento sistemático. As disposicións aplicabeis non estaban codificadas —a Lei de Imprensa é de 1966— e rexía sobre a materia un dereito en grande parte non reglado. Nestas condicións, era imposíbel a publicación de testos literarios que analizaran con finalidade polémica o estatuto social. Os libros satíricos de verso ou prosa que habían outer grande ésito de venda nos anos subseguintes, apenas comezaban daquela a imprentarse. Propriamente, *Vilardebós* é contemporáneo dos primeiros dos ditos libros; pero o de Silvio está escrito aínda baixo a presión do ambiente escasamente permisivo que no mundo oficial reinaba. Téndose esfumado a posibilidade dunha literatura dirixida desde os supostos que constituían a filosofía imperante naquel mundo, a literatura tendía, por reacción, á crítica social. A primeira forma de crítica posíbel revestíu a forma inocente de esaltación do popular. Así, houbo unha literatura aparentemente costumista que ao esaltar os valores populares sinificaba de algún xeito unha desolidarización das normas sociáis vixentes. Por caminos moi indirectos, esta actitude é crítica. O leitor merca libros de tema «popular» porque lle parez que así en certo senso está afirmando unha actitude democrática. Moi axiña esto xa non foi suficiente. Formas máis directas de protesta callaron en libros que constitúen os fitos da chamada literatura «social», co que a literatura «popular» sin contido ideolóxico deixóu de estar de moda.

Vilardebós é un libro orixinal do mesmo xeito que o é *Aventuras de Alberte Quiñoi*. Non porque empreguen unha nova técnica nin espoñan ideas novas, senón porque tanto Silvio Santiago como Manuel García Barros nos describiron as súas terras e nos comunicaron as súas vivencias sin afectación nin énfase, con naturalidade e sinceridade, sinxela e lealmente. Silvio Santiago, autodidacta, acertóu a facer a crónica de Vilardebós en medida tal que o pobo xa non se pode comprender sin o libro. Rexistro sentimental de lembranzas infantís, gozosa descripción de festas e costumes, galería de tipos e pintura de

lugares, *Vilardebós* é un testo misceláneo que pola súa ledicia desenfadada e a entrañábel devoción local que revela, será probábelmente máis perdurábel dentro das letras galegas que moitas obras de tema semellante escritas con máis pretensións e con máis énfase.

Lembro a Silvio Santiago na súa casa da Cruña ou de Vilaboa, onde compartín o seu pan, ou na miña casa de Santiago, cando, xa de volta de moitos países da fantasía, cambiábamos acougadamente impresións sobre tantas cousas. Silvio renunciara xa á axitación incesante, tan vital e xenerosa, que caracterizara os seus primeiros anos de repatriado. Os anos, e se cadra os disgostos, e podia que o deterioro da súa saúde, amainaran os seus pulos e tinxiran as súas verbas dunha sabia malenconía. Tamén o lembro na súa casa de Vilardebós, amosándome a serra de Penas Libres, cando me trouxo de Oporto no seu coche, de regreso, en 1963, do Congreso de Etnografía de Santo Tirso. Chegóume súpetamente a nova do seu pasamento. Nada sabía da súa derradeira doenza. Nacera Silvio en 1904, nese mesmo Vilardebós que tanto amóu e onde acouga agora para sempre.

1974

6

O SILENCIO REDIMIDO

Silvio Santiago, unha vez convencido da súa capacidade como escritor, decidíu que sería interesante novelar a súa vida. Teño para min que Silvio Santiago, home do que o eu aduras podía permanecer no segundo plano da súa propria atención, estaba irremisíbelmente advocado a tomarse perpetuamente por suxeito da súa literatura. As súas aventuras desde que estalóu a guerra civil, ían constituir o tema da súa obra novelesca. Así que non hai que perder de vista o feito de que, dunha banda, Silvio quería escribir unha novela, e, de outra, Silvio quería escribir a súa vida.

¿Quería facer Silvio unha novela? ¿Quería escribir Silvio as súas memorias? É evidente que quería escribir unha novela. Hai moitas novelas que se fundan nas lembranzas do autor,

moitas novelas que percuran a recuperación do tempo perdido. Mais se son novelas, as lembranzas persoáis han ser reelaboradas e plasmadas de xeito que resulten novelescas: non, por suposto, no sentido romántico e fantástico da palabra, senón no sentido técnico de material susceptíbel de constituir unha novela, ou de integrarse nunha novela. O material autobiográfico, para transformarse en material novelesco, ten que someterse a unha manipulación artística que lle reste o brutamente histórico e o reduza ao nidiamente poético. Por moitos prexuicios realistas que teñamos, non podemos admitir que os feitos verdadeiros podan sin máis pasar a conformarse nun argumento novelístico. Así, o novelista que se inspire na súa propria vida, ten de ser capaz de gañar distancia con respeito a sí mesmo. Se o seu amor proprio é moi grande, se está avasaladoramente interesado pola súa propria vida, deberá redactar as súas memorias, coa fidelidade e a miuciosidade que o xénero reclama. Ese home, o memorialista, gozará infinito volvendo a vivir a súa vida, compondo un mundo do que el é o centro, e deixando aos seus fillos, e aos historiadores, e aos antropólogos, un material documental que pode ser valioso. Mais se quer escribir unha novela, ten que afastarse da fidelidade e da miuciosidade, ten que suprimir e ten que engadir, ten que pensar que non escrebe para os seus fillos, nin para os historiadores, nin para os antropólogos. Ten que pensar que non está redactando un documento, senón tencioando realizar unha obra de arte. Hai verdades irrelevantes na biografía que non poden pasar á novela.

Para un home que viva tan intensamente a súa propria vida, para un home que sinta tan intensamente o proprio eu como Silvio Santiago, todo o que lle aconteza terá un interés estraordinario, e se escrebe o que lle acontecéu, escribiráo todo, a eito, porque todo lle parecerá digno de perpetuación. Así, o noso amigo é arrastrado ao campo da crónica desde o campo da novela. Vainos contar, mellor dito, vaise contar a súa vida, porque está fascinado por ela, e pode crer que o leitor esperimentará igual fascinación. En troques de percurar na súa vida o material novelesco, vai anotalo todo, vai arquivalo todo, cronista, non novelista, da súa propria vida.

Os prexuicios do autobiógrafo poden, en efecto, conducir ao novelista a apuntar puntualísimamente os pequenos detalles, sexan significativos ou non, da súa aventura persoal. Tere-

mos entón material para unha novela, aínda sin seleccionar. A novela autobiográfica ha montar ese material, coordinándoo segundo unha sintase artística, con todas as elipses e síncopas necesarias.

Na súa obra *O silencio redimido*, saída do prelo en 1976, despois da morte do autor, Silvio Santiago non só tivo que defrontar a súa natural tendencia a facer a crónica esacta da súa vida, senón o planteamento da verdade artística como distinta da verdade histórica. O verdadeiro pode non ser verosímil. Tememos que o persoaxe do carceleiro Alcázar esté demasiado fielmente tomado da realidade. Quizáis está pintado con grande parecido, mais como o que se nos oferece é unha obra artística e non un arquivo psiquiátrico, Alcázar, tan falto de matices, pura maldade, non é convincente como persoaxe de novela. Resulta folletinesco; mais se a vida é non raro un folletín, a novela folletinesca non é o marco axeitado para o material que Silvio manexa. Ou sexa, que non podemos impedir que a vida sexa folletinesca, pero resistímonos a admitir que a novela o sexa. Evidentemente, as leis da novela non son as leis da vida.

Seméllame que as mellores páxinas do libro son de tipo descriptivo, máis do que narrativo. Seméllame que esas páxinas son as que descreben o estado de ánimo do protagonista, a quen nunca se presenta como un héroi. A escena das ratas (pp. 184-185), a agarda da morte (pp. 203-205). Nesas páxinas, ou nas máis logradas delas, elévase o autor do singular ao universal. A forza de naturalidade e de sinceridade, consegue que o puramente humano resplandeza e nos sobrecolla. Neses intres sentímonos abeirados ás profundidades do esencialmente humano. O resto seméllanos noticia de accidentes particulares nos que hai moito testemuño de miserias históricas. Mais xa decía Aristóteles que a historia trata do particular, e a poesía do xeral.

* * *

A confección desta novela foi laboriosa. Eu tiven nas miñas mans unha primeira versión que resultóu dabondo modificada. Nela o satánico Alcázar contrapunteábase dun anxélico Don Ánxel, que era verdadeiramente o anxo das prisións. Silvio aseguróume que así era verdadeiramente o persoaxe real do que o da novela era trasunto. Percuréi convencelo de que se

un, por maravilla do fado, tropeza na vida co ben absoluto e o mal absoluto, non debe reflexalo na arte, porque tais realidades carecen de credibilidade artística. Aínda que en Don Ánxel hai residuos da súa primeira encarnación literaria, Silvio atendéu as miñas observacións e eliminóu os rasgos máis elementáis e unilateráis deste persoaxe. Non fixo o proprio con Alcázar, e se cadra foi culpa miña. Poidera ocurrir que eu estimase máis doado convencer a Silvio da necesidade de aliviar a idealización do persoaxe bo, o protector do herói, que da conveniencia de matizar algo a persoalidade do mao, representante da maldade colectiva, da forza política nemiga. Non lembro se, por eso, non querendo insistir demasiado na miña crítica, reservéi un pouco as miñas reservas sobre o carácter arquetípico do carceleiro. O certo é que éste se conserva, coido, prácticamente tal cal o concebíu Silvio de primeiras, copiándoo, ao que semella, do natural.

Lembro tamén que en Lisboa o narrador se enredaba nunha aventura erótica que na versión impresa non se desenrola. É verdade que o narrador se sinte inclinado cara Vitoria, mais agora esa inclinación fica como un motivo cego, ou unha nota realista sin trascendencia. En realidade, trátase da pegada que deixóu unha secuencia transformada, pois preséntase agora como desexo mental o que na primeira versión se desenrolaba como consumación obxetiva. Acertadamente para a economía da obra, o autor reducíu drásticamente a importancia do elemento erótico na novela.

O que nela ten carácter fundamental é a vivencia do terror que sofre o protagonista, a quen Silvio non presenta como un héroi antifeixista, senón como un antifeixista vulgar e corrente que debe afrontar unha terríbel proba. En realidade, como un home que non está feito para encarar unha situación límite.

A materia que, peneirada deses elementos alleos ao que constitúi a esencia da novela, persiste como propósito inmanente da mesma, non é, pois, o relato pormenorizado das desventuras do autor. O fin da novela tal como ésta esiste, independentemente do fin do autor, e eliminado todo o que éste introducíu como cronista nela, e de carácter máis xeral. É o asunto da novela, é decir, a parte da vida asumida artísticamente. E o asunto non é outro que a traxedia do home que,

educado para a normalidade vulgar, como xa adiantéi, vese contra a súa vontade mergullado nun mundo de violencia escepcional. Foi a traxedia de moitos galegos. A anguria deste home sin relevo deitado súpetamente á conxuntura de ser heroi ou mártir, e a súa resistencia a convertirse en persoaxe de traxedia, é o que —situación humana verdadeiramente punxente— a novela en sí mesma trata de espresar.

A reacción deste home vulgar ao que se lle quer impor un destino heroico, é o medo. E a espresión do medo é o motivo capital de *O silencio redimido*, título que non enfoca o miolo da obra.

A guerra civil española como forza que precipitóu a moitos homes de vida *cómica* nun destino *tráxico* é o que a novela de Silvio espresa. O resto é material accesorio. O persoaxe de Menandro que se ve obrigado a participar nunha traxedia de Esquilo, e que non é capaz de cambiar o seu temple de ánimo, é o que vemos no heroi de *O silencio redimido*.

Se nos preguntamos, logo, qué é fundamentalmente o que se propón a obra de Silvio, cicáis teñamos que recurrir á vella distinción antre fin da obra e fin do autor. Eu coido que Silvio se propuña contar as súas proprias esperiencias de preso e fuxitivo. Ao mellor, se a obra se escrebese agora, revestiría a forma de crónica ou memorias, sin pseudomórfose algunha. Aloxar no alvéolo do xénero novelesco a esperiencia persoal, se cadra foi artiluxio imposto pola esperanza —que resultóu fallida— de burlar o touro da censura gubernativa.

Mais os nosos fillos teñen vida propria. A novela de Silvio non ten intrínsicamente o carácter dun documento autobiográfico. As miudas incidencias que o autor rexista, con frecuencia sin relevo ningún, dentro da armazón do mundo choído que ha ser unha novela, non pertecen propriamente a ésta. É que o autor esbara do terreo novelesco ao terreo notarial. Como a novela é de clave, e Portoledo, Osende, Valmaior, San Miguel das Penas enmascaran lugares da xeografía galega onde Silvio viviu, e os persoaxes son todos tamén, ao que creo, ou case todos, trasuntos de persoas con que Silvio se relacionóu, éste tende a esquecerse de que está escribindo unha novela, e en troques de contarnos só o que para o novelar interese, tende a contarnos todo o que lle sucedéu, mesmo dicindo que non se lembra cando non se lembra e manifestando as súas dúbidas en verbo dos

sucesos cando realmente ten dúbidas. Todo esto é antinovelesco cando non é funcional. Aquí é debido a unha contaminación de xéneros.

Así como de burócratas insignificantes ou de escuros mestres de escola fixo a guerra brillantes figuras militares, revelando a capacidade de heroísmo de pacíficas vulgaridades do tempo normal, tamén persoas de aparente equilibrio psíquico desmoronáronse perante a proba. Xefes políticos que descobriron que en circunstancias graves os seus ideáis se esborrallaban. Oradores inflamados que se esganaban coas súas verbas se ouvían o estalido das balas. Ninguén sabe o que verdadeiramente é mentras non chega ao termo da súa aventura.

Silvio Santiago rexista con autenticidade unha destas situacións, que sin dúbida se basea na súa propria esperiencia, mais que pola coerencia, lealdade, seguridade e forza con que se espón, se eleva moitos cóbados porriba do anecdótico, e emerxe porriba de todo o material incidental que o rodea.

Temos de chegar á segunda parte da novela, que refire acontecementos anteriores aos relatados na primeira parte, para poder rexistar, xa insistente, case obsedente, o motivo capital da obra. Citemos algúns anacos da mesma.

«Era unha inmensa barbaridade o que me acontecía en comparanza coa miña miuda significación» (p. 191).

«Fraqueáronme as pernas, os brazos i o esprito» (pp. 191-192).

«Asegún ía morrendo a tarde medraban as miñas angurias. Veu a noite e sentín medo. Paséi horas enteiras en pe, co ouvido escontra a porta; e cando sintía pisadas, metíame axiña no leito, a finxir que dormía» (p. 192).

«Comprendendo, pois, que era inútil opoñerse ás circunstancias, botéime sen disimulos ás tebras do medo i ás fantasías da pavura» (p. 196).

«Remexíame nun puro terror, nunha pura angustia, nun perpetuo azar de vida ou de morte, impotente e iñorante de cál e cándo ía ser o meu fin. ¡Qué mágoa tiña de min mesmo!» (p. 200).

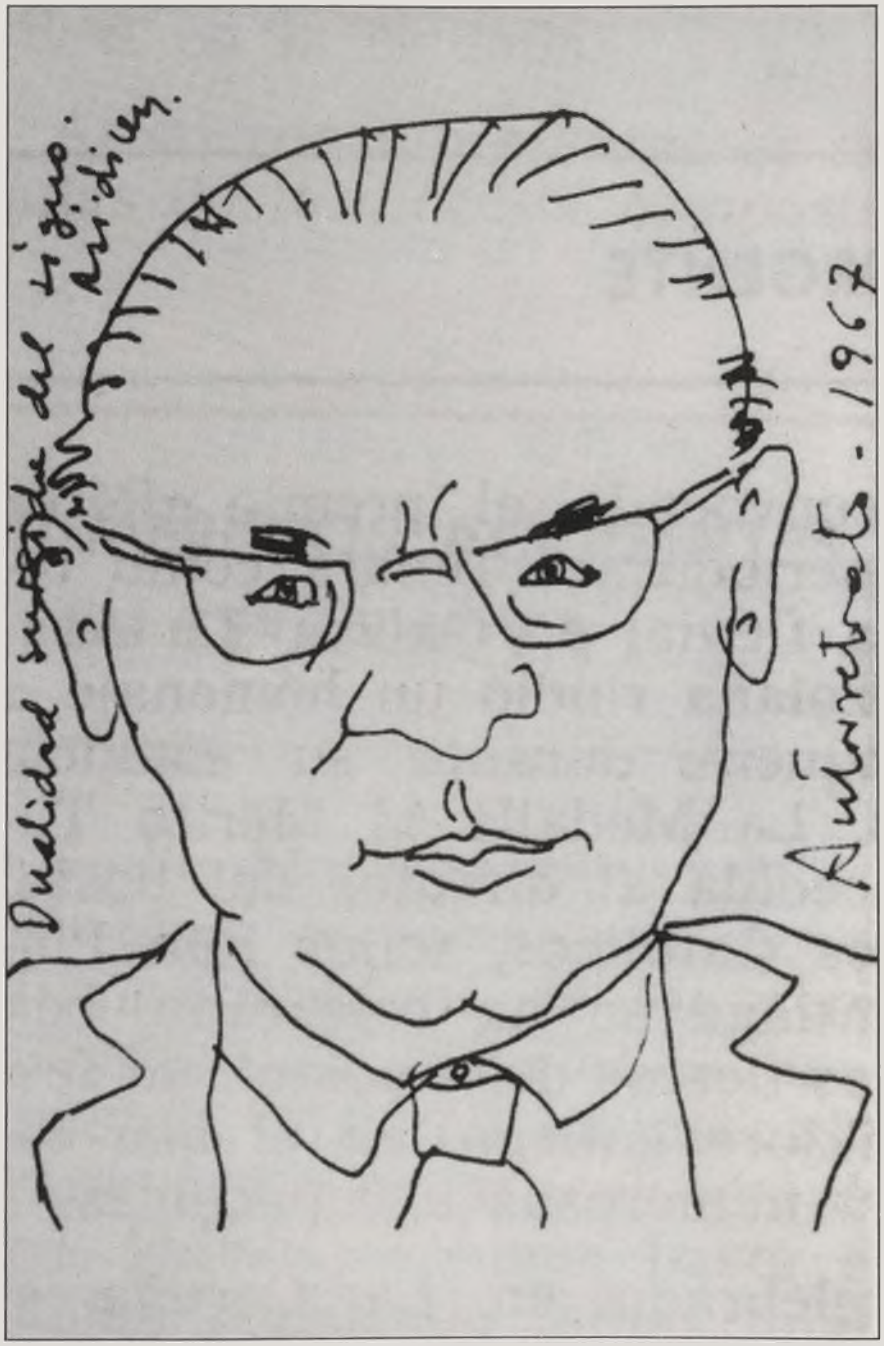
«Serían as once da mañá deste día barbollante de angurias, de terrores e de impotencias» (p. 201).

«Entramos nun lugar a xeito de oficina. Alí había dous homes, un gordo e outro fraco, máis ben mozos que vellos, de pistola ó cinto e remangados. As miñas pernas en arco, tremantes e froxas non me tiñan de pe. Encostéime á parede pra non caír enrugado como un pelexo a vaciarse de vento. Cofeaba os cabelos cun falescente desespero e por segunda vez sintínme branco, branco, frío, frío: era a morte a nevar por min» (p. 211).

Esta pequena antoloxía contén o *leit motiv*, en variacións que logo se amplifican, do que xulgo o núcleo máis significativo da obra. Nada hai na primeira parte tan verdadeiro, tan ver-

dadeiramente humano, ao mellor porque Silvio seguíu con escesiva teima, como unha sombra ou un gardaespaldas, ao seu persoaxe, unha vez éste fora de España. Entón a crónica convírtese en novela de acción, cáxeque en novela de aventuras, e perde a fondura das descripcións do medo durante a perseguizón en Galicia. Diríamos que o heroi de Silvio, ao liberarse da ameaza inmediata de morte, trivialízase, frivolízase. Aquel bo sindicalista de San Miguel das Penas non atinxe os cimos do interés humano senón en contacto directo coa traxedia xeral. Antes e despóis do seu paso pola cadea é unha figura vulgar. Mais en contacto coa tremenda furia da guerra civil, a desproporción antre a súa persoalidade individual e o fado colectivo que o bate, ven darlle unha especie de grandeza pasiva de mártir *malgré lui*. Verdadeiramente era unha inmensa barbaridade o que a tantos lles aconteceu en comparanza coa súa miuda significación.

1977



LUIS SEOANE LÓPEZ

IX. Dos tempos do «Seminario»

1

EPITAFIO PARA AQUILINO

Hai trinta anos, Aquilino Iglesia presentóuseme en Ferrol. Catro anos antes, Cunqueiro víao por Mondoñedo, vestido de codio. Cando eu o vin por primeira vez, vestía de soldado. Era xa o autor de *Señardá*. Eu publicara *Vieiros*. Aquilino, cando estaba franco de servicio, rubía as moitas esqueiras que compría rubir para chegar ao meu escanastrado estudio de estudante, nun carto piso da rúa Real. O piso tiña por diante dúas trapeiras. Contaba con cinco amplias habitacións, unha galería e un miradoiro con cristalaría por tres lados. Desde alí víanse os arsenáis, a ría e, enfrente, «a outra banda». Inmediato ao miradoiro estaba o meu carto de traballo. Aquilino e máis eu sentábamonos á mesa e líamonos os nosos versos, os que el reuníu logo baixo o título *Corazón ao vento* e eu baixo o de *O silenzo axionllado*. Naquel piso, que a miña familia me abandonara e do que apenas saía, consagrado aos meus estudos e aos meus escritos, pasamos Aquilino e máis eu moitas horas de intercambio espiritual. Alí comezóu a nosa amistade, «a vella irmandá de tantos anos», como Aquilino tiña de escribir no exemplar que me envióu do seu *Lanza de soledá*. E ésas foron as derradeiras verbas que escribíu para min.

Xa non podo decir se fun eu ou foi outro poeta ferrolán, Nicolás García Pereira, quen o presentóu ao público no Centro Obreiro de Cultura, onde Aquilino falóu de «Noriega Varela, poeta da montaña». Publicóuse esta conferencia na revista *Nós*. Moitos anos despois, e co mesmo título, dounos outro tra-

ballo en *Faro de Vigo*, de valor fundamental para todo futuro estudo en verbo do lírico mindoniense.

Non lembro ter tido nunca un momento de tirantez nas miñas relacións con Aquilino. Na mocedade parecíamos alimentar os mesmos soños. Logo, ambos lonxe de Ferrol, estivemos tamén lonxe o un do outro. Ao fin as cartas reanudaron o fío da nosa amistade, e un día —xa os dous con cañas na cabeza— atopámonos en Lugo. Ao se reactivar a vida literaria de Galicia, os nosos contactos foron frecuentes. Aquilino mandábame indefectíbelmente todas as súas publicacións. Escribíu con frecuencia sobor dos meus traballos. Eu tamén me ocupaba nos seus. Como nos respeitábamos mutuamente, nunca caímos na tentación de nos poñer polas nubes. Tanto el coma min pronunciáramos severas palabras sobre a crítica proteccionista.

Nos derradeiros anos víao a cotío na Cruña e Santiago, e a cotío sentábamonos na mesma mesa do restaurante e do café. Os sonetos do seu derradeiro libro, cando aínda estaban inéditos, foron lidos por min no «Derby» compostelán, unha tarde en que mos trouxo para que os coñecera. Aquilino, que aínda que ensaióu o verso arrítmico —contradicción nos termos— era, por natureza e educación, ardente namorado da prosodia clásica, seguía con xesto e aceno o compás da voz fraternal que executaba a súa solemne melodía.

Unha vella irmandade de tantos anos. Moitas lembranzas da miña mocedade soterráronse con el.

Tres libros de versos, case seguidos, publicóu nos derradeiros meses. *De día a día, Nenias, Lanza de soledá*. Non tivera tempo eu de escribir o comentario do terceiro, cando o seu autor abandonara xa este mundo. O grande tema da morte flui como un río de sombras, caudaloso e profundo, por esas tres canles. *Señardá, Corazón ao vento, Cómaros verdes*, outros tres libros que reúnen os seus versos da primeira e segunda mocedade, completan a súa lírica en lingua galega, esa lingua que el coñecía, segundo o meu parecer, tan ben como ningún outro poeta dos nosos días. Non se podía facer unha lingua literaria de costas a este mestre da lingua, do que todos tiñamos moito que aprender. Nado nun medio campesío, formado na disciplina das linguas clásicas, achábase en escepcionáis condicións para nos dar a súa lección de galego. A súa morte é un rudo golpe para as nosas letras. Era un sólido muro de contención para

a arbitrariedade, para a falsificación e para a inepcia de cantos dominan superficialmente o galego; e o seu profundo sentido da semántica moito podía opor ao que, non poseendo o xenio da lingua, escrebe en galego como nunha lingua estranxeira, aprendida nos libros. ¡Fremosísimo galego o seu, galego poético e labrador, apretado de termos concretos e zugoso de zume de realidades! Concedía menos que a xeneralidade dos seus coetáneos á alta empresa da restauración da lingua, namorado do ser real dela, e menos entusiasta dunha ideal resurrección. A súa aspiración idiomática era reproducir con esactitude, aínda que con escolma, a lingua viva realmente falada polo pobo, e non esquillar e depurar esta lingua para voltarlle a plenitude da súa espresividade totalitaria segundo as súas proprias leis e a súa troncalidade latina, de xeito que ficase limpa das aderencias colateráis que o colapso da historia galega pola vía administrativa fixera habituáis. En fin, o seu era un galego esencialmente enxebre, marcadamente dialectal, especialmente apto para a lírica e o familiar coloquio. Galego para o fogar e para o Helicón, para o falacio e para o verso. Amosóu un mediocre interés pola prosa, e case sempre que a utilizóu foi por axeitarse a un encárrego. Contemplaba con escéptica frialdade os ensaios de prosa didáctica galega, que forzosamente tiñan que se orientar cara un galego común, cheo de neoloxismos. Máis lle interesaba, ao menos nos seus derradeiros anos, a narrativa galega; mais era sobre todo con ollos de filólogo namorado do fenómeno actual da fala cómo a xulgaba. Xamáis tencionóu neste campo obra de creación, nin tampouco no teatro, polo que non sentía inclinación positiva. Hai uns anos decrarábame paladinamente que non vía a necesidade dun teatro galego. Secomasí, non refugóu traducir a *Aulularia* de Plauto, e co nome de *Comedia da oliña* escribíu unha admirábel versión, digna de que se represente algún día. Tamén, en recentes decraracións, admitíu o teatro antre os xéneros que, segundo a súa crencia, valía a pena de cultivar en galego. Sin dúbida coidaba entón nun teatro enxebremente rexional, polo tema, o espírito e a linguaxe, e non creo que achase moito deleite en escoitar en galego, por boca de Ulises ou Orestes, as doutrinas de Sartre ou de Hartmann. Verdade é que considerou útil traducir ao galego conversas en grego ou en latín, mais o seu bucólico Teócrito ou o seu Plauto suburbán oriéntanse cara o que de vida rústica e popular hai na vida galega. En derradeiro termo, ésa era a úni-

ca vida galega en que cría. Mais todo o campesino ten unha prestancia clásica, e das zocas aldeás pasaba ao bosque virxilián, e así, amiudo, como xa fixera máis moderadamente Noriega, pasaba Aquilino da copra popular á erudita égloga. E chegaba a escribila en pes métricos clásicos, o que Noriega non tencionóu endexamais.

En fin, ¿quén sabe ata qué punto opinaba esto ou o outro sobre tal ou cal problema idiomático? En toda unha vida consagrada a estas meditacións, a súa reacción houbo de ser matizada ante os temas de cada tempo. Unha interpretación auténtica do seu sentir en cada caso, é imposíbel xa. Xa non podemos aprender do mestre, xa non podemos dialogar co amigo. Fícanos a súa obra. Un tesouro da lingua. E aínda que Aquilino esté morto, Galicia non pode vivir de costas a el.

1961

2

POEMAS DO DESEÑADOR LUIS SEOANE

Cicáis esistíu un tempo —non estóu moi seguro delo— no que o principio da división do traballo e o imperativo da bárbara especialización obrigaron ao escritor a renunciar a toda outra actividade para exercitarse no dominio do seu oficio. Esto debéu de ocurrir, en todo caso, nun país de economía dirixida, onde o escritor fose un funcionario do Estado, ao que se aseguraba unha retribución que lle permitise facer frente ás súas necesidades; a menos que o exercicio da literatura se reservase ás clases económicamente fortes. Mais hoxe e antre nós é a verdade que son poucos os escritores que se adican esclusivamente a escribir. A maior parte gáñanse a vida exercendo outra profesión. Mesmo é conveniente para outer creto como escritor non ser escritor profesional, senón ter como profesión a medicina, a abogacía ou a cátedra. É numerosísimo, por exemplo, o continxente de escritores procedentes do campo da medicina. Ao fin e ao cabo foron médicos dous grandes escritores galegos, Pondal e Castelao. Verdade é que nin o un nin o outro amosaron unha decidida vocación hipocrática. Castelao foi tamén pintor e deseñista.

Os pintores e dibuxantes que cultivan a literatura son asimesmo dabondo numerosos no momento actual. Este é o caso de Luis Seoane, do que os anos de estudante en Compostela serán sin dúbida lembrados por moitos galegos. Seoane vive agora en Buenos Aires, onde se forxóu unha posición como artista da liña e a cor. A editorial Galaxia adicóulle unha das súas monografías de arte. Chega ate nós agora un libro de poesía de Seoane, titulado *Na brélema, Santiago*. Con anterioridade publicara outro, o título do cal era *Fardel de esilado. Fardel de esilado* tiña como tema o da inmigración galega en terras americás. Saudades de Galicia, o drama do poboador da Pampa, do obreiro nas industrias dos Estados Unidos, a vida do traballador anónimo...: sentido colectivo, sentimento social. Versos ou versículos ceibos de ritmo ou de rima, ou dunha e outra cousa. Gusto pola acumulación enumerativa, a que, como outros aspectos do libro, facía pensar en Walt Whitman.

Este libro de agora, *Na brélema, Santiago*, con dez grabados en metal polo autor, é unha evocación dun Santiago medieval, dunha Compostela ensoñada en viñetas de iluminador de códice, trazadas con trazo solto e amplo. Non hai nelas rastos de rima nin de ritmo. Se unha destas viñetas é chamada romance, trátase dun «Romance ceibe de leises». De xeito que estas poesías non están realmente escritas en verso, pois o verso ceibo de lei prosódica non é verso, xa que non hai verso sin lei. Mais deixando aparte o arbitrario da disposición tipográfica destes poemas, a liberdade de forma empregada polo autor acái ben á estructura interior dos mesmos. Seoane deseña esceas, actitudes. Non sabemos se os deseños en metal son ilustracións dos testos ou si os testos son ilustracións dos deseños en metal. Seoane, nos seus poemas, posee a técnica do deseñador máis que a do escritor. Non se ve en Seoane un dominio da técnica do escritor análogo ao que caracterizóu a Castelao.

Por elo non di mal aos seus poemas esa liberdade de ritmo prosódico que orela a posíbel dureza e violencia do encaixe do pensamento do artista no marco da medida do verso. Mais esto non significa que os poemas de Seoane abortasen como criaturas poéticas. Porque unha cousa é o verso e outra a poesía. Dúas cualidades de valor positivo ousérvanse nestes poemas; dúas cualidades que poden neutralizar a falla de saber facer literario, a falla de primor e madurez técnica que dá ás composicións un aire de apuntes, de bosquexos inacabados, de rápidos

estudos para obras máis perfeitas. Esas dúas cualidades son o entusiasmo creador e a viveza na execución; cualidades que, naturalmente, están vencelladas antre sí. Seoane ataca o tema con dedicación apaixoada, entregándose con plena absorción á súa tarefa, sin vacilacións nin escrúpulos, con sana, inxenua e esforzada resolución. Hai ledicia creadora no poeta, e unha fresca, penetrante e estimulante brisa mañanceira arexa a súa producción. O poeta manexa con vivacidade os seus lápices e os seus pincéis, de xeito que as estampas son movidas e vibrantes, e, aínda que de composición sinxela, de bo ver e de boa gracia. Esto fai que o tomo se lea sin fadiga, que non aburra: particularidade que ao leitor move a agradecimento nestes tempos en que parece que non se pode ser poeta se non se sabe ser tedioso.

1956

3

LEMBRANZAS DE LUIS SEOANE

Pode ser que os poucos escritores ou artistas galegos da idade de Seoane que aínda están vivos e que centraron a súa actividade na nosa terra, ou que, aspirando —como o proprio Seoane— a máis universáis empresas, fixeron éstas compatibeis con aquéla; pode ser, digo, que eses contemporáneos de Seoane teñan un tesouro de lembranzas dos nosos anos de estudantes composteláns, os anos fináis do reinado de Afonso XIII, os anos en que Seoane e máis eu, e aínda máis os poucos aludidos, tripábamos as lousas das rúas de Santiago. Uns, coma min, tendo como fogar paterno, alén da Universidade, o Seminario —o Seminario de Estudos Galegos—; outros, como Seoane, con menos exclusividade na adicación ao vernáculo, máis tanxencialmente conectados con esta Institutución. Uns e outros, paseantes polo Vilar ou tertuliáns no Derby —eu, moito máis o primeiro que o segundo.

Cadaquén se proxecta sobre o tempo segundo os condicionamentos da súa personalidade e das suas circunstancias. O que isto escrebe, combatido até a senectude pola inseguridade

do futuro, de cote coidando nel, forxándoo ilusoriamente, aduro puido, por exceso de coidados ou defeito de atesouramento, reter do pasado leviás cinzas voandeiras, consagrado o presente, por enteiro, a imaxinar o porvir, e, por iso, sen oco para conxurar o pretérito.

Sen dúbida, outros, de temperamento máis despreocupado, ou social, política e económicamente situados en máis confortábel posición, terán moito que dicer sobre o Seoane daqueles anos. Non sobre os pasos iniciáis do artista, que se manifestan en pegadas imborrábeis, senón sobre a anécdota e o cotián, sobre costumes e feitos miúdos, sobre a educación ideolóxica e sentimental do que nos anos do exilio había converterse nunha figura de prestixio arxentino e internacional.

O grande trauma da guerra esnaquizóu moitos arquivos. O da miña memoria foi alarmantemente saqueado.

Naqueles tempos, o estudante medio, ao rematar os seus estudos, non permanecía en Santiago, como moitos fan agora, pensionado polo seu señor pai para preparar a súa graduación ou unhas oposicións, libres ou restrinxidas. Os señores pais opinaban por vía de regra que os señores fillos podían considerarse satisfeitos por ter sido sostidos na súa pousada polo diñeiro paterno durante os anos de cursantes, mesmo no caso dos que, coma min, axudábamos, con algunha pasantía posta, o proprio sostimento. E como a autoridade paterna era daquela real, e baixo o nivel xeral de vida, nengún estudante ousaba esixir —palabra entón malsoante ou impía— unha prórroga de pensión, que, na maior parte dos casos, o pai non estaba tampouco en condicións de conceder.

Así eu regreséi á miña casa á beira do mar non ben rematéi a carreira de Direito. E os acontecimentos da pequena e grande historia de Santiago entre 1931 e 1936 desenvolvéronse fora da miña directa observación, abstracción feita das miñas viaxatas á cidade apostólica por mor dos exames aos que tiña que someterme como aluno libre da Faculdade de Filosofía e Letras; pois tendo ingresado por oposición nun corpo da administración local de moi modesta condición, preferín rematar aqueles estudos —que xa iniciara— a explotar en grande os realizados na Faculdade de Direito.

A fins de xuño de 1936, para procurar unha situación profesional máis estábel no campo do ensino, toméi en Lugo o tren

para Madrid, ben alleo a que habían decorrer cinco longos anos antes de que pudese emprender a viaxe de volta.

Entre 1936 e 1941 acontecéronme tantas aventuras —como a tantos desventurados— que moitas figuras familiares e moitos sucesos importantes da miña vida familiar ficaron eliminados da miña memoria. A Santiago non volvín até catorce anos depóis de telo visitado por última vez antes de estalar a guerra civil.

Todo isto, sen dúbida, explica a miña pobreza de recordos daquela época.

A Seoane non o frecuentaba. Éramos, desde logo, amigos, mais movíamonos en círculos distintos. Aínda que os dous estudamos Direito e éramos da mesma idade, nunca coincidimos nos cursos. El ía retrasado con relación a min. Os meus compañeiros habituáis eran os galeguistas que traballaban no Seminario. Nos últimos tempos da miña estancia en Santiago, ao ser da tarde, depóis de traballar en Fonseca, onde estaba instalado por entón o Seminario, saía daquel edificio con Sebastián González e Antonio Fraguas e dábamos unhas voltas pola Rúa do Vilar ou pola Alameda, segundo a estación, sendo frecuente que outras persoas se agregasen ao noso grupo, ou que algún de nós se segregase del para acompañar a outras persoas.

Seoane facía outra vida.

Endebén, sempre nos relacionamos amistosamente. Seoane fixo a miña caricatura, e mesmo concertamos que ilustraría un meu libro de versos que non chegóu a publicarse. Lembro que daquela aparecera *Mar ao norde*, e Seoane se mostróu de acordo comigo en que a mellor das súas ilustracións era a do poema «Illa».

¿Onde vía eu preferentemente a Seoane? Sen dúbida nos claustros da Universidade. No Seminario, non, pois Seoane non traballaba na investigación. En reunións políticas, tampouco, pois non éramos correlixionarios. Menos aínda en cafés, pois eu apenas os frecuentaba naquela época. Mais Santiago era unha cidade pequena. As dúas Rúas e a liña de Callobre —Preguntoiro, Caldeiraría e Orfas— era o seu eixo ou o seu núcleo. A Ferradura tamén nos atraía, cando o tempo era bo. Tropezábamonos, pois, todos os días, e todos os días cambiábamos algunhas palabras.

Curiosamente, sobrevive na miña mente a imaxe visual do Seoane daquel tempo. Toucábase cun chapéu gris claro, de abas anchas dabondo, mais non tanto como as do chapéu negro de Castelao, ou as do negro ou moi escuro que Otero Pedrayo usaba en 1926, que foi o ano en que vin ao grande ourensán por vez primeira. Entón todos usábamos chapéu, mesmo os rapaces de dezaséis anos non cumplidos que, coma min, cando ingreséi na Universidade, viñamos de pornos de pantalón longo. Seoane vestía traxe gris, e no inverno abrigo ou impermeábel da mesma cor, folgado e flutuante. Así, candia menos, ficóu grabada a súa imaxe na miña memoria. Mais sempre hai que desconfiar dos detalles das nosas lembranzas visuáis, pois ás impresións dos feitos mistúranse aderencias que poden desvirtualos. Cunqueiro víume por aqueles tempos comendo no *Padre Benito* un bocadiño de sardiña, toucado cun chapéu de asa ancha de tipo colonial, pois estaba facendo o meu servizo militar. Mais realmente eu usaba gorra de prato, e o chapéu «australiano» víuno Cunqueiro noutra cabeza que a miña, aínda que mo encasquetara nunha traslación paramnésica.

A guerra dispersóu aos que fóramos compañeiros e amigos. Uns morremos nas trincheiras ou fomos vitimas da represión, outros combatemos en defensa da República ou como soldados de Franco. Hóuboos que permaneceron en España; hóuboos que abandonaron o país. Os anos imediatamente posteriores á contenda, Seoane e eu estábamos moi lonxe o un do outro. Mais cando el veu por primeira vez a España desde o exilio, presentóuse en Fingoy, coa súa dona, procurando sorprenderme. Entón era o célebre pintor que agora é, agora, ben que morto, pois calquera que sexa o fallo definitivo —¿definitivo?— do futuro, Seoane, apenas desaparecido, non pode menos de conservar o prestixio con que contaba, desde había tempo, no último momento da súa vida.

Os días lugueses de Seoane naquela primeira volta ao país foron de estreita relación comigo. De primeiras, levéino a xantar á *Barra*, na rúa de San Marcos, onde solicitóu pos de talco para eliminar da súa gravata unha mancha de graxa azarosamente producida. No café *España* da rúa de Castelar amosóunos deseños a varios amigos, dos que quizá era eu o único que o fora antes da guerra. Alí estaba Anxel Xoán, que nos deixóu para ir poñer a súa clase en Fingoy, onde eu o introducira. Alí

estaba Celestino Fernández de la Vega, que, comparatista entusiasta, teimaba en sinalar obvias semellanzas entre Seoane e Picasso, o que estaba moi lonxe de complacer ao primeiro.

Como Seoane chegara a ser un artista que recebía encárregos de moi distantes pontos do planeta, a súa vida era pontuada por viaxes e residencias variadas. Chegóu a viver a cabalo da Arxentina e España. Vinno, pois, logo, moitas veces, aínda que, cunha soa excepción, era el quen se achegaba a min; pois eu, primeiro en Lugo e despóis en Santiago, permanecía case imóvil. A excepción foi a miña viaxe a América en 1974, cando, invitado polo Centro Galego de Buenos Aires, pronunciéi varias conferencias e discursos na República Arxentina e na República Oriental do Uruguay. Seoane mantíñase alonxado da colectividade galega, á que noutrora prestara unha inestimábel colaboración. Non concorréu a nengún dos actos en que eu falei ou que no meu honor se celebraron. Mais acodíu pola súa conta axiña ao Hotel Nogaró, avenida de Julio A. Roca, 562, onde eu paraba, na zona bancaria da capital, a poucos pasos da Casa Rosada, e a Catedral, e o Cabido. El mesmo decorara o vestíbulo deste hotel, do que eu ocupaba a habitación 701, e en todo o tempo que eu permanecín naquelas terras, amosóu, como a súa muller Maruxa, o máis fraternal e xeneroso espírito de hospitalidade para comigo e a miña acompañante. Maruxa preparóu para os catro un xantar na súa casa, e alí pasamos inesquecibeis horas de sosegada e feliz camaradería. Foi entón cando me fixo elexir un grabado que por consello del emarcóu a miña muller nun marco branco e é un dos poucos adornos artísticos que teño na casa, pois o meu espírito de peregrino na terra, aínda que sedentário, afastóume sempre de enfeitar o que sempre olléi como tenda de campaña. Elexira un polbo, de atrevida cor e moi decorativa liña, moi moderno e moi cretense, ou polo menos visto asi pola miña indolente erudición de afeizoado. Alá está, coa agarimosa adicatória —á miña muller e a min— que Luis escrebéu aquela tarde porteña de inverno, agora hai xustamente cinco anos. En moitos libros que Seoane me regalóu e que ilustróu cun deseño especial e improvisado, aparecen variantes desa adicatoria, pois Seoane, para quen tanto supuxo a súa unión conxugal con Maruxa, tiña un grande respeito pola parella humana, pola parella estábel, e víaa como unha unidade de destino privado á que tributaba unha cor-

dialidade amistosa e optimista na que se espellaba a sua propria estabilidade e felicidade conxugal.

Na mocidade, Seoane estaba dominado por convicións tan entusiásticamente vividas, que a expresión verbal das mesmas lle abrollaba a borbollóns, atropeladamente, con tanta presa que os xorros de paixóns e palabras intermitentemente se agolpaban, interquinencias mútuas, como nunha erupción imposíbel de controlar, a tumbos e pancadas. Este temperamento arrebatado, que foi unha das forzas da súa inspiración, e que, por riba ou por baixo da técnica literaria, dá verdadeiro pulo aos seus mellores poemas, desaconsellóulle sempre a profesión oratoria, mesmo a oratoria académica, na que tanto podía dicer. Mais Seoane preferíu escreber ensaios a pronunciar conferencias. A diferencia de Castelao, prefería a distancia do público no momento da creación oral, porque sentía a súa acesa e irrefreada espontaneidade como un obstáculo para o ritmo social que ten que presidir a exposición didáctica.

Secomasí, aínda que esta reserva perante as formas públicas de comunicación oral persistíu durante toda a súa vida, os anos non pasaron en balde para o home. Entre o estudante idealista e radical, ou o mozo abogado que encetaba a súa carreira polos anos da preguerra, e o pintor de ancha sona, artista triunfador e quincuaxenario que polos anos sesenta se me presentaba en Fingoy, a educación sentimental trocara moitas cousas. Seoane era o mesmo, só que xa non era mozo. Na conversa privada, caracterizábao un maior sosego. A grande xenerosidade de ánimo que sempre o distinguira, atinxira tamén á intelixencia. No terreo da amistade, Seoane fincaba agora os fitos da súa conversa con grande serenidade e firmeza, expresándose con fluidez e armonía. Ao dogmatismo xuvenil, correxido pola experiencia vital, sucedera un culto á amistade que idealizaba aos seus vellos compañeiros de estudos e andanzas compostelans. Unha cariñosa comprensión matizaba os seus xuizos. Gozaba se podía celebrar o éxito dun libro, dunha mostra, dun acto dos seus vellos amigos, e sobre calquer consideración ideolóxica se impuña nel, resplandecente de xenerosidade, rebordante de riqueza cordial, a simpatía humana, a solidaridade sentimental, o desexo de rexistar unha virtude, a propensión a constatar un dado positivo. Calquer empresa cultural ou social dun galego, aínda que fose modesta, a dun cultivador do deseño frívolo, do relato costumista decimonónico —Federico

Rivas, Heraclio Pérez Placer— eran por el obxecto de estimación valorativa. Atinxira a sabiduría de ver a faisca na borralla, a franxa de sol no crepúsculo, a pebida de ouro na ganga. Unha superior comprensión daba aos seus xuizos un ton de delicada atención que realzaba as circunstancias para explicar as deficiencias. Aquela fervenza de paixón xusticieira que o traballaba desde a infancia, enxendrara unha riqueza de luz que, remansada en sabiduría estética e ética, era rego de fecunda saiva que arrastaba no seu torrente circulatorio calquer mesquiño prexuizo de seita ou facción.

Algunha vez escrebín sobre un libro de versos de Seoane. Seoane escritor é máis o caso de Picasso que o de Castelao. O caso dun artista que non pode deixar de selo cando troca de arte; mais que non asume con enteira profesionalidade unha arte nova, unha outra arte. Castelao dominóu con plena efectividade a arte literaria. Otero Pedrayo, nunha ocasión, ao caracterizar a Castelao como escritor, deixóuse levar polo mito romántico da inspiración espontánea. Castelao escrebería coa mesma naturalidade con que os regatos cantan. Risco foi máis exacto neste aspecto, e subliñóu a castigada técnica con que o rianxeiro procuraba o ritmo da súa obra. Seoane era demasiado impulsivo para disciplinarse no manexo do instrumento lingüístico. Nunca tivo a posesión da lingua que tivo Castelao, e era un temperamento demasiado impaciente para derramar un tempo que non lle sobraba na aprendizaxe miuciosa dun novo meio de expresión. Picasso escrebéu sen sacrificio serio ensaios líricos e dramáticos que apenas son outra cousa que pintura falada. O caso de Seoane é distinto. En castelán e galego —ouvínlle defender en Lugo a súa frecuentación do castelán— fixo verdadeira literatura. Mais, a diferencia de Castelao, non quixo ou non puido facer o aprendizado dun rigoroso método de creación formal. A súa lingua non é espontánea nen purista. É a que se usaba no tempo da súa mocidade polos que non eran campesinos nen lingüistas. A mesma lingua, arbitraria ás veces, arcaizante outras, contraditoria sempre, que usábamos no Seminário. Aquela lingua estaba superada cando Seoane publicóu os seus libros; mais, demasiado ocupado nos problemas técnicos da pintura, o noso amigo non tivo tempo nen humor para porse a estudar as novas gramáticas, e ficóu ancorado nos seus anos mozos no terreo da expresión lingüística. Empregando o verso libre maiormente, ben que ás veces recorrendo as si-

metrías que puido achar en Whitman, e carregando as palabras de contido político e social, cantóu temas entrañabeis para Galiza como colectividade, especialmente como colectividade emigrante, pero quizá o seu intento máis interesante é o de creación do poema histórico galego. Se un algo de obxectividade axiolóxica, unha maior capacidade de abstracción ética dotarían ao poema de superior probabilidade de perduración en canto ao núcleo conceitual, hai, endebén, na evocación das aldraxes á raiña Urraca por parte da burguesía compostelana alebrestada e noutras viñetas medieváis máis descoidadas e máis incisivas que as de Lorenzo Varela, unha orixinalidade e un vigor de evocación que merecen un estudo formal —sobre todo da forma interna— que complete coa develación da súa literaturidade os ás veces triviais e inexpresivos rexistos de contido ideolóxico que con pouco rigoroso interés se teñen en ocasións consagrado á apoloxía do cantor cívico.

Seoane tivo bos e grandes amigos, e a súa xenerosa condición de sempre, e o equilibrio mental que atinxíu na madurez, superador do flamexante entusiasmo xuvenil, granxeáronlle novas amistades, mesmo as dos adversarios de outros tempos. Os que o frecuentaron como íntimos camaradas nos últimos, saberán del moitas cousas que eu ignoro, e daránnos a súa biografía, o estudo da súa arte, a súa descripción antropolóxica. Todo iso, se ben feito, se baseado nun auténtico desexo de mitigar a súa desaparición física e non no propósito de cincelar unha estatua de mármol para o noso panteón, terá un interés que nen de lonxe poden pensar en asumir estas breves, desordenadas, pobres e provisionáis lembranzas dun dos menos caracterizados dos seus amigos.

1979

ÁLVARO CUNQUEIRO MORA

X. Álvaro Cunqueiro

1

ESTE *HAMLET*

Aqueles destemidos difuntos que levaban consigo ao Sochantre de Pontivy representaron no adro de Comfront a historia de Roméu e Xulieta. Os suizos levantan o sitio de Verona tras once anos de asedio. Abre as súas portas a cidade. Chega un correo de Siena. Trae unha soa carta, para Xulieta, de Roméu. Xulieta lea ante o pobo congregado. Comeza nesto a anoitecer, e os actores difuntos a ficar, segundo é o seu costume, en mondos esqueletes. Arripío, confusión e fuga xeral. Unha nena esfarrapada fica soa no adro. Recolle o papel que a Saint - Vaast deixóu caír ao chan, e á luz do farol le —pois sabía ler— a carta de Roméu. ¡Ai, Deus! Non había Roméu, nin lembranzas, nin lilios. Escribo para os que leran *As crónicas do Sochantre*. Abonda o que digo para lembrarlles a escea. Os que non leran as *Crónicas* acharán inintelixibeis as miñas verbas. Lean, se queren, as *Crónicas*, e comprenderán. Agora só nos interesa lembrar aos enteirados que nas páxinas aludidas toca o señor Cunqueiro, por primeira vez en forma dramática —aínda que enmarcada nunha narración—, un tema shakespeariano. Non porque Roméu e Xulieta sexan invención de Shakespeare — Shakespeare, en rigor, non inventóu ningún tema— senón porque ¿quén non xunguirá o nome de Shakespeare aos nomes de Roméu e Xulieta? Cunqueiro non podía menos de ter na lembranza ao dramaturgo inglés. Que ousara competir con el, fala moi alto da súa ousadía. A fortuna axuda aos arrostados —cando se chama Cunqueiro o arrostado—. O drama interrumpido fica rematado máis alá do drama coa escea da nena

mendiga, que representa a realidade ouxetiva da narración. Mais eu daría moitas cousas porque noutra ocasión Cunqueiro nos dese aparte o drama completo. Tan prometedora mostrábase aquela truncada competición co ilustre inglés. Cicáis me complaza algún día. Que esa posibilidade non reside máis alá das súas forzas, e que non pido peras ao ulmo, amósao este *Hamlet* agora publicado. Este *Hamlet* no que outro tema shakespeariano —no sentido dito— non ficóu en cernes, senón que foi fizmente levado a punto de consumación.

Con despexo inaudito, manexando outras fontes e gobernando o tema co seu proprio gobernalle, Cunqueiro demostróunos que tamén el ten algo que decir sobre Hamlet. Sin tirarse as súas calzas de xograr, o poeta calzóuse, con sinxeleza e serenidade, o coturno. Porque escribíu unha verdadeira traxedia.

Non é o primeiro que o fai en galego. Antre os intentos máis interesantes lembremos *Hostia*, de don Armando Cotarelo; *O mariscal*, de Cabanillas e Villar Ponte; *A lagarada*, de Otero Pedrayo. Cicáis prefiran vostedes que consideremos a *O mariscal* como un drama romántico; mais o drama romántico é a forma romántica da traxedia. E non quixera esquecer dous ensaios recentes sobre os que me gustaría falar con detimento: *Midas* e *O ángulo de pedra*, de Isaac Díaz Pardo.

O *Hamlet* de Cunqueiro é, polo seu asunto, unha verdadeira traxedia, desde logo máis cruel e sombriza que a shakespeariana. Máis grega, máis sofoclea, máis precristiana. Este Hamlet é menos consciente que o inglés. Menos psicoanalista. Menos liberoarbitrista. E lonxe de vingar ao seu pai, mátao. ¿Por qué? Foi destinado a esa xusticia polo antigo rei, que o manexa, como un puñal, desde a súa tumba. O pulo xa non pode ser detido polo coñecimento da súa filiación. Este Hamlet é xa máis Edipo que Orestes. Un Edipo, para maior abominación, empurrado á súa hora por Yocasta. Unha Yocasta que é tamén Clitemnestra. ¡Duras, grises, balorentas pedras de Elsinor, alcázar destes Atridas do norde! Hai que anegar de raxadas de vento este sombrizo covil. Demasiada pezoña, demasiada luxuria, demasiada humedén. Hai que limpar de ratas o castelo. Ha entrar o vento e ha barrelo todo. «O derradeiro Hardrada tivo noxo de vivir». E tiróuse do meio, despóis de se facer orfo voluntario.

¿Cál é a derradeira raíz desta conducta? ¿Pode un home

ser xusto contra o seu pai, contra a súa nai, contra sí mesmo? ¿Ou sinxelamente en Hamlet fermenta a levadura do crime dinástico, escuramente, fadalmente, malia a súa dialéctica de humanista barroco? Conforme a moitas perspectivas pode ser contemplada a traxedia que se desenrola nesta alma. Non hai na traxedia de Cunqueiro a craridade do drama antigo, todo simplicidade na súa grandeza. As referencias feitas antes a figuras da fábula grega non deben desorientarnos. Polo seu estilo, pola súa composición, este *Hamlet* non é unha traxedia clásica, a pesares de coro. Tampouco é unha traxedia romántica. Porque é unha traxedia barroca e simbolista. O fondo do diálogo é shakespeariano, e a conversa barroca ten revoltas e recantos onde a sombra se remansa. O moito enxeño usa rebozo e chambergo. Mais Cunqueiro manexóu as figuras con percurada sinxeleza, evitando os acenos estremosos. En *Pelleas e Melisenda* a anguria non ouvea, os ademáns non sorprenden e as voces non xogan nunha escada amplia. Por suposto, o *Hamlet* de Cunqueiro é moito máis salvaxe, máis vigoroso, masculino e plebeio que os monocromos e monótonos dramas de Maeterlinck e Debussy. A nórdica grosaría, tan inxenua e sana, que latexa en Shakespeare baixo a imaxinaría barroca, dáse en Cunqueiro tamén —aínda que como consciente recurso estilístico—. Mais os símbolos pairan sobre toda a obra, e a contida intensidade dos desenlaces de esceas, así como as moi elegantes e epigramáticas sentencias que os persoaxes pronuncian ao morrer, xa non son fórmulas da arte barroca, senón máis ben finas e sutís conquistas do simbolismo, que aprosiman o drama á música e ao *ballet*.

Cunqueiro non se decidíu a prescindir de Ofelia, a quen mesmo perdoa a vida, o mesmo que a Polonio e a Laertes. Aínda que na posición de Hamlet en verbo de Ofelia hai moito do modelo shakespeariano, toda esta familia desempeña unha función adxetiva. É como un residuo shakespeariano, o mesmo que a peza representada dentro da peza principal: o cal non quer decir que Cunqueiro non manexe todo esto con eficacia e persoalidade. Mais non me parece esencial á liña mestra da obra.

Pola súa construcción teatral, este *Hamlet* é un drama en tres actos breves. É, desde logo, algo máis que un drama esquemático; mais o desenrolo da acción está levado con rapidez. En realidade, toda a obra é un desenlace, como o *Edipo Rey;* pois

os acontecimentos determinantes da traxedia ocurriron xa cando se ergue o telón. En realidade, en Shakespeare tamén se dá este caso; mais os cinco longos actos da traxedia isabelina esixen unha fábula moito máis matizada de complicacións. En Cunqueiro, o núcleo verdadeiramente activo redúcese a moi pouco, pois todo o comezo do segundo acto e algunhas esceas dos outros dous poden se considerar episódicos.

Nun artigo de revista non acho espacio para decir moito máis, aínda que non cabe dúbida que moito máis se podería decir verbo dunha obra tan rica en suxestións. O tema, que no fondo é universal, comunícasenos nun galego áxil e cheo que confirma unha vez máis que a nosa lingua pode espresalo todo. Non faltan algunhas voces, como *hourizonte, ourente, funeiral* e *podeirosa*, que están deformadas por hiperenxebrismo. Todas esas palabras son iguáis en galego que en castelán. Tamén hai algunhas dislocacións de significado, nas que o autor se deixa levar por un costume moi xeral antre os nosos escritores contemporáneos ao empregar as palabras *esgrevio, perante* e *asemade;* costume que se basea en semellanzas fónicas con outros termos de cárrega semántica distinta. Reservas éstas alleas ao valor puramente literario da obra, convén formulalas, pois non esistindo autoridade oficial en materia de filoloxía galega, todos debemos estar prestes a aprender, a ensinar, a correxir e a aconsellar; e mesmo a sabendas de que todos pecamos, todos debemos nos esforzar por facer máis lixeira a nosa cárrega de erros.

1959

2

HAMLET EN LUGO

Esto é apenas unha crónica local. Só recolle as impresións dunha representación en Lugo do *Hamlet* de Cunqueiro. O *Hamlet* de Cunqueiro estrenóuse na Cruña. Alí as condicións da representación foron sin dúbida diferentes. Un teatro é un local que se construíu con arregro ás esixencias técnicas axeitadas para os espeitagos a que se destina. O espeitador debe ver e ouvir con facilidade. Non se lle plantea ningún problema visual e acústico. Fica ceibe para xulgar da calidade da obra, da

eficacia dos actores, do acerto da presentación. O cronista non disfroitóu desa liberdade. Non asistíu ao estreno nun teatro da Cruña. Coñecía o *Hamlet* porque o lera. Tiña moitos desexos de ouvilo e velo. Acudíu á sala de festas de Lugo onde o 11 de outono foi posta en escena a peza dramática do escritor mindoniense. Víu o *Hamlet*, mais non pode decirse que o ouvise. A xeralidade dos actores, acostumados, ao parecer, ás óptimas condicións acústicas do teatro, ignoraban, ou non poideron vencer, as dificuldades que o local oferecía. O cronista achábase na fila carta. Non ben o señor Caramés comezóu a falar, o cronista comezóu a non entendelo. Non entender en *Hamlet* o que di Hamlet, é decepcionante, a verdade. Mais non moito mellor poido entender o que decía a sombriza Gerda, ou a lixeira Colombina. O local estaba cheo. Lugueses e ferroláns —pois aquel día tiñamos en Lugo unha escursión de Ferrol— acugulaban o local, xunto con núcleos máis reducidos, procedentes de outros pontos de Galicia. Os espeitadores, é evidente, achábanse na mellor disposición previa subxeitiva, verbo da representación que iban presenciar. Desgraciadamente, a obra non se ouvíu. As voces graves de timbre craro funcionaron satisfactoriamente. O cronista, ao menos, enteiróuse de todo o que dixeron os señores Folgar e Redondo. As voces agudas, femeninas ou atenoradas, producían mil resoancias estrañas, soaban confusas, inintelixibeis. Todo esforzo era inútil. Segundo a maior ou menor limpeza do timbre, aloxaban no ouvido do espeitador máis ou menos palabras. Mais o diálogo, no seu conxunto, naufragaba nun mar de ondas escuras onde se perdía sin remisión. E como non se pode propor a estravagante hipótese de que a maior parte dos actores estivesen aqueixados de defeitos de articulación, hai que convir, aínda que non se sexa enxeñeiro do sonido, en que o local non reunía as condicións adoitas para unha regular audición.

Nestas circunstancias tan molestas, un xuicio ponderado da representación é máis ben imposíbel. Pode se temer que calquera opinión, aínda verbo dos aspectos menos dependentes da percepción acústica, se ache viciada pola deficiencia da mesma. Os ollos ficaron complacidos. No *Hamlet* que léramos, cada unha das tres xornadas desenrólase en lugar distinto. A primeira, nunha sala do castelo de Elsinor. A segunda, na Cámara do Axedrez. A terceira, no patio coberto de Elsinor. Na representación, o decorado foi o mesmo para todos os actos. Se esto

constituíu unha particularidade da sesión luguesa, motivada polas dificuldades do cambio de decorado naquel local, ou é unha simplificación que caracteriza a escenografía desta versión en todas as súas presentacións, é cousa que saberán os que presenciaron a da Cruña. O cronista ignórao. Mais úrxelle decir que non achóu nesto ningunha disminución esencial da efectividade da obra. Ésta ficóu adoitada sin violencia á unidade de lugar, e o movimento das figuras está ben disposto e desprégase perfeitamente na escena en cada caso. Polo demáis, a decoración é artísticamente axeitada ao espírito da obra, e, o mesmo que os figuríns, foi presidida polo máis escelente gusto, e coroada polo máis completo acerto.

Neste marco van e veñen os actores. O seu ir e vir, o seu movimento como pezas de axedrez manexadas polo director, semellóume feliz. As actitudes de cada un, os seus ademáns, os seus acenos, xa dependen máis do talento ou a gracia individual do figurante, e se descéramos ao detalle, os nosos xuicios terían de ser máis matizados. Cremos sensíbel a parquedade do coro. No testo está constituido por «un fato de xentes». A media ducia de persoas que vimos en escena non é axeitada para representar a aquela multitude. Este coro, aínda que simbólicamente, encarna, como todos os coros, unha voz colectiva, ao mesmo espectador calado no seu asento, ao pobo que sofre e observa aos príncipes, á humanidade mesma cicáis. Na derradeira xornada, así como Cunqueiro a escribíu, poboa a escena con romor de vésporas, revoa en torno a Hamlet, funga arredor do cadavre do Rei, honra cun anel pranxidoiro o corpo ao fin xiado da Raíña, entoa a súa cramorosa esequia en honor do príncipe real. A grandeza destas escenas requeriría un espallamento de masas nas táboas. Non sendo esto posíbel, tería debido escollerse xiquera o coro de doce figuras, como na traxedia grega arcaica. Nada menos.

¿E qué xuicio merece o conxunto de actores dirixidos polo señor Naveira, unha vez que xa dixemos algo sobre o labor da dirección? Como conxunto, coido que é, no que cabe pedir, un conxunto co que se poden tencionar moitas cousas. E animámoslles de todo corazón a tencionalas.

Se o esforzo de todos merece que os aplaudamos sin escepción, convén destacar algúns casos individuáis.

Non polo que signifiquen potencialmente como actores en xeral, senón, máis cautelosamente, pola súa actuación concreta

na interpretación que ten visto, o cronista debe suliñar o seu especial beneplácito aos señores Folgar, Redondo, Payón e Catoira. Esta preferencia baséase no feito de que, independentemente da maior ou menor importancia dos seus papéis, atopámolos perfeitamente encaixados nos mesmos, de xeito que nos esquecíamos con toda naturalidade de que eran Folgar, Redondo, Payón e Catoira para velos como Corifeo, Polonio, Escaramuza e Pantalón. ¿Qué máis se pode pedir?

Non negaremos tampouco a nosa aprobación ás señoritas Naya, Torrón e Pedreira, que amosaron grande aplicación no seu traballo.

E non podemos escusar unha consideración final sobor da laboura das tres persoas que desempeñaban os papéis centráis da traxedia.

Trátase de tres personaxes de estraordinaria complexidade. O leitor desta revista coñece xa a opinión do cronista sobre a obra de Cunqueiro. Non é un drama de psicoloxía esquemática, senón sutil. Halmar, Gerda e Hamlet son complicadas almas de ricaz vida interior. Os tres. En Shakespeare, Claudio e Gertrudis carecen desa complexidade. O poeta inglés só pensaba en Hamlet. Pónlle o contrapunto de Ofelia, que Cunqueiro conservóu, e polo demáis arrodéao de máscaras bastante convencionáis. Cunqueiro fai do Rei e da Raíña heróis tráxicos auténticos.

Halmar, pois, é difícil de entender e facer. O seu papel é breve, mais tremendo. O señor Rei interpretóuno con discipriña e sobriedade; mais como se o crese un personaxe secundario, sin lle prestar o alto relevo que realmente ten na economía da obra.

Gerda é unha figura sombriza, tan carregada de paixón que está a piques de perder a súa estatura tráxica por esceso de complicación. Coido que é un papel ingrato para calqueira actriz. A señorita Fernández non veu que só unha grande fluidez, unha grande volubilidade, unha insumisión á rixidez de carácter na interpretación do personaxe pode conducir á comprensión do mesmo. A súa Gerda semellóume demasiado literal, como se crese que o seu personaxe era unha figura crara e coerente, dura estatua de fogo. Mais Gerda é un personaxe laberíntico, e o desamparo da súa alma esixiría, seméllame, unha astuta e dosificada interferencia de planos interpretativos para achegar a súa figura á emoción do espectador.

Finalmente, Hamlet. Non regatearemos ao señor Caramés o mérito do seu xogo escénico. As súas evolucións en escena tiñan elegancia e naturalidade. As súas actitudes, agás nalgún fuxidío intre, non desmerecían da cárrega poética que o personaxe leva en sí. A súa dicción apenas poidemos apreciala. Mais no que se refire ao ton xeral da súa interpretación, achóu as maiores dificuldades no acto primeiro. Asistimos nel a un abritado combate interior, producto de fortísimos choques, que o actor quixo espresar de xeito inteiramente realista. Para o noso gusto, esto envolve o perigo da espresión escesiva, da truculencia. Non cremos que Hamlet poida ser interpretado como un herói de Echegaray. É unha figura mítica, lonxana no tempo e o espacio, á que convén un estilo interpretativo idealista, simbólico, un estilo nobre, logarítmico. En xeral, éste é o estilo da traxedia. Ésta, cando menos na época clásica e na barroca, é unha transposición poética da realidade, da que retén a esencia sublime, desdeñando a vulgar fidelidade carregada de minuciosa esactitude. Este incerto e misterioso mancebo real, que vestido de negro veludo nos abrolla do profundo colo dunha escura saga, ten xa demasiado prestixio poético para necesitar unha apoiatura histriónica folgada en berros e saloucos. Hamlet non é un home, senón unha belida pantasma que ten de espresar as súas coitas en elegantes acenos alusivos, nun estilo á vez hierático, orgulloso e fugado. Digo eu.

1959

3

A NOITE VAI COMA UN RIO

Cando lin nas *Historias do sochantre* aquel anaco que se representa dunha peza teatral sobre os amantes de Verona, gañóume o desexo dun Cunqueiro dramaturgo. Ese desexo foi comprido, pois desde entón imprimíronse dúas obras dramáticas do escritor mindoniense. Teño visto na escea o *Hamlet*, e agora, en Santiago, unha leitura escenificada de *A noite vai coma un río*.

¿Unha leitura escenificada? Así se anuncia o espeitago. Os actores len os seus papéis, pero entran e saen na escea segundo

a acción o recrama. Algo intermedio antre a mera leitura e a compreta representación. As dificuldades dunha posta en escea cabal, suscitaron este sustituto, ao que temos que dar a benvida, como provisional solución, non definitivamente satisfactoria, pero sí interinamente aceitábel.

A agrupación teatral que dou vida a *A revolta*, a peza ganadora do premio Castelao 1965, foi tamén a que nos brindóu agora a posibilidade de escoitar *A noite vai coma un río*. Só podemos disfroitar da beleza literaria do testo e do xogo das voces dos intérpretes. Algún día gozaremos da gracia dos movimentos e da fremosura dos traxes. Pois esta comedia é de seu un regalo para os ollos e os ouvidos.

A peza trata do amor. Sobre un fondo de guerra, que nos abeira un ésodo de variegadas e cintilantes criaturas, unha paixón poderosa, devecente, abourante, un amor que percura o amante, e que é demasiado puro, demasiado esencial, para o atopar, un amor que é saudade do amor, idea platónica do amor, sobexamente radical para lograr encarnación concreta, consúmese en sí mesmo, fremosa, grandiosa, terríbel tolemia de amor que na súa perfeición non pode ser partillada.

A cárrega patética desta situación límite non distrague ao autor, como se podería temer, do miucioso trazado do contorno, deseñado nidiamente, con aquela seguridade de pulso que confire, a quen a ten, categoría maxistral. É virtude do verdadeiro artista, sempre consumado artesán, non perder a cabeza perante o achado dun eficaz núcleo de irradiación poética, e conservar a mente lúcida para prestar aos elementos periféricos toda a atención que esixe a economía estética da obra. Neste senso domina na peza un equilibrio clásico. A abondancia de esceas episódicas, das que a función é a creación de ambiente, a promoción de disonancias habres que se resolven en total armonía, está xustificada polo resultado de ousada integración.

Un teatro de pantasía, en que sentimento e imaxinación se funden en síntese perfeita, era o que percuraba Casona, algunhas pezas do cal utilizan motivos que achamos tamén nesta obra de Cunqueiro. Pero as realizacións de Casona, antre garcialorquianas e benaventinas, amosan demasiado a heteroxeneidade dos elementos empregados, oferecen suturas demasiado aparentes, traicionan o esforzo e a fadiga do traballador enguerellado nunha maraña de suxestións que non é capaz de dominar. Así, o teatro de Casona é como a frecha de Zenón, que

nunca acaba de chegar ao albo. Un gosto honradamente esixente considerará impuro e eivado ese teatro poético, porque non acada a feliz unidade da poesía, a colmada naturalidade da plenitude poética. Cunqueiro, nesta peza, como a xogar, sin esmaios, sin asperezas, sin que se perciba a loita por vencer a resistencia dos materiáis, consegue esa lisura, esa suavidade, esa redondez, esa perfeición circular dentro do xénero que constitúe o seu intrínseco ideal. Casona houbera ficado conmovido se asistira á leitura da obra de Cunqueiro. Porque na deriva do seu teatro se prefiguran obras como ésta. Casona houbera querido escribir —e non puido— esta peza, *A noite vai coma un río*, que a Cunqueiro, aparentemente como quen non quer a cousa, lle frorecéu, ledamente, na primavera perpetua do seu xardín con recendo de edén.

1966

4

SEGUNDA SAÍDA DO SEÑOR MERLÍN

Dous novos libros de Cunqueiro, non inteiramente novos, teñen se oferecido ao público nestes derradeiros tempos. Un é a *Cantiga nova que se chama riveira;* o outro, *Merlín y familia.* O primeiro é unha segunda edición daquel monllo de pequenos poemas editado en 1933, que calcóu un tan profondo sulco na lírica galega. Alén de certas correccións de lésico, o volume de agora presenta a engádega de algunhas cancións inéditas, do xeito das antigas, escritas non moito despóis das xa coñecidas. *Merlín y familia* é a versión castelá do testo galego dado ao prelo por Galaxia, arrequentado cunha segunda parte, unha historia nova incorporada como apéndice, e «Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña». É este segundo libro, este *Merlín* en romance castelán, o que require neste artigo a atención dun breve comentario.

Sempre me parecéu que o primeiro *Merlín* era unha mostra de posibilidades insuficientemente desenroladas. Cando a Cunqueiro lle ocurríu traguer a Miranda a veneranda persoa do sabio britón, arrodealo do noso mundo familiar e mesturar con desenfado e sotileza a ese mundo todos os mundos da pan-

tesía dos que hai noticia, mesmo o mundo da propria pantesía do autor, Cunqueiro tiña descoberto unha mina. Cando se descobre unha mina, tense presa por beneficiar o metal precioso. Cunqueiro dounos en *Merlín e familia* as primeiras entregas do tesouro. Pero como a mina era virxe, esas primeiras entregas estaban lonxe de esgotar as posibilidades de esprotación. Comunicóunos de presa Cunqueiro o seu achádego manufacturando unhas cantas historias. Víuse craramente que o autor tiña moita tea que cortar, e que as historias de Merlín, aliñadas unhas tras outras, poderían atinxir ben a estensión do *Demerone* ou as *Canterbury Tales*. Non me animo a aconsellar a don Alvaro que consagre os seus leceres a traballar unha definitiva edición do *Merlín* que acade o volume da obra de messer Boccacci. Coido que Cunqueiro podería ensartar sin fatiga as cen pérolas do colar dun *Decamerone* merlinián. Pero esas Mil e unha noites de Miranda cicáis non son para estes tempos. Ai, pisamos, pensamos e pasamos de presa. Temos moito que andar, moito que ler, moito que vivir. Non podemos gozar demoradamente de ningún don da vida. Xa non esisten as fremosas salas, garimadas polo fogo bo de vello carballo que dá dondura á noite na grande chimenea, onde o home sereo, mozo ou vedraio, de frente sin chagados sulcos, pode ler con sosego os longos e belidos libros en que as historias maravillosas se suceden como procesión de benfeitas fadas, mentras van caíndo, con delongada dozura, que semella ilusión ou adro de eternidade, da arbre do tempo, as mazás douradas das horas, no brando feno da vida. Renunciamos, pois, a ese grande libro que Cunqueiro podería escribir, que nós poderíamos ler, se o tempo da nosa vida tivera o tempo lento dos tempos acougados da historia. De todos xeitos, o primeiro *Merlín* era demasiado breve. Agora temos, polo menos, un *Merlín* maior, que é xa, dentro do posíbel, un *Merlín* suficiente.

Coñecemos, nas novas páxinas, a historia do enano grego que chegóu a Galicia perseguindo ao rato branco da princesa Macarea, filla do basiléus bizantino, enano que rematóu profesando no mosteiro de Meira; a historia do paxe de Aviñón, Pichegru, peleriño a Compostela, sempre saudoso de Anglor, a princesa do Ródano, vista unha soa vez, en noite de San Xoán; a historia do hugonote ferido na San Bartoloméu, que morréu no pazo de Riol e a alma do cal quixo salvar un crego seu compatriota; a historia de don Esmeraldino, fidalgo portugués, de

quen descen as galiñas douradas de Meira e a Azúmara. Nun apéndice, Xosé do Cairo conta a Felipe de Amancia a historia de Pablo e Virxinia, fabulada conforme ás lembranzas que o narrador garda do que lle contóu a súa dona, unha das condesiñas de Belvís, que lera a Saint-Pierre en interesantes circunstancias. Finalmente, Felipe cóntanos o que soupo de Míster James Craven, percurador cornuallés, tocante ao nacimento, crianza e viaxes de estudos de don Merlín, anteriores ao seu estabelecimento en Miranda. A nómina de persoas arrequéntase cos novos coñecidos.

Quen gostara do primeiro *Merlín*, achará nestes novos relatos as mesmas características que definían os antigos. En Merlín ameciánse, tal as liñas dun xastre invisíbel, todos os camiños do trasmundo. Esta sentencia de Felipe, ou de Álvaro, deita poderosa luz sobre a estructura interna da obra. Xa o temos indicado denantes. Mais por trasmundo hai que entender todo o que está no alén deste mundo actual, non só no alén físico, senón no alén temporal. Quero decir: non só o sobrenatural, o prodixioso, senón tamén o que, tendo sido real, é hoxe pasado. A lenda e a historia. A materia que manipula Cunqueiro é cáseque sempre ouxetiva; está tomada da cultura recibida, dos mitos colectivos, das creacións literarias coñecidas, dos acontecimentos ou xeitos de vida pretéritos. A forma é o propriamente suxeitivo, e consiste na combinación libre de todo ese material conforme a unha norma puramente estética, creando relacións e dependencias novas, independentes do espacio, do tempo e da causalidade particulares en que se deron orixinariamente, un a un, eses diversos elementos que agora se combinan. Ate aquí, o procedimento podería semellar, no que ten de licenciosa alquimia, desaforadamente romántico. Mais Cunqueiro inxire na súa composición tamén un elemento realista. O seu tempo, o seu país, a mentalidade e as circunstancias do hoxe e do aquí entran tamén na combinación como un elemento de gravitación que corrixe a tendencia evasiva das forzas centrífugas dominantes. Só que este elemento realista non ocupa un lugar central no sistema, senón que se aliña mansamente, sin pretensión de dirección nin prioridade, a carón dos elementos imaxinativos. Este tratamento copernicán da realidade no conxunto dun universo poético, é unha das singularidades máis peleriñas na construcción do *Merlín*.

Craro está que unha ordeación estética de semellante caos lóxico non se podería realizar eficazmente hoxe sin dous meios combinados de vivificación: lirismo e humorismo. Estas dúas forzas, cicáis contrarias, actuando equilibradamente, dan profondidade e prosimidade á narración, dótana de perspectiva. Se non se sinte a poesía da lenda e da historia, se non deben intentar libros do tipo do *Merlín*. Resultarían chocalleiros. Mais se non se distingue o soño da realidade, se non se pode enfeitar o espido marbre rosa de dama Caliela cun axóuxer de ouro na coxa esquerda —ou no nocelo, ou no sofraxe, que esto non está aínda ben averiguado—, se non deben intentar libros do tipo do *Merlín*. Resultarían inxenuos. E non val sustituir lirismo por finchada retórica, e humorismo por rústica grosería. O estilo do *Merlín* é modesto, contido, de cinxida riqueza. E en canto a humor, se ben é certo que nesto, como en todo, Cunqueiro semella ter recibido as congruas licencias para falar con doada naturalidade dos máis esgrevios temas, sería probe intelixencia da obra a que suliñara como os esenciáis os pasaxes máis sacripantes. Aínda sin esas trasnadas de *enfant terrible*, a gracia do *Merlín* ficaría intacta, como que está no miolo mesmo do conto, nese estar do autor á vez fora e dentro dos persoaxes, que dá ton a toda a narración.

Os leitores de lingua castelá, ao que se ve, están polas novelas fortes. Creo, emporiso, que recibirán ben este libro delicado. Teñen ouvido que os galegos somos celtas e imaxinativos. Opinarán que ésta é a literatura que os galegos teñen que cultivar. En Galicia tamén haberá quen o opine. Eu non. Eu coido que ese tipo de literatura debe ser cultivado somente por don Álvaro. Cada un ao seu.

O acerto de Cunqueiro estivo en ousar facer o que ninguén ousara facer nestes atreboados tempos: literatura pura, e aínda de pasatempo, e aínda de bulras. O que a algúns lles parecéu fácil. Pero xa viron que non o é.

1958

5

O HORROR ENCASACADO

A comezos do século XVIII, nun lugar da costa bretona, vivía un neno. Non sabemos, nin el mesmo o sabía, onde nacera, nin de quén. O seu agarimo era unha pedreira abandonada, que partillaba cuns horribeis vellos, esmoleiros, moinantes, exhomes. A muller e a morte, o erótico e o macabro engueréllanse na primeira esperiencia que realiza fora do seu noxento mundo inicial. As súas mans de alimaña infantil apertan unha fresca gorxa. Fuxe.

Axiña atopámolo sobor da cuberta dun buque pirata. Os salteadores fan as súas presas. Unha fremosa muller cautiva engaiola á tripulación co seu canto. Pode ser causa de insubordinación. É desembarcada nunha illa deserta, onde a abandonan. De novo a muller e a morte, na iniciación do aprendiz de pirata.

Hemos coñecer tamén os autos de fe, a eutanasia e a peste. O sangue dun home que borra o sangue de catro canciños afogados. Bárbaras nupcias negras, lixadas de ron, bébedas de sangue. O coitelo abre a gorxa do noivo. A forca pecha a gorxa da noiva asasina.

¿Coñecedes esta historia? Foi contada por Pierre Mac-Orlan. O buque pirata chamábase «L'Étoile Matutine». Non trasladaréi aquí o catálogo de horrores. Así, como puro catálogo, faríase insoportábel. No relato todo está enfeitado coas especies dos recursos estéticos. A prosa é poética, penetrada dunha amargurada saudade. A escenografía bríndanos un camiño de evasión. O tempo é o tempo pasado. Os lugares son lonxanos e fremosos. A vella Bretaña, o mar do trópico. O horror viste a casaca dazaoitesca, tan rococó.

Os piratas reciben a visita dun mariñeiro morto. Un tripulante do buque do Holandés maldito. O seu aspecto era de momia, de moxama. Douscentos anos leva a bordo do buque pantasmal. Agora está con permiso, morto e todo. Quere xantar rábanos, beber auga na fonte e sentir en torno á sequedade do seu colo a frescura de brazos de muller.

Todo esto é verdadeiramente tremendo. Tan tremendo que anuncia o tremendismo. Mais o tremendismo carece da

frora decorativa de Mac-Orlan. O tremendismo é o horror a secas, a bestialidade gañana: o gamberrismo. Falo do tremendismo en sí. Que este escritor ou aquél conqueriran erguer, sobor de tan esgrevia roca, estructuras de arte, é outra cuestión. O horror en Mac-Orlan embrúllase na broslada casaca das pompas fúnebres. O arcaísmo, o esotismo e o lirismo —como en Cunqueiro— arrastan a carroza da morte.

Os clásicos de boa cepa velaban o horror. Agamenón non é, en Esquilo, asasinado en escea. Xa nas traxedias romanas se nos quere agradar con circenses escesos. A Inglaterra isabelina coñecéu unha traxedia arripiante. O comedido neoclasicismo afastóu os seus nefres de tales fedores, tomando un po de rapé. Mais logo sentímonos sentimentáis. Non lin a Ana Radcliffe, mais sí a Jane Austen. Gostaban as historias de espectros en castelos nos días de Waterloo. O romantismo percurou nos asustar con algúns acenos arripiantes. Foi oficio de mediocres escritores, ata que un de xenio, Edgar Poe, decidíu nos arripiar artísticamente. O naturalismo dounos ás veces noxo, mais nunca medo. E no medio daquel esteticismo dos anos vinte, Mac-Orlan, en *L'Étoile Matutine,* realizóu unha obra mestra de beleza e crueldade. Aquéla fai soportábel ésta. Por moi punxente que sexa a puñalada, Mac-Orlan non desminte a súa propsapia esteticista. Tenciona o horror como motivo estético. Esto fai nobre frente ao tremendismo plebéu. Mais alónxao infindamente da problemática da novela actual.

Entón ¿por qué falar del? É Cunqueiro o que nolo trae ao relembro. Ese morto vivo da tripulación do Holandés, ¿non semella un pouco aos cadavres vivintes que levan na súa carroza ao sochantre de Pontivy? En *Merlín* todo é inocente pantasía. En *Merlín* o mundo é un paraíso sin serpe. Mais nas *Crónicas do Sochantre,* aínda que a fror do humor se abre como unha maravilla para alumear as páxinas do libro cunha luz de ensoño, o crime flui ao longo de toda a obra. ¿Con qué función? Indudábelmente, como en Mac-Orlan, cunha función estética. Con toda a súa truculencia, que contrasta estrañamente co ledo e confiado ton da narración, a crueldade e macabra coreografía da obra carece de todo sentimento tráxico. En Mac-Orlan o arripiante, aínda subordinado a unha finalidade literaria que o esplota, non está falto dunha embozada anguria humá. Cunqueiro manexa os seus monicreques mortos, todos con tremendos crimes sobre a súa conciencia, como a monifates cómicos.

Nin a morte nin o crime se toman en serio, e tanta morte e tanto crime hai que todo semella parodia de novela tremendista. As *Crónicas* ocurren en Bretaña, como o comezo de *L'Étoile*, e a gardarroupía é a mesma, coa diferencia de modas que vai da primeira á segunda mitade do século dazaoito.

Cunqueiro confesóuse deudor de Sterne para as *Crónicas*. Será polo que toca ao ambiente, pola fina e tenra ironía con que se roza todo o amábel; mais ese elemento de horror que o bo Cunqueiro acolle, non se acha en Sterne; mais sí en Mac-Orlan, que efectúa a bordo de *L'Étoile* a súa evasión do tempo e do espacio. A pantasmal carroza de Cunqueiro segue unha roita análoga, só que en Mac-Orlan hai máis gravidade e en Cunqueiro máis lixeireza. Semella que o primeiro quixo nos asustar belidamente, e un bafo de morte verdadeira ficóu aboiando sobor da súa creación. O segundo combinóu tamén a beleza e a morte, mais na probeta do humor, e é aquéla a que predomina, como se a beleza fose unha beleza verdadeira, e a morte unha morte falsa. *Mockery of woe.* A arte de Cunqueiro é moza, infantil. A morte está lonxe. A beleza e o riso trunfan da morte.

Era Cunqueiro tido na súa mocedade por poeta de avangarda. Semellaba mirar sempre ao futuro. ¿Qué fica deso xa? A obra en prosa de Cunqueiro, a notoriedade da cal eclipsóu a do seu verso, inclínase sobre o pasado. As *Crónicas do Sochantre* son unha recreación arqueolóxica tan coerente e segura como *L'Étoile Matutine;* libro que lembrado ou non por Cunqueiro cando as *Crónicas* se escribiron, ten, como éstas, do arripiante e do belido, do requintado e do cruel. O horror embutido na casaca.

1958

6

O PERIPLO DE SINBAD

A utilización dos mitos antigos, dos mitos clásicos —entendendo por tales non só os procedentes da antigüidade grecoromana, senón todos os que o pasado nos legóu como símbolos das diversas formas que a vida reviste— é cara a Álvaro Cunqueiro, como a outros moitos escritores contemporáneos. Pero mentras a maioría déstes usan daquéles cunha obvia intención

trascendente —o que está conforme coa esencia mesma do mito—, o prosista galego soi se deter morosamente nas implicacións estéticas que o mito contén. O sentido real do mito, a súa significación esplicativa do ser do home, ou do cosmos, fica relegado, ou esquecido, ou desnaturalizado na obra de Cunqueiro, que revive principalmente as formas poéticas que o mito reviste, sin respeitar, por suposto, ao xeito arqueolóxico, a espresión histórica daquelas formas, senón desdibuxándoas e recompóndoas cunha liberdade feita de familiariedade e confianza en sí mesmo.

Merlín, Ulises, Sinbad e tantas outras figuras literarias de recoñecida aboenza teñen sido tratadas así. As derradeiras novelas en que se remansaba serodiamente a épica artúrica no outono da idade media, coa súa xa non entendida demanda do Graal, supoñen unha frivolización semellante dunha materia mítica. Só que o que nestes autores era inconsciente resultado dun cambio de condicións sociáis que arrombara unha vella ideoloxía, é en Cunqueiro intencionada técnica literaria, orientada ao logro dunha restauración arcaizante que percura unha maliciosa inxenuidade. O enlevo, do que se persegue a consecución con este procedimento, reside nese lixeiro amorío co mito, que non é paixón estremecida, senón cortés e humorístico galanteo, coidadosamente atento á elusión do compromiso fundamental. Da dama interesa, non o seu recóndito corazón de cálidas efusións, nin o seu dourado corpo de doloroso anseio, senón o xogo delicado e frorido da prenda lograda, da cita prometida, do rito ouservado coa puntual precisión do profesional da arte de amar, virtuoso dunha técnica erótica que é máis importante que a mesma posesión.

Agora é Sinbad o persoaxe que Cunqueiro reivindica. O gosto oriental polo relato de aventuras, pola pura narración, compaxínase ben co temperamento do escritor galego. Orixinariamente, Sinbad é unha figura puramente épica, sin implicacións míticas espresas. Mais neste Ulises oriental están implícitas, inevitábelmente, potenciáis significacións trascendentes. E así, o Sinbad de Cunqueiro transfórmase, sin violencia nin pedantería, nun Don Quixote do Océano. O mundo dos soños, o mundo do portento e da maravilla, aparecen contrastados co mundo da real vulgaridade. Sin énfase algún, con fluida espontaneidade, o puro relato elévase así a categoría simbólica. Sin-

bad vive constelado de lembranzas. ¿Astra onde esas lembranzas reflexan un pasado vivido, e desde onde conteñen un elemento de fabulación creadora, embelecedora da historia e potenciadora da realidade? Cunqueiro rexeita acrarar a cuestión, e déixanos nos arrandear na maca da indecisión, abandonándose el mesmo á desconcertante oscilación antre a vixilia e o soño. Mais a lembranza quer se convertir en acción. Sinbad quer voltar ás illas. Agora xa non é posíbel a ambiguidade crepuscular. Chega un momento en que toda dilación remata. Sinbad vese obrigado a probarse a sí mesmo que é Sinbad. A obra, que, na súa concisión, se remansaba nun acougo de memorias e pantasías, de viñetas e arabescos, vai desembocar paseniño nun desenlace. Este desenlace é patético. O inexorábel, o ineludíbel, entra con gracia, pero non sin forza, na vida de Sinbad. Esistirían ou non as illas das Cotovías, que pertecen ao pasado: mais Sinbad non topará a nao «Venadita», a proa da cal tería de lle abrir os mares da futura navegación. ¡Non esiste Dulcinea!, víase obrigado a confesar o don Quixote de Baty. ¡Non hai Venadita!, ten que recoñecer o Sinbad de Cunqueiro. E sin a nao ¿que é o mariñeiro? Sin «Venadita» ¿qué é Sinbad?

Perigosos son os casiñeiros, os compartimentos estancos. Necesarios tamén, moitas veces, se queremos ordenar o caos deste mundo. Mais non esquezamos que non foi Linneo o creador dos animáis e das plantas. Unha literatura que rexeite todo vencellamento ideolóxico, e poida por eso ser clasificada como puramente estética, está en condicións de acadar, endebén, pola mesma intensidade da vibración artística, certa trascendencia. Pois ao cabo a beleza é unha propriedade trascendental do ser, e por moi alporizados que estemos contra a beleza, non teremos de lle negar a súa calidade ontolóxica. Neste sentido, o Sinbad de Cunqueiro pode ser interpretado como símbolo do drama mesmo do artista que ten erguido torres de ensoño e non pode defrontar a realidade do espertar. O conflicto antre poesía e verdade, nas súas múltiples formas, é ilustrado deste xeito. E así, se Cunqueiro domesticóu moitos mitos, neste caso dou universalidade e altura ao vello herói de *As mil e unha noites*. No que este Sinbad ten de quixotesco e fáustico está moi porriba dun persoaxe de conto maravilloso, e, sin queixas, gramuras, convulsións ou truculencias, apunta a unha zona do espírito humán na penumbra da cal o anseio, a saudade, a desilu-

sión e a tristeza xogan o seu xogo de luceiros e nubes nunha partida que é algo máis que puro xogo.

Hai que desconfiar de Cunqueiro. Creédelo entretido na creación de paraísos artificiáis, e de socato pode vos sorprender con algunha revelación sobre o ceo ou sobre o inferno. Creédelo tanxendo a súa cítola de xograr baixo a fiestra da dama, e resulta que pode estar na alcoba escura, téndoa apertada antre os brazos, ben rendida.

1962

7

UN HOMBRE QUE SE PARECIA A ORESTES

Neste libro de Cunqueiro hai unha novela e moitas cousas máis. A novela refírenos o fracaso da venganza de Orestes. É, pois, unha refacción do vello mito, como no caso de Merlín, Sinbad, Ulises ou Hamlet. Como tantos outros autores modernos que se encaran con semellantes fábulas, Cunqueiro convirte en comedia a traxedia. É decir, trata en estilo cotidián o que dantes foi tratado en estilo heroico. Realmente o procedimento ten precedentes ben antigos. Del nutríase a comedia media ática. Xa o *Pluto* de Aristófanes cai dentro desta técnica; e o *Anfitrión* de Plauto, adaptación dun orixinal grego, revela o mesmo espírito que o de Giraudoux, determinado cada autor, naturalmente, na profanación do que orixinariamente era sagro, polo complexo de ideas e sentimentos vixentes nas circunstancias históricas en que a parodia se producía. Porque se trata da parodia, no sentido primitivo do termo. Perdido o respeito relixioso aos que foron símbolos do destino do home concebido como forza suxeita ás presións do trascendente, o racionalismo socrático ou voltairiano desacraliza o universo, e reinterpreta a saga heroica con criterio humán, demasiado humán. É unha literatura leiga marxinal á literatura sagra. A epopeia transfórmase en opereta bufa. A *Ilíada* devén *La belle Hélène;* o *Xénese, La corte de Faraón.*

Craro que hai moitos banzos na esqueira por onde os deuses baixan á terra, moitos degraos polos que se degradan as hie-

ráticas figuras heroicas. A comicificación do heroico, a conversión da epopeia en novela, pode, resignada á inevitábel humanización, contemplar endebén con agarimosa benevolencia, e aínda con efusiva saudade, o mundo que transforma. Pero pode tamén sentir rotos os vencellos co prestixioso pasado, que, afincado en ideas das que a validez caducóu ou esmorecéu, se presenta como espantallo antigo, como casca valeira, como antroido ridículo que provoca a sátira e a burla. Na novela cunqueirana de Orestes hai de todo esto: fremosas esceas de grande delicadeza poética, nas que apenas unha leve e afectuosa ironía vela a veneración polo feitizo da vella lenda; pero tamén momentos de cruel caricatura nos que se borra todo rasto de respeito aos persoaxes da saga heroica, e en que unha voz esperpéntica flúe con quevedesca liberdade e valleinclanesco desenfreo. A posición sentimental do narrador perante as súas criaturas aparece así abruptamente contradictoria: ora gózase con apacíbel humor na gracia enfeitada dos actores, ora con rudos tiróns acentúa os grotescos acenos, negándolles toda paternal compaixón e suliñando o seu carácter de burlescos monifates.

Para seguir a novela de Orestes hai que podala das innumerabeis escrecencias que por todas partes a envolven, ás veces en forma de escursos da acción principal, que chegan a poñela en trance de asfisia, pero que están orgánicamente, xiquera lasamente, vencellados a ela; outras veces como elementos estraños, aderidos só mineralmente, e que somente se esplican, como os do *Quijote*, ou polo desexo de volume ou polo aprecio que o autor profesa a eses engadidos, que non se resigna a non incluir. Desta derradeira esplicación temos de botar man no caso da *contaminatio* de *A noite vai coma un río*, comedia fremosísima, pero que nin atribuida a Filón o Mozo encaixa a xeito na historia de Orestes, como non encaixa o mundo dos Atridas co de Dona Inés, a frenética tola de amor. Así se prolonga o libro, pero non a novela, que, curiosamente, remata no catálogo de persoaxes, pois é alí *sub voce «Orestes»*, onde temos o desenlace, e non na ollada que Eumón Tracio deita sobre a Torre do Vado de Valverde ao emprender o regreso ao seu país, á fin da carta e derradeira parte, que non é o final da historia de Orestes, senón a versión castelá da mencionada obra galega.

Se nos preguntamos qué sentido ten a novela de Orestes, podemos crer que, como di a lapela do libro que di o autor, se trata de mostrar a inutilidade da venganza. O autor dío no «índice onomástico», *sub voce «Piloto, El»*. Non sabemos se o ten dito ou escrito noutra ocasión. No «Onomástico», o que se di, propriamente, é que o Piloto dou consellos ao príncipe sobre a inutilidade da venganza. Así foi, aínda que non semella que con fundamento ético moi elevado. De todos xeitos, se a novela amosa algo, amosa, máis ben que ser inútil a venganza, ser imposíbel. Cando Orestes por fin chega a Micenas, conta, coido, sesenta e pico anos de idade. É moi tarde para se vengar, tanto máis que a parella real, se vive, debe andar perto dos noventa. Nesas condicións non lle queda outro recurso que se ir como veu, contentándose con ver a venganza na bola de neve que lle amosa o cereiro Aquilino. Este Orestes non é o de Sartre, que asume o seu destino heroico. É un herói frustrado, un herói que fai mutis ou chega tarde á escea da catástrofe. A novela, pois, é o malencónico destino dos Atridas, todos vivindo para interpretar a *Orestíada*, e a vida, solermiña, renarte, raposeira, enguedellando, estalicando, compricando, simplificando as cousas para que non a interpreten. Esquilo propón e o tempo dispón.

Se xebramos, logo, a novela de Orestes das historias alleas que a distenden, polo menos da historia da condesa inflamada, ficaría un relato escrito con mestría, aínda que con notábel volubilidade na perspectiva con que o autor enxerga a súa materia. Pero é indubidábel que aquél non arrequentóu a historia principal coas historias xustapostas, cordinadas e subordinadas, porque o mito de Orestes nas súas mans non dera máis de sí. A imaxinación de Cunqueiro é inesgotábel, e todo o mundo o sabe capaz de escribir capítulos sobre Orestes, Existo, Clitemnestra, Ifixenia, Electra e demáis familia ate onde se desexe. Se preferíu engadir a historia da Condesa e moitas outras historias, curiosas pero alleas ao asunto principal, é porque, anque foi capaz de concebir a historia de Orestes, non a estimaba suficientemente interesante —non lle interesaba suficientemente— para limitarse a nola contar. O relevo que damos a esa historia orixínase no feito de que, como a obra gañóu un premio de novela, queremos ver nela unha novela, queremos ver unha novela na historia de Orestes. Pero para Cunqueiro non era, ao parecer, senón o tronco dunha frondosa arbre de innu-

merabeis ponlas. Así, abandónaa, sin disculparse case, cantas veces lle praz, para deixar ceibe a súa fantasía e contar, contar, contar todo o que se lle ocurre, como grande contista que é. Como á súa Clitemnestra, ao autor sanlle ponlas en cada párrafo, e por elas vaise en rechouchíos, volúbel no falar. Pero as semellanzas antre pai e filla rematan aí, pois Cunqueiro non é confuso no razoar, e sabe sempre coroar unha historia, e mesmo se distingue nesta tarefa. De todos xeitos, fica craro que o fin da súa obra non era propriamente facer unha novela da Orestíada, senón tomar a historia de Orestes como bastidor para poñerse a bordar toda clase de motivos sorprendentes, sacripantes ou patéticos. Aquel que ame a novela xeométrica, trazada con regua e cartabón, pode, endebén, arrincar do libro as páxinas 165 a 244, agás as 222 (só as sete derradeiras liñas) a 227, que pegará á 164. Aínda que, así, semellarálle, con todo, que fican escursos que o seu matemático gosto rexeita, o sacrificio da «Inesíada» —que pode encadernar aparte, despois de espurgada á súa vez de elementos orestianos, e ler como peza independente— apracará a súa cólera de puritano do estructuralismo, e terá moito que gozar, moito que pensar, moito que decir da podada e agora máis vizosa e alíxera, máis espilida e fluida historia de Orestes e familia. Pero o gosto de Cunqueiro non é o deste hipotético leitor. O gosto de Cunqueiro, novelista bizantino, mergúllase no mar de historias. A paixón de contar está nel porriba de todo, de contar os mil xiros do vo da volvoreta, as mil e unha noites da vida e do ensoño, os mil e dous caminos do mundo, os mil e tres actos da comedia humana. Hai mil xeitos de escribir. Cunqueiro ten o seu. Nunca escribirá a historia de Fortunata e Jacinta. Se cadra, a de Teágenes e Cariclea. Aínda que non é asisado aventurar profecías, pois Cunqueiro, sorprendente autor, pode nos sorprender coas máis improbabeis metamorfoses.

1969

8

INSTANTÁNEAS DE CUNQUEIRO

1. Escola de Menciñeiros

O primeiro que atopamos ao abrir este libro [1] —entendéndose que non o abrimos ao azar, senón dispostos a lelo desde o comenzo— é un estenso ensaio do Dr. García Sabell no que se discurre verbo do tema dos curandeiros, fauna entrañábelmente galega, para rematar caracterizando o sentido da obra de Cunqueiro, dando un repaso aos seus libros de prosa galega e fixando a función de cada un no conxunto da súa producción.

Cando Cunqueiro comenza a falar, faino para nos esplicar a intención das páxinas que agora nos brinda. Quere nos dar noticia de xentes que coñecéu. Eso é todo. Mais non dubida, e está no certo, de que no seu espello poden ter ficado, sorprendidos por un intre, aspectos do ser galego.

Hai no libro unha serie de retratos de tipos populares, menciñeiros ou non, tratados cunha sorte de realismo máxico, que reflexando con fiel e segura familiaridade os riscos esenciáis do modelo, atina a envolvelo, mediante a ponderación da descripción ou o ritmo da narración, nunha atmósfera poética.

Achamos tamén noticias breves de crencias e pantasías do pobo, saber popular ao que o estilo de Cunqueiro dá categoría artística, e antremisturadas con estas rapsodias da creación popular, maxinacións do proprio autor, que se inxiren con notábel naturalidade no complexo das manifestacións da alma popular.

Cremos que serán poucos os leitores de Cunqueiro que se achen dispostos a admitir que non é un humorista, como el mesmo pretende. Están acostumados a ver nel o máis enxeñoso dos nosos humoristas. E están no certo. Mais, endebén, dos dous elementos, lirismo e humorismo, que configuran ou constitúen a arte de Cunqueiro, o primeiro pode ser máis radical. De todos xeitos, ningunha calificación que mutile ou limite ao escritor sería doada para calificar a éste, que, polas diversas vías de acceso que a nosa literatura coñece —o humor, desde logo, antre elas— sabe incidir con veraz intuición na entraña do dato que artísticamente elabora.

---

(1) ALVARO CUNQUEIRO, *Escola de menciñeiros*, Editorial Galaxia. Vigo, 1960.

2. *Xente de aquí e de acolá*

Aqueles tipos que andaban de vagar polos peiráns do Pireo, e que Teofrasto, o aristotélico, platónicamente nos deixóu perfilados, e aqueles outros, se cadra en parte os mesmos, que M. de La Bruyère coñecéu e tratóu polas escalinatas de Versailles e antre as murtas dispostas por Le Nôtre, e cuxos fasquíos nos trazóu tecendo os fíos da súa prosa, han contemplar no mundo intemporal da groria literaria, con sorpresa e ledicia, a chegada ao seu mundo desta xente de aquí e de acolá (2), que un Teofrasto de hoxe, que un La Bruyère de Galicia, agora tan propriamente, tan inxela e sabidamente, retrata e estiliza, descrebe e transfigura. Labradores e artesáns de terras de Lugo os máis deles, ben afincados na realidade, aconsellados por Pepe Benito, pero ocultamente encirrados a voar sobre a lama dos camiños depondorados de paraugas máxicos polo seu difunto vecino o señor Merlín, que demoróu en Miranda; estes homiños, estes caracteres nosos, persoaxes tallados por Álvaro Menandro, por Álvaro Moliere, para a humana comedia galega, tan reáis e tan fantásticos, tan humildes e tan nobres, han formar unha galería de heróis do noso pobo, como os que latrican nos *Cantares* ou profundan nas *Cousas*. Moita verdade hai neles, e moito misterio, moita escintilante ledicia e moita malencónica desesperanza. ¿Cántos anos, cántos séculos de choiva, e bulleiro, e pobreza, e sofrimento foron necesarios para decantar esta fina, e luida, e disimulada, e oblicua, e delicada, e doente, e anxélica hoste; esta santa, e ascética, e traballada, e esquiva, e moi decorosa compaña que antre nós vivía, e a todos nos acoraba, e que ti, Álvaro, sublimas revelándonola, coa ternura precisa, coa ouxectividade lídima, para nos facer craros a nós mesmos, e curarnos, se cadra, da nosa paixón, poñendo en craro os nosos soños?

1972

(2) ALVARO CUNQUEIRO, *Xente de aquí e de acolá*, Editorial Galaxia, Vigo, 1971.

9

EL AÑO DEL COMETA

I. PROFESIONALISMO LITERARIO

Álvaro Cunqueiro é o caso máis notorio en Galicia de escritor profesional. Ao decir «en Galicia» quero decir «en galego», pois, a causa de razóns persoáis, a miña Galicia literaria é a literatura na lingua do país. Mais axiña —se non se profesa un dogmatismo pétreo— poden xurdir dúbidas ou desacougos verbo da esactitude ou a oportunidade da terminoloxía, o que envolve o problema da viabilidade dos conceitos. ¿Son compatibeis profesionalismo e galeguismo? ¿É realmente Cunqueiro un escritor galego? Ah, ben sei que Cunqueiro é escritor e que nacéu en Galicia. Aínda máis, coñezo as circulantes opinións segundo as cales os grandes escritores galegos son precisamente os que escriben en castelán, con tal de que manexen os mitos galegos, e os manexen con ésito, ou que se poda rexistrar neles lirismo, ou humorismo, ou panteísmo, ou certos tipos dificeis de definir deses sentimentos, que, segundo convención moi estendida, revelan galeguismo, ou galeguidade, á máis sinxela inspección ocular. Cunqueiro reúne todas, ou algunhas, desas características. Mais non falamos deso. Esquivando compromisos definitorios —tan gandideiros amiude— diremos que nos preguntamos de chan se cabe o profesionalismo na literatura específicamente galega, é decir, na escrita en galego. Coido que non. Un escritor profesional será o que viva de escribir. Que eu seipa, Cunqueiro non é profesor, nin abogado, nin médico, nin banqueiro. É, certamente, periodista; pero periodista literario. En fin, semella evidente que Cunqueiro ten a profesión de escritor. Mais o que ten a profesión de escritor non pode reducirse a escribir en galego, xa que escribir en galego non constitúi unha profesión. Unha profesión supón unha remuneración do traballo. Unha profesión é un medio de vida. Ondia non, trátase dunha afeición. Do que se segue que os escritores galegos son afeicioados. Os que queran profesionalizarse han escribir en castelán. E se tamén escreben en galego, son profesionáis en canto escreben en castelán, e afeicioados en canto escreben en galego.

Así, profesionalmente —enténdase ben—, carece de importancia a obra galega de Cunqueiro. Cunqueiro, como todo escritor galego profesional, é empurrado máis e máis a escribir en castelán. Castelanismo e xornalismo son as formas de profesionalismo do escritor galego. Cunqueiro escrebe en castelán, como X consulta na súa clínica, como Y esplica na súa cadeira ou como Z informa no seu xulgado. Só que mentras X, Y e Z son profesionalmente médicos, profesores ou abogados e afeicioadamente escritores, Cunqueiro é profesionalmente escritor en castelán e afeicioadamente escritor en galego.

En Galicia o escritor profesional vese empurrado cara o bilingüismo, cando non cara o monolingüismo castelán. Se a demanda é abondante para el no mercado literario, acabará por non dispór de tempo para escribir en galego, xa que só raramente e en moi modesta cantidade poderá ser remunerada a súa producción nesta lingua. En termos crematísticos, escribir en galego non é rentábel. Ben sabemos que algúns artigos en galego son ouxeto de remuneración. Pero, supondo que un artigo se pague a mil pesetas, ¿qué escritor galego pode colocar ao seu tempo o número de artigos necesarios para poder vivir? Non esiste unha demanda suficiente. Habería que subvencionar —¿por quén? a producción literaria galega. Proteccionismo que, *rebus stantibus*, se atopa fora de toda previsión.

Tal situación comporta graves consecuencias para a literatura galega. Nela é imposíbel a adicación esclusiva, o *full time*. Se hai un señor que fai versos en galego esclusivamente, será porque ao mesmo tempo firma recetas, ou as despacha, ou as contabiliza, ou é empresario —ou revisor— de coches de liña, ou fabricante de conservas, ou percurador dos tribunáis, ou exerce calquera outra profesión, ou está pensionado polo seu pai, ou pola súa muller, ou por calquera outra persoa ou institución de dereito público ou privado.

Así, o profesionalismo fica, por razóns económicas, prácticamente escluido da vida literaria do idioma galego. O que dista de ser un ben. Se non hai inconveniente en que o poeta —ao menos o de xinea romántica— se adique á importación de laranxas ou á esportación de gando —pois o poema, requinte preciosísimo do celme dunha vida, pode abrollar ao pe do labor diario e callar nun intre, sin maior deterioro do traballo ordinario—, outros tipos de productor literario —por exemplo, o no-

velista ou o dramaturgo— que cultivan formas longas, as cales esixen unha atención máis continuada e coerente, resentiránse de non poder consagrar unhas horas normáis de traballo específico á súa obra. Cando xulgamos a producción literaria galega, esquecemos frecuentemente que é unha producción en certo xeito clandestina, é decir, realizada silenciosa, oculta, cáseque forzadamente; ou sexa, roubando tempo ao tempo, como un fillo enxendrado ás furtadelas, nun achego de presa, cun amor perturbado polo temor da sorpresa, porque a tarefa gozosa ocupa a hora de outra obriga legal. O que non nos autoriza a abaixar o nivel da esixencia, pero é un dado importante para a comprensión do fenómeno literario.

Polo demáis, todo esto ha ser tido tamén en conta para caracterizar aos escritores profesionáis. A súa castelanización é un feito social semellante ao da emigración. A ninguén se lle pode proibir emigrar. A ninguén se lle pode proibir vivir. Tamén o subdesenrolo ten repercusións no fenómeno lingüístico literario. Non coido que se poda resolver definitivamente o problema específico sin resolver o problema xenérico.

Esto ía ser un artigo sobre *El año del cometa*, novela de Cunqueiro en castelán. Máis resultóu un prólogo —non fora de lugar, se cadra— ás páxinas que sobre ela temos o propósito de escribir.

II. OS SOÑOS COMPROMETIDOS

Un escritor de marcada persoalidade pode imprimir ás súas obras un selo tan característico que un leitor familiarizado con elas, pero non preparado especialmente para analizalas, está ameazado de esperimentar a sensación de que o autor se repite indefinidamente. Así, este leitor tenderá a considerar antieconómica a frecuentación das obras daquel autor, a partir dun determinado momento. Tal vez admirou as primeiras que rexistran a madurez do escritor, pero, despois de consagrar atención asidua a un considerábel número das publicadas, perdéu interés polas subseguintes, baixo a impresión de que éstas non arrequecerían a súa esperiencia.

Así, na sensibilidade dese hipotético leitor, poderá reflexarse como monotonía a persoalidade do autor suposto. Éste

resultaría esgotado para el, e, de ser fundada a súa impresión, o autor tería chegado ao límite da súa producción útil.

Álvaro Cunqueiro é un caso evidente de marcada persoalidade. Non importa que teña as súas fontes literarias, e mesmo que nalgún caso teña beneficiado esas fontes, como o seu tío abó don Ramón del Valle-Inclán, ao xeito dunha propriedade familiar. Cunqueiro está firmemente arraigado na tradición literaria universal, non menos que na tradición popular galega. Cáseque toda a súa obra é paródica; ou sexa, glosa, humorística ou lírica, da literatura ou a tradición anterior. Padecemos, se cadra, escritores que non leron nada, que non imitaron nada, que todo o tiraron das súas proprias entrañas. Segundo semella, téñense por Adáns, se non se teñen por Iavéhs, dun novo mundo —quén sabe se máis que literario—, perante o cal non foi cecáis senón prematura e abortada pretensión insensata o mundo en que os homes vulgares cremos vivir. Estes escritores non necesitan mestres, como Adán non necesita pai, nin Iaveh necesita creador. Ceibos dos prexuicios da procreación, teñen a tranquilidade do mesteiral honrado ou do xenio autónomo: non deben nada a ninguén. Aínda que pareza lóxico supór que a cultura a partir de cero, a verdadeira revolución cultural, sinifica desde un ponto de vista acsiolóxico unha involución antieconómica, é posíbel hoxe que aparezan e bulan escritores do tipo mencionado, como consecuencia da confusión reinante. A técnica artística, a estructura artesana da obra evidenciaba un dominio da forma sobre o que o xenio persoal actuaba. Se despreciamos esa técnica, está aberta a porta á mistificación arbitraria e á vulgaridade agresiva. O leitor pequeno burgués, que na sociedade actual constitúi a base do mercado de libros, xa non está en condicións de distinguir a obra ben escrita da mal escrita, e a propaganda editorial pode inducilo a mercar productos de baixa calidade. Moitas veces, estes productos non son xiquera consumidos —é decir, lidos—, pero convencionalmente son ouxeto de anuncio e referencias xeráis, e forma parte da vida social integralos como adorno nas alusións da conversa e nos estantes da libraría. Xeralmente o seu contido ideolóxico é contrario aos principios que na realidade gobernan esa vida social, pero a súa eficacia revulsiva fica neutralizada pola aceptación do producto por un público que deste xeito, e mediante as cadeas do ésito, integra as máis veces ao seu fostregador na grea dos fostregados.

Anque a cuestión, como se ve, presenta complexos aspectos sociolóxicos, o que de momento nos interesa suliñar é a posibilidade de difusión dunha literatura oposta á de Cunqueiro, antre outras cousas, pola pobreza de tradición literaria. Neste ambiente, a fidelidade de Cunqueiro a esta tradición, plasmada polo noso autor nunha elaboración orixinal, que imprime á súa obra un forte carácter, pode producir sensación de monotonía para o frecuentador dunha literatura mostrenca, caracterizada precisamente pola falta de carácter, se entendemos por carácter a impronta dun selo persoal, logrado por decantación dunha historia literaria.

Cabe, así, a posibilidade de que *El año del cometa*, a máis recente obra narrativa de Cunqueiro, represente para algúns unha reiteración ininteresante das obras anteriores. Non ininteresante no sentido de que a súa leitura non desperte interés, pois semella pacíficamente admitido que Cunqueiro sabe contar un conto e manter atento ao que o le ou escoita, mediante o uso de múltiples recursos incisivos; senón no sentido —máis esixente— de que nada novo nos ofrece esa fábula, fora da novedade da fábula mesma. Ou sexa, que a nova obra nos presenta un novo argumento; pero, fora desto, non difire das obras anteriores. A literatura do escritor mindoniense acharíase, pois, en situación de encoro.

Como as producciòns narrativas de Cunqueiro que a precederon, esta novela non é propriamente unha novela se entendemos por novela a narración dun acontecimento. É, como sempre, unha sucesión de historias enmarcadas nun cadro. Esas historias son á vez realistas e pantásticas, e distínguense, antre outras cousas, polo seu sincretismo cultural.

E, secomasí, seméllanos a nós que hai algo verdadeiramente novo en *El año del cometa* con relación ao *Merlín*, o *Sochantre*, o *Sinbad* ou calquera outra das «novelas» de Cunqueiro que hoxe viven na nosa lembranza. O ilusionista que chega ao noso teatro de provincia, engaiólanos, divírtenos, suspéndenos coa súa transfiguración da realidade. Fainos vivir nun mundo de maxia. Adultos, sabemos que ese mundo está trucado, pero poñemos antre parénteses ese feito para vivir a ilusión. Hai unha convención que nos une ao ilusionista: comportámonos como se a falsa realidade que nos presenta, fose a realidade verdadeira. Certamente, é a mesma actitude que adoutamos perante o conto de fadas, o conto de Cunqueiro. É, por suposto,

unha actitude ambigua: dunha banda, suspendemos a nosa crítica, renunciamos á nosa lóxica para gozar da ficción, evadíndonos así do mundo cotidiano, suxeito a outras normas; de outra banda, o estraordinario dos feitos que se nos presentan, a súa *inverosimilitude*, é fonte esencial do seu atractivo estético, a súa *verdade* artística.

Mais o día da despedida, o ilusionista ouséquianos coa revelación dos seus trucos, dos seus procedimentos. A súa arte de meiguizo é esplicada lóxicamente. Todo consistía en habilidade mecánica, en rapidez disimuladora, en estrucia técnica. A arte do ilusionista faise transparente. Realiza aos nosos ollos os seus xogos de maxia, co cal racionaliza a súa conducta. Pasamos do máxico ao lóxico. Se a fonte do noso pracer era dantes a anormalidade dos feitos, agora a é a súa normalización. O ilusionista revela arestora a súa técnica, desfái a ilusión, ponse de manifesto persoalmente como artista, destruindo a ouxetividade da ficción.

Mudando o que debe ser mudado, eu vexo así ao *Año del cometa*. As narracións anteriores se nos presentaban como máxicas realidades. O proceso da creación dese mundo máxico estaba eliminado da obra, como é usual. Algunhas veces poderían suscitarse dúbidas en nós verbo dos límites da historicidade e a fabulación en Felipe de Amancia. O autor ¿quería presentarnos como real ou como ficticio o mundo máxico de Merlín? Por certas fírgoas da construcción literaria, por suposto nada involuntarias, esbaraba un fío de ironía que podía desacougarnos. Mais tratábase dun motivo non desenrolado, máis ben perturbador e axiña reprimido, porque ese principio de distanciación era en verdade pouco compatíbel co ton xeral da narración, a cal, con toda a súa mistura de elementos e a súa abondancia de humor, resultaba coerente, aceptado o convencionalismo dun testigo narrador. Mais agora temos desmontado o mecanismo, agora temos posta en evidencia a ficción. Agora sabemos que o narrador non é un cronista, senón un novelista. E a materia narrativa non se nos presenta como historia, senón como invención. Paulos é un soñador que nos comunica os seus soños. Pero detrás del está un autor que fala de Paulos en terceira persoa. *El año del cometa* é, pois, ata certo punto, a novela dunha novela, xénero novelesco relativamente frecuente desde que a novela inicia a súa descomposición. *El*

año del cometa leva dous prólogos, porque o autor di que non sabe cál é o máis axeitado. Asistimos, pois, aos ensaios que no seu obradoiro realiza o autor para resolver os seus problemas. Tras un pano transparente, presenciamos o desenrolo da técnica dun ilusionista.

Cunqueiro vacila sobre se o prólogo axeitado é o dos calzóns vermellos ou o do pucho verde. Non hai dúbida que, considerado o desenlace, o axeitado é o primeiro. Endebén, Cunqueiro non elimina a alternativa superada. O que demostra que o proceso da construcción é cáseque o argumento da novela. Cunqueiro confesa aquí ao traveso de Paulos que estivo sempre ilusionándonos cos seus soños, regalándonos unha realidade da súa invención. Ben o sabíamos; pero a diferencia do que ocurre con Ulises ou Orestes, dos que se nos daban os soños unha vez soñados, como tema da narración, agora preséntasenos ao soñador soñando, e a novela consiste no seu ensoñar, non como resultado, senón como proceso.

Ao nos revelar Cunqueiro o seu segredo a voces, fai unha especie de autobiografía. Cunqueiro é o soñador visto con escándalo polos seus irmáns, que maquinan a súa morte. Un pingüino capaz de voar resulta inaturábel para os auténticos pingüinos, e asas convertidas en estremidades inuteis. Na illa dos pingüinos non se pode voar. O soñador atopará a súa morte ao saltar o valado. Este valado é o límite dos dous mundos. Aquén están os gardas fronteirizos coa consigna de non tolerar a inmigración clandestina. Só no teatro, pero non na vida, se aturan os pantalóns vermellos.

Veleiquí a traxedia do soñador. Nas asas dos seus soños evádese da realidade. Pero ésta é vengativa. E se algunha vez o colle pe a terra, pode deixalo seco no sitio.

Cántos tormentos para o soñador. E haberá quen crea que soñar é máis doado que vivir. A vida vívenos, pero os soños soñámolos. Podemos vivir pasivamente, pero o soñar é pura actividade, e nin xiquera se interrumpe cando dormimos.

Por outra banda, ninguén é único a soñar. Un Cunqueiro crúzase con outro. Os soños de Paulos están perturbados polos soños dun non-Paulos, dun anti-Paulos se cadra. Esplicámonos así a parte non-cunqueirana ou anti-cunqueirana da literatura de Cunqueiro. A crueldade con que é tratado no *Cometa* o rei Artur, irmá da crueldade con que é tratado o rei Egisto no

Orestes. Toda a literatura de Cunqueiro é parodia. Mesmo parodia da literatura de Cunqueiro.

E máis ben. Alguén nos torce os soños, alguén nos contrasoña. Poden ser os carabineiros da alfándega. Pero tamén pode ser alguén que vai dentro de nós, a sombra negra de Rosalía de Castro, o hóspede branco de Emily Dickinson. A vida do soñador é contradictoria, e calquer cousa pode acontecer neste ano do cometa.

1974

10

LOUVANZA DO DOUTOR CUNQUEIRO

É para min unha alta distinción representar á Universidade en que me forméi e en cuxo claustro de profesores cheguéi a integrarme, no acto solene de recepción de don Álvaro Cunqueiro Mora, figura ilustre das letras galegas, a historia das cuais ten ocupado tantos anos do meu traballo cotián; de don Álvaro Cunqueiro Mora, meu camarada da mocidade, con quen tantas veces, en tempos tan alongados, teño tripado as lousas das rúas compostelás, cando non as dos proprios recintos da nosa Casa central, esta mesma en que hoxe ambos nos atopamos cara a cara.

A Universidade de Santiago de Compostela, que quer ser, sen perxuizo da ecumenidade e a ecuanimidade do seu saber, a Universidade galega, hónrase hoxe acollendo *honoris causa* no seu Claustro de Doutores o que xa ostentaba esa mesma distinción por outras Universidades de nomes coñecidos no mundo das letras, aínda que encravadas en lugares reáis onde, se cadra, só os ollos do espírito poden enxergar os edificios onde se aloxan as Faculdades, onde se asentan os Reitores, onde se extenden os títulos e onde se celebran os exames. A Universidade de Elsinor, a Universidade de Ítaca, a Universidade de Basra, a Universidade de Pontivy. O pálido mancebo escandinavo, o matreiro raposo aqueo, o aventureiro navegante dos mares arábigos, o sochantre compañeiro dunha descomunal estadea, foron os meus predecesores na liturxia da recepción académica. Humildemente, amezo a miña persoa á ringleira que prestixian

Hamlet, Ulises, Sinbad e Charles Anne Guenolé de Crozon, que, filialmente agradecidos, criaturas criadas ou recriadas polo grande criador e recriador que Cunqueiro é, lle tiñan xa encaixado nas tempas o barrete de borlas que o acredita doutor honorífico no amplo, múltiple, ilustrado e empoleirado mundo da poesía. Qué moito que a Universidade do seu país, na que se estuda o idioma en que Cunqueiro escrebéu tan formosas páxinas, se sume a esas outras Universidades dese outro mundo, dese trasmundo sen o cal só sería po o mundo noso, e me outorgue a min o mandado para pronunciar a louvanza do meu novo compañeiro de Claustro, xa, desde hai tanto tempo, compañeiro de culto no altar da poesía da nosa terra.

Don Álvaro Cunqueiro Mora pertence na historia da literatura galega á xerazón do Seminario, á que eu mesmo pertenzo, *si parva licet componere magnis;* xerazón do Seminario, chamada así non porque todos ou os máis representativos dos seus membros cursasen toda a carreira, ou parte da carreira eclesiástica —aínda que o fixo o saudoso Aquilino Iglésia Alvariño—, senón porque o agromar da obra daqueles escritores coincidíu cos anos floridos e frutíferos do Seminario de Estudos Galegos, institución coa que, dun xeito ou outro, material ou espiritual, directa ou indirectamente, todos estivemos relacionados. É a promoción dos nados arredor de 1910, cando aínda vivía Carolina Coronado; cando, como Cunqueiro cantóu, o primeiro aeroplano sulcaba os ares, ensaiando os seus voos; cando o cometa Halley brillaba no ceu agoirando a primeira guerra mundial; cando Tolstoy morría, a fuxir de Yásnaia Poliana. Son tempos recuados que nos parecen míticos anque foron os nosos. Moitas mulleres que daquela vivían, usaran polisón na sua mocidade, testemuñas dunha moda que apreciaba as formas calipixias, e, por suposto, neses mesmos anos, e aínda moitos depóis, o corsé de baleas procuraba a altura dos seios e a cintura de vespa no tipo de muller ideal. O século era neno, e, como agora é vello, podemos dicer, Álvaro, que vivemos co século, que somos puros fillos do século XX.

Pola sua idade, Cunqueiro, como poeta, actividade literaria que enderezóu os seus primeiros pasos, coñecéu todas as vanguardas europeas, e apresentóuse como membro das mesmas no seu primeiro libro, *Mar ao norde*, que pode considerarse afín pola sua estética ou cubismo francés, así como nos *Poemas do sí e non* encaixa dentro do suprarrealismo. Mais noutro libro

de mocidade, o que logrou sona máis cumprida nos meios literarios, *Cantiga nova que se chama ribeira*, aparece como neotrovadorista, enlazando coas cantigas de amigo, as que resucita no seu corpo espiritual para estilizalas con moderna gracia. Así, este poeta é tan actual como tradicional, é un poeta de hoxe que non espile estúpidamente o tesouro arrecatado polos seus devanceiros, e que contribúi destacadamente ao enriquecimento do patrimonio común.

Mais este alto poeta dos tempos da nosa preguerra, que era como o príncipe daquela mocidade dos anos trinta, convertéuse depois da guerra nun prosista excepcional, que hai que agrupar á beira dos mestres da xerazón «Nós» no conxunto de escritores que remodelaron e vivificaron a prosa literaria moderna. Libre de toda preocupación didáctica, mais capaz de trazarnos penetrantes retratos de persoas, esenciáis deseños de lugares da nosa terra, ten sublimado con cariño temperado polo humor, con lirismo equilibrado pola ironía, as cousas e os homes que tratóu; e, misturando Roma con Santiago, beneficiando os mitos célticos en competencia cos clásicos, e os motivos populares máis directos e auténticos cos motivos literarios máis requintados e eruditos, ten criado unha literatura onde a terra e o ceu, a realidade e a imaxinación se combinan nunha fórmula de aparente facilidade, de alexandrinismo moi sabio, de bizantinismo moi espontáneo. A enxeñosa parodia da novela de aventuras e de cabalarías, escrita desde supostos culturáis que nos distancian da temática co segredo artificioso da finxida inxenuidade, pero que nos achegan a ela pola fina saudade daquela beleza morta, embalsamada con ungüentos de piedade, amortallada con sudarios de fantasía, é para os galegos unha oferenda de amor, unha invitación ao soño, ao xogo, á danza, ao voo que, ao nos elevar, en asas da ilusión, sobre a realidade, fai que vexamos esa realidade con ollos de reconciliación, porque a arte de Cunqueiro non é propriamente unha arte de evasión, como se ten dito, senón unha arte de reconciliación. As historias de Cunqueiro, ao elevarnos sobre a vida, reconcíliannos coa vida, porque, como nun enredo de pombas ou de anxos, como nun voo de paxaros ou de meigas, nos dotan da perspectiva necesaria para ver da vida o que realmente é o formoso da vida, o que realmente hai de formoso en nós.

Gracias sexan dadas, pois, ao doutorando pola sua benéfica obra. Como outras poucas figuras da nosa literatura, o au-

tor de *Merlín e familia* ensinóunos a ver o noso país desde un ángulo orixinal. Renunciando sabiamente, pasados os anos de formación, a estar de moda, pois aprendeu que a moda, como dicía Cocteau, é o que pasa de moda, Cunqueiro paira porriba dos movimentos gregarios e das catequeses masivas, manténdose, con sinxela e elegante modestia, tan mozo e tan lizgairo agora como nos tempos en que paseaba comigo baixo os soportáis de ambas as Rúas.

Álvaro, sí, nacemos a principios do século; a fins do século pasamos o sarego da senectude. Case septuaxenarios, co século fomos mozos e co século envellimos. No cumio do teu xenio poético chegas a Santiago, de novo peregrino, a recoller o testemuño de estima e afecto que a túa terra, a través do seu máis alto órgao de cultura, che tributa. Que sexa un amigo tan vello e tan devoto o que, en tal ensexo, en nome da Universidade te acolle, e que el teña compartido contigo as inquietudes que aos vinte anos empurraban a túa poesia, tan tenramente, tan docemente advocada ao amor dos teus lares, é só unha casualidade, mais unha casualidade feliz, que me permite dar o primeiro parabén ao meu amigo Álvaro, ao meu irmán Álvaro, *poetae tenero, meo sodali,* coas palabras do lírico latino.

1980

RAMÓN PIÑEIRO LÓPEZ

XI. Dos tempos de «Galaxia»

1

LUMINOSOS ENSAIOS

Eis un libro maduro; porque o seu autor se acha en plena madurez. Mais a sazón da madurez coñece moitas combinacións de notas integrantes, que fan que o ponto de madurez se atope máis cara este borde, máis cara este outro da franxa zodiacal en que a madurez se move. Este libro posee —diríamos— unha madurez moza. Concedémoslle aquela tranquila redondez, aquela sosegada plenitude que acreta o froito maduro. Mais rexistamos nel un acedume estimulante que, debidamente dosificado, fai que a ledicia da primavera se manteña na armonía do outono, que a escitación da sementeira prometedora perdure na satisfacción da remuneradora colleita.

Se García Sabell tivera publicado este tomo de *Ensaios* na súa mocedade, non sería o volume, naturalmente, tan perfeito. O pulo esperanzador que —dado o temperamento, á vez brillante e esixente, que sempre distinguíu ao escritor— estaríamos entón autorizados a agardar, manifféstase agora tal como entón —segundo me parece— se tería feito advertir. De xeito que encaramos unha obra na que se alían, de xeito nada común, valores que non se soen dar senón illados.

Non fallará quen suliñe o que para todos será evidente. O profundo saber do ensaísta, a súa coidadosa documentación, a súa poderosa capacidade para estructurar e organizar os materiáis de traballo, a súa agudeza interpretativa e a súa orixinalidade crítica perante o pensamento alleo. Aquí chámase somente a atención verbo do espírito con que o escritor defronta os seus problemas.

Ouservemos a súa linguaxe. Está caracterizada polo emprego de termos categóricos. É unha linguaxe entusiasta. Transparenta confianza e optimismo. A vida é unha maravilla, e os seus enigmas e misterios non son hostís e insondabeis abismos, senón escitantes interrogacións que unha mente lúcida pode acosar e resolver. O estilo é rápido, non desbocado —as rédeas son empuñadas con seguridade—. Mais a espora non permanece ociosa. Hai un ardor constante neste estilo dinámico, impetuoso, que rexista a ledicia creadora do escritor. Non se descubren rastos de reserva, de cautela, de estrucia, de compromiso. A confianza en sí mesmo que o escritor revela, é á vez confianza na verdade. Na verdade da ciencia e na verdade da arte. A verdade esiste, e o home pode acadala. ¿Quén dubida que esto é o que pensa García Sabell?

A súa perentoria linguaxe potencia a realidade. Aínda entidades tan hostís como doenza e morte cobran rasgos inesperadamente fúlxidos —dun xeito ou outro— ao seren elaboradas conceitualmente polo autor. O seu mundo é un mundo pleno, colmado, porque García Sabell ordena a realidade xerarquizando os dados empíricos conforme a un canon luminoso. Este xeito de falar animoso, decidido, revela unha concepción da vida sana, inxenua —é decir nobre, sincera, sin doblez nin disimulo—. Por eso o humor —aínda nas ocasións en que poderíamos agardalo— brilla máis ben pola súa ausencia. O humor supón sempre unha capitulación, unha resignación, unha transacción, unha irresolución. O humor é humán, demasiado humán. A plenitude é incompatíbel co humor. O humor non é inxenuo, senón sentimental. O estilo de García Sabell é demasiado concluinte para necesitar do humor. É completamente serio, gozosamente grave.

Fixémonos nalgunhas verbas significativas. O mundo está cheo de portentos para quen conserva a capacidade de asombrarse. Determinada sustancia degustábel e refrixeradora é «unha delicia». Unha doutrina é «fabulosamente» fecunda. Un tesouro de esperiencia é «fabuloso». Un avance científico é «definitivo». As Meninas é un cadro «inmenso». Unha interpretación errónea é «inefable». Abonda o «extraordinario», o «irremediable», o «infalible», o «egrexio». Abondan as verbas e frases suliñadas. Abonda o superlativo. Abonda a abondancia, a xenerosidade. O mundo non é, pois, nauseabundo, nin visgoso.

En realidade tampouco angurioso, nin absurdo. Eis un científico e un artista que se afirma no mundo, que afirma o mundo en sí. Non, non se lle alomeará de «tenebrista». O seu mundo está cheo de luz.

Una seguridad
se extiende, cunde, manda.

Para decilo con verbas de Jorge Guillén.

1963

2

A LINGUA DO ENSAIO GALEGO

É de agardar que os *Ensaios* do doutor García Sabell acaden unha difusión antre os leitores galegos superior á outida polos libros de ficción publicados na nosa lingua. E esto non só polo prestixio do autor, senón tamén polo xénero que cultiva. Seméllame que o público se orienta hoxe cara a literatura didáctica, e a tendencia dos escritores que cultivan a lírica e a narrativa cara o testemuñal, o ouxetivo, o documental e o social, podería ser documentada como unha concesión a ese ambiente. O ensaio, xénero fronteirizo, mais no que o esencial é o contido ideolóxico e non a forma artística, estaría así chamado a se convertir en polo de atracción do leitor galego en xeral, por satisfacer mellor que calquera outro tipo de literatura, as necesidades actuáis do nivel medio dos interesados polos libros. Esta situación plantea ou replantea problemas capitáis, antre os que o relativo á lingua reviste importancia especial.

A fixación do galego literario pasaría deste xeito a mans dos ensaístas. Mais a prosa didáctica ao servicio de ideas xeráis, necesita facer uso dun vocabulario abstracto de estracción culta que non lle permite se apoiar na linguaxe falada e na tradición literaria na medida que pode e debe facelo a obra de ficción de temática específicamente galega. De aquí o perigo que espreita aos ensaístas. Éstes poden doadamente caer no uso dunha lingua incolora, que conservando a morfoloxía do noso idioma, empregue, endebén, un lésico e unha sintase tan cultos e modernos, tan universáis, que a saiva popular deixe de fluir ao traveso do testo didáctico. Teríamos así gañado novos cam-

pos de cultivo para a lingua hispánica noroccidental: mais, como contrapartida, o estormento lingüístico tería perdido enxebreza.

O ensaio na lingua galega é unha creación da xeración do 16 e dos redactores da revista *Nós*. En maior ou menor medida, Viqueira, os Villar Ponte, Risco e Otero Pedrayo decruaron o campo e enfrentáronse os primeiros cos problemas sinalados. Os dous últimos —os de obra máis estensa— resolveron a cuestión da lingua, cada un ao seu xeito, con ésito grande, e non digo pleno, porque estes problemas nunca se resolven plenamente de xeito individual. Os individuos ensaian solucións, e éstas son decantadas no curso suprapersoal da evolución do idioma escrito, que non pode precipitar a súa constitución biolóxica.

Recolle a herdanza da xeración «Nós», e especialmente a de Otero Pedrayo, Francisco Fernández del Riego, que mantén a tesitura do mestre cun compás máis preciso. Con posterioridade, só un home houbo que se amosóu capaz de proseguir con igual suceso a obra daqueles precursores, revelando unha concepción propria da prosa didáctica na que o sangue da lingua popular non só está presente, senón que circula cun ritmo e unha coerencia tal vez máis logrados, por máis consecuentes, que nos intentos anteriores. O ascético maxisterio socrático de Ramón Piñeiro, do que a pegada nos escritores mozos —e aínda nos que deixaron atrás a mocedade— é o seu maior timbre de groria, distraéulle da prosecución dunha obra que lle acretara xa como dotado de superiores posibilidades.

Non estóu a facer historia. Mais conviña sinalar con craridade a situación en que García Sabell se atopa ao defrontar, no libro orixinal de ensaios máis estenso publicado ate o de agora, o problema da lingua científica. Algúns dos temas tratados —os de carácter máis vencellado á súa profesión de curador— póñeno no trance de maior perigo en relación coas axexas que temos indicado, pois decrúa unha leira na que o arado non entrara endexamáis. Por esta razón, pola tamén apuntada do seu prestixio, e pola orientación, asimesmo indicada, dos tempos, a súa responsabilidade era grave. Debemos estar previdos contra o emprego dun galego mecánico. Por eso sería de desexar que a lingua dos ensaios que se publican fose discutida, pois sin discusión non se resolven os problemas.

Hoxe non esiste un so escritor galego que aceite íntegramente a lingua de outro, e esto é o normal cando se trata de

crear unha lingua literaria. Mais todos temos que aprender de todos, e se nos limitamos a piropearnos mutuamente, facémonos un flaco servicio. O libro de García Sabell merece algo máis que unha loubanza en todos os aspectos. No do idioma, que é o que agora me interesa, paréceme exemplar. Non porque as súas solucións vaian a facerse clásicas, senón porque evidentemente García Sabell se atopa no bo vieiro ao propoñelas. O seu esforzo por non desnaturalizar a lingua ao empregala para a esposición didáctica, é evidente, e evidentemente feliz. Non é o seu un galego maquinal. Aquela abundancia cordial que anima toda a obra do eminente médico, e á forza atractiva da cal me referín noutra ocasión, manifestase en todas as páxinas dos seus *Ensaios* na ardida combinación dun lésico vivo que conserva intacta a súa pureza popular, con aqueles vocábulos cultos, técnicos ou neolóxicos que a temática impón. Coido que esa orientación é axeitada. En proceso de continuo perfeccionamento, todos deben seguila no futuro. García Sabell o primeiro, por ser consecuente consigo mesmo e polo moito que agarda do seu maxisterio unha grande parte da nosa mocedade.

1963

3

RECEPCION DE DEL RIEGO NA ACADEMIA GALEGA

Teño aceitado con ledicia a honrosa encomenda que me foi feita por esta Corporación, de recibir no seu nome a un novo compañeiro, infatigábel traballador no eido da nosa cultura, que chega fasta nós na plenitude da idade e da enerxía, cunha longa esperiencia e un dilatado futuro de afervoado esculcador do noso colectivo ser.

Pero se en todo momento constitúi un honor representar á Academia e acoller a Don Francisco Fernández del Riego, elo me non impede desempeñar coa maior naturalidade as funcións que se me asinalaron. Somos os homes que con másima, mediocre ou mínima fortuna vimos desde fai un século nos consagrando á tarefa de auscultar os latexos do corazón de Galicia,

membros dunha comunidade espritoal que se estende no tempo como unha grande familia, ao traveso das xeracións e as promocións incesantes. Non fomos sempre os mesmos en calidade e número. Tivemos épocas de fecundidade e puxanza. Tivémolas de esmorecemento e escuridade. Mais a liñaxe se non estinguíu. E o facho do noso entusiasmo, a lámpada do noso ideal foi sempre transmitida na carreira, de man a man, de promoción a promoción. Eu pertezo a aquela que foi relevada pola de Del Riego no posto de avangarda que corresponde ao alento da mocedade. Nós deixamos de ser os máis novos cando eles encetaron o seu traballo. De nós recibiron as armas, de nós recibiron os estormentos de labor que á nosa vez nós recibimos dos nosos irmáns maiores. Os homes da promoción de Del Riego son, tan prósimos en idade a nós mesmos, os nosos irmáns menores, que algo deprenderon de nós, pero que máis ben son discípulos dos nosos proprios mestres. Esto dá o ton á camaradaxe, á fraternidade que nos une. E esta relación de irmán maior a irmán menor, que me avincalla ao noso novo compañeiro, éme tan familiar, tan acostumada, tan arraigañada, que me semellóu estar doadamente dentro do ordre natural das cousas, ser eleito polo meu vello amigo para o recibir no sarego desta Casa.

Non sempre se lembran os comezos dunha vella amizade. Cando se trata da que vencella a dous estudantes universitarios, soe ser imposíbel concretar o inicio da relación. Na leda espectación dos craustros nos primeiros días de curso, no bruido do café, nas alancadas pola Ferradura ao remate da mañá, ímonos afacendo aos novos amigos: sin que podamos precisar cándo éstes aparecen na nosa vida, na que entón non sospeitábamos que terían de desempeñar un papel. Pero esta xeral escuridade das orixes, non reza para o meu coñecimento do que ía ser ben axiña compañeiro asiduo dos meus derradeiros anos composteláns, e agora empeza a ser o meu compañeiro de Academia. Está vívido, perfilado, crarísimo na miña lembranza o intre en que por vez primeira se estabelecéu unha relación antre nós. O marco do noso encontro foi o Seminario de Estudos Galegos. Recén chegado a Compostela en 1931, alí acudíu Del Riego. Eu desempeñaba un cárrego naquel inesquecíbel fogar, e, como membro da Comisión Directora, atopábame todas as tardes en Fonseca, onde o Seminario estaba instalado. Vexo a Del Riego sentado ante unha mesa, silencioso, folleando libros.

Estudante de Dereito, carreira que iniciara en Madrid, viña a Santiago a continuar na nosa Universidade a súa formación xurídica. Os seus primeiros anos escolares transcurriran na súa vila natal, Vilanova de Lourenzá, baixo o maxisterio dos bieitos, e en Monforte, baixo a disciplina dos escolapios. Dous anos máis novo que a min, o común amor á cultura galega, a frecuentación dos mesmos craustros universitarios e as misteriosas leis da simpatía fixeron de nós, os ditosos tempos que convivimos en Compostela, amigos íntimos, cunha amistade endexamáis turbada, endexamáis enfriada, non só ao longo da nosa vida escolar, senón nos anos, tan cangados de acontecimentos históricos, que seguiron logo, e que deixaron profondo calco nas nosas vidas, como nas de todos os homes da nosa xeración hoxe sobrevivintes.

A vida escolar de Fernández del Riego, ata a súa licenciatura en Dereito en 1933, foi brillante. Non só polos seus ésitos nas aulas, senón polo seu influxo na sociedade universitaria. El estivo presente decote, en lugar destacadísimo, en todas as empresas culturáis, en todas as arelas espritoáis que constituiron as realizacións ou os ensoños daquela mocidade. Axiña foi celebrada a súa verba elocuente, aquecida polo lume da efusión xenerosa. Fixo as súas primeiras armas no periodismo, campo no que tiña de conquerir a popularidade que todos sabedes. Dirixíu a revista *Universitarios*, pronuncióu conferencias e discursos que foron impresos, e chegóu a ser profesor axudante da Faculdade.

Estabelecido en Vigo, o noso compañeiro permanece fiel á súa vocación escolar. Houbo un intre en que os seus artigos, os artigos de *Salvador Lorenzana*, eran apenas os únicos sobre temas galegos que se podían ler na prensa galega. Cos de *Santiago Amaral*, seudónimo de Ramón Otero Pedrayo, eles restauraron a preocupación literaria polos asuntos do país, iniciando un rexurdimento que tería de callar en celmosos froitos.

Estreitamente relacionados cos traballos periodísticos do señor Fernández del Riego, están os libros que publica en Galicia e América, a partir do momento indicado: *Cos ollos do noso esprito, Danzas populares gallegas, Galicia no espello.* Algúns son colecciòns de artigos. Todos aspiran a unha función típicamente xornalística: a de abalar, amosar, divulgar os valores galegos, de xeito que para ninguén podan ficar ignorados. Na

forma solta, panorámica, rápida e espresiva que o periodismo require, Del Riego trata nestes libros unha variegada serie de temas da nosa cultura. Nada galego é alleo a este incansábel esculcador de Galicia. Non hai tesouro tradicioal, nin valor artístico moderno, nin idea fecunda, nin pescuda fundamental que non teña sido rexistada con puntual atención pola sensibilidade á espreita deste escritor, na obra do cal todos aqueles bens culturais deixaron o seu calco. A obra de Del Riego é como un sensíbel aparello receitor que capta as máis delgadas vibracións do noso esprito. Por esto, e pola vocación periodística que a informa, preséntasenos con carácter enciclopédico. Se un cataclismo fixera desparecer os escritos dos autores galegos, as obras de arte do xenio galego, a mesma terra galega, subsistindo porén os libros e os artigos de Fernández del Riego, as xeracións futuras poderían achar un compendio desa cultura afundida, nas páxinas deste noso San Isidoro.

Aínda que non é o meu propósito facer a crítica literaria da obra do noso amigo, senón honralo en nome da Academia cun saúdo gozoso no intre en que, chamado por nós, atinxe as nosas portas, hei achar tempo para indicar que no periodismo e no ensaio —como no exercicio da conferencia, que lle valéu quentes aprausos a ambas bandas do Atlántico— se non esgota a persoalidade deste fecundo escritor. El é tamén o autor dunha *Historia de la literatura gallega*, e o antólogo da nosa poesía moderna, recollida nos tomos III e IV da *Escolma* da Editorial Galaxia. El é, finalmente, o home que desde a súa mocidade está no centro de toda actividade cultural que se despregue na nosa terra, traballando anónimamente, pródigo do seu tempo e das súas forzas, en todos os aspectos do noso desenrolo espritoal; representante en Galicia do Centro Galego de Buenos Aires, corresponsal de revistas galaicoamericanas, colaborador desinteresado e ausiliador xeneroso de toda tarefa galega. Así, cando a mencionada institución dos nosos paisanos trasatlánticos acordóu editar a obra completa de Cabanillas, foi tamén Del Riego o encarregado do penoso labor de recoller e organizar os materiáis esparexidos, ficando deste xeito vincado o seu nome ao daquela enxebre groria da nosa poesía.

Angueiras tan variadas, ás que temos de engadir os seus traballos técnicos sobre as nosas industrias pesqueiras, e a súa actividade profesional como abogado, refréxanse na elasticida-

de de estilo do escritor, que pendula desde a severidade didáctica á pompa ornamental da linguaxe oratoria. O novo académico, como escritor, tende con frecuencia á locución amplia, broslada de imaxes arracimadas, de alta tesitura, de vocabulario escolleito e morfoloxía rigurosamente enxebre. É, suxeito a cánones máis precisos, encadrado en marcos máis ríxidos, o estilo de Otero Pedrayo, do que neste aspecto é Del Riego o máis notorio discípulo. A forma incomparábel de espresión do escritor ourensán exercéu unha influencia sorprendentemente débil na evolución da prosa galega. É tan persoal que se non presta nin á asimilación orixinal nin á imitación mecánica. Prosa de estrema liberdade, pode, endebén, se decrarar nunha fórmula. O máis sostido aproveitamento dela, aínda que modificada fondamente no seu íntimo senso polo temperamento do que a aprica, áchase sin dúbida na prosa galega, abondante, arrogante, vendimal, de Fernández del Riego.

En compensación, gosta o novo académico, especialmente nos seus artigos en castelán, evocadores de figuras galegas, de se afastar dese mundo de opulencia barroca para facer exercicios espritoáis de ascética estilística baixo a dirección de Azorín. A técnica sintáctica do único supervivente do 98, a súa asepsia imaxinativa, a súa cadencia de estormento de música de cámara, serven a Del Riego como ximnasia sedante que afrouxa as súas cordas vocáis e relaxa a tenzón da súa gorxa, fadigada ás veces polo ton maior sobexamente agudo, ou grave, do seu lirismo romántico.

Esta é, provisionalmente trazada con leves rasgos voandeiros, a persoalidade literaria do noso novo compañeiro. A súa persoalidade total escede con moito estes límites. Non é agora a ocasión de definila en toda a súa xenerosa amplitude humana. Abonda suliñar que Del Riego carece de toda vaidade, de todo arruallo, sendo neste aspecto, raro exemplar no mundo da literatura, onde soe reinar, como vemos a cada intre, un infantil orgullo, unha inocente egolatría, un esprito de ciumosa presunción que adequiriron sin dúbida por contaxio os sacerdotes de Apolo no seu íntimo trato coas Musas, afinal mulleres. Don Francisco Fernández del Riego, meu vello amigo, está fremosamente ceibe deste venial pecado. Decote prestóu á obra dos outros máis atención que á súa propria, como que fixo da súa propria obra un constante comentario da obra dos demáis.

Este carácter amosa o discurso que lle temos ouvido ler, e no que, sempre atento ao balbordo da vida galega, traza un amplo cadro da evolución do pensamento galego desde a renacencia deica hoxe.

Na revista dos nomes que pontúan o desenrolo da nosa conciencia, Fernández del Riego ten atopado o do seu antecesor na cadeira académica, de quen fixera xa, no comezo do seu estudo, a loubanza protocolaria, pero merecida. E eu considero —e conmigo moitos o considerarán— un xusticieiro acto do destino, o feito de que don Florentino López Cuevillas fora sucedido por don Francisco Fernández del Riego. Pois era lóxico que un home como o noso grande e chorado amigo, o fundador da prehistoria galega, tan ardentemente galego, tan fielmente namorado da nosa fala, tan cordialmente humán, tivera como sucesor a unha figura que se destaca precisamente por esas mesmas calidades. De outra banda, os homes da nosa xeración tivemos por mestres aos homes da xeración «Nós», á que Cuevillas pertecía. A obra de Del Riego, como a dos seus compañeiros de idade, non houbera sido posíbel sin a obra de Cuevillas, de Risco, de Otero. A liña sucesoria Cuevillas-Del Riego ten, pois, un trazado natural, e é símbolo da continuidade da nosa cultura, da que o desenrolo —tal é xa a obra realizada— fica asegurado no futuro.

No discurso que vimos de ouvir, temos presenciado o decorrer dun anaco da nosa historia. Galicia vive desde mediados do século XIX unha vida espritoal que pugna conmovidamente por se afirmar. Esta conciencia está representada por unha minoría de homes dos que os nomes teñen desfiado nas páxinas do discurso do novo compañeiro, o nome do cal é tamén un dos que haberá que engadir á enumeración. Inútil será pretender consecuencia estreita nas doutrinas e nas accións dos precursores. Un acusado individualismo, unha evidente resistencia á orgaización institucioal, que estabiliza —pero despersoaliza— as ideas, son características do movimento de recobración de Galicia. Só serodiamente van callando centros de traballo, como a nosa Academia, ¡pero qué movimentada foi a historia da súa constitución! Outras entidades prometedoras ostentan un brillo efímero, xurden con aparente louzanía e múrchanse ben cedo.

Temos cicáis nos derradeiros tempos aprendido a vivir xuntos, sabiduría na que —reacción contra o medio estraño, in-

diferente ou hostil— tíñannos precedido os nosos irmáns de alén mar. A Asociación Iniciadora e Proteitora da Academia Galega precede, naturalmente, á Academia Galega. Mais por moito tempo, na crónica do noso rexurdimento interesan máis os homes que as institucións. Antolín Faraldo, o grande precursor, figura enormemente suxestiva, non ben estudada, con toda a enigmática prestancia daqueles románticos, un pouco byronianos, que, como Fausto, traducían logos por acción. Heróí fadigado, que se arabiza estrañamente no seu voluptuoso refuxio meridional, disipando en perfumes enervantes o austero entusiasmo de 1846. O desorbitado Vicetto, que tivo alento dabondo para erguer do chan a bandeira caída, e do que o primeiro contacto con Murguía, tan espresivamente narrado por éste, ten para todos aqueles que vivan a historia do noso esprito o valor dramático dunha escea simbólica.

¡Qué maravilloso movimento nas táboas do noso pasado o daquelas mozas de miriñaque, o daqueles rapaces con chistera que entran e san, crúzanse e se afastan, se falan con tenrura ou cambian irónicas réplicas antre 1850 e 1860! O amor humán, a groria literaria, a esaltación patriótica cruzan os seus lumes ardentes sobre un apagado fondo provincián de amarelo daguerrotipo. Faíscas de xenio abrollan daquelas testas xuvenís que se destacan sofrintes antre sombras mezquinas, antre penurias orgullosamente aturadas, antre doenzas devastadoras e míseros sarcasmos do destino rencoroso que se ría deles como un negro Quevedo que non conseguía profanar a beleza murcha daquelas frentes dorosas e trunfalmente enfebrecidas. Rosalía é a rosa de cen follas doridas ao redor da cal se acugulan os ollos fixos, as cabeleiras atreboadas, os ademáns rendidos ou arrogantes dun Aguirre, dun Murguía, dun Pondal. Rosalía moza no Liceo de San Agostiño, antre as solemnes cortesías do lanzal Eduardo, do cativeiro Aurelio, de Rodríguez Seoane, de Vicenti... Duros invernos madrileños do mozo Murguía, que arregaña feramente os dentes se defendendo a mordiscos do frío, da penuria, da desgracia. ¡Cántos persoaxes en percura de autor! ¡Cántas fremosas comedias, dunha gracia conmovedora, dun humor triste, dun lirismo agre e doce, dunha tenrura enmascarada, agardan ao dramaturgo conxenial que organice os cadros que deixóu espallados a vida mesma! Murguía, a máis prósima a nós daquelas queridas fantasmas, enche coa súa indomábel persoalidade todo o século, e é o derradeiro dos nosos serodios

románticos. Outro estilo, xa lonxe de todo escorzo literario, é o do economista Alfredo Brañas, primeiro en artellar unha miuciosa teoría do rexionalismo. Pero Brañas morre novo, como un romántico. Temos de chegar a Antonio Villar Ponte para atopar outravolta a figura dun coudel. A fala galega é ergueita como unha custodia sobre todos os altares da terra. Villar Ponte ve caer ao seu carón, con fragor de carballos antes de tempo dados aos fíos da macheta, a dúas grandes promesas de Galicia: Porteiro e Viqueira. Para falar só dos idos, Castelao pecha a hoste, morto de amor á terra, como Cabanillas cantóu.

Esta santa compaña ten desfiado perante os vosos ollos evocada pola palabra de Del Riego. Todos eles poderosas individualidades, ás que hai que engadir, fora do centro da dirección ideolóxica, moitas máis, os nomes das cales foron tamén oportunamente pronunciados. Chega un intre en que comeza a se perfilar o contorno do traballo colectivo. As institucións fanse máis estabeis, os grupos máis homoxéneos. Nace e subsiste a Academia Galega. Nacen e morren, pero para fecundar novas leiras da nosa cultura, as Irmandades, Nós, o Seminario... No Seminario vímonos por primeira vez os dous oradores desta sesión académica. Era a época da presidencia de don Salvador. Don Salvador Cabeza de León, segundo presidente do Seminario e decano da Faculdade de Dereito, membro fundador desta Academia, reuníase todas as tardes cos máis compoñentes da Comisión Directora no local de Fonseca. Aquel benévolo petrucio, vivaz e prudente, home digno e avisado, cortés e humorista, facíase respeitar e querer. Foi o vencello para nós, os mozos do Seminario, co mundo dos Precursores. Pequeno de talla, como tantos déstes, aceso de rosto, con cabelos e bigodes de neve, capitaneaba con xeito aquel grupo de mozos, antre os que destacaba outro amigo querido, Sebastián González García, o segredario xeral, hoxe lonxe da terra, en Porto Rico, en cuxa universidade exerce o maxisterio que houbéramos querido verlle exercer en Compostela. Outros tres irmáns maiores da miña xeración, membros da primeira promoción do Seminario, e aos que aínda coñecín estudantes á miña chegada a Compostela, Xosé Filgueira Valverde, Ramón Martínez López e Lois Tobío Fernández, abandonaran xa as aulas escolares e deixárannos a nós, que tanto deles aprendimos, a misión de lles suceder nas tarefas do Seminario.

Sería un gozoso e saudoso relembrar a enumeración de outras figuras entrañabeis de profesores e estudantes de entón, hoxe en grande parte colegas nesta Academia, que no Seminario traballaban. Con mágoa infinda houben de me arrincar eu daquel quente fogar cando rematados os meus estudos de Dereito, tiven que deixar Compostela. Alí ficóu aínda Fernández del Riego, e el coñecéu os derradeiros anos da vida do Seminario. Os que chegáramos a ser camaradas cordialísimos, fomos separados pola vida, pródiga para nós, como para todos os homes da nosa xeración, en dramáticos acontecimentos. Mais os vencellos da antiga amizade non foron rotos nunca. Hoxe, cando pesan sobre as nosas costas duros anos de vida, que axiña sumarán o medio século, cómpreme recibir na Academia a aquel vello amigo que un día coñecín no Seminario. Entón éramos mozos: hoxe non o somos. Daquela traballábamos afervoadamente por Galicia: arastora tamén. Na Academia como no Seminario: ben vido.

1960

4

HOMENAXE A DEL RIEGO

Nos nosos anos de estudantes en Santiago, Francisco Fernández del Riego e máis eu, rematadas as clases da mañá, íamos, cando o tempo era bo, a dar un paseo pola Ferradura. Gardo unha fotografía na que campamos os dous á entrada da Alameda, el de paisano, con gravata de lazo e aspecto dabondo literario, e eu de soldado de artillaría montada, con gorra de prato e polainas de coiro. Ás veces, cando a insino, digo que pertece aos tempos en que fun mílite no Xapón, e o mozo que me acompaña é un príncipe da Casa Imperial, encarregado daquela das relacións cos mercenarios do exército. Algúns exemplares vagamente esóticos de arbres e arbustos que escuramente se dexergan ás beiras do carreiro que seguimos, arrequentan a verosimilitude da inocente invención, que se sustenta sobre todo no ánimo do ouservador engaramelado, pola real fasquía de oriental fateado á europea que Paco poseía, e que a pasada dos anos non esvaéu de chan. Nun libro como éste, galano de amigos, polavila de voces fraternas, de destinación privada, de

íntima evocación sentimental, non me será administrado palmetazo de dómine porque, vello dabondo para ser serio en demasía, fale destas lembranzas, xogue con estas garatuxas, abandonado ao ceibo xorrar do pensamento en vacacións de precisión, asisado o que compre para deixar de selo cando cadra.

Nunca Del Riego deixóu de ser para min o que era e eu maxinaba que era naquela lonxana fotografía, vella hoxe de case medio século. Sempre me recibe con aquel ar de bonzo rebuldeiro e inxel, disposto á indulxencia e á sorpresa, que amosa na súa vedraña efixie compostelana. Como nunca loitamos antre nós por nada; como el, sempre que puido e eu o necesitéi, tivo para min aberta a súa casa, posta a súa mesa, percibido o seu consello, aberto o seu corazón e tensos os seus brazos, varonilmente cordial, e enérxicamente delicado; como se os nosos camiños se atoparon decote, foi para andármolos xuntos e non para disputármonos o paso, todas as miñas lembranzas deste home, mesmo a derradeira, de hai oito días, en Ourense, a carón da dor de outro amigo de ambos, venerado mestre dos dous, todas as lembranzas deste Paco del Riego son das que confortan cando a un o visitan, sin que haxa nelas nada, nada, nada, que un quixera borrar, aínda que fora só trabucamentos, erros, pequenas impaciencias ou fuxidíos afunicos. Como a súa compaña, de mozos, na Alameda de Santiago, nunca me faltóu del a letra na desgracia, a voz no silencio, a presencia na soidade, o alento no traballo, o apoio na angustia, unha pinga de dozura no acedume, unha moxena de lume na escuridade. Da caste dos bos por nacencia, dos xenerosos por xinea, da raza dos que son magnánimos por natureza, non por estudo, nin por ascética, nin por arruallo, nin por vaidade, nin por deber, a súa imaxe, cando xurde na mente dos que vivimos en perpetuo combate con nós mesmos, cobra valor icónico de paradigma vital. Podia que o seu rexo temperamento o alporice como a calquera; mais a abondancia moral que espontáneamente flúe da súa conducta, é onda corroborante e optimista que nos axuda a vivir.

¿Cántos galegos teñen consagrado a Galicia a súa esistencia con tanta devoción coma él? Moitos foron os chamados na mocedade. A cada instante vemos cómo xurden entusiasmos colectivos, cómo se encenden fogueiras rituáis, cómo se formulan xuramentos de fidelidade. O home novo percura ideas no-

vas. Préndase delas, pero non se prende. Satisfeito o seu pulo combativo, derramada a enerxía premente, os anos tran a relaxación, e, como noivas temperás, as ideas sustentadas con violenta paixón nos días da verde mocedade, xacen esquecidas nos trasacordos da madurez. Feliz aquel que ceibo de desenganos, con enxebre corazón doncel, traballa os eidos que decruóu de mozo, sempre no mesmo suco, con unidade de espírito vencedora do tempo. Hainos que morren de mozos para renacer de maduros, e morren de maduros para renacer de vellos. Infeliz aquel que se suicida simbólicamente moitas veces na vida, e se desfái para se refacer a cada intre, eterno divorciado dunha cambiante idea, sempre home novo, envellecendo na inmadurez e na frustración para atinxir na morte só fisonomía definitiva. Francisco Fernández del Riego, grande servidor de Galicia, fixo deste servicio rectilínea norma de conducta. Sin dúbidas, sin vacilacións, con fremosa fidelidade conxugal, acha, no constante ritmo leal da súa esistencia, armonía moral como gozoso equilibrio do seu ser.

Falo para o meu irmán Del Riego, falo para un fato de queridos amigos. Non sei ben o que falo, que neste non saber ben o que se fala, que neste non ter que coidar o que se fala, está a esencia do falar fraternal, do falar amical. Falo do amigo que agora aclamamos, falo de min, falo da nosa mocedade. Todo é falar de Galicia. Outros dirán as gabanzas que Del Riego merece. Este home de Lourenzana, tan ricaz de enerxías, e estoutro que escribe esta páxina, xa non pasean xuntos baixo os pradairos da Alameda. Vense de cando en cando, escríbense pouco, fálanse por teléfono un algo. Mais, cada un coa súa alma no almario, diferentes en tantos riscos, conservan a amistade que os axuntóu de mozos e o amor común á cultura galega que servíu de canle a aquela amistade. O máis vello dos dous, na ocasión en que un fato de galegos rende homenaxe ao máis novo, envíalle por escrito, entusiásticamente, no proprio humilde nome e en nome de todo o que lles é común, o testemuño do seu agradecimento e, como nas raras cartas que hoxe lle escribe, a forte aperta de sempre.

1975

5

CANLE SEGREDO

Este título que leva o breviario poético de Xosé María Álvarez Blázquez, resulta dobremente simbólico. Se queremos, triplemente. Pois, como nome de pía do libriño xa simboliza o espírito da lírica que contén. O volume divídese en tres partes, e a primeira compartilla o seu título co volume. Alén desto, «Canle segredo» é tamén o título do primeiro poema desa primeira parte. A poesía, para o autor, é canle segredo do río do sentir. O sentimento encáuzase na forma poética, e así as augas salvaxes achan quenlle acougado. Mais ese quenlle, que ordena en acompasada música o balbordo da vida, está sombreado polos salgueiros do misterio. O misterio que nos cingue. Que cingue ao home que canta e á muller a quen o canto se dirixe. Que cingue o amor que vai e ven antre os dous. Mais tamén que nos cingue a todos, a todos os que vivimos. A vida é misteriosa. A poesía que sexa canle da vida, canle do amor, terá de ser un canle segredo. Hai unha profunda nota de saudosismo, de romantismo, na poesía de *Canle segredo*. Avincállase así coa poesía dos máis relevantes poetas vixentes na nosa poesía de inmediata preguerra. Un sentimento de sacralidade da vida que atopamos nos poetas do Seminario, transfigurado en luminosa sonoridade en Bouza Brey, orquestrado de acordo con clásicos módulos de tersa arquitectura en Aquilino Iglesia.

Endebén, se non queremos ver no nome dun libro o símbolo do libro, porque admitamos unha lesicalización automática en cada caso, temos aínda —se xa non tres— dúas instancias simbólicas a que remitirnos no presente caso.

Refírenos o autor que este monllo de poemas foi premiado en 1953 cun premio do Centro Galego de Buenos Aires. Só agora, en 1976, ve a luz. Tempo dabondo para que nacera e se fixera un poeta, un novo poeta. Así que esta poesía, fluinte ou encorada, mantívose vintetrés anos soterraña, latexando ou sereándose nun canle segredo. O título do libro simboliza a vida do libro desde que se formóu na entraña da roca ata que alumeóu no serodio manantío.

Afinal, o símbolo pode designar o destino mesmo da poesía galega durante os longos anos da posguerra. Se ben o olla-

mos, botaremos de ver que a poesía galega foi máis clandestina que paladina, vivíu máis na matriz da musa que aos peitos da musa. Houbo un silencio inicial. O galego semellaba fala, xa non herética, senón mesmo infiel, para os que empoleirados no poder, definían a ortodosia lingüística. Non era cristiano, segundo tropo aínda non borrado de algunhas bocas, o idioma en que o Rei Sabio cantóu á nai de Cristo. Os poetas galegos que sobreviviron, escribiron versos que non publicaban. Mais derrotado no campo de batalla mundial o espírito totalitario, non foi posíbel manter aferrollada a literatura a un monopolio lingüístico, e a poesía galega volvéu a imprimirse. Secomasí, houbo de ser unha poesía de contido esteticista, saudosista ou esistencialista ata o momento en que se toleróu en verso a protesta política, máis ou menos caracterizada de protesta social. Como a poesía social aspiróu axiña a asumir a representación total da poesía galega, e tivo ésito nese propósito, e como, por outra parte, pronto estivo dito todo o que sobre esa temática cabía decir con algún decoro formal, esgotada a poesía cívica a medida que a permisividade a facía irrelevante, e silenciada toda outra temática pola crecente politización da vida literaria, chegamos a un momento en que ninguén lía poesía, e, por conseguinte, ninguén a escribía, ou, cando menos, ninguén a publicaba. Unha poesía galega ceibe, é decir, variegada na súa temática, non tabuada por prexuicios ideolóxicos, vivíu, se vivíu, nunha nova clandestinidade, en agarda de que as circunstancias permitiran a súa manifestación. Así, a poesía galega transcurría por un canle segredo, e o título do libro de Xosé María Álvarez Blázquez é tamén neste aspecto simbólico.

¿Estamos no intre en que a poesía retorne a vivir como tal poesía, sin condicionamentos temáticos que a reduzan a mero estormento polémico? A publicación deste libro, de temática liberal, ¿anuncia o fin da poesía monopolizada pola coxuntura política? Entón, o título simbolizaría tamén, por moi lonxe que da intención do autor estivera tal propósito, a situación de menesterosidade por que durante un longo tempo atravesara a nosa poesía a consecuencia das hipotecas históricas que a mantiveron prácticamente nunha situación soterraña. ¿Estaremos no punto en que vai alumear ese canle segredo?

Certo é que a poesía, se non ha ser pura ferramenta utilitaria, ha romper toda cadea de limitación temática. O que

ocurre —conforme á grande tradición desde Rosalía a Cabanillas— neste *Canle segredo*. Na parte terceira do volume, «As mágoas», todo é poesía social, mais non socioloxía poética; se o amor á muller e as evocacións da infancia perdida consomen os dous tercios restantes do breviario.

Imos ver se os tempos están maduros para que ao galego retorne a lírica, unha lírica total —e non totalitaria— de acordo coa historia;e para que o camiño desa lírica sexa de novo río de luz, non xa canle segredo.

1976

6

A LINGUAXE I AS LÍNGUAS

Este discurso de ingreso na Academia Galega comeza, segundo é de costume en tales casos, cunhas verbas de agradecimento do novo numerario á Corporación que o acolle no seu seo, ás que segue a loubanza de don Manuel Banet Fontenla, predecesor de don Ramón Piñeiro na cadeira que este agora ocupa.

Pasa logo o autor a desenrolar o tema indicado no título da súa disertación. Suliña de primeiras a importancia que por diversos motivos teñen adquirido nos nosos días as investigacións sobre a linguaxe. No campo propriamente lingüístico son hoxe moi variadas as disciplinas que pescudan os fenómenos concernientes á materia. Pero desde outros campos científicos a linguaxe é tamén asediada, como corresponde á importancia que o feito da linguaxe reviste para a comprensión do home. Tal multiplicidade de enfoques entraña perigos de confusión, pola estensión analóxica do conceito enfocado. Mais propriamente a linguaxe é un sistema de comunicación verbal, esclusivo do home, e que no home convive con outros medios de comunicación. Endebén, é a palabra a que permite ao home realizarse como tal, libertándoo das limitacións que ao animal impón a súa dependencia do medio, do momento, da especie e do grupo en que está inscrito. Mediante a palabra, o home dialoga co mundo, faille frente nomeándoo, conxurándoo, comprendéndoo, poseéndoo intencionalmente, e, polo tanto, libe-

rándose simbólicamente da súa esmagadora opresión. Así, o home opón á realidade natural a creación cultural, xa que a palabra permite convertir a esperiencia individual en saber coleitivo.

Pero a faculdade de linguaxe, específica do home, calla nas diversas linguas no ámbito da súa realización concreta. Cada comunidade cultural esprésase ao traveso dunha lingua. O pobo galego ten a lingua galega como medio de espresión.

A continuación, o autor estuda os principáis prexuicios que determinaron históricamente a confusión na consideración da lingua galega polo pobo galego. Chámalles prexuicio sociolóxico, prexuicio lingüístico e prexuicio ideolóxico.

Reducido o galego desde fins da idade media á condición de lingua oral, sin cultivo literario importante e eliminado da administración pública, producíuse o prexuicio sociolóxico, que atribúi a superioridade á lingua oficial, na que se espresa o poder, e inferioriza a fala dos que constitúen a comunidade popular e son alleos á autoridade social. O galego foi estimado, pois, como signo de minusvalía espiritual, creándose así un complexo de inferioridade que se opón a todo progreso efectivo.

O prexuicio «lingüístico» fúndase en varios erros verbo da realidade do idioma. Considérase éste esnaquizado en dialectos. Pero todos os idiomas, na súa versión oral, presentan variedades. O que se pode unificar é a lingua escrita. Mais tal unificación é un longo proceso histórico que en Galicia se interrumpíu ao ser relegado o idioma ao uso puramente oral. A unificación da lingua escrita ten unha utilidade técnica: non afecta á capacidade espresiva do idioma. As circunstancias retrasaron ese proceso en Galicia. (En Grecia non hai unha «koiné» ate a época helenística. Toda a literatura clásica é dialectal). Que subsistan diversas solucións ortográficas (á verdade, hoxe xa as distincións son de escasa entidade), é ouxeción aínda menos consistente. Todo esto está en vías de solución. E ten un valor puramente formal, anque razóns prácticas aconsellen a superación, cara á que se camiña, desas situacións que non atinxen o miolo da realidade.

O autor inclúe antre os erros en que se funda o prexuicio «lingüístico», o desprestixio social do galego. Voltamos ao prexuicio sociolóxico. Pero agora analízase o feito da ausencia do galego na escola, manifestación dunha pedagoxía que renuncia

ao emprego dos medios naturáis para acadar os seus fins; e, sobre todo, o feito de que, ao se poñer en práctica as normas conciliares sobre a liturxia e as linguas vernáculas, o galego non fora considerado lingua vernácula de Galicia. Esta parte do discurso, construida con toda ouxetividade, sin ningunha concesión ao énfase sentimental, e con perfeita corrección e mesura, é un modelo de eficacia argumental e de precisión espositiva.

As contradicións antre os seus fins e os seus métodos que se rexistan nas institucións que forman a conciencia popular, teñen lóxicamente que se resolver co recoñecimento da dignidade da lingua galega. É transitoria, por dificuldades de adaptación ás correntes renovadoras, esa situación anacrónica de descoñecimento da realidade dunha lingua hoxe estudada na Universidade e da que o prestixio cultural xa non se discute.

En fin, o prexuicio ideolóxico. O prexuicio da lingua universal como *desideratum* do progreso. Dunha banda, necesítase un estormento de comunicación que reduza a unidade os conceitos científicos ou sirva de clave universal da cibernética. Pero tal estormento, esencialmente racional, é unha «metalingua» que non pretende nin pode pretender asumir as funcións das linguas. Doutra banda, esiste o ideólogo progresista que arela unha lingua común para toda a humanidade porque confunde o progreso coa simplificación. Mais tal arela é utópica, porque as linguas esisten no tempo e no espazo, é decir, transformándose ao longo da historia e ao ancho da xeografía. De xeito que unha lingua única só podería vivir variando, é decir, negando a súa unicidade. A Humanidade é unha idea que só se realiza ao traveso das distintas sociedades humás. Estas sociedades distintas crean culturas distintas, que se espresan na pluralidade das linguas. Na agra da Humanidade, os galegos constituimos unha leira que debe aportar os seus proprios froitos ao patrimonio común.

A resposta de don Domingo García-Sabell traza unha comprida semblanza do novo académico, a persoa e a obra do cal caracteriza pola radicalidade e a autenticidade, e xerarquiza moral e intelectualmente no máis alto nivel.

1968

7

OLLADAS NO FUTURO

Reúnense neste libro traballos publicados case todos con anterioridade en revistas ou xornáis, e que, dun xeito ou outro, defrontan problemas que atinxen ao ser de Galicia ou con Galicia se relacionan. O autor cóidase de datalos, co cal podémolos situar máis doadamente no seu contesto cronolóxico. Así, o leitor áchase en condicións de seguir o pensamento do autor ao traveso dun longo período de anos (1949-1973). Sendo Ramón Piñeiro un dos intelectuáis galegos do presente que con máis amor e máis rigor se ten consagrado á meditación sobre as realidades galegas, nomeadamente ás que fan relación aos seus valores culturáis, estes ensaios, estes artigos merecen ser coñecidos, estudados e discutidos por todos aqueles que se interesen polo porvir de Galicia, polo seu presente e polo seu pasado. Pois non só se trata neste libro de descobrir ou facer luz sobre o desenvolvimento futuro do país —maiormente na súa sustantividade cultural— senón que asemade se propoñen interpretacións coerentes dos fenómenos históricos que decorreron ou decorren perante os nosos ollos.

Un tema sobre o que se insiste preferentemente é o relativo á lingua. O galego, perdida prácticamente a súa condición de veículo literario desde fins da Idade Media, pervivíu teimosamente como fala rústica, protexido pola incomunicación do mundo campesino, pero a costa de esperimentar unha forte erosión que o despoxóu da maior parte do seu vocabulario nobre. A conciencia da dialectalización do galego, instalada nas mentes dos seus falantes, dificultóu un rexurdimento literario que, con todo, podemos considerar precariamente triunfante arredor de 1850. Desde aquela, avanza a lingua literaria, pero retrocede a fala coloquial. Múltiples e curiosos fenómenos sociolingüísticos plantean hoxe en termos moi complicados o problema da pervivencia do galego. ¿Cáles son os meios máis axeitados para asegurala? ¿Qué solución ha se dar ás cuestións que xurden da situación actual do uso do galego, resultado, por suposto, das condicións históricas nas que se desenvolvéu ese uso? E ¿en qué medida o galego, situado de feito como meio de comunicación oral antre o portugués e o castelán, pode ou debe

aceptar ou rexeitar o influxo dun e outro na súa versión culta, na súa versión urbana, que por imperativo dos tempos ha sustituir —para que o galego sobreviva— á forma rural, hoxe ameazada e insuficiente?

Temas son éstes de grande trascendencia, nos que o autor aporta as súas ideas, sempre elaboradas como consecuencia dunha apurada reflesión sobre os feitos á luz dos principios. É especialmente interesante a este respeito, o ensaio que pecha o libro, «Carta a don Manuel Rodrigues Lapa», no que Ramón Piñeiro, facéndose cárrego dos argumentos do ilustre filólogo e grande amigo de Galicia, espostos nesta mesma revista, sobre o futuro da lingua galega, desenrola os seus proprios puntos de vista, que é moi útil contrastar cos do editor das cantigas de escarno dos nosos comúns Cancioneiros.

Como é natural, a preocupación polo destino cultural do galego leva a Piñeiro a proxeitar a súa atención sobre certas realizacións literarias que por circunstancias de tipo máis ou menos relevante can doadamente dentro do círculo da súa doutrina xeral sobre a evolución do estormento lingüístico. Non se trata propriamente de crítica literaria, senón máis ben de caracterización cultural da obra de escritores que suscitaron o seu interés. Mais como queira que a crítica literaria, fora de dogmatismos escolásticos, pode percurar, ao xeito da antiga filoloxía, informacións e suxestións en múltiples campos da investigación científica e do saber cultural, non cabe dúbida que os especialistas da historia e da crítica literaria galegas farán ben en ler coidadosamente os ensaios de Piñeiro adicados a Otero Pedrayo, a Castelao e a outros escritores, pois neses ensaios se atopan estimacións perante as cales cómprelles elaborar ou revisar se cadra os seus criterios aos indicados estudiosos.

1975

XOSÉ MARÍA DÍAZ CASTRO

XII. Poetas da posguerra

1

UN POETA LEXÍBEL

Ten sido suliñado con acerto o feito de que nos últimos tempos a literatura galega se caracterizóu pola vitalidade da prosa; o cal é tanto máis notábel canto que supón unha modificación da situación tradicional, xa que o predominio da poesía viña desde sempre imprimindo o seu selo ás nosas letras. Achámonos, pois, ante unha situación enteiramente nova. Os nomes que máis soan agora son os dos novos prosistas que nos diversos xéneros xurdiron recentemente. Mesmo algúns escritores que non son mozos, e que na súa mocedade destacaran como poetas, viron considerábelmente eclipsada a súa fama como tales, polo prestixio que eles mesmos acadaron en canto cultivadores da prosa. É evidente que tanto o leitor como o autor mostran un maior interés, na actualidade, pola prosa que polo verso.

Un poeta, pois, ten hoxe, antre nós, menos posibilidades de producir impacto na conciencia literaria que hai dez anos. Para nos interesar non pode se apoiar na boga do xénero. Ten de se impór polos seus méritos persoáis, nun ambiente máis favorábel a outras manifestacións. Este clima máis inclemente debe ser considerado saudábel, pois só é propicio aos organismos vigorosos. Aquela voz que nestas condicións escoitemos con interés, debe de ter algo que decir.

Tal é o caso de Díaz Castro, o autor de *Nimbos*, libro que a editorial Galaxia lanzóu recentemente ao mundo das letras. Un novo poeta aparecéu no horizonte de Galicia. Un poeta que ten algo que decir, un poeta do que os versos non interesan só ao seu proprio autor, un poeta do que a epifanía non é indiferente para a cultura do país.

Un grande poeta de hoxe, nun grande poema, dixo paradóxicamente: «A poesía non importa». Esto significa que a poesía, hoxe, ten que ser algo máis que poesía. É decir, que o mero virtuosismo literario, o puro esteticismo, ten escasas posibilidades de satisfacer. Díaz Castro preséntasenos austeramente cinguido polo cíngulo da emoción humana. A súa poesía non se traba a cola, senón que afunde as súas raigañas na vida. É, evidentemente, a vida do home como individuo dramáticamente abocado ao enfrentamento co misterio do ser. As entidades supremas coas cales dialoga chámanse Deus, tempo, morte. A poesía de Díaz Castro é unha poesía relixiosa. De aquí a súa baril e casta seriedade. Aínda que penetrada dunha dorosa conciencia da vida, non se rompe en histérica desesperación nin en desgarrado ouveo, senón que se desenvolve en ondas de luz e armonía, de decorosa e serena dignidade. Mais esta irradiación da pura esencia humana non esclúi un forte arraigo do poeta na súa terra concreta, na súa paisaxe nadal, na súa xeografía peculiar. Galicia está sentida como destino natural, aceitada como sustancia da súa vida, e esto como dado empírico tan obvio que esclúi todo énfase, toda polémica, toda esaltación. A pureza do idioma, o dominio do ambiente, a inmanencia do sentimento galego do autor, permítenlle cimentar na verdade, sin frivolidade nin truculencia, o edificio da súa lírica.

Esta é dunha notábel coerencia. Un microcosmos, unha imaxe abreviada do mundo de Deus, na que o poeta é, en sentido analóxico, creador, aínda que non sexa a súa poesía creacionista. E esta capacidade de crear un universo poético é a grande proba da capacidade poética. Pois todo o que non chegue a eso fica en xogo, esperimento ou intención.

Compréndese que sendo a poesía de Díaz Castro tan auténticamente súa, sexa ás veces unha poesía ensimismada astra a soidade. O íntimo sentir, o fondo profundar do poeta, nun afán imperiosamente sincero de pureza lírica, enrarece a atmósfera que circunda certos poemas, opondo ao leitor unha zona de seguridade que nimba o ouxeto poético, protexendo o seu núcleo emocional e defendéndoo con néboas de pudor, que o potencian co ambiguo enlevo do problemático, o misterioso ou o segredo.

Díaz Castro leixóu atrás os anos de aprendizaxe, e preséntasenos en sazonada madurez. A súa poesía é formalmente clá-

sica, e o é tamén fundamentalmente, pola estabilidade do seu equilibrio, pola ponderación dos seus elementos. A vida do campo e a vida do seminario, dúas escolas de clasicismo, influiron sin dúbida poderosamente na formación deste poeta, como na do seu amigo Iglesia Alvariño, co que ten moita semellanza na dicción. O dominio do verso e da lingua acredítano como mestre no oficio da técnica. Fartos de poetas engolados e presuntuosos, farfalláns e trapaceiros, de poetas desaseados e tatexos, inarticulados e infantís, de poetas aveludados e esmerilados, maquillados e torneados, recibimos con respeito e ledicia esta poesía de Díaz Castro, tan seria e tan veraz, tan de home serio e verdadeiro. Díaz Castro faráse ler, aínda sendo poeta, neste instante da nosa cultura no que só acostumanos ler aos prosistas.

1961

2

POESÍA TOTAL E POESÍA PARCIAL

Por suposto, a poesía é unha realidade, e, como toda manifestación artística, un feito social. En maior ou menor medida, a poesía, en canto arte, supón unha desrealización ou unha irrealización, da materia que elabora, a cal forzosamente ten que ser unha materia real, pois unha materia irreal é inconcebíbel, é nada, é decir, non é nada, e da nada, nada se fai. A poesía, naturalmente, non está na materia, que é informe, senón na forma. E a forma da poesía ten que ser unha deformación da materia. Así, a materia bruta, tornada materia elaborada, ao adquirir forma poética, ao adquirir realización poética, vacíase nun molde esterior á súa realidade empírica, o molde da forma artística, desrealizándose na súa pura presencia fáctica para modelarse como realidade poética. Nas épocas de estética realista, é decir, de estética materialista, a valoración do elemento material, é decir, conceptual —necesario en toda poesía auténtica—, pode atinxir estremos que degraden a función poética e determinen un aberrante confusionismo. Daquela, a poesía convírtese en didáctica. O que se repute por verdadeiro, ou útil, ou xusto, é considerado, sin máis, poético. Unha sombra, ou un resío, ou unha caricatura de forma artística, lexiti-

ma para os «materialistas» a adxudicación da etiqueta poética a eses productos brutos dunha mera acoutación da realidade, acoutación practicada con instrumental inaxeitado ao quefacer artístico.

A confusión pode ser tan profunda que se perda a tradición da dignidade da poesía, e artistas infantís, adoutrinados por mestres miopes ou besgos, produzan e vexan antoloxizados ouxetos de consumo nos que a maior densidade didáctica —por exemplo, o fervor relixioso, ou o énfase afirmativo ou negativo dunha fórmula de organización social— se compute rutinariamente como temperatura poética.

Supoñamos, se cadra, que na Unión Soviética circula —clandestinamente— un poema titulado «O diaño e o bon Deus», no que na forma máis femente e antistaliniana posíbel é abismado Sholojof e ensalzado Solzhenytsin. Os nemigos do orde estabelecido celebrarán o poema, os amigos esecraráno. Pero o poema pode ser bo ou mao independentemente de que o seu contido ético sexa xusto ou inxusto. Poéticamente, son neutros temas como os da «Oda ao Santísimo Sacramento» e da «Oda á revolución cultural». O absurdo é crer que abonda con escoller eses temas para facer un bo poema e que o volume do berro ideolóxico suple a altura do ton poético.

É forzoso que hoxe se escriba poesía social. Todo o mundo fala da xusticia social. ¿Por qué non han falar tamén os poetas? Endebén, se a especialización da poesía no asunto social se esplica por razóns sociolóxicas, noutro contesto esta especialización é producto dunha dialéctica interna da evolución da temática poética que ten convertido a poesía xeral en poesía especializada. Parecéu no seu día unha necesidade da complicación da cultura moderna. Era «a barbarie do especialismo». En Galicia, antre os de obra pechada pola morte, o derradeiro poeta xeral, o derradeiro cultivador da grande poesía, da poesía humana, da poesía humanística que nada de humán reputa alleo, foi Cabanillas. Ainda que Cabanillas morréu en 1959, a súa poesía é, naturalmente, anterior á de Manuel Antonio, morto en 1930, e á de Amado Carballo, morto en 1927. Tamén é, por suposto, anterior á de Bouza Brey e á de Álvaro Cunqueiro. Pero a mariña creacionista, a xeórxica hilezoísta, o neotrovadorismo simbolista ou o neotrovadorismo neopopulista son minifundios poéticos, pequenas propriedades líricas que re-

quiren un cultivo intensivo, leiras de monocultivo, granxas de esperimentación. Son poesía menor, que agora se ten pola única poesía. Todos os poetas mencionados pasaron á historia da nosa literatura. Compriron a misión que o seu tempo lles asinalaba. No seu tempo eran máis lidos e estimados polo público culto que os grandes poetas xeráis que os precederan. Lembremos en qué termos fala Manuel Antonio, no seu manifesto *Máis alá*, da «Santa», o «Bardo» e o «Rebelde». Pero agora, o «Mariñeiro» deixa fríos e cáxeque irritados aos novos especialistas, porque os tempos trouxeron outra especialidade.

Secomasí, a grande poesía, a poesía xeral está de novo ás portas, chamando ás portas de Galicia. Tanta especialización, tanto esnaquizamento, comenzaron por desenrolar ximnásticamente moitos músculos do organismo poético. Pero tanta análise ameaza coa descomposición, coa desintegración. Xa a especialización ao tema político supón un intento de regreso ao humanismo. Mais o animal político non é todo o home; o home, para non ser mero sumando do fato, ha establecer un diálogo consigo mesmo. Aquela poesía esistencialista, ou relixiosa, que tan pedantes e entangarañados froitos dou na posguerra no noso país, logo abafada pola poesía de dimensión social, contiña un xerme saudábel que non se desenrolóu pola constricción de prexuicios escolares. As versións poéticas de Heidegger ficaron en nada, como tiña que ser. Pero tantos tumbos devólvennos a antiga liberdade, a antiga plenitude. Tantas dictaduras temáticas, tantas sucesivas entronizacións de monopolios e esclusivas, desencadean unha arela de totalidade artística e humana. Cando cesen as voces uniformes, a berrar as monotonías de moda, ouservaráse que, indiferente aos corros escolares que ao seu carón xuntaban as voces infantís, xa en 1961 Xosé Díaz Castro restaurara a poesía total, inaudita desde Cabanillas. O poeta de *Nimbos*, efectivamente, verá medrar no futuro a súa sona. Hoxe, aínda, a estensión da súa voz é un insulto á única nota do grilo; a súa inquedanza metafísica, unha ofensa ao pragmatismo empirista; a súa depurada técnica, unha reprensión á chambonaría apresurada; a súa zugosa lingua, unha lección para a lercha ignorancia dos profanadores do idioma; a súa comprida humanidade, unha involuntaria condenación das mutilacións rituáis e as parcialidades fanáticas; a súa autenticidade, asomantes, unha denuncia da falsificación. Pero cando

a moda volva a ser a plenitude e o traballo, en troques da limitación e a improvisación, todo o mundo verá que a grande poesía pasa de Cabanillas a el. Porque el é quen —ao menos quen con máis fortuna— reactivóu en Galicia a grande poesía. A poesía total, despóis da boga da poesía parcial. A poesía xeral, despóis do intre da poesía especialista.

1971

3

O PAXARO NA BOCA

A serra do Xistral, que separa en parte os partidos xudiciáis de Viveiro e Mondoñedo, é das máis empoleiradas da provincia de Lugo. O seu nome foi o dunha de tantas efímeras revistas de poesía, publicada na cidade do Sacramento, mercede especialmente aos afáns do mozo poeta Manuel María. É hoxe o dunha editorial que dirixe outro poeta lugués, Ánxel Xohán. A primeira publicación da editorial que Ánxel Xohán dirixe é o tomo *O paxaro na boca*, da poetisa Luz Pozo Garza.

A poesía galega, que atinxíu o seu nome cunha muller, é pobre, endebén, en nomes femeninos prestixiosos. Desde Rosalía non atopamos na nosa lírica poetisas interesantes ata chegar aos días actuáis, en que dúas mulleres, ambas en plena mocedade, alzan as súas voces carregadas de emoción ou riqueza, cun pulo digno de toda a nosa atención e de toda a nosa simpatía. A unha é Luz Pozo, a outra é Pura Vázquez. Ambas teñen entregado os seus primeiros libros de versos galegos á Colección Xistral.

Luz Pozo tíñase dado a coñecer cun libro titulado *Ánfora*, escrito en castelán e publicado en Vigo. *Ánfora* non é un libro de versos. Está escrito todo él en prosa, aínda que unha parte dos poemas que contén aparezan dispostos tipográficamente como se en verso estivesen escritos. Mais carecendo de ritmo prosódico, a disposición aparente dos renglóns non pode suprir as leis acústicas da versificación. Os máis característicos poemas de *Ánfora* mergúllannos nunha cálida atmósfera de sensualidade, poboada de fabulosas feminidades dun arcaico helenismo, ao xeito de Loüys e Merejkowsky. Pouco ou nada desto

sobrevive en *O paxaro na boca*. E se tivéramos visto con interés envolverse na eufonía do galego a dourada nudez das antigas ninfas da Hélade, non nos pesa ver á poetisa ribadense esplorar outros camiños máis en consonancia coa nosa tradición lírica e coa nosa paisaxe espiritual, menos cruelmente luminosa e sensual que as abrasadoras praias e os olivedos azúis por onde erraba o cioso brado de Dánae, ferida pola choiva de ouro.

Os versos de *O paxaro na boca* son en xeral verdadèiros versos suxeitos a leis métricas precisas, aínda que ás veces alteradas por licencias rítmicas diversas. Como noutros poetas galegos contemporáneos, o endecasílabo libre aparece con teimosía en poemas curtos en que se percura unha perfección clásica.

O amor, concebido con estática receptividade femenina, e o tema folklórico, constitúin a base ideolóxica do libro, no que se destacan tamén de modo esporádico algúns rasgos de poesía trascendental, menos entrañábelmente sentidos.

O amor está tratado coa autenticidade vocacional que xa se deseñaba en *Ánfora*, aínda que agora con máis dozura e recollimento. Os poemas de inspiración paisaxística ou costumista semellan máis reflesiva e voluntariamente construidos. Neles a voz de Luz Pozo soa ás veces cun metal semellante á de Iglesia Alvariño, como noutras ocasións os poemas do libro evocan a matización sentimental e o impresionismo estético que constitúin o apoio da poesía de Luis Pimentel.

O lésico está escolleito con gosto e regosto pola calidade de dozura froital das verbas, que se repiten con frecuencia cando namoraron á autora, como nomes queridos.

1952

4

ÍNTIMAS

No primeiro número de *Aluruxo* falábamos do primeiro libro de versos galegos de Luz Pozo, recén saído do prelo, e aludíamos ao primeiro libro de versos galegos de Pura Vázquez, no prelo aínda daquela. Eilo xa na rúa, requerindo o noso comentario.

Malia a súa mocedade, é un pouco serodia a incorporación de Pura Vázquez á literatura galega. O proprio caso de Luz Po-

zo. Ambas comezaron cultivando a poesía en castelán, e os seus poemas máis antigos revelan fontes literarias moi alongadas da nosa terra. Os seus abrintes poéticos coincidiron cun silencio da voz galega. Mais este silencio non se prolongóu. E estas dúas mulleres sentíronse atraguidas até o coro de poetas galegos. A poesía galega non semella nelas, endebén, unha misión obsesiva. Espíritos eclécticos, simultanean o cultivo do galego co do castelán. Non forman no grupo de poetas, rigorosamente monógamos, para quen non hai máis musa que a galega.

¿Cicáis hai en *Íntimas* poemas que foron escritos primeiro en castelán e foron logo traducidos ao galego? O positivo é que Pura Vázquez aprendéu a súa retórica na poesía castelá. As interxeccións, as redupricacións, as disxuncións e os superlativos son de filiación clara para o coñecedor da contemporánea poesía española. A forma amétrica e a temática revelan a mesma orixe. Estamos ante ese tipo de poesía neorromántica no que hai máis sentido poético que sentido común, no que o importante é o arreguizo humano e a espresión balboante de saudades, vivencias, intuicións enxebremente humanas, máis ou menos vagarosas e subconscientes.

Mais ese tipo de poesía, de orixe superrealista, acádao Pura Vázquez cando, canso xa da mecánica automática subconsciente, deriva cara formas lóxicas. Así, *Íntimas* é un libro claro e comprensíbel, de técnica discursiva dentro do seu pulo elemental.

Por debaixo deste revestimento, que presenta unha gramática de formas emprestada a unha tendencia concreta da poesía española de hoxe, flúe a intimidade persoal de Pura Vázquez. Esta intimidade é esencialmente lírica, do máis lírico que haxa hoxe na poesía galega. Lirismo abondante, espansivo, nada retraguido, que tende ao poema longo e elocuente. Exemplos, ao meu xuicio ben logrados, cáxeque todas as composicións da primeira parte do volume.

Que ese é o tarreo proprio da poetisa, próbao a escasa eficacia estética da segunda sección, onde hai máis de descripción, de estampa, e menos de intimidade e de acerto.

Na terceira, Pura volve ao seu tarreo, aínda que a súa pasada non ten a seguridade que na primeira parte tiña, como non sexa en dous poemas, «Noite» e «Non sei o nome».

Este derradeiro e «¿Onde?» (1.ª parte), amosan dentro do libro un perfil singular. Son os obxetos poéticos máis puros que

nel se aliñan. A temática de ambos redúcese a unha interrogación. ¿Onde se esconde a roseira cuxo recendo conservan as mans do poeta? ¿Cál é o nome da fror que xurde na lembranza do poeta? O poeta non o sabe. Pregúntase a sí mesmo. Fai percuras inuteis. Fica na súa poética ignorancia. Fror, arrecendo, inquedanza, saudade, inquérito, misterio. Todas estas nocións son poéticas por sí mesmas, e con elas están tecidos inteiramente eses dous poemas. Dentro da poesía romántica, resultan do tipo máis poético posíbel. Son exemplos límites da poesía romántica, ladaíñas de saudade, en que a argamasa neutra, a ganga lóxica, a escoria prosaica sobre que o poema ergue a súa arquitectura, fica eliminada —no que cabe dentro dun poema coerente e non formado por materiáis inconesos— até o límite da eliminación.

Nada máis oposto á poesía de Luz Pozo que a poesía de Pura Vázquez. A primeira é fundamentalmente plástica, a segunda resólvese en vibración melódica. A unha pide a ilustración da pintura, a outra a da música. Pozo ten que rematar nunha poesía clara, nidia, precisa, concreta, luminosa, lúcida. Vázquez ha preferir unha poesía velada, gris, esvaída, alusiva, crepuscular, sentimental. Hai quen prefire a Luz e hai quen prefire a Pura. Cada un escolle a súa parella para a muiñeira. Canto a min, como xa son vello para danzar e contemplo a festa sentado, só podo decir que os ollos se me alegran ao ver dúas tan boas mozas saír ao turreiro para bailar ao son da nosa gaita.

1952

5

UN POETA GALEGO

Durante o ano 1962 publicóuse o primeiro libro en galego do poeta Antonio Tovar. Con anterioridade tiñamos visto versos seus nalgunha revista. Non retiveran a nosa atención. Se cadra eran menos convincentes que a colección editada por «Salnés». Ou ben a esquiva modestia de recursos estilísticos que caracteriza a este escritor, non contrapesada pola insistencia que supón na manifestación dunha persoalidade a acumulación de probas, foi causa de que a nosa rápida ollada non cap-

tase riscos de interés cicáis presentes naqueles testos apenas considerados. Hai rostos de beleza recóndita só perceptíbel na contemplación cercana: mulleres que non fan volver na rúa a cabeza do transeúnte, porque a súa fermosura carece do despexo do pregón.

Arredores chegóu ata de nós no seu día. Mais nós tardamos en chegar a el. Urxentes tarefas mantivéronnos alonxados, libro e leitor. Finalmente, coñecimos ao autor antes que o libro. E voltamos dunha viaxe a Ourense con dous libros de Tovar, editados anteriormente a *Arredores*, e escritos en castelán. Entón limos os tres. Primeiro, os dous que o poeta nos dedicara. Era unha obriga de cortesía. E logo, incitados por esa leitura, e interesados pola persoalidade do autor, *Arredores*, ao que, de outro xeito, tardaría aínda en chegar o seu turno considerábel tempo.

Un poeta pode ser bo ou malo. Unha criatura pode ser fermosa ou fea. O que non lle concedamos albergue na mansión da beleza non significa que nos produza noxo. Tovar escribíu un poema titulado «Los poetastros», cheo de simpatía, de compaixón. Mais poeta ou poetastro, sexa vostede honrado, é decir, sincero. Se non é vostede sincero, non é vostede poeta, nin poetastro, senón títere. É vostede un farsante ridículo.

Da poesía de Tovar pode se falar, para aceitala ou desbotala, porque é auténtica. Poderán se lle atopar estas ou aquelas virtudes, estes ou aqueles defeitos: mais é evidentemente poesía, lograda ou non, e non un sustitutivo falsificado. O cazador erguéuse co mencer, enqueirogóuse con decisión, sin priguiza nin cazmurraría. Cobróu a súa peza, cazóu a súa lebre e, con hospitalaria sinxeleza, na súa mesa sírvea ao hóspede que se senta á súa mesa. O manxar será saboroso ou non, mais é o que pretende ser. Lebre. Non gato.

A fórmula para fabricar poesía aplicada por Tovar é sinxela. É a máis sinxela que se pode dar. E nada nova. É a fórmula de Rosalía. *Follas novas* é un producto desa fórmula. Consiste en tomar a vida como tema, segundo a esperimentamos, e decir todo o que se nos ocurre verbo dos nosos esperimentos. Desde logo, é necesario que o que se nos ocurra sexa poético. Mais neso coñeceredes se sodes ou non poetas. O que debe evitarse é toda preocupación. Por exemplo, a preocupación de agradar a un xurado, ou a un editor, ou a un crítico, ou a unha autoridade calqueira. Moitos verdadeiros poetas falla-

ron por ter preocupacións desta índole. Rosalía estivo libre delas. Tovar tamén o está. É, neste sentido, da escola rosaliana. E tamén o é en canto se desinteresa da brillantez da dicción; en canto o seu mundo non é o paradiso terreal, senón a terra á que ten sido guindado Adán despóis da súa culpa; e en canto non finxe certezas que non ten, seguridades que non acha, entusiasmos que non sinte.

A lingua poética de Tovar é a da prosa cotiá. ¿Quén nos tería de decir que nesto —e no outro— os poetas, hoxe, habían estar con Campoamor e non con Góngora? Mais como a sustancia poética que Tovar manipula é esencialmente subxeitiva, o seu fraseo non ten a obvia craridade do realismo ouxetivo, senón a anfibolóxica vaguedade do que rexista unha esperiencia íntima en linguaxe común. Esta poesía é un rumor de choiva, incesante e monótona. O poeta descobre, desde o seu inicial idealismo romántico, unha non aceitábel realidade. Mais decátase, porque é un espírito serio e maduro, de que non é a estructura social, senón máis ben a estructura humá, a que choe o xerme da súa desilusión. Non canta, pois, ningún plan quinquenal, senón o seu proprio eu, e eso aínda cando tome os seus temas da realidade circundante. Non amosa moita confianza na superación do home polo superhome. E así, a súa visión poética redúcese —na parte máis xenuina do seu libro— a ceibar, dándolle espresión poética, a escura dor, o anguriado desacougo, que en toda carne, que en todo ser latexa como unha pregunta sin resposta.

1966

6

SOBRE O POETA TOVAR

A obra en galego do poeta Antonio Tovar redúcese polo de agora ao libro *Arredores,* publicado pola colección «Salnés». Este libro non presenta, para unha consideración superficial, singularidades relevantes. A súa temática é, por unha banda, a introspección lírica; por outra, a que se asenta sobor da vida que arrodea ao poeta: os animáis familiares —a cuxa, o can, o gato—, os mesmos homes —o tolo Emilio, o Cego da Ponte Vella,

a vella Susa—, as festas tradicionáis —o maio, o magosto— e a casa do poeta e a xeografía que envolve ao poeta. Nada moi novo, á verdade. Temas obvios, moitas veces tratados.

A forma poética tampouco chama a atención, como non sexa polo seu espírito conservador. Unha incoercíbel tendencia ao ritmo e á rima domina ao longo de todo o volume. Só dous poemas, o inicial e o titulado «Ti», poden se considerar non rimados. E desde logo, éstes, se están en verso libre, non están no verso libre dos que cren que a liberdade do verso reside na súa confusión coa prosa, agás na disposición no papel. Estes dous poemas manteñen un ritmo —un ritmo perceptíbel polo ouvido, pois o demáis é pura metáfora—, aínda que se permitan certas liberdades. E é moi notoria a frecuencia con que brinca nas páxinas, aínda que sempre en espontánea combinación con outras medidas, o verso eneasílabo, tan típico do modernismo, e tan sistemáticamente proscrito pola maioría dos poetas de hoxe.

Non hai, pois, en *Arredores* rastos de poesía esperimental. A técnica non avanta ao primeiro plano, convertíndose nun fin en sí mesma. O autor non amosa ningún desexo de sorprender ao leitor. A súa linguaxe poética é máis ben neutra. Non hai imaxes brillantes.

E porén, o libro non pode pasar inadvertido ao que o lea atentamente. A súa mesma modestia, a súa mesma sinxeleza, a súa mesma renuncia a todo estrondo, ao iren equilibradas por unha seguridade sin alardes, por unha firmeza sin énfase, dan persoalidade, dan singularidade ao volume.

É unha poesía sinceramente sentida a poesía de Antonio Tovar. Unha poesía honrada, nada literaria, moi humá. Non é rica en recursos, pois a riqueza non é compatíbel coa pureza. E esta poesía é pura. Non no sentido de que se oriente polos camiños da abstracción, tencionando a eliminación de toda ganga material para quedarse só co xogo formal da linguaxe poética. O asunto ten decisiva importancia, e é precisamente a renuncia á hipertrofia retórica o que achamos de puro nestes versos.

Desta poesía está escluida toda sensualidade. Non hai nela cor. Os perfís tampouco son precisos. O esfumino, en troques, actúa constantemente. Gradacións de sombras componen os poemas. Nada menos escultórico, nin no fondo nin na

forma. Nin no pensamento nin na palabra. O pensamento, espresado na linguaxe da prosa vulgar, resulta ás veces anfibolóxico. A realidade cotiá, que é o tema que o poeta escolleitou, amosa igual ambigüidade.

O que realmente interesa a Tovar é o seu proprio ser, e o ser das cousas en canto irmás do seu proprio ser. Cando entoa un canto a Galicia, ou un responso a don Enrique o Navegante, dános a impresión de que compón versos para un certame, ou ao menos quer xenerosamente, por razóns moráis, colaborar cos seus próximos nunha obra de solidariedade. Estes poemas poden ser bos, mais quen ten lido todo o libro en que se conteñen, non pode desbotar a idea de que a máis auténtica inspiración de Tovar oriéntao cara un sustrato máis radical da problemática humá. De xeito que, aínda cando contempla o mundo circundante, Tovar é un intimista, un subxeitivista, un individualista. A súa lírica é monódica, e non coral. Tovar pensa ante todo na súa propria alma, e é a súa propria alma a que se abre nas páxinas de *Arredores*. O que, naturalmente, non limita a súa universalidade, senón todo o contrario; pois para o home unha alma humá é a alma humá, e nada pode darse máis universal.

Mais non agardemos de Tovar refinamentos simbolistas. A súa gramática non é aristocrática. A súa linguaxe é a mesma dos que hoxe cultivan unha poesía de contido social, quer decirse reinvidicativo. Fala, en efeito, lisa e sinxelamente, sin luxo de metáforas nin outros afeites reputados proprios do individualismo intelectual. Conserva, endebén, en todo momento, o decoro da espresión.

A introversión de Tovar, a súa gramática austera, a súa seriedade, sitúano na liña de *Follas novas*. O seu comportamento é o mesmo de Rosalía. Ambos defróntanse coa vida sin ningún prexuicio e coméntana con absoluta espontaneidade. Din nin máis nin menos o que se lles ocurre. Esto chámase autenticidade. Se o que fala é un poeta, serán poesía auténtica as súas verbas.

Fai algúns anos, os poetas eran todos esistencialistas. A consigna era o ensimismamento. Hoxe a moitos parécelles insán todo o que non sexa alteración. É o abalar eterno do péndulo das horas. Mais ao que nacéu onte, o seu nacimento parécelle o primeiro instante da creación. De aí eses xuvenís puris-

mos, esas inxenuas excomunións, eses puerís anatemas. Contrapésaos lamentábelmente a anquilose dos mestres de antano, cristalizados nas fórmulas que xa non están vixentes, aínda que o estarán pasado mañá. Neste xogo de ilusións, o prudente é ser fiel ao proprio pulo, e esperar que a sazón madure para apreciar o froito que agroma, ou deixalo que se murche e ensuma estérilmente se á derradeira resultóu que era inviábel.

Así, non debemos xulgar a un poeta polo corte da súa librea, senón pola configuración do seu bulto natural. A persistencia da melodía rítmica e a decidida necesidade da rima que en Tovar se evidencian, poderán representar un elemento arcaizante ou poderán supór unha tendencia popularizante que conceda xenerosamente ao pobo a música que ao pobo sempre lle gustóu. Sexa retorno ao pasado ou recurrencia ao futuro, é unha singularidade que non se soe achar na maioría dos poetas introspectivos dos nosos días, aos que o pesperellar da rima, mesmo na forma atenuada da asoancia que Tovar prefire, semella molestar, como ao profundo sabio que cisma no seu estudio, os berros dos rapaces que xogan na rúa.

1966

7

DO SULCO

É éste de Xohana Torres o terceiro libro de poeta ferrolán (1) que por obriga ou privilexio de mestre a discípulo, de vello a novo, de paisán a paisán cómpreme presentar ou prologar nos derradeiros anos. Ben entendido que o mestrádego ao que aludo non é outro que o de quen exerce a profesión de profesor, o de quen esplica a uns alumnos as letras ou as ciencias que el posee, ou cre —ou non cre— poseer. Xohana Torres, como outros poetas ferroláns, tívome así por mestre, e eu tívena así por discípula. As nosas relacións foron, pois, ao principio, máis ben alleas á literatura.

(1) Son os outros dous *Gárgolas*, de Tomás Barros, e *Orvallo*, de Miguel Carlos Vidal. Mais Xohana Torres nacéu en Santiago de Compostela, e Tomás Barros en Toledo. Endebén, en Ferrol criáronse ambos e en Ferrol transcurríu a súa mocedade. Hoxe Xohana é veciña de Vigo, e Tomás veciño da Cruña; e a unha e o outro escritores que asobardan con moito os valados da devesa local. De Miguel Carlos Vidal, lírico moi dotado, hai tempo que non chega fasta min eco algún da súa voz.

Lémbrome do meu primeiro contacto con Xohana. Era entón unha cativa de nove ou dez anos, que cursaba o primeiro de bacharelato.

Reparéi nela a primeira vez que lle correspondéu espor un tema esplicado por min. As guerras púnicas. Colléu o punteiro, e manexándoo con xentil soltura foi de Roma a Sicilia, de Sicilia a Cartago, coa seguridade de quen sabe atender, comprender e asimilar.

A idade tan temperá, esto non é cousa corrente nas nosas latitudes, onde o alumno tarda en brindar ao profesor a súa colaboración activa. Ficóu Xohana catalogada como unha rapaza intelixente, dunha intelixencia desperta nos anos en que a maioría das intelixencias permanecen dormidas.

Tiven despóis ocasión de seguir o desenrolo daquela intelixencia. Vina un día, no Teatro Jofre, convertida en muller de Peribáñez, recitando con feliz inspiración dramática os versos de Lope.

Afastados logo, ela e máis eu, por cen kilómetros de distancia, ignoréi que fora prisada polo demo da poesía, ate que, ao fin, revelóume a súa afeición e os seus versos. Hoxe non é Xohana Torres ningunha descoñecida no campo das letras galegas, e a groria literaria, tan doce aos anos mozos, ten rodeado xa a súa fina e sensitiva testa como un nimbo de luz.

Non lle fai falla a miña voz para anunciar o seu abrinte á poesía en lingua nosa. Mais este libro escribíuse polo meu consello, e ¿cómo podería me escusar de pór ao seu frente unhas verbas? A autora, que tal rogo me dirixe, atoparía, coa aguda sensibilidade dos mozos, desamor no que só sería crara conceición da inutilidade dunha presentación para o que por sí mesmo se fixo notorio.

Ferrol ten dado a Galicia notabeis figuras literarias. Xohana Torres incorpórase dignamente a esa tradición. A obra de Xohana está encetada. Non é o intre de desenrolar a cinta métrica para fixar as súas dimensións, senón o intre de afinar o ouvido para se familiarizar co ritmo desta nova voz.

O leitor achará nestes poemas femencia, abondancia, pulo. Boa arquivolta para entrarmos baixo ela na saudosa abadía do lirismo. Agora Xohana, con esa riqueza de materiáis que recibíu en dote, ten que edificar; e edificar é ordenar, escolmar,

rexeitar e luír. Doada tarefa para quen é dono do granito, do marbre, a tarefa de trazar as naves, de tender os arcos.

Xohana —nas cordas da súa cítola aprétanse os conceptos como edras—, está chamada a realizar unha poesía dun romantismo ideolóxico máis que sentimental, callado en formas inteleitivas que xurdirán da selección das formas conceptuosas.

Grande entusiasmo, grande ousadía mental, grande sinceridade ao traveso dun xeito de pensar cheo de nervaduras, como bouta de cruzaría, son os trazos que deseñan a fisomonía desta poesía inicial de Xohana Torres, mostrario de aptitudes que non dubido ha de interesar a todos os amantes da lírica galega.

1957

8

LIMIAR A *ALÉN*

Hai indicios de que a poesía lírica galega, atolada na corredoira cega da reiteración epigonal de esquemas esgotados, quere recuperar o seu pulo de sempre, esmorecido hoxe, para atinxir, se non os cumios hexemónicos desde os que dominóu noutrora o traballo literario, candia menos unha posición de dignidade reconquistada, que a sitúe a nivel de igualdade en relación cos xéneros prosísticos agora instalados na preferencia do leitor.

Tal recuperación non será posíbel se os poetas non teñen o valor de se afastar dos carreiros trillados, onde xa non hai xeito de avantar, para botarse á percura de outros vieiros, non co vulgar e zopo afán de novedades gregarias, senón co nobre e lizgairo desexo de autenticidade persoal. Eses novos camiños poden estar a unha banda ou á outra dos xa percorridos; mesmo poden estar cara o arrinque déstes, porque cando un se atope nun beco sen saída, como non salte as tapias que o afunilan, non lle resta outra opción que a de regresar ao ponto de partida para encetar unha nova vía cara a meta.

Nos versos reunidos neste volume creio observar algúns dos signos indicados. Tres mozos ensaian, cun entusiasmo que semellaba cousa do pasado, un lirismo que soa a sincero, o que

é unha primeira condición para ser eficaz. Mais esto non esclúi, en diferentes medidas, desde logo, a presencia, ás veces espresa, ás veces como inadvertida, de formas, alentos, temas ou métodos fillados na nosa historia poética. Na historia están as raigañas de todo. Do presente e do futuro. Da tradición e da renovación. Unha tradición que non sexa renovación, non é senón morte por petrificación. Unha renovación que non sexa tradición, non é senón morte por mutilación. Pois a lámpada ou o facho que pasa de man a man, é a mesma, o mesmo; mais cada man é distinta, cada pulso é distinto, e así a chama renóvase en arrequentado resplandor.

Acho en Xosé Ramón Pena unha enerxía, unha violencia que non raro semella convulsión vindicativa frente a un pasado ou un presente que se nega. Mais seméllame que ese dramatismo esistencial, esa ironía, ese sarcasmo levan unha cárrega de paixón humana que no fundo responde a unha posición máis radical, menos serva do tempo histórico —aínda que haxa a el referencias sobexamente esplícitas— e máis vencellada a unha crítica do home, a unha crítica da vida. Ao meu xuicio, ése era o caso de Curros, tamén, e eso foi o que dou permanencia á súa poesía de circunstancias. O poeta actual, definindo así, segundo a letra, a un home particular —o mozo de hoxe, ou certo mozo de hoxe— está, no espírito, e, se cadra, na inconsciencia, definindo a condición humana.

Somos así,
ar tolo,
furacán
que busca árvores para arrincar.

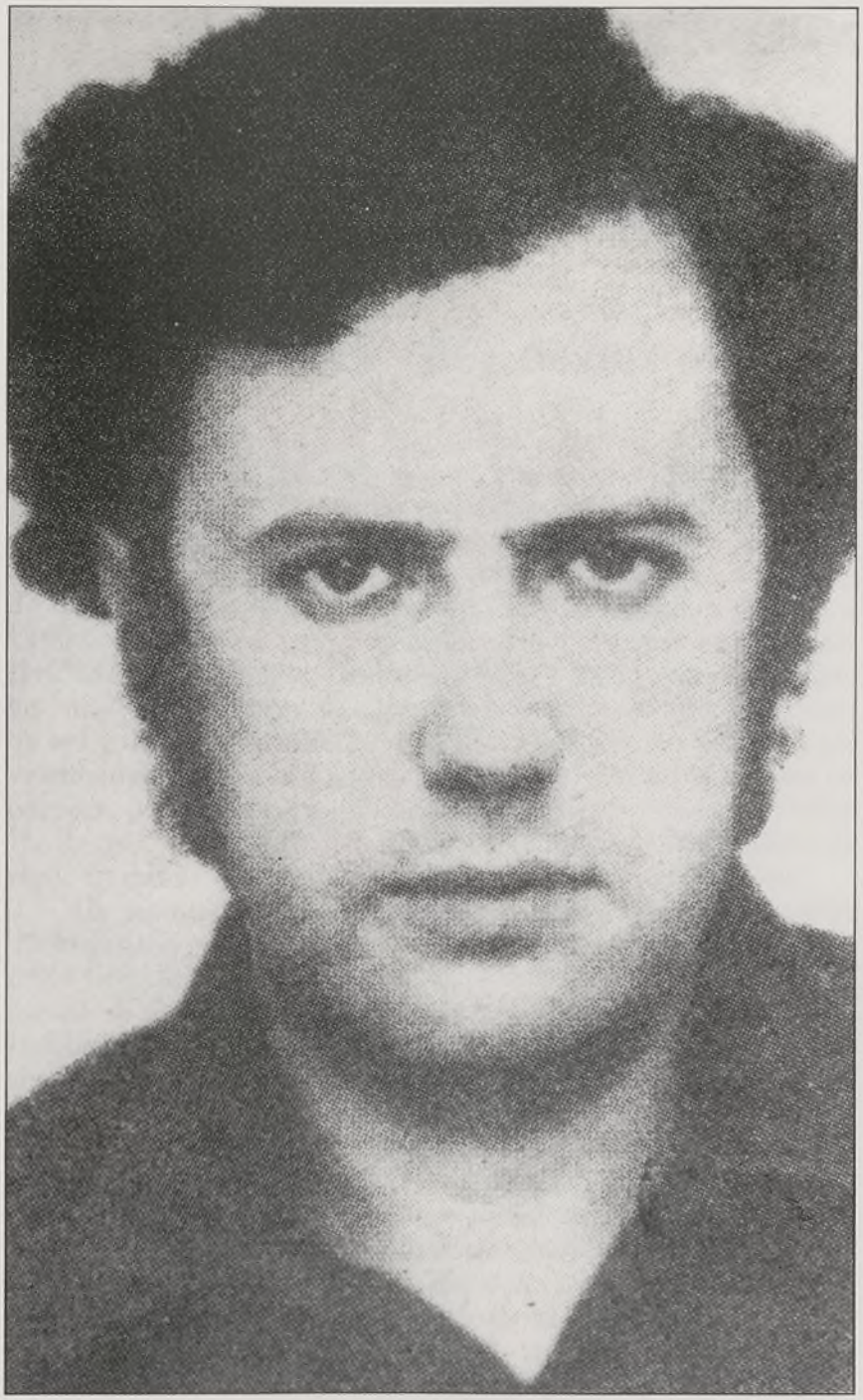
Francisco Salinas, que evoca a Manuel Antonio cando fala da inconcreta liridade dos seráns equívocos, e mesmo nos seus cantos de soedade glosa ou segue o *fomos ficando sos* do mariño rianxeiro, transparenta, ou revela en filigrana, na tersa superficie da imaxinaría dos seus tropos, nos que latexa un algo de creacionismo, como no tripulante do *Constantino Candeira*, unha vontade de orde estructural firmemente estabelecido. Non importa que a xinca vanguardista da estética empurre ao poeta cara os logros da metáfora afouta ou a imaxe visionaria. Diríase que o esquelete ideolóxico —é decir, a concepción poética— recoberto por ese roupaxe de figuración literaria, é no

profundo dunha coerencia lóxica que posibilita tamén futuros rumos nos que unha forma máis espida vista con máis ascético hábito o corpo conceptual. É unha posibilidade máis, unha reserva que non debe anular, senón dobrar as alternativas brindadas.

En Miguel Mato sulíñase, en primeiro termo, unha comunión coa natureza dun tipo pouco menos que esquecido na nosa poesía desde os tempos da escola que eu teño chamado hilezoísta. Non podemos, desde logo, definir a este lírico como un discípulo de Amado Carballo. Mais dáse nel un gosto pola paisaxe en canto espeitago, en canto pintura, que hai tempo fora sustituido por máis pretenciosos enfoques cosmográficos. Armoniosa e serena ecuación antre o home e a terra como obxeto de gozo visual, que non esixe a dedicación esclusiva, que non adormenta á crianza no colo maternal. Pois o poeta síntese distinto do mundo, mesmo do mundo amado, e capaz da anguria metafísica da ameaza dunha morte que non sexa a súa. Véxase «Morrer de min».

Xa que así eles o queren, sirvan estas palabras miñas de saúdo amistoso no sarego dun libro prometedor. Que a modestia, o traballo e a autocrítica sexan os futuros mentores de Pena, Salinas e Mato, Telémacos en percura de sí mesmos. Lonxe deles a arrogancia, a priguiza e a soberba, ventos que a tantas dornas fixeron naufragar. Estas que agora eu boto ao mar son de boa madeira. Agóirolles, se son ben gobernadas, unha costeira chea de redadas ricaces.

1977



JOSÉ L. MÉNDEZ FERRÍN

XIII. Prosistas da posguerra

1

KAFKA, FAULKNER E OUTROS KAS

O leitor afeizoado ás literaturas esóticas só colleitará o froito malencónico da desilusión se pousa a súa ollada sobre estas liñas. A pesares do título, este artigo non pretende proporcionar información verbo de autores checos, xudéus, norteamericáns ou rusos. Confeso non frecuentar demasiado os escritores de quen o nome se escrebe con «k», como Kafka, Faulkner e Chékhov, pois o escaso tempo que me deixan libre as miñas actividades profesionáis, bastante alleas á literatura, emprégoo en ler aqueles autores de quen os apelidos se escreben con «ou» ou «ei», como Mourullo ou Piñeiro. Endebén, as nosas letras vernáculas chegaron a adquirir un ar tan cosmopolita que, ao parecer, para penetrar cabalmente a Piñeiro convén ter lido a Heidegger, e para paladear satisfactoriamente a Mourullo é de rigor dominar a novelística xudea, eslava e anglosaxona.

De momento, é só Mourullo quen me interesa. Mais verbo de Mourullo téñense mencionado os nomes de Kafka, Faulkner e Chékhov, e non por afeición aos kas e aos efes, que casualmente se dan en todos estes apelidos, senón porque realmente Mourullo se acha na liña dos mencionados escritores. É de sospeitar que a adscripción de Mourullo a esa liña o sustraia un tanto á admiración dos que propugnan unha literatura galega francamente popular, de ton primitivo, de brochazo inxenuo, de realismo obvio. En troques, concitarálle a adesión dos afeizoados ao relato analítico, de complexidade técnica e laberíntica arquitectura, centro de cruce de esperimentos verbáis, visións oníricas, suplantacións psíquicas, procesos patolóxicos, revulsivos enerxéticos e simbolismos escatolóxicos.

As *Memorias de Tains* é un libro que debe suscitar un cortexo de Acursios e Bártolos, de glosadores e postglosadores.

Lera eu con auténtica fruición o primeiro libro deste novo escritor, *Nasce un árbore*. O autor gañóume, ao traveso das súas páxinas, coa súa evidente simpatía. Era aquél un libro fortemente simpático. Un libro verdadeiramente xuvenil. Elementos románticos e tremendistas en desenfadada simbiose. Mourullo presentábase como un ameno narrador, con boas condicións de humorista. Sin dúbida, xa lera a Kafka, ou, ao menos, parecíao. No conto «O relox» estaba ben plasmada a sensación do tempo. Anunciábase un talento positivo.

En *Memorias de Tains* ese positivo talento continúa anunciándose. Non se escrebe *Memorias de Tains* se non se ten un talento positivo. ¿Por qué, entón, temos de citar a cada instante, cando falamos deste libro, a todos os autores de quen os nomes se escreben con «k»? Algunhas obras de indudábel valor histórico dentro da nosa literatura téñense forxado —calqueira que sexa a súa orixinalidade interna— sobor da base de modelos estranxeiros. Tamén éste é o caso de Mourullo, que, polo que se ve, continúa lendo a Kafka. É tan lícito que a Mourullo lle guste Kafka como que a Fole lle guste Valle-Inclán. E se a Fole parécelle que Galicia é valleinclanesca, estóu moi disposto a admitir sin o menor aceno de consternación que a Mourullo Galicia se lle antolle kafkiana. Aínda que *Terra brava* e *Memorias de Tains* son dúas obras moi distintas, haberá moitas xentes que recoñezan na unha e na outra unha vontade consciente de servir á literatura galega. Mais os camiños non poden ser máis diverxentes. Eu coido que se algúns contos de Fole se leran nos corros de vendedores de vacas de que falaba nun recente artigo Plácido R. Castro, terían verdadeiro ésito. En troques, os de Mourullo acharían unha acollida menos entusiasta. E é que Fole —entendéndoo todo, craro está, ata certo punto— escrebe para aldeáns, e Mourullo para intelectuáis. «Fole, o aldeán», di García Sabell. Como poderíamos decir: Mourullo, o estudante. ¿E para quén debemos escribir? ¿Para os aldeáns ou para os intelectuáis? Non creo que unha verdadeira Galicia poida esistir sin os uns e os outros. Na arbre do noso espírito, os aldeáns son a nosa raigaña, e os intelectuáis, a nosa frol. Ben se sabe que Fole, o aldeán, é un intelectual. E pode escribir, e escrebe, para aldeáns e para intelectuáis.

En *Memorias de Tains*, Mourullo, que sin dúbida ten a mesma amplitude de espírito que Fole, escrebe, ao que me se-

mella, só para intelectuáis. Procede por complicación. E como en *Terra brava* o intelectual que é Fole procede por simplificación, estes dous derradeiros exemplos da narrativa galega preséntanse como polos opostos da técnica do conto. Non imos valorar agora os resultados. A crítica debe máis ben esplicar que valorar. A valoración depende da táboa de valores que cadaquén empregue. Para decilo máis doadamente, depende do gosto de cadaquén. O meu inclínase cara fórmulas menos radicáis: a fórmula do conto de Castelao, menos primitivo que o de Fole; a fórmula do conto de Otero Pedrayo, menos elaborado que o de Mourullo.

Porque no seu último libro este novo escritor fai literatura de laboratorio, literatura esperimental. Moi interesante. *Placet experiri*. Mais a literatura esperimental é, en realidade, preliteratura. Hai que saír do laboratorio. Os esperimentos son por natureza algo previo. Mourullo xa ten feito ximnasia dabondo polo método Kafka, ou polo método Faulkner. Agora debe botarse á rúa, so. Imos ver cómo marcha e qué vieiros toma.

1956

2

OS CAMIÑOS NO BOSQUE

Non serán moitos os críticos que estén dispostos a aceptar como peza dramática a obra *Vieiro choído*, coa que inicióu as súas publicacións a sección «Illa Nova» da editorial Galaxia. Desde as orixes gregas, a literatura occidental considera que está na acción a esencia do dramático. En *Vieiro choído*, malia do estalido final, apenas hai acción. A que hai sería acaso suficiente para dar categoría dramática á obra se ésta se sincopara ata ficar reducida a unha parte pequena da súa estensión actual. Mais tal como a concebíu e executóu o seu autor, a acción queda embebida a esluida nun diálogo que non aspira xeralmente a refrexala, senón a describir estados de ánimo, a espresar vivencias radicáis e estáticas. Un diálogo, en suma, platónico; veículo de discusión moi craramente filosófica, aínda que non se ofereza craramente a filosofía que suxire. Uns persoaxes que non saben en derradeiro termo quén son, qué desexan e a

onde van, que teñen decote na boca o *que sais-je?* de Montaigne, non poden brindarnos nas súas conversas un sistema ontolóxico penetrado até a médula pola craridade da razón socrática. Endebén, a obra ten máis de diálogo platónico que de traxedia esquílea. Os persoaxes son arquetípicos; a fábula é, no profundo, intemporal. Non hai realmente topeñazo de paixóns particulares, senón fluencia de forzas cósmicas, desenrolo de enerxías xeralmente humanas. Pouco importa que Franco Grande, o mozo autor de *Vieiro choído*, botara man de coros de raparigas e de fadas para orquestrar os motivos do bosque. Pouco importa que, cun amor á música verdadeiramente fáustico, percurara o lirismo no diálogo mediante a verba abondosa, o ton elevado, a reiteración amplificativa. A importancia e significación na obra destes medios artísticos, cía perante a preocupación por espresar un proceso dialéctico atemporal. Os persoaxes, que non son homes nin monicreques, senón símbolos, falan sin presa ningunha sobor dos seus problemas, e entran en escena ou saen dela segundo que teñan ou non teñan algo que decir, sin se preocupar nin chisco de xustificar as súas entradas ou saídas conforme ás regras admitidas pola técnica dramática realista. Hai unha ocasión, mesmo, en que un persoaxe —Mariana— nin se vai nin fica, senón que sinxelamente desparece da atención do autor, que, sin indicar o seu mutis, cesa, endebén, de pór verbas na súa boca. As constantes interrogacións que, xeralmente en forma negativa, os persoaxes se formulan antre sí ou falando consigo mesmos, o carácter analítico dos coloquios, onde as mesmas alusións ao poder do irracional se manifestan segundo categorías discursivas; a inflesíbel constancia do autor en manter puros de enlevos individuáis aos persoaxes simbólicos que manexa, son outras tantas probas de que a ambición de verdade, máis que a cobiza de beleza, dominaba a mente de Franco ao elaborar este poema filosófico. Moitas veces, na Grecia dionisíaca, a filosofía revestíu as formas da poesía para se espresar. O diálogo platónico —o diálogo socrático— ten unha liña de ilustre sucesión. Na Florencia e a Roma dos Médicis, os diálogos platónicos chegaron a se representar. Un senado de filósofos —o público que desexaba Shaw para os seus dramas— sería o máis axeitado para unha representación de *Vieiro choído.*

Adrián, que vivíu a vida vexetal do bosque, como unha arbre, como natureza, chega a sentir a inquietude da historia. Fai historia da mesma natureza súa. Non emigra do bosque. Transforma o bosque en cidade. Pasa do instinto á razón. Mais, ao cabo, a vida racional remata no contrasentido. ¿Valía a pena de abandoar a néboa orixinaria? Ao cabo, todo é o mesmo. Se vostede fica no bosque, será unha arbre antre as arbres. Se vostede funda unha cidade, será unha máquina antre as máquinas. Flavia, que é a espontaneidade, persiste, endebén, a carón de Adrián. Non deixan de rifar mutuamente mentras se ensaia a aventura histórica. Mais *amantium irae amoris integratio sunt.* Flavia saíu indemne da esplosión final. E corre aos brazos do home. ¿Cabe a éste, despóis de edificar a cidade, regresar ao bosque? ¿Cabe ao home de sociedade voltar rousseaunianamente á selva? Despóis da esplosión, cicáis non lle quede outro recurso. Tras a guerra atómica, Flavia será a Eva de todos os supervivintes. Mais esto será necesidade, e non virtude.

Este esquema, cicáis inesacto, da fábula de Franco Grande, xa deixa ver cántas eséxeses permite. Por riqueza ou imprecisión de motivos, a obra préstase a múltiples glosas. O ser afástase da unidade orixinaria, faise consciente e individual, e a súa consciencia transfórmase en forza destructora. Unha interpretación. A humanidade abandona a vida forestal e natural —con trovadores e frechas— para acadar a vida urbana —con máquinas e esplosivos—; soa a traca final e o home pensa no retorno á natureza. Outra interpretación. Galicia abandona o seu hilozoísmo céltico para ingresar no demoníaco urbanismo maquinista; mais é mellor a política da repoboación forestal que a de industrialización da producción mineira. Outra terceira interpretación. Máis ou menos precisamente, cabe apuntar todas estas posibilidades interpretativas.

(Aquí abro un paréntese que pecharéi cando me considere seguro. Fornézome de peto e espaldar para previrme contra o topeñazo da seriedade asnal, que nas frases lixeiras con que espuxen a terceira interpretación pode achar motivo de escándalo. Xa non son tan neno como para tratalo todo con esmagante gravedade. Mais a repoboación forestal ou os lavadeiros de ouro son temas tan dignos da poesía como as coviñas das mulleres ou a furia dos touros. A obra que andamos a comentar comeza

esactamente igual que o segundo *Fausto*. Un home esperta co mencer en plena natureza, arrolado por un coro de espíritos. O Estranxeiro pode ser un modesto Mefistófeles. Todo o sentido do segundo *Fausto* reside na gradual emancipación e conseguinte salvación do herói. Algo non moi distinto ocurre con Adrián. Así, o final de ambas obras pode ser tamén semellante. Fausto remata desecando illós e erguendo diques. Se é enxeñeiro de caminos, canáis e portos, ben pode ser Adrián enxeñeiro agrónomo. O que haxa de simbólico naquel mester, tamén pode habelo néste).

Como se ve, para un mozo de vinte anos, a obra é dunha grande cobiza. Mais ¿quén se non os mozos han se defrontar con tan arduos temas? Os vellos conténtanse con facer contos de Nadal para os seus netos. Son os mozos os que pugnan denodadamente por agarrar a fimbria do manto da verdade fuxidía. Ás veces, fícalles nas mans un farrapo da tea maravillosa. As máis, fican coas mans valeiras. Pero cortexar a unha Idea con platónico amor é un xentil exercicio de mocedade.

1958

3

BOCCACCIO EN GALICIA

Unha peza dramática publicada pola colección «Illa nova», e firmada por Bernardino Graña, inspírase, como o autor ten indicado, nun conto do *Decamerón*. É interesante esaminar o que de Boccaccio pasóu ao autor moderno, e o que se topa no autor moderno que non proceda de Boccaccio. O primeiro que compre é localizar o testo do florentino. Identificámolo como a novela V da xornada IV. Nesta xornada, baixo a rexencia de Filostrato, fálase daqueles que tiveron amores con fin infeliz.

Boccaccio cítanos o comezo dunha canción que, segundo nos di, foi composta con motivo do sucedo que relata. Éste preséntasenos, pois, como real. Esistía en Messina unha familia de mercaderes formada por tres irmáns e unha irmá, todos mozos. A moza chamábase Lisabetta. Tiñan un dependente, Lorenzo, que gustóu á moza, do cal aquél decatado, comezóu a pór o ánimo nela, e así chegóuse a unha intelixencia amorosa completa aínda que clandestina. Non tan eficazmente se ocul-

tóu o trato que o maior dos irmáns non o descobrise, sin advertencia dos amantes. Deliberóu en segredo cos outros dous qué conviría facer a fin de que nin a eles mesmos nin á súa irmá se seguise infamia do caso. Decidiron eliminar a Lorenzo, o que efeituaron nun lugar moi solitario e remoto, onde ficóu soterrado. Voltos a Messina, fixeron correr a voz de que, como outras veces, marchara da cidade en comisión de negocios. Lisabetta, moi anguriada pola longa ausencia, chamaba a Lorenzo nas súas interminabeis noites senlleiras, ata que o mozo se lle aparecéu en soños e lle esplicóu cómo non podía regresar e ónde se achaba soterrado o seu corpo. Lisabetta, guiándose por estas indicacións, e non atopando maneira de poder rescatar todo o cadáver para lle dar conveniente sepultura, apodérase da cabeza e entérraa nun testo grande, onde planta unha alfábega, que coas súas bágoas copiosamente rega, e que convirte en ouxeto dun apaixonado culto. Para arredala da súa ousesiva ocupación, os irmáns retíranlle o testo, e ante a insistencia con que desolada o recrama, rexístano, e veñen en coñecimento do que contén. Cheos de temor, abandonan Messina. Lisabetta morre pedindo a súa maceta.

Bernardino Graña conservóu o motivo central, pintoresco e macabro, do testo que oculta a cabeza cortada. Dito testo é paseado pola escea ao longo da obra, e desde o primeiro momento percíbese que encerra un misterio que o desenlace ten de descifrar. Con elo dá un carácter suspensivo á acción, que en Boccaccio se narra segundo unha liña cronolóxica rigurosa, allea a todo propósito de espectación. Temos aquí xa unha importante inflesión na técnica do desenrolo do tema, que convirte en peza de intriga o que era só doente historia sentimental. Ésta esprésase en Boccaccio mediante o elegante estilo abstracto que caracteriza ao autor. Os persoaxes non oferecen ningunha sigularidade. En Graña, que traslada a acción aos nosos días e á nosa terra, as figuras individualízanse, adquirindo peculiaridades persoáis. Desde logo, o ambiente lendario esváise, e é sustituido por un clima de realismo deliberadamente sórdido, no que se recargan as tintas para lograr unha impresión de horror que remplace ao sentimento de conmiseración que a novela persegue. A novela sentimental tranformóuse así en traxedia arripiante, e o dramaturgo complácese en sobresaltar ao espeitador cunha notábel acumulación de situacións estarra-

centes, que culminan nun desenlace percurado coa evidente intención de causar a impresión máis desagradábel posíbel. Por suposto, a acción tense complicado con novos persoaxes, e novos motivos, nos que a baixeza moral e os pulos morbosos conspiran sistemáticamente a crear un ambiente que ninguén tildará de rosado, romántico, sentimental ou idealista. O autor non se concedéu xiquera licencia para deseñar con riscos amabeis á súa Lisabetta, que aquí se chama Nieves. Rodeada de asasinos, ladróns e sátiros, a pobre Nieves merecería a nosa simpatía se Graña non se preocupara de impedilo dotándoa dunha linguaxe e unhas reaccións defensivas tan agresivas e crudas que nos obrigan a desistir das nosas boas intencións. O autor non quixo trazar unha figura fermosa, que botaría unha raiola de luz no negro mundo que pintóu. Combinando a pintura da besta humana co melodrama policíaco, este mozo e implacábel Bernardino demostróu a súa capacidade de horrorizarnos co seu inesorábel manexo dos tons sombrizos. O seu resalte dos elementos ominosos do relato de Boccaccio, e a súa sistemática eliminación de todo o que no toscano é beleza marmórea e platónica luminosidade, definen a súa actitude dramática, a dun Séneca sin solemnidade nin retórica, de acordo cos nosos tempos de horror negro, que pon a súa finalidade na conmoción, non xa na emoción do espectador. Fiammetta suspiróu, sin dúbida, e derramóu algunhas bágoas de ternura ao escoitar a historia de Lisabetta e Lorenzo. Mais se asistise á representación de *Vinte mil pesos crime*, cubriríase os ollos co seu veo, por non ver. É evidente que Bernardino, a diferencia de Boccaccio, non escrebe para Fiammetta. Non estamos no tempo das craras mulleres, senón no dos homes escuros.

1962

4

UN PÁRRAFO SOBRE MÉNDEZ FERRÍN

É verdade que a imaxinación libremente creadora, enxendradora dun cosmos ideal no que só persisten do mundo real aquelas leis que ao artista prace respeitar, ou porque non estorban ao fito da súa pantasía ou porque introducen nésta un con-

trapunto de ironía ou de gracia que a fai máis suxestiva, desenvólvese en *Percival e outras historias* en espiráis máis arroladoras, máis rizas, más vertixinosas que en *O crepúsculo e as formigas*. Mais non podemos simplificar os feitos estabelecendo que o primeiro libro de Méndez Ferrín é un recanto enteiramente consagrado ao ensoño, e o segundo, o publicado agora, un arrabaldo dos suburbios da vida no que se axitan as larvas da esistencia indómita, rexistadas con dura e cruda miuciosidade. A esplosión de potencia fabulatoria, de xenesíaca capacidade para poboar o valeiro de galasias formigantes de portentosas entidades, manifestábase en *Percival e outras historias* con demasiada esplendidez para que fose posíbel unha rápida conversión do rei mago en inspeitor de alcantarillas. É posíbel que o meigo poseedor de esconxuros e sortilexios innumerabeis, a quen lle foi dada a riqueza de encantamentos sin tasa nin medida, pola mesma cintilante riqueza de invención que lle bule no espírito, se sentira tentado á esploración dun novo mundo, o que rexen as potencias infernáis de indominábel e caótica realidade, frente ás cales o artista só pode aspirar á mestría da captación abrupta, moulando coa forma da súa arte unha materia que recoñece pavorosamente empírica a estraña. Pode ser que un pouco canso da súa proliferante mitoloxía persoal, percurase sosego ao seu fogo creador nun intento de sondear os abismos da natureza encadeada. Se así é, o proceso está aínda nos seus comenzos, e os que non gosten do sobrenaturalismo do primeiro libro, terán de arrincar do segundo moitas follas. «Dúas cartas a Lou», «O Suso», «Diario», «Un chinche durme no teito», «O cadro asesinado», non se diferencian na súa derradeira raigaña das ceibas creacións do espírito que ao xeito de Lord Dunsany coñecimos en *Percival*, aínda que os bonecos que agora o autor manexa estén suxeitos nominalmente a unhas coordenadas xeográficas concretas, e leven nomes menos descomunáis. Os demáis relatos teñen a necesaria sordidez, a imprescindíbel dureza e o suficiente naturalismo para que os aliñemos aparte. Son os que lembran un pouco a brutalidade de algúns americáns. Mais se «Ramil, etc.», é abondo anglosaxón, «Boas noites, Eire» é francamente eslavo. Fican por mencionar «Os homes e a noite», resolto e efeitista; «A Casa Azul», breve e concentrado; «A cabeza fendida», cicáis o mellor trabado orgánicamente, un bo estudo da absurdidade dunha grande zona do vivir. Total, cinco. Só hai cinco relatos verda-

deiramente «naturalistas». En todos os máis, aínda que coa linguaxe do naturalismo, desenrólanse pantasías románticas, certo que o suficientemente agresivas para que non podan ser acusadas de compracentes co antigo tipo de leitor. E sobre todos os relatos, os uns e os outros, paira a néboa da irrealidade. Os persoaxes seméllannos nados no borde das historias, e destinados a afundirse na nada cando a historia remate. Quero decir que, a diferencia dos seres verdadeiramente humáns, non parecen ter antecedentes nin conseguintes fora do momento que ante nós viven. Son como habitantes dun *ghetto* valado por unha alambrada electrificada. Non poden saír das súas historias, porque o autor, cun especial sentido da economía artística, dotóunos somente dos órganos indispensabeis para a vida no seu reducto particular: o inventado por el. Non hai, desde logo, caracterización, porque esta literatura non é psicolóxica, senón antropolóxica. De xeito que todo o libro é decididamente pantasmal. Así que, se Méndez Ferrín quer pór trabas á súa maxinación, é evidente que a súa maxinación se resiste a ser trabada. ¿Cederá esa resistencia algunha vez? Pode ser, se Méndez Ferrín deixa de ser Méndez Ferrín.

1962

5

O CRESPÚSCULO E AS FORMIGAS

A narrativa galega contemporánea está a se renovar gracias aos esforzos de algúns escritores mozos que se amosan ben garnecidos no que se refire aos recursos técnicos da novelística moderna. Antre eses escritores mozos destaca Xosé Luis Méndez Ferrín, que amosa nos seus relatos riqueza de imaxinación, estilo resolto e notábel capacidade para a combinación do real e o simbólico en cadros de suxerinte efeitismo. Ate agora publicóu dous volumes, *Percival e outras historias* e *O crepúsculo e as formigas*. Este derradeiro, recén saído á luz, contén dez narracións nas que se moven seres humáns contorsionados pola violencia dun destino tráxico ou estraño. O escritor preséntanos aos seus heróis envoltos na luz espectral dunha atmósfera crepuscular, que ao esvaír os seus contornos crea un ambiente de máxica irrealidade na que o vulgar adequire categoría poética

e o anecdótico embrúllase en néboas de misterio. Sempre nun ton natural, arrincando dun nivel de neutro naturalismo, trasládasenos mediante un sinxelo cambio de rexistos a unha suprarrealidade alucinante, onde o grotesco, o esperpéntico ou sinxelamente o feo son simplemente emisarios da radical agonía da intimidade do home. En ocasións, a superestructura significativa do relato é francamente pantástica. As historias entón piden ao conto de fadas a súa liberdade imaxinativa, mais non para fuxir da superficie vidal cara os puros ceos das ideas desencarnadas no fráxil globo das evasións doadas, senón, ao contrario, para descer no batiscopio da análise espectral ás densas rexións submariñas do espírito. Así son con nosco eses escorzos deformados, eses esguinces antre dorosos e caricaturescos. É resultado da perspectiva.

Outras veces o maravilloso é sustituido polo absurdo. Agora non son fadas de ollos resplandecentes e finos dedos sutís, senón forzas cegas, de pupilas de teipa e torpes estremidades de ungulado as que, se non tecen os días da vida, removen soterrañamente as capas xeolóxicas da esistencia humá. O efeito é o mesmo. Temos renunciado a unha interpretación racionalista dos feitos, que vele coa pudibunda túnica do cosmos a obscena nudez do caos; mais o noso punto de vista non é o cenit, senón o nadir. Dun xeito ou outro, de arriba abaixo ou de abaixo arriba, Méndez Ferrín preséntanos ao home desgarrado nun corte vertical, non certamente pracenteiro á vista, mais dorosa e sangrantemente revelado.

1961

6

ELIPSIS E OUTRAS SOMBRAS

Comenzaremos facendo dúas ouservacións verbo do título deste libro.

Os helenismos do tipo do que figura en cabeza do rótulo —*Elipsis*— soen adoptar en moitos escritores galegos modernos a forma castelá. Cremos máis conforme á fonoloxía do galego a solución portuguesa. Preferimos, pois, *elipse, tese, metátese*. Segundo a nosa opinión, hai unha soa vogal palatal en ga-

lego en posición final de vocábulo. O arquifonema é *e* pechado, e como *e* debe transcribirse. De por parte, semella axeitado prescindir do *-s* terminal.

O leitor percuraría en van o relato denominado co referido helenismo. O autor esplica que foi publicado nunha revista en 1971. Agora —ben se deixa entender— as autoridades non permitiron a súa impresión.

Os testos que constitúen o núcleo do libro, e que seguen a mesma liña, que forman un conxunto homoxéneo, son cinco: «Partisán 4»; «Ela, boomerang»; «O delito»; «Esplosión»; «Laberinto». Esternamente, sitúanse nun ambiente de ficción científica. Pola súa fantasía evócannos os relatos do proprio Ferrín contidos no seu libro xuvenil *Percival e outras historias* (1958). Mais o que podía haber de recreación psicoanalítica do mito britónico na obra máis antiga, está sustituido nesta de agora por unha fría construcción de mundos utópicos, de avanzada técnica e organización social transpersonalista, que nalgúns rasgos evocan as arquitecturas narrativas de Lord Dunsany e de Borges; pero que trascenden o puro xogo imaxinativo para dar testemuño da opresión esmagadora que sofre o individuo nunha sociedade totalitaria altamente tecnificada. Coa escepción de «Ela, boomerang», no que, na mesma atmósfera de utopía, non vemos esplícito o motivo esencial que nos demáis se manifesta, estes relatos, escritos nunha prosa de cronista impasíbel, pero matizada de insistentes recursos estilísticos, teñen como asunto o drama ou traxedia do sacrificio do home polo poder político científicamente organizado. Endebén, o mesmo «Ela, boomerang», pode reintegrarse ao conxunto en canto nos presenta un caso de deficiente adaptación individual ao novo orde perfeito.

O libro encétase cun relato que se intitula «Prólogo», e péchase con outro que se rotula «Epílogo». Non hai que crer que sexan funcionalmente, con relación ao núcleo, o que indican as súas denominacións, que temos, así, por arbitrarias. O chamado «Prólogo» é un relato realista na liña da novela galega social tradicional, da novela que analiza a sociedade galega. O persoal do autor maniféstase principalmente no sarcástico estilo con que se trazan as figuras dos persoaxes, o que evidencia un propósito satírico fundado nunha estimativa moral. O «Epílogo» está máis prósimo pola súa técnica aos relatos nucleares. Mesmo se pode considerar máis avanzado nos seus procedi-

mentos. Pero o seu mundo non é Utopía, senón o París burgués dos nosos tempos. Un monólogo interior dun persoaxe femenino, máis prósimo ao espontáneo fluir da conciencia que o circunspecto relato en primeira persoa de «Laberinto», pero non moi distante do rexisto de vivencias de «O delito». Artísticamente, é cicáis «Epílogo» o máis rico en flesións de todos os relatos. Algún día, se cadra, o autor o integrará noutro libro, e, por outra banda, poderá reestructurar o presente, completándoo e recompondo a súa unidade temática e ideolóxica, co que non poderá menos de realzar a súa significación.

1975

7

A RÚA DO NOXO

Esta novela [1] descrebe unha viaxe «dantesca» polo bairro «chino» de Vigo. Neste caso, Dante é catripartito. Catro mariñeiros, os tripulantes dun bou que ven de chegar ao Berbés cunha boa calada de merluza, son os viaxeiros polo inferno grotesco e tristísimo da rúa da Ferraría. Viaxe que se realiza nunha noite do ano esfameado de 1941, ou do de igual lembranza de 1942 [2].

A obra, pois, suxéitase, e aínda con usura, á «unidade de tempo». Desque co vento mareiro en popa os catro mariñeiros son empurrados cara as caeiras do Castro, ata que o terral os restitúi á Ribeira, as horas decorren antre lusco e fusco. Duración dunha noite, como os acontecimentos da *Esmorga*. Unha noite de esmorga. Mais neste caso non hai crime ningún. A forma que o autor imprime ao seu material narrativo —dou máis ben descriptivo?— é do tipo do tremendismo humorístico —ou mellor caricaturesco— con tendencia esperpéntica. Lembremos a páxina que nos presenta a dona Teresa atacando unha lección do *Método Eslava* no teclado do piano enriba da tapa do cal está deitado, a dormir, o Trincadeiras, que acorda de sutaque un intre mentras outros dous compadres, de cor fusca e

(1) ELISEO ALONSO, *A rúa do noxo*, Galaxia, Vigo, 1977.
(2) «Os feitos que imos narrar, aconteceron nunha noite e pico de alá polos anos 1941 ou 1942» (p. 19). «Daba gosto velos naquel ano 1941» (p. 22).

ollos de tizón, que durmen no mesmo leito —unha cama de matrimonio—, meio despertos tamén ao soar do *do, re, mi, re, mi,* confóndense mutuamente co demo que lles inspiraba soños eróticos como súcubo conxugal, e choutan asemade coma monicreques cada un por unha banda do leito [3]. ¿Qué fin persegue esta caricatura? Non se ve en conxunto fin que trascenda a visión degradante do mundo. O mundo é ridículo e sórdido, e o autor complácese en suliñalo. Non coido que esto responda a unha determinada ética. É máis ben unha estética coma outra calquera, a estética do feísmo. Un dos seus principáis representantes ten manifestado que se nas súas obras non figuran homes e mulleres honorabeis ou de conducta regular, non é porque non esistan, senón porque non son literariamente interesantes. Tamén Valle-Inclán refugaba a literatura norteamericana porque os seus heróis eran viaxantes de comercio ou axentes de seguros. En sentido oposto, trátase da mesma negativa a pulsar as teclas centráis do órgao da vida: impóñense ou as notas máis baixas ou as máis altas. Estremismo literario na escolma do material.

Estamos, pois, en presencia non dun realismo, senón dun infrarrealismo, ao que non se lle dexerga, de outra banda, ningunha inmediata intención social. Este xeito de encarar a realidade, caracterizado pola técnica de acumulación dos rasgos grotescos, é pura reacción contra o idealismo «romántico». O ton xeral é dun amoralismo sin piedade. Mais algunhas notas, non moi integrabeis na estructura da forma, humanizan lixeiramente o testo. A insistencia no *noxo* supón a negatividade do noxento, o cal entraña un xuicio de valor moral. Mais éstes son elementos impuros na cosmovisión quevedesca da obra. O nivel máis alto desta impureza acádao a anécdota sentimental de Ollomol e Doloriñas, resoltamente inxenua, onde o romanticismo, ao que se opón radicalmente o estilo dos acontecementos, irrumpe inconsecuentemente coa máis desenfreada naturalida-

(3) Pp. 126-127.

(4) Véxanse, especialmente, as páxinas 88, 91 e 95, na derradeira das cales se atopa este párrafo: «Ollomol colléu pola man a Doloriñas e levóuna a dormir a unha fonda. Camiñaron nunha aperta, cáseque sin falar. Ao chegar doulle un bico mui nidio, na fazula, e, asubiando, volvéu onde os outros». Certamente, aquí non hai infrarrealismo, nin realismo tampouco. Mais este final podía preverse desque Ollomol, que sin dúbida lera a Manuel Antonio, chamara a Doloriñas «miña Betelgeuse» (p. 91). Outro exemplo de troque de actitude do autor perante os sucesos que narra é o breve responso por Cristina, mesmo con cita de Antero de Quental (p. 107).

de. O que semella un corpo estraño no organismo novelesco non é a sustancia referencial dos feitos: que un mariñeiro retire da prostitución a unha moza que quería desde antes da súa «perda». O inesperado é que o autor trate este episodio cunha idealización ennobrecedora que supera á de Prevost e Dumas, pois vai broslada de ilustracións líricas [4].

Secomasí, o autor, que houbera podido manterse sin concesións na actitude de superioridade e indiferencia moral cara os seus persoaxes que domina no conxunto da obra, non só se afasta eventualmente desa liña para desviarse polo beco da consideración sentimental, do que lle é forzoso retornar —como Ollomol á esmorga despóis de deixar na fonda a Doloriñas—, senón que tamén se sinte de algún xeito solicitado pola tentación do simbolismo. Unhas palabras do primeiro capítulo e outras do derradeiro —e se cadra un latexo escuro que decorre por todos— autorízannos a pensar nunha insinuación de oposición mar / terra = pureza / corrupción, que quererría dar sentido á obra. Entón, o autor tencioaría ordenar nun cosmos o caos que nos descrebe. Mais o cosmos é sempre forma, mentras que o caos é sempre materia. Arrecadar materiáis da vida seméllanos máis útil que ordenalos. Pois todo orden é subxectivo e arbitrario. E o do autor non ten por qué prevalecer sobre o do leitor. Deixemos, pois, o relato aberto a unha posibilidade ilimitada de leituras.

A obra é producto dun grande esforzo de linguaxe e de estilo, entendido éste non só como disposición daquéla, senón como técnica da composición de escenas e descripción de ambientes e persoaxes. Acúsase un certo virtuosismo formal, un certo barroquismo antre culterano e conceptista que, en ocasións, proxecta xogos de sombras na corrente do relato.

1977

8

CHÃO GALEGO

O escritor brasileiro Renard Perez é fillo dun emigrante galego, oriundo do lugar de San Andrés de Porqueirós, concello de Muiños, partido xudicial de Bande, provincia de Ourense, en Galicia. Sendo un rapaz, ouvira unha noite ao seu pai falar

de viren a esta terra todos, el —o pai—, a nai, os tres irmáns, o propio Renard Perez, que daquela vivía en Fortaleza, no Brasil. Mais eran os tempos da guerra civil, da última guerra civil de España. A viaxe aprazóuse. E moitos anos despóis, o escritor —xa mortos os seus pais— ven a Galicia, coa súa muller. Portugal arriba, chega a Vigo.

Lía eu, hai poucas semanas, *Chão galego* [1] no Hotel Lisboa onde o autor se hospedóu. Se cadra, o mozo da portaría é o mesmo que respondéu a Perez nun ton cáxeque agresivo cando inxenuamente éste lle preguntóu se en Vigo había «um tablado flamengo, qualquer coisa, no género, essencialmente espanhola». O mozo, alén de mal criado, debía de ser galeguista intransixente, pois, con increíbel aspereza, pregunta a Perez se pensa que Vigo é Andalucía, onde toda a xente é xitana e vive nas rúas a cantar, palabras que o noso autor reproduce nun castelán deficiente.

Mais, con certexa, non simpatizan Perez e Vigo. No restaurante onde xantan aquela noite o escritor e a súa dona, o tratamento dispensado deixa bastante a desexar, e as palabras, aparentemente aldraxantes para Portugal, con que o dono ou xerente responde a unha pregunta do cliente, son tan sorprendentes que temos de supoñer irritados por algunha causa descoñecida, aquela noite, a todos os empregados da industria hoteleira da cidade da Oliva. Certo que o turismo portugués —e Perez chega falando portugués e procedente de Portugal— non suscita antre os hospedeiros o entusiasmo que o anglosaxón; pero non é habitual antre os vigueses unha conducta tan pouco favorábel ao fomento dos seus proprios intereses.

A boa vila de Pontevedra, en troques, reve cordialidade para o noso viaxeiro. E curioso que éste, ao contrario do que esperimentóu en Vigo, se sinte nun ambiente xenuinamente español. Craro que o concepto do español que o autor manexa é, en realidade, un prexuicio literario, construido sobre leituras e fotografías, que non se nos acrara suficientemente. O autor semella percurar o español en Galicia, sin decatarse que o que el considera español só pode ser atopado como forma auténtica de vida nalgunhas rexións españolas, pero non en todas. A confusión antre o preconcepto do español e a realidade de Galicia é causa de moitos equívocos. Perez ten un concepto demasiado

(1) RENARD PEREZ, *Chão galego*. Ed. Civilizaçao Brasileira. Río. 1972.

oficial da terra dos seus antepasados, e esto impídelle, en xeral, formarse unha auténtica imaxe do que se presenta á súa consideración.

Fracasado un intento de visitar Santiago, o casal Perez, desde Pontevedra —onde na madrugada do 22 de febreiro de 1969 os brasileiros esperimentaron por primeira vez o que é un terremoto— seguíu viaxe a Ourense, cidade na que atopa aos primeiros parentes galegos.

Con algúns déstes visita o autor o pobo do seu pai —ao que chama constantemente Porquerós— e tamén Calvos de Randín, pois non outra ha ser a vila que denomina Calvo, onde mora a súa prima Raquel. Aquí remata a Galicia do *Chão galego*. Os dous últimos capítulos do libro lévannos a Madrid, onde o autor ha coñecer a un outro parente.

O libro ten a estructura dunhas memorias de viaxe. O ouxeto do mesmo non é propriamente o chan galego, senón as diarias actividades e impresións do viaxeiro. É motivo importante o da reconciliación co pai morto como consecuencia do impacto que a persoalidade do proxenitor causóu antre os parentes que Perez atopa en Galicia, e que agora coñece ao traveso das conversas que con eles sostén. O fillo comprende agora mellor ao seu pai, do que en vida diferencias temperamentáis e culturáis tíñano arredado. Mais este motivo non constitúi o nervio do libro, que é realmente unha reacción perante o país galego. Esa reacción está desde logo determinada en parte pola visión literaria que o autor posee de España, e a súa falta de información sobre a singularidade de Galicia. Para quen «tudo o que sonhara ver um dia, o que ainda queria ver na Espanha, reunia-se ali, naquela *plaza de toros*» das Ventas, había ser difícil percibir con autenticidade a esencia dunha terra tan distante como Galicia, da España que na mente trae.

1973

9

UNHA NOVELA POPULAR

Boléi corenta anos [1] e unha novela popular. A «novela popular» é, no sentido que aquí lle damos, unha especie, ou un xénero, de novela. Como todos os xéneros ou especies, éste é estéticamente neutro. Quer decirse que unha novela popular pode ser boa ou mala; e só desde un punto de vista sociolóxico pode valorarse o xénero en sí. Isto, por suposto, carece de relevancia para a crítica literaria, que terá que valorar a obra literariamente.

Non é ocioso insistir no tema, xa que nas circunstancias actuáis, a doutrina que afirmamos pode ser combatida desde dous frentes.

Aínda que agora comeza a retroceder, durante os anos de decadencia do réxime franquista estaba moi en boga a opinión segundo a cal todo o que non fose literatura «social» era literatura inútil ou ilícita, e mesmo colaboracionista co poder. Claro está que se chamaba literatura social á literatura de protesta social, e así o paradigma da novela popular viña a ser *María o la hija de un jornalero*, de don Wenceslao Ayguals de Izco. Todo o que non fora atacar dalgún xeito o orde establecido, considerábase negativo. Unha novela era boa se era «popular», é decir, se esaltaba ao pobo frente aos seus opresores. Así, a máis seria novela social endexamáis escrita en galego, *Os caminos da vida*, non se mencionaba en absoluto, e aínda agora os residuos daquela crítica conxuntural tenden a facer dela unha leitura amerada polo prexuicio de que non é unha novela social, simplemente porque a súa visión da sociedade está esenta de maniqueísmo. En troques, calquer relato que se inscribise dentro do realsocialismo, recibía unha favorábel acollida. Hoxe non tememos ser acusados de escurantismo se non consideramos como testo sagrado o de calquer novela «popular».

Mais ao lado do prexuicio *sociolóxico*, que confunde arte e política social, temos o prexuicio *tecnolóxico*, que confunde arte e técnica artística.

(1) ENRIQUE IGLESIAS ALVARELLOS, *Boléi corenta anos*, Lugo, 1977.

¿Será preciso denunciar unha vez máis como limitacións paracientíficas ambas formas de discriminación sectaria?

Unha literatura cabal debe contar con novelas populares e con novelas esperimentáis; mais aquélas non teñen por qué ser demagóxicas, nin éstas teñen por qué ser ilexibeis. Mesmo cabe combinar a temática popular coa técnica requintada. É o caso de *Adiós, María.*

Boléi corenta anos é unha novela popular. E no estado actual das letras galegas fanos moitísima falla a novela popular. Ésta escribíuse por unha persoa perfectamente coñecedora do mundo que descrebe, e capaz de transmitirnos con eficacia ese coñecimento. O autor ten cousas que contarnos e sabe contárnolas. Nada do que se nos refire é sorprendente, mais todo é verdadeiro. Temos a sensación de atoparnos perante unha narración autobiográfica, sensación somente quebrada cando lemos os versos do protagonista, versos dun nivel cultural que non corresponde a un licenciado en Filosofía e Letras capaz de gañar oposicións sin axuda dun baremo privilexiado. Verdade é que tampouco acertóu o narrador a rematar o seu relato de xeito artístico, senón que aquél se estingue simplemente cando lle chega a súa hora, sen que o autor faga o menor esforzo por lograr un acorde final. Tamén é certo que algún rasgo do realismo popular que domina a obra pode ser tildado de escesivamente tosco. Mais semella evidente que este relato, escrito con grande espontaneidade, debe anotarse cabo de producciòns como *Aventuras de Alberte Quiñói,* aínda que pola súa amplitude a obra de García Barros esceda con moito en importancia á de Iglesias Alvarellos. Hai algo de novela picaresca nestes relatos da vida infantil e xuvenil que supón un soplo de frescura natural no ambiente dabondo enrarecido dos relatos galegos que pretenden emular a Kafka, Musil, Faulkner, Joyce, Beckett, Borges ou Cortázar.

En *Boléi corenta anos* habería que correxir a puntuación, amiude errónea; a acentuación, de por veces arbitraria; certas formas hiperenxebres, como *estranar* (p. 9), *estrano* (p. 89); certos castelanismos innecesarios, como *engañado* (p. 59), *enteraron* (p. 59), *haber atopado* (p. 73). Esperamos e leremos con interés futuras novelas —populares ou non, máis populares preferentemente— do autor de *Boléi corenta anos.*

1978

10

UN ESPECIALISTA NA «PALLIATA»

INTRODUCIÓN

A literatura galega antiga, é dicer, a literatura medieval, non coñece o teatro. Teñen sido rasteados esbozos dramáticos nos Cancioneiros, e mesmo ten sido reconstruido con elementos auténticos un auto litúrxico ou paralitúrgico. Todo, pouco menos que nada. De por parte, se houbo un misterio escénico en Galiza, se no Calixtino e a súa versión galega ficaron algunhas pegadas de mímese parateatral, tais manifestacións embrionarias de drama foron típicamente medieváis, clericáis e populares, lonxe de toda tradición clásica. Logo tivemos un esporádico teatro barroco, de sacras representacións navideñas ou entremeses da escola nacional castelá. A terra de Frei Jerónimo Bermúdez, figura importante na historia do teatro español renacentista —aínda que a sua *Nise* sexa calco da *Castro* de Ferreira—, non ensaia a peza clasicista na Idade de Ouro española, que é de Ferro ou de Pedra en Galiza. E tampouco podemos agardar nada semellante mentres o Rexurdimento das letras galegas non poña as bases para esa posibilidade.

Humanistas como Pondal e Florencio Vaamonde estabelecen o contacto do galego co eolio de Safo e o xonio de Anacreonte; mais, aínda que a primeira peza galega do XIX de cuxa representación temos constancia, revista a forma dunha peza neoclásica, as fontes remotas da mesma son francesas, como en todo o teatro peninsular do XVIII [1]. En todo caso, a *fabula palliata* vai aparecer tamén na literatura galega contemporánea «polo camiño francés».

Denomino *fabula palliata*, por suposto, o drama de personaxes gregas, como o denominaban os romanos. Que os heróis vistan *pallium* ou *gabardina*, xa é secundario. Sen dúbida por imitación da *Antigone* de Anouilh, o autor do *Orestes* galego viste de gabardina aos guardas de Argos, como se fosen axentes

(1) Refírome a *A fonte do juramento*, de Francisco de la Iglesia, estreada na Cruña o 13 de agosto de 1882. Na súa forma hai calcos da traxedia ou a comedia heroica española neoclásica, que á súa vez se inspira no drama neoclásico francés.

da moderna policía secreta; e o autor de *Creón* nolo sitúa nun tempo que esixe moderna moda indumentaria. Realmente, o escritor galego pode dicer que ama máis que a Grecia dos gregos a Grecia da Francia, unha Grecia que é símbolo de Ocidente e que, en xeral, non pretende ostentar parecido arqueolóxico coa Grecia de Esquilo, Sófocles ou Eurípides, aínda que os grandes mitos gregos revivan como capaces de expresar situacións universáis.

Así, en xeral, a *palliata* galega ven da Grecia da Francia, a Grecia de Giraudoux, Sartre e Anouilh, e non é traxedia pura nen pura comedia polo que se refere ao seu ton, pois o diálogo está cheo de *esprit* e a ironía é máis galorrománica que sofóclea. Mais se a xulgamos polo asunto, polo tema, máis que pola linguaxe e polo estilo escénico, veremos que a peza palliata galega, como os modelos franceses, é unha traxedia —ben que maiormente sen énfase litúrxico—, pois o seu núcleo é un conflito humanamente insolúbel: o conflito de Orestes, o conflito de Alcestis.

MIDAS

A *palliata* máis antiga que podo registar é unha peza titulada *Midas* e publicada en 1957 [2]. O seu autor é Isaac Díaz Pardo, que a escrebéu en verso e prosa, con coros e bailes, e a titulóu «traxedia en tres actos». Non hai que crer que os coros e as danzas están realmente integrados con pertinencia na estrutura da obra, senón que máis ben son secuencias da acción, que escenifica a historia da consulta de Midas a Sileno en verbo do que máis lle convén ao home. Trátase dunha peza filosófica, pesimista e hedonista. Pola súa técnica, máis nos fai pensar nas pezas de Gide, como *Thesée* ou *Oedipe*, que tendo forma dramática, son en certo modo diálogos socráticos, que no teatro puro de tema grego, que soi desenrolar unha tese, mais a través da dinámica dun proceso activo.

O CERTAME DO MIÑO

1960 é o ano crítico da moda da *palliata* en galego. No primeiro certame literario do Miño aflúen á mesa do xurado, que

(2) Isaac Díaz Pardo. *Midas. O ángulo de pedra*. Editorial Citania, Buenos Aires, 1957. A obra está firmada en 1951.

eu presidín, tres pezas memorabeis vestidas á grega, aínda que en grande parte faladas á francesa.

A titulada *Os homes poden ser deuses*, publicada depóis en versión castelá polo seu autor, Juan María Gallego [3], segue claramente a liña do teatro francés contemporáneo, e lembra sobre todo a Giraudoux.

O mesmo asunto é tratado en *A volta de Ulises*, peza presentada por José Luis Franco Grande [4]. Polo demáis, mentres o autor de *Os homes poden ser deuses* non perdéu nunca de vista que estaba compondo unha peza dramática, o de *A volta de Ulises* quixo expresar en forma dialogada unha ideoloxía. Fixo, pois, non un drama, senón un diálogo platónico. Por iso, nesta obra, o discursivo engole o dramático.

A terceira *palliata*, a titulada *Orestes*, de Arcadio López Casanova [5], xa non é un drama de *la Grecia de la Francia*, como *Os homes poden ser deuses*, nen un diálogo platónico, como *A volta de Ulises*.

Das tres *palliatae* presentadas ao Certame, ésta é a máis fiel á tradición clásica.

PEZAS CURTAS

Case un ditirambo, ou sexa, un embrión de traxedia, unha peza litúrxica conmemorativa, un himno dialogado ritual, e *O velliño (Edipo na Galiza)*, de José Rubinos (1961) [6], que, *mutatis mutandis*, evoca desde lonxe a *Edipo en Colono*.

A posición paródica, en sentido moderno, que converte a traxedia en traxicomedia e avanta mesmo cara o escarño esperpéntico do mito, a destimitificación, a desacralización do oficio divino, transformado en sátira burlesca, está representada, por exemplo, pola *Romería ás covas do demo*, visión «no espello cóncavo» do mito de Fedra; obra que firma Manuel Lourenzo e que se publica en 1975[7].

(3) Juan María Gallego, *Los hombres pueden ser dioses*, Ediciones Celta, Lugo, 1961.
(4) Nunca foi dada ao prelo. Basecome para descrebila nas miñas impresións como membro do Jurado, expostas no meu artigo «El teatro gallego y el I Certamen Literario del Miño», *Vida Gallega*, números 66 y 67, setiembre - octubre 1960, Lugo; traballo que utilizo tamén en relación coas outras dúas obras presentadas.
(5) Arcadio López Casanova, *Orestes*, en Grial, n.º 2, 1963.
(6) José Rubinos, *O velliño (Edipo na Galiza)*, La Habana, 1961.
(7) Manuel Lourenzo, *Romería ás covas do demo*, Pico Sacro, Santiago, 1975.

UN ESPECIALISTA NA «PALLIATA»

É evidente que a *palliata* galega é produto dunha moda, e unha moda vinda de París. Nengún dos autores enlaza directamente cos textos áticos nos seus orixináis. De por parte, é unha moda de círculos minoritarios. Non existía en Galiza un público suficientemente numeroso para xustificar a aparición dun teatro nacional dese tipo. Así, a moda pasóu de moda, e hoxe a *palliata* pode considerarse *demodée*. O autor que non fai outra cousa que atender á demanda da moda, xa hoxe non ten que facer pezas paliadas, como non ten que facer poesía pura ou poesía social. Mais sempre pode haber un poeta puro ou un poeta social independente da moda. Ultimamente, un novo escritor, José M. Rodríguez Pampín, parece especializarse na *palliata* sofóclea ou euripídea; é dicer, na reescritura, na rectificación de temas euripídeos ou sofócleos. Deunos até hoxe tres pezas deste tipo: *Creón, Creón...*, *Ifixenia non quere morrer* e *Alcestes*.

A máis feita destas tres pezas é a máis antiga (1975), inacabada, se hemos crer ao autor. É un esbozo de *Antígona*, algo así como unha «parodia» abreviada da *Antigone* de Anouilh, tomando agora a voz «parodia» máis ben en sentido etimolóxico. Técnicamente é máis moderna que a *Ifixenia* e a *Alcestes*. Titúlase *Creón, Creón...* [8] Podería se titular *Antígona e Creón*, ou *Creón e Antígona*, como todas as *Antígonas*, pois non habería Antígona se non houbese Creón. Aquí o tío dá morte á sobriña coas suas proprias mans. Estamos na Nova Tebas, un *brave new world* ao que non se afái a poética e sentimental sobriña do gobernante.

O título da segunda peza (1977) é significativo. Perante a sumisión da doncela heroica ao superior destino da colectividade, o autor moderno aprenséntanos unha moza, liberada de prexuizos tribáis, que quere viver a súa vida, como a Antígona de Anouilh quere morrer a súa morte. Unha moza, Ifigenia, que, efectivamente, non quere morrer pola mentira. Nun mundo que perdéu a fe nos deuses e nos pais, ¿por qué sacrificarse para que a frota dos gregos, impulsada por un vento propício, poda partir de Aulis ao son das flautas rituáis, baixo as

(8) *Grial*, n.º 50, 1975.

benzóns de Calcas, en procura de Helena, unha tía lebrescura? Ifigenia descobríu que non é sacrificada pola salvación da patria, senón para beneficio da carraxe de Menelao, do arruallo de Agamenón, da vaidade de Aquiles, da cobiza de Ulises. Está disposta, endebén, a morrer, se obtén a confesión dos hipócritas. É unha denunciadora de mitos, unha contestataria. Afinal, o vento é favorábel e podería salvarse. Mais o exército reclama o cumprimento do voto. Perece [9].

Alcestes é un intento de racionalización e moralización da escandalosa peza de Eurípides. Nesta, Admeto, o seu pai e a súa nai son egoístas e aparécense como despreciabeis á nosa sensibilidade, porque refugan evitar a morte de Alcestis oferecéndose a Tánatos no seu lugar. Endebén, os extremos de aflición de Admeto, e a súa retórica súplica a Alcestis de que o leve consigo baixo a terra, indicaríannos que, ao parecer, non estaba na súa man impedir o sacrificio, se non fora que a réplica do seu pai Feres, acusado de cobardía, e segundo a cal o proprio Admeto é culpábel da morte de Alcestis, fai do marido figura tan indigna como as dos pais. O autor galego redime a toda a familia, modelo de xenerosidade en todos os seus membros, Admeto e Alcestes, Feres e Alía. Aquí todos queren morrer para que os outros non morran. Constitúen o ideal de familia unida e feliz, e as súas expresións de brando sentimentalismo, con brincadeiras incluidas, son as proprias dunha familia da clase media de típica película norteamericana, até mesmo o extremo de que a peza, case unha *comédie larmoyante*, ben podería levar como título *Sweet, Sweet Home*. Agás que, ao final, morre Alcestes, todo o resto son cariñosas conversas familiares [10].

Mais esta tendencia sentimental, que non deixará de parece comovedora a certos leitores, espectadores e críticos, supón un interés pola psicoloxía que se explica como moi naturalmente humano, e mesmo humanístico, perante a tosquedade elemental, a grosería melodramática e o simplista maniqueísmo de outras tendencias escénicas da hora. En todo caso, o autor de *Creón* é un fino e honesto dramaturgo que, nunha futura madurez que lle permitise superar os convencionalismos antigos e modernos do drama psicolóxico, podería contribuir de

(9) *Grial*, n.º 55, 1977.
(10) *Grial*, n.º 62, 1978.

xeito relevante á constitución dun repertorio teatral galego dotado da dignidade e do decoro que tanto necesita, na dirección, se cadra, da peza paliada, á que aínda se lle poden pedir interesantes realizacións.

1979

11

PRÓLOGO A ALCALÁ

A novela en Galiza áchase en crise, como todo. A literatura é un produto social, e ten que rexistar as crises sociáis. Por outra banda, Galiza, como parte que é, escalonadamente, dunha serie de unidades políticas e culturáis máis amplas, está suxeita ás alteracións, transformacións e vicisitudes que se dan nesas unidades, ademáis de estalo ás que son peculiares da nosa terra. Galiza non é un meteorito isolado que se mova no espazo independentemente das leis da gravitación universal, e, por suposto, o feito da súa integración no Estado español pesa decisivamente, para ben e para mal, nos días da súa vida. A historia máis recente de España é a historia dun país que está cambiando de pel política e de carne social, como lles ocorre a outros moitos países do mundo. Vivemos, pois, nunha etapa de transición. ¿De transición de qué a qué? De qué, sabémolo, porque iso pertence ao pasado. A qué, ignorámolo —ben que algúns finxan sabelo— porque iso pertence ao futuro. A característica de tais etapas é a confusión. Mestúranse realidades e conceitos de onte —é dicer, condenados a desapareción— con conceitos e realidades de mañá, do mañá que se inicia hoxe. É unha servidume que pesa onerosamente sobre os ombros dos novelistas galegos deste momento, e liberarse dela non é empresa doada para todos. Mesmo a liberación absoluta, se cadra, está reservada a pouco menos que nengún. Ao cabo, somos nós e as nosas circunstancias.

Ao xulgar, pois, a obra dun narrador dos nosos tempos —cometido que non é o proprio deste prólogo—, e aínda ao presentar amistosamente ao público un texto literario —o que está máis próximo ás intencións destas liñas—, haberá, se queremos ser xustos, que comezar por xebrar o que no escrito é tributo ao meio en que o produto nace e o que é resultado da ori-

xinalidade do autor, o que é residuo dunha situación consumada e o que é ceibo pulo da hora actual, o que é servidume a instancias obxectivas e o que é liberación de forzas subxectivas. En fin, o que ao autor lle ven dado e o que o autor personalmente dá.

Despóis dos grandes éxitos narrativos dos escritores que agrupamos baixo o rubro de xeración *Nós*, o relato galego, nas súas formas longa e breve, estivo fortemente condicionado por dúas presións circunstanciáis, que en realidade tiñan a mesma raíz. Unha destas presións referíase ao campo ideolóxico; a outra, ao campo léxico.

É sabido que durante os anos do franquismo a literatura galega tropezaba con moitas dificuldades para prosperar. Nos momentos da guerra e a posguerra, a literatura galega era sospeitosa de desafección ao réxime, pois éste, prendido no soño da vontade de imperio, facía do idioma oficial do Estado —o español por antonomasia— o veículo expresivo da exaltación imperial, e unha literatura española en lingua non oficial avíñase mal coa unidade dos homes e das terras de España, tal como a concebía a filosofía do goberno vixente. A derrota do totalitarismo nacionalsocialista e fascista na guerra mundial que seguíu á guerra civil, fixo imposíbel o mantimento en España dunha postura de persecución legal ás literaturas en linguas distintas da oficial. Houbo, pois, posibilidade dunha literatura en galego, e, co tempo, mesmo se concederon polo Estado premios literarios a obras escritas naquela lingua. A filosofía do goberno do país foi evolucionando cara a permisividade. Mais como era evidente que tal cousa supuña unha rectificación imposta pola conxuntura política, a conciencia popular tendía a considerar como literatura de oposición toda a escrita en galego, e esta doutrina foi beneficiada pola oposición, que utilizóu o galego como arma de combate. Segundo a maior ou menor permisividade de que se disfroitase, o galego, convertido así en instrumento de loita, foi utilizado para atacar as bases sociáis nas que o réxime se asentaba, e a narrativa galega foi unha narrativa «social», na que os problemas da emigración, do poder do clero, dos abusos dos señores e dos patróns con relación aos labregos e aos operarios foron temática obrigada. Atacábase o capitalismo e os seus aliados, e o Estado non reprimía estes ataques, porque eran a súa coartada perante as

acusacións de escurantismo e porque podían constituir unha válvula de seguranza na ebulición da sociedade, que desviase a fervenza da agresión ás proprias institucións de goberno.

Nados neste clima, os nosos narradores en galego apenas atopaban outro camiño para a súa obra que o da protesta social. A literatura foi combativa, comprometida máis ou menos explícitamente coa subversión social. Mais o combatente trata de eliminar ao inimigo por todos os meios. Ése é o fin da guerra. É o que distingue a pugna guerreira do certame deportivo. Néste —se non dexenerou para converterse naquéla— aspírase ao triunfo do mellor, e faise xustiza ao contrincante. Naquéla, toda a xustiza está da nosa banda, e o adversario está ao servizo do mal. Somos maniqueos. A literatura «social» opera con protagonistas bons e antagonistas maos. É maniquea.

Falábamos tamén dunha presión referida á linguaxe. Deciamos que tiña a mesma raíz que a presión ideolóxica que propugnaba unha temática social, prácticamente socialista. Como a narrativa tiña que opoñer ao réxime unha ideoloxía de protesta, tamén tiña que empregar unha linguaxe que supuxese oposición á linguaxe presuntivamente oficial. Entón, a literatura debía empregar un léxico proibido, ou, polo menos, mal visto polo orde imperante. Paralelamente á fala adoptada por círculos de estudantes universitarios, especialmente mulleres, que vían nisto unha liberación dos tabús dos seus devanceiros, a literatura progresista tendéu a empregar unha linguaxe empedrada de vocábulos que designan obxectos pertecentes ao campo semántico da anatomía e fisioloxía dos aparellos dixestivo e xenital do animal humano.

Mais a guerra non é o estado normal da sociedade civil, e a paz exclúi o maniqueísmo. A democracia, co seu xogo de maiorías, e o seu acatamento mecánico dos resultados do sufraxio, supón que o ben e o mal, a verdade e o erro, non son absolutos. Doutra banda, despenalizada a desviación dunha linguaxe ritual, o obsceno ou escatolóxico perde o seu carácter protestatario. O cru e o cocido xa non son sacramento de inconformismo ou conformismo, senón expresión de gosto de paladar ou rasgos estilísticos funcionáis.

Nesta noveliña de Xavier Alcalá hai que apontar na conta das circunstancias a caracterización dos personaxes e a rudeza do vocabulario dos menos. Os que representan as forzas do aboengo e o capitalismo, están pintados con tintas uniforme-

mente sombrizas. Son personaxes francamente «negativos». Os señores da Casa Grande son tan ruins que o leitor ben o nota pola súa conduta; mais, a maior abondamento, o autor nolo di expresamente. Alberto compórtase no seu choque con Pedro de xeito tan baixo que, aínda que o autor non nos dixese que estaba «a emborcar altivez e presunción», percibiríamos que era así. Realmente, o autor condena e absolve as súas criaturas; é un moralista. E das condenadas, vemos claramente a súa fealdade. A filla «horrorosísima» de don Xurxo, «toda sorrisiños para o Pedro», é paradigmática, malia a súa insignificacncia funcional. A Paloma sálvase porque renega da súa caste. Aristócrata pola familia, é progresista pola súa conduta. Inscrébese na nómina dos personaxes simpáticos, a carón dos fillos do pobo que rodean ao protagonista. Paloma é unha pomba romántica fateada de muller liberada. Con Carme, que foi enfermeira, son proxeccións do eterno ideal femenino do varón, por moito que a primeira pague tributo ao taco no seu falar. É unha moda, como o pantalón vaqueiro, ou como, noutros tempos, o polisón, ou como, agora, a abolición do porta-seos. Unha moda que, como todas as modas, implica toda unha filosofía. Polo menos, toda unha filosofía do sexo.

Igualmente, é afluencia dun ambiente histórico o clima de ruptura xeneracional e de hostilidade á familia que na noveliña se manifesta. Paloma, madia leva, como moza liberada de prexuizos, non os ía ter para idealizar a súa aristocrática familia. Mais Pedriño, fillo do pobo, ben que se cadra dos explotados que arelan converterse en explotadores —como a propria Paloma semella temer—, non fica atrás da súa admirada amiga en despego familiar. A súa nai é para el «aquel ser idiota», que forma parte dos «vermes» que bulen pola vila. Se o abó de Paloma é «parvo» e o tío «besta» para a rapariga, a nai de Pedro é para el «a vella idiota». A xentil herdeira da Casa Grande e o fillo do confiteiro son unha Xulieta e un Roméu que non se senten sentimentalmente ligados ás súas funduxes de Capuletos ou Montescos.

Hai páxinas da noveliña de Alcalá que nos fan pensar se éste non estará reescrebendo *Arredor de sí*. Pedro Teixo pode ser un Adrián Solovio de condición plebeia e formación moderna. É un mozo que se vai descobrindo a sí mesmo, que vai descobrindo o seu pobo, despois de andar polo mundo e arredor de

sí. É posíbel que cada xeración de galegos teña o seu *Arredor de sí*, que teña que escrebelo. Mais non me decido a explotar a fondo esta interpretación. A obra de Alcalá toma en definitiva outros rumos. Este *Arredor de sí*, ourizado de palabras fortes e manifestacións protestatarias que exceden do puramente patriótico, como corresponde a un *Arredor de sí* dos nosos días, non se esgota na transformación individual. Ese motivo non mantén a súa principalía. Acaba por combinarse co motivo da loita dos bandos vilegos, da loita de clases, da cativeza da vida local. O que podía ser unha etopeia, deriva cara a representación do drama colectivo que plantea a introdución no mundo vilego, alimentado polo contorno rural, co seu posíbel bucolismo, a introdución, digo, da industria contaminante, da produción grancapitalista. Pedro é un ambiguo herói de extracción humilde que atinxe un posto de eminante tecnócrata ao servizo das clases dominantes, dispostas a acollelo no seu seo se non se opón aos seus plans de prosperidade. En realidade, na súa pugna con señores e empresarios, emprendida desde posicións que supoñen unha evidente dose de colaboración con empresarios e señores, non resulta vencedor nen vencido, senón —como nesas loitas soe suceder— a medias triunfador e a meias derrotado. Calquera que sexa a significación auténtica do drama, o leitor ten a impresión de que non presenciou máis que un episodio do mesmo. E como a vida é fragmentaria, e como a guerra non é decisiva, e como a noite e o día xogan sen cesar o seu xadrez no tabuleiro do tempo, esa condición da novela que quer ser realista, que quer ser naturalista, que pretende oferecernos un anaco da existencia dun pequeno lugar —espello dun grande espazo do mundo actual—, esa condición da novela —repetimos, porque o suxeito da frase fica lonxe— seméllanos natural e coerente coa súa teleoloxía.

Pedro ha abandonar a súa terra. Fíxose coa Ínsua, mais tivo que enalleala. A súa loita cos grupos de presión dominantes presenta para el unha liquidación favorábel de trece millóns de pesetas, dos que hai que restar, para ser exactos, os tres e meio que lle custara facerse cos terreos. De todos xeitos, foi bo negocio. Mais tamén a xente do pobo ten o seu coranzonciño, e éste íaselle tras a Paloma que, se ben de pombal de pazo, era, como a de Nicolás Guillén, unha pomba de voo popular. E Pedro, demasiado enguedellado nas guedellas das plantas de celulosa

e as sociedades inmobiliarias, perde o creto perante o puritanismo da moza. E non so fica composto e sen noiva, senón que ha abandonar a súa terra, onde a vida se lle fai imposíbel, malia a súa fasquía de executivo triunfante.

Máis unha vez, a vida coas súas ironías, coas súas contradicións, coas súas paradoxas. O triunfo económico compensado pola desfeita sentimental. ¿Ónde está o éxito? ¿Ónde o fracaso? No tabuleiro do xadrez, hai tantos casetos brancos como negros. Porque a vida é mulata, cando voltexa, e o branco e o negro mistúranse no gris.

1977

12

A CINZA DOS ANOS MORTOS

Sempre tiveron unha necesaria repercusión sobre as obras literarias as circunstancias políticas que rodean o escritor. Este non pode menos de ser —como o que é— el e a sua circunstancia. Que existen épocas nas que a chamada —bastante torpemente— literatura social non está de moda, non se cultiva con asiduidade ou é unha superficie tabuada no plano da topografía artística reinante, é aserto máis que discutíbel, proveniente dunha ilusión óptica. O marxista afervorado —e que ten do marxismo unha visión vulgar— pode crer que non existe literatura social con anterioridade á formulación do materialismo dialéctico. Identifica, en tal caso, a literatura social coa literatura de propaganda socialista, e aínda limitando ésta á orientada polo socialismo científico, xa que desde sempre é coñecida a literatura socialista de inspiración utópica e humanística. Mais é evidente que pode haber, e hai, e houbo en moitas ocasións, literatura social. E como o home é un animal social —sonno todos os animais superiores—, na literatura non pode menos de reflexarse a sociedade que circunda ao autor. Cabe unha leitura social da literatura máis individualista, máis intimista, máis robinsónica.

É frecuente que se entenda por literatura social a literatura de protesta social. Na época que precede ao entronizamento do rei actual, chamaba a xente literatura social á que se escrebía para atacar o réxime vixente, tanto na sua organización política como na sua estrutura económica. Como o problema po-

lítico, despóis do estalido da segunda guerra mundial, e con máis agudeza a partir do seu desenlace, estaba plantexado entre nós en termos de extrema urxencia —aínda que a sua solución se diferise en termos de extrema imprevisibilidade—, ese problema acabou por impregnar, dun ou doutro xeito, a literatura existente, mesmo até provocar interferéncias entre o sociolóxico e o literario que degradaron de modo inevitábel a socioloxía e a literatura.

As circunstancias dificultaban no noso país o florecimento libre dunha literatura de oposición. De aquí que hoxe, cando non existe esa dificuldade, se escreban moitas obras que entón non puderon ser escritas —ou non poderían ser publicadas— e que tratan de reflexar con fidelidade unha vida que non podía antes atinxir proxección literaria cos enfoques e as seleccións de material que hoxe son posíbeis.

A nosa cinza, novela de Xavier Alcalá recentemente saída do prelo, é, no sentido que vimos explaiando, unha novela social e unha novela histórica. Como íamos dicendo, é difícil imaxinarse unha novela que non sexa social; mais, a maior abundamento, *A nosa cinza* presta grande atención a aspectos sociáis característicos do antigo réxime, que se poden resumir, xa que se trata dunhas memorias de infancia e adolescencia, no aspecto da educación, no aspecto da formación do aprendiz de home. A vida escolar, a vida relixiosa, a vida sexual, todas tres contempladas á luz da pedagoxía, teñen o carácter de núcleo temático nesta narración, que reviste a forma autobiográfica tan frecuente neste tipo de relato, tantas veces abordado, e que, dun xeito máis ou menos directo, tencioa recuperar a infancia perdida do narrador. Mais, a diferencia de outros ensaios desta clase, *A nosa cinza* non cai no perigo de converter o relato en poesía lírica, non é algo demasiado subxeitivo, algo en que a autolatría do autor disolve en narcisismo a épica, algo en que triunfa unha enfermiza introspección fundada nun imaturo solipsismo. Alcalá deténse coa morosidade necesaria en toda clase de personaxes que rodean o protagonista, perfilando as suas fasquías con sana lediza observadora. O neno que fala é, por suposto, o centro do universo novelístico; mais é moi notábel a riqueza de figuras e caracteres que se inscreben no seu círculo, o que acredita a auténtica vocación de novelista do autor, que non é un exibicionista ególatra incapaz de acariciar outro asunto que a sua propria persoa. Mesmo é de agardar

que no futuro o autor diversifique os seus pontos de vista e nos presente un mundo reflexado en moitos espellos e plasmado en múltiples perspectivas. Está, ao parecer, ben dotado para este labor, que potenciaría a sua visión da realidade emancipándoa da incómoda servidume da fición autobiográfica.

Convén aclarar que o mantimento firme desta novela dentro dos límites da épica, non supón ausencia de poesía lírica na mesma. *A nosa cinza* non é un poema lírico emascarado de novela, como tantas novelas autobiográficas. Mais a evocazón da infancia perdida, realizada con evidente autenticidade, tinxe de lirismo, desde o comezo do libro, algunhas páxinas do mesmo, nas que nos sobrecolle a araxe de poesía da realidade cuotidiana.

Sen embargo, un obxectivo de fidelidade á realidade —naturalmente, tal como a interpreta o autor— é a nota dominante da obra. O seu papel de cronista é entendido polo autor dentro dos cánones do naturalismo máis cru. Na expresión como nas situacións. Non vou facer a apoloxía do tremendismo, nen do feísmo , nen do verismo. De sobra téñennos batido coa sua violencia. Tanto, que xa non sentimos os seus golpes, e están deixando de ser eficaces, polo que perden a súa razón de ser. O naturalismo desta novela é cru, mais para min dista de ser indecente. Hai autores que parecen gozarse na ruptura das normas do decoro, como se o decoroso fose reaccionario, ou feminino, ou burgués, ou supersticioso. Eu coido que o decoro é unha exixencia da dignidade humana. E que o indecoroso é indigno da plena humanidade. Mais Alcalá non se mergulla no esgrevio, no repugnante ou no groseiro con intención perversa, con morbosa complacencia ou cun propósito sádico de insulto. Rexista, notario dunha triste realidade, os feitos con pontual e obxectiva honradez de historiador. Máis ben levado pola sua sincera vocación de realismo social. Non hai, pois, nas escenas escabrosas, nas palabras groseiras, nada que soe a licencia, a obscenidade, a agresión. Diríase que sobre todo isto paira unha tristeza contida, unha desencantada precisión. Non se trata, pois, do realismo social «staliniano», nen tampouco dun «realismo social» sentimental, o que falsamente califica outras procuras do tempo perdido nas que máis ben se atopa «romantismo social». Alcalá vaise revelando como novelista nato, non tecelán de historias puramente imaxinativas; como novelista den-

tro da tradición moderna da novela. Por iso é realista, e por iso é «social». Non, pois, no sentido convencional, «ruso», do «realismo socialista». Mais isto non exclúe un partido tomado perante as realidades sociáis que contempla. O mundo ideolóxico dos vencedores na guerra civil española, baixo cuxa presión se educa o protagonista da novela, é presentado sob unha luz semiesperpéntica, como un mundo opresivo e abafante. Mais o paso da narración realista á pura sátira político - social non chega a darse no conxunto da obra, pois ésta non é fundamentalmente un alegado panfletario contra un sistema xa arruinado, senón unha novela de formación, de aprendizado, unha odisea espiritual, un «Wilhelm Meister», unha «educación sentimental», e neste sentido os seus valores esenciáis, realizados ou non, hai que buscalos na precisión e elegancia do trazado da liña de desenrolo da alma do protagonista.

Mentres a estes anos de aprendizado non sigan os anos de viaxe, non podemos falar dun verdadeiro final. A novela remata de calquer xeito, dun xeito que pode semellar irrelevante. En realidade, é irrelevante a anécdota final; e esa irrelevancia agacha anticlimáticamente un acontecimento trascendental que inmediatamente precede a ese final material, o cal, con todo, trainos unha mensaxe significativa: o protagonista, coa morte da sua aboa, fica simbólicamente emancipado. O protagonista, que, pouco antes, acaba de consumar o seu primeiro acto de posesión dun corpo de muller —posesión que non lle aporta, secomasí, a paz e o sosego, senón a confusión e o desequilibrio— está, deste xeito, no cabo do camiño da sua formación xuvenil, na meta do seu aprendizado. Daquela, Meister áchase en condicións de emprender a sua viaxe. E éste, se ben o ollamos, é o verdadeiro, o único final dunha novela de formación. O narrador de *A nosa cinza* chegou ao sarego da sua madurez. Agora non ten xa máis remedio que ser home.

O autor realizóu un grandes esforzo para utilizar unha língua coerente e esmerada. Calquera que sexa a opinión que a cada quen mereza esta ou estoutra solución lingüística, debe recoñecerse que estamos en presenza dun sistema cuidadosamente estruturado, e que fai moi difícil para o futuro a indulxencia perante o arbitrario e desfargallado galego que a grande maioría dos prosistas galegos estamos acostumados a escreber e ler.

1980

XOANA TORRES

XIV. Revistas e problemas

1

OS PROBLEMAS DA POESÍA GALEGA EN 1949

Discurrindo con amplo andar de fresco río pola face da terra ou fluindo soterraña, latexante rumor das súas entrañas recónditas, a poesía galega non cesóu endexamáis de desenrolar o seu fío de cristal ao longo da nosa historia. Galicia é un cosmos poético, e a súa lingua o xeroglífico dese cosmos. Todo se sublima en poesía cando tal romance se aplica, segundo o seu natural destino, a espresar ese mundo. Se os mellores espíritos da nosa terra comprenderon a mensaxe da lingua e a natureza, ou se dormentaron, esquecidos de sí mesmos, no soño da propria ignorancia, esto esplica o avalar e devalar da creación artística; mais é indiferente para a realidade da sustancia poética que, en froito, en fror, en talo ou en raíz, como agromo ou como reserva, vive perennemente en coesistencia co esencial autóctono. Así, os eclipses da poesía galega, mesmo aqueles de longa duración, non comprometen a liña decisiva do curso histórico da corrente, cando se contempla coa adecuada perspectiva. Ao facer, pois, o balance dun ano de poesía galega, non debe se adoitar un criterio superficialmente económico, aforando o caudal visíbel con impaciente valoración de xardinaría; senón que compre facer calas e catear manantías para comprobar íntimas fluencias e esperar confiados, como o labrador seguro da súa terra, o alumiamento das correntes máis profundas.

Así mirado, este ano de 1949, que agora remata, non debe ser xulgado como un ano infeliz para a poesía galega; pois non só, en moitos aspectos, significa un progreso sobre anos anteriores, senón que tamén supón o replanteo dunha serie de pro-

blemas dos que o bulimento encerra por si mesmo un alto valor espiritual. Xa é moito que se teña producido un ambiente no cal todas estas cuestións recobran vitalidade e interés.

As dificuldades económicas de tipo editorial pesaron coa súa oprimente densidade sobre a poesía galega. Non foi éste ano de libros. Mais revistas como *Mensajes de Poesía*, *Alba* e *Xistral*, airearon a voz dos nosos poetas. E non só temos escoitado, deste xeito, acentos coñecidos que parecían definitivamente apagados, senón que xurdiron voces novas e temos comprobado que latexa unha emoción lírica na nosa mocedade, a cal percura instintivamente unha orientación que a ligue coa xeración da anteguerra, indispensábel punto de partida para botarse ao camiño do descobrimento da súa xenuina persoalidade.

Estes poetas mozos que agora loitan por acharse a sí mesmos, teñen prantexados numerosos problemas. Un deles é o da lingua. Toda lingua poética é en grande parte creación literaria. Mais como nunca foi posíbel antre nós a formación dun equipo de filólogos que dixesen a palabra da verdade ao que a inquire afanosamente, o idioma lírico é traballado arbitrariamente, e incorpora a miudo termos viciosos, formas espurias e neoloxismos infelices. «Soma» por «sombra», «hourizonte» por «horizonte», para non citar senón dúas espresións de frecuente uso en poesía, son vocábulos pseudoenxebres, que non por diferir dos correspondentes casteláns cobran lexitimidade como galegos. En virtude da analoxía, e porque ás voces españolas «hombre» e «oro» corresponden as galegas «home» e «ouro», inventánronse aquelas desditadas caricaturas, cando as leis da evolución fonética nos conducen a outros resultados, porque as orixes latinas son diferentes. Temos logo as traslacións infundadas de significados, como «foula» por «ola» e «perante» por «durante», «arume» por «aroma» e «conquerir» por «conseguir». Con todo o marxe de liberdade debido á inspiración creadora, tales estravagancias, que magoan o verso de algúns escelentes poetas, ameazan provocar o descreto da nosa poesía antre os doctos, ao se deporcatar éstes do inaudito desembarazo con que se procede, proprio de mistificadores ou ignorantes.

Outro problema é o da métrica. Aínda que a forma non determina a poesía, son cousa distinta a prosa e o verso. Os versos non son tales porque os escribamos con ringleiras sepa-

radas. Hai unha lei interior, mais sensíbel e precisábel, baseada no ritmo, ou na rima, ou en ambas cousas, sin a cal non esiste verso. Paralelismos ideolóxicos, unidades lóxicas poderán producir combinacións de eficacia poética. Esto ao cabo é retórica, mais non métrica. O verso romance non é endexamáis inteiramente libre, pois a mesma etimoloxía indícanos que é a recurrencia da armonía o seu fundamento. Nada máis saudábel para a mocedade que a disciplina. O traballar antre lindes acreta ao mestre. O informe ten un carácter fadal e abortivo que non pode menos de despracer a todo espírito equilibrado. Os poetas galegos mozos han ser honrados artesáns se queren —románticos ou non— crear unha obra clásica, é decir, non embrionaria, senón acabada e dotada de permanencia e exemplaridade.

¿E a temática? O poeta ten de ser sincero. Ten de cantar o que impresiona a súa sensibilidade. Mais se se poden percorrer os vellos camiños en novos veículos, ou esplorar novos camiños con veículos venerabeis, resulta estéril facer soar a antiga trega co antigo pulso. Somos moitos os que soñamos cunha poesía galega universal e eterna, en que o noso espírito diga a canción de sempre coa súa voz de hoxe. Todo o máis é perder o tempo e moverse no vacío.

É difícil que prospere a poesía onde non esiste a crítica. É indispensábel promovela antre nós. Os poetas han renunciar á baixa satisfacción de dormir sobre xenerosos loureiros. Son os primeiros interesados en que a súa obra se analice cun criterio xusto. Ceibe de compadrados de polavila e tácitas convencións de mutua propaganda. Menos adxetivos ditirámbicos e unha valoración máis ouxetiva das realizacións é o que require o prestixio das nosas letras.

Todas estas ideas, suxeridas polo estado da nosa poesía en 1949, fannos pensar qué pode ocurrir en 1950. Os froitos están maduros. Imos ver se se facilitan as condicións da súa realización. A colección «Benito Soto», de Pontevedra, prometéunos moito. Non cabe dúbida que o seu programa é escelente. Podemos agardar que encete o seu comprimento ao se iniciar o ano. Aparte da copiosa obra inédita dos nosos poetas maiores, pode darnos a coñecer valores novos. Ademáis, abre outras interesantes perspectivas. Se é verdade que se propón reunir nun tomo versos de Otero Pedrayo, prestará un servicio moi indispensábel. Otero Pedrayo, do que a obra en verso apenas se coñece, é un poeta moi importante, aínda que ninguén pareza

terse decatado delo. Ademáis, representa un momento lóxicamente necesario na evolución da nosa lírica, que, sin el, sería incompleta. Coa súa obra, que debe representar antre nós a corrente do simbolismo íntimamente fecundada pola temática e o espírito raciáis, énchese un oco que normalmente non pode esistir; e a publicación dos seus versos fará máis definida, crara e lóxica a liña da nosa poesía.

A editorial Galaxia está chamada a desempeñar un trascendente papel na nosa vida cultural, e é de presumir que adique á poesía especial atención. Non sabemos se ela dará a luz a tan esperada Antoloxía de poesía galega, preparada por espertas mans. Cos poemas de Cabanillas que a *Editorial de los Bibliófilos Gallegos* ten a punto de alumiamento, gozaremos de outro sazonado froito. Se todas estas promesas se logran no ano de 1950, non haberá pasado sin gloria o de 1949, no ventre do cal se xestaron.

1949

2

O TEATRO GALEGO E O I CERTAME LITERARIO DO MIÑO

Pídeseme, como membro do Xurado que fallóu o I Certame Literario do Miño, que proporcione algunha información adicional sobor dos testos máis interesantes antre os que concurriron, información que satisfaga a curiosidade dos curiosos un pouco máis alá dos termos do despido fallo, das breves decraracións oráis recollidas pola Imprensa de beizos de algúns xueces e das manifestacións particulares formuladas no ámbito familiar da polavila ou a reunión amical.

A idea da fundación deste Certame, que desexamos se convirta nunha permanente institución, xurdíu nun momento dabondo prósimo ao que naturalmente tería de ser o do fallo da súa primeira realización. Foi así, por este ano, inevitábel a premura. Que en tales condicións se acadara o bo suceso que se rexistóu, é píñora de futuros prometedores. Mais o urxente das condicións neste primeiro ensaio debe ser tido en conta cando se trate de xulgar a laboura dos escritores que concurriron, a da comisión organizadora e a do xurado calificador.

Éste non estaba de ningún xeito constituido por un amábel fato de escépticos compadres, que *nemine discrepante* resolven en amigábel componenda. Os componentes do xurado asumiron con toda inxenuidade —é decir, con toda nobreza— a súa función. Cadaquén dispuxo ceibemente do seu voto, e todo se resolvéu por votación. A cal unhas veces deitóu unanimidade; outras, sinxelamente maioría. Nalgún caso, como é sabido, o peso dos votos mantivo equilibrados os pratiños da balanza.

Como dispoño de pouco tempo e non quero ocupar moito espacio, teño de reducir estas liñas a comentar —con moita máis brevedade da que a materia merece— o que indudábelmente constituíu o mellor ésito do Certame: a opción ao premio «Valle-Inclán», que nos presenta unha actividade no terreno da literatura dramática que, pola súa intensidade e a súa calidade, supón unha aportación fundamental a un xénero aínda non afirmado nas nosas letras.

O xurado escolmóu seis das pezas presentadas. Eu tería premiado as seis, se dispuxera de medios para eso, aínda que, naturalmente, graduando os premios segundo os méritos relativos. Realmente, esto é o que o xurado fixo, pois concedéu os *accesil* de que dispuña, e, ao ficar dúas pezas escolmadas sin premio, o feito de telas escolmado evidencia o seu desexo de honralas, cando menos, coa correspondente mención. Técnicamente, non era lícito abrir as plicas, porque as obras non foron en definitiva galardonadas; mais a garantía de permanecer oculto que se dá así ao nome dos autores, e que o xurado ouservóu rigurosamente, non era neste caso piedoso e mesto sudario de desfeita, pois a decraración dos nomes dos autores de *Os homes poden ser deuses* e *Orestes*, decraración que só os proprios autores poderían facer, redundaría en prestixio certo dos mesmos, ao menos segundo a miña opinión [1].

Nin o premio nin os *accesil* se outorgaron sin loita. *Os homes poden ser deuses* contóu co meu voto, mais non cos suficientes para figurar antre as obras premiadas. A técnica da votación, e as incidencias désta, que obrigaban á minoría a repetir o

(1) Ambas obras foron publicadas posteriormente, cos nomes dos seus autores, a primeira en versión castelá, que ha ser a versión orixinal, se non me trabuco. Velaquí as fichas editoriáis correspondentes:
JUAN MARIA GALLEGO, *Los hombres pueden ser dioses*, Ediciones Celta, Lugo, 1961.
ARCADIO LÓPEZ CASANOVA, *«Orestes»*, en *Grial*, número 2, Vigo, 1963.

seu voto ata impor o seu candidato ou esgotar os *accesit*, impidíume votar a *Orestes*, que na miña candidatura figuraba no carto lugar.

As pezas finalistas poden se clasificar en tres feixes. Incluiremos no primeiro as obras *simbolistas*, de ambiente lendario, histórico ou pseudohistórico, as pezas *de época*, romancescas ou novelescas nalgún xeito, de alta tesitura poética, diálogo requintado e ningún desexo de repercusión maioritaria —característica esta derradeira de todas as pezas escolmadas. Integran este fato a obra premiada, *A noite vai como un río*, e unha das que outiveron accesit, *Nicolás Flamel*.

O segundo feixe significa a aparición no noso teatro da *fabula palliata*, coas súas pezas vestidas á grega, aínda que faladas á moderna, ou vestidas —mal vestidas— á moderna, mais faladas á grega. Intégrano *Os homes poden ser deuses*, *Orestes*, e *A volta de Ulises*.

Finalmente, o terceiro grupo, constituido por unha soa peza, *Auto do labrego*, representa a conceición tradicional do teatro galego como teatro de tema rural, aínda que por suposto a obra non xira dentro da órbita do vello costumismo realista, senón que é unha peza máis ou menos *simbólica*, mais non simbolista no sentido das que forman o primeiro grupo.

MAI TE VINSE COSÍ NOTTE TAN CHIARA

A noite vai como un río é unha peza completamente *evasiva*. Os que se encirriquitan —e compréndese— perante a incoercíbel tendencia de Cunqueiro ao libre xogo da pantesía, non serán encalmados por esta comedia poética, na que, como no teatro isabelino, o máis delicado arrecendo lírico está veteado de estupendas ráfegas de beleza grotesca. ¡Belísimos esperpentos, sí, algúns persoaxes, algunhas pasaxes da comedia! Acenos de guiñóis, monifates de doce, nobre e ecoante madeira. O autor áchase no cumio da súa forza creadora, móvese con asombrosa seguridade e fai tintinar na súa escarcela os áureos doblóns da riqueza poética, revelándonos que as súas reservas son inesgotabeis. Gastóu dabondo, mais agora, maduro de esperiencia, a súa xenerosidade xa non é prodigalidade. Nada de romantismo. Se o mirades ben, teredes de vos asombrar de cán dirixido e planeado, con qué clásica economía, se ofrece o lirismo, ás veces shakespeariano, desta peza pantástica. Pertece ao teatro poético en prosa, do que se pode considerar fundador a

Maeterlinck. E algo de simbolista ten. As esqueiras, as frores axudan a compor os cadros con esa mórbida e requintada sinxeleza que constituíu o segredo de Maeterlinck. Cunqueiro percura perante todo os efeitos delicados, o mesmo no plano da elegancia lírica que no da cromática picaresca. A comedia é marxada, cun baile moi cheo de mudanzas de persoaxes e situacións. Mistúranse a comedia lírica de decadente beleza de outono italián e a farsa brillante, orquestrada con ledos compases de suntuosa ópera bufa. Certo valleinclanismo anxelizado asoma ás veces, como non se trate dun garcialorquismo máis paradisíaco. Castelao aplaudiría algunhas escenas que semellan cousas súas. A peza ten valores escénicos indudabeis, mais calculados para un público culto. Rexistemos, finalmente, a mestría do estilo do diálogo. Aínda que se supoña que a acción se desenrola nun país de pantasía, a espiritualidade galega informa a materia literaria, e combínase decotío cos pulos procedentes da tradición culta universal, que tanto operan nesta obra. Os admiradores de Cunqueiro sentiránse arrebatados pola beleza irresistíbel desta peza sabiamente arbitraria. E sentiránse alporizados —e compréndese— ante os que piden a Cunqueiro que se convirta en Camus.

TRAXEDIA ALQUÍMICA

Sin Cunqueiro é inconcebíbel unha peza como *Nicolás Flamel*. En efeito, nela manéxanse decote fórmulas cunqueiranas. *Nicolás Flamel* é un grande triunfo de Cunqueiro, pois recoñéceo mestre, e mestre capaz de suscitar aventaxados discípulos. É decir, que Cunqueiro creóu escola. *Nicolás Falmel* semella un conto de Cunqueiro adaptado ao teatro por un devoto do escritor mindoniense. É en realidade unha narración dialogada, e aínda que haxa dúas ou tres mortes seguidas por enveleñamento a vista do espeitador, o asunto carece de dinamismo interno. Todos os persoaxes son escelentes conversadores, e os leitores de Cunqueiro gustarán dos seus saborosos diálogos. A obra consta de diálogos máis que de escenas. Estas soen rematar tranquilamente, sin que ao autor se lle ocurra percurarlles finái brillantes. Shakespeare faguía o proprio. Un persoaxe di: «Ide con Deus»; e a escena rematóu. De todos xeitos, hai que insistir na escasez de efectismos teatráis que, a diferencia da peza de Cunqueiro, caracteriza á de Cortezón. O xogo de saídas e entradas dos numerosos, variados e enxebres persoaxes,

vestidos xirifeiramente, dá animación espectacular ao argumento. Mais éste móvese co ritmo fluinte do relato máis que co impetuoso do drama. E por moi grande que sexa a débeda de Cortezón con Cunqueiro, o *Nicolás Flamel*, aínda que cheo de recursos que vostedes poden considerar *esteticistas*, non é de ningún xeito unha oferenda desinteresada nas aras da beleza, como *A noite vai como un río*. Non hai *evasión*. Pois este Flamel, alquimista medieval, pon as bases da física nuclear, pronostica o impacto na Luna do proxectil soviético e pregúntase se o espírito resistirá o progreso sobrecolledor da técnica. Alá fica so, no seu laboratorio, dono da enerxía atómica, mais tristeiro e amargurado, pois, ademáis de dubidar se a súa ciencia e divina ou satánica, perdéu a Olimpia, fremoso, pulido, dourado, erubescente corpo de muller, e non conservóu a Perrenelle, a súa intelixente media laranxa, Lady Macbeth deste sabio atómico que teme se lixar de sangue as mans.

ULISES

Das *palliatae*, *Os homes poden ser deuses* segue craramente a liña do teatro francés contemporáneo, e lembra sobor de todo a Giraudoux. Dáse nela a utilización do mito grego relaborando a súa moral. Os mesmos tráxicos gregos operaron así. Moitas veces reanudóuse o fío, de xeito que un teatro de tema mitolóxico áchase sempre en escena desde o Renacimento. Lembremos as traxedias humanísticas, logo as comedias mitolóxicas barrocas, a traxedia neoclásica. Se o romanticismo parecéu repudiar o mito clásico, eso pode ser certo nas terras clásicas, mediterráneas; mais non no país de Shelley nin no de Hölderlin. O simbolismo volvéu ao mito grego en todas partes. Como na época rococó, a ópera poboóu a escena de heróis antigos, que modularon verbas de Hofmannsthal con música de Strauss. E despóis Giraudoux, Cocteau, Gide, Montherlant, Anouilh... *Os homes poden ser deuses* emprega o diálogo natural e enxeñoso proprio da aristocracia moderna. É un drama en que a vida pública e a privada aparecen antremisturadas. Dunha banda, é a traxedia do herói político. Un grande xefe realizóu unha grande obra. Mentras se acha ausente, unha oligarquía goberna no seu nome, convertindo o seu culto en relixión do Estado e administrando habelenciosamente o seu prestixio. Mais o herói regresa, e oligarcas e pobo descobren que

ten ideas proprias, que non desexa se resignar a ser o que o mito ten feito del. Ninguén está disposto a sustituir o mito do herói polo herói mesmo. Xurde o golpe de estado.

Técnicamente, a obra compónse dunha serie de diálogos espositivos puntuados por escenas poéticas de efeito teatral nas que se renunciou á forza tráxica e percuróuse unha discreta e recollida intimidade de bo gosto. Unha maior concentración da acción e unha maior diafanidade conceptual realzarían a finura desta peza.

ODISEO

O mesmo tema aparece tratado en *A volta de Ulises*, do que o autor resultóu ser Xosé Luis Franco Grande. A comparación, pois, impónse. En ambas obras, Ulises sucumbe perante a proba do seu regreso. Esto ocurre, fundamentalmente, porque o que se perde endexamáis se recobra. Aquelo ao que retornamos despóis de longo tempo, non é xa o que deixamos á nosa partida. Nós tampouco somos o que fumos. Non pode ser anulado o tempo. Os modernos tratadistas de Ulises optaron pola ontoloxía de Heráclito, abxurando da ontoloxía estática, eleática, da tradición homérica. Polo demáis, mentras o autor de *Os homes poden ser deuses* non perdéu nunca de vista que estaba compondo unha peza dramática, o de *A volta de Ulises* quixo espresar en forma dialogada unha ideoloxía. Fixo, pois, non un drama, senón un diálogo platónico. Por eso nesta obra o discursivo embulla o dramático de tal xeito que non estamos en presencia de teatro verdadeiro, nin aínda teatro de cámara, nin xiquera teatro para ler —se é que esiste tal cousa—, senón ante o diálogo filosófico simbólico que semella constituir a verdadeira vocación do autor, quen manexa os persoaxes como siloxismos, apaixoadamente entregado a un impasíbel xogo de axedrez dialéctico.

A obra divídese en dous *tempos*. O primeiro carece de toda acción. No segundo hai momentos de acción, nos que o diálogo se anima, mais en xeral domina o ton intelectual, discursivo. Os persoaxes son todos, ao seu xeito, escolásticos, e algúns xurisperitos. A ideoloxía domina a sensibilidade. Considero consecuencia deste teoretismo certas fallas de técnica dramática no manexo dos persoaxes. Na escena IV do *tempo* II, Eurímaco e Penélope sotérranse no silencio demasiado tempo. Aínda que

continúan en escena, son esquecidos polo leitor, polos demáis persoaxes e polo autor. Nunha representación ¿qué farían mentras tanto os actores encarregados deses papéis? ¿E cómo xulgaría o espeitador ese silencio de estatuas? Certas condicións de naturalidade que o teatro máis convencional esencialmente esixe, son postergadas polo autor á súa necesidade avasaladora de espresión conceptual. A obra é un ensaio dialogado, ao xeito de Erskine, aínda que o temple de Franco é moi distinto do de aquel brillante escritor. Erskine, que tratóu o mesmo tema en *O marido de Penélope*, engaiólanos polo seu san sentido común, espresado cunha craridade confortadora. Non voa alto o seu pensamento, porque non quere perderse nas nubes. En Franco hai pouco interés polo sentido común; opera en estratos máis profundos da verdade, é moito máis serio, pois as estrucias leguleiescas que na súa obra se espoñen, aínda que formuladas nunha linguaxe anacrónica que pode lembrar a técnica de Christopher Morley, non comportan verdadeiro humor, senón que máis ben son unha sangrante caricatura do absurdo da norma social. En *A volta de Ulises* hai pouco lirismo, moita dialéctica, moita xurisprudencia: en fin, para unha obra de arte, esceso de conceptualismo. O autor posee un talento indudábel, que se manifesta no vigor do seu pensamento. A obra é prácticamente irrepresentábel. O cal non quere decir que non se represente. Tamén se representaron os diálogos de Platón, en tempos dos Medici, en Florencia. Mais non en Atenas, en tempos de Platón.

AS ONDAS DO RIO DEVALABAN LENES

A terceira *palliata*, *Orestes*, xa non é un drama de «la Grecia de la Francia», como *Os homes poden ser deuses*, nin un diálogo platónico, como *A volta de Ulises*. É unha traxedia verdadeira, cos seus caracteres rectilíneos, ca súa linguaxe ritual, co seu coro e o seu ineluctábel destino. Está escluido desta obra todo o cotián. Non hai o menor rasto de humor, nin se pulsa a trega do anacronismo, nin abrollan por ningures as verbas vulgares ou o *esprit gaulois*. É unha traxedia grega, tan grega que só no derradeiro momento trascende do seu helenismo. Até ese derradeiro momento podera crerse que o seu autor se limita a facer un exercicio escolar, incorporando ao teatro galego unha adaptación do teatro grego. Mais a inutilidade da vinganza de

Orestes para purificar a cidade, que é o risco máis persoal da peza, fainos ver cómo pode se interpretar nun sentido máis trascendente. Hai un país en que gobernan os tiranos, que se teñen apoderado violentamente do poder, deitando o sangue do soberán lexítimo. Mais a semente déste xermolóu no esilio. O regreso dos desterrados e a subseguinte caída dos gobernantes, feridos pola espada do herdeiro do príncipe asasinado, non limpa a Argos da súa inmundicia, como podería agardarse. Se fedía o sangue de Agamenón, fede o sangue de Clitemnestra. O sangue non se lava con sangue. Aparte esto, o *Orestes* non dá un paso máis aló de Sófocles, do que segue a *Electra* no primeiro acto case escena por escena, persoaxe por persoaxe, situación por situación. Resulta, así, unha versión ceiba de Sófocles. No segundo acto introdúcenos no interior do palacio, contra o costume grego, e esto obrígalle a se desenvolver con máis orixinalidade. De todos xeitos, das tres pezas mitolóxicas, ésta é a máis fiel á tradición clásica. As outras dúas non podían se inspirar en modelos dramáticos clásicos, pois non poseemos ningunha traxedia grega que trate a volta de Ulises. Este *Orestes*, pola súa técnica e o seu estilo, é a menos moderna das *palliatae* presentadas ao Certame. As gabardinas dos gardas de Existo proceden da gardarroupía de Anouilh, mais os traxes modernos que as acoutacións indican non teñen razón de ser aquí, nunha peza en que a linguaxe e o decoro son inteiramente antigos. Debía representarse con traxes gregos. A craridade conceptual da obra é completa.

AGORA MALDITO SERÁS DA TERRA

Canto ao *Auto do labrego*, ven ser unha dramatización da historia de Caín e Abel. A cobiza do labrador empúrrao ao crime: quere dar morte ao pegureiro e faise matar por éste. Está desenrolado o asunto mediante diálogos discursivos coroados por unha acción final, que se consuma rápidamente. O autor, Manuel María Fernández Teixeiro, puxo en boca do labrego verbas que demostran inquedade filosófica, o cal non debe escandalizar a ninguén, pois xa fica dito que a obra non é realista, senón simbólica, aínda que —repitámolo— non simbolista. Como todas as pezas seleccionadas, ésta diríxese a un público culto. De ningún xeito creo que sexa obra para representar nun

taboado ergueito nunha feira. É teatro de cámara, inspirado no pobo, mais non escrito para o pobo.

CODA

Poño fin aquí a estas noticias sobor das pezas escolmadas. Son noticias baseadas nas notas de leitura e nos meus relembros de leitor, pois non volvín a ver os orixináis desde que os devolvín para que outros membros do tribunal os estudasen. E sinto non poseer unha copia de cada unha destas pezas, dignas todas dunha análise máis detida. Espero que se imprenten, mais antretanto, se estas liñas poden adiantar unha impresión aos amantes do teatro galego, consideraréi que o traballo que me toméi en enfialas non foi do todo inútil [2].

1960

3

O CASO LEAVENWORTH

Lin últimamente a novela titulada no seu orixinal *The Leavenworth case*, obra da escritora norteamericana Anna Katharine Green (1846-1935). Trátase dunha novela policíaca. Realmente, un testo clásico dentro deste tipo de novela. Pois calqueira que sexa o xuicio que un crítico actual poida formarse verbo de *The Leavenworth case*, o especialista en historia da literatura policíaca sabe que tal relato foi o primeiro dos publicados pola súa autora, a cal, a partir do mesmo, contribuíu sustancialmente a fixar o esquema do xénero. *The Leavenworth case* é de 1878, anterior polo tanto aos primeiros ensaios de Conan Doyle, e só posterior, antre os fitos que marcan a tradición do tipo, aos de Poe, Gaboriau e Collins.

A novela policíaca é un xénero de literatura popular que ten hoxe millóns de leitores, distribuidos en todos os países. Es-

(2) Agora temos impresas todas as obras citadas, agás a de Franco Grande: é decir, aparte das mencionadas na nota anterior, aquela á que se outorgóu o premio e dúas das que outiveron *accesit*. A saber:
ÁLVARO CUNQUEIRO, *«A noite vai coma un río»*, en *Grial*, número 10, Vigo, 1965.
DANIEL CORTEZÓN, *«Nicolás Flamel»*, en *Grial*, número 12, Vigo, 1966.
MANUEL MARÍA, *«Auto do labrego»*, separata de *Céltica, Caderno de Estudos galaico-portugueses*, Porto, s.d.

tes xéneros populares, aínda preteridos polas máis importantes obras consagradas ao estudo das literaturas nacionáis, son unha realidade social que non se pode descoñecer. O público leitor repártese en moitos estratos, e só as capas superiores son permeabeis á literatura artística de alto rango, única de que soen falar os máis dos tratados históricos. Endebén, nunha colectividade cultural autárquica compre satisfacer a demanda de todos os grupos de leitores, e, verdadeiramente, non se comprende a esistencia dunha literatura selecta, dirixida aos intelectuáis, sin supór por baixo dela unha serie de actividades literarias escalonadas, que sustentan e xustifican históricamente a actividade superior.

Mais a literatura galega é, en tal sentido, anómala. Nas súas orixes, a literatura é popular, e só por sublimación do tradicional e por individualización do colectivo chega a ser erudita. A primitiva poesía castelá non é mester de clerecía, senón de xograría. É o proceso lóxico. Mais, por razóns históricas, a literatura galega de hoxe é alta literatura. A pesar de ser unha literatura nova, diríxese non ao pobo, como é o normal nas literaturas novas, senón a unha aristocracia intelectual. O leitor de literatura galega é o leitor máis culto de Galicia, e para este leitor escreben os escritores. Temos, pois, en Galicia, alta literatura; mais non temos literatura popular. Non temos, por exemplo, literatura policíaca, nin novela de aventuras, nin relatos sentimentáis, xéneros todos que, a despeito da súa escasa prestancia artística, constitúin unha especie de humus que contén as materias orgánicas de que se nutre unha literatura artística que viva naturalmente.

A minoría non se concibe sin a maioría. Unha literatura minoritaria que non sexa cumio dunha literatura maioritaria, é unha anomalía histórica. Por motivos circunstanciáis, esta anomalía dáse en Galicia. O leitor galego só le literatura selecta. Non esiste, agás insignificantes escepcións, unha literatura galega popular. Non argúi esto saúde social. Por moi pouco interesantes que poideran ser desde o punto de vista estético obras en galego da chamada literatura barata, a esistencia das mesmas proporcionaría un subsolo firme á literatura culta, única que polo de agora poseemos, e que, por moito que nos encha de orgullo, está, sociolóxicamente considerada, un pouco no ar, e esposta ao azar de calqueira vento.

E evidentemente desexábel a ampliación do cupo actual de leitores en galego. Mais carecería de discreción aspirar a ampliar moito a base de leitores para *O segredo do humor*, poñamos por caso de obra literaria de alta cultura. Non todos poden ir a Corinto, decían os gregos. O disfrute de certas refinadas belezas esixe un certo capital intelectual. O número de leitores en galego debe ampliarse mediante o fomento dunha literatura popular, que satisfaga as modestas esixencias das persoas de mediana ilustración. Aínda que esto importe pouco á arte, importa, e moito, á hixiene social. Só unha xenerosa abundancia de literatura barata pode sustentar con seguridade a esistencia dunha literatura cara.

Non se trata da publicación do noso folklore. Eso está moi ben; mais é outra cousa. Trátase do cultivo individual dos subxéneros populares. Que a moza obreira sentimental, ou o industrial sin problemas metafísicos, ou o vixiante nouturno aburrido en vacacións, podan botar man dun libro en galego, unha novela rosa, ou unha novela de misterio, ou unha novela de aventuras. A novela policíaca, que, segundo se di, orea os cerebros do doutor Adenauer e do doutor Erhard —que non son, seica, casos de indixencia espiritual, despóis de todo—, podería ser un escelente campo de ensaio para a saudábel finalidade apuntada. Ao fin e ao cabo, o proprio Dickens exercitóuse neste tipo de literatura, de xeito que seguir as súas pegadas non é un desdoro para ninguén. E se nos frorece un Graham Greene galego que seipa insuflar nunha trama policíaca interesante para todos, un contido ético, e mesmo relixioso, que contribúa á nosa perfección moral, mel sobre filloas. Un premio para novela policíaca en galego podería prestar insospeitados servicios á difusión das nosas letras. Encaremos o problema con humildade e con audacia á vez. O relato policíaco ten sido rozado por Foie nalgunhas páxinas de *Terra brava*. Elementos policíacos áchanse tamén nun drama de Bernardino Graña. Moito nos alegraría que estes dous escritores outasen ao premio maxinado.

Bo. Cando se ama, todo lle lembra a un o seu amor. Lin unha novela policíaca e escribín un artigo sobre literatura galega.

1963

4

A NOVELA POLICÍACA

Algunhas persoas escribíronme verbo dun artigo, publicado nestas columnas, sobre a literatura galega e a novela policíaca. Bo é saber cómo o leitor interpreta o que le, pois nunca debe estar un seguro de ser tan intelixente como para espresar con toda precisión o seu pensamento. A reacción do leitor, pois, é sempre interesante para quen non posea unha cega admiración pola súa propria obra. Tomo pe nalgunhas impresións que me foron comunicadas para airear de novo a cuestión de referencia.

Antre as persoas aludidas, dúas tiveron a bondade de manifestarme as súas dúbidas sobor da conveniencia da novela policíaca en galego. Unha destas persoas parece crer que a novela policíaca é un xénero ínfimo, indigno de ocupar a atención dos nosos narradores. A outra persoa carece de escrúpulos estéticos, pero tenos moráis, sobre a licitude da novela policíaca.

Verdadeiramente, eu son un mal abogado da novela policíaca, pois non esperimento cara ese xénero ningunha inclinación especial. Mais a novela policíaca é hoxe o xénero de leitura que conta cun maior número de leitores. Partindo deste feito, consideraba eu as posibilidades de que a literatura galega colonizase ese campo. Esto incrementaría notábelmente o censo de leitores en lingua galega. Obteríase, pois, un ésito inmediato. Xa que o pobo galego —unha parte do mesmo— le novela policíaca, que a lea en galego. Esto decía eu, ou, cando menos, esto quixen decir. E non decía máis nin digo máis, nin me comprometía nin me comprometo a soster que as miñas indicacións se baseaban no suposto de que o xénero policíaco é desexábel desde o punto de vista do placer estético e da educación social. Eu falaba da conveniencia da novela policíaca en galego por amor ao galego, non por amor ao policíaco.

De todos xeitos, bo será advertir que o que condena sin discriminación a novela policíaca desde o punto de vista literario, non parece estar esento de error. A novela policíaca pode ser tosca ou delicada, pode estar mal escrita ou estalo ben. Escritores de prestixio universal son Edgar Poe, Charles Dickens,

R. L Stevenson, G. K. Chesterton, Graham Greene; mais todos eles cultivaron o relato policíaco. Se esistira un Dickens galego, seguiría sendo Dickens cando escribise novelas policíacas.

A novela policíaca, conservando a súa forma sustancial que se apoia na detección dun misterio, poda profundizar canto se queira no problema moral. Pode afrontar a cuestión das relacións antre o ben e o mal; pode ilustrar a loita das forzas positivas e as forzas negativas no espírito do individuo e no corpo social; pode conter, en fin, toda unha teodicea comprimida. Pois Chesterton e Graham Greene, novelistas católicos comprometidos ¿qué fixeron senón esto? O escritor de talento non perde o seu talento ao enmarcalo nese marco.

Co dito fica craro que se a literatura policíaca é barata, cabe a posibilidade de tornala cara. Tense visto en Agatha Christie unha concepción da esistencia baseada no suposto dunhas convencións que enmascaran a realidade profunda de cada ser. O desenmascaramento que Hércules Poirot realiza, resulta así obra de reforma social. Máis descarnada é a denuncia da corrupción nas novelas de Samuel Dashiell Hammet e Raymond Chandler, escritores que, canto ao estilo narrativo, poden se considerar discípulos de Hemingway. E en George Simenon, a loubanza do cal púxose de moda antre os máis altos intelectuáis de Occidente, tense sinalado un fondo esistencialista que o liga ás correntes filosóficas máis características do noso tempo. Finalmente, a técnica da novela policíaca foi beneficiada por Jorge Luis Borges e Alain Robbe-Grillet. Non, non cabe negar que coa novela policíaca podedes forxar, se sodes artistas puros, primores de técnica, e se sodes apóstolos dun credo social, os máis convincentes testemuños a prol das vosas ideas.

Non coido, pois, que unha posíbel novela policíaca en Galicia carecese, despois de todo, de oportunidades artísticas, e menos de valor educativo. Todo dependería dos seus cultivadores. Naturalmente, éstes necesitarían o vigor necesario para tecer as súas tramas no ámbito da vida galega real; mais o que acertase, asegurarías un posto na historia da nosa literatura. Aos escritores que xa o teñen, pode non lles interesar esta empresa desde o punto de vista da súa utilidade persoal; mais poden acometela como un servicio ao idioma que cultivan. E, po-

lo demáis, sempre hai escritores inéditos, ou pouco coñecidos, para os que debrouzar ese camiño sexa unha laboura tentadora. Dun xeito ou outro, non considero ocioso o empeño.

1963

5

LITERATURA GALEGA 1974

Se a literatura, segundo a opinión de Todorov, esiste só en tanto esforzo para espresar o que non pode espresar a linguaxe ordinaria, estamos obrigados a concluir que, polo que se refire a 1974, a literatura galega se deseña en boa parte como un paréntese que abranxe un material non específicamente literario.

Ben seguro, afirmacións do tipo da que vimos de formular, teñen sempre, no mellor dos casos, unha validez relativa. Unha análise pormiudo daqueles materiáis afastaría neles, sin dúbida, elementos auténticos e inauténticos polo que á literariedade se refire. De por parte, xogamos cun conceito de especificidade literaria que, malia o seu prestixio actual, non pode agardar aceitación unánime, pois os conceitos son estormentos de traballo, máis ou menos uteis segundo a man que os manexa; e, por se esto non abondara, disentir é hoxe a forma principal de coidar.

Como queira que sexa, semella certo que o ano 1974 non foi un ano de especial trascendencia para a literatura galega. Houbo, certamente, que rexistrar determinados feitos aparentemente moi favorabeis ao desenrolo daquela literatura. Mais trátase de feitos non sustancialmente literarios. Un deles foi o avance no uso do idioma galego. Aínda que é verdade que xa en tempos de Carlos IV foi dirixida aos poderes públicos unha representación en nome dos labradores galegos redactada no noso idioma, tal práctica devíu insólita domente os tempos que vivimos. Algún testo poético que se arroga esa representatividade —temos exemplos desde Vicente Turnes—, debe ser situado noutro plano. Mais no ano que morre, temos lido escritos en galego firmados por fatos de labregos. Non pretendemos inducir a ninguén a caír na inxeleza de crer que eran os mesmos labregos os redactores dos seus manifestos. Mais os seus porta-

voces estimaron oportuno facelos falar en galego ao dirixirse á opinión pública, e, como é de supor que os firmantes sabían o que firmaban, concluiremos que o campesino, para quen tradicionalmente o galego era só fala oral, vai sendo liberado da súa ignorancia ou da súa alleación polo que se refire ao carácter literal da súa lingua.

Cando ouservamos outros fenómenos paralelos —profesionáis que empregan o galego para dar a coñecer ao público as súas reivindicacións; entidades que fan unha versión galega dos seus Estatutos— que se deron en 1974 por primeira vez, ou en 1974 restauraron usos esquecidos, ou en 1974 fixeron frecuente o que dantes era escepcional, estamos autorizados para preguntarnos se non temos realizado progresos sustanciáis no campo das letras galegas. É verdade que todo esto é continuación dun proceso moi anteriormente encetado, e que non faltaron tampouco progresos no campo do ensino e da pastoral relixiosa. Mais queríamos suliñar especialmente o que de algún xeito pode ter causado maior impresión á opinión pública.

Moitos estarán pensando en que houbo outro feito de maior sustantividade literaria: a multiplicación das representacións teatráis. Todo esto, en efeito, debe ser tido en conta para caracterizar o ano literario galego. Endebén, estamos nun terreo paraliterario, nun terreo socioliterario, cando inventariamos feitos dese tipo. A espansión do veículo idiomático, a xeralización dos rituáis artísticos dunha literatura, son fenómenos que afectan a esa literatura; pero non son esa literatura. Esa literatura está propriamente constituida polas obras literarias, como un cadro está constituido pola obra específica do pintor, e non pola abundancia no mercado de tubos de pintura, pola divulgación do uso de molduras axeitadas ou pola frecuencia de esposicións dos lenzos compostos.

Unha literatura, ao menos no sentido social, non é outra cousa que unha mensaxe que os autores envían aos leitores; ou aos espeitadores, se queremos incluir na literatura formas de comunicación como o teatro (e o cine); ou aos ouvintes, simplemente, se non queremos —como non debemos— escluir da literatura a mensaxe radiodifundida. O público é, por conseguinte, un factor esencial na determinación histórica dos caracteres da literatura. A tensión antre autor e público é ele-

mento esencial da vida literaria. Canto máis pese o público nese binomio, máis se achegará a producción literaria aos caracteres proprios da producción industrial. Ésta, nos países de economía liberal, e, en menor medida, nos países de economía dirixida, está rexida pola lei da oferta e a demanda. Aínda que hai forzas sociáis que poden exercer unha acción asoballante na demanda de público, éste non se sinte condicionado nas súas necesidades, mesmo se non outén plena satisfacción delas. Así que, mediante a aprobación ou a desaprobación que outorga ao producto literario, consumíndoo ou rexeitándoo, mercando ou non mercando o libro, léndoo ou non o lendo, aplaudindo ou pateando o drama, repetindo ou esquecendo a canción, o público presiona ao autor. E na medida en que éste se sinta un fabricante de ouxetos literarios, un artesán que traballa polo pan, un xograr que cobiza o ésito, un vaidoso que arela a sona, estará sometido ás esixencias do público, e a súa estética será a dos seus leitores. Alleará, pois, a súa persoalidade de artista, avincallándose a un amo, por motivos económicos, psicolóxicos ou patolóxicos. Será como os poetas dos tempos de Calígula que nos presentara Camus. Só que Calígula pode ser unha cobra dunha cabeza única ou unha hidra de cabezas múltiples.

Perante un público fortemente determinado por unha situación histórica, somente o artista xenial pode manter os seus puntos de vista, sempre que, ademáis, dispoña dunha colocación que lle dé para xantar sin depender esclusivamente da cotización dos seus productos artísticos. E pode ocurrir que as circunstancias históricas sexan de tal natureza, que polaricen a atención dese público —entendido no seu aspecto maioritario—, de xeito que os valores literarios propriamente ditos, é decir, os valores artísticos da literatura, carezan —temporalmente— de poder de suxestión. O público, daquela, a opinión pública, está enteiramente proxectada sobre os asuntos públicos, é decir, sobre o seu proprio destino, e non ten lecer, ou vagar, ou ganas, ou gosto, ou capacidade, ou tempo, para prestar atención a outra cousa que a sí mesmo, a outra cousa que á cousa pública, aos problemas da cidadanía, da colectividade como comunidade de dereito público. Esto, ou algo análogo, semella ocurrir antre nós.

Entón resulta que un público que se atopa nesas condicións, non demanda unha literatura no sentido tradicional da

palabra, ou sexa, unha literatura artística. ¿Diremos que rexeita a literatura a secas? ¿Diremos que demanda unha literatura didáctica? Estaríamos tentados de coidar que a literatura do pobo de Galicia, a literatura en Galicia, a literatura —se se quer— galega, de 1974, foi ese complexo de testos circunstanciáis, atinxintes a intereses públicos, mundiáis, européus, hispánicos, nacionáis, locáis, estamentáis, profesionáis, gremiáis, reflexados en editoriáis de prensa, en entrevistas periodísticas, en manifestos, en esposicións, en rogos ou esixencias colectivas, en notas informativas, en acraracións, en reitificacións, en cartas abertas, en táboas reivindicativas, en adesións, en protestas, en denuncias, en apercibimentos, en mocións, en resolucións. En tal caso, a pobreza da literatura galega en 1974 sería só aparente. Sería o erro de óptica producido por unha perspectiva formalista. Percuraríamos en vau unha literatura artística en galego. A verdadeira literatura galega de 1974 estaría en galego e en castelán, e non sería unha literatura de forma, senón de contido; non sería unha literatura de autores artistas, senón de leitores cidadáns. A súa temática sería o conxunto de problemas que afectan a Galicia, non só como unidade distinguida dentro dun mundo de entidades étnicas, senón tamén como parte integrante de outras entidades de maior dimensión neste universo que vivimos.

Os asuntos literarios serían así os asuntos públicos, os asuntos de todos. Habería unha democratización da temática, e, correlativamente, unha democratización das formas, tanto das estructuras como da linguaxe.

II

Podería se pensar que esiste un público para a literatura conxuntural, didáctica, tendenciosa, propagandística, xornalística —que non é propriamente literatura, porque a súa espresión é nidiamente denotativa—, constituido, fluctuantemente, polos interesados nos problemas que lle fornecen o seu asunto; e un público para a literatura artística en galego, atento aos valores estéticos e lingüísticos das obras. Aquel sería un consumidor de testos efímeros, funxibeis; éste un gozador moroso de bens con pretensións de perdurabilidade. Dunha banda ficarían os panfletos, os comunicados, os reportaxes, e da outra a lírica, a épica, a dramática. Mais as cousas non son de tal xeito.

Abonda para comprobalo botar unha ollada sobre a lírica, a épica e a dramática que hoxe se escrebe. Estes xéneros «librescos» fan esforzos desesperados para semellarse aos xéneros «periodísticos». A literatura «de creación» devece por imitarse á literatura «de consumo». O libro *Home ao pairo*, poesías de Avelino Abuín de Tembra, remata cun alegado contra o autoritarismo, como tantas pezas de protesta xuvenil. *Os Eidos* 2, de Uxío Novo Neira, contén un poema «Letanía de Galicia», que é o correlato lírico dun manifesto patriótico. As mellores narracións do ano, que son as firmadas por Xosé L. Méndez Ferrín, toman os seus asuntos directa ou simbólicamente da realidade social de Galicia e do mundo contemporáneo en xeral. Eduardo Blanco Amor escrebe teatro «pra a xente», entendendo por xente «o púbrico do común». Outro autor dramático, Daniel Cortezón, ao tratar un tema tan proclive ao engolamento aristocrático como *Xelmírez ou a gloria de Compostela*, cóidase moi ben de non caer nunha mitificación do grande prelado polo estilo de *Asasinato na catedral*, e pon xiquera en boca do Arcebispo algunha interxección escatolóxica e algunha brincadeira secsual sobre a unión de Urraca e o rei aragonés. Así, o xénero *traxedia*, de tan nobre xinea, anque nado na democrática Atenas, é esparexido co orballo do hisopo popular. Non estamos a loubar nin a trabar, que non é a nosa obriga. Mais cando a literatura «artística» achaia a leira para que os que apañan os froitos non tropecen nas pedras, é que percura o modelo de leitor que lle fornece, maiormente, o leitor da actualidade xornalística. O público a quen se quer complacer é ése. Non hai outro. Logo, a literatura en sentido tradicional non é autónoma, non é autárquica. Non ten público específico. Vive parasitariamente, adoptando as formas de comunicación da literatura de consumo. ¿Por cánto tempo?

III

Como en todo, en literatura hai rasgos relevantee e rasgos irrelevantes. Os libros que vimos de citar non son de ningún xeito na súa totalidade característicos desta tendencia a facer á literatura artística tributaria da literatura utilitaria. Mesmo nalgúns deles, o predominio do gratuito sobre o condicionado polas circunstancias ambientáis é notorio. Mais se cabe, naturalmente, a nivel crítico, intentar unha análise científica e mes-

mo unha valoración histórica das citadas obras, independentemente da súa fortuna no mercado, non é menos certo que, calesquera que podan ser os valores que unha investigación independente poda nelas rexistar, a lexibilidade actual das mesmas está en razón directa da abondancia de elementos estrapolados da literatura utilitaria. Son eses elementos os que poden percurarlles un ésito de público; pois hoxe é o contido, o asunto, así como a simplicidade da forma, a súa acomodación a esquemas consolidados e transparentes, o que pode movilizar a atención. Unha obra de espresión automática, de moral maniquea, de linguaxe espida, de asunto social e de persoaxes populares realizaría o arquetipo literario reclamado pola fluencia actual das condicións determinantes da demanda. Todos os escritores que percuran un ésito inmediato apóianse nese esquema, con máis ou menos consecuencia segundo a educación de cadaquén. Así, os límites antre poética e didáctica poden esvaírse, e unha obra pode ser aplaudida se conceitualmente reflexa a mentalidade dominante, volcada circunstancialmente cara un número limitado de intereses prácticos, aínda que a composición literaria daquela obra sexa desleixada, torpe ou elemental. O que equival a decir que o elemento literario non importa na literatura. En realidade, o que ocurre é que a urxencia dos problemas da sociedade chega a ser sentida con tanta intensidade, que o público, maioritariamente, é a opinión pública, e somente os problemas políticos —incluindo, naturalmente, os económicos e sociáis— se admiten como asunto da obra literaria. O cal equival a decir que non esiste un público suficientemente numeroso que xustifique unha verdadeira literatura. O público de que depende hoxe o autor popular, é un público orixinariamente alleo á literatura. É o público da prensa e do discurso político, que somente se interesa por obras nas que se ventilen as cuestións que afectan aos seus intereses como elemento dunha comunidade.

Fora dese ámbito, esiste, sin dúbida —anque do que temos dito pareza deducirse o contrario—, mais en medida moi modesta, o leitor non votado a unha temática testemuñal ou propagandística; é decir, o leitor que posee unha formación literaria, e para o que escreben os autores que pretenden ser poetas e non profetas, pastores de vocábulos e non de moitedumes, percuradores de belezas e non de xusticias, intérpretes das cou-

sas e non endereitadores de entortos; ou que, pretendendo o un e o outro, non descoidan polo outro o un. Este público é minoritario, porque na era social que vivimos se acha como avergoñado do seu total ou parcial esteticismo, que semella insolidariedade cos que padecen a inxusticia. Marx soía citar a Goethe, mais antre nós hai quen cre que esa conducta era impropria de Marx. Hai unha tendencia a empezar desde cero que o humanismo socialista dun Lukacs desaproba coa súa atención á diacronía literaria.

Secomasí, Cunqueiro, que nos dou este ano un libro cun novo esbozo teatral, non parece discrepar de Marx polo seu respeito ou continuismo artístico. Esa nova peza esculca moitas reviravoltas do home fáustico, e anque non podamos decir que dependa en absoluto do rei de Weimar, supón unha concepción humanística da literatura que é común —¡quén o diría!— ao cronista de Mondoñedo, ao burgués de Frankfurt e ao xudéu de Trier. Estamos aquí no campo da literatura caracterizada pola literariedade, aínda que os terribles dramas de Cunqueiro, cos seus amores desmedidos, os seus incestos e os seus asasinatos, disten moito de definirse por un conformista esteticismo convencional.

Ramón de Valenzuela, Bernardino Graña, Eduardo Moreiras, Maruxa Fernández teñen aportado á narrativa galega novas contribucións. Non sabemos —é cedo para adiviñalo— cáles antre esas obras e outras que se cadra esquecemos, ficarán inscritas nos fastos da nosa literatura. As que o consigan, han loitar con armas momentáneamente desiguáis frente á producción de rápido consumo á que o leitor está adaptado. Se cadra haberá que abrir un paréntese mentras se serean as augas toldadas da cidadanía. Domente, o traballo silencioso dos filólogos, que nos devolven figuras devanceiras devoradas pola continxencia ou desfiguradas pola mitificación, pode ir acumulando un tesouro de verdade sobre o que no seu día se edifique unha nova tradición que restaure o pasado e peneire o farelo e a fariña.

1974

6

NOVOS NOVELISTAS

1. Unha novela de guerra

O feito mesmo da guerra (1936-1939), de tan profundas consecuencias na historia do país, só tivo na literatura galega unha repercusión moi modesta. Sin dúbida escribíronse máis novelas de guerra, e nós temos coñecimento de varias. Mais non sabemos que se publicara ningunha outra fora da titulada *Non agardéi por ninguén*.

Esta novela, redactada en forma autobiográfica por un escritor que vivíu con máis ou menos literalidade os acontecimentos que narra, carece do ton sombrizo que marca a maior parte das novelas de guerra. Non hai propriamente máis momento dramático directamente referido que o combate do Murallón [2]. Este episodio non dá a tónica da obra, como non a dá o diálogo do Naranxo [3], que de ser relevante tería podido orientar a escritura dos sucesos por outros vieiros. En realidade, e deixando aparte aquel e algún outro momento, o que da guerra nos dá máis ben esta novela é o que nela hai de aventura; o que un espíritu mozo e deportivo pode atopar nela de escitante.

Ao traveso das aventuras de Gonzalo de Ozores, un mozo fidalgo galego de ideoloxía galeguista e republicana, coñecemos esceas da vida en Galicia a principios da contenda. Primeiro o cadro dos foraxidos en terras de Trasdeza, e logo, unha vez que Gonzalo renuncia á guerrilla, o seu alistamento como soldado en Pontevedra. A partir deste momento cambia o lugar da acción, que agora nos remite ao frente de batalla e á retaguardia da zona de combate en Estremadura e Castela a Nova. A novela é agora unha novela de espionaxe. O motivo do disimulo e o motivo do amor van dominar a trama, combinándose no caso das relacións de Gonzalo coa primeira Clara, xefe local de Falanxe na vila de Guadalupe. Coa persoalidade da segunda Clara bordeamos o terreo da aventura como fin en sí mesma da

(1) RAMON DE VALENZUELA, *Non agardéi por ninguén*, Buenos Aires, 1957.
(2) *Id.*, pp. 30-35.
(3) *Id.*, pp. 37-44.

narración. «A Clara II mergullábame nun mar de confusións. Tiña dentro do meu miolo unha novela romántica de aventuras» [4]. Ata que o protagonista se pasa ao campo republicán, e co único remanso do diálogo apuntado, a acción desenvólvese sin esmaio, mediante unha sinxela e eficaz espresión narrativa. Son pouco significativos os rexistos do odio que afastaba aos bandos en loita. Semella como si Gonzalo, seducido pola aventura, cruzase pola guerra igual que un corredor campo a través, con intrépida ardencia de mozo deportista. Un aspecto da guerra, non certamente esencial, mais interesante, dentro da súa limitación, énos brindado por esta novela, escrita con naturalidade e frescura.

2. O realismo social

A propósito de Neira Vilas, que reside en Cuba, falóuse de «realsocialismo» [5] ou «socialrealismo» [6], o que apunta ao «socialismo realista», proclamado desde 1932 como método axeitado para o tratamento do material literario na Rusia soviética durante a era de Stalin. Segundo formulación da **Unión dos escritores soviéticos**, o ouxeto do realismo socialista é «la creación de obras de alto significado artístico, llenas de la lucha heroica del proletariado mundial y de la grandeza de la victoria del socialismo y que reflejan la gran sabiduría y heroísmo del partido comunista» [7]. O realismo socialista rexista, pois, os logros positivos dunha sociedade socialista. Neira, en todo caso, presentará con realismo unha sociedade non socialista, polo que denunciará aspectos negativos: esto será máis ben «realismo crítico». Realismo socialista só na súa tendencia, se é que ésta esiste, a propugnar un cambio social socialista. Mais a cotío, se non «realsocialismo», cando menos «socialrealismo», ou «realismo social» son etiquetas que queren designar unha visión literaria realista na que as estructuras e as forzas sociáis funcionan como principáis motores das accións ou como determinantes das situacións presentadas. Esto, que

(4) *Id.*, p. 116.
(5) «A súa postura literaria seméllase, en certos pulos, á actitude ispida do realsocialismo» (BENITO VARELA JÁCOME, *Singraduras da narrativa galega. De Castelao a Neira Vilas*, La Coruña, 1973, p. 270).
(6) «Entre 1967 e 1969 lostrega dende Cuba o traiazo do social-realismo de Neira Vilas» (*Ibidem*, p. 30).
(7) ETTORE LO GATTO, *La literatura ruso - soviética*, traducción de Oreste Frattoni, Buenos Aires, 1973, p. 288.

nin xiquera é necesariamente marxismo, que pode ser simplemente socioloxismo, atópase, desde logo, en parte da obra deste autor. Hai nel, efectivamente, «denuncia social». Tal ocurre en *Memorias dun neno labrego,* onde a sádica conducta do señorito [8] non parece, polo contesto, describir un caso de psicopatoloxía, senón máis ben un típico proceder de clase, xa se pretenda lle dar un valor histórico-social ou un valor simbólico. Hai tamén unha evidente preocupación social en *Camino brelemoso* [9]. Porén, a interpretación do mundo realmente plasmada nestas novelas —calesquera que sexan as ideas conscientes do autor— dista moito de convir coa visión do materialismo económico, a non ser que se trate dunha versión vulgar ou desviacionista do mesmo. Hai un marcado sentimentalismo, unha propensión á efusión e ao enternecimento, ata unha ríxida dicotomía moral antre os persoaxes —que non debe se confundir coas funcións dialécticas asignadas aos seitores a que pertecen—, que suponen unha concepción idealista da vida, o que sería ou é contradictorio cunha leitura ortodosamente realsocialista das obras. Como é ben sabido por todo crítico non dogmático, tales antinomias son o pan noso de cada día nas realizacións humanas.

As *Memorias dun neno labrego,* como as *Cartas a Lelo* [10], son escritos de temática infantil ou xuvenil nos que o narrador é o protagonista. Plantéase aquí o problema técnico de facer falar a ese narrador menor de idade. A tradición literaria coñece dúas solucións. A realista: o autor esfórzase por que o protagonista escriba realmente as súas memorias e as súas cartas coas súas proprias verbas, que reflexarán a estructura efectiva dos seus pensamentos. A idealista: o autor renuncia á fotocopia e á taquigrafía, e dános unha versión artística, transportada a un rexisto superior, das supostas manifestacións do

(8) XOSE LUIS NEIRA VILAS, *Memorias dun neno labrego,* Buenos Aires, 1961, p. 97. O señor castiga ao protagonista servíndose como instrumento, para maior crueldade, do pai déste. O motivo do castigo é que o protagonista, ao se ver insultado e acometido polo fillo do señor, que capitaneaba a outros dous nenos, guindóu unha pedra ao xefe do grupo, e derrubóuno cunha fenda na cabeza. A resposta do pai do ferido non se presenta como efeito da cólera ou a paixón paterna. O narrador pronunciase craramente: o señor é malo. «Cando escoitóu os nosos pasos, reviróuse e botóume unha ollada furente, chea de pezoña, que me puxo medo. Logo, sorréu con maldade, mentras lle entregaba a mau pai unha corda encartada».

(9) XOSE LUIS NEIRA VILAS, *Camino brelemoso.* Vigo, 1967.

(10) XOSE LUIS NEIRA VILAS, *Cartas a Lelo.* A Cruña, 1971.

memorialista infantil. No primeiro caso, teremos un exercicio de antropoloxía ou psicoloxía. No segundo, unha escritura convencional. Abarrancados, os escritores soen saír do paso polo segundo procedimento. Ao cabo, son escritores, e non deseñadores de modelos psicolóxicos. Como cando Blanco Amor, na *Esmorga*, quer facer falar ao picapedreiro, Neira Vilas racionaliza e ordena a linguaxe dos seus persoaxes para facela inteliXíbel e literaria percurando ser fiel a, mais non escravo da suposta espontaneidade conceptual e verbal das súas criaturas. En fin, unha solución idealista, literaria; non realista, documental. Unha «traducción», non unha «grabación» da voz postulada.

Camiño bretemoso emprega a mesma técnica narrativa que xa rexistamos en *A esmorga:* o «diálogo telefónico», que Camus ilustrara con *La chute* [11]. Incluso se dá na obra de Neira Vilas o mesmo caso de *A esmorga*, que é o mesmo caso do *Werther*. As derradeiras verbas non poden se pór na boca do protagonista, porque a súa función —a daquelas verbas— é dar conta da morte do mesmo protagonista. Así que hai un epílogo —neste caso moi breve— posto en boca do autor. O mesmo que nas obras de narrador infantil, nésta renunciase á ilusión da cinta magnetofónica, e a linguaxe do eu que escoitamos só é convencionalmente adoita á súa condición.

As miserias da vida no medio rural galego e as miserias da vida na emigración marcan fortemente as obras que vimos de esaminar, aínda que en ambas hai elementos sentimentáis de tipo romántico. Romantismo social hóuboo en España —ao menos desde *María, o la hija de un jornalero*, de don Wenceslao Aiguals de Izco—, nun tipo de novela popular orientada cara o grande público. Os libros de Neira tamén se orientan cara o grande público, aínda que sexa cara un grande público que aínda non esiste en Galicia, mais que vai esistindo cada día un pouco máis como consecuencia da democratización da cultura. Así, a súa escritura é sinxela, a súa gramática tradicional, e liñal a súa sintase narrativa. Moi atento á mensaxe ideolóxica, este autor non adopta técnicas novas, sírvese das asimiladas polo leitor, seguindo neste aspecto unha orientación conservadora encaminada á máis rápida comunicación. A forma de

(11) *Historia da literatura contemporánea*, 2.ª ed., Vigo, 1975, p. 716.

transmisión da mensaxe en *Camiño bretemoso* non é, segundo vimos, insólita, aínda que desde logo supón unha certa vontade de construcción técnica.

En *Cartas a Lelo* reaparece o escenario e algúns persoaxes de *Memorias dun neno labrego.* A serie de cartas é o soporte formal dunha serie de episodios da vida infantil que nos devolve ao mundo das *Memorias.* Como outros libros narrativos contemporáneos, éste difícilmente pode ser considerado novela; mais non é menos novela que o *Merlín* de Cunqueiro. As *Cartas a Lelo,* de temática evidentemente infantil, é dubidosamente unha obra destinada a leitores infantís, a diferencia de outras narracións do autor espresamente consignadas a aquela clase de público. É de notar que as *Cartas* non conteñen elementos de crítica social esplícita que xustifiquen nin por asomo a súa catalogación como «socialrealistas». Trátase dun libro xuvenil, de costumes aldeás, no que privan o humor e o sentimento da terra.

Se queremos incluila neste grupo, diremos que *A leima,* de Carlos Durán [12], é unha alegoría, en parte moi árida, como todas soen selo, e moi reiterativa, o que xa non é achaque xenérico. Cando se evocan feitos do pasado nos que interveñen outros persoaxes máis variegados que o oprimido, o opresor e o colaboracionista, que son os actores do presente narrativo, a rixidez do esquema atenúase, a acción cobra interés humán, e, aínda que é indudábel que o autor continúa fiel ao seu propósito didáctico, o leitor esquécese doadamente do drama xeral que se lle oferece, e segue con simpatía os anacos en que homes que parecen poseer vida por sí mesmos, insinúan accións que de producirse con maior liberdade terían podido constituir a base dunha novela menos abstracta.

3. A nova narrativa

O nome de «nova narrativa» semella formado sobre o de *nouveau roman,* e entón debería aplicarse somente a escritos que de algún xeito se correspondan coas novelas francesas de Robbe Grillet, Natalie Sarraute, Michel Butor... Trataríase, dentro da literatura galega, dunha novela marcadamente esperimental, dun exercicio intelectual de recreación minoritaria e

(12) CARLOS DURÁN, *A leima,* Vigo, 1973.

de posibilidades moi limitadas. Neste sentido, *Arrabaldo do Norte*, de Xosé Lois Méndez Ferrín [13], sería o prototipo do xénero. E o deuterotipo sería *A orella no buraco* [14].

¿Debemos incluir outras novelas neste grupo? ¿Qué diremos de *As ponlas baixas* [15], *Cambio en tres* [16], *O paseo* [17]? Evidentemente, tamén poden ser consideradas novelas esperimentáis, pois en todas elas hai alardes técnicos, ou, cando menos, unha morfoloxía ou unha sintase narrativa non tradicional. Mais estas obras distáncianse máis, ao noso parecer, dos modelos franceses. *O paseo* é a máis regular na súa forma, aquela na que o xogo técnico aparece menos marcado, menos ostensíbel, menos asoballante do argumento. Éste, en *As ponlas baixas*, fica escurecido por un manexo insuficientemente plástico e coerente dos elementos da composición. Casares outorgóu a ésta unha atención primordial, que non deixa tamén de se reflexar no esluido do asunto; mais neste caso, sexan ou non indispensabeis certos xogos verbáis e gráficos, hai axuste efectivo entre tema e execución. Todas éstas, máis ou menos logradas, son novelas intelectuáis, de composición deliberadamente «nova», ou «revolucionaria». Calquera que sexa a mensaxe, ás veces imperceptíbel, que se lles poda atribuir, son ante todo forma, son ante todo artesanía, son ante todo literariedade. E, por suposto, productos absolutamente indixeribeis para o público sin ilustración ao que, segundo as decraracións de algúns escritores actuáis, se debe consagrar todo o esforzo de comunicación que a literatura comporta. Fizmente, o público ilustrado tamén ten dereito a ler, e esto xustifica este tipo de literatura. A cuestión da súa oportunidade xa non é unha cuestión literaria.

A máis recente novela que podemos inscribir neste fato é *Vollar* [18], de composición diseminativo - recolectiva, ensaio narrativo sobor da emigración galega e a atracción da terra distanciada. Nunha ou outra forma, o tema do desterro, do esilio, da emigración, aparece, como é natural, con frecuencia na novelística da posguerra. Galegos en Madrid preséntannolos *Vollar*, *As ponlas baixas*, *A torre de Babel*. A emigración a Francia

(13) XOSE L. MENDEZ FERRIN, *Arrabaldo do Norte*, Vigo, 1964.
(14) MARIA XOSE QUEIZAN, *A orella no buraco*, Vigo, 1967.
(15) VICENTE VAZQUEZ DIEGUEZ, *As ponlas baixas*, Vigo, 1968.
(16(CARLOS CASARES, *Cambio en tres*, Vigo, 1969.
(17) XOAN XULIO ALFAIA, *O paseo*, Vigo, 1970.
(18) XAVIER ALCALÁ, *Vollar*, Vigo, 1972.

refléxase en *Cambio en tres*, o mesmo que en *Adiós, María. Como calquer outro día* inspírase no traballo dos galegos en Londres. *Camiño bretemoso* trasládanos á Arxentina.

Non temos falado aínda específicamente de algunhas destas novelas. As que ate o de agora esaminamos dentro da «nova narrativa» son novelas breves, aínda que non sexan «novelas curtas». Mais na dirección anovadora áchase tamén unha novela longa, á que consagraremos os derradeiros párrafos do presente apartado.

Adiós, María [19], é o esforzo máis sostido que se realizóu para acadar unha novela galega á que a composición e o fraseo lle den un aspecto moderno no sentido de que a súa sintase narrativa a agrupe no mangado de novelas europeas e americanas das que a técnica consiste no cruce constante de elementos. Unha rapaza pensa, lembra e proxecta. Trátase, pois, como en tantas novelas actuáis, dun monólogo. Maxa, a protagonista, non dialoga, nin xiquera cun interlocutor mudo. Reflesiona. Dialoga consigo mesma. Monologa, pois, En principio trátase de recoller o fluxo da súa conciencia nas páxinas do libro. Esto non é materialmente posíbel; e as licencias de puntuación e mesmo as rupturas de marxinación tipográfica, os distintos nivéis de sangría das liñas e outros recursos esteriores, son, como tales, medios impresionistas de suxerir ao leitor —difícilmente poden funcionar para un ouvinte— o carácter natural, e polo tanto desordenado, ilóxico no sentido de non reflexivo, de espontáneo, que o monólogo da narradora comporta. O contrapunto, a interferencia de planos, o fundido, o anacoluton, todos os medios que se lle ocurren á autora para reflexar do xeito máis esacto posíbel o movimento da conciencia en fluencia espontánea, son empregados e refléxanse, no que cabe, ao traveso da impresión do testo. Sabemos que toda transcripción verbal do pensamento, o escolma e ordena, e que, polo tanto, o correlato literario do contido dunha conciencia é inevitábelmente convencional. Cortázar ten que ordenar, como Cervantes, o material que manexa, aínda que o seu ordre sexa un ordre revolucionario. As rupturas das secuencias temporáis e lóxicas na novela de Xoana Torres, e o seu reflexo na escrita pertecen ao indumento que en certo tempo e en determinado seitor do mundo literario visten un argumento e un material narrativo;

(19) XOANA TORRES, *Adiós, María*. Vigo, 1971.

mais non son elementos esenciáis nin relevantes. A novela en cuestión podería se escribir de xeito liñal e clásico sin desvirtuar a súa singularidade. É realmente un estudo de psicoloxía da mocedade, que, naturalmente, se enmarca nun determinado contesto social. O fundamental é o persoaxe, o protagonista, aínda que haxa grande riqueza de matices na descripción do ámbito no que o protagonista se move.

4. NEORREALISMO

Outras dúas novelas longas preséntannos aos seus persoaxes galegos no ambiente de Londres ou de Madrid. Formalmente, estas dúas novelas renuncian á innovación técnica ou á utilización ou adaptación de novedades técnicas. Non son, neste aspecto, novelas de avangarda, aínda que ambas, pola súa minuciosidade, polo seu afán notarial de rexistar en bruto a realidade que demarcan, polo seu tempo lentísimo, poden ser consideradas novelas esperimentáis. En *Como calquer outro día*[20] tenciónase, máis unha vez, a crónica dun día, un día calquera da vida dun persoaxe. O Ulises de Suárez - Llanos non se presta a ser portador dos complicados símbolos que condecoran ao Ulises de Joyce. No mellor dos casos, simboliza a un home calquera nun día calquera, o que pode ser o símbolo da humanidade no tempo; mais tan alta significación non é esixida polo modesto estilo de actuario que emprega o autor. A crónica puntual dun día de Madrid, que inclúi o relembro de acontecimentos desenrolados en Londres, segundo a técnica cinematográfica de *flash-back*, sitúanos no plano da literatura documental, e semella nos referir ao neorrelismo.

Menos comprometida coa unidade de tempo, mais tamén concebida como acta fielmente levantada da indiscriminada cotidianidade, é *A torre de Babel*, na que só un soño simbólico [21] creba a vontade de obediencia do escritor ao desenrolo dos feitos, feitos probábelmente históricos, non no sentido solemne da verba, senón no sentido de que ocurriron realmente. Supomos que hai escasa invención e abundante transcripción da realidade neste outro espécimen de neorrealismo.

1975

(20) CAMILO G. SUAREZ-LLANOS, *Como calquer outro día*, Vigo, 1962.
(21) LOIS DIEGUEZ VAZQUEZ, *A torre de Babel*, Vigo, 1968., pp. 181 - 184.

ÍNDICE

FUNDACION PEDRO BARRIE DE LA MAZA.
CONDE DE FENOSA

SERVICIO DE PUBLICACIONES

OBRAS PUBLICADAS

SERIE MEDICINA GALAICA

—EL BOCIO EN GALICIA Tema del Premio Extraordinario Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1978 Belmonte Vicente Premio Extraordinario Alsina y Gómez Ulla Accesit. Tojo Sierra Mención honorífica (Ed 1980)
—REUMATISMO EN GALICIA Tema del Premio Extraordinario Fundación Pedro Barrié de la Maza. 1979 Galdo Fernández Premio Extraordinario Fuentes Rodríguez y Manzano Medina. Accesit Costa Sánchez. Mención honorífica (Ed. 1980)
—RAMON OTERO ACUÑA UN GADITANO EN FONSECA Pérez Hervada (Ed 1980)
—Epidemiología de la meningitis meningocócica y meningococemia en Galicia Etiología, profilaxis, diagnóstico y nuevos aspectos terapéuticos Premio extraordinario Fundación «Pedro Barrié de la Maza». 1980 (Ed. 1982).

CORPUS GEOLOGICUM GALLAECIAE

—GIL IBARGUCHI. Metamorfismo y plutonismo en la región de Muxía - Finisterre (N W. de España). (1982)

II

EN IMPRENTA

—CASADO NIETO Sagra Biblia en Galego II Libros Históricos III Os Profetas

III

EN PREPARACION

—SOTO VISO «Melodías para piano Cantares viejos y nuevos de Galicia del compositor Marcial del Adalid»
—BANGO TORVISO «Arquitectura Románica en Orense»
—IZQUIERDO PERRIN Arquitectura Románica en Lugo I.
—FERNANDEZ OTERO «Mobiliario Litúrgico de la Provincia de Orense»
—Climatología básica de Galicia Equipo de biólogos de la Facultad de CC Biológicas de Santiago
—GARCIA IGLESIAS El maestro de Banga
—SCHUBARTH Música de Tradición Oral en Galicia Tomo I
—GARCIA GUERRA Hospital Real en Galicia
—VALES VILLAMARIN Obras completas


FUNDACION PEDRO BARRIE DE LA MAZA
CONDE DE FENOSA
NOSA
A
FE
6·XI·66

Fundación
Pedro Barrié
de la Maza

libros e autores galegos seculo XX