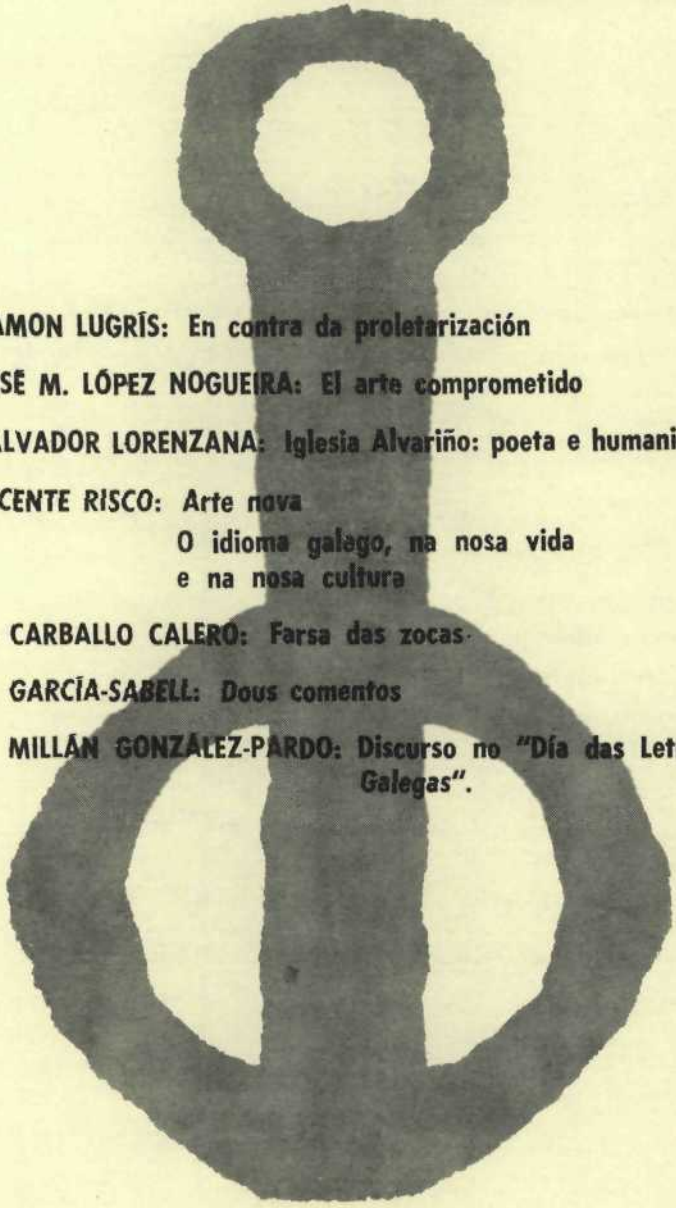
1 xulio
agosto
setembro 1963

GRIAL



RAMON LUGRÍS: En contra da proletarización

JOSÉ M. LÓPEZ NOGUEIRA: El arte comprometido

SALVADOR LORENZANA: Iglesia Alvariño: poeta e humanista

VICENTE RISCO: Arte nova

O idioma galego, na nosa vida e na nosa cultura

R. CARBALLO CALERO: Farsa das zocas

D. GARCÍA-SABELL: Dous comentos

I. MILLÁN GONZÁLEZ-PARDO: Discurso no "Día das Letras Galegas".

VIGO

© EDITORIAL GALAXIA, S.A.
Reconquista, 1 - VIGO
I.S.B.N. 84-7154-611-6 (Obra completa)
I.S.B.N. 84-7154-612-4 (Tomo I)
Dep. Legal VG-227-1988

Esta edición da revista Grial *comprende os 100 números que foron aparecendo, trimestre a trimestre, ao longo de 25 anos. No seu conxunto representa un dos pilares certos da difícil recuperación da nosa cultura despois do silencio imposto polo trauma da guerra civil. Quen vaia seguindo con atención as súas páxinas poderá percibir, e en certo modo compartir subxectivamente, os pasos que se foron dando para afianzar a presencia renovada da nosa cultura, tanto na súa actividade creadora coma na súa apertura receptiva á cultura universal e máis especialmente á europea.*

A colección destes 100 números de Grial *non só comprende o labor continuado no decorrer dos últimos 25 anos senón tamén a totalidade da primeira época da revista. Co número 101 comenzará unha nova época, a segunda, e confiamos en que dentro de 25 anos, en chegando ao número 200, comence a terceira. E así indefinidamente.*

No cabo desta primeira etapa sentímonos confortados coa confianza en que, a semellanza de Grial, *outras iniciativas destinadas á reconstrucción da nosa unidade como pobo terán tamén continuidade a través das renovacións marcadas polo paso do tempo.*

Só desa maneira chegará Galicia a súa plenitude.

GRIAL
REVISTA GALEGA DE CULTURA
N.º 1 — XULIO, AGOSTO, SETEMBRO 1963

SUMARIO

ENSAIOS — Páxinas

Problemas do noso tempo: En contra da proletarización, por RAMÓN LUGRÍS 3

El arte comprometido, por J. M. LÓPEZ NOGUEIRA. 11

Iglesia Alvariño: poeta e humanista, por SALVADOR LORENZANA 28

Homenaxe a Vicente Risco: Arte nova. O idioma galego na nosa vida e na nosa cultura 43

ESCOLMA

Farsa das zocas, por R. CARBALLO CALERO 67

PENEIRA DOS DÍAS

Dous comentos, por D. GARCÍA-SABELL 80

Encol do Informalismo, por R. PATIÑO MANCEBO ... 85

Gallegos fuera de Galicia: Emilio González López, por R. PIÑEIRO 87

Rosalía e Azorín, por COSME BARREIROS 89

Discurso no «Día das Letras Galegas», por I. MILLÁN GONZÁLEZ-PARDO 92

Poemas a Rosalía, por S. GARCÍA-BODAÑO, A. LÓPEZ CASANOVA, XOHANA TORRES, C. CASARES MOURIÑO ... 96

LIBROS, por *Xosé M.ª Álvarez Blázquez e Basilio Losada Castro* 101

REDACCIÓN E ADMINISTRACIÓN
Editorial Galaxia — Reconquista, 1 — Vigo

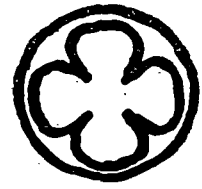
Dep. Legal: VG - 99 - 1963

GRIAL inicia a súa segunda época no centenario da aparición dos "Cantares Gallegos". En 1863, Rosalía abre con ese libro o camiño da diñificación cultural da nosa língoa. Siñificativamente, esa obra inicial do rexurdimento galego nútrese da fala, dos cantos e do sentir popular. Nos "Cantares Gallegos" rosaliáns, é a ialma coleitiva de Galicia a que se espresa. I ó espresarse, ó se facer verbo, descóbrese a sí misma. Faise conscente. De ahí que a certeira intuición estimativa do noso pobo convertise a Rosalía na súa persoalidade máis representativa, no seu símbolo máis auténtico.

Cen anos despóis da aparición dos "Cantares Gallegos" —nos que o falar, o cantar i o sentir do pobo galego atinxiron rango e trascendencia cultural—, a imaxe espritoal de Rosalía acada toda a forza magnética e toda a aureola venerábel dun verdadeiro mito. Uns por adiviñación intuitiva i outros por refresión conscente, todos sabemos que a nosa persoalidade espritual, en canto galegos, afinca as súas raíces na agromada cultural que Rosalía inicia e representa. Por eso o seu nume simboliza a unidade espritual de Galicia como pobo.

Fiel ó profundo siñificado diste centenario que preside o seu re-nacemento, GRIAL arela facer no noso tempo,

co esforzo coordinado de todos, algo semellante ó que Rosalía fixo hai cen anos: remover as enerxías creadoras da espritualidade galega. Sabemos que somentes así —desenvolvendo os valores acochados na propia persoalidade—poderá o pobo galego arrequecer o patrimoño cultural da humanidade.



PROBLEMAS DO NOSO TEMPO: EN CONTRA DA PROLETARIZACION

¿Cántos libros se terán escrito dende que comezóu o século, encol da proletarización? Libros de economía; libros sociolóxicos, e libros filosóficos, porque o problema da proletarización ten raigañas moi fondas. En moitos sensos, proletarización equivale a «masificación». Xa dende tempos de Hegel fálase do problema das masas. O mesmo Hegel, estarrecido, agoiraba «a chegada das masas». E non sabía que íl mesmo ía contribuir grandemente a lles abrir camiño. Posibelmente non hai país europeo no que non se teña chamado a atención dos inteleituaes encol dise perigo. Mais algo había de fatal no camiñar da época das masas, poisque non fomos quén a lle detelo paso. E veleiquí estamos de cheo na civilización da masa, e na proletarización da vida toda.

A proletarización (compre decilo dende xa) non se limita a unha soia crás social, á que denominamos «crás proletaria»; quer decir, o estrato social que proporciona a man de obra pra o complexo industrial da nosa civilización. Sin duda, nise núcleo social é onde máis estragos ten feito a tendencia proletarizante; mais a doenza é como un cancro, que se foi estendendo a outras capas sociaes. Os efeitos parecen menos graves cando se trata dun artesán, ou dun oficinista, ou dun téinico. O certo é, nembargantes, que a condición de proletario tense propagado a tódolos ordes da vida.

Si insistimos, con todo, en centrarmos o problema no caso da crás traballadora —por razón da importancia do seu volume—, ímonos atopar axiña con que hai xa moito tempo que os sociólogos comezaron a se preocupar do fenómeno que se produz cando un home queda reducido á condición de proletario. Trátase do fenómeno da disociación entre os fins da empresa e mailos ouxetivos

do obreiro. Iste preocúpase escrusivamente de facer o seu traballo —o que lle sinalen—, de cobrar o seu salario —tamén sinalado previamente— e, no millor dos casos, percurar adiantar na súa profesión, de xeito que poida aspirar a postos de meirande responsabilidade millor retribuidos. Os fins da empresa, a calidade do producto, a aportación ao progreso e ao ben común, son cousas que lle caen moi lonxe.

Lémbrome dun film inglés, moi agudo, encol dos problemas laboraes na Gran Bretaña —«I'm all right, Jack»—, no que había unha escea moi siñificativa: a direición dunha empresa convoca a tódolos obreiros na cantina da fábrica pra lles falar da necesidade de mellorar a productividade co ouxeto de exportar máis. As espresiós de aburrimento dos obreiros —e non só de aburrimento, se nón tamén de incredulidade e de retranca—, eran unha leición de socioloxía. A proletarización disociou ao traballador do seu traballo, que realiza automáticamente e, moi de cote, a desgana. Perdéu o obreiro interés pola obra —aquil interés que tiña, en troques, o artesán—, e non atopóu nada novo pra o reemprazar.

Un día, ao falar da inutilidade dos cálculos dos economistas sobor do rendimento do traballo cando non teñen presente máis que os datos económicos, escribía Ruskin: «Estarían no certo si o obreiro fose unha máquina movida a vapor, a eleitricidade, pola forza da gravedade, ou por calisquer outro axente cuia potencia se poida calcular. Mais como é, en troques, unha máquina cuia forza motriz é a ialma, a potencia diste axente tan peculiar entra como cantidade descoñecida en tódalas acuaciós dos economistas, sin que íles se decaten do feito, e falsea tódolos resultados. En máquina tan curiosa, o aumento do traballo non se acada con diñeiro, nin pola coerción, nin ca axuda de ningún combustíbel. Acádase somente cando a forza motriz —quer decir, a vontade ou o esprito do home— chega ao seu grado másimo por virtude do seu propio combustíbel, que non é outro que os seus afeitos» [1].

Un comunista tiraría inmediatamente a conclusión de que acontece iso cando o obreiro está sometido á explotación por parte do empresario capitalista, e que isa situación queda eliminada no seo dunha orgaización comunistá, na que o obreiro sexa, en realidade, o dono de todo, en última instancia. Desgraciadamente, non é así. Primeiro, porque tamén se dá o fenómeno dentro do mundo comunista —e con moita gravedade, por certo—, e segundo, porque xa

[1] *Unto this last.*

non é esaito nin xusto decir que o obreiro dos países oucidentaes está explotado polo capitalista. O problema é moito máis fondo. Non esquezamos que a evolución do capitalismo oucidental ten chegado a un punto no que a propiedade industrial xa non é persoal, senón que está diluida entre milleiros de aicionistas —moitos diles, obreiros ou orgaizaciós obreiras, como acontece na Gran Bretaña e nos Estados Unidos— e que os xerentes da empresa están empregados cun salario, como os obreiros, e como ístes tamén sometidos á aición da proletarización. Nisas empresas o obreiro non está explotado por un orondo capitalista con leontina e xaruto, como os da revista satírica soviética *Krokodil*. Por outra banda, temos o caso dos obreiros de industrias nacionalizadas. ¿Pódese decir, por exempro, que os conductores de autobuses británicos son ouxeto de explotación por parte dos capitalistas? E inda máis: podemos sinalar o caso dos empregados das orgaizaciós cooperativistas, que nasceron como intento de sustraer ao obreiro da maquinaria capitalista. E velahí están ises empregados das cooperativas na mesma condición que os outros proletarios; o mesmo que o barrendeiro ou que o torneiro. Un bó coñecedor do réxime de cooperativas, M.W.T. Mercer, dixo nunha das súas obras: «A gran maioría dos obreiros empregados nas sociedades cooperativas non son máis que asalariados. En tanto que asalariados, gozan de boas condiciós. En xeral, están en condiciós de traballo moito millores que os seus camaradas que ganan o pan noutras empresas. Con todo, os empregados das cooperativas tampouco representan o traballo emancipado. Non cambia a súa situación social. Naturalmente, si o desexan, poden se convertir en cooperativistas, e teren os mesmos dereitos que os outros; mais, en tanto que empregados, as súas relaciós co movimento cooperativista non son de caráiter cooperativo: son puramente económicas. A única relación que teñen ca sociedade de consumo pra que traballan é o vello sistema da prestación dun servicio a cambio dunha suma de diñeiro, sin que ise sistema teña esperimentado modificación nin cambios esenciaes» [2].

A iste respeito, paréceme moi siñificativa a definición que un xornalista italián —moi chusco— daba de outro colega seu, que, ademáis de escribir, é empregado dun sindicato na Gran Bretaña. «O meu colega —decíame o xornalista— escribe artigos loubando a organización sindical, destacando os seus benéficos efeitos na situa-

[2] MERCER, M. W. T.: *First essentials of Co-operative Industry*. London, 1930.

ción do obreiro e do país, defendendo valerosamente os principios sindicaes cando alguén os ataca. A xente lée os artigos e pensa: veleiquí un defensor do obreiro. Mais como se dá o caso de que o meu colega é funcionario dun sindicato, o que en realidade está a facer é adular ao seu patrón. No fondo, non é máis que un escravo». É unha *boutade*, mais ten miolo dabondo.

Decíamos que a proleterización ataca a tódalas crases sociaes, i en todas traba. Non se trata de que as deixe reducidas a unha soia, tal como pretende facer a proletarización de tipo comunista. Trátase de que todas sufren os efeitos da proletarización nunha forma que lles é peculiar. O pequeno labrego, que rabuña a terra en percura de mantenza dentro da súa cativa leira no Ullán, non tén os mesmos problemas (millor dito, non se lle prantexan os problemas do mesmo xeito) que un proletario industrial. Mais o certo é que se deixa proletarizar. Inanque teóricamente sexa propietario, convírtese en executante dunha vontade anónima (o Estado, ou, máis concretamente, o recaudador de contribuciós) que o obriga a realizar o seu traballo. Certo que isa vontade preséntase como proteitora do agricultor; mais, a longo prazo e de xeito inexorábel, a protección convírtese en imperio, e o protexido en escravo.

O paisán foi a primeira víctima da explotación capitalista. Os paisáns foron os primeiros escravos da máquina. Inda máis: o desenrolo do sistema capitalista proletarizador non tería sido posíbel si os labregos, endemáis de proporcionaren a mán de obra e os alimentos, non tiveran ficado relegados a un plan secundario no intre do reparto de beneficios. E no momento aitual, ¿non sí que o condicionamento espritual do labrego parécese moito ao que sufren os obreiros industriaes? Está sometido á mesma propaganda, aos mesmos programas radiofónicos e de televisión, e ás mesmas tendencias disociadoras. Todo traballa pra que o labrego siga o camiño do artesán i esqueza as súas peculiaridades pra pasare pola peneira da proletarización.

Outro tanto poderíamos decir dos burócratas. Anque en mellor situación social, tamén os burócratas sufren os efeitos da deshumanización do traballo e da sociedade. O papeleo; as complexas máquinas que agora realizan funciós que antes realizaban os homes; a atmósfera impersoal das grandes oficinas —xeométricas, monótonas—, tenden a constituiren un mundo que leva a impronta da proletarización. Porque o importante non é o imperio da máquina —por moita influencia que ise faitor poida exercer—, senón o tipo

de relación persoal entre empregado i empresario. Decía Henri de Man, ao falar da proletarización da oficina: «O empregado está máis atomizado que o obreiro, e ista circunstancia ten contribuido a convertilo en víctima propiciatoria pra a propaganda de masas dos sistemas totalitarios... Mesmo fora das súas horas de traballo, o empregado meio non é máis que unha rodiña nun inmenso mecanismo social. Podémolo decir cas verbas do Dr. Stockman en *Un enemigo do povo*, de Ibsen: «pensa os pensamentos dos seus superiores». A necesidade e o costume son as leises da súa conducta. Comeza pola mañá, cando se ergue na súa casa suburbán e utiliza, asegún un rito inmutábel cada ún dos minutos cuio emprego ten proieitado coidadosamente, hastra o momento de coller o tren ou o tranvía. E remata na serán, cando lé o mesmo xornal, ou escoita a mesma emisión radiofónica que millós dos seus semellantes... Non se pode decir que sexa necesario irmos a unha fábrica pra ver robots: abonda con representármonos o cadro en que se desenrola a vida do home urbano moderno pra tirarmos a conclusión de que todos nós somos autómatas» [3].

Gran parte da culpa da proletarización téñena as grandes cidades, que afogan todo esprito comunitario. Así vemos hoxe que os mesmos que defendían a gran cidade son agora os que tratan de percurar un xeito de reavivaren o senso de comunidade, e propoñen a idea de que cada seitor ou barrio da cidade sexa como unha vella cidade en pequeno. No seu *Ensaio encol da condición obreira*, decía Michel Collinet que o barrio obreiro do século XX é a negación disa realidade viva que é a cidade: fábricas inmensas que moi ben podían terse construido noutro lugar... aglomeraciós como colonias de fungos, que participan dun xénero híbrido, que non é nin cidade nin campo, sin se beneficiar das ventaxas de ningún dos dous. Unha poboación desenraigada, que vai catro horas ao día dunha banda pra outra, e que non atopa nin na fábrica nin no seu fogar un meio natural no que se desenrolar...

Non atopando ise ámbito de espansión persoal, o home somentes desexa atopar algo que lle sirva de evasión: alcohol, cine, televisión. Algo que lle permita evitar a vista da súa vouga esistencia.

Mais aínda falta outro detalle na nosa análise: Nunha civilización mecanizada, os descansos dos proletarios non deben seren improductivos. Cumprida a súa misión laboral, o proletario inda ten que cumprir outra: a de ser consumidor que absorba os produc-

[3] *L'ère des masses et le déclin de la civilisation.*

tos da fabricación en masa. Os «mass entertainments» non son unha casualidade, senón que forman parte integrante do sistema xeral de proletarización da esistencia. Trátase de acadar o esquecimento; de afogar nun rebumbio de imaxes, de sensaciós, de barullo, todo síntoma de rebeldía, e ao mesmo tempo, de participar no que algús sociólogos norteamericans chaman «mística do consumo».

Cultívanse no home aquilas facetas que poden servir pra o desenrolo disa civilización mecanicista e proletaria. O home ten papel de intermedario; mais percúrase que non teña posibilidade de pensar por conta propia e prantexarse a suprema cuestión de si o que anda a facer é o que realmente lle corresponde como persoa humana. Velahí porqué se vai cara a eliminación do diálogo, cara a convertir ao home nun ser isolado, inda que esteña envolto pola masa, un ser mergullado nun continuo monólogo, ou nun ficticio diálogo co irreal: falso diálogo ca pantalla de cine ou de televisión e falso diálogo co demagogo. Hai tempo, lín (seique fora na revista «Insula») un ensaio de Julián Marías encol do cine, e non se me esquece unha das súas observaciós: a de que, mentras que no teatro o espeitador forma parte dunha comunidade, cada un dos espeitadores cinematográficos, isolado dos outros pola escuridade reinante, «entra» na pantalla e chega a se identificar co que anda a acontecer no mundo das imaxes; chega a se abstraer de tal xeito que nin siquer se decata de que está nunha sá de proieiciós, entremedias dunha considerábel masa humá. No cine, o espeitador convírtese nun ser disociado.

No ensaio de Michel Collinet, que xa temos citado, resumíase, en poucas verbas, o longo proceso da proletarización xeral: «Cavilemos —decía Collinet— na frase de Marx que identificaba o proletariado á *pérdida completa do home*. A pérdida do home non é consecuencia da súa pobreza, senón da súa despersoalización... Ao home despersoalizado vanlle ben o film estereotipado, a información do «digest», a novela policíaca sempre idéntica a sí mesma, ou o «slogan» do partido totalitario, o ritual mecanizado das manifestaciós de masa...».

Contra dista situación presentamos nós un dos vieiros do federalismo, do que xa é tempo falarmos. Non imos referirnos a principios xeraes do federalismo. O que nos interesa destacar agora é a doutrina federalista aplicada á vida social, e non só á asociación política de comunidades xa esistentes. O federalismo é unha doutrina aplicábel a tódolos aspeitos da vida humán, e con fundamen-

to en tódolos campos da aición inteleitual. En tanto que filosofía, o federalismo é unha dialéitica do ser humán; quer decir, da persoa tomada como equilibrio entre o *ego* e o *outro*. Como doutrina de dereito, o federalismo é unha dialéitica do ser xurídico; quer decir, do aito persoal tomado como fonte de dereito, unha fonte moito máis fundamental que a lei estatal.

A tensión entre autonomía xurídica, dunha banda, e o equilibrio filosófico, da outra, determinan a orientación económica e política do federalismo. No terreo económico e máis no político, o federalismo é unha dialéitica do ser social, entendido como conflicto fecundo entre o individuo e maila sociedade; entre a tradición e maila innovación; entre a necesidade e maila libertade.

Ouservemos éiquí algo que xa insinuáramos noutras ocasiós, e que Proudhon xa sinalara cando propuxo as bases da súa teoría: que o federalismo evita caír no erro de lle dar categoría de absoluto ao que non é máis que un anaco da realidade. Quer decir, que o federalismo parte da base de que tódolos componentes da realidade, mesmo sendo importantes, teñen unha importancia *relativa*, e que ningún diles merece culto, poisque somentes esisten en contraposición cos outros elementos participantes disa realidade.

A sociedades federalista postula unha dialéitica complexa que faga da comunidade un orgaismo vivo, e non un conxunto —por ben armoñoso que seña— de engranaxes mecánicos. Quen dí orgaismo, dí tamén equilibrio de funciós; equilibrio de funciós sociaes que soio se acada cando se conxugan do xeito máis perfeito tres faitores —competencia, iniciativá e responsabilidade—, que en moitas ideoloxías quedan disociados.

¿Cómo podemos nos opór á disociación distas tres categorías? Unha tal oposición —vistas as circunstancias do noso mundo— somentes se pode acadar refugando a proletarización. Na esfera filosófica, a nosa civilización distínguese pola confusión entre individuo e coleitividade, ou pola súa total disociación. Tanto a confusión como a disociación son nefastas pra a persoa. Por iso o federalismo propón a vocación, a un tempo e inseparabelmente social e individual, da persoa humana.

O desorde establecido pódese caraiterizar na perspeitiva xurídica, seña pola confusión entre Dereito i Estado, sexa pola desintegración do dereito que leva a convertir a comunidade en selva. Frente á atomización e ao coleitivismo gregario, o federalismo pro-

pón, non soio a idea, senón tamén a realidade viva do pluralismo das solidaridades institucionaes, espontáneamente artelladas entre sí.

Un paso máis, e podemos ver como caraiterística do desorde aitual a confusión política entre a soberanía e mailo número, entre a democracia e o parlamentarismo, entre íste e mailo sistema de partidos. Ou tamén a dislocación de todos ises faitores, que dá por resultado o establecimento dunha dictadura, sexa persoal ou dun partido, dunha cras ou mesmo dun Estado constituido, independentemente da súa filiación democrática.

No terreo económico, o desorde pode estar caraiterizado, sexa pola confusión entre diñeiro e capital, entre capital e poder, entre libertade e liberalismo, entre orgaización i estatificación, entre xusticia e nivelación; sexa por unha loita estéril entre as diferentes tendencias, máis ou menos equívocas, que desiñan ises términos. Loita ou confusión que non fan outra cousa máis que aumentar o perigo do establecemento dunha dictadura.

Frente da dictadura económica e política, o federalismo presenta un dique insuperábel: o formado en tódolos planos da esistencia social pola libre asociación de homes libres.

O federalismo é, xa que logo, a espresión do home total, que é o antídoto millor contra do home *integrado* das dictaduras. O único xeito de salvarmos á humanidade do perigo do totalitarismo é a defesa do home *total*. E os dous planos nos que o home total pode desenrolar as súas facultades son o taller e a pequena comunidade básica a que perteza, chámese «commune», «local Council» ou «parroquia». Nises dous ámbitos primarios da vida social é onde se debe apricar, principalmente, a tendencia desproletarizadora do federalismo.

RAMÓN LUGRÍS

EL ARTE COMPROMETIDO

Hasta no hace mucho, el Arte —en su acepción mayúscula— contaba con la indiferencia, o mejor, con la neutralidad del más amplio sector del público medio. No ignoraba éste la existencia de un más alto nivel de lo artístico; lo conocía o lo sospechaba a través de sus estudios elementales, de sus visitas a museos, de su asistencia ocasional a exposiciones y demás actos de exhibición de obras. Incluso en sus edificios y grandes conjuntos de arquitectura y escultura, hasta donde lo familiar le dejaba percibir lo universal, sabía y sabe el público medio del valor que tienen para los entendidos tales construcciones urbanas. Pero de dichas experiencias, obtenía el hombre de la calle la vaga impresión de que «el Arte» pertenece a la esfera de lo que, para él, resulta inasequible. Y esto aún, en su doble sentido de no poder poseerlo, y no poder comprenderlo. Lo uno, por la magnitud material, o económica, de la obra maestra: o es un palacio, que no le cabe en su departamento, o es un objeto cuyo precio sólo está al alcance de «alguien» que por lo pronto no es él. Lo otro, por cuanto a menudo estaba acostumbrado a que en la visión inmediata se le decía que no estaba contenido el ser de la obra de arte. Ésta tenía siempre «un fondo» que, más allá de la primera impresión, necesitaba un discurso explicativo, o un mundo de convenciones de valor simbólico, que complicaba demasiado la aprehensión de la obra, lisa y llanamente contemplada en el lienzo o en la hornacina.

Este equilibrio natural entre el público medio y el quehacer artístico, vino a ser destruido por una tendencia actual, que, sin ser nueva, cobró cierto auge en los últimos lustros. Los múltiples aspectos de esta tendencia, pueden ser uniformados con la denominación común de «arte comprometido». En principio, surgió como protesta a las formas alambicadas del arte contemporáneo, llamadas, por contraste, arte de evasión. Pero posteriormente, el arte de «cara al pueblo» cristalizó en toda una teoría moral del que-

hacer artístico, que enlaza directamente con las teorías sobre la sociedad y la historia que constituyen el tema último de nuestras inquietudes contemporáneas.

Es en virtud de este desmedido alcance de un problema inicialmente más modesto, por lo que aún hoy resulta legítimo replantearse la ya un tanto declinante cuestión del «arte engagé».

Como decíamos, la tentativa de mediatizar el quehacer artístico, no es una novedad de nuestro tiempo. En cierto sentido, en tanto que, inexcusablemente, el artista forma parte de la sociedad, ésta procuró siempre bucarle un lugar en su seno —o fuera, incluso, de él, como ocurrió con Platón—. Esta curiosa paradoja histórica —que un poeta expulse de su comunidad a sus congéneres— puede darnos una primera indicación para comprender el por qué de buena parte de la actitud comprometida actual.

Esta perplejidad platónica, el no saber qué hacer con el artista, surge como incongruencia interna de una ordenación de la sociedad en que cada oficio es entendido no en función de su esencia o destino propios, sino en la relación que tales esencias y destino de los oficios tienen con respecto a la comunidad. Es lo que se llama «una sociedad cerrada». En el marco de tan racional planificación, el artista, a buen seguro, tan sólo podía desempeñar en propiedad el empleo de perturbador. De ahí que el Maestro se viera en el pintoresco trance de prescindir de sus servicios. Y no se equivocaba, dentro de su torcida versión de las cosas, el sabio pensador: muchos siglos más tarde, un artista que sólo pudo ser comprendido desde los generosos supuestos de una sociedad muy abierta, exclamaba contra quienes pretendían cercarlo en alguna estrechez de prejuicios exclusivos: ¡Pertubar, para eso estoy! (André Gide). Así, pues, desde Platón hasta nuestros días, el artista, frente a una sociedad planificada, es juzgado, por los demás y por sí mismo, como perturbador.

Vemos, pues, cómo fiscales y defensores coinciden en la calificación del supuesto delito. Esto, en el caso de un oficio «inocente», no puede menos que movernos al asombro. ¿Qué ocurre, entonces, para que esta incongruencia resulte, milagrosamente, algo lleno de sentido, por lo menos en su dimensión histórica? He ahí el objeto de nuestro trabajo: poner a la luz el íntimo laberinto, la secreta distorsión, que da apariencia lógica a un fenómeno de todo punto incongruente. El error de Platón, y su correctivo, nos da la primera clave.

1.º — Variedades del arte «engagé»

El «arte comprometido», por consiguiente, no es una revolución de las ideas estéticas; la fuente de donde mana es más bien una revolución social, un ajuste de los oficios a un cometido de comunidad, en que el interés de ésta, va a determinar los derechos de aquéllos. Tal podría ser, sin duda, la caracterización más adecuada de la forma hodierna de presentarse la tendencia «engagé» de más alto estilo —la única que merece tenerse en cuenta—. Pero en lugar de una definición general, que siempre, por exacta que sea, resulta un tanto abstracta sin sus concreciones, pasemos a revisar las variedades que ofrece a simple vista el arte o mejor, la concepción comprometida del arte, en nuestros días.

En tres grupos más o menos precisos podemos distribuir la población de artistas «alistados»:

En primer lugar, uno muy bien conocido, muy antiguo, el grupo de los que siempre «toman partido» por una facción de la sociedad, a cuyo servicio ponen su oficio, identificando así sus ideales con su ideología. Dejando sin mención a los que ni siquiera tienen, cuando menos, ideología, caben en esta demarcación tipos de los más activistas en estos respectos. El tomar partido no debe ser entendido sólo en el estricto sentido de pertenecer a un sistema o régimen político determinado, sino que es más bien una actitud moral (es decir, con frecuencia, inmoral, —pero en cualquier caso, relativa a una concepción moral de la vida—). No se amparan, pues, estos artistas, en una más amplia visión del hombre, sino en un simple tomar posición frente, o al lado de concepciones políticas ya presentes. Es el arte del llamado «espíritu de servicio», que comúnmente concluye en un espíritu de servilismo, aunque su origen sea inicialmente menos tosco.

Se puede abocetar con unos cuantos rasgos generales, perfectamente, el tipo que estamos definiendo. Ya hemos apuntado su carácter «activista». Ejerce el papel del hombre de acción, a través de su puesto en el aparentemente sereno «estudio» de arte, en la sección literaria de los diarios, en el comentario de sobremesa de la radio o la difusión televisada, etc. Constituye la llamada «literatura de influencia», es decir, la literatura de acción y edificación de la opinión pública con arreglo a las directrices facciosas.

Como se ve, no es nada muy actual, pero cobra hoy mucha

fuerza a causa del inmenso aparato que la influencia organizada dispone en virtud del progreso técnico.

Un segundo rasgo, quizá más de nuestro tiempo, es su faceta de acaparamiento de las posiciones en estrecho contacto con el público. Es el rasgo que, en nuestro esquema, continúa al anterior. Presenta y organiza concursos, establece de un modo más o menos tácito, según los países, una especie de «cooperativa», en que sucesivamente unos artistas se van apoyando a otros para constituir una clase, pero no, naturalmente, social (en lo que tal vez gustasen convertirse) sino —valga la expresión— sistemática, en el sentido en que la Medicina entiende la palabra. Es decir, se distribuye en su actuación, apuntando siempre a un substráctum homogéneo, por distantes que, en el organismo social, estén entre sí los distintos niveles del substráctum. Por ejemplo, lo que ocurría en la Alemania nazi, lo que pasa aún en la Rusia socialista: surge un «peligro» en el seno de la comunidad, y reaccionan, «sistémicamente», artistas de todo orden, por muy ajeno que parezca su trabajo al tipo de amenaza surgido. Podría parecer lógico que un editorialista comentase la aparición de un desequilibrio nacional cualquiera, pero no que lo hicieran a la par, los pintores, o aún los poetas líricos.

Es un arte, pues, de «alerta, de centinela» en un sentido muy bélico —y belicoso— que da un matiz, un olor muy peculiar a este grupo, que dejamos, así, suficientemente caracterizado. Más adelante veremos por qué punta enlaza con los otros grupos, para formar el compacto bloque del arte comprometido.

En segundo lugar, viene un nuevo grupo, que es mucho más «contemporáneo», que está más cerca y más adentro del problema actual. En verdad, es una producción genuina de nuestro tiempo; le pertenece, y quizá como justa compensación, quiere este grupo hacer que, a su vez, nuestro tiempo le pertenece a él. Podemos desde luego anticipar una denominación genérica para que el lector lo reconozca desde ahora: es el llamado «realismo social», literatura —o arte— socializante —y otras menos familiares—. No obstante, preferiría, por razones que se verán desde luego, que no restringiese el lector el grupo; quizá sería mejor denominarlo «verismo societario», pero aún así habría excepciones, y sería menos clara la denominación. Quedémonos, en principio, con la primera, bien que aprestados para las modificaciones.

Este grupo segundo, nada tiene que ver, en su esencia, con el

anterior. Se puede errar con esta identificación, por cuanto, naturalmente, existiendo en la actualidad fuertes partidos socialistas, que practican, por tanto, el realismo en arte con arreglo a su concepto histórico-metafísico del mismo, sucede a menudo que muchos artistas «mercenarios» toman partido por el socialismo, y defienden las tesis de éste, dando así la apariencia de estar identificados esencialmente con el mundo de ideas y valores que trae consigo esta doctrina. Por poco que estimemos dicho sistema, es justo trazar aquí una línea divisoria.

El realismo social incluye escritores y artistas que pueden no ser socialistas, ni siquiera primariamente políticos, en ningún sentido. Nace esta manera realista-societaria, de una concepción general sobre la historia y el hombre, y no presupone una «visión personal» del papel del artista en la sociedad, sino, todo lo contrario, una visión dimanada de la propia doctrina, en su devenir histórico, al margen de toda opinión privada, que incluso podría ser juzgada como heterodoxa por principio. Así que mientras el primer grupo incluye un cierto individualismo, un cierto arbitrio personal, que sólo en los hechos se asocia para ser fuerte, aquí, el artista se entrega a una muy peculiar manera de sentirse a sí mismo como radicalmente solidario con su prójimo —independientemente del contenido doctrinal que en cada momento pueda operar como vigente en la marcha histórica de la sociedad. Diríamos que es una situación o postura ética, y no una postura «meramente moral», tomando aquí los conceptos en la acepción acuñada por Hegel para cada uno. No se parte aquí de una sumisión arbitraria a un sistema que está vigente, sino de un estado necesario para la íntima inspiración del artista; un modo de ser en el mundo con peculiaridades propias, que pueden ser vividas, además, con la mayor honradez y honorabilidad, por muy erradas que sean sus conclusiones, y muy equivocados o infundados que se denuncien sus principios. Es cierto que con la mayor frecuencia se pasa de un campo a otro, de un grupo a otro grupo, pero en una distinción pura de los puntos de vista, las cosas son muy diferentes en su alcance histórico.

Ciertamente, el realismo social es perfectamente digno de consideración, porque incluye, como una postura general perfectamente coherente, un alto número de figurantes, cuyas obras obligatoriamente habrán de ocupar un lugar en nuestras colecciones, y que

nos han enseñado una lección, que no por negativa, resulta desdeñable.

Incluso, no se crea que se trata de un arte uniforme, homogéneo. Por lo contrario, es rico, es abigarrado, del mismo modo que la misma pasión o emoción cambia según la intensidad y según la persona que la experimente. Si en lo externo hay indudablemente una fachada cortada por un patrón, es labor de la sensibilidad del lector saber encontrar allí la intensidad del corazón que nos está expresando, bajo cánones obsesivamente respetados, una auténtica experiencia poética. Podemos recordar el ejemplo de la música sagrada: pocos géneros del arte están más sujetos a las más rígidas condiciones; pocos también llegan a una profundidad, y a una solemnidad comparables. De ahí la fuerza coercitiva de las producciones de este tipo. Sin duda, hay a su alrededor una inmensa ganga superflua, pero las que de verdad consiguen alumbrar algo profundo, destilan un perfume tan persuasivo, que fácilmente se sucumbe a él, dejando el camino abierto, a través de su impacto, a programas y consignas de muy inferior nivel y significado, y que le acompañan como el parásito a su huésped generoso. Es por ello por lo que conviene tratar este punto muy a fondo.

La base inicial es la interpretación del individuo desde el punto de vista de la sociedad. Donde el individuo es más real, más radical, más rico en valores es —según esta doctrina— en la vida comunitaria. De ahí el nombre: realismo, porque no se refiere a otro mundo sino a la realidad en que estamos implantados —el mundo en que vivimos; social, porque este mundo está habitado por organizaciones societarias de sujetos, que son lo que son en virtud de su papel en la sociedad, y del sentido que ésta, en su marcha, en su devenir histórico, va proporcionando al conjunto de las acciones de cada uno de sus miembros.

Advertido de la doble vertiente de la condición natural humana —la societaria y la íntima— el realismo social ha reflexionado ampliamente sobre el juego de este par de categorías en pugna.

La individualidad pura —dice— la individualidad solipsista anula el valor del individuo. Constitutivamente, es el individuo un ser deficitario, abocado al fracaso, como no se enderece a una instancia que subsuma su menesterosidad, y al absorberla, la enriquezca.

Dentro de sí, sólo experimenta el individuo un confuso querer, un impulso un tanto amorfo, cuyo modelado requiere el concurso

de la comunidad. Cuanto menos singularice el íntimo surgir de su inspiración, mejor podrá actuar el troquel societario. El artista debe, pues, mantener un curioso estado de pureza, rectificando continuamente todo lo que, en su intimidad, pugne contra el imperativo comunitario.

Para que esa volición creadora íntima se concrete en algo, necesita un horizonte de proyección, además de un modelado, que opera, justo, a medida que el chorro mana del individuo. Si éste se interrogase a sí mismo, sólo hallaría esta respuesta: no soy nada, no estoy constituido por nada permanente; luego, no puedo considerar mi intimidad como horizonte de proyección. Si, en cambio, interroga a la comunidad, todo lo contrario, verá ante sí la aventura del mundo, una sociedad que lucha, que ama y sufre, que goza, y que se esfuerza, que aspira a una meta, que confía en el sentido de su trabajo.

Si a esa sociedad le debe el artista, encima, su sustento, su instrumento, su tranquila entrega a su quehacer, ¿cómo y en virtud de qué principios puede el artista evadirse de su cometido concreto en el seno de la sociedad? Aún más, ¿no deberá disponerse que desde el primer momento de su caracterización como artista, sea éste dirigido y educado, para no titubear o engolfarse en posibles debilidades de su condición natural? Véase, así, en pocas líneas, un extracto de la teoría social del quehacer artístico.

Lo malo es que, fácilmente, se ve en esta doctrina no una laguna, sino un verdadero estado lacunar. Precisamente, en la dirección de la sociedad donde el prístino brote creador se apaga, para convertirse en cosa de trato, en útil, «utensilio», mercancías, objeto irremediablemente yecto en un no poder dar más de sí. Por otro lado, no es cierto que, si se estudia bien a sí mismo, el artista no encuentre en su ser nada permanente. Sin duda, un individuo aislado, morirá físicamente antes que su sociedad, pero no moralmente —ya dejando a un lado el aspecto religioso.

El error viene de que, por una burlona jugarreta del destino, el realismo social interpreta, contra todo pronóstico, torcida y ambiguamente la esencia de lo social. No ya fracasa al amputarle al individuo lo mejor de su constitución íntima, sino al aprehender el concepto mismo de sociedad.

En primer lugar, el hombre, o sea, el conjunto de individuos humanos, no constituye, numeralmente, «una» sociedad, sino una pluralidad de sociedades. El carácter mismo de lo social, de lo co-

lectivo, no es una entidad uniforme, sino diversa. Los filósofos más perspicaces en lo tocante al análisis de conceptos —por ejemplo, Nicolai Hartmmann— nos enseñan que, justamente, lo colectivo es «la unidad de lo heterogéneo», y no al revés, una multiplicación de cosas homogéneas. La colectividad más general —la humanidad— es la unidad de sociedades muy heterogéneas, que son tanto más ricas, cuanto más divergen en el aspecto expresivo de su actividad.

La historia misma del internacionalsocialismo, nos ha enseñado muy claramente la gran verdad encerrada en estas disquisiciones de los filósofos: de un estado único homogeneizador de todos los proletariados, se ha pasado a propugnar un sistema de equilibrio y de unión entre cada proletariado, con su peculiaridad y «personalidad» respectiva.

Mal puede pues, un concepto tan vago como es «sociedad» dirigir ni troquelar nada «a priori». Sin duda, que de hecho la sociedad configura al individuo, pero justo, menos que a nadie, al creador, y no sólo al artista, sino a todo individuo de oficio noble.

Pero, con todo, queda aún el lado defendible del realismo social. Puede, en efecto, que los supuestos teóricos le fallen. Para nadie, como no sea para un igorante, queda ya duda de que filosóficamente el socialismo fue ya en un comienzo conceptualmente flojo. No es que le faltaran conceptos, es que le sobraba dialéctica, y le faltaba «lógica». Era la venganza de haberle dado la vuelta a la profunda sistemática de Hegel.

Ahora bien: ¿y ese carácter de solidaridad, ese universal sentimiento de fraternidad no es, al margen de toda interpretación metafísica, una buena fuente de inspiración para el artista, no es, más aún, la más legítima, la más auténtica savia, el manantial más inocente? Aquí, si suprimimos el lado político de la cuestión, y sobre todo, el acento marxista, gustarían de alistarse los «comprometidos» de filiación cristiana, juntamente con toda otra suerte de comprometidos.

También ha surgido una especie de realismo social cristiano. Cierta similitud externa entre las voces, y aún conceptos aireados por el socialismo, ha seducido a no pocos poetas de las distintas confesiones cristianas y aún en otras latitudes, viejas religiones olvidadas han visto una oportunidad de cobrar actualidad utilizando el vehículo común de la «fraternidad».

No sólo esto; como caso curioso, como anécdota única para la historia del socialismo, ocurre que un escritor de lo más

antagónico con todo lo que supone prójimo, amor, solidaridad moral, etc...., ha tomado las riendas de una variedad muy pintoresca de realismo «social» (¿). El tema es interesante por el nivel intelectual de su expositor. Además, reúne, de buena y elegante forma, el grupo socialista con el partidista, y viene bien ahora, para una última pincelada a nuestras descripciones. Me refiero al «existencialismo» o humanismo existencial, de Jean-Paul Sartre, que cuenta además, o contó en su día, con un impresionante eco de buenos o malos imitadores. Sirve también, para mostrar a moros y cristianos, a donde conduce toda postura pasional, basada en identificaciones muy extemporáneas, que suponen, además, el abandono de muy bien labradas vías de pastoreo y cultivo de la mejor calidad humana. «Amarás a tu prójimo como a tí mismo», bellísima y ejemplar sentencia; pero mucho antes, y muy por encima, amarás a tu Dios, es decir, la creación, el enigma, el misterio de la existencia. Es absurdo discutir entre dos posturas igualmente legítimas. Pero mucho más abandonar un humanismo de dos mil años, y un fundamento anterior de muchos siglos, por una veta recién salida, que, además, estaba contenida en aquel humanismo, con el mayor y más claro sentimiento. Pero vayamos con Sartre.

El célebre autor de «La Náusea», es uno de los más inteligentes defensores de la literatura comprometida. Llega a esta conclusión, no por un sentimiento religioso, o simplemente moral, sino por un análisis de la realidad misma.

Frente a los habituales deseos de «alcanzar la posteridad» que mueven frecuentemente el núcleo psicológico del artista, los imperativos de la realidad enseñan lo superfluo de tales esperanzas. El artista debe renunciar a la posteridad, para plenificar lo presente. La literatura, el Arte, por extensión, si es que tiene algún sentido, si es que le cabe alguna «esencia», se ve obligado a realizarla de cara y en comunión con lo presente. De otro modo, correrá el peligro de flotar en el vacío constitutivo del ser humano, y hastiarse, o anularse, en el continuo proyectar planes de perennidad y universalidad, que tarde o temprano van a derrumbarse con la caída de los supuestos siempre eventuales y provisionales de que parte, por razón de su naturaleza, el ser humano. No pudiendo alcanzar lo universal, primero porque no existe, y segundo porque el hombre no tiene esa talla, sólo nos queda volcarnos, al máximo, a lo más inmediato, que somos nosotros mismos, en nuestra contingencia, en nuestra fugacidad, en nuestra actua-

lidad pasajera y caducante, en nuestro ser y no ser, que, si bien tampoco así mejorará su destino, puede, a lo menos, perfilar una modalidad de existencia más gozosa, y en definitiva, menos engañosa, menos farisea, menos mitológica. Si sólo somos «una pasión inútil», vivamos y desarrollemos esa pasión intensamente, para que al morir en ella, seamos, al menos, lo único que se nos ha permitido ser: una posibilidad, un relámpago, un simple, pero un muy luminoso chorro de luz.

Esta visión, de corte schopenhaueriano —quizá menos noble, aunque algo más optimista— encierra una importante lección para los «comprometidos» de todo género. Se trata aquí de elegir entre lo universal o lo circunstancial. Se niega lo uno, y se concluye la forzosidad de elegir lo segundo. El razonamiento es válido si lo universal no existe. Pero, quién resuelve esta interrogación por lo universal: ¿lo gregario, lo masivo, lo planificado, lo convencional, lo menos profundo del hombre? Sin duda, que en la dimensión comunitaria del hombre tiene éste una gran riqueza de experiencia; pero serán experiencias políticas, a lo sumo religiosas. Artísticas, no, o por lo menos sólo incidentalmente, en episodios insólitos por su fuerza histórica, que, precisamente, impresionan por su apelación, a través de la historia, a lo universal. Pero en todo caso, ya admitida una filosofía de la historia «como universal» —que es bastante admitir— para el artista será siempre esa captación de lo universal, una aprehensión indirecta. El manantial más fresco e inmediato es su intimidad. Y no sólo porque, en primer lugar —y a menudo da la impresión de que el socialismo ignora este elemental y perogrullesco hecho— el individuo en su forma natural es un ente «aislado» —un cuerpo y una alma, no un conglomerado de cuerpos y almas—, sino que, fundamentalmente, porque es, desde esa singular insularidad del cuerpo y el alma, desde donde, por contraste, se perfila mejor lo universal. Esta relación entre lo universal y lo singular, será tema de nuestro próximo apartado. Allí contestaremos las tesis apuntadas, no por vía de rechazo formal, sino oponiendo otra tesis positiva.

Así, pues, nos queda aún un tercer grupo, que constituye el conjunto «menor» de comprometidos. No me refiero a su número, sino «menor» en el sentido en que hablamos de colegio «menor» o de «cirugía menor».

El grupo de los que, sin el partidismo de los artistas a sueldo, y sin la pretensión metafísica del realismo social, operan sobre la

sociedad, dando un tono —repito— «menor» a sus producciones, a su protesta, limitándose a referir buenamente hechos y cosas que pasan, aunque eso sí, con una «intención social». Es la literatura «del testimonio», del puro y simple rendir la contabilidad de la vida, algo así como el hijo tonto del realismo societario, o un bastardo más —también poco eficaz y despabilidado— del activista acendrado —en cuyo caso podríamos denominar a esta subvariedad como «literatura de denuncia»—. Literariamente, apenas supera, en los mejores ejemplos, el «costumbrismo» de épocas pasadas, sólo que, quizá a causa de su «intención social», suele tener mucha peor intención.

Quedan así, pues, caracterizadas las clases y modalidades que, en su conjunto, constituyen el arte comprometido. Su unidad central, como vemos, parece radicar en concentrar sobre la dimensión social del hombre el interés de un quehacer que, a todas luces, tiene una naturaleza, un origen en otras dimensiones. El activista, apela siempre a un supuesto programa ideológico, sea o no socializante, con el cual pretende imponer la concepción que un azar político o histórico pone en candelero. Convencido realmente, o tan sólo «alistado» por conveniencia, el activista ofrece un matiz un tanto desagradable por su tendencia imperativa, su frecuente eliminación del diálogo, y en resumen, por su pretensión de exclusividad. El socialismo, el «realista fraterno», aporta, sin duda, una experiencia más honda; pero donde es auténtica, se niega a sí misma— es universal, y no procede de lo comunitario; y donde no es auténtica, cae o en la vulgaridad, o en el fanatismo. En todo caso, hay una limitación siempre de la realidad individual, con lo que hasta su propio nombre de realismo es dudoso, ya que lo más real de todo, por lo menos para el conocimiento y la sensibilidad artística, es la experiencia interna. «Cogito, ergo sum». Por último, los testigos y denunciantes, por muy «peritos» que sean en sus estilos, en sus agudizaciones formales, aportan una visión muy tenue, muy floja de la realidad, con lo que su misma pretensión de verismo aparece paliducha ante la enorme fuerza y gravedad que ni ellos mismo saben ver en la realidad que nos describen. Una simple cinta, una película de la vida, por bien confeccionada que esté, carece de una tercera y, sobre todo, de esa cuarta dimensión que es la enfrentación con el misterio.

2.º — Creación y misterio

Si el arte «engagé» constituyó un tópico a fuerza de infiltrarse en la vida contemporánea, no le fue a la zaga en lo de tópico, y un poco menos en su filtrabilidad, al llamado «arte de evasión». Lo que ocurre es que en este caso el tópico es impropio, porque evasión, realmente, no la ha habido sino en escasos sujetos. Lo que más abundó, fue la búsqueda a ciegas, por terrenos demasiado nuevos para explorarlos sin un pertrecho de talento, disciplina, trabajo y demás cualidades, que identificaron a estos huidizos artistas con los «fracasados» que en todo tiempo y lugar registra la historia. Pero, con todo, apretando un poco, sí podría explicarse cierta falta de respeto por el arte y lo humano de su esencia, a algunas expresiones, que de manera un tanto consciente, se dedicaron a negar, sistemáticamente, todo lo tradicional, todo lo conquistado por el espíritu en siglos de lucha —a base de una actitud también «moral», o sea, inmoral, que viene a ser como el contrario de la actitud del partidista activo. Es el arte de evasión, o anarquismo de la creación estética. Es el arte desarraigado, sin alma, pura pretensión no de la «individualidad» auténtica, sino del «individualismo» arbitrario —que es cosa muy distinta, y que acompañó a lo largo del siglo a todas las tentativas serias de búsqueda y de renovación de las ideas y bienes estéticos. Es el arte parasitando al arte, la más lamentable expresión del arte, que justifica, en alguna medida, la reacción del compromiso.

Lo que no es recomendable es confundir esta aberración de la vida y quehacer artístico con otras dos modalidades «positivas», muy diferentes de cualquier anarquía de los valores.

Una de ellas, es la desde tiempo atrás conocida bajo la frívola y un tanto pagana declaración de derechos que dice «l'Art pour l'Art». El origen de esta alegre máxima, está en una concepción estetiticista de la vida, una variedad moderna del sibaritismo espiritual, una reclamación abusiva de campos de actividad, de leyes, de fórmulas, que es todo lo peligrosa que se quiera, pero no es anárquica. Pero sí, tal vez, encierra el principio de la «evasión». En este sentido, hay una incorrección de concepto: si «el arte por el arte» es el arte de evasión, entonces, hubo poco en nuestro tiempo; se trata de un epifenómeno de la sociedad europea aristocratizante, acusado en la Ilustración y en el Despotismo de la Edad

Moderna, y que sólo se presentó en nuestros días en singularidades contadas, y por cierto de buen nivel (y quizá como respuesta a la vulgaridad y masificación de la técnica aplicada, y del tufo social que comportó el antiestético abuso de las comodidades ramplonas); y, si por lo contrario, la evasión se refiere al artista anárquico, entonces sólo secundariamente es una cosa de nuestro tiempo, ya que en todo momento, la bohemia ayer, la picaresca anteayer, etcétera..., precedieron al «evadido» de hoy en su anarquía de valores, si bien estas categorías no se refieren tanto a las ideas estéticas, cuanto a la vida del «poeta». Quizá, sólo quepa la distinción de que el «evadido» aplica también su carencia de valores a las normas de composición. El bohemio hacía, cuando podía, buena producción; el pícaro llevaba en su morral, a falta de otras cosas, buenas aventuras; el evasionista, con perdón por el vocablo, nos mueve menos a la simpatía. Pero con todo, creo que la evasión en nuestro tiempo, sólo fue un subterfugio para ocultar auténticos fracasos de una empresa que en principio era tomada en serio: transformar el prisma del arte tradicional, y crear uno original, nuevo —crear «la originalidad misma», traer a la tierra el espíritu, el elán de las artes—. Esto es muy difícil, y de ahí los desertores. Por eso, más que evasión frente a los problemas de la sociedad, lo que hubo fue una deserción del auténtico cometido del artista, de tal manera que evadidos y comprometidos, tienen en común, al margen el grado de sus virtudes, una falla que los identifica, y es su ceguera o su fracaso ante el arte de creación, de búsqueda o hallazgo, como se quiera, de lo original del Arte. Hegel profetizó, que, pasado su tiempo, el arte ya no tenía, esencialmente, ninguna visión radical que descubrir; su esencia estaba ya realizada, sólo podía repetirla una y mil veces. Todo el Arte contemporáneo es un tremendo esfuerzo por escapar a esta profecía hegeliana. Y, en verdad, que después de ver los museos contemporáneos, se inclina uno a pensar que por lo menos hasta ahora la profecía está en pie. Naturalmente, el fenómeno ha preocupado a los filósofos contemporáneos, en especial, más intensamente que a nadie, a Martín Heidegger. Ello nos invita a «pensar» en la esencia de la obra de arte. Nos debe mover a todos, para ayudar al artista, para sacarlo de su estancamiento actual, para darle confianza en su oficio, y obligarle a que cumpla con él, que lo trabaje, que no lo dé «por sabido», para así estar en condiciones de aprestarse a cazar al vuelo

la primera intuición fundamental con que se puede abandonar el marasmo.

Para Heidegger toda obra de arte es un origen. La expresión, que ha sido su vez principio de fecundas investigaciones (entre nosotros, García Sabell se ha hecho eco de ella en uno de sus ensayos), se refiere a lo siguiente: la obra de arte nos pone en relación con un fundamento, pero no nos dice nada de ese fundamento; ahora bien, ocurre que, proyectada contra ese fundamento, la cosa, el ente de la obra de arte, cobra sentido. El arte, en cuanto origen, es pues, causa de un dar sentido a la cosa, de un abrir su ser, no tanto para dar cuenta de su esencia o de su consistencia, cuanto para revelarnos su sentido. El sentido de la cosa de arte, que hasta Hegel consistía en descubrir la belleza, cantarla, puede transformarse ahora, y descubrir la «verdad». Pero no una verdad «lógica», sino una verdad ontológica, una verdad que nos dé cuenta de su sentido, y tal vez de un fundamento. Para ello, no puede utilizar el artista la imagen tradicional y cotidiana de las cosas. Tiene que crear imágenes nuevas, formas nuevas, estructuras, dimensiones nuevas, capaces de mostrar a través de la obra de arte, la verdad de la existencia, la desnudez virginal de su origen. He ahí una tarea para el artista, y una salida (no una huida) del callejón hegeliano. Veamos ahora nuestro punto de vista.

Es el caso que sin cierta reducción de lo que nos rodea, no podemos contemplar las esencias. El acto creador, tiene un momento, en su efectuación, de cruel estrangulamiento de la realidad. Toda creación amputa algo, es a la par un elegir, y un renunciar. Un ideal para el artista sería que su obra consistiera en haber elegido el no renunciar a nada. Pero ello es utópico, de hecho, la elección de una forma excluye a otra. Ahora bien, ¿y si en una forma determinada se pudieran subsumir las excluidas, de manera que en el desarrollo de la posterior visión del espectador, surgieran, con la forma efectivamente realizada, la imagen o fantasma de las negadas, de suerte que con la obra en concreto recibiera el espectador como un negativo de lo abandonado?

El espectador, en el juego de lo elegido y lo abandonado, recibe, en verdad, una experiencia que no es la de la belleza, no es ya la de la armonía entre los distintos elementos de la forma elegida, sino el contraste en virtud del cual se nos hace patente el proceso creador mismo del artista, en suma «su libertad». La más radical,

quizá la más profunda experiencia que nuestro tiempo necesita del artista, es el de esta libertad interior, que él posee, justo en ese mágico instante en que, por armonía o por contraste, pone en obra un cierto movimiento del ser, sea ello un crear belleza, como ocurría en Hegel, sea ello desnudar lo original, lo verdadero, como pide Heidegger. El arte puede darnos una experiencia muy pura de la esencia de la libertad. Menestorosos de ella, en el ahogo de la problemática del mundo de hoy, una ráfaga de esta elección libertadora, de esta creación llena de sentido, no puede ser menos que bienvenida.

Y no sólo una experiencia con la libertad, revelando un aspecto positivo —lo bello o lo verdadero—. Otro cometido del arte, es el de desenvolvernos el extraviado sentido para lo religioso. La voz de lo divino, generalmente se oculta en el misterio. «A Dios nadie lo ha visto». Una experiencia con el misterio, es tan aleccionadora como un buen discurso. El hombre se caracteriza por su capacidad de problematicidad, es decir, de poner lo obscuro bajo la modalidad del problema, que es un modo de empezar a aclararlo. Pero también tiene una equivalente capacidad de enigmaticidad, es decir, de captar en su cruda obscuridad, en su nudo silencio, el misterio de la vida, el enigma de la existencia. Ponerse así, recogido, humilde ante el misterio, es una actitud religiosa, que necesita una expresión artística, para ser comunicada, dado el carácter inapresable, inefable que a menudo distingue esas experiencias.

Como quiera que fuere, todo son formas de acto creador, de acto poético, que comportan una gran capacidad de ensimismamiento, una originalidad imaginativa grande, y una absoluta fe en los supremos valores de la vida: la libertad, el misterio, Dios. No hay tarea más grande para el artista, de éste y de todos los tiempos, que enfrentarse decidida y humildemente con esos altos valores. Su fuente es la intimidad.

El compromiso, no tiene, para el auténtico artista, la forma de un problema circunstancial o constante, referente a cosas bien sabidas y que sólo cambia de aspecto con la época. La desigualdad, la injusticia, el infortunado, son tristes realidades, conviene recordarlas, pero como objetivo único del arte, como tarea primordial del quehacer artístico, es casi ridículo pretender afirmarlo.

Ahora bien: esta autencidad, si no se logra, se da sólo una experiencia negativa de la libertad, o una imagen nihilista del

misterio de Dios. Por ello el hombre mediocre tiembla ante la exigencia de un arte auténtico: inseguro de sí mismo, inseguro de su fe y de su libertad interior, teme que en arte le ocurra otro tanto, y se apoya en realidades bien conocidas, que siempre, con los cánones trazados por la costumbre, se dejan ejecutar mejor. Y aún a la experiencia auténtica se la teme. No gusta, justo, porque nos recuerda la flaqueza, la vulgaridad de la vida.

Pasamos horas, días, semanas y aún meses (muchos toda la vida) en espectáculos, certámenes del más pésimo gusto. Hemos adquirido rutinas que roban mucho tiempo a nuestra vida, y, sin embargo, no consagramos la atención debida a las bellas artes. La Naturaleza acabará vengándose de nosotros. Los sabios (Portmann lo recordaba en los «Encuentros» de Ginebra) han descubierto algo así como un aparato, un nuevo sentido en nuestro cerebro, que tiene por misión captar lo artístico.

El arte no es, pues, algo a lo que podamos mantenernos indiferentes. No es ya la alambicada versión de una intuición, de un símbolo, sino un trabajo necesario para nuestros sentidos, a fin de mejorar, con la experiencia las posibilidades de la inhóspita y menesterosa condición humana.

Toda versión unilateral de las cosas, lo que hace es «comprometer» al arte mismo, ponerlo en estado de sitio, asediarlo, ponerlo en jaque. Y tal vez sólo consiga, queriendo mejorar a la sociedad, empeorar la naturaleza humana, con lo cual, al cabo, se afectará trágicamente a la sociedad.

El entregar el arte a una determinada visión o doctrina histórica, y masa política, conduce a una interpretación del oficio del artista que no tiene en cuenta su origen y su destino peculiar, propio, inviolable. Le asigna a un oficio noble, un papel vulgar y mediocre de removedor de conciencias, con lo cual la sociedad así formada se queda sin la oportunidad espléndida de acercarse a lo originario, a lo profundo. Se conforma con lo mediocre, con lo uniforme, con lo rasurado, por miedo, realmente, a su propia flaqueza y a su falta, mejor o peor aceptada, de autenticidad.

Por esto mismo, la repulsa del creador como duende rebelde, como perturbador del orden. En realidad, no hay tal orden, hay un conformismo, un estado inmóvil de la opinión, una noche cerrada en donde todos los gatos son pardos, pero que no tiene nada que ver ni con el altruismo ni con la fraternidad. Es un «statu quo»

de lo vulgar con lo ramplón, de lo falso con lo farisaico, de lo endeble de la existencia, con lo dudoso del destino.

Ojalá el artista consiga romper su propio y poco oportuno estado de sitio, su falso compromiso, en aras de una Humanidad mejor.

J. M. LÓPEZ NOGUEIRA

IGLESIA ALVARIÑO: POETA E HUMANISTA

A lírica galega, renacida e universalizada no verso dos tres grandes poetas románticos, enceta un novo ciclo coa xeneración que encabezan Noriega Varela e Ramón Cabanillas. O ciclo daquela aberto, ten a súa continuidade na promoción de Manuel Antonio e Amado Carballo, e na que despóis personifican Cunqueiro, Iglesia Alvariño e Carballo Calero.

Noriega e Cabanillas promoven, de certo xeito, unha revolución literaria frente á liña dos epígonos rosaliáns, da poesía tradicional. Dende iles pode decírese que non hai discontinuidade, rompimento esencial algún na nova xeira poética creada. Entre Noriega e Cabanillas e o momento de Manuel Antonio e Amado Carballo, entre ístes e a promoción de Aquilino, Cunqueiro e Carballo Calero, entre os tres e os poetas mozos de arestora, o cambio, en cada caso, sinálase por crebas máis ou menos superficiás. Pero hai un tecido continuo por embaixo, e moitos elementos que sirven de laña eu ensambladura. Nunca unha rachadura definitiva.

Iglesia Alvariño, que, con outros forma o agrupamento promocional herdeiro inmediato da liña anovadora encetada pola promoción precedente, ten unha persoalidade de seu. O ingredente humanístico e unha galeguidade fonda, compartillan esencialmente o acento configurador da súa poética. Na obra lírica de Aquilino predomina case sempre a poesía xurdida ó contaito coas realidás esterna da paisaxe, sobre do suxetivo do sentimento. Mais isto non quere decir que dos seus poemas esteña ausente a interpretación intimista da vida darredor.

Tiña o poeta unha retina desperta, sensibre o mesmo ós valores plásticos da montana natal que á soave luz das paisaxes da ría aurosá. Nembargante, sabía tamén arreguizarse diante da súa propia anguria, na evocanza dun creador de poesía ou do siñificado dunha obra de arte.

Paisaxe e vida

O máis e o mellor do labor lírico de Iglesia Alvariño está vencellado á terra do seu nacemento. O poeta ama a bisbarra natal. Canta ás veces a outras terras e a outras xentes. Pero o tirón máis fondo, o que conmove ó poeta arrincándolle vibración aló polo cerne da súa durame, é o da paisaxe nativa. No fondal dista paisaxe familiar, latexaban os horizontes veciños da Terra Chá. Dende a nenez, a ialma tense casado coa luz montañesa que alumóu os seus primeiros pasos. A Graña de Vilarente trócase, así, en capital dun mundo poético.

Os panoramas que envolven o pequeno recanto, xogan, en achegos e lonxanías, fermosos contrastes. Aló están as terras villalbesas, os ricaces campos da meseta, escearios vizosos, a aberta Terra Chá. Por esoutros rumbos, os montes que coroan a cunca do val mindoniéns, a enfondura das veigas e dos outeiros frolecidos. I entremedias do conxunto que todos compoñen, os lugariños homildes da montana; lugariños onde medra o verdor augacento do pan mouro como a terra. Son as distes lugares, sinxelas terras de altura: As montanas que baixan lenemente de Meira, onde o Miño naz, e de máis aló. Son terras eminentes, mansas, dondas, ricaces, de fondo raigame labrego: As da Graña de Vilarente, de Abadín, de Moncelos, de Seivane, de vinte, de cincoenta, de cen aldeíñas máis.

Nunha disas pequenas aldeas, en Seivane, da parroquia de San Xoán de Vilarente e concello de Abadín, nacéu Aquilino Iglesia Alvariño. Alí pasa os seus primeiros anos e adeprende as primeiras letras, antes de ingresar no Seminario de Mondoñedo, onde cursóu tódalas discipriñas das Facultás de Latinidade e Filosofía.

Veleiquí como il mesmo resume, en sucintos datos, a súa liña biográfica:

«A miña biografía é ben breve. Nacín en Seivane, do concello de Abadín, o día 11 do mes de San Xoán de 1909. Aprobei ingreso, 1.º e 2.º ano de Latín no Seminario de Mondoñedo, en 1924. Fixen os primeiros versos en 1925. Levei o primeiro premio de poesía en 1927. Pubriquéi o primeiro libro de versos, con produción de 1928-1929, no ano 1930».

Pouco despóis —cando inda non tiña editado o seu segundo volume poético— conocímonos na vella cidá bispal. Era daquela un rapaz delgadeiro, tirando a loiro, enloitado, tímido, que falaba con

fonda devoción da poesía de Noriega. Con vos apagada e sonora a un tempo, léunos varios dos poemas que encheron despóis o libro saído das prensas luguesas co tíduo de «Corazón ao vento». Niles estaba a presencia da paisaxe que, ó pé da Corda, dediante das terras chairegas do vello Miño, tremeluce cos ventos da Casteira; unha paisaxe onde locían os prados da chaira, os trigos e as barudas cabeleiras dos carballos. A planura de bidueiros e centeos, de veranias e pequenas lagoas, protagoizaban o mundo dos versos, nos que vivía a língua da súa xente das chairas luguesas.

Meses máis tarde, deixados xa os estudos eclesiásticos, atopámonos de novo en Compostela. Nas rúas santiaguesas, no café, na Imprenta «Nós», vivimos longas horas de conversa e de amistade. Alí chegóu un día, traguido da man de Aquilino, outro bó poeta da Terra Chá, Xosé Crecente Vega. Facíalle compaña un feixe de poemas, sinxelos, afroados, inspirados no mundo rural, que Iglesia Alvariño ademiraba, e que, baixo a súa direición, se editaron en libro co epígrafe de «Codeseira».

A súa estada en Santiago foi relativamente breve. Marchóu a residir a Vilagarcía, onde tiña de pasar longos anos de traballo fecundo e creador. «Dende 1933, víspera de San Pedro —escribíu—, con fogueiras no Castro, nos Duráns i en San Roque, hastra 1948, con amigas despedidas de ano vello, van quince anos longos. Tres lustros, decían os antigos, ou seña tres chapuzós solenes. Tres chapuzós lustrales na mar de Arousa, baixo dunha luz nunca mirada, docemente embriagadora coma un viño de señorío».

Na vila aurosa viviu o poeta unha das decisivas etapas da súa mangrada esistencia. Adica as máis das horas ó ensino, e fai os estudos da carreira de Letras; traduce ós clásicos latinos e afeizoa ós seus mellores alunos a iste mester; inaugura a Coleición Renacencia, e presenta nela anacos de Ovidio, de Virxilio, de Francis Jammes, verquidos direitamente ó galego por discípulos seus; publica o seu único libro de versos casteláns, e o terceiro volume de poemas na nosa fala.

As súas inquedanzas cúrvanse, ás veces, en liña de doorida anguria. Así o amosa unha das súas cartas:

«De cando en cando sinto unhas ganas inmensas de encher un par de coartillas de líricas opulencias, gordas e zumosas como cereixas do val de Lourenzá, molladas de frescuras vexetales e limpas de todo alento de frebe ou laio, de todo latexo antropomórfico, pri-

mitivas e ó mesmo tempo recendentes de terras vellísimas e grasas, en soño e noite i eternidade perdidas».

«A perda dun hirmán e dun primo, e a ansiedade constante por unha longuísima familia, toda ela de varós rexos coma carballos, xogándose a vida tódalas mañás, tódolos minutos, volveume case huraño e misántropo. Non podo ler un xornal nin un libro apenas. Nin preocupan case as vaidades, porque os homes soñan e rifan. Cada vez me sinto máis afundido na terra, no inmovle e frío de paixón, no xeneroso e inmutabre. As cousas son o único no que me atopo, e como unha cousa máis antre elas, con ansia de o ser tamén, pra, ó igoal delas, ser forte, e belo, doado e indiferente. Xa que se non pode ser Deus, ser ó menos o que é máis lonxano; non ista cousa intermedia e grisalla, lixada e anodina».

«As leituras de Horacio, que levo tan de vagar, afúndenme cada vez máis nite pensamento, nista cósmica intimidade, sin tristura nin alegría, serea e doce como as brancas estatuas e os mortos mozos amados dos deuses».

«Noutra ocasión falareiche da miña outra vida; desa pequeniña que ún pode crearse ó marxe de todo co agarimo da muller amada».

Esoutra vida ábrelle, nefeito, novos horizontes, mirrándolle a propensión á saudosa tristura, suscitando no seu ánimo un norde de ilusión. Casa e forma unha familia. Agora remózase o seu estado de alma. Nácelle o primeiro fillo, e amosa o seu contento nistas espresivas palabras:

«Estiven esperando dende fai un mes, dispoñer dunha hora «sosegada e queda» como aquil primeiro e moi doce amor do Arcipreste, coa ansia de cha dedicar, en gracia e gozo do meu primeiro fillo. Foi en vau que esperase: as miñas ocupaciós, agrandadas con novas inquedanzas non mo consinten, non sabería decir si pra ben ou pra mal».

«Fai hoxe mesmamente un mes, o dazaseis do mes de outono, coas máis saborosas noces e castañas que amaba Amarilis, naceume ese fillo que presentimos nas ansias máis lonxanas. E además é fillo, alongamento xusto i esaito como sombra meridiana na que é doce morrer».

«Querido, digo tonterías, e como non podo estendelas nunha longa carta que as prestixie, poño punto. Non un final, como acedo muro, sinon un stikos rítmico que inventaron os alexandrinos can-

do aínda non había puntos, como sobre ágatas fráxiles, e moi finos fieles, os hexámetros de Homero

«Cóleras canto, ouh Diosa de Aquiles o Pelita».

Do mesmo xeito que nístas, Iglesia Alvariño vai contando noutras moitas cartas os acontecementos máis siñificativos do seu vivir, nas beiras do mar de Arousa.

Un día calquera fai oposiciós a cátedras de Latín, e gana brillantemente a do Instituto de Lugo: Nembargante, permanez moi pouco tempo na capital murada da súa terra natal, e a meio de concurso pasa a desempeñar a mesma cátedra no Instituto pontevedrés.

Síntese a gusto o poeta en Pontevedra. Ama o ambente da fermosa vila, disfruta da relación cordial con novos amigos, adica proveitosas horas ó cultivo das traduciós horaciás e máis ó estudo do galego popular e culto. Cando evoca o esceario urbán, non escusa as súas preferencias polo mundo campesiño que o arrodea. Dí que é deleitoso esperar as festas da Peregrina, pola cór dos melocotós, o pintar das primeiras uvas e a volta do cuco á súa terra, como as esperan as mozas da Portela e Poyo, as de Domayo, Arcade e Redondela; como as esperaban as amadas dos Cancioeiros, ás que ista esperanza mantén en perene mocedade nos vellos versos.

Ó cabo, no 1952 trasládase coa súa familia a Santiago. Está xa definitivamente asentado en Compostela, á que considera como o resultado do máis nobre da cultura de Oicidente. Alí permanez deica o dramático trance da súa morte prematura. Pero si se sinte identificado cos días e coas horas do vivir compostelán, sigue dominando nil a señardade das terras luguesas do seu nacemento, e a dos anos mozos pasados no Seminario mindoniéns. Evoca reiteradamente as paisaxes montañesas, a visión da Corda escura, os belidos topónimos da bisbarra natal. Escribe e fala encol da cunca de Mondoñedo, vila de labregos e curia eclesiástica antre unha roda de montes. Nada lle semella tan ledo como a chegada das «greas da Corda» ás San Lucas; as greas de poldriños laúdos e pequenos, fillos dos montes de Argomoso e Cadavedo, de Quende, de Galgao, do Cadramón. E logo o silencio da cidade; un silencio de telledos mouros de lousa e carriza, polo que aboian doces sombras de lembranza amiga. Ningunha vila de Galicia tira tanto dos seus. Tantos camiños como de Mondoñedo san, máis son pra volver que pra

partir. E si ún vai pra vello, a derradeira alegría do corazón sería baixar a costa de Folgueira Rasa pra non subila máis.

Iglesia Alvariño non fixo, nembargante, o último viaxe añorado a Mondoñedo. A súa carne mortal foi descansar nunha dourada tarde de vran ó camposanto de Bonaval, lonxe da cidade dumiense e do Seivane campesiño do seu orixe.

A obra poética

Lendo os versos de Iglesia Alvariño, semella que o corazón nos medra como herba silandeira dos prados que se empapan de tristura, de humedade e neboíña. Trátase dunha poesía de neta sustancia galega, e, ó tempo, traspasada de saudade e tenrura. O raigame do seu mundo poético agárrase rexamente á bisbarra natal.

No 1930 pubrica «Señardá», o seu primeiro libro, con versos dos vinte anos. O poeta é un mozo saudoso que olla de xeito estrano tódalas cousas. O mundo váiselle abrindo como un abano de emocións. Anda os camiños da paisaxe montañesa, sin poder pasar de largo por eles. Descobre a cada intre a humildade calada dos pequenos seres. Mira almas sinxelas e silandeiras, escusadas na esencia de cada cousa: «froliñas saudosas, lontanas irmás das estrelas».

Pero algo lle chega tamén de fora, i ese algo envólveo nunha tristura doorosa, velaíño, como un fume esvaecido. O poeta non conoce o por qué da tristura, pois que da vida e das cousas brinca a ledicia como unha esencia real. Con todo, por riba dela, embrullando o mundo, embrullando a individualidade de cada ser, e abaixando a súa forma como un troquel, aboia a tristura infinda da dór das cousas e dos homes.

O poeta peleriña senlleiro e prácelle a soedade. Ten deixado xa de vagar polos carreiros aldeás, pero siguen vivindo no seu esprito as impresións da andadura: «As froliñas do ceio que o Noso Señor sementóu nas liñeiras, nas gándaras esquivas, nos penedos ermos, antre as silveiras». Daquela é cando a súa ialma canta a abalada cantiga das lembranzas e dos anceios, e o seu canto é enxebre prego, aperta forte, cheo renunciamento. Velahí tedes «Señardá».

Tres anos despóis, en 1933, edita «Corazón ao vento». A dór tense asereado. Dende o val mindoniéns que domina a sombra do Padornelo, Aquilino torna outravolta ós camiños da montaña; cruza os carreiros da noite, sinte a tristura infinda e a ledicia sublime

de tódalas horas, e abre o seu corazón á homilde grandeza das cousas:

«Meu corazón é un río silencioso e profundo
por onde escorre toda a ternura do mundo
i'o Amor, i a Dór».

E todo il é, nefeito, como un corazón que se desfai en canciós. O poeta canta os ceos, as noites, as lúas, a paisaxe. Aspira a consustancializárese coa paisaxe total; unha paisaxe que non é só a luz, ou a cór, ou a forma, ou o rumor, sinón unha unidade integradora. O todo paisaxístico que do verso trascende, abrangue ó home, os montes, as prantas, o ceo, as augas, os animás...; pero tamén algo máis: algo inasequible, inaudible, inefable, o que é lume, esprito, gracia, que estando tras e dentro das cousas, compre sentir, intuír tan só.

Posiblemente en «Corazón ao vento» se atopa o acento máis singularizador do feitío poético de Iglesia Alvariño. Dende a súa aparición pasaron oito longos anos de silencio. No 1941 sai do prelo en Buenos Aires, «Contra el ángel y la noche». Trátase do primeiro e único libro de versos casteláns de Aquilino, no que acreta innegabre maestría no emprego dos meios espresivos.

Ate 1947 non ve a luz «Cómaros verdes». É o libro poético da maturidade, pubricado en Vilagarcía de Arousa. Un novo bucolismo, unha sabia e sentida gracia descritiva, un cerne e sonoro verso, conxugan unívocamente o seu acento a traveso de ricaces formas lésicas. Nos poemas destaca decote a proieición de Galicia no esprito do poeta. A natureza fornécelle a íste os máis diversos protagonistas pra a súa lírica. O sol, a brétema, o carballo, o bidueiro, o outono, a mar...

Iglesia Alvariño chama á brétema con acentos de namorado. Con tenro humor e ansia relixiosa, fai falar a un sapo no nome dos probes. En ocasiós, o seu lirismo, ó se alonxar na súa temática da paisaxe natal, calca no verso unha ledicia cromática que difire do sobrio coorismo dos seus outros poemas.

No ano visperal da súa morte aparez «De día a día». E no mesmo en que se produz o seu pasamento, san do prelo «Lanza de soledá» e «Nenias».

Como si presentise o cabo do ciclo da súa vida poética, Aquilino volta en «Lanza de soledá» ó soneto con que o tiña encetado. Si en «Señardá» acreta xa o intelixente dominio dista forma estró-

fica, naquil libro o seu soneto é soneto auténtico, soneto do mellor xiro. Que unha forma tradicional pode ser natural molde dunha surxente, irrefrenabre inspiración, próbao de xeito incontestable ista poesía.

Denantes que Aquilino, cultivara Noriega o soneto, xa en endecasílabos xa en alexandrinos, como un grande mestre. Pero quizaves o autor de «Lanza de soledá» teña aventaxado ó poeta mindoniéns, en rigor, fondura e trascendencia, ó inxertalo no albre vernáculo, consustancializándoo coa língua galega.

A formación clásica de Iglesia Alvariño foi feito decisivo, cecáis, na maestría formal que, igoal que noutros xeitos versificadores, acreta como sonetista. Empregando unha voz madurecida e alertada, somete ó endecasílabo a unha estrema cárrega poética, e refrexa nil unha turbadora conciencia cangada polos grandes temas do destino humán. Un temario no que viven rexa presencia a ledicia moza e fuxidía, a vida, a morte, Deus, o silencio, a soedade, a dór, a anguriada indecisión de non saber o qué se vive.

O libro derradeiro de Aquilino, algo así coma o seu testamento poético, foi o que, co tíduo de «Nenias», inauguróu en Vigo a Coleición Salnés. Trátase dun volume de cantos funerales, de canciós de berce pra os mortos. Sentado no escano dos días, á luz da súa lámpara de barro, o poeta vela e fai o abellón por antre bosques de mortos, ás portas do camposanto dos anos.

Todos os que o poeta canta están aló, no outro mundo sin memoria. A vida pasa como un vento por entre canas sonoras. Iglesia Alvariño entona canciós elexíacas diante das campas e das ausencias de figuras da nosa cultura, ou de vellos vates de antano e de lonxe.

A ousesión da morte, presente xa nos poemas de mocedade, escoa abondosa polos versos de «Nenias», como si o autor presentise o desenlace final. Os exempros son abondosos. Eis dúas mostras:

«O certo. O que non erra
é xa sabela boca chea de terra
muro final que abate o pensamento».

«Ai morte, morte! E ben. Viñeche verme,
xa aló che falaréi das nosas cousas».

Si eisaminamos no seu conxunto a produción lírica de Iglesia Alvariño, ouservamos evidentes puntos de contaito coa de outros poetas lugueses que, con el, forman grupo aparte dentro da moder-

na poesía galega. Noriega Varela, Iglesia Alvariño, Crecente Vega, e Díaz Castro constituien, nefeito, unha especie de liña poética ben sinalada, inda que as súas respeitivas creaciós acusen a presencia de persoalidades independentes e diferenciadas. «Do ermo», «Codeseira», «Cómaros verdes» e «Nimbos», apuntan un vieiro craro no panorama da nosa lírica, que o distinguen dos outros vieiros seguidos polos demáis poetas coetáneos. Os autores dos catro libros recibiron unha formación humanística semellante. Todos eles se familiarizaron cos clásicos latinos no mesmo Seminario mindoniéns. Os catro orientan as súas preferencias polos motivos da vida rural, e amosan un sentimento de tenrura e amor ós seres sinxelos do mundo campesiño.

Aquilino Iglesia bebéu direitamente no manantío de Virxilio e de Horacio, do mesmo xeito que os seus outros tres paisáns. Mais a súa formación clásica completóuse despóis coa continuada adicación ó estudo dos mestres latinos. Os portugueses Teixeira de Pascoaes e Anthero de Quental éranlle tamén familiares. Conocía e ademiraba a Francis Jammes, i enxamáis escusóu a súa fonda devoción por Noriega.

Nembargante, o poeta de «Corazón ao vento» recolléu, na súa esperiencia creadora, a leición dos movimentos de vangarda europeos, galeguizada por Manuel Antonio e Amado Carballo. Sin se entroncar sustantivamente a ela, soupo aproveitar o que podería servir ós xeitos peculiares do seu labor poético. Porque non hai dúbida que Iglesia Alvariño ten un acento de seu, un acento persoal. Fillo da montana, levaba escusada na súa ialma a ascese anguriosa dos alongados e severos horizontes das serras nevadas. O seu verso cúrvase como os panoramas da alta chaira natal, do bidueiro mirándose na iauga verde da lama. O seu raigame labrego é evidente, e por eso a terra carnal da que pocede, faille compaña nos seus poemas. Moitas veces leva a ístes a gracia dos seus topónimos: Corda, Labrada, Padornelo, Buzarrei, Cadavedo, Montouto, Graña, Pasadoiro, Pereiro, Xudín, Abeledo, Corbelle, Seivane...

A súa vida rural da nenez e da mocedade, púxolle diante dos ollos unha riqueza inesgotabre de temas. Soupo zugar no mundo campesiño líricas esencias, e dar elevada categoría estética ós motivos agrarios. Arrinca da canteira da paisaxe as palabras máis espresivas, e de ahí que abonden nos seus poemas, no descritivo e mesmo no enumerativo: Pomares de Oural, soutos de Valmiñor, curros de Aldoar, queirogas e xestas de Valiño, labregos de Vilar de

Albán, e os bosques, e os cómaros ensombrizados, e os verdes prados moles...

Iglesia Alvariño xoga, pois, un papel pecularizado na poesía galega contemporánea. Asietodo, non cabe independizalo do movimento encabezado polos poetas anovadores que o antecederon. Carballo Calero téno apuntado agudamente.

É curioso ouservar —dí—que Iglesia Alvariño e Cunqueiro, quenes en certo xeito pechan un ciclo, se corresponden con Amado Carballo e Manuel Antonio, que o abren. Pois son evidentes as afinidás antre os autores de «Proel» e «Cómaros verdes» dunha banda, e os líricos de «De catro a catro» e «Poemas do sí e do non» por outra.

A parella Iglesia-Amado está unida pola súa temática campesiña e polo senso vivo que os motivos rurás adequiren nela. Os dous poetas afíncanse barudamente nos seus terrazgos respeitivos: Beiramar de Pontevedra, terras chás e altas de Lugo. Hai en Amado —engade o ensaísta— máis alegría, máis brillo, máis coor. En Aquilino máis amplitude, máis decoro, máis solemnidade. En Amado predomina un barroquismo popular, un hilozoísmo primitivo, que non ausentes da obra de Aquilino, ceden, nembargante, níste á formación clásica do latinista.

Iglesia Alvariño, que provén de Noriega, despois de percurar tamén a tenrura, a sinxeleza, a espontaneidade, nos poemas silvestres, cheos de persoalizaciós, exercitóuse máis tarde na égloga de longo alento i empaque clásico, fundamentalmente descritiva. Nela encaixa a sublimación de elementos paisaxísticos direitamente coñecidos, coa forma interna, clásica, virxiliá, chea de espresiva sobriedade.

Alvariño prefire as córes esvaídas, a luz peneirada, o que máis acorda coa súa paisaxe natal. Craro está que, en moitos dos seus derradeiros poemas, o bucolismo ten deixado paso a outros xeitos de poesía distintos. «Pero é indudabre —remata Carballo Calero— que os seus máis altos cumes líricos atíngueos cando calza os seus zocos campesiños, que semellan feitos de eminente alciprés mantuano».

A súa outra obra

Si Aquilino Iglesia ten labrado no campo das nosas letras unha sobresaínte persoalidade poética, tamén desenrolóu un siñificativo labor meritorio noutros eidos da cultura galega.

O amor e a preocupación pola língua se non manifestaron só na súa obra de creación, que enriquecéu coas formas lésicas e sintáiticas da bisbarra natal. Había nil un interés vivo polas custiós idiomáticas, polo onte e o mañá da nosa fala.

No 6 de nadal do ano 1947 escribíu un traballo sobre «Problemas da língua galega», cuia primeira parte eu recibín, xunto coas seguintes palabras:

«Mándoche as primeiras cuartillas de introducción ó traballo que me pediche. Compoñerase de cinco ou seis apartes da estensión do presente. Penso esaminar no segundo o estado do galego como resultado da súa fricción constante coa língua oficial: na escola, na eirexa, nos tribunales, nas relaciós comerciales, en América, na cidade. No terceiro falarei da língua galega dos escritores, das súas virtús e deficiencias. No coarto da insospeitada riqueza do galego e da necesidade de formar sin delongamento os esaitos vocabularios locales sobre dos que un día se ten de erguer a língua común pola que nos esforzamos tódolos que escribimos en galego. No quinto referireime ó futuro próspero que cabe agardar pra o galego e das condiciós nas que cabe agardalo, que son as de facer que a xente o lea. Pois a crise non é de escritores sinón de leitores».

A parte introdutoria está adicada ó proceso histórico da decadencia do galego como idioma culto. Escribe Aquilino que no século dazaoito pasounos por derradeira vez o sol pola porta. Daba gusto baixar ós vales do Ribeiro, do Rosal e do Salnés, do Valadouro e de Mondoñedo, presididos de pazos e alcipreses e buxos vinculeiros. Daba gusto rubir ós de Montenegro e Trasdeza, Melide e a Ulloa. Pero os pazos fidalgos quedaron nas mans de maordomos e caseiros. Todo o señorío emigróu ás vilas de rúas limpas e vida doada. Canda il foise unha forma superior de vida da que moito cabería agardar, e que ten o seu outono doorido nas páxinas de Valle-Inclán e da Condesa de Pardo Bazán.

I esa forma superior de vida deixóu de ter espresión na vella língua de Galicia, pra se mal traducir noutras línguas. A vila galega foi daquela, co remate das estradas borbónicas, a tradución triste da cidade moderna, ateigada de preocupaciós municipás. Abríronse Universidás, Institutos e Normales. Nelas, os derradeiros fidalgos vidos a menos, escusaban como unha vergonza máis a língua do pazo montañés ou da ribeira. E coa língua foron escusando a súa ialma. Logo, por Galicia adiante foise estendendo esa bache-

lería libresca e pedante, da que apenas se salvóu media ducia de almas marteiradas: Os Precursores. Coa língua de fora viñeron ideas de fora. I esas ideas, sin o lévedo das nativas —afogadas coa língua— que as fixese fecundas, afroraron serodias no verso, na novela, no teatro, no ensaio, esquecido todo antes de nacer.

Co ausentismo fidalgo, a língua galega perde toda nobre resonancia, i é apenas a língua do sacho e do arado, do remo e da traíña. O mestre, o maxistrado, o político falan noutra língua. E tras diles, o barbeiro da vila e o mozo de mostrador da tenda de roupas brancas. E o pior: tívose isto por un adianto.

Iglesia Alvariño láiase do esmorecemento que o noso idioma aturóu, pero confía nas posibilidás do seu porvir. O seu amor á fala natal impúlao á tarefa de arrincar do esquezo ou da indiferencia os recursos idiomáticos que o pobo garda. Concibe á idea de realizar un grande Dicionario galego, e conságrase ó labor con decidido empeño. Persigue as palabras na beiramar, na montana, no val, no camiño, na tasca... E pescuda pacientemente nos testos escritos. Polo ano 1950 dí que xa ten papeleteado todo o Cubeiro e o Valladares, a obra enteira de Curros, Pondal e Rosalía, e a meirande parte da poesía popular.

Non tencionaba faguer un Dicionario completo; é decir, un Dicionario con etimoloxías, ouservaciós históricas, notación fonética, etcétera. Só aspiraba a dar con rigor a forma auténtica das palabras e o seu esaito arredor semántico. A grande empresa tíñaa xa cumiada, e ahí quedaron, a espera da edición necesaria, milleiros e milleiros de fichas que costituien un intelixente corpo lesicográfico do galego moderno.

Pero a súa afervoada entrega ó empeño restaurador da língua, se non cinguíu ó labor desenrolado como dicionarista e poeta, sinón que se proxeitóu tamén noutros eidos de estudo do galego.

O 17 do mes de Santos do mesmo ano 1950, escribe: «Teño metidos en varias carpetas catro ou cinco traballos sobre da língua de Rosalía, Pondal, Curros, e os poetas do norte de Lugo, Noriega e Leiras. Calquera diles podería trasformarse nun ensaio de 150 páxinas en oitavo, e non me levaría facelo máis dun mes». Estudóu, asimade, a língua de Cabanillas, e o pensamento lingüístico do P. Sarmiento. Fixo unha estesa monografía prá «Historia de Galiza» dirixida por Otero Pedrayo, que ven ser como unha especie de panorama histórico do noso idioma. E pouco denantes do

seu pasamento, comunicóu que dispuña dunha enorme cantidade de fichas de lingüística galega, dispostas pra publicación.

Consideraba Iglesia Alvariño que un meio axeitado pra prestixiar e valorar a fala do país, era o de verquer nela as obras maestras da literatura universal. O seu exempro foi froitoso niste mester. O fondo conocemento que tiña dos clásicos latinos, levóuno a realizar importantes ensaios como traductor. Antre as diversas versiós que levóu a cabo, figuran a dunha peza de Teócrito que tiduóu «As meigas»; a dunha elexía de Tibulo, co epígrafe de «A saudade do enfermo»; e a da «Aulularia» plautina, que aparecéu en edición póstuma co de «A comedia da oliña».

Pero o esforzo máis siñificativo acadado polo poeta e humanista de Seivane, no eido das traduciós, foi a súa versión galega das Odas horaciás. Aquilino era un bó conocedor da língua, do estilo e da obra do poeta traducido. Sabía das dificultás que implicaba verquer o verso dun poeta pacego, refinado, sedoso en certo xeito, a unha língoa labrega. Mais guiado pola ilusión de ofrecer á cultura do país a obra creadora, de grande finura estética, do clásico latino, consigue traguela fielmente á fala viva da súa nativa terra campesiña. De tal maneira, inxire na língua do noso pobo, enrequentada co lésico e xiros comarcás da montana luguesa, o nidio estilo do poeta venusino. Trátase, sin dúbida, dunha valiosa aportación cultural, merecente de se considerar no seu auténtico siñificado.

Ademáis dos aspeitos deica agora estudados, pra abranguer a persoalidade enteira de Iglesia Alvariño como figura literaria, compre referirse tamén ó seu labor como ensaista. O seu primeiro ensaio foi tiduado «Noriega Varela, poeta da Montaña», lido como conferencia no Ferrol, cando o poeta facía alí o servicio militar, e publicado despóis na revista «Nós».

Pra Aquilino, a lírica de Noriega ten máis de sentimental que de xeórxica na súa direición íntima. Ve nos versos de Noriega, máis que o ermo a saudade do ermo, máis que a montana a saudade da montana. Distingue no autor de «Do ermo» dous faitores esenciás: as preferencias do seu esprito pola sinxeleza e homildade das cousas —eixo sustancial da súa poesía—, e a educación clásica que recibíu no Seminario, refinando aquelas preferencias naturás que, pola súa parte, facíana algo vivo, non valeira faramallada retórica.

Noriega rube á montana, como Meser Francisco de Asís rube

ó Monte Auvernia pra falar cos paxaros e coas herbas; pra bèber a auga noviña das fontes, que fixo nacer ó pe da súa ermida unha santa milagreira, patrona de pegureiros e labregos. O poeta vai á montana pra valeirar o seu esprito frolecido sobre a braña montesía, pra facer frolecer os cardos resequidos, pra colmar de óleo os faroliños dos cruceiros, pra acender unha estrela en cada espiña.

Iglesia Alvariño adevirte aínda que a obra de Noriega está enmarcada na cume labrega, viva, todo sensos, no ermo illado que aman os eremitas. E sitúa esa montana antre Lindín, Cadavedo e Montouto. Foi a montana que Noriega víu de mozo, e que proieitóu no craro manantío da súa poesía, a sombra dos cruceiros dos camiños, das toxeiras, das xestas en frol; dos bidos cubertos de neve, que lle lembran o avatar das híades fuxidías da mitoloxía clásica.

Anos despóis aparece na revista «Alento» outro ensaio, no que, co título de «Voltemos ós nosos poetas», Iglesia Alvariño fai unha aguda interpretación do pensamento poético pondalián. Sostén o autor que Pondal levaba na ialma á súa terra, e descobre nil un doble faitor, que podería chamarse consciente e inconsciente. Polo inconsciente, o poeta atópase mergullado na súa terra e na súa raza. Non hai nil unha soia vibración que non seña debida ó grande herdo petrucial e secular. Toda a vida, a vida do seu esprito, érguese afincada no albre nutriz dos nosos antergos. Como tódolos poetas e artistas galegos, dános testimoño do seu país, recreando no seu esprito e trasmitíndonos nas formas do seu sentimento, as coalidás dunha raza e dunha terra, resultantes dun herdo étnico, histórico e poético.

Ate aquí, pra o ensaísta, non esiste en Pondal un conceito racional da patria, porque non esiste siquera unha conciencia clara. Aparez só unha determinación instintivo-sentimental. Pero Pondal non só ten ista intuición subconsciente do noso país, sinón que a súa obra é tamén un esforzo de reencontro. Enfrontado coa súa terra, sintíndoa fondamente, sinte, nun proceso vital, todo o seu decorrer pleo. Olla, nos pasados, os seus futuros destinos. O bardo ten nos seus anuncios a seguridade dun profeta, e as súas palabras inspiran ós que as escoitan, a mesma fe dunha revelación siñalada.

Na mesma revista pubricóu un interesante estudo sobre «Os camiños dos homes e os camiños de Deus». Tiña escrito, asimade, un longo ensaio tiduado «Loureiros romanos», que viña ser un certeiro análise da leición clásica nos nosos poetas. E redaitóu, ó cabo, un «Breve ensaio de introdución a unha teoría filosófica da Sau-

dade», que fora premiado nun certame bonaerense. Reaicionaba nil contra do complexo saudosista do Norde de Portugal, refrexado na mañífica poesía de Teixeira de Pescoaes; facía a historia da palabra saudade, fixando as súas concomitancias e diferencias con sentimentos afís de eiquí e de fora, de xeito particular coa «morriña» e a «señardá».

Cabo

Co dito, queda deseñada, a grandes brochazos, a persoalidade de Aquilino Iglesia Alvariño, dentro dos eidos da nosa cultura. Poeta, lingüista, escritor, a súa obra creadora e inteleitual baséase en dous alicerces: o do seu humanismo e o da súa galeguidade.

O amor de Aquilino á terra nutriz era un amor que lle viña dos mesmos raigames do seu sangue campesiño. Por elo amaba tamén ós seres miudos e sinxelos que habitan a paisaxe da súa nenez. No contaito cos altos panoramas do seu cume labrego, atopóu Iglesia Alvariño a fresqueira fontaíña que foi alimentando o caudal da súa poesía mellor. Unha poesía elaborada en formas sabias e sobrias, con imaxes sinxelas, craras, de evidente autenticidade. Pois hai dúas crases de imaxes: as de carne e as de papel. Proceden unhas do mundo visibre, i elabóranse as outras na oficiña inteleitual. Inda conocendo os perigos de restarse toda unha lacena de recursos literarios pra deslumamentos e sorpresas, atívose ós sentidos, cinguíuse ó mundo visibre.

Aquilino Iglesia Alvariño, pra fortecer a súa obra poética afinóu a súa sensibilidade, non tencionóu hipócritamente refinala. Non rebuscóu no cerne do idioma, non prendéu á súa espresión estranas maravillas verbás. A súa persoalidade baséase nistes tres rexos valores: sinxeleza, claridade, fondura. E todo o sacrificóu a ista fermosa trinidade.

Dende comezos de século, os poetas teñen desbrozado moitos vieiros, ten fendido moitos penedos a dinamita xuvenil, téñense espallado moitas fervedoiras recetas pra fabricar versos, téñense esnaquizado e recomposto moitos moldes. Pero Iglesia Alvariño seguíu, imperturbable o seu firme itinerario: Cantar en versos verdadeiros as ledicias e as torturas da vida. Ó marxe do andexo e aguzado, o fío da súa melodía seguíu desenrolándose sin solución de continuidade, ate que, pra desgracia de Galicia, se crebóu o instrumento nun dooroso día estival.

SALVADOR LORENZANA

HOMENAXE A VICENTE RISCO

Poucas semás antes de que comenzáramos a preparar iste número de GRIAL, *co que se inicia a súa segunda etapa, morréu en Ourense Vicente Risco. Sería grave inxusticia que non espresáramos nista revista o sentimento da cultura galega pola perda dunha figura á que tanto lle deben as nosas letras. Porque sabemos ben o profundo infruxo que tivo o Risco na evolución da nosa cultura, concebimos iste número de* GRIAL *co pensamento posto en lle rendir o homenaxe que a súa obra merez.*

Ningún homenaxe nos parece máis axeitado niste intre en que a súa obra comenza a vivir de seu, desprendida da vida do autor, que ofrecer dous traballos seus que pola craridade da espresión dan boa medida do esprito risquiá. Quenes os lean por primeira vez comprenderán perfeitamente o papel orientador que Risco chegóu a ter na cultura galega a partir do ano 20.

Un dos traballos versa sobre a arte nova, e foi lido como conferencia na esposición que Castelao celebróu na Cruña no ano 1920. O outro, escrito anos máis tarde, versa sobre a importancia do idioma na nosa vida e na nosa cultura. Un e máilo outro estaban destinados a formar parte da segunda serie de traballos que, de acordo co autor, pensaba recoller Galaxia nun novo tomo tituado LERIA, II.

Ó publicalos hoxe nas súas páxinas, GRIAL *rinde un merecido homenaxe á memoria do que foi gran direitor da revista* Nós, *da que nos consideramos lexítimos herdeiros e continuadores.*

ARTE NOVA

A Crítica

Falar de arte, o que se di falar de arte é sempre dun xeito ou doutro faguer crítica de arte. Agora, que hai moitos xeitos de faguer crítica de arte. O xeito máis corrente é pra decir si unha obra está ben ou mal maxinada, millor ou pior feita. Esta crítica pousa nun xuicio de valore, faise comparando a obra con un ideal estético. Mais agora como hai unha chea de ideales estéticos, esta clas de crítica xa non satisfai senón ós correlixionarios do crítico. Pra os doutras escolas non ten valor ningún. Mais ben ten efecto contrario...

No tempo da pirmeira guerra literaria que eu acordo, os verdadeiros modernistas tiñamos a Gómez de Baquero naturalmente por un crítico burgués e filisteo. Abonda que il dixese que unha cousa era boa, pra que a nós nos parecera ruín. Lémbrome ben que unha vez falaba dunha novela crásica xaponesa: «Os corenta e sete Ronins», de Tamenaga Shunsuy, e decía que era unha cousa enfadosa e soporífera, unha lata. Eu, craro, leína. E me non pesóu. Era unha das cousas máis cheas de interés, de ledo encanto sinxelo que teño lido na miña vida. E máis pode que a algús de vós non vos gustara como lle non gustóu a Gómez de Baquero. Depende do costume e máis do criterio estético que ún teña. Por eso, esta clas de crítica está xa descartada.

Nos tempos a que me eu refería fai un istante, estaba de moda a crítica «impresionista». O crítico espúñanos a súa impresión da obra, quérese decir, as súas reaiciós sentimentales e ideolóxicas frente a ela... Era unha cousa moi interesante como documento prá psicoloxía do crítico. ¿E logo non é interesante saber o que sentía i o que pensaba Baudelaire ou Mallarmé leendo a Edgar Poe, ou Víctor Hugo leendo a Shakespeare? Afellas... O crítico falaba de sí mesmo a propósito da obra, mais hai quen pensa que non fala ún nunca sinón de sí mesmo. Anatole France di que o obxetivismo é imposíbel, que sempre o home fala de sí, e nada máis que de sí, anque diga que vai falar doutra cousa por faguer crér ós demáis en que é moi homildiño...

Esta crítica impresionista era a que quería faguer Gómez Carrillo, si ben, en rigore, nunca pasóu da crítica «informativa», que é outro xeito de crítica. Os libros de Gómez Carrillo son niste senso do millor que hai. Teñen unha chea de referencias, de contos, de argumentos de obras, de detalles biográficos que lles dan unha utilidade preciosa prá historia do movemento literario francés nos comenzos do século XX e finás do XIX. Teñen «datos» i esto é o bó que teñen: é coma un Baedeker da literatura francesa...

Hai un xeito máis fondo de crítica que podemos chamar crítica «espricativa» ou eisexética, que trata de desentrañar até o último o senso ideolóxico i estético da obra de arte. Ten a crítica esí feita moitas derivaciós, porque axiña ven a custión da xénese da obra, querse reconstruir o proceso espritual que levóu ó autor a maxinala, e ven o estudio da vida do autore, como fai Saint-Beuve, e máis o da influencia do medio natural e social en que viviu, i orixínase a teoría de Hipólito Taine ou a de Guyau...

Mais, fágase cun criterio idealista ou cun criterio positivista, este xeito de facer a crítica é o único científico, i o único fin que se debe propoñela crítica é abrilas portas e deitar luz na obra de arte, facilitar á xente a comprensión da mesma.

O MEU PROPÓSITO

Esto é o que eu quixera facer ca obra de Castelao, con toda a súa obra, ou sexa, con toda a súa arte. Dado que Castelao é un dos poucos que teñen arte súa. Craro está que ésta non é angueira que eu teña feita, nin é tampouco angueira pra un día. Teño documentos pra faguer algo i algo hei ir faguendo co tempo. Mais hoxe pouquiño é o que vos podo amostrar...

Hoxe quixera somentes «situar» a arte de Castelao nun cadro xeneral da arte moderna. Pra esto, tería que faguer un pouco de crítica «informativa» sobor da arte moderna, i outro pouco de crítica «eisexética» sobor da obra de Castelao, da súa intención, do que il se propón ó deseñalos monicreques ademirables que neste istante tendes diante dos ollos. Non. E da maneira de espoñela, de realizar nada máis, o cal ten dous aspectos: o seu humorismo e máis a súa técnica.

ESPRESIÓN E CREACIÓN

Imos tomala cousa un pouco atrás, mais non tanto que cheguemos ós pirmeiros principios. Ficaremos máis perto. Veleiquí:

A' arte, ou espresa o que o artista leva dentro do seu esprito, ou simplesmente crea fora dil obxetos, cousas novas, coas que veu enriquecelo mundo engadindo algo ó traballo creador da Natureza. Hai, pois, unha arte de «espresión» i outra de «creación». O distinguilas é fundamental.

Pro, entendámonos ben: a arte crea sempre, aínda cando se non propón senón espresar, aínda entón crea, a espresión. Mais hai veces en que a fantasía, a maxinación creadora parés que traballa ela soia, i entón é cando se dá a arte de «creación pura». Espricareime cun exempro: chamo arte de espresión a «La Chansón d'Automne», de Paul Verlaine; chamo arte de creación a «Máquina de esploralo tempo», de Horacio Wells; é arte de espresión un «Nocturnio», de Chopin; é arte de creación os «Marmurios da selva», de Wagner.

Teñamos en conta que esta división é común a tódalas artes, o mesmo ás artes plásticas que á música i á literatura.

Agora temos outra distinción: a arte de creación pode ser imitativa, ou realista, e pode ser inventada e fantasmagórica. É arte de «imitación» ou é arte de «invención».

O realismo artístico xa fai tempo que caíu no máis fondo esquecemento. Hoxe sábese ben que a arte non copia, nunca copióu a natureza. Pirmeiramente, porque a natureza se non pode copiar; segundamente porque non todo nos importa na natureza e soio ún quere copiar o que lle importa.

Da natureza, o artista saca esquemas, esquematiza as cousas, i esta esquematización é a que lle dá ás cousas o seu «ser estético» que antes non tiñan. As cousas «volven a seren creadas» de novo polo artista. O artista sácaas do mundo real pra levalas ó mundo estético, vainas carretando do mundo da natureza pró mundo da arte. A súa misión é trasfigurala Natureza.

Mais a arte de invención se non conforma co eso; quere darlle a vida a seres novos, que non estaban no plan do Demiurgo; quere fabricar cousas inéditas, imprevistas, insospeitadas. Pra il, a somana do Xénesis fica aberta aínda...

E dígovos de certo que a arte en canto creación fai ó home colaborador de Deus, porque, como di Mallarmé, a arte debe crealo mundo de novo.

Non é istraño que nos nosos días leve camiño de se convertir cada día máis en creación pura.

Veñamos ó conto e falemos somentes da plástica.

Cézanne precursor

Imos ver as máis novas tendencias. Quen abríu o camiño pra tódalas novas invenciós foi o Paul Cézanne. Todo o que hai de novo en arte, veu de Cézanne. Cézanne pertenecía a un fato de pintores que deron en chamar «postimpresionistas». Eles eran Paul Gauguin, que se ispiraba na arte dos salvaxes e dos homes primitivos i até nos dibuxos que fan os rapaces nas paredes; Maurice Denis, que fai grandes composiciós ó xeito crásico; o paisaxista flamengo van Gogh, que lle muda as coores ás cousas que pinta pra conquerir efectos novos; e, sobre todo, o gran pre-cubista Matisse do que, os cadros, pró que non teña costume fan rir, mais eu dígovos que é o pintor das grandes adiviñaciós, i asegúrovos que o que queira comprendelo cubismo ten pirmeiro que pasar pola pintura de Matisse. Cuasementes, foi unha natureza morte de Matisse a que a min me abríu os ollos pra comprender a Picasso i a Metzinger.

Cézanne resumía toda a súa arte nunha verba: «realizar». Crear unha nova realidade, percibila realidade atrás das aparencias, descompoñela realidade visíbel pra recompoñela artísticamente, deixala natureza reducida ó siñificativo... unha chea de conceptos que poden parecer diverxentes, mais que non deixan de seren convertibles.

A cousa é ben sinxela: se queredes regalar un bouquet de froles, non ides ó xardín i arramplades cunha pola da roseira, senón que colledes unha frol deiquí, outra de acolá, outra de máis adiante, e con máis ou menos arte, compoñédelo ramo. O ramo se non limita a un pe de clavés, nin de ningunha outra frol: é unha cousa nova, que non había no xardín, e por eso é unha obra de arte.

O cubismo

Seguindo istes principios, Pablo Picasso, despóis da etapa da «arte negra» e coma desenvolvemento dela, creóu o «cubismo». Trátase aínda de descompoñela realidá nos seus elementos esenciaes, e recompoñela seguindo unha norma arbitraria, inventada. Estes elementos son pra Picasso e prós cubistas ortodoxos —Xoan Gris, Braque, Metzinger—, elementos de forma. Onde os outros pintores pintan dunha cousa calquera, o que teñen diante dos ollos, o pintor cubista pinta o que se ve e máis o que non se ve. Non dará somentes as superficies, a parte de afora das cousas, senón que quererá dalo volume.

Aos alumnos dunha Academia das Bellas Artes, póñenlle un modelo nun taboado; á vista de todos, i o que ve o modelo por frente, píntao posto de frente, i o que o colle polo lado direito do modelo pinta o lado direito, i o que está pola esquerda pinta o lado esquerdo, que é o que está ollando. O cubista non fai esí. O cubista dá voltas arredor do modelo pra velo por tódolos lados, considera tódolos planos, fai un análise, reduce cada elemento ó esencial, e logo fai unha composición.

Pensa o cubista que o problema de representar un volume nunha superficie non está resolto coa perspeitiva tradicional. Dixérase que busca unha perspeitiva prás novas dimensiós que se sospeitan no espacio... Non pensedes que é unha tolería... Non vexo por qué as novas xeometrías de Lovatchewsky e de Riemann non habían de lle dar coraxe ás arelas da arte nova. A teoría do hiperespacio estase xa aplicando á mecánica celeste. Os teoremas da xeometría, demóstranse hoxe pra un espacio de «n» dimensiós... Pois ben, un amigo meu tratóu moi seriamente nunha conferencia presentando o probrema de si os pintores cubistas —cecáis por unha hipersensibilidade que principiase a se facer notar nos homes do século XX— ven efeitivamente a coarta dimensión dos ouxetos. Na solución terían que colaborar a xeometría moderna e máis a psicoloxía supernormal.

Mais eiquí non é esto o que nos interesa, porque sábese da intención artística do cubismo, que é, de certo xeito, a creación pura. Unha das súas derivaciós literarias, que ten por iniciador ó poeta chileno Vicente Huidobro, chámase «creacionismo».

Tamén no cubismo hai algo de espresión. Mais, en rigore, non é espresión de nada que o pintor leve dentro, sinón que todo está O cubista métese na cousa e sácalle a espresión interna que ten; sacado da realidade, todo se saca da cousa esterior que se pinta. se non conforma co que a cousa lle di ó ollo que ve, dun xeito simples, sinón que pon o entendimento inteiro no ollo pra vela cousa.

A ver si vos podo decir qué xeito de espresión é a que o cubismo busca nas cousas:

Tres grados de contempración

Vamos adispacio. Podemos nós considerar na contempración dunha cousa esterior a nós, tres grados, que podemos chamar, máis ou menos propiamente, mais dabondo pra que nos entendamos: con-

tempración «realista». contempración «estética» e contempración «intelectiva».

A pirmeira, a contempración realista, busca a realidade da cousa, a súa entidade sustancial, o seu ser. Esta pirmeira clas ou xeito de contempración, pódese deter, pódese conformar coa realidade aparencial da cousa, coa realidade inmediatamente apreciábel polos sensos, en especial polo senso da vista, polos ollos. Entón temos o que a xente chama camúnmente «pintura realista». O que máis outo chegóu nela xa sabedes que foi Velázquez, e de camiño, prégovos que vos lembredes de que Velázquez tiña sangue galego, levaba un apelido galego, Silva, e viviu algún tempo en Galicia.

Pro, a contempración realista pódese non conformar coa realidade aparencial, e pode andar a ver se atopa a realidade fonda, interna, coma se dixéramos estructural, ou tamén arquitectural da cousa contemprada, i eiquí temos o cubismo... Pro, non adiantemos.

A segunda clas, ou xeito de contempración, a contempración que eu chaméi «estética strictu sensu» —porque as outras duas tamén poden ser estéticas— busca somentes o aspecto en beleza sensible das cousas, o aspecto decorativo, prescindindo nelas de todo o que non lle dá ledicia ós ollos. O pintor decorativo —que non é igual que decorador —escolle os modelos máis lindos, i ó pintalos ponos máis fermosos aínda; compón as esceas, docifica as coores e malas luces... Un exempro bó deste xeito é Wateau. Lembrádevos por un istante do «Embarque pra Citerea».

Ben, pois eiquí tendes unha cousa que lles ten sin coidado ós cubistas.

A terceira clas é a contempración «intelectiva» que se interesa menos por comprender o que as cousas son en sí, e do que elas sinifican pra nós, do que nós podemos adeprender contemprándoas. Prós que diste xeito ollan o mundo cada cousa é un símbolo, cada cousa val polo que suxire, polas ideas e sentimentos que fai nacer no esprito, pola sinificación allea a ela mesma, que ten pra nós. Tal é a orixe psicolóxica de toda arte simbolista. A historia da pintura está chea de cabo a rabo polo simbolismo. Toda a arte foi simbolista cuáseque sempre; mais pra buscalo eixempro perto de nós, poreivos a Gustavo Moreau... Todos tendes ouvido falar de «Salomé», do «Orfeo», de «Xasón e Medeo».

Pois esta tampouco é a maneira de contemprar dos cubistas; mais no meu sentir, esta é a do Castelao.

Realismo cubista

Fica dito que o cubista é fundamentalmente realista. Busca a entidade sustancial das cousas máis adentro da súa aparencia sensíbel, na súa estructura, na súa construcción interna: busca, coma se dixéramos, a lei de costrución da cousa. Pra eso ten que desmontala peza por peza como faría un reloxeiro a quen lle dérades a mostra a compor... Ten que descompoñer toda a arquitectura da cousa e ten que amostrala patente.

I eiquí saille un probrema, o probrema eterno da pintura: o da representación nun plano, ouxetos de tres —ou se cadra de máis dimensiós—. Este probrema é de xeometría descriptiva. Prós que se conforman coa realidade aparencial das cousas, este probrema está resolto dende que na pintura se emprega a perspeitiva, ou sexa, en termos xeneraes, dende o Renacemento. Mais a perspeitiva tradicional, a perspeitiva de Leonardo de Vinci non nos dá a lei de costrución das cousas; non nos dá máis que superficies, e pra eso, superficie incompretas. Coas figuras que pintan os pintores tradicionaes, pasa como coa lúa :nunca lle vemos a parte de atrás. Pra dalo volume tal é coma il é, terían que principiar por estudiar tódalas proieiciós posibles do modelo sobor dun plano... O volume é máis que unha superficie pechada: é resistencia, é estructura, é equilibrio, é masa. Falo do volume real, do corpo; non do volume abstracto dos xeómetras...

Din que xa Alberto Durero, nos seus apuntes i esquises estudiaba o corpo humán resolvéndoo en poliedros. Nesto foi en certo modo un precursor do cubismo. Mais convén adivirtir eiquí —porque hai moita xente que anda trabucada nesto— que o cubismo non se chama con iste nome porque costruia as cousas con exaedros regulares ou cubos; non: cubismo ven da verba «cubicar» que é como chaman os enxeñeiros á operación de valorar os volumes. Non se quere decir con esto que a maneira que ten de tratalo volume sexa todo o cubismo: fica dito que o cubismo é moito máis.

Resumamos antes de pasar adiante: o cubismo proponse descompoñer a realidá sensíbel nos seus elementos esenciaes, tomando deles soio o siñificativo, pra recompoñela artísticamente según a súa propia lei de costrución.

Arte realista busca a realidade fonda das cousas; arte creadora, procede a un tempo por imitación e por invención; arte xeométrica, non fai caso do decorativo nin do simbolismo; i en fin, arte das formas e dos volumes, nela o fundamental é o dibuxo.

E sobre desto do dibuxo, imos decir algo moi importante.

Dibuxo e coor

Efeutivamente, hai duas maneiras de concebir a pintura. Pódea ún concebir coma dibuxante, e pódea ún concebir coma colorista. Na pintura tradicional, o que importa é a liña; quérese dala impresión da forma. Esto foi porque a pintura tradicional ten a súa orixe na escultura. Denantes de haber pinturas, houbo estatuas e baixo-releves policromados, e distes pasóuse á pintura mural. A coor era elí un accesorio e conservóu moito tempo este caractere aínda dempoixas de se haber feito a pintura independente da decoración arquitectónica ó pasar das paredes ás táboas medievaes.

As táboas bizantinas e mailas dos primitivos italianos e flamengos, eran dibuxos iluminados. Foi o perfeicionamento da técnica o que, do Renacemento pra diante, preparóu a independencia da pintura. A coor i a lus colléu un valor novo que se adiviña no Greco e máis en Rembrandt, mais que non chegóu a ser comprendido até a aparición do impresionismo. O camiño inda era logo e fíxose moi adispacio.

Orfismo

Mais nin Claude Monet nin Whistler viviron en balde... As sinfonías en coor de Whistler foron o anuncio dun arte novo enteiramente: o «Estudio en verde e violeta», o «Nocturnio en negro i ouro», o «Nocturnio en azul e prata» son das cousas máis definitivas do gran mestre inglés. Tiñan que dalo seu froito. E dérono. Coesa vacilación da mocedade novecentista antre as diversas tendencias artísticas que cada día descobren novos mundos que son novas terras prometidas, fóronse revelando os «órficos» i os «sincromistas»: Piccabbia, Kupka, Morgan Russell, van Dongen i outros moitos déronse a facer «pintura pura».

Orfismo, pintura pura, é decir independente do asunto, da anatomía, da natureza, do volume, da forma, do dibuxo.

Algús sincromistas inda teñen asunto: eu vin un «Interior» de Morgan Russell i até «Academias» doutro sincromista, e sabede que unha das cousas ás que os novos teñen guerra decrarada, é ás figuras ispidas... Nesto imos dacordo coas Señoras da Boa Prensa e de represión da Trata de Brancas.

Mais os verdadeiros órficos pintan cadros sin asunto. Fan pintura pura.

Sostén o Orfismo que a pintura non ten máis fin que recrealos ollos. A súa intención é polo tanto decorativa. Achámonos no se-

gundo grado de contempración que dinantes deixamos sinalado. Pro pensan que pra recrealos ollos, lles non compre pra nada o dibuxo. Non querendo espresar nada, non querendo ensiñar nada, a nada veñen as formas. A pintura debe ser somentes coor. O deseño non sirve pra nada. Toda intención realista, espresiva ou docente é allea á arte pictórica, é cousa que se lle añade, que se lle sobrepón corrompendo a súa pureza... Un cadro non debe representar cousa ningunha: coores dispostos i arranxados de maneira que dé gusto velos, e nada máis. Esí, no mesmo Madrid, naquela vila refractaria a toda novedade, Mme. Delaunay decoróu o Petit Casino nada máis que con discos coloreados.

Xa non hai eiquí probremas de perspeitiva nin de volumes, xa non hai que ouservar nin que estudiar proieiciós, nin se pensa en estructuras nin en leises. Eiquí sí que demos ó fin coa creación pura, coa pura invención, coa libérrima fantasía. ¿Cómo? ¿A arte fíxose ó fin independente de todo intelectualismo?

Ay non; inda non! Fica aínda un probrema, o máis difícil de tódolos probremas: o probrema do ritmo... Nono imos tocar agora nós. Pra lle tomala embocadura nada máis, teríamos que faguer un curso inteiro...

Porque a pintura órfica é eso: ritmo, ritmo puro. Apesares das concomitancias que teñen os uns i os outros, o orfismo é o contrario do cubismo. O cubismo é o dibuxo integral, e na historia da pintura é, polo tanto, unha tendencia retrógrada. É unha volta ó baixo-releve. A proba dánola un cubista español, Xoán Gris, que conseguíu o seu efeito máisimo cun cadro tallado en pau... Por eso o cubismo é tan interesante na escultura. Á plena realización desa arte opúñase o superficialismo crásico. As estatuas cubistas teñen o máis de forma conseguida até os nosos días. Até hoxe, a escultura non tiña máis que superficie: agora ten estructura.

Mais no que toca é pintura, é o orfismo i o sincronismo o que ten porvir. Seguindo ese camiño, a pintura chegará a conseguir efectos como os da múseca.

E xa temos dous dos vértices do triángulo da plástica moderna. Fállanos un.

Recapitulación

Recapitulemos pirmeiro, pra recoller un istante as ideias fundamentaes que deixamos espostas:

Diferenciamos pirmeiro na arte, a «espresión» i a «creación»,

e vimos que a creación era ou «imitativa» ou «inventiva». Dixemos que a «arte nova» levaba camiño de ser creadora e inventiva. Siñalamos a Cézanne como o «precursor» de toda a arte nova. E vimos coma dos seus principios derivábanse duas direicións diverxentes, o «cubismo» i o «orfismo», e coma cada unha delas correspondíase cun do dous pirmeiros grados dos tres que ten a contempración artística das cousas do mundo, a saber: «realista» ou sensitiva, «estética» ou decorativa, e «simbólica» ou intelectiva.

Vimos que á pirmeira correspondía o cubismo, i o orfismo á segunda. Agora imos ver cál é, antre as manifestaciós da arte moderna, a que corresponde á terceira.

Pra min non colle dúbida: esa arte é a «caricatura».

A CARICATURA

A caricatura é a arte que corresponde ó terceiro xeito de contempración: é a arte simbolista por escelencia. Hémonos convencer delo coas verbas do mesmo Castelao.

Castelao fixo sobor da caricatura unha parola no Ateneo de Madrid, e tena pubricada co título de «Algo acerca de la caricatura». Nela fala da caricatura moderna, i estabrece ben a distinción antre ela i o que hastra fai pouco se entendía por caricatura...

Mais enantes de entrar na súa teoría, fagamos un pouco de historia. A caricatura principióu por sere unha variedade da «arte grotesca». A arte grotesca, fose satírica, ou sinxelamente cómica, colléu plenitú de vida na Edade Media, dende os derradeiros tempos da arte románica, mais principalmente, no período gótico. O humorismo é fillo do esprito romántico, supón unha concepción pesimista i aínda tráxica da vida, e se non podía dar ben nos tempos crásicos...

Por eso é na Edade Media que aparecen eses monicreques ridículos ou oscenos das gárgolas e dos mosteiros, eses frades padricando cunhas longas orellas de burro, ou montados a cabalo, cun bandullo inmenso e cun xamón i unha bota de viño de cada lado da alforxa, cando non levan na besta, detrás ou didiante, unha boa moza coa saia refucida i a carranchaperna...

Entón como agora, a intención satírica desviaba a caricatura do seu verdadeiro camiño. Aquil humorismo, como o de moitos humoristas dos nosos tempos, non era humorismo puro.

Onde se comenza a adiviñar que a caricatura había ser, é nos

Países Baixos, nas fantesías verdadeiramente terribles de Breughel o vello, e por riba de todo nas táboas de Xerónimo Bosco. No Museo do Prado hai unha «Adoración dos Reises», do Bosco, na que a caricatura ten xa toda a tensión simbólica i humorística que a distingue hoxe. O rei negro leva na man unha caixa, e na tapa hai un paxaro comendo unha fruta, dunha espresión tal de ironía, dun humorismo tan fondo, que non hai nada semellante na arte de tódolos séculos. Os paxaros ebrios que picotean os astros da poesía de Guillaume Apollinaire fican moi atrás...

Mais, eu ter teño como a concepción suprema do humorismo medieval a Danza Macabra.

Cecáis esto vos pareza estraño, porque o concepto do humorismo anda por ahi adiante subvertido. I o humorismo non vos é leria...

O HUMORISMO

O humorismo é a cousa máis seria que hai do mundo. O humorismo en arte é o supremo. Non chegan a il senón os espritos verdadeiramente superiores. Somentes nunha civilización moi traballada é posíbel. E pra ser humorista compre máis que nada ser forte, compre ser valente.

O humorismo é un privilexio das razas do Norte: os casteláns, os andaluces, os italianos, os gregos, non teñen humorismo. Téñenno os ingleses, témolo nós. É o contrario do que pensa moita xente a quen lle teñen os ouvidos cheos co «sal» andaluz... Dunha vez pra sempre compre deixar sentado que ise «sal» non é a «gracia», e moito menos o «humor».

Sen nos meter en fonduras, a pouco que analizásemos, toparíamonos con que ese «sal» de que tanto se fala non é máis que facilidade de palabra. Moita verbosidade, falar moi apresa, resposta rápida —en xunto: viveza verbal—. A gracia non é eso; a gracia non é viveza de palabra, senón viveza de pensamento: a gracia nona ten o que fala apresa, senón o que fala adispacio. Mais o «humor» é unha disposición espritual que está a cen codos por riba do sal e máis da gracia.

O humor non é o humorismo, anque sexa a disposición espiritual que o fai nacer. O humorismo ven sere o humor intelectualizado —sendo o humor máis ben unha disposición afectiva— enxendrando unha filosofía i unha estética.

Xa deixéi dito que o humorismo é fillo do esprito romántico, i envolve unha concepción pesimista i aínda tráxica de vida. Ven

da loita interior que enche toda ialma romántica, que ó contempralo dualismo irreductíbel e fatal da vida, síntese esgazada e ferida no máis fondo, sen remedio e pra sempre...

Os pobos unilateraes, e simplistas, coma son o xudeu i o castelán, inacesibles ás contradiciós, incapaces de concebir o pro i o contra viven alleos ó conflicto romántico encourazados no seu coiro de sapo, e non teñen humorismo. Por eso, de toda a Hespaña, non hai humorismo máis que en Galicia. Si efectivamente hai humorismo verdadeiro no «Quixote» —eu nono sei por que nunca o leín con atención dabondo—, si efectivamente hai humorismo verdadeiro no «Quixote», digo, lembrádevos que Miguel de Cervantes tiña sangue galego polo pai e máis pola nai.

O lugar de Cervantes donde trai seu apelido paterno, non teño que vos recordar que está na provincia de Lugo, e Saavedra, avemaría purísima, se non é galego enxebre...

Eu hastra penso —e pódia que non vaia moi descamiñado—, eu hastra penso si o humorismo non será a aititude que tomámolas razas célticas pra levar con resinación a Cruz que Deus nos puxo riba do lombo.

O que di Castelao

Ben. Como ibamos decindo, a caricatura desprendeuse definitivamente nos nosos días da arte grotesca. Castelao ten coidado de adevertilo na conferencia dita: esprica cómo a caricatura non é a eisaxeración do ridículo co fin escrusivo de facer rir, sinón a supresión do inespresivo, despreciando en todo caso a beleza convencional, que ten por defeitos moitos elementos de espresión...

Castelao procrama a independencia da caricatura, dicindo dun xeito terminante que se distingue das chamadas artes belas até pola eleición dos asuntos. O concepto que il ten dela poderíase resumir en duas verbas: «simprificación espresiva».

Coesto fica dito que a caricatura pertenece á arte de espresión inda que sexa, no meu concepto, e cecáis tamén no dil, a máis creadora das artes de espresión.

Agora queda por demostrar como corresponde ó terceiro xeito de contempración artística. Efeitivamente: o mesmo Castelao di que a caricatura é un arte de «esprorador de almas», e que aínda os mortos teñen espresión, e tamén o inerte, os montes i as pedras das nosas casas; mete o caricaturista cos pintores de almas... Nefeito, a súa arte é sempre arte intelectual «clínica en forza de ser

consciente» —según as súas verbas... Non vos teño que insistir nesto, porque tendes dediante unha chea de deseños seus nos que vós leendes coma nun libro. Sabendes ben o que «quere dicir» cada ún. I estas verbas «quere decir» indican xa que cada monicreque ten o seu simbolismo. Son follas coma se foran dun libro, escrito en figuras, en troques de estar en letras. Cada detalle, nun deses papeis representa unha ideia ou un sentimento ou un matiz ideolóxico ou sentimental. ¿E non é a esto ó que se chama arte simbólica?

Dixen enantes que a contempración intelectiva, interésase menos por comprender o que as cousas son en sí, que polo que elas sinifican pra nós, polo que nós podemos adeprender ó contempralas... Pois ben; hai sobor desto unhas verbas moi reveladoras na repetida conferencia de Castelao: «Un hórreo —di— que polas fendedelas mostre somentes o ceo, di máis da fame dun ano que un artigo de fondo». Veleiquí está o simbolismo: ese hórreo é o que se chama un «símbolo»: un ouxeto que representa ou suxire unha ideia.

O PROCEDEMENTO CARICATURAL

É a simprificación espresiva, o que nós tiñamos chamado ó principio esquematización, e que habíamos dito que era a que lle daba ás cousas o seu «ser estético». Mais esta esquematización, esta simprificación espresiva, *non somentes escolle, non somentes fai unha* seleición dos rasgos espresivos, sinón que os acentúa, que lles dona releve estético.

I eiquí é onde, ó meu ver, entronca máis craramente a caricatura coa escola de Cézanne. Sempre teremos que atopar iste nome nos comenzos de toda modernidade... O gusto que tiñan os postimpresionistas por imitar os dibuxos dos salvaxes e dos nenos —arte esencialmente simbolista, arte ideoplástico por escelencia, arte sempre esquemática— é verdadeiro caricaturismo... caricaturismo no seu verdadeiro concepto. Os nenos e mailos salvaxes non imitan modelo ningún: non pintan as cousas, sinón a ideia simprificada que eles teñen das cousas: eiquí ben perto de nós, no penedo do Polvorín por baixo da Torre de Hércules ou de Breogán, hai unha mostra do arte dos homes primitivos. Nela, unha raia horizontal e catro verticaes por pernas, chegan pra representar un cabalo; unhas cruces chegan pra representar unhas mulleres beilando. Non se pode dar maior esquematización. Á arte que procede deste xeito

chámaselle «ideoplástica». Á que pola contraria, copia rigurosamente o modelo que ten diante dos ollos, chámaselle «fisioplástica». A pintura de Velázquez é, polo tanto, fisioplástica. A caricatura é sempre i esencialmente ideoplástica. Os post-impresionistas tamén o foron.

Como tendencia artística, e pra millor caracterizala, podemos chamar á caricatura o «ideoplastismo». O chamala eisi ten outras ventaxas. Non somentes comprende, e trai baixo o dominio da caricatura pura outras tendencias artísticas do día: sintetismo, vibracionismo, post-impresionismo, arte negra, etc., sinón que o nome, pola virtualidade máxica pra min indudábel de certas verbas podería aínda dar lugar á creación dunha escola nova, angueira prá que nós seríamos os máis doados —anque eu penso que na nosa terra estea chamado a un gran porvir o orfismo e máis o sincronismo.

En resume, o proceso da pintura moderna é un proceso de disociación dos seus elementos: a pintura pura tende a se separar, a se arredar cada día máis da pintura intencionada ou ideoplástica: a coor tende a se separar do dibuxo. Cada elemento busca a súa independencia. Temos esí que a disociación da arte pictórica faise seguindo tres direicións diverxentes que se diferencian non somentes nos probremas que se propoñen resolver: probrema da estructura, probrema do ritmo, probrema da espresión, sinón tamén nos efeitos artísticos que buscan, os cuaes correspóndense como vimos ós que presentamos como grados da contempración do real, contempración do decorativo, contempración do siñificativo. Vimos que o cubismo busca un efeito de realidade, o orfismo un efeito decorativo, o ideoplastismo un efeito simbólico.

Atopado o terceiro vértice, o triángulo fica compreto.

I a arte de Castelao fica tamén coesto «situada», ou sexa posta no seu sitio, dentro do cadro xeneral da arte contemporánea. É o ideoplastismo, arte de espresión, arte intelectual por escelencia, clínico en forza de ser consciente... Tan simbolista que se axuda dunha verdadeira simbólica da liña, que o seu autore comenza a esbozar na súa tan citada conferencia. Tan humorista que chega ás veces á abstración case metafísica. Tan espresiva que algús deses papeis que temos diante son verdadeiras monografías nunha soia páxina...

O temperamento humorista é o temperamento filosófico levado ó cume da agudización, feito istinto estralúcido. Somentes coel se

pode chegar a esa comunión no sangue da Terra á que Castelao chegóu: o sangue de Galicia —porque évos certo, a Terra ten sangue e ten alma tamén coma nós—, o sangue de Galicia trasfundíuse nas veas do seu grande artista; e no miolo lúcidamente visionario de Castelao, tódalas condiciós esvaídas, tódalas amarguras fondas, tódalas arelas escuras que latexan no subconsciente da raza, tódolos milleiros de cousas que dormen na concencia subliminal de Galicia figuéronse craras, patentes, tomaron ideia e imaxe, i o grande artista foinas pictografiando, foi eternizando no papel os hieroglifos da ialma galega...

I agora, eu dígovos: ese fondo eu, esa concencia subliminal da Terra Nosa dorme na subconscencia de cada un de nós: se, como Castelao fixo, conseguimos nós despertarlo no fondo da nosa ialma e facelo falar, entón veremos cantas cousas ten Galicia que lle decir ó mundo, e levaremos dentro de nós a forza que compre prá angueira máis outa que un fato de homes poida acometer nesta vida: crear un pobo. E si esto facemos, convertirémonos en obreiros da máis grande obra que o futuro garda prás novas xeneraciós: a Civilización Atlántica... que ha ser creada por homes da nosa raza.

Eis o que tiña que decirvos hoxe.

O IDIOMA GALEGO
NA NOSA VIDA E NA NOSA CULTURA

Dende o comenzo da renacencia galega —que todos imos convindo xa en chamarmos Era dos Precursores— a tal día coma hoxe, chega a ser verdadeiramente inxente o de literatura, científica ou non, valiosa ou ruín, que se ten deitado encol do noso idioma. Pódese dicir que arredor diste tema andan tódalas porfías que se moven na nosa Terra e que teñen un caraute verdadeiramente sustancial. Realmente, veleiquí o punto central da polémica galeguista: eiquí é o campo de loita onde se atopan, pra se asañaren unha coa outra, as duas correntes: a vital i a antivital; o instinto suicida que leva a Galiza a desaparecer coma pobo, e a reaición salvadora que a quer espertar a unha nova vida. Asina, hai unha pirmeira e fundamental porfía sobre si se debe falar e escribilo galego. É natural que os galegos suicidas —ou egoístas— digan que non, e que os galegos vitalistas, con abnegación patriótica e humán, digan que sí. A xente decátase, máis ou menos craramente, da importanza do asunto e hai que convir en que sigue estas profías apaixoadamente.

Nefeito, trátase do asunto de máis vital importanza pra un pobo, pois somentes con língoa de seu pode ter cultura de seu, e somentes con cultura de seu pode facer figura no mundo, pois os pobos de cultura emprestada, nin xiquera pertenecen á historia.

Do mesmo xeito que no home podemos considerar tres elementos: corpo, alma, esprito —algo do que a psicoloxía escolástica chama: vida vexetativa, vida sensitiva e vida racional— e coiles nunha estreita correspondenza, podemos considerar ises tres elementos nos pobos: ó corpo corresponde a terra, á ialma corresponde a raza, ó esprito corresponde a língoa. *Geos, Etnos, Logos.* A vivenza nunha terra xeográficamente caraiterizada fai a un pobo consustancial coela, pola cotián comunión que dela recibe nos seus froitos de que se mantén, da iauga que por ela decorre ou dela xurde e mata a súa sede, do ar que lle trai o cheiro dos campos, da visión repetida das formas naturás que se van calcando no seu pensamento coma proto-

tipos de tódalas outras formas que noutros lados poida ver, e que cada ún de nós ha ter que apreciar necesariamente coas da súa terra (asombra o pouco que se ten insistido niste influxo espritual do meio xeográfico).

A ialma, protoforma eterna da raza que vai no sangue, asegura a perpetuazón dun tipo ou subtipo humán, no físeco e no psíqueco. Si moita é a persistenza dos estímulos do meio, pode que sexa máis aínda a do tipo específeco de reaición vital a que chamamos raza. Spengler chama a iste o «elemento sostén da sanguinidá» (que din os nosos peisanos), elemento femia e maternal que abala no seu colo toda cultura enxebre e viva.

A fala é a forma necesaria do entendemento, o «elemento tabú» de Spengler, raíz da relixión e da cencia, elemento macho e criador do que ven a mudación e o avance. Non hai creación sen pensamento nen pensamento sen palabra. Noutro senso diferente do relixioso, na vida do pensar e da cultura, é tamén verdadeiro o comenzo do Evanxeo de San Xoán: *In principium erat Verbum.*

Pensar é certamente falar pra contra sí. Non hai difrenza antre o pensamento racional e a súa espresión, a fala e o pensamento son as dúas supreficies da tona inmaterial que recobre a ialma; a interior, o pensamento; a esterior, a fala. A cencia, se cadra, non é máis que un xeito especial de nomear as cousas: unha nomenclatura.

Nomeádalas cousas, fican creádolos conceitos e antre istes conceitos xa pode a cencia estabrecelas relaciós que coide precisas pra espricalo mundo. Diste xeito o mundo esprícase pola palabra. Eis o poder inmenso das verbas, moito meirande aínda do que, dende outro lado, supuxo Edgar Poe no «Coloquio de Eiros e Charmión».

Mais na fala hai aínda algo máis importante que as verbas; as verbas hérdanse. Eu estóu arestora escribindo en galego, mais case tódalas verbas que estóu empregando son latinas. Craro está que moitas destas verbas teñen pra nós outro senso, máis ou menos difrente do que tiñan pra os romaos que nos conqueiriron e nolas trouxeron. Pra faguelo galego, os galaicos deitaron no latín unha alma moi difrente da ialma dos romaos porque a dos galaicos non era unha alma latina; era doutra «sanguinidá»; era a ialma céltiga —por iso teño definido etnográficamente a Galicia como «o estremo meridional da Céltiga», do mesmo xeito que compre definila xeográficamente (igual que Bretaña, Gales, Irlanda) como un «Fisterre»—. O esprito de Galiza é «románico», mais non é «romano»,

—por iso fixen eu a definición lingüística de Galiza dicindo que é «o estremo Oucidente da Romania» (no vello mundo, craro está, e prescindido provisoiramente de América)—. E polo tanto non hai somentes antre o galego e o latín, súa língoa nai, unha difrenza pola evoluzón fonética das verbas e máis pola súa evoluzón semántica, senón que a hai moito meirande no xeito de enfialas, e non somentes a que vai dunha língoa de análise a unha língoa de síntese, senón aínda noutras moitas cousas que non soen andar polas gramáticas. Precisamente, o máis importante das língoas apenas si escomenza a atraguela atención dos filólogos. E siñalo esta difrenza, embora por outra beira, en moitas cousas, estea o galego máis perto do latín que non outras língoas románicas.

E así como as verbas hérdanse, estas difrenzas críanse e son as que denunzan o «xenio» do pobo que as crióu, xenio que esas mesmas falas axudaron a formar. Porque si o pensamento áchase polo menos estreitamente condicioado pola lingoaxe, tal como fala un pobo, así pensa: o pensamento encadéase, enfíase, escorrega polo canle que lle ofercen as estructuras sintácticas herdadas dos antergos, e aínda as asociaciós de ideias solen vir das relaciós gramaticás, semánticas e ata, algunhas vegadas, fonéticas. Deiquí a importanza da fala na formazón do pensamento e da psicoloxía do pobo galego, e deiquí que a poñamos como terceiro elemento, o elemento máis espritual, dígase cultural da nosa vida.

Pra vérmolo, temos que nos meter na historia. Teño que repetir eiquí que a min paréceme, e non son eu soilo, que hai datos dabondo pra pensarmos que a romanización de Galiza foi serodia, e que se non debéu á aición do Imperio, senón a da Eirexa.

Por muitas razós que non son do caso, podemos afirmar que a infruencia do Imperio na Galiza foi pequena, exercida somentes ó longo das vías e nos centros de esprotazón mineira. Os galegos endexamáis figuraron coma os béticos ou coma os galos na vida romana. Galiza era pra Roma unha terra colonial non asimilada, recuada e bárbara, da que se referían cousas estranas e prodixiosas. O cristianismo en troques, entróu cedo e entróu fondo, inzóu con forza, vizoso e louzao, abalóu tremendamente as concencias, e produceu un estado cultural tan importante que permite un movemento dos espritos de tanta considerazón coma foi o movemento priscilianista, un dos feitos culturás máis dinos de nota na nosa historia. Asina Galiza deprendéu o latín de camiño que deprendía o Evanxeo. Sendo tan serodia a romanización, ¿cómo desaparecéu

tan por compreto a antiga fala céltiga? Igual pasóu na pequena Bretaña, onde o céltigo foi reimportado posteriormente.

De modo e de maneira que o que se diz o latín crásico, a fala culta da Roma imperial, pouca infruenza puido ter no galego, ó que a infruencia culta venlle do latín baixo, especialmente ecresiástico. Por iso teño eu dito que o galego era «homo infimae latinitatis».

Hai língoas «románicas» e hai arquiteitura «románica». Galiza é unha das terras máis caraiterísticas do románico. Está por facer o estudo en comparanza da nosa língoa e da nosa arquiteitura: estudo que corresponde ós etnólogos, cuia cencia apenas comenza antre nós. Pódese adiantar dende logo que a língoa galega e a arte románica son formas culturás que se corresponden coma versiós da mesma lingoaxe: o galego é o románico falado, e o románico é o galego escriturado en pedra.

O lapso histórico de crecemento do galego pódese dividir —coa inesaititude necesaria dos esquemas— en tres partes: un tempo «monacal» até o século XII, un tempo «comunal» no XII e no XIII, e un tempo «feudal» no XIV e XV. Da infruencia monacal na fala temos moito: o calendario cos nomes dos meses e das festas e a semán contada por feiras, falas, ditos e cántigas de orixe litúrxica e aínda escolástica. E teño pra min que esta íntima estructura cristián da fala e do pensamento galego é precisamente a que fai que os galegos non teñan sido endexamáis fanáticos nin intolerantes, nin dun misticismo tan ríspito e case inhumán coma os castelás, senón que profesaran sempre aquela relixiosidade asisada que Ruskin ademiraba en San Martiño de Tours, santo por certo moi venerado na Galiza, e que foi o que erguéu o seu prestixio de piedade e sabencia en defensa da pirmeira vítima da intoleranza cristián: o noso Prisciliano.

Do tempo das loitas comunás é o millor da lírica galega: é o tempo dos «Canzoeiros», onde se xuntan a lírica popular e a lírica cortesán. Temos xa a nosa língoa formada, traballada, na vida libre das cidades e vilas comunás, onde a nobreza vai perdendo as súas bárbaras aptitudes, apta prá espresión dos máis requintados sentimentos, mundializada por unha corrente europea constante, feita língoa de corte, de cabaleiro e de amores, «língoa da cortesía», por escelenza no Ocidente da Península, coma se ve nos ditos do Marqués de Santillana, língoa dun pobo que vai conquerindo as súas libertades, e cuio ritmo vital camiña apresa.

Nefeito, daquela Galiza, falando a súa língoa, comeza a vivir unha cultura superior: a cultura comunal e cabaleiresca, cando aínda Castela vive as «Gestas» semi-bárbaras do Cid Campeador, co cruel e groseiro episodio da carballeira de Corpes, por eixempro, e a dos sete Infantes de Lara, co non menos brutal do colombro cheo de sangue... Castela había recibir de Galicia máis adiante a «lírica» e a «cortesía».

Todos terán notado que o galego, no meio do ruralismo a que máis adiante se víu reducido, conserva moito de cortesía, moito de língoa de reis, de cabaleiros e de «homes bós», cibdadaos libres das vilas aforadas. O galego, ergueito daquela a língoa hiperculta, erguéu o nivel moral e social do pobo que o falaba, e os galegos non perderon esto de todo. O paisano máis rústico ten aínda espresiós e modos da máis esquisita cortesía, e frases tan poéticamente refeitas, que chega a semellar o sobrevivente dunha cultura requintada e superior. É aínda un trovador espontáneo, que vive en parte no tempo dos Canzoeiros, de Alfonso o Sabio e de don Dinís. Ten o hábito da espresión culta, que refina e que educa. A brutalidade non eisiste nil coma froito espontáneo; a súa fala, coma os seus costumes, degrádanse pouco e pouco por mediación dos centros castelanizados e castelanizantes.

No século XIV, os reis da casa de Trastamara entregan Galiza a unha nobreza criada por iles —os novos ricos da baixa Edade Meia— e xurden casas poderosas: Andrades, Sarmentos, Ulloas, Pimenteles, Castros, etc., que fan eiquí mangas e capirotes. O feudalismo recrúa, e as libertades comunás son asoballadas, os bés dos mosteiros usurpados, e comenza un case costante estado de guerra. Mais Galiza non por iso tomóu a barbarie: a língoa e a cultura conserváronse, e cecáis pra eixempro i enseño dos novos señores, é daquela cando máis inza a literatura cabaleiresca franco-bretona, e tradúcense do francés a «Crónica Troyáa», o «Lanzarote do Lago», a «Demanda do Santo Graal»; do latín a «Crónica de Turpín», e por fin, escríbese o «Amadís de Gaula». E coelo, a prosa galega desprendéuse do estilo notarial das cartas e dos testamentos, e apegóuse ó idealismo céltigo, do que se fixo atinada espresión nos romances que aínda se conservan.

Despóis, a favor das loitas civís, xa se sabe o que pasóu. O galego deixóu de ser língoa oficial e dispóis língoa literaria. Siguéu sendo, porén, a língoa falada por tódolos galegos de tódalas castes ata case meiados do século XIX. Acontecéu daquela un fenómeno

lingüístico interesante; como ouserva Meyer-Lübke, as língoas románicas evolucionaron, dende a invasión xermánica, arredándose do latín e acentuando as súas peculiaridás. Mais ó chegar o Renacemento, iniciaron unha involución, unha regresión cara o latín crásico, que se manifesta principalmente pola introducción de «cultismos», e, no castelán por eixempro, por unha tendenza á sintase latina e ó hipérbaton, cuio movemento en Castela comenza con Juan de Mena e chega ó cume con Góngora. Pois ben, iste movemento regresivo, que atinxíu aínda un pouco ó catalán, polo mesmo tempo retrocedido no emprego oficial e literario, non atinxíu ó galego, que se ceibóu dil, anque a custo do seu emprobecemento.

De fis do XV a meiados do XIX, os poucos escritores galegos escribían case sempre en castelán ou en latín; e o galego falado íbase cada vez máis ruralizando. Mais en troques, os portugueses levaban a vella língoa dos Canzoeiros por todo o mundo, inzaban de nomes galegos o Atlántico, o Índico e o Pacífico, e escribíase na nosa fala o asombroso moimento de «Os Lusíadas». Gracias ós portugueses, un galego atopa o Mapa-Mundi cheo de nomes familiares: *Natal, Ano Bom, Corisco, Porto Santo, Porto Novo, Mato Grosso, San Paulo, Boa Esperanza, Mascareñas*, etc., etc. Portugal sostivo ata hoxe brilantemente a bandeira do ilustre romance oucidental, namentralos galegos o deixaban esmorecer.

Dentón data a diferenzazón, aínda hoxe ben pequena, antre o portugués e o galego. O portugués sofréu longamente a infruenza neocrásica; o galego en troques conservóu moitas formas enxebres que perdéu o portugués culto.

Ademáis de conservar formas arcaicas por desuso literario, o galego, reducido e todo ó emprego familiar e rural, tivo a virtude suprema de conservalo máis fundamental do esprito do noso pobo. No século XIX, desaparecido ata o nome de «Reino de Galiza», o centralismo político e adeministrativo chegado ó uniformismo, a «raza» misturada e en parte emigrada, a «terra» colonizada por metecos soberbios que se sabían os amos, a «fala» foi o úneco espoñente da persoalidade da nosa Terra, a fala era a que nos daba «estado de pobo», o que é decir, diante da xusticia eterna, estado xurídico potencial...

Así e todo, a antiga língoa da corte e da cortesía ficaba reducida a ser unha língoa proletaria, polo cal, a burguesía galega emprincipiaba a abandoala. Houbo un tempo en que aínda a falaban entre iles, mais ós fillos falábanlle en castelán... Sendo eu

de ben poucos anos, un señor acusóume ós meus pais, por ir falando galego con outros rapaces nun paseo con múseca no Xardín do Posío. Semella miragre que o galego resistira a unha hostilidade tan asañada, combatido na casa, na escola, na eirexa, no xornal, no libro; no casino, no rótulo, no documento, no teatro, na oficiña, na sala de xusticia, no cuartel, no comercio, na emigración. «Cristo das língoas» chamóulle Curros Enríquez: efectivamente, ningunha outra sufréu tan longa, doorosa e cruel Paixón sen chegar á Morte; con moito menos, morréu o irlandés na mor parte da Insua. Mais os sayóns e verdugos da nosa fala contaban con tódalas forzas humáns e aínda con forzas endiañadas: non sei si co Demo e coa Carne, anque de seguro que sí, pro co Mundo sí que contaban; mais non contaban con Deus.

O galego, e o galego somentes, é o que conservóu a persoalidade, máis aínda, o «ser» de Galiza. Si hoxe Galiza vive e ten coma pobo —non coma grea de homes multitudinar e sen concencia, coma os fatos de ovellas— un porvir dediande e unha misión histórica, é somentes por ter unha fala de seu.

Unha fala de seu, con tradizón literaria —e anque nona tivera— e polo tanto con posibilidade de creación cultural diferenciada, ou sexa: unha voz dina de ser ouvida no mundo. Língoa máis que irmá da portuguesa, que falan moitos millós de homes no mundo, que comparte co castelán a América do Sul, e compite co inglés en moitas terras de Africa e da India e da Oceanía, e que aínda puidera máis se nós quixermos.

Non somentes a língoa nos conservóu a persoalidade, senón a psicoloxía. Língoa doce e donda, con certo predomiño das vocales, con grande riqueza fonética, de entonación musical, doada prá espresión dos estados afeitivos, sumamente analítica, con gran facilidade prá formanza de verbas novas, con moita riqueza de frases, de metáforas e comparanzas tradicionás, resulta unha fala moi culta aínda nos beizos das clases inferiores. Nela viven o idealismo, o senso crítico, a prudenza, o siso, os afeutos familiares, o afincamento na terra, a saudade, a cortesía, a familiaridade, tódalas virtudes dunha raza que, digan o que queiran, non ten outras chatas que a eisaxeración mesma desas virtudes. O que hai é que non cortarlle o pulo, e deixala manifestar tal e coma é.

O galego foi sempre e agora mesmo, unha língoa esencialmente educadora, suxestiva, formadora do esprito. Si os galegos houberan sido educados nela, hoxe serían un dos pobos máis cultos da Europa.

Esto débese principalmente ó seu ton afeitivo. Mais o seu valor coma língoa filosófica, e aínda científica, é cousa que agora se escomenza a ver, e eiquí, no meu pensar, a cousa está en non ser unha língoa gastada coma outras, e polo tanto, traducir millor certos matices inéditos do pensamento. A filosofía, a cencia —singularmente as cencias do esprito: historia, dereito, socioloxía, etc.— que se fagan en galego, han ter, pola virtude do idioma, unha atinada novedade.

Pon fin, é vana pretensión que nun artigo queiramos atacar tódolos puntos que pró seu desenrolo precisarían un libro. Abonda polo tanto que deamos remate coa concrusión de que se Galiza é moito, case todo, o que lle debe á súa língoa, é moito máis o que lle pode deber aínda.

VICENTE RISCO

FARSA DAS ZOCAS

PERSOAXES:

Edelmira de Cornido.
Breixo da Acea.
Divina da Acea.
Delfino de Outeiro.
O Gaxeiro.
O Crebaxerros.
O Crego.
O Médico.
O Notario.
Adelina.
Raposo.
Xocas de Cornido.
O Apuntador.

ACTO I

ESCEA I

Cociña, alumeada con candelo. No meio da escea, a unha e outra banda, respeitivamente, dúas pequenas mesas con dous tallos. En cada mesa unha xerra de viño e unha cunca. Sentados nos tallos e debruzados nas mesas, a Divina e o Breixo. Edelmira entra pola porta que dá afora. Deixa as zocas á entrada.

EDELMIRA.—Miñas señoras e meus señores: boas noites. Son Edelmira de Cornido. Saúdo a toda ista familia. Que esteñan ben. Por moitos anos. ¡Ai! ¡Eu non o veréi! Ando adoecida que non podo conmigo. Mal de illarga, dispensando. Cando me dá, dóeme que rabeo. Istes ben o saben, istes dous lacazáns. Agardan a miña morte pola herdanza. E máis lles non dixen a vostedes quénes son istes dous picllos, con perdón. Son o meu home e a miña cuñada. ¡O meu home! ¡Nen home, nen meu! Casóuse polo capital. Son fillos da Piricocha da Acea. Collino de criado e quixo ser amo. Men-

tras era criado, ben que traballaba. Cando foi o meu home, xa non quixo máis que folgar. Arrenegado sexa... Foi un día ben negro o día do meu casoiro. Engaiolóume ben, e foi serodio o coñecer a súa leria. Moita tiña. Metéume na casa a irmá, que andaba a xornal. Os primeiros tempos, Edelmiriña por eiquí, Edelmiriña por acolá. Pero me axudar, nen migalla. Andaría polas portas se me non coidara de cándo as patacas van indo colledoiras, de cándo hai que recoller o millo. Iles, nada. Agora, nada. Venme doente. Agárdanme morta. Todo vólveselles pedirme testamento. Non llelo hei facer; fiquen no camiño. Curmáns teño na Graña. Que todo o leven. Ou pra o fisco. Ou faréi testamento pra a parroquia... Iles non trabarán en nada, se a lei me axuda. Ahi están. Os dous bébedos, os dous dormidos. ¡Ai, mal home! ¿Así miras pola casa, baleigán, biltre, bandallo? Moi baixado de criado, moi finchado de amo. ¿Seica a Piricocha non podía botar ao mundo cousa menos ruin? E ti, Divina, ¿ónde tes a vergoña? Vives do meu. Mantéñote, vístote, e inda tes callo a roubarme i emborcar o meu, e traguerme tola coa túa nugalla. ¡Ai, Señor! ¿Qué mal fixen eu, que así me castigas? ¡Probe de min, desgrazadiña de min, malpocada de min! Valérame máis morrer. ¡Ai, e máis parez que me colléu a soberbia! ¡Ai, qué dór! ¡Ai, as miñas illargas, ai, os meus cadrís; ai, os meus rens; ai, o meu lombo! ¡Ai de min toda! ¿Me non acodides, baldréus? Ti, revirado, e ti, lercha. ¡Ai, Deus volo premie! *Non sei se á cama chegaréi.* ¡Ai, o meu lombo; ai, os meus rens; ai, os meus cadrís; ai, as miñas illargas!

(Vaise pola dereita).

BREIXO.—Ai, Divina. ¿Escoitaches ou dormías?

DIVINA.—Dormía, pero ben ouvin.

BREIXO.—Se non laia. ¿Morrería?

DIVINA.—Dormíuse. Cando acora, dórmese. Así acouga. ¿Sabes que che digo?

BREIXO.—Mentras non mo digas...

DIVINA.—O tío Delfino de Outeiro ten na curtiña unha colmea de moi bó mel. ¿Che non gosta o mel?

BREIXO.—Góstame.

DIVINA.—Ista noite podémolo apañar. Xa ten que estar deitado. Denantes que saia a lúa. *Edelmira dorme.* ¿Imos aló?

BREIXO.—Imos logo.

DIVINA.—E máis as zocas da cuñada véñenme ben. Son as repinicadas. Zoquiñas, aos meus peiños.

(Sain, dempóis de apagar a luz)

EDELMIRA (dentro).—¡Ai, as miñas illargas! ¡Ai, os meus cadrís! ¡Ai, os meus rens! ¡Ai, o meu lombo! (Pausa). Xurafás, ¿ónde estades que me non acodides? (Pausa). ¡Ai, o meu lombo! ¡Ai, os meus rens! ¡Ai, as miñas illargas! ¡Ai, os meus cadrís!

P a n o

ESCEA II

Curtiña. De noite. Delfino, só.

DELFINO.—Eu son o tío Delfino de Outeiro, pra servir a vostedes. Ísta é a miña curtiña. Ísta é a miña colmea. A istas horas estóu dormindo todas as noites. Hoxe quixen dar unha volta por eiquí denantes de me deitar. E como a noite é tépeda, quixen fumar un pito ao fresco. Bó mel ten a miña colmea. As miñas abellas son as mellores da parroquia. Verdade é que na parroquia hai poucos enxamios. Pero dos poucos, o meu é o mellor. Vendo o mel na vila. Páganme ben. o meu pito rematóu. Voume deitar. Boas noites, miñas donas; boas noites, meus señores.

(Vaise pola dereita. Entran pola ezquerda a Divina o e Breixo).

BREIXO.—Vai a modo, muller, que as zocas fanche bruído, e ao mellor o tío Delfino acorda.

DIVINA.—É que a túa muller ten máis pé que a min, e as zocas tregoléanme.

BREIXO.—Eiquí está a colmea. De presa.

DIVINA.—Déixame facer, que non é a primeira que ten que ver conmigo. E máis mel como íste, segundo din, non o hai en moitas légoas á redonda. Tí está de olláparo, por se alguen se persoa.

BREIXO.—Nada se escoita. Mais anda atenta e remata, que non vaia sair a lúa.

DIVINA.—Boas entenas. Rico ouro. Inda lle hei dar a proba a Edelmira por se o xenio se lle endoza. Diréi que o merquéi en Filgueira cando estiven polo padrón. E se o levaron as súas zocas, ben compre que os seus beizos o caten.

BREIXO.—Seica remexen na casa. ¿Remataches?

DIVINA.—Rematéi. Ímonos.

BREIXO.—Condanadas zocas. Trompicaches.

DIVINA.—¿Ouviríannos?

DELFINO (dentro).—¿Quén vai?

BREIXO.—Fuxe de contado.

DIVINA.—Moito non podo correr, que gasto tres pontos menos que a túa parenta, e non é cousa de deixar as zocas.

(Vanse pola ezquerda. Sai Delfino pola dereita).

DELFINO.—¿Quén anda ahí? ¿Quén fuxe? ¡Ladroeiros! ¡Detédevos, que vos solto un trabucazo! ¡Veciños, acodide! ¡Ladroeiros! ¡Ladroeiros!

Pano

ESCEA III

Cociña de Edelmira. Edelmira, soa.

EDELMIRA.—¡Ai, eu morro; eu morro, eu morro! ¡Ai, as miñas illargas, ecetra, ecetra! Son muller pra pouco. Acábome. ¡Ai os meus rens; ai o demáis! ¡Ai, Divina! ¿Ónde estás? ¡Ai, Divina!

DIVINA. (Entra pola dereita).—E logo, ¿qué che pasa? ¿Qué berros son íses?

EDELMIRA.—¡Ai, Divina! Atópome moi mal. ¡Ai, Divina! ¡Voume! ¡Voume de iste mundo! ¡Ai os meus cadrís! ¡Ai, que non aturo!

DIVINA.—Agarda, muller. É o fel. Tes que botarlle mel. Olla iste tarro. Merquéino en Filgueira polo padrón. Faráche ben. Traga un pouco, muller.

EDELMIRA.—¿E será bó? ¿E me non darás pezoña?

DIVINA.—¡Meigas fora, muller! ¿Seica estás tola? ¡Arrenégote, demo! Traga, que éche moi bó.

EDELMIRA.—Cátao primeiro tí.

DIVINA.—E logo, ¿desconfías? ¡Miña Virxe! ¡Qué entranas tés! Olla se o tomo. E ben rico que está. É unha lambiscada. Olla se o tomo ¿Quérelo?

EDELMIRA.—Veña logo. Non che está mal. E parez que me alivia. ¿E mercáchelo en Filgueira? ¿E con qué cartos?

DIVINA.—¡Ai, muller! ¿E seica che roubo?

EDELMIRA.—E máis ben. E... ¡Ai, ai, ai! ¡Vólveme a dór.! ¡E máis crúa! ¡Ai, o meu lombo!; ¡ai, as miñas illargas! ¡Ai, que morro! ¡Ai, Deus, valme! ¡Ai, Divina! Chama ao meu home. ¡Ai, ai, ai! ¡Ai, que non saio de ísta! ¡Ai, os meus rens! ¡Ai, ai, ai...!

DIVINA.—¡Ai, Breixo! ¡Ai, irmán! ¡Ai, que ficas viuvo!

EDELMIRA.—¡Ai, Virxe Santísima! ¡Ai, que non podo máis! ¡Ai, lévame á cama! ¡Ai, que me morro!

DIVINA.—¡Ai, Breixo! ¡Ai, Breixo! ¡Ai, meu irmán...!

(Entra de fora Breixo en compaña do Gaxeiro e o Crebaxerros).

BREIXO.—¿E logo, qué? ¿Arde a casa?

DIVINA.—A túa muller...

BREIXO.—¿Esmaiada?

DIVINA.—¡Morta!

O GAXEIRO.—¡En boa ocasión invitáchenos a folgar!

O CREBAXERROS.—¡Nunca sabe ún ónde a ten!

BREIXO.—¿E sen facer testamento...!

Pano

ESCEA IV

NOTARIA.—O Notario, o Crego e o Médico xogan ás cartas. Raposo traballa aparte.

O CREGO.—Mátelle ise burro co rei, señor Notario.

O MEDICO.—Falta que poda. ¿O ve? Pra vostede non hai senón matar.

O CREGO.—Olle quén falóu.

O MEDICO.—Pois os cregos son como os corvos. Andan sempre a revoar en redor dos defuntos.

O CREGO.—Cregos e médicos temos que ver cos mortos. Pero eu pra dar vida ás almas dos corpos que vostede asasinóu.

O MEDICO.—Pois dín que a Tarola morréu do susto que lle déu o seu sermón do domingo sobre o inferno.

O NOTARIO.—Podia que isa dór de atrición lle fixera un sitio no purgatorio: e así beneficiarialle o sermón do señor cura.

O CREGO.—E máis ben. Como que morréu con todos os sagramentos.

O MEDICO.—A ver se tamén lle mete medo á Frorinda do Candelo, que se condea todas as noites.

O NOTARIO.—E todo se andará. O señor cura xa ten preparado un sermón pra cada pecado. En sete semás non fica un pecador na parroquia.

O CREGO.—Non será por falta de desexo...

O NOTARIO.—¡As coarenta!

O MEDICO.—¡Home, vostede é meigo! Señor cura, ¿qué domingo fala contra o pecado do meigallo?

(Entra Adelina).

ADELINA.—Hai ahí unha muller e uns homes que queren facer testamento.

O MEDICO.—¿E imos interrompir a partida? ¡Agora que teño tres reis na man!

O NOTARIO.—¿Cóñécelos, Adelina?

ADELINA.—Seica son de Cornido. Eu coñezo de falalo a un dos testigos, que se chama o Crebaxerros de Corballe.

O NOTARIO.—Que pasen, e os atenda Raposo.

(Sai Adelina).

O MEDICO.—De ista feita vou polo tute real.

O CREGO.—Xa veremos en qué queda a sorte do menciñeiro.

O NOTARIO.—Paréceme que lle falta o emperador.

O MEDICO.—Cicáis ao emperador fáltelle o escudeiro.

O CREGO.—Me non deixen pra min ningunha figura de viso.

(Entran Divina, o Breixo, o Crebaxerros e o Gaxeiro).

O BREIXO.—Boas tardes teñan vostedes.

O CREBAXERROS.—Boas tardes, señor Notario, e a compaña.

O CREGO.—Boas tardes.

O NOTARIO.—O escribinte os atenderá.

RAPOSO.—E logo, ¿un testamento?

O CREBAXERROS.—E sí, señor. A min ben me coñece, que tivemos falado na feira de Filgueira. Ista muller e iste home son de Cornido. E ila quer facer testamento deixándolle todo ao seu home, que non ten fillos, nen parentes, e pra iso o home é o home, e á súa cuñada, que para algo é quen a coida, que ila estálle moi maliña e dalle moito traballo.

DIVINA.—Ai, e máis ben. ¡Ai, as miñas illargas; ai, os meus rens; ai, os meus cadrís!

O CREBAXERROS—E máis non berres moito, que estache ahi o médico e pode querer recoñecerte.

O GAXEIRO.—Din que se adica ás doenzas das mozas.

O CREBAXERROS.—Non digas que te non casabas coa Divina, e máis despóis do testamento.

RAPOSO.—E logo, ¿cómo se chama?

DIVINA.—Ai, chámome Edelmira de Cornido.

BREIXO.—Os apelidos, muller.

O MEDICO.—Dá vostede.

O CREGO.—Vostede curta.

O MEDICO.—O Notario ten demasiada sorte. Haille meigallo eiquí. Xa llo dixen.

O NOTARIO.—¡As coarenta!

O MEDICO.—¿Veuno? Non hai dereito. Estóu por guindar a baralla.

O CREGO.—Cálmese, que inda pode facer as dez de últimas.

RAPOSO.—¡De xeito que por partes eguás ao home e á cuñada. Breixo e Divina. Veñan mañá i estará feito o documento.

DIVINA.—Ai, mañá. Outra viaxata dende Cornido por congostras atoladas. Seica quer me matar. Non o aturaréi. Non sabe cómo estóu. Non podo conmigo. ¡Ai, o meu lombo; ai, os meus rens; ai, as miñas illargas; ai, os meus cadrís!

BREIXO.—Non lle sei se mañá vivirá. Fíxese cómo acora. ¿Non poderíamos deixar firmado?

RAPOSO.—Don Ramón. Queren deixar firmado, pra non facere outro viaxe a outorgante, que se atopa moi mal.

O NOTARIO.—¡Vinte en bastos! ¿qué dis, Raposo? Señor Cura, a partida é miña.

RAPOSO.—Cando está xogando o señor Notario, non se lle pode falar de testamentos. Agarden e llo faréi agora.

DIVINA.—Ai, que non tarde; que me sinto moi mal. ¡Ai, as miñas illargas; ai, os meus cadrís!

O MEDICO.—E logo, muller, ¿anda mal iso?

DIVINA.—Ai, tan mal que xa non teño remedio.

O CREGO.—Pacencia, muller, que Deus o terá en conta.

(Entra Adelina).

ADELINA.—A señora di que si se atopa moi mal ista muller, que lle traio un pouco de chocolate.

O NOTARIO.—Si, que lle traian chocolate.

(Sai Adelina).

BREIXO.—Inda iso saiches gañando.

DIVINA.—Me non vai mal, que de tanto queixarme das illargas, dóenme.

O GAXEIRO.—Señor escribán, faga pronto o escrito, que non sabemos se ista muller está viva ou morta.

RAPOSO.—As cousas, levan o seu tempo.

DIVINA.—¡Ai de min! ¡Que desgraciadiña son! ¡Ai, os meus rens; ai, os meus cadrís; ai, as miñas illargas!

O MEDICO.—Muller, xa será un pouco menos o que lle doe.

O CREGO.—Te non laies tanto, muller. Ten pacencia.

(Entra Adelina).

ADELINA.—Eiquí ten o chocolate, de parte da señora.

DIVINA.—Deus llo pague. Deus llo enrequente. Ben se ve que é de berce. Que quentiño está. Pode ser o último que probe. ¡Ai, Breixo, lémbrate sempre da túa Edelmira!

O Crebaxerros.—Vaia, muller. Non digas isas cousas, que mesmo nos pós unha bola na gorxa.

Divina.—¡Ai, meu home; ai, meu home! ¡Ai o meu lombo, ai os meus rens, ai os meus cadrís!

O Notario.—¡As coarenta!

Pano

ACTO II

ESCEA I

Cociña de Edelmira.—Divina, Breixo, O Gaxeiro e O Crebaxerros.

Divina.—Xa viron vostedes cómo fixen testamento en favor de min mesma e do meu irmán, repersentando ser Edelmira. Enterrámola logo, moi ben vestida, co traxe que se puxo pra casare, un bó pano sedán, medias brancas de lá e as súas zocas repinicadas. Agora ista casa é nosa, e vimos de darlles o convido aos testigos do testamento. Iste ó o Gaxeiro de Madelos e iste é o Crebaxerros de Corballe. Xa que tendes o voso, ídevos, que vivides lonxe e a noite ven.

O Gaxeiro.—Muller, qué presa tés. Seica non nos queres ben. Agora temos que ser decote bos amigos, e xa sabes que se queres ter quen che quente os pés, eiquí estóu eu pra che escorrentar o medo.

Divina.—Madia leva. Moita leria tés, Gaxeiro. Inda nunca che crín tan gaiteiro.

O Crebaxerros.—E non está mal pensado todo iso. Que, ¿pra qué imos percurar lonxe o que temos perto? É o que che eu digo, Breixo. Se queres tomar nova parenta, a mór das miñas fillas fixo vinteún polo San Xan, e dempóis de teres tido muller vella, ben que che caería unha boa moza.

Breixo.—Queredes bulrar. A todo hai que darlle tempo. Non digo que non... Xa falaremos de iso...

O Crebaxerros.—Pois até outra. E xa sabedes. Testamento que haxa que facer, eiquí estamos nós. Non o esquezades.

O Gaxeiro.—Pra testamento ou pra o que cadre. Que sempre lle tiven lei a ista casa, e agora que é túa, Divina, máis que nunca.

Divina.—O derradeiro grolo. (Sérvelles).

O Crebaxerros.—¡Á saúde do dono!

O Gaxeiro.—¡E da dona! (Todos beben).

Pano

ESCEA II

Carballeira. De noite.—Entra o Xocas.

Xocas.—Son o Xocas. Son viuvo. Ista noite vou ás mozas. Xa vexo a casa da Frorinda da Pereira. Ben enxergo o candelo na fiestra. O candelo na fiestra quer decir que está soa, e podo entrar. Mais, ¿qué é o que vexo?

Ai, Deus, val! Fun dar coa estadea. Esconderéime trais de ista carocha. Deus me colla confesado. E máis estóu en pecado mortal. ¡Coitado! ¡Se de ista saio, non percuraréi endexamáis o candelo da Frorinda!

(Desfía a compaña. Fica a derradeira ánima, a de Edelmira).

EDELMIRA.—Xocas. Sai de ahí.

XOCAS.—¡Válame Deus!

EDELMIRA.—Xocas. Sai de ahí.

XOCAS.—¡Válame a Virxe!

EDELMIRA.—Fai o que che digo, que teño presa.

XOCAS.—Te non alporices, almiña. Xa saio. Ten piedade de min, se és criatura de Deus.

EDELMIRA.—Non me teñas medo. Eu son Edelmira de Cornido. Non veño a che facer mal. Séntate nise tocón e falemos. Pero non tremas, ho, que non veño con mala intención. ¿Cómo vai o teu millo?

XOCAS.—Coido recollelo pra a semá, se fico vivo de ísta.

EDELMIRA.—¿E que tal se che déu?

XOCAS.—Pero dime, polo teu lecer, ¿é que os espritos inda vos preocupades pola colleita?

EDELMIRA.—Home... polo que a min se refire non é que che me intrese moito; pero como te vin tan a tremer co medo, quíxenche dar pé pra que acougaras, falándoche de isas cousas.

XOCAS.—Xa vou acougando, que nunca sospeitéi que os espritos poideran falar con ún como se foran veciños dos que se atopan ao ir pra a feira. Estáche bó o conto. Olla que estar eu mán a mán, falando da colleita do millo co esprito de Edelmira de Cornido... E máis nunca se sospeitóu na parroquia que lles fixeras testamento ao teu home e á súa irmá. E logo, ¿non era certo que a Divina e máis tí érades como can e gato? Por certo que non sei se saberás. É un dito que anda. Din que se che casan os dous. Non sei se o saberías. Pero tí por algo me saiches ao camiño. Non virás mandada pra darme aviso de que non vaia a casa da Frorinda. Por certo que apagóu o candelo. Xa non podo ir.

EDELMIRA.—Veño polo meu intrés. Saberás que teño sete anos de andar polo mundo, sen atopar descanso; e até que se cumpran ises sete anos se non me abrirán as portas do ceo. A culpa é da miña cuñada e do meu home, que fóronlle roubar unha colméa de mel ao tío Delfino de Outeiro, e ila levaba as miñas zocas, e déronme do mel e comín. I enterráronme coas zocas. E así non podo entrar no paraíso. I encol do testamento, saberás que estás moi trabucado, que eu non o fixen. Que cando morrín, estaban na casa a Divina, o Breixo, o Gaxeiro e o Crebaxerros, e facéndose a adoecida, e puxéronse de acordo e deixáronme cadavre na casa pechada e baixaron a Santa Comba a facer testamento falso. E a irmá do meu home envolvéuse no meu mantón, facéndose a adoecida, e fixéronlle o chocolate na casa do notario. Así chegaron a tér o que teñen; pero eu vouche pedir tres favores: un, ires á miña casa, onde nacín e morrín; outro, decirlles aos donos de agora que en sete anos poñan unha cunca pra mín ás horas de xantar e me chamen sempre. O derradeiro favor, váslleme pedir perdón ao tío Delfino de Outeiro polo roubo da colmea, feito coas miñas zocas, e polo mel roubado que xantéi sen sabelo. Cando se cumpran todas istas condicións, descansaréi de andar polo mundo e abriránseme as portas do ceo. Olla que non deixes de facer o

que che encarrego, e sérvache de aviso ista conversa, e cásate se queres, pero non andes ás mozas. (Vaise).

XOCAS.—Vaites, vaites. Foise. Así como así non é cousa de todos os días isto de falar con unha alma en pena. E teño que comprir os seus mandados. Pois xa teño que contar. ¿Ou deberéi gardar o segredo? Polo pronto hai que facer os mandados. Fágome cruces. Almiña de Edelmira, ábrache Deus as portas do ceo. Arrenégote, demo. Deus nos libre de unha mala pécora. Xocas: máis sabes tí hoxe que o máis sabido. ¡Madia leva! ¡Testamentos de testamentos e zocas de zocas!

Pano

ESCEA III

NOTARIA.—A mesma disposición de persoaxes que na escea IV do acto I.

O MEDICO.—Isto de gañar sempre xogando na súa casa non o acreta moito de pazán, señor Notario.

O CREGO.—E logo, ¿qué quería? ¿Qué se deixase levar as bazas porque vostede se fora contento? De todos xeitos, inda que sempre perde vostede, non falla un día de voltar a tentar a sorte.

O MEDICO.—O mesmo lle pasa a vostede, que eu saiba.

O NOTARIO.—A ver se iste tres de espadas sai con vida da xogada.

O MEDICO.—E máis eu teño que deixalo ir.

O CREGO.—É ousado o señor Notario. Inda teño que lle feriar ista sotiña.

O MEDICO.—Xa o xogo é de íl: e a partida.

O NOTARIO.—Vostede xoga.

O CREGO.—Vostede gaña.

O MEDICO.—Xa non hai volta.

O CREGO.—O Notario gaña sempre.

O MEDICO.—Se gañara vostede, non se gabaría tanto.

O CREGO.—Non me doe, como a vostede.

O MEDICO.—Santo varón.

O CREGO.—Ímonos. Xa é noite. Até mañá, don Ramón. ¿Vense vostede, pra que teña con quen discutir polo camiño?

O MEDICO.—Voume.

O NOTARIO.—Raposo, váiase tamén. Señores, a ver se mañá teñen ocasión de me dar unha boa malleira.

RAPOSO.—O señor Notario é invencibre.

O MEDICO.—A cada cocho chégalle o seu San Martiño.

O CREGO.—Dispensando.

O MEDICO.—Até mañá.

O NOTARIO.—Con Deus, señores.

(Vanse o Crego, o Médico e Raposo. Entra Adelina).

ADELINA.—Eiquí está o señor Xocas de Cornido.

O NOTARIO.—Pase, ho, pase.

(Vaise Adelina. Entra o Xocas).

XOCAS.—Señoras e señores: boas noites. Xa me coñecen. Xa me escoitaron a conversa que tiven co esprito de Edelmira. En comprimento dos seus mandados, fun pedir perdón ao señor Delfino de Outeiro, por mor da colmea e as zocas. A colmea de il. As zocas de Edelmira. O furto da Divina e o Breixo. Fíxose cruces. É un bó home e moi cristián, e perdóa. E denantes de ir a casa da Edelmira, veño a lle adevertir ao señor Notario que o testamento non foi legal. De iso lle dixen ren ao señor Delfino. Boas noites, señor Notario.

O NOTARIO.—Gracias a Deus que te lembras de min. Crín que non rematabas hoxe de falar con ises señores. E logo, ¿viñeches falar conmigo ou falar co púbrico?

XOCAS.—Se non alporice, que xa son con vostede. Xa oíu o que lle decía a ista familia. Pasaba eu onte pola carballeira do Touzón e vin a Santa Compaña. E no cabo da ringleira ía a ialma de Edelmira de Cornido. E paróuse, e deixóu se alonxar aos máis defuntiños, e díxome: "Ai, Xocas, ¿seica me non coñeces? Me non teñas medo. Eu son Edelmira de Cornido. Teño sete anos de andar penando, e vouche pedir tres favores: un ires á miña casa onde nacín. Outro decir ó meu home e á miña cuñada que poñan unha cunca pra min e que en sete anos me chamen sempre. O terceiro favor, vásmelle pedir perdón ao tío Delfino de Outeiro; que a miña cuñada e o meu home fóronlle roubar unha colmea de mel, e pillárona ás costas e levárona, e levaron as miñas zocae, e déronme o mel e comín". E non paróu eiquí o parrafeo, que estivemos falando da colleita do millo e de outros intreses da parroquia, e falando, falando, díxome que o testamento que vostede lle fixo é falso, e non o fixo ela, que a irmá do seu home envolvéuse nun mantón facéndose a adoecida e pasóu por ela, e trouxo como testigos falsos ao Gaxeiro e ao Crebaxerros. E véñollo decir, señor Notario, porque vexa se compre desfacer o mal feito.

O NOTARIO.—Válame Deus, Xocas. Tíñate por home de proveito, ben asisado e de bos costumes. E agora resulta que andas polas noites en percura da Frorinda da Pereira. Pois sendo de onde és, e vivindo onde vives, ¿qué outra cousa tiñas de ir percurando a isas horas antre as carochas do Touzón? Olla que éche unha gandaina de moito coido e ten desprumado a máis de un melro branco. E ti tendo unha filla moza, ¿coidas que é bo exempro o que lle das? E máis aínda: ¿te non abonda con emporcallarte con isa garela, senón que te das á bebida? Inzado de viño ías, ho, pola carballeira, cando viches semellantes historias. Como non veñas con outras intencións, i entón os teus osos poden ir á cadea. ¿Qué tolemia douche, bébedo? ¿Estás en tí, ou toleache? A Compaña, e as ánimas, e o demo son o viño que trasegaches ou o fato que és ou a mala intención que tragues. Outra cousa creía de tí, ho.

XOCAS.—Probe do probe, señor Notario. E logo, ¿non me cree? Ai, lle non son tan fato como me xulga. E se coida que veño con mentes intresadas, trabúcase ben. Porque tamén os notarios trabúcanse, e poden dar fe do que non ven. Vostede cree que non vin a Edelmira na carballeira do Touzón e quer que lle crea que vostede a veu nista sala facendo testamento. Non; eiquí non estivo. Vostede non a coñecía, como a coñecía eu. Enganárono os testigos. Deixóuse enganar. Un Notario, se vamos a iso, debe ollar máis as cousas. Falaba vostede da cadea. Tamén a hai pra os ricos, inda que lles sexa máis doado esbarar antre as reixas. Non

sei de quén serían os osos que apodrecerían na cadea se a cadea tivera de se abrir pra alguén.

O NOTARIO.—Pero Xocas do demo. ¿Cómo queres que te crea? E, ¿qué te propós co que me dís?

XOCAS.—Fíxome dúas preguntas, e contestaréi ás dúas. Á primeira: ¿lembra quénes foron os testigos do testamento? Pois o Gaxeiro e o Crebaxerros. ¿E ónde están agora o Gaxeiro e o Crebaxerros? Pois na taberna de enfrente, a dous pasos de eiquí. ¿E qué fan alí? Pois fan agardar que eu lles berre pra vir eiquí e confesar que é verdade o que eu lle dixen. ¿E por qué o confesarán? Porque, ¿cómo van ousar negar o que unha ánima me revelóu? ¿E cómo non van creer que faléi coa Edelmira se por ánima viva non podía saber o que eu sei? Pero os notarios non creen nas ánimas, non se deixan enganar polos mortos: só se deixan enganar polos vivos. De xeito que por iso trouxen a ises dous lacazáns pra que me serviran de testigos a min, e ista vegada non falsos. ¿E cómo non ían vir? Iles saben que a Edelmira pódese presentar ao cabo da Guardia Civil e ao xuez de Instrucción como se presentóu a Xocas de Cornido. Ísta é a resposta á súa primeira pregunta.

O NOTARIO.—Para o carro un intre, ho, para o carro. Denantes de contestar á segunda, séntate. Sentémonos e falemos con calma. Tes moito que decir, falas con moito fogo e vas botar as inxiñas se non mollas a gorxa. Un grolo de viño éche de todo ponto mester. ¿Non queres un vaso?

XOCAS.—Non llo desprezo.

O NOTARIO.—¡Adelina: unha xerra de viño pra o señor Xocas! (Adelina traina, e retírase). A ver, ho. Agora tesme que decir qué te propós ao vir a falarme de todo isto. Contesta á miña segunda pregunta.

XOCAS.—¿Qué me propoño? Desfacer o mal feito. Endrezar o torto. Facer que a Divina e o Breixo perdan os bens que mal gañaron.

O NOTARIO.—Bo, home, bo. Estudarémolo, considerarémolo. Pero bebe. ¿Cómo atopas o viño?

XOCAS.—Como da súa colleita. Fresqueiro e perigoso. Deus llo arrequente.

O NOTARIO.—Bebe, ho, bebe. Estudemos o caso. É intresante. Imos dar por suposto que é certo todo o que me dís. ¿Cómo ías probalo? Os testigos non poden ir contra os seus propios actos: a súa decraración, niste caso, non pode prevalecer contra a fe notarial. Unha ánima do purgatorio non pode depoñer nun sumario. Espúñaste a fortes perigos, Xocas: só pola túa honradez, pola túa boa intención. Tés fillos, Xocas. Non lles vas botar o pai a presidio. Bebe, ho, bebe. ¿E logo? ¿Queres ver á túa filla como a Frorinda do Pereiro? ¿E os rapaciños máis cativos, ises añiños, ises tesouros, isas prendas que che deixóu aquila santa que en groria estea? ¿Qué ía ser de iles? Non pode ser. Bebe, ho, bebe. A Edelmira non ten parentes próisimos. O fisco comeríase a herdenza. E ademáis, Xocas, unha cousa esqueciaseme. A ánima de Edelmira douche varios encárregos. ¿Díxoche que revelaras o do testamento?

XOCAS.—Decir non mo dixo. Pero contóume cómo fora.

O NOTARIO.—Tí non entendes de ánimas, Xocas. Hai que distinguir o que ilas din a ún por latricar, por amistade que a ún lle amosan, e que non se debe divulgar, correspondendo á súa confianza; e os mandados que nos fan. ¿Mandóuche a Edelmira que desfixeras o testamento?

XOCAS.—Como mandar, non mo mandóu; pero...

O NOTARIO.—¿Díxoche que dixeras que o testamento era falso?

XOCAS.—Díxome que o era...

O NOTARIO.—¿Pero díxoche que o dixeras?

XOCAS.—Non.

O NOTARIO.—Pois non o digas, ho, non o digas. ¡Adelina, outra xerra de branco pra o señor Xocas!

(Sigue latricando e bebendo).

Pano

ESCEA IV

Cociña na casa de Edelmira.—Xocas, Divina e Breixo.

XOCAS.—Ben adeprendidos ficades. Ollade que non o esquezades. ¡Sete anos de andar polo mundo! ¡Probe espritiño vagabundo! Date, Breixo, por ben contento, que non desfago o testamento. Doada peodenza habedes: do seu manxades e bebedes. Chégase a hora de cear: primeira noite pra a chamar. A miña casa por min chama: o meu xantar e a miña cama.

(Vaise polo foro).

DIVINA.—Válete Xuncras. ¡Arde o eixo! ¿Faremos o que dixo, Breixo?

BREIXO.—¿E non hemos facer, Divina? Cicáis á espreita está na esquina. Serve as cuncas, que serán tres. ¿Es tí cristiá ou non o és?

DIVINA.—Por min non fique: entre no ceo. Mais de vela teño receo.

BREIXO.—Non digo eu que sen medo esté. Mais o que pide pouco é.

DIVINA.—A cunca túa, a cunca miña. A cunca da nosa irmanciña.

BREIXO.—Compre chamala.

DIVINA.—Faino tí.

BREIXO.—Trábaseme a língoa.

DIVINA.—¿Non sí? Olla que se o tempo se pasa, grande mal virá sobre a casa.

BREIXO.—Do meu nome axúdeme o santo. Doume no peito con un canto.

DIVINA.—Enceta xa; de leria abonda.

BREIXO.—Medo teño de que responda. ¡Miña muller, miña coroa; alma de tan sinxel persoa, que anda polo mundo a penar, sen que poda no ceo entrar por mor do mel que nós roubamos e as zocas que entoncias levamos! ¿Sete anos hemos te chamare pra que con nós veñas xantare! ¡Pedímosche perdón comprido e que non fagas moito bruído, pois somos fracos pecadores e nos abafan os suores! A túa cunca chea está. A miña obriga comprín xa. Edelmira, xa te chaméi. Non dirás que non son de lei.

(Fican nun silenzo arelante. Oise fora trecolear de zocas e ábrese a porta, de sócato. Entran as zocas de Edelmira).

DIVINA.—¡Válame Deus, son as súas zocas!

BREIXO.—¡Caio de xionllos!

DIVINA.—¡Eu de nocas!

(As zocas achéganse a carón da cunca de Edelmira. Logo dan de puntapés aos irmáns, que fuxen a gatas, trompicando e se laiando).

BREIXO.—¡Ai que me mancan. ¡Dó non tén!

DIVINA.—¡Zoquiñas, zocas: quéroas ben!

BREIXO.—¡Miñas illargas, o meu lombo!

DIVINA.—¡Non ten lecer, tombo tras tombo!

BREIXO.—¡Ai do meu corpo, ai dos meus rís!

DIVINA.—¡Ai que me esmagan os cadrís!

BREIXO.—¡Ai que me esnafran! ¡Miñas nocas!

O APUNTADOR.—(Sai da súa cuncha, e dí). Remata eiquí a farsa das zocas.

P a n o

R. CARBALLO CALERO

DOUS COMENTOS

GABANZA DOS ESCRITORES

Os escritores, os nosos escritores, son unha parte, i unha parte importantísima, da nosa cultura, da cultura de Galicia. Mais o ser de Galicia, a sua esencia, está, xustamente, nisa cultura. Por tanto, os escritores son unha leira decisiva da terra.

Istes ditos teñen de sere entendidos reita i honestamente. Vexamos cómo.

Definición da cultura

A cultura non é unha cousa que se adeprende nos libros. A cultura non é un medio instrumental con vistas a un uso posterior e concreto. A cultura é, denantes que nada, *un modo* peculiar de vivir a vida, *un modo* sui generis de entendela e de reaicionar ante ela, pirmeiro ca sensibilidade, e logo ca razón posta ó servizo disa mesma sensibilidade. Iste *modo* se non adequire: hérdase. E porque se herda, sin máis, polo feito de cada ún estar mergullado no xogo cronolóxico das xeneracións, a cultura ten continuidade. E por ter continuidade, ten senso, leva unha direición, anda pra diante no tempo, faise virtual futuro. E porque se herda, e porque ten continuidade, e porque ten potencial futuro forma, no seu conxunto, unha coleitividade. A Historia, levada a cabo pola coleitividade, non é senón a forma esterna, espresa ou adormecida, disa cultura. A cultura é, pois, a estroitura espritoal do pobo.

A língoa, pouso da cultura

O fenómeno radical da cultura eisí entendida é a língoa. E isto por unha razón moi sinxela. Porque a língoa é o aparello de que se val o home pra dar forma intelixibre ás esperencias que nele provoca o mundo en derredor i o mundo da intimidade. E como isas esperencias, ou millor vivencias, son, en cada grupo humán, distintas, como teñen unha fisonomía particular, as verbas, os fonemas nos que aquélas han de concretarse tamén terán, mesmamente, unha faciana propia. O idioma é, pois, o pouso da cultura. E por iso si non hai idioma é que non hai cultura.

O idioma e a tradición

Agora ben, e o idioma eisí formado, ¿cómo se conserva?

Consérvase usando nele, gastando nele. Ahí tendes, ben á vista, o que a língoa ten de fenómeno esencialmente ligado á vida, de fenómeno unitario ca vida. Nefeito, soio é vital aquelo que se inserta no tempo, e no tempo transcurre, e no tempo evoluciona, isto é, se gasta, se derrama, entra en usura fecunda. "Os idiomas somentes se forman por descomposición". A descomposición a que cada ún de nós somete a língoa no uso cotián. A descomposición que nace, de sutaque, pola eisixencia espresiva e comunicativa, polo degoiro de atopar o fonema que nos traduza aquelo que, dalgún xeito, semella non ter traducción posibel.

A raigaña *do idioma vivo* está, en certo senso, nista aparente contradicción: afirmar o pasado, negándoo. Ou seña: facendo do pasado transmisión viva, e non tradición morta.

O idioma e os filólogos

Dende logo que a mín me parecen moi ben os esforzos da Filoloxía por "crarificar" todo o contido de carga pasada que leva o idioma, e todo o contido de aportación aitual que nele apareza. E coido que cantos máis estudios, serios e rigurosos, teñamos, mellor. Pro se isto me parece ben, o que xa me non gusta son os dengues dos sabios. O que me non gusta é isa especie de asepsia filolóxica e gramatical —moitas vegadas sin maior fundamento— que arela meter a nosa língoa, pra que non se contaxie de supostos morbos, nunha campá neumática. Co coal a língoa galega vai a manterse pura, pro vai a esmorecer. (Como sempre recordaba D. Miguel de Unamuno, a iaugua ausolutamente pura enxendra o cretinismo). Non fagamos do noso idioma un orgaismo raquítico con media vida nos documentos medievales e outra media vida nos traballos dos especialistas. Gastemos o idioma. Derramemos nele. Usémolo.

O idioma i os creadores

A língoa como resultado, como pouso da cultura, o máis outo que poidera haber, *é un aito de creación continua.* E pra isa creación non hai máis que duas castes de creadores: o home do pobo, i o escritor.

O home do pobo que escoitou no fogar a língoa dos seus maiores e que logo, na relación social e nas obrigas do traballo, foi acrecentando e compretando o caudal léxico, leva a cabo unha laboura non soio de perduración, senón de posibilitación anovadora e, por iso, a sua aititude eisistencial é da raiceira creadora, quer decirse, fecundante. (O home do pobo é o millor filólogo).

Os escritores son os homes que *realizan* isa posibilidade

anovadora que o home do pobo, pola sua banda, ofereceu. Fán realidade o que os outros amosaban como virtualidade.

E son creadores en dous xeitos simultáneos i entrambilicados o ún no outro. Pirmeiro: Apresan, en fórmulas vivas, nos seus escritos, no seu propio estilo, emocións, realicións e conceitos que ainda nunca foran apreixados polo idioma. Diste xeito enriquecen en nós, nos leitores, o mundo. Segundo: Obrigan ó idioma a se tornar maleabel prá formulación do moito que todos nós levamos dentro dunha maneira informulada e inefabel. Dista forma enriquecen en nós, nos leitores, o noso propio mundo interior.

Por iso os escritores son aquéle estrato da sociedade ó que todos debíamos honrar e respetar máisimamente... si tiveramos unha auténtica concencia cultural. Porque eles son as criaturas que nos devolven a atención que lles prestamos centuplicada en fartura de esprito i en dinidade de pobo vivo.

O escritor é a cultura en-carnada e, por iso mesmo, é a terra incorporada ó esprito do individuo.

O agradecemento ós escritores

O escritor é como un fidalgo de montaña que nos recibe no seu pazo e nos amostra, con elegancia e xenerosidade, as insospeitadas e fabulosas riquezas dos eidos familiares. E iso ben merece o agradecemento coleitivo. Pro, pra nós, cando o agradecemento pasa das formas individuales ás coleitivas, é que unha fonda instancia purra por ver a lús. Isa instancia recolleita é o esprito de Galicia como cultura autónoma. Unha cultura nin mellor nin peor, nin máis letrada ou menos sabidora, nin máis vella nin máis nova, senón unha cultura concreta que está a facerse con ledicia e con dór. Unha cultura que pode abranguer a todos, paisáns e profesores, homes do traballo e homes do sentimento, os sinxelos e os compricados, os bós e os menos bós, os fortes e os cativeiros. A cultura que nos comprende a todos e que pode resumirse nunha verba luminosa, fráxil e transparente como un cristal: arela. Arela de realizarnos, arela de ser nós mesmos, arela de coñecernos máis de raíz, arela de ser esprito camiño adiante, arela de futuro con respeto polo pasado.

Eis a miña gabanza dos escritores.

EN COL DA CRITICA DE ARTE

O rigor, canle da cultura

A cultura, en canto *formalización* espritoal e inteleitoal dun pobo, compónse, esencialmente, de dous estamentos: o centífico i o artístico. Eles no son dende logo os únecos, pro son, sin dúbida, os que prestan á cultura que seña a sua validez univer-

sal, o seu pervivir no tempo e no espazo. Por iso é tan importante, si un pobo desexa asomarse con faciana propia ó mundo da cultura, que o que ele faga nas leiras da cencia e do arte seña, fondamente, verdadeiro. Seña, *de verdade, verdadeiro.*

De ahí que o pirmeiro que se ten de eisixir ós fenómenos culturales é o rigor. Xa somos abondo, por sorte, os que eiquí, en Galicia, pretendemos o rigor pró que nós facemos e pró que afán os demáis.

A obra de cencia y a obra de arte

Naturalmente, o pedir rigor, i o dar con ele, nunha producción científica, non é cousa de maiores folgos. A obra científica inscríbese nuns parámetros fixos, moi ouxetivos e poidéramos decir moi concretos, que poseen sobor dela unha vixencia evidente. O rigor é, pois, en tales casos, algo inescusabel, algo que se dá sempre, algo que calificaríamos, con lenguaxe matemático, de *invariante.* E algo sin o que a creación especulativa ou esperimental aparéz erma, non ten fecundidade, queda no ar, sin resultas posibels. No cumplimento da Cencia, como no cumplimento das leises, hai que aterse, sempre, ás consecuencias.

¿E na obra de arte? ¿Cál é o seu rigor e cómo pescudalo?

A obra de arte, pola sua banda, compónse de dous estratos: o artificio téinico i a forcia creadora. É cousa relativamente doada percatarse do rigor no que é meramente unha téinica. Pro o oficio non *define* á obra de arte, por exempro, ó cadro. Con unha téinica non moi boa pode habere un cadro valioso i, en troques, con unha téinica escelente, un cadro pode resultar falso. A téinica do cadro, o seu oficio, é unha dimensión importante do mesmo, mais non é unha dimensión decisiva. O inescusábel, o básico é o pulo creacional.

O foro de realidade da obra de arte

¿E cómo dar co rigor dise pulo? Eiquí non hai aparellos, nin medicións. Eiquí solo temos un criterio seguro: a autenticidade. Nun lenzo eisiste verdadeira creación cando alí xurde, irrefrenábel, a autenticidade. Refírome á autenticidade plástica. Por autenticidade plástica entendo un vector espritoal dominante que obriga ó artista, que queira que non, a espresarse a sí mesmo, a espresar tudo o que leva na sua intimidade —anguria e ledicia, probrema e solución— a poder de valores visivos. A autenticidade plástica deita dunha chamada interior que non é facedeiro desouvir. O creador síntese chamado, síntese vocado a plasmar ópticamente o seu ser i as suas vivencias. Non pode facelo doutro xeito. O creador é, niste caso, e dunha maneira moi radical, un home con *vocación formadora dun lenguaxe plástico.*

Ista autenticidade, eisí nacida, percíbese nidia e súpetamente, na inmediata contempración do cadro. Podemos non empatizar co lenzo que temos dediante dos ollos, pro o que non ten

volta é que o sentimos, ainda entonces e si é de verdade artístico, como algo auténtico. En arte non hai que aterse, como en Cencia, ás consecuencias, senón á realidade primaria que a obra é en sí.

As verdades científicas valen, como queda dito, polo que producen, pola sua hipotética, virtual descendencia. E si nona teñen, deixan elas mesmas de eisistir. Si a lei da caída dos graves non espricase algúns fenómenos fundamentales que, á sua vés, esprican novos ordes de sucedos físicos, i eisí sucesivamente, deixaría de sere unha verdade científica universal pra voltar ó rango dunha homilde, cotián ouservación intranscendente.

As verdades artísticas —as obras de arte— poden ou non posibilitar outras futuras realizaciós estéticas. Mais, aparte isto, elas siguen valendo por sí mesmas, comó tales ouxetos de arte. Ó meu modo de ver, isto quer decir que a obra de arte *posee máis realidade* que a obra científica. E por poseer máis realidade, é menos perecedeira.

As tres aititudes críticas

De modo que, resumindo, na obra de arte teremos: a téinica ca sua bondade, ou a sua mesquindade. A creación inédita ca sua verdade —a sua autenticidade— ou a sua trampa —a sua inautenticidade.

Agora, eiquí, entra o crítico. Ele vai a exercer rigor. Entón, por un ben curioso trabucamento, pode que se dirixa escrusivamente ó faitor téinico i esqueza o verdadeiro, o creacional. E que se poña nunha distas duas aititudes: ou a de menospreciar todo o que o cadro contén, ou a de atopar bó canto o lenzo amostra. A primeira é a aititude *fiscal*. A segunda é a aititude *compracente*. (E tamén, vastas veces, hai unha pilla mistura das duas condiciós. É o crítico "neutral", colmo e remate da deshonestidade do inteleito).

Pois ben, unha e outra postura non casan co que hoxe o arte pide a quen a ele se achega con arela de entendemento, con arela crítica. O arte do noso tempo eisixe sensibilidade aberta pra atoutiñar a sua posíbel autenticidade. Eisixe *unha sensibilidade peneirada conceitualmente*. Quen seña dono dela poderá sere espricador de nova plástica. Quen ande orfo dela, que renuncie a exercer oficio de crítico. Pois iste é, agora, un transmisor, un intermediario entre a laboura do artista e os ollos sinxelos do espeitador. Nin refuga, nin gaba. Nin fiscaliza, nin acepta: tende a mán, ben aberta, entremedias do creador e do que nono é. Obriga, de certo, ben difícil. Pro obriga, de certo, ben nobre.

O crítico como *trabazón* entre duas estroituras disparellas. Eis a terceira postura crítica. A úneca que a mín me parece *rigurosa no seu rigor*. A que eu desexo pra nós, pra Galicia.

D. GARCIA - SABELL

ENCOL DO INFORMALISMO

Ven nomeándose, propia ou impropiamente, co nome de Informalismo, Informismo, Arte Outro, Abstraición Lírica, etc., o arte acorde cunha consciencia prástica nova, feito a partir do ano 1945, pra o diferenciar do seu imediato devanceiro.

Deberemos ter en conta que foron moitos os grandes e senlleiros artistas que non somentes botaron a súa raigaña senón que, polo seu propio rego, prasmaron unha obra adiantada á súa época —a do surrealismo i a abstraición xeométrica— nidiamente informalista. Tal é o caso de Pollock, Wols, Dubbufet, Fautrier, Hartung...

Se sinalamos a data do 1945, é porque niste ano é cando o grande proceso da Pintura Aitual, agroma á luz, á estensión e comunicación. A guerra mundial i outras moitas liortas —algún dos novos pintores sofríu da persecución hitleriá— impediron o espallamento das novas tendencias. Dito atuamento quedóu longamente compensado pola súa posterior espansión. Case a un tempo, pintores de tódalas zonas culturás e de tódalas razas, achéganse a iste vizoso pulo. E non coidemos, ó falar de achegamento, que o Informalismo é un novo "ismo", unha escola ou un movimento homoxéneo. Pola contra, ista visión pictórica —veleiquí unha denominación axeitada— caraiterízase pola diversidade de apariencias e manifestaciós que abrangue. Ningunha, ou moi poucas, son as relaciós esternas eisistentes antre Grafismo liñal, Pintura-aición, Textualismo, Espacialismo, "Art et fruit", Tachismo, Monstruismo (Neofigurativismo ó Sansa, Willem de Kooning ou Kasel Appel), etc. Trátase de ponlas e vertentes tan desemellantes que, noutros tempos, constituiríanse en movimentos diferentes.

O Informalismo é, por unha banda, a mestura axuntada e revolta de elementos ou conquistas fásicas, collidos de algús dos anteriores movimentos de vangarda; e por outra —e iste é, na meirande parte dos casos, o único eixo que xungue as súas múltiples espresiós—, unha nova e distinta relación antre autor e obra.

Deténdonos no eisame dos principios aproveitados polo proceso prástico anterior, poderemos estabrecer nidiamente as diferencias con iste, i as caraiterísticas da aitual relación obra-artista.

Mais sexamos simplesmente enunciativos:

1.—Toma do Expresionismo o apaixoamento arreitado, o subxetivismo.

2.—Do Dadaísmo e do Surrealismo, o amor cara o absurdo, o irracioal, o instintivo (podería decirse que os informistas cumpliron íntegramente os manifestos do Surrealismo); engadiremos o azar i o automatismo en certas ocasiós.

3.—Da Abstraición Xeométrica, Neoprasticismo, Suprematismo, a negación de toda referencia á imitanza de calquera conceito da realidade visual, secomasí o emprego de perspeitivas cromáticas e non truquísticas.

Eis as diferencias:

1.—No que respeita ós expresionistas, mentras istes caricaturizaban, deformaban elementos visuás, esternos, alleos ós prásticos en sí, os informalistas traballan, deforman i alteran meios prásticos puros como a liña, a mancha ou a textura. Si nalgús casos chegan ó figurativismo, é percorrendo xustamente o camiño inverso ós expresionistas.

2.—Os seguidores de movimentos de tipo onírico facían relanzo do irracioal, meiante a asociación de imaxes irrelacioabres ou metáforas pintadas. Os informalistas, como xa dixemos, non empregan imaxes literarias do onírico, do instintivo; quedan no seu orixe, no fondo misterio que pode xurdir dunha mancha ou dun aspeito pouco coñecido da realidade.

3.—Dos abstraitos xeométricos difiren, primeiro, no orde téinico. Istes empregan elementos matemáticos, liñas, circunferencias, mentras que os informalistas fan uso de manchas, texturas ou liñas irregulares. (Niste senso falar de Kandinsky —agás que se trate da época de "durbrucht"— ó se referir ó Informalismo, é andar pola horta e non ollar as berzas). E despois, por outro motivo que ven dado polo anterior: Os abstraitos utilizan meios alleos á materia pictórica en sí, a Xeometría; os informalistas traballan, non soio sin referencia á realidade visual, senón que prescinden de toda realidade racioal, de tipo cerebral, de armoñías mentás; empregan só os materiás i a súa intuición.

Quizaves poidamos agora chegar a estabrecer a reación obra-autor. Denantes, o pintor repousaba, no intre da creación, nun elemento alleo a il: o que ollaba e deformaba ou preconcebía. Resumindo, "construía" no lenzo un esquema visual ou mental, apoiábase sempre nun algo ouxetivo, imitativo ou cerebral, alleo a il i á Pintura, ó material pictórico. Hoxe o pintor déitase somente nos elementos formales propiamente ditos; fía todo no valor da mancha, da materia, da liña, interpretándoos nun penoso esforzo, deixando que sexan os meios prásticos quenes, no devalar da creación, dicten o cadro.

Posibremente o máis estrano seña que, lonxe de agromar un nihilismo subxetivo como sería de agardar, xurde un forte vencello co ouxetivo.

Comparemos o textualismo con paredes feridas polo tempo ou os sulcos deixados na lama polos regos, as liñas dun cadro-aición coas vetas dun mármore, enguedellos de manchas estourantes con fotos dunha nebulosa. Nembargante, o derradeiramente dito é simpresmente acesorio; ollar somente iste, chamémoslle "realismo indireito", no Informalismo, sería ser miope ou querer desvirtuar as súas arelas. O que se tenciona decir —e isto está lonxe de ser unha broma de mal gosto—, é que o Informalismo, polo camiño da negación e da introversión máisima, chega a afirmar as leises de movimento do Cosmos, da Ouxetividade.

A Pintura non é algo estático, e o seu devalar non pode pecharse no espricado nas liñas devanceiras. A partir das conquistas citadas, están botados os cimentos que permitan darlle á Prástica unha orgaización formal propia; unha Gramática que lle dea a independencia que sempre tivo a Música; un lingoaxe que camiñe cara unha nova ordeación do espacio.

Nista teima estamos, agora que o Informalismo xa se pode crasificar e considerar coma un morto querido e lembrado con agarimo.

RAIMUNDO PATIÑO MANCEBO

GALLEGOS FUERA DE GALICIA

EMILIO GONZÁLEZ LÓPEZ

Se dice y se repite que media Galicia vive en la emigración. Sin duda es así. Desgraciadamente, la mitad de nuestro pueblo tiene que salir a otras tierras a triunfar o simplemente a ganarse la vida. Esa emigración —sangría permanente de nuestro cuerpo social— representa para nosotros una gravísima pérdida de energía, causa, en gran parte, del atraso económico que padecemos. Pero no es una pérdida total. Aunque se insertan rápidamente en las realidades económicas de otros países, los emigrantes gallegos siguen formando parte de la comunidad espiritual de origen. Su conciencia gallega se mantiene viva, se agudiza incluso. Los perdemos como individuos, como miembros activos para el trabajo en nuestra tierra, pero los conservamos como parcela viva de nuestro pueblo, como parte integrante de nuestra comunidad espiritual. Por eso van creando pequeñas Galicias en las que revivir sus formas espirituales genuínas. Unas veces, como ocurre en París, en la forma elemental y espontánea de una "xuntanza" dominical en la Avenue Wagram, que ellos convierten en "rueiro" al que acuden a hablar su lengua y a sentir en común su tierra; otras veces, como en New York, en Caracas, en Montevideo, etcétera, organizando entidades en las que la presencia espiritual de Galicia hace de ellas verdaderos "fogares" para los emigrados; otras, en fin, como en Buenos Aires, creando la entidad colectiva gallega más importante de fuera y de dentro de Galicia, ya que el Centro Gallego de Buenos Aires, por su complejidad, recursos y eficiencia, viene a ser, diríamos, un verdadero micro-Estado.

Este esfuerzo solidario por reconstruir la imagen de Galicia en donde quiera que se encuentren núcleos de emigrados gallegos no agota la actividad afirmativa de nuestra diáspora. Al lado del esfuerzo colectivo, y sin dejar de participar plenamente en él, surgen innumerables esfuerzos de tipo individual fervorosamente consagrados al enriquecimiento del patrimonio gallego, ora mediante la creación de una espléndida revista divulgadora de nuestra realidad, ora financiando una realización cultural, ora creando una organización para la difusión de nuestros libros en Hispanoamérica, ora creando un Banco de Galicia, ora escribiendo libros, pintando cuadros, pronunciando conferencias, etc.

Hay en nuestra emigración una actividad cultural que es preciso valorar como tal. Por una parte, tiende a dar a conocer nuestros valores en los distintos países en que la emigración afinca. Por otro, enriquece nuestro acervo cultural con la obra de los escritores y artistas que viven en la Galicia exterior. Bastaría citar unos cuantos nombres ilustres de nuestras letras y de nuestras artes —Curros, Cabanillas, Castelao, Seoane, Blanco Amor, Dieste, Delgado Gurriarán, Souto, Colmeiro, Laxeiro, Guerra Da Cal, Carlos Velo, José Suárez, Silvio Santiago y tantos otros— para comprender los vínculos de nuestra cultura con la experiencia emigratoria, voluntaria o forzosa. Y lo mismo tendríamos que decir de los profesores gallegos que ejercen su docencia en las universidades americanas y que, sin embargo, investigan y trabajan en temas de nuestra cultura: Martínez López, en Austin; Rubia Barcia y Peregrín Otero, en California; Santamarina,

en Rutgers; Guerra Da Cal y González López, en New York; Sebastián González, en Puerto Rico.

A través de las páginas de GRIAL iremos dando noticia de la obra y actividades de estos gallegos admirables que, lejos de su tierra, ponen su capacidad creadora, su saber y su entusiasmo al servicio de nuestra cultura.

Comenzaremos por Emilio González López, desde 1940 profesor del Hunter College de New York. Si bien había empezado su carrera intelectual como penalista —en plena juventud fue titular de la cátedra de Derecho Penal en La Laguna, Salamanca y Oviedo, sucesivamente—, a partir de su llegada a New York se orientó hacia los estudios literarios e históricos. Y, dentro de ellos, prestó especial atención a los problemas relacionados con Galicia. Una serie de importantes trabajos fueron el fruto de esa intensa dedicación. Enumeremos los más destacados:

"Emilia Pardo Bazán, novelista gallega".

Los incluídos en el libro "Galicia, su alma y su cultura", premiado en el concurso del Centro Gallego de Buenos Aires, que lo publicó en sus "Ediciones Galicia", y en el que figuran ensayos tan interesantes como "El hombre y la tierra", "La tierra gallega", "Sentimiento, sensibilidad, voluntad", "El Camino de Santiago", "Galicia y la cultura medieval europea", "Lírica gallega y épica castellana". "El post-romanticismo español: Bécquer y Rosalía", "Curros Enríquez, el dramatismo lírico", "El paisaje y la lírica gallega", "Pondal, el mar y la montaña", "Humor y gracia", "Valle-Inclán y el esperpento dramático", etc., etc.

El trabajo sobre "El poema de Alfonso onceno y el Condado de Trastamara", aparecido en el cuaderno número 9 de la "Miscelânea de Estudos a Joaquim de Carvalho", en el que analiza con gran agudeza crítica las razones por las cuales el autor de dicho poema debe ser natural de las tierras coruñesas de Trastamara.

"Grandeza y decadencia del Reino de Galicia", editado en Buenos Aires por Citania, es el primer tomo de una síntesis de nuestra Historia. Comprende este primer tomo desde los primeros tiempos hasta el siglo XIII. En él se estudian con penetrante lucidez —y se explican con claridad admirable— las complejas relaciones históricas de Galicia con León, Castilla y Portugal. Obra excelente, por ahora no mejorada, para la iniciación en el conocimiento de nuestra Historia. En el segundo tomo, de inminente aparición, se estudia la lucha de Galicia por defender su personalidad desde el siblo XIV hasta los Fonseca. En el tercer tomo, que ahora tiene en preparación, estudiará nuestra decadencia.

También hay que citar aquí su "Historia de la Literatura española", destinada a servir de texto en las universidades americanas, de la que apareció el primer tomo —Edad Media y Siglo de Oro— y está en prensa el segundo. En esta obra se incluyen, al lado de la castellana, las literaturas gallega y catalana, pues el autor concibe la literatura española en su plena amplitud neo-latina por entender que sólo así se puede valorar cabalmente la aportación de España a la cultura universal.

El profesor González López publicó otras obras, como la "Historia de la civilización española", también destinada a los universitarios americanos, pronunció numerosas conferencias sobre temas culturales gallegos y mantuvo un constante contacto espiritual con Galicia a través de nuestra actividad cultural, que va siguiendo día a día, y a través de su permanente convivencia con la colonia gallega de New York, que constituye una de esas pequeñas Galicias de que antes hablábamos y de la que él es una de las figuras representativas.

R. PIÑEIRO

ROSALIA E AZORÍN

No presente ano cúmplese o noventa aniversario do nacemento, en Monóvar, de Xosé Martínez Ruíz. Tamén niste mesmo ano se celebra o centenario da publicación dos "Cantares Gallegos" de Rosalía de Castro. Azorín e Rosalía. Velahí dous nomes que tencionamos vencellar en días conmemorativos de ámbolos dous, pois que de sempre o escritor alicantino foi afervoado defensor do noso máis alto poeta.

Poucos escritores alleos a Galicia se ocuparon, nefeito, con meirande comprensión sensibilizada da obra rosaliá, como Azorín. En "Clásicos y Modernos", en "Los valores literarios", en "El paisaje de España visto por los españoles", Azorín esalta e valoriza na súa verdadeira dimensión ó grande lírico galego. Pero é quizaves en "Andando y pensando" onde o prosista levantino traza as liñas máis axeitadas sobre Rosalía. Nas páxinas diste voume que tidúa "Rosalía de Castro". Martínez Ruíz pon en contraste o releve espeitacular adequirido polos poetas que vivían na Corte, e o sinxelo e melancólico recato aldeán do poeta galego.

Eis as palabras coas que Azorín emprincipia o seu escrito:

> "Mientras que aquí, en Madrid, en la gran ciudad, los poetas lanzaban versos rotundos, enfáticos, declamatorios; mientras que aquí, entre la sociedad literaria, todo era artificio, ruido de alabanzas mútuas, tráfago de vanidades, superficialidad brillante, frivolidad, allá en un rincón de Galicia, lejos de ese estruendo, separada remotamente de este bullir mundano, había una mujer que iba, silenciosamente, componiendo unas delicadas poesías, íntimas, llenas de emoción...".

Azorín amosa a súa compracencia porque Rosalía estivera mergullada no silencio, balsamada polo esquezo, ceibe do apaxeo dos beizos e máis das plumas rutinarios.

Evoca o rosto espresivo de Rosalía, aquela faciana de aceno enxoito e tristeiro, e dí:

> "Cuando hoy contemplamos su retrato, nos figuramos una mujer sensitiva y melancólica. Tiene el poeta unos ojos expresivos, su boca es grande; unos rizos caen sobre su frente, y en el gesto, en la inclinación de la cabeza, en la mirada, en las comisuras de la boca, flota un ambiente de resignación, de tristeza, de anhelo insatisfecho...".

E logo engade:

> "La tristeza de Rosalía no es una tristeza hosca, desesperada, agresiva; es un sentimiento dulce, suave, de resignación y conformidad con el sentimiento del espectáculo del mundo".

Refírese o escritor ás inclinaciós da ialma rosaliá; unha ialma que percura, anceiosamente, o mar, co mesmo xorro contínuo e axordado con que o percura o río. Fai, outravolta, a loubanza do poema "Margarita". Con palabras onxidas de piedade, e traspiradoras de bafo humanísimo, escribe:

> "Rosalía, nos has muerto; tu imagen está viva en el corazón de cuantos amamos la pura delicadeza lírica y detestamos las bambollas oficiales y las iniquidades que hacen marcharse de la patria a los buenos".

E, ó cabo, remata o seu monólogo, endereitado á sombra eterna do poeta, diste sentido xeito:

> "Rosalía: en tu cara de bondad y de tristeza se leen, como tu nos has dicho en uno de tus poemas, las inquietudes vagas, las ternuras secretas...".

No mesmo ano en que aparez en libro o anterior traballo, pubrica Azorín un artículo tiduado "Su sonrisa triste: Evocación". Por entón estaban de moda en España os recitales poéticos. Azorín, ruador i enxergador, párase dediante dos programas que anuncian ista cras de espeitáculos e percura neles, inútilmente, o nome de Rosalía. A preterición inxusta asaña ó escritor, e dase a matinar de novo no poeta, en soedade i esquezo. Conta como pasan os días e os programas se anovan. Martínez Ruíz consulta cobizosamente as carteleiras, coa espranza de mirar xurdir un nome co que se revele que a poesía española se ten rexenerado, se ten feito máis fina, máis nerviosa e caletrante. Pero os anceios azoriniás esváense ó embazar coa realidade:

> "Y pasan meses, años, y el nombre no surge. ¡Pobre nombre! ¡Pobre la realidad poética, sentimental, trágica que corresponde a este nombre! Durante muchos años, ese nombre no ha podido figurar en las antologías de poetas; durante muchos años, los historiadores de la literatura española han pasado ligeramente sobre este nombre...".

E sempre debecendo pola xusticia debida ó grande poeta galego, Azorín rexistra, con ufanía, o froito do seu tesón, recollido en terra estrana:

> "Y los esfuerzos, la insistencia, la reiteración en la advertencia, la perseverancia en la protesta de un escritor extraño, hicieron que al fin, en una antología, en una antología de poetas, figurase este magnífico poeta. No estaba esa colección publicada en España; se publicaba en Inglaterra, en Oxford; pero al fin el triunfo era evidente; la injusticia estaba reparada; por primera vez Rosalía de Castro, grande y querida como Marcelina Desbordes-Valmore, entraba en las antologías de poetas españoles".

Logo de acusar con gozo o estreno antolóxico de Rosalía, o escritor mira pasar mentalmente o tempo que escorre dende entón ate os primeiros días do ano 1928. Usase e abúsase daquela dos recitales, mais o nome do noso poeta sigue ausente deles. E o escritor de Monóvar volta a se laiar da inxusta preterición:

> "Y al correr del tiempo, otra vez el olvido y la injusticia vuelven a rondar el nombre de Rosalía. No he visto ese nombre entre los poetas que acostumbran a formar los programas de las gentiles recitadoras de poesías. Figuran en estos programas poetas ilustres; otros que no lo son tanto; otros que son, ¡ai!, reconocidamente mediocres, y jamás de los limbos del pretérito surge y adelanta en la escena la cara triste, con sus ojos anchos, expresivos, con su boca grande, boca que sonríe y llora a un tiempo, de Rosalía".

A seguido evoca ó poeta mergullado na paisaxe verde e neboenta do seu lonxano país:

> "Ahora, en este minuto, al escribir estas líneas, veo al gran poeta allá entre las nieblas de su tierra nativa, en el silencio profundo de la campiña, en una ventana, desde la que se contempla un reducido cementerio, que se extiende bajo un cielo ceniciento, plomizo".

Mais de súpeto raña no seu miolo a pademia primeira, e no seu esprito aboia de novo o marmurio descorazonado: os programas dos recitales poéticos están orfos do nome de Rosalía. E outravolta, como

no artigo de "Andando y pensando", Azorín reaxe homildosamente, xuzgando que quizaves iste esquezo seña a aureola máis esgrevia dun poeta intimista e delicado:

> "Quizá Rosalía de Castro se encuentra bien, en cuanto a los recitados públicos, en los limbos del olvido y de la preterición. Y tal vez veamos mejor, lejos del ruido de las voces, del clamor de los aplausos, su sonrisa melansólica, la sonrisa triste —triste y bondadosa— de su ancha y expresiva boca"

O interés da pluma de Azorín pola figura rosaliá, non remata co artigo "Su sonrisa triste". Trece anos despóis, nun dos capítulos do seu libro "Madrid", aparez novamente a sombra penitente, a delicada sombra de Rosalía:

> "A Rosalía, la desdeñada, la gustaba yo más en su lengua nativa que en el volumen en castellano, *En las orillas del Sar*, En su lengua vernácula, Rosalía se explaya y entrega toda ella con fluidez y gracia. En idioma castellano diríase que se percibe cierta limitación. El mismo título del libro, título en el que sobran las dos primeras palabras, la preposición y el artículo, acusa ese no dominio pleno de las herramientas".

Azorín, a traveso da súa prosa fina, gris, limpa, breve, recortada —non hai que esquecer que alenta nela unha sutil preocupación de reaxir contra do estilo ampuloso e retórico do pasado século— soupo refrexar a paisaxe de Galicia, o seu ambente, os seus matices esprituás, con ollada nídia. O escritor levantino achegouse á nosa terra —á súa ialma, ós seus poetas representativos— e atinóu a descobrir un algo do que nos peculiariza. Pero, por enriba de todo, temos de lle agradecer ó autor de "Los pueblos" o descobrimento do esprito e do verso do poeta do Sar pra os públicos de fala castelá, cando istes non caíran íanda na valencia fonda que a poesía da autora de "Follas novas" encarnaba.

No aniversario dos noventa anos de Azorín, coincidentes co centenario da publicación de "Cantares gallegos", comprácémonos en lle brindar o noso homenaxe, de agradecimento e devoción, ó fino estilista, que tan fermosas páxinas consagróu a Galicia e ó máis representativo dos seus poetas.

COSME BARREIROS

O día 17 de maio, data do centenario da publicación dos "Cantares Gallegos" de Rosalía de Castro, foi declarado "Día das Letras Galegas". Celebróuse en toda Galicia, coa intervención de destacadas figuras da nosa inteleitualidade, e de mozos universitarios.

Dos distintos aitos conmemorativos, escollemos, como mostra representativa, o fermoso discurso pronunciado en Pontevedra polo Profesor Millán González-Pardo i os poemas que en honra de Rosalía leron os poetas universitarios na velada celebrada en Fonseca.

DISCURSO NO "DÍA DAS LETRAS GALEGAS"

Miñas donas e meus señores:

«Día das Letras Galegas» noméase o que a Academia Galega acaba de instituire no aniversario da pubricación dos «Cantares» de Rosalía: 17 do Maio do 1863. Fora cousa paradóxica que se nom coidara axeitada, pra faláremos neste intre, a língoa na que Rosalía, «Nosa Señora da Saudade» —eu chámoa, sen migalla de irreverencia, coa apaixoada invocación coa que apelidóuna Teixeira de Pascoaes—, a língoa, repítovos, na que Rosalía, un miragre delorido na carne e na Terra nosa, unha frol espiñada, unha meniña orfa, orfa do Ceo, a laiarse sen soaz nin acougo na selva do mundo, pregóu, cantóu, choróu, por tempos de sempre, por todos e pra todos nós.

Xa ben sabedes, meus amigos, que esta nosa fala anterga, língoa dos abós e dos trasabós, viña moi de lonxe. Endexamáis me esquecen —téñoos citado dabondo— os sáficos do «Canto a Roma» que, nunha serán de outono, eu vin xurdir dos beizos —que pra sempre tendes ehí durmidos— do bardo noso derradeiro, namentras a súa faciana cincenta, riscada, sulcada fondamente polas enrugas da vellez, alcendíase avivecida, ao sopro do antigo numen, podente e adiviñador.

Ao poeta, traslevado da Saudade, figurábaselle no seu espírito o momento no que Roma, raíña de pobos, cumprindo o mandato dos deuses e dos vates,

tu regere imperio populos, Romane, memento!,

puxo, alteirosa, a pranta lexionaria neste recanto silandeiro das terras,

«...prácido mallente
onde morren as vagas cramosas
do mar de Atlande»...

Ao rodar dos anos e dos séculos váise romanizando o país. Son, de primeiro, os nomes patricios, que ennobrecen os herdados alcumes dos «oppidas» indíxenas:

«Aquis Celenis, Limica, Iria Flavia,
Lucus Augusti...»;

son, a pouco, as deidades crásicas sobrepostas ás do bárbaro panteón primixenio; son os loureiros latinos que arraigañan na tépeda lentura dun val; son as cousas e as ferramentas labregas —teares, arados, grades, muíños, legóns—, e as armas guerreiras, os gladios conqueridores; son as vías, esa rede dos vieiros e das pontes, antre xeométrica e castrense, coa que Roma desparte e axungue, pra non deixar que escape das súas mallas canto coutara e prendera éla coa súa pouta da águia. E non, por de contado, as vidas, as vidas dos domiñadores e dos domiñados, que achéganse e méscranse e avencéllanse e que, coa conversa ao pe do río, onde parolan o lexionario quirite e a céltica moza, representan, ao cabo, do trunfo de Venus, o nascemento dunha xente nova, a xente de nós:

«¡Marte é vencido!»

Veleiquí, dun xeito poético e lumioso, o cadro da nosa romanización.

Endebén, o máis maduro froito déla, porriba dos trebellos e dos vestixios da cultura material, «a xoia máis prezada» que Roma deixóunos en herdanza —concruía o poeta—, foi a fala,

«a túa fala que vertéu na nosa
o celme deleitoso das entenas
do sangal, pecoreiro, campesío
«serme vulgaris».

Pois nesa fala romá, da que albiscando dunha maneira intuitiva e felis a súa fasquía, a súa feitura galega por obra da «lenición» fonética, engade o poeta que fora «nos céltigos beizos molecida» —o «castelán sen osos» que, con outra imaxe, definéu Unamuno—, nesa fala contense o tesouro máis xurdio e ricaz da cultura espritoal do pobo galego.

Non me compre, miñas donas e meus señores, facervos eiquí a historia desa fala que, somentes, no entanto emparéllase ou contraponse ao conceuto das letras galegas, vou, en pouquerrechiñas verbas, a deliñar arestora dediante de vós.

«A Língoa —vello e abonado é o dito— vai sempre na compaña do Imperio». Se abaixámolo tono do Nebrisense pra encaixar a

súa verdade nun axioma da ciencia positiva, atoparémonos co miolo desa certidume, sinxela e fonda, que ten procramado a eito un mestre dos nosos días: «A Língoa, e calquera língoa que sexa, é, máis que ren, un feito social».

Eis eiquí agora, escontra este trasfondo ilumiñador, os catro grandes momentos do camiñar do galego deica o día de hoxe.

Primeiro: dende a matriz latina, cara á forma senlleira da lingoaxe que abrangue, coas súas máis careiterísticas isoglosas, arredor do século X.

Segundo: dende o século XI ao XV —se o preferides, co viramento do XIII—, Europa entesta na Galiza; o seu eixo é a «galaxia» no ceo e o camiño acombaixo que toupa e morre neste cabo do mundo; e nas bocas dos falantes galegos, xente inqueda e con pulos, que fan ou desfán —pra o caso é o mesmo— na política ou na cultura, o idioma, nídio refrexo de ialmas non fendidas, non disociadas antre a ilustración e a vida, acada a máis unitaria, a máis inxel e millor forma súa, na eispresión quer oral quer escrita. Troveiro é o Almirante da Mar, e «a grande e xeral Historia» —a toma de Sevilla dos mouros— ou o argallar da cousa púbrica —a rexouba de El Rei— enléase doadamente nas súas cantigas aos laios saudosos de amor da que despidéu no porto as naves e as froles do seu amigo. ¡Fermosa primaveira das Letras! Ledo anda o corazón; abertos e ridores os ollos. Verdadeiramente, tódalas aves do mundo en galego de amor cantaban; tódalas aves do mundo en galego de amor decían...

Terceiro: dende o século XVI, vírase a fala aos eidos rurás, polo esgallamento antre a estruitura social e a cultura nativa. Desque, non por esgotadas, senón por desviadas, desparecera a escritura e as letras galegas, desenrólase o proceso, conmovedor, dunha longa fidelidade oral, dunha calada latencia tradicional da fala. Ese fenómeno que, canto máis se coida nél, tanto máis apouviga e abraia ao lingüista, do pervivire petrucial, do proseguírese patrimonial da lingoaxe de milleiros de homes, que endexamáis se escribe, e adepréndese e trasmítese soio de boca a orella, falando de cote e a modiño nas rúas, nas corredoiras, nos fogares, nos agros...

Momento postrimeiro: o que nesta festa conmemoramos. O do anovamento das Letras Galegas, o do seu Renacimento outido no século XIX pola concurrencia de causas que non é desta ocasión esculcar, pro que, máis que nada, devolveron a unhas poucas minorías reitoras a conciencia satisfeita e orgullosa do seu asento humán, da súa caste, do seu pasado cultural e histórico, e co éla, a unicidade da ialma fendida, e co éla o imperio, o señorío de nós, e co él o poder da escritura e da fala, e co este novo xermolar do verbo do esprito, o diviño don esquencido do canto...

Un feixe pequeno de homes galegos, coa ialma de novo volta á Terra Nai, e coa ialma e a voz acordadas, síntense chamados á

estraña meiguice do canto, que ún deles, Díaz Castro, esprica soberbamente nuns versos recentes:

«Galiza en mín, meu Deus, pan que me deron,
leite e centeo e sono e lus de aurora!
longa rúa da mar, fogar da terra
i esta cruz que nos mide de alto a baixo.

Con este alento, eu lles daréi ás cousas
o drama cheo que lles nega a vida:
dareilles rostos, pra que se conozan,
palabras lles daréi, pra que se entendan...»

Este é o feito que no día de hoxe imos celebrar. Abofé que non ten conta engadir, pois sabédelo todos ben sabido, que ningunha data, ningún nome, acái millor co simbolismo da festa que a do emprentamento dos «Cantares gallegos», e o nome de Rosalía. Dez anos denantes dela, no 1853, Don Xoán Manoel Pintos, pontevedrés e xuez no Cambados dos meus devanceiros, de quen se topan moitas reliquias literarias nesa vitriña, moito máis enxebre escritor que Rosalía, pubricara «A gaita gallega», e outros poetas menores —Añón, os Camino...— tiñan divulgado composicións soltas; pro, no curso das letras e da vida, rexe e imponse ao cabo a lei «agonal» do esgrevio, e non hai cousa que ao esgrevio milloranza lle faga.

Hai millentas estrelas; sol, ún somentes. Eso foi Rosalía: a luz de sol e lúa que apaga o resprandor dos luceiros que, na nouturna carreira, a precederan. Da fogueira acesa dese sol quentarémonos todos, namentras dure esta xeira diurna das letras galegas e, a traveso dos tempos, lembraráse decote nas língoas dos homes o fulgor do seu abrinte esprendoroso. Pois ben dixo quen, dexergando dende o chan grego vai vinta e cinco séculos o escintilar faiscante do louro e lumioso Rei, bradóu:

Mekét' aelío skópei állo thalpnóteron en hamérai
phaennòn ástron eremas di'aithéros...

«¡Xa non se pode ollar raiando o día
outro astro que brile coma o Sol no limpo Ceo..!

ISIDORO MILLAN GONZALEZ-PARDO

A ROSALÍA

"Morrer cecáis seña vivir sin lindes"

Azas de ausencia te abranguen
na longura ceibe dos meridiáns...

Xa non eres máis que un nome
a lle pór orelas ós camiños
e ás sombras,
unha verdade indestrutibel,
un credo
i un norde ou espranza que nos alenta
na fuxida —ás veces sin volta—
cara ás terras do pan.

Decir hoxe ronsel, Rosalía,
non quer decir gueivota ou escuma,
ledicia nas ondas
ou dorna a bolinar.

(As palabras perderon xa
aquel senso puro
que pra nós tiñán).

Decir hoxe ronsel, Rosalía,
é decir fonda soedade ou amargura,
auga ferida de fame
ou tamén
remuiño de adeuses
sobor do mar...

SALVADOR GARCÍA-BODAÑO

PALABRAS NA TARDE PRA ROSALÍA

Si eu agora puidera
decir: Galicia
ceibe, pronunciar
o teu nome, Rosalía,
estendelo sobre o pranto
e poñer cada sílaba
dos teus versos, eiquí
mesmo, riba
dunha mesa (testimuña
do que sofrimos aínda).

Si contigo viñera
a voz antiga
dos xograres Torneol,
Martín da Limia,
Códax, Mendiño,
si despóis espida
soara a voz do pobo
con forza... Ai!, sería
impronunciable escoitar
as radices vivas
da terra, a voz
da nosa Galicia.

Si eu agora puidera
pronunciar sílaba
por sílaba, letra
por letra, a doorida
palabra, o teu
nome, Rosalía,
e si de súpeto viñera
unha lene brisa
de libertade, xermolara

nos sucos, abrira
as portas da esperanza...
¡Qué ledicia
sentirnos entón pobo,
cantar antre a limpa
mañá renacente, tí
e máis eu, todos
os que aínda
agardamos ser
ceibes sobre os sucos
da terra redimida!

ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA

ROSALÍA

Ti és pra min a barquiña que lembra
toda presenza de madeiras náufragas
que vive, infinda, unha traxedia líquida
de peiraos sen panos e sen peixes.
Sedenta coma un mar
e no teu mar, afogada.

Tí és pra min un pobo pequeniño
de vieiros sen cume, sen riadas,
mergullando no seo case morto
unha virxe canzón, inimitábele.
Sedenta coma un mar
e no teu mar, afogada.

Ti és pra min unha callada piña
de moitas primadeiras agardadas
onde xogaron anxos
onde vibraron áas sen movelas
Sedenta coma un mar
e no teu mar, afogada.

Ti és pra min a historia da meniña
que iba soñando praias
hastra que deu mareia a un ben triste mañán.
Sedenta coma un mar
e no teu mar, afogada.

Ti és pra min o lombo dunha sombra
onde todo resulta perguntado
i o paso das personas faise lene...
Sedenta coma un mar
e no teu mar, afogada.

¡Ti és pra min a terra dunha tomba compridamente limpa
[de pisadas!

XOHANA TORRES

VERBAS DE ESPRANZA PRA ROSALÍA

Non convén chorar máis,
ela chorou por todos e pra sempre.

LUIS PIMENTEL

Olla, Rosalía,
iste novo abrente de espranza.
Acabóuse o pranto xa pra sempre,
endexamáis voltaremos hastras bágoas
porque é tempo de se erguer.
Dende Padrón a Trasalba
baixa polo tempo
un río de arelanzas:
Otero, Piñeiro, Carballo, Celestino,
García-Sabell, Tovar, Celso Emilio, Novoneyra...

Inzadas

voces outas que se chegan

deica a cinza quente que sementaras
na terra longa
da nosa Galicia sulagada.
Eiquí estamos ergueitos
ó pé da túa lembranza
ollando o trunfo que se albisca
sobor das torres de Compostela Santa.
Iste é o froito da túa sementeira, Rosalía.
Ista é a Galicia da espranza.

CARLOS CASARES MOURIÑO

HISTORIA DA LITERATURA GALEGA CONTEMPORANEA

por **Ricardo Carballo Calero** [1]

A bibliografía galega rexistra niste ano un dos acontecimentos máis importantes dos derradeiros tempos: a aparición do primeiro volume da "Historia da Literatura Galega", na súa época contemporánea, debida á pluma prestixiosa de Ricardo Carballo Calero.

Moitas circunstancias tiñanse de dar cita nunha soia persoa, pra facer posíbel unha obra semellante, co pulo con que foi concebida i a maestría con que foi lograda. Antre tales dotes, debemos sinalar a fonda formación humanística, o equilibrado senso crítico, a teimosa paciencia na pescuda dos testos, a alertada vixilancia de pequenos detalles, o fervor polas letras patrias, en fin. Todas istas condicións suma Carballo Calero a isa súa facilidade máxica de espresión ouxetiva, sempre ao servicio dunha sensibilidade esperta e áxil.

Compría, dunha vez pra sempre, estreverse ca sistematización da nosa literatura do século dazanove, onde hai moito máis que media ducia de nomes esgrevios, siquera seña como ecos de fondo a facer contrapunto das voces senlleiras. Compría valorizar certas aportacións de segunda e terceira fía, resaltando os seus valores positivos con criterio de época. Compría reseñar as millentas pubricacións de todo orde, que xacen esquecidas en revistas e xornaes. Compría a comparanza dos nosos movimentos literarios cos do resto da Europa no seu tempo. Compría, en suma, facer a Historia da Literatura ao estilo novo, con profundidade e solvencia.

Ista tarefa meritísima, chea de impeitizos e dificultás, cunhas fontes espalladas i unha crítica denanterior pouco de fiar, cando non desorientadora, é a que, valentemente, se impuxo Carballo Calero, sin se temer dediante da obriga de leer e xulgar, un por un, tódolos libros, tódolos folletos e poemas soltos, por esquencidos que estiveran, de que trata na súa obra. Moitos probremas apenas albiscados ata hoxe fican escrarecidos na "Historia da Literatura Galega Contemporánea"; pra outros, cicáis non teña chegado aínda o tempo da visión certeira, pero os datos fundamentaes rexístranse asemade. As grandes figuras do Renacimento —Rosalía, Pondal, Curros— son tratados profundamente, cun desplegue xeneroso de aparato bibliográfico e crítico, un certeiro análise estilístico e unha pormiuda pesquisa dos trances biográficos fundamentaes.

Do mesmo xeito, nunha valoración ben graduada, tódolos escritores galegos do período que iste primeiro volume abrangue, teñen nas páxinas da "Historia" o seu recanto máis ou menos folgado: os poetas, os dramaturgos, os novelistas, os historiadores..., e cadaquén vencellado ao seu tempo i á súa área vital. Cicáis algús deles —coma o ffebe Manuel Mirás, autor da primeira Gramática galega— teñan recibido un trato de favor, que non era de agardar. Son pequenas chatas, que en nada merman o valor xeneral do conxunto.

[1] Editorial Galaxia. Vigo, 1963

Un dos aspeitos que avalora a obra que comentamos, é o coidado co que o seu autor traballóu na fixación cronolóxica dos testos por il estudados. A tarefa non era sinxela, pois os escasos repertorios bibliográficos de que deica agora dispúñamos apenas aproveitaban pra o caso, por prescindir da datación cronolóxica ou por errala. Nunha historia de calquer tipo, a cronoloxía é fundamental; nunha historia literaria, onde os feitos sucédense ás veces case vertixinosamente, éo moito máis. Non se poden entender os entronques e influencias, os vencellamentos de escola, a onda espansiva de determinados movimentos, sin unha pormiuda e coidadosa fixación temporal. A Literatura Galega, que aínda é hoxe en boa parte manifestación voandeira de revista ou xornal, resultaba no século XIX e comén do XX, eido inasequíbel pra os máis dilixentes degostadores dos seus froitos.

Poñamos un exempro: Figuras do releve dos hirmáns Camino ou de Vicente Turnes, bos conocedores da fala, poetas meritorios, continuadores dunha tradición lírica importante, cal é a poesía de Nadal, non deixaron libro algún onde a súa obra de conxunto puidese ser estudada. Carballo Calero persigue con teima os rastos da tal obra, espallada en follas soltas, en xornaes, en revistas efímeras, e vai refacendo pacentemente o perfil artístico de cada autor, de xeito tal que xa non será de agora en diante tarefa desmedida o poder recoller, en moitos casos, o **corpus** literario total de cadaquén.

E quen fala dos homes, fala dos xéneros, que importa máis. Na "Historia" de Carballo podemos seguir, paso a paso, o nacemento da novela e do teatro, nunha liña firme e definida, que mesmo se espresa de xeito gráfico mediante sinxelos cadros sinópticos. A posta ao día da nosa literatura dramática resulta reveladora, e fainos matinar que, noutras circunstancias, hoxe contaríamos cun xénero vizoso e orixinal, porque o pulo xerminal nin foi cativo nin desorientado. O teatro galego do XIX ensaióu cáseque tódalas formas, con máis ou menos fortuna, pero había xa nil un cerne de autenticidade e vigor que, co rego preciso, houbera podido soster un albre rexo. Na "Historia" de Carballo síguese de perto, con criterio xusto e información cabal, o agromar do teatro galego, dende "A Casamenteira", de Fandiño, ao froitificar prometedor, cas pezas románticas de inspiración histórica, i a posterior derivación de contido social.

Detivémonos un chisco niste cabido, por considerarmos que nil se mostra, con meirande craridade que noutros, o esforzo do historiador pra poñer ao día os grandes temas da nosa Literatura.

Importante é, asemade, a morea das notas acraratorias e ilustrativas que avalan o testo, cuns índices finaes amplios e coidadosos, concebidos ao modo de auténticos guieiros de traballo. A obra vai enrequentada, además, con abondosas ilustraciós gráficas, que amenizan a leitura. Veleiquí. en fin, o índice dos temas fundamentaes diste primeiro volume da "Historia da Literatura Galega Contemporánea":

Introducción. — A Literatura Galega dende a invasión francesa ate a morte de Fernando VII.—O Romantismo. Precursores de Rosalía.—Introdución ao estudo do Renacimento pleno.—Rosalía de Castro.—Eduardo Pondal.—Manuel Curros Enríquez.—Os Diácodos.—Os Epígonos.—Bibliografía.

Non estamos a facer unha recensión crítica da obra de Carballo Calero, pois ista tarefa deberá reservarse pra o intre en que o anunciado segundo volume complete o panorama por il enxergado. Damos, apenas, unha noticia, seguida dun aviso: O de que, de agora en diante, xa non se poderá falar de Literatura Galega Contemporánea, sin ter presente a "Historia" de Carballo Calero, ricaz manantío de informaciós, de orientaciós e de madurecidos xuicios.

Ben quixeramos nós que o mesmo autor se afrontase despois a historiar aqueles outros períodos das nosas Letras, dende os trovadores ao comén do século XIX, onde —agás a poesía medieval, e aínda

eiquí con certos fallos— as demoradas esculcas teríannos de revelar algús cabidos insospeitados. Porque o certo é que a "Historia" de Carballo Calero demanda agora, imperiosamente, o seu compremento, de cara aos tempos lumiosos ou escuros do pasado.

X. M.ª ALVAREZ BLAZQUEZ

O NOVO ENSAISMO GALEGO:

D. García Sabell: ENSAIOS I

Celestino F. de la Vega: O SEGREDO DO HUMOR

Hai tempo xa, dende os inicios —aló polos anos cincoenta— deste novo Rexurdimento das Letras Galegas, que críticos e leitores están de acordo en que o Ensaísmo é o xénero literario que acada unha mais outa siñificación na Literatura Galega de hogano. Encetaron daquela a súa laboura un grupo de ensaístas nunha tarefa común, arredor dos volumes coleitivos que editou Galaxia encol dos nosos máis debatidos probremas culturás. A saudade, A paisaxe i a cultura, i os Sete ensaios sobre Rosalía abriron novas perspeitivas pra o analísis, dende pontos de vista inéditos entre nós, dos probremas esenciás da vida, do home e da cultura de Galicia. Esta xeneración que viña a enxergar os nosos probremas con nova precisión instrumental e rigoroso razoar, tiña os seus devanceiros nos ensaístas da xeneracións de Nós formados arredor da revista i a Editorial do mesmo nome, que supuxeron a renovación decisiva do ámbito cultural galego de entreguerras. Pero a laboura destes ensaístas —o ensaísmo de Otero Pedrayo, Risco, Cuevillas, Castelao— centrou o seu esforzo no descobremento do Ser Físico de Galicia, do que chamaríamos, xa con verba tópica "a circunstancia". Eles soupéronos mostrar Galicia, unha Galicia descoñecida que tiñamos diante dos ollos, e neste descobremento abranguen dende o ámbito xeográfico ás peculiaridás da vida labrega i artesán, á mitoloxía popular, ás formas cotiás de cultura, á percura dunha base arqueolóxica científica en que basar as intuiciós apaixoadas e xeniales dos Precusores. Con eles, cos ensaístas de Nós, tratóuse por primeira vez en galego do noso marco físico, do infruxo interactuante entre o home i a terra; e fíxose cunha prosa cinguida, precisa, instrumental, tan apta prá espresión didáitica como pra o engado lírico ao que ningún deles quixo renunciar. Os ensaístas de Nós eran en grande parte autodidactas, o seu paso pola Universidade deixou neles unha aititude de defensa frente á cencia oficial, i esta aititude levóunos a percurar, pola súa conta i en outras latitudes culturás, unha formación que a Universidade do seu tempo non estaba en condiciós de lles dar. Foi así un esforzo doble: o descobremento dunha Galicia descoñecida por falta de perspeitiva científica, i a creación dun axeitado instrumento espresivo. Fixáronse daquela as condiciós do noso desenrolo histórico, afináronse as esculcas encol do medio físico, da paixase, xa non como simpre marco inerte da eisistencia do home, senon como factor influínte na súa peculiaridade psicolóxica, condicionante do que daquela adoitábase chamar "feitos diferenciás", o marco físico refrexándose na historia, no arte popular, na orgaización da vida social. Fixado deste xeito o marco xeográfico —é decir en estensión— i o marco histórico —en profundidade— do home galego, os novos ensaístas, os que xurdiron arredor do ano 50, encetaron a esculca encol do home, acollendo un enfoque antropolóxico que viña a seguir i a compretar a laboura da xeneración an-

terior. Seguíuse así, sin solución de continuidade, unha tarefa encetada nus anos que xa nos parecen lonxanos, mais aínda que polo paso do tempo, polo cambio de perspeitivas e de finalidades no campo da cultura.

Ramón Piñeiro, García Sabell, F. de la Vega, Rof Carballo iniciaron a esculca encol do home, das peculiaridás psicolóxicas, das formas de pensar e reaxir que tollen ou que erguen ao galego, das formas que, en defiñitiva, danlle unhas caraiterísticas; caraiterísticas cuia espricación i análisis vense percurando en obras comprimidas, rexas de doutriña, que deixan amplio campo prá discusión, prá interpretación. Esta posibilidade polémica no novo ensaísmo galego provén do prantexamento mesmo das custiós. Non se trata xa da mera descripción dunha realidade ouxetiva, senón de revoltar arredor dunha materia máis plástica e neboenta; porque o esprito do home non é unha forma estática ou de desenrolo propicio á medida, ao ritmo, á estadística, senon un devalar de lindes imprecisos que fuxe de toda conclusión defiñitiva e determiñante. Precisado o senso deste novo ensaísmo galego é tempo xa de referirse a dúas obras recentes que abren a un tempo amplias fiestras pra comprensión do noso ser íntimo e que abren a un tempo amplias perspeitivas ao comento i á discusión. Son estas obras os ENSAIOS de García-Sabell i O SEGREDO DO HUMOR de Celestino F. de la Vega.

O primeiro que nos solprende nos "Ensaios" de García-Sabell [1] e unha certa unidade de sentido. Unidade tanto máis curiosa canto preséntase por baixo da diversidade dos catro ensaios, diversidade de tema, diversidade de procedimento espositivo, diversidade de estroitura. Son catro ensaios adicados a catro temas: O home galego enfermo, James Joyce, Notas encol da fame galega (que é un tíduo atraínte e desconcertante) e Van Gogh i a dimensión antropolóxica da pintura contemporánea. Malia esta esterior diversidade hai nos catro ensaios unha intención común que deriva do ponto de vista antropolóxico co que aborda os temas. En dous deles trátase do home galego, do seu xeito de reaxir diante duas situaciós que tollen o desenrolo da súa persoalidade ou que, doutra banda, son camiño pra atopala ou pra espresar o seu nidio contido humán, a nudez da súa individualidade, fora das infrecuencias sociás ou de cultura. Son estas situaciós a fame i a doenza. Os outros dous ensaios teñen por finalidade amosarnos dous homes concretos, Joyce e Van Gogh, na súa loita por crebar unha tradición de cultura i atoparse eles mesmos, non como depositarios dunha tradición espresiva ou de formas de sociabilidade, senon como homes fortemente individualizados, con capacidade pra crear eles mesmos unha tradición, refugando as aititudes de escola, os herdos da tradición ou unha discipriña de hábitos mentales creada en séculos de aitividade artística. Son homes que se sinten a un tempo remate e inicio; é decir, homes na súa básica totalidade, homes individualizados en prenitude, senlleiros, esistenciados. Na pintura de Van Gogh considera García-Sabell a súa dimensión antropolóxica, cas condiciós persoás influíntes, i en certo senso determiñantes, que fan da súa peculiaridade espresiva a manifestación dunha persoalidade fortemente diferenciada, doada de seguir atraveso das vacilaciós estilísticas froito ás veces das perturbaciós psiquicas dun home posto diante do mundo "en soedade", e con medios técnicos desaxeitados que non abondan pra dar espresión cabal do que ten diante dos ollos e quere espresar. A loita entre o home asoballado pola tiranía de cen xeneraciós de pintores, pero que loita por

[1] Editorial Galaxia. Vigo, 1963.

achar un xeito de espresión intransferible. Non é un anovador, porque o anovador tencioa atopar formas que poidan constituirse en tradición prós mais, en soporte prás vacilaciós i a inquedanza da loita pola espresión, en posiciós doadas que poidan facilitar o achegamento á comprensión. A pintura informalista atopou a fórmula pra independizar o ollo do sentimento; en Van Gogh aínda o ollo i o sentimento están xunguidos, pero xa non hai, como nos seus devanceiros impresionistas, un nidio ver, un ponto de vista intercambiable, senon que, ao enxergar as cousas, transfírelles un chisco da súa propia vida, facendo a obra en unidade indisoluble ca vida, teimando transferirlle ás cousas un anaco do seu esprito. O que fai é, en defiñitiva, humanizar ás cousas, que é a verdadeira misión do arte, loitar pra darnos do mundo esterno, inerte, inhumán, que é o noso límite, a nosa fronteira, unha visión da Natureza. A actitude de Van Gogh inicia na pintura a primacía do sentir, como a de Picasso é un razoar sobre das cousas, e a dos impresionistas foi un simpre ouservar. Tras Van Gogh cada pintor vese na necesidade de crear e desfacer a súa propia tradición. Na pintura contemporánea a orixinalidade é eisixencia ineludible; o pintor xa non é un instrumento que refrexa unha ouxetividade inmoble, o pintor, é decir a súa persoalidade, é un fin, i a natureza, no caso que o pintor teime en seguirlle sendo fidel, será un simple medio que el emprega pra abrirnos vieiros doados ao seu esprito. Desde este ponto de vista un ouxeto artístico valerá, non polas súas calidás ouxetivas, senón polo que valla ou nos intrese o esprito que o creou, ou pola fidelidade con que o reflexe. A orixinalidade é unha eisixencia, pero a orixinalidade soio chegará a intresarnos si é valioso o esprito que refrexa. Gran parte da pintura do noso tempo, quédase nas formas máis esternas, nun reviravoltar arredor de sí sin atoparse, xogando ca súa sombra, i os homes xeneralmente non se parecen, pero as sombras sempre se asemellan. De ahí ven esa impresión de monotonía, de noxo, que nos produce a maior parte da pintura do noso tempo. Simpremente, o seu creador non é xenial, é decir, non nos intresa a súa persoalidade, aínda que chegue a sernos grata a gramática con que se espresa.

En canto ao probrema de Joyce, García-Sabell acadou a defiñilo cunhas verbas craras e sinxelas: A loita pola comunicación total. A novela tradicioal basábase en situar ao home, ao protagonista ou calesquer dos persoaxes de maxinación, nunha perspeitiva cuias liñas trazaba e domiñaba o novelista en función dun argumento, do desenrolo dunha acción. Do persoaxe sabía o leitor canto facía referencia inmediata a esta liña argumental. Os persoaxes secundarios situábanse con perfís mais ou menos precisos según a súa prosimidade ou lonxanía ao fío argumental, e sempre en función del. Sabíamos dun persoaxe canto o autor quería decirnos, pero non sabíamos del máis que nas liñas, nos ligames, nos vencellos, que o xunguían ao persoaxe protagonista ou aos seus feitos. A posición de Joyce é mais ascética. O autor rexeita esta posición de fatal superioridade, é o transcriptor da totalidade das acciós e —o que é mais importante— dos pensamentos do persoaxe, que nos amosa así nunha visión total, másimamente ouxetiva. Os persoaxes de Joyce actúan como homes na súa totalidade, non con simpre referencia a un argumento. As posibilidás da novela despois de Joyce son a un tempo infindas e limitadas. Infindas porque a visión do novelista ampríase en fondura i en estensión; limitadas porque o papel do autor ven ser o de un simpre espello —aquel espello de que falaba Stendhal— que recolle os feitos. A novela gana así en verosimilitude i en simpricidade. As dificultás que presenta Joyce non son insuperabres. Abonda no leitor un cambio de perspeitiva, afacerse á visión do home en totalidade, non en función dun acaescer finxido, chámeselle tema, argumento ou como queira. Deste xeito a novela non pode ter nin comenzo nin remate. Joyce leva á perfeición o que en Baroja era un ideal, a novela da

vida na súa multiforme, proteica diversidade. A novela ideal comenzaría no intre do nacemento e rematarïase ca morte, seguindo os avatares máis miudos, os plegues máis acochados da aitividade pensante, conscente ou inconscente, aínda nos momentos simpremente receptivos ou no devalar sin lindeiros da fantasía en libertade. Joyce, máis que un comenzo, é o remate da novela realista. É o realismo levado ao máisimo, hasta chegar a ser abafante, noxento, despiedado. Poida tamén que, tras Joyce, seña imposibre facer novelas. Joyce conquire así o rol xenialmente destructor que na pintura conqueríu Picasso. Estéase ou non conforme, góstenos ou non, a realidade é que Picasso pecha un ciclo cuio orixe poderíamos remontar deica Altamira, tras del non se poderá pintar como denantes, e tras Joyce non se poderán crear fabulaciós novelescas ca perspeitiva tradicioal. E tanto Joyce como Picasso son inimitabres, non poden crear tradición porque son un ponto final, pechan un camiño pero non abren máis que posibilidás negativas, rompen cunha visión cristalizada convertida en fórmula. Haberá que esperar un xenio creador da súa mañitude, capaz de abrir vieiros novos, capaz de crear unha nova tradición, un novo crasicismo. Picasso e mais Joyce tencióano teimadamente, tencióano inútilmente sin que poidamos enxergar o por qué, cecáis por falla de contido humán en Picasso, por falla dunha perspeitiva humán convencioal en Joyce. A percura deste camiño, a volta aos orixes, é o senso que teñen as sucesivas etapas de creación infantilizante en Picasso, é a eispresión tatexa, puramente fónica, como as voces da nenez, na prosa de Joyce. Pero os dous son, quéirano ou non, e ás veces inconscentemente, víctimas dunha tradición que rexeitan, e Joyce carrega os seus fonemas, bruidos lóxicos, dun contido cultural, e Picasso chega co cubismo a unha perspeitiva total, dende todolos ángulos posibres, misturada i aparentemente caótica, prósima á perspeitiva, rigurosamente lóxica da novela de Joyce, infindamente máis realista do que o foi Balzac. Pero esta perspeitiva lóxica non pode ser humán, é un sinxelo xogo inteleitoal, porque falla nela o contido afeitivo sentimental, valorativo, o seleicionador que a faga accesibre. Xogo inteleitoal, de adiviñanza ou laberinto é nunha grande parte a obra de Joyce. Hai unhas páxinas no Ensaio de García-Sabell que son reveladoras, defiñitivas pra achegarnos á comprensión do fenómeno Joyce, son as que se refiren ás raigañas fónicas —con trasfondo lóxico— do arte de Joyce. A teima de fundir verbas diversas, lingoas diversas, nun intento de creación lingoística prósimo aos retorcementos, tamén irritantemente lóxicos de Quevedo, co que Joyce ten muitos pontos de contaito que poderíanse estudar. Tras do Ensaio de García-Sabell non todo o arte de Joyce queda envolto en luz, Joyce é xa un crásico, i os crásicos valen sempre máis polo que suxiren que polo que dín —¿quén pretendería facer unha espricación defiñitiva do *Fausto* ou do *Quixote*?—. Son crásicos porque en cada tempo poden dictar a súa leición, porque sempre están vixentes, aínda seña con visiós contradictorias. O que nunha época é lírico, pode, a forza de ser lírico, facerse tráxico noutro tempo. O Quixote, que comenzou sendo un libro "pra rir", é pra nós un libro dramático. Arredor de Joyce pódese voltar, tornarase ao seu comento, sin esgotalo. Dabondo é xa que teñamos en galego o ensaio máis intelixente, máis fondo, máis comprensivo que encol de Joyce téñase escrito. I a bibriografía scbre Joyce é múltiple i asoballante como poida que nona haxa encol de outro escritor dos nosos tempos. Enceta García-Sabell o seu Ensaio poñendo como pórtico dúas frases de Joyce encol de Irlanda, a súa patria. Unha delas ("Irlanda é a vella porca que manxa a súa camada") é un humanísimo berro de disconformidade doorosa e ardente, un amoroso insulto. A outra frase: "Ouh Irlanda, meu pirmeiro, meu úneco amor!" é unha chamada de amor desgarrado e insadisfeito. Poida que nestes dous anacos estea unha das claves pra achegarse á comprensión de Joyce home, teimando sempre por crebar

unha tradición que levaba na ialma, e sin conquerir máis (e xa é dabondo) que convertirse na máis esceicioal testemuña do home moderno na súa íntima loita por desbotar unhas raigañas de cultura cas que non pode estar conforme, pero que son o seu alicerce espritoal, o único capaz de sustentalo frente á desesperanza.

Os dous ensaios adicados ao home galego son igoalmente suxestivos. García-Sabell, manexando asisadamente bibriografía recente, escollida, pero manexando fundamentalmente unha intuición aguda, un coñecemento que provén do seu cotián contaito co home na súa dimensión máis persoal, co home sufrinte, esculca aspeitos inéditos do noso ser, non todos eles gratos, algúns aínda ferintes, poida que discutibres nalgún aspeito, pero reales, operantes. Cunha prosa cinguida e prástica que se axeita ao tema con precisión e flesibilidade, prosa doutriñal pero tamén artística, vainos introducindo nas fonduras dunhas realidades insospeitadas.

Hai nun destes ensaios, no que leva por títduo "Análisis eisistencial do home galego enfermo", unha frase que fire ao leitor e que fende como un coitelo, unha frase que val, en certo xeito como ponto de partida a todo ensaio: "a enfermedade vale, e vale tanto mais dende a perspeitiva eisistencial, canto mais aproisima á morte a aquel que a padece". A enfermedade, cara á morte, dalle ao home concencia do seu límite, tras do esforzo cotián por esquecer a súa dimensión radical. Pasámola vida nun esforzo fatigante por creernos inmortás hasta que chega a enfermedade e ponos cara a cara ca nosa individualidade perecedeira. Na morte, adóitase decir, atópase o home na súa íspida singularidade. Morrer é o único que facemos nós soios. Neste solpor da nosa eisistencia, a mesma eisistencia, sentida como singularidade, acada a súa intensidade máisima. O home, afeito a vivir en relación cos máis, a con-vivir, actúa na morte un acto senlleiro, o seu único acto senlleiro. A enfermedade, no que toda enfermedade ten de prólogo da morte, pon ao home nun camiño cara a sí mesmo. ¿Hai un xeito de comportarse ante a enfermedade que seña propio, caraiterístico, poida que determiñante, do home galego? Da súa ricaz esperencia profesional, da esperencia de **curador**, do cotián contacto ca door e co home doente, vai estraíndo García-Sabell precisiós careiterizadoras deica chegar a concretar, da gama infinda de posibilidás, de posiciós, que cara a doenza se adoitan, estas tres aititudes do home galego: A aititude entregada á doenza (e qué fondas, fermosísimas páxinas as deste capíduo), a aititude negadora da doenza, a aititude de comunicacíón ca doenza. O home, afeito a vivir en saúde, ten que facer un esforzo pra comprender a maladía, quer que lla espliquen, síntea como un castigo, como un noxo cego da natureza, sinte medo, e ten que achegarse ao curador nunha aititude que é a un tempo de defensa e de anceio. "O enfermo contempra, o enfermo teoriza". O enfermo confía desconfiando. ¡Qué sotil distinción a que fai o ensaísta entre a aititude do galego enfermo diante o menciñeiro e diante o médico. Diante o menciñeiro, pra que o sande, diante o médico, pra que vexa nel, pra que lle esplique a enfermedade con esa forza domeñante que teñen as verbas. ¡Con qué íntima deleitación repite logo o enfermo as verbas que non comprende, e xoga con elas como o avarento cas súas moedas! E que desilusión cando chega a comprender o que lle esprican. A forza máxica das verbas, mellor, as verbas como forza máxica, máis operantes canto máis incomprensibres i afastadas, teñen no home doente a súa expresión cabal.

Nas "Notas encol da fame galega", García-Sabell fai o análisis doutra posición, doutra situación humán frente a un probrema, frente a unha continxencia básica, cuio infruxo na Historia teimamos esquecer co pudor que nos rilla diante tódalas realidás incómodas. Xa

ouservou Schiller que "fame i amor rexen o mundo", e Buda "Fame i amor constituin o xerme de toda histria da Humanidade". A bibriografía encol da fame acadou nestes anos derradeiros unha abondancia e unha fondura que endexamais tivera. Un libro de ésito, a "Xeografía da Fame" de Josué de Castro, libro traducido a todalas língoas, espallado entre todolos púbricos, puxo ao leitor medio en contacto cunha realidade deica agora iñorada, voluntariamente iñorada: a fame dos pobos. E un feito histórico desgraciado e vergoñento pra todos, a esperencia dos campos de concentración, froito penoso, acusación crudísima contra o noso tempo, deu aos centíficos material dabondo pra estudar a fame, as súas consecoencias e as súas manifestacións. Sir Jack Drummond, especialista ingrés en materia de nutrición, puido estudiar con materiás dabondo e fora do prantexamento teórico dos laboratorios, nos homes de Bergen Belsen, as consecoencias da falla de mantenza. Tratábase nestes homes da fame levada aos seus estremos máis asoballantes e aniquiladores. No seu ensaio García-Sabell non se refire a esta situación límite mais que indireitamente. Cando fala da fame galega refírese á situación de distrofia, de mantenza insuficiente ou inadecoada en que vive unha parte da poboación galega, pechada nun circo de economía autárquica, doméstica, condeada á penuria orgánica namentras non se lle atope o xeito de sair desta situación pecha que agora, con verba aséptica, adóitase chamar **subdesenrolo**. Frente á ideia xeneralizada dunha Galicia abondosa, farturenta de bes e de mantenza, descobre García-Sabell a eisistencia de zonas negras, de mantenza inadecoada, monótona, invariable, que leva a situacións de carencia parcial, a unha fame oculta baixo a aparencia de fartura, que vai erosionando o potencial biolóxico dunha parte da nosa xente, sin que, baixo o infruxo asoballante do tópico, cheguemos a decatarnos. Non se trata de fame total, que leva direitamente á morte; tratáse dun estado de fame iñorada por aqueles mesmos que a soportan, muito máis difícil de combatir, e por elo mesmo muito máis perxuidicial, porque o seu infruxo pasa de xeneración en xeneración, tollendo enerxías, poñendo aceales ao normal desenrolo físico ou psicolóxico da raza. Despois de este ensaio o problema da fame pasa o ocupar un logar sobranceiro na probremática da Galicia de hoxe. Aos economistas compre buscarlle solución. García-Sabell, como médico, denuncia un feito, lastimoso, ponxente, a zona escura da fame parcial, da fame específica. As consecoencias da fame individual nos seus aspeitos subxetivos foron estudados en volumes de doada consulta. Derradeiramente, nos Rencontres Internationales de Genève, en 1960. García-Sabell enxerga, dende a súa múltiple esperencia, os probremas da fame no esprito, da fame no corpo, o calco que o estado de carencia parcial deixa no esprito, o xeito en que a situación de distrofia pónse de manifesto. É un ensaio dooroso. García-Sabell, afeito a curar por medio da door, usa nestas páxinas sistema semellante, fírenos con datos concretos, amóstranos aos ollos unha realidade que teimábamos esquecer, que ás veces sospeitábamos dende a nosa doada posición cotián, e que preferíamos non afondar por medo a que se fixera patente a nosa parte de culpa. É un ensaio pra ler e meditar. Tamén pra discutir. Ensaio cunha cárrega polémica que habería que levar aos xornaes, ás conversas. Ideias pra erguelas ao coñecemento de todos, pra desbotar dunha vez o mito dunha Galicia fácil, a lenda rosa de Galicia que fainos tanto mal como a contraria, que nos mergulla na apatía e na mais roma conformidade. García-Sabell pon diante dos ollos de todos a outra cara da Terra. ¡Cántas das que coidamos caraiterísticas psicolóxicas do home galego, caraiterísticas raciás, fixadas xa dende a eternidade, non son mais que manifestacións deste estado de fame específica! Josué de Castro fala na súa "Xeografía da Fame" da melancolía celta como caraiterística psicopatolóxica manifestadora da distrofia. Refírese concretamente a Irlanda como poidérase referir a nós. A apatía, o devalar fantasma-

górico da mente que fuxe dunha realidade cruel, a desconfianza, a indecisión, a introversión, ese pecharse en sí mesmo da persoa corroída pola fame, muitas veces acochada baixo a aparencia de fartura, incluso en esmorgantes pantagruélicos que son, sin decatarse, as víctimas dun estado de fame parcial sostido ao longo de séculos de mantenza invariable, inadecoada. "O eido da distrofia, o eido no que ninguén está sanamente nutrido. É o eido da hipo-nutrición que atravesa, como unha mala veta, certos fogares da nosa terra... Veleiquí, pois, a outra faciana da mantenza en Galiza. A faciana antipándiga, a aititude anti-esmorga".

Esta é pra nós a leición mais atrínte, viva, e sustanciosa que poidamos estrair deste libro esceicioal. Dun libro que quixéramos que leran todolos galegos. Libro que fai chaga nas sensibilidás mais coriáceas. Libro de fondo amor a Galicia.

Celestino F. de la Vega danos co seu "O Segredo do Humor" [2] o primeiro tratado sistemático, concluso e rigoroso dun tema de perfís tan difusos, de tan inapreixable contido como é o humor. Tense dito e repetido até o aburrimento que o humor e o seu hirmao xemeo o lirismo son as caraiterísticas mais notorias, o contido definiidor do esprito galego. O dito convertíuse en tópico e, como todolos tópicos, poida que peche en sí unha verdade fundamental que a forza de ser repetida vai buindo os seus perfís, vai perdendo esa acuidade ferínte que a verdade ten cando é operante, é decir cando non é tópica, vaise convertindo, como unha moeda vella en unha forma sin relieve, mais doada e polo mesmo menos verdade cada vez, aínda que manteña a súa veracidade esencial, pero xa sin capacidade pra remover o esprito, pra aguilloalo. O caso é que o mesmo que decimos nós, os galegos, de nós mesmos, con referencia ao noso humorismo esencial, véñeno decindo tamén todolos mais pobos. Poucos, cecais nengún, son os que refugan unha caraiterística tan avalorada, que constitui certamente un siño de aristocracia espritoal. ¿Qué valores escintilantes, máxicos, desexables ten o humor pra que todos queiran insertalo nas súas caraiterísticas psicolóxicas determiñantes? O fenómeno é recente. Levamos cen anos, dende o Romantismo esaitamente, co humor como postura vital, nesta diñidade másima, nesta siñificación sobranceira. Podemos decir que o humor "púxose de moda". I as modas, sabémolo todos, teñen un íntimo mecanismo determiñante que as pon en marcha no intre comenente e as desbota cando a súa urxencia esmorece. Este mecanismo é comenente poñelo en vivo, erguelo á luz, aínda que fira, aínda que desaxeite posicións doadas, traballosamente erguidas e sostidas. O feito é que fálase arreo do humor, abondan os periódicos, libros de humor, o humorismo convírtese en profesión, en virtude social. Cando un concepto se abaixa ás rúas, se espalla, vaise carregando de sensos diversos e muitas veces contraditorios, que compre elucidar si non queremos ficar no desacougo do que fala en valdeiro, do que emprega as verbas con arte, con profesionalidade de xograr. O feito mesmo de que se fale arreo dun humor galego, dun humor ingrés, aínda dun humor alemá ven compricar as cousas. ¿Atoparémonos sinxelamente cunha incapacidade espresiva do idioma, que ten que abranguer ca mesma verba feitos diversos, posturas diversas diante da vida? O feito é que o humor, que todos concordes viñamos considerando unha das nosas caraiterísticas esenciás, un dos alicerces da nosa relación co mundo esterior, cos outros homes ou cara ás facetas cambiantes da realidade, estaba aínda sin pre-

[2] . Editorial Galaxia. Vigo, 1963.

cisar; en poucas palabras, todos falábamos do humor, acollíamolo gostosamente como un feito definitorio da nosa persoalidade, pero non sabíamos o que era. Co seu ensaio Celestino F. de la Vega enceta unha laboura que ha dar froitos conspícuos en Galicia. Tal como se fixo hai anos encol da Saudade, o ensaio de F. de la Vega ven non soio a encher un oco (e pregamos comprensión pra o tópico) na nosa bibriografía, senón mellor aínda, abrir un vieiro máis nesta revelación do noso ser galego que constitui o ouxeto do brilante ensaísmo galego de hogano. F. de la Vega deunos hai anos un dos ensaios que máis fértil calco deixou no leitor galego, refírome ao "Abrente e solpor da paisaxe". Foi este ensaio a revelación dun xeito novo de enxergar a consideración da paisaxe, a valoración do noso ámbito esterior, que, de simpre esceario, pasa a protagonista ca estética do Romantismo, e chega, máis adiante, a misturarse co home mesmo, a convertirse nun estado de espíritu, a sustentar toda unha espricación psicolóxica ou sociolóxica do home. O amplio creto, o fervor apaixoado con que aquel ensaio foi lido e comentado, veráse acrecentado sen dúbida polo intrés que ha despertar esta lucidía disección conceptual á percura dun segredo que, polo feito mesmo de selo, está cheo de suxestiós incitantes e doorosas, cun atraitivo cáseque sensual, fuxidío i envolvente, urxente e lonxano.

"O Segredo do Humor" presenta pra o leitor dous valores de igoal atraitivo. É, dunha parte, un estudo do humor dende o punto de vista histórico. Por outra banda, unha construcción persoal rigorosamente estroiturada dunha teoría encol do humor e da comicidade, esculcando nos seus diversos i opostos sentidos, e no seu xeito de presentarse e de operar na vida e no arte.

Comenza o libro unha suxestiva viaxata atraveso dos tempos i as teorías, un análisis asisado e termiñante de cada unha delas, unha escolma na inxente selva bibriográfica á percura de canto de útil poida atoparse nas definiciós deica agora propostas en todolos tempos i en todalas latitudes sobre esta "postura diante a vida" que é o humor. "Choiva de definiciós" tidua F. de la Vega a este capítulo, e fala de "furor definitorio". Siguénse os intentos de apreixar o contido do humor, nunha sucesión de citas que supoño exhaustiva, pero que non é nunca esmagante pra o leitor. Por outra parte o autor ten dabondo persoalidade e bonsenso pra facer de cada unha o comento axeitado, pra amostrarnos que "poucas cousas se teñen definido tantastas veces como este fenómeno indefinibel". Definiciós que nun tempo pasaron por xustas, que se coidou abranguían a totalidade do contido do humor, vémolas hoxe como insuficientes, contraditorias, confusas. Outras son simpres xogos de inxeño, foguetería verbal dos que se achegan ao concepto do humor e fozan nel asañados, teimosos, pra sair sin máis seguridade que a que lles dá a conscencia da inutilidade do seu esforzo. Pero atraveso da matorreira inxente de definiciós vai precisando F. de la Vega os pontos esenciás e válidos pra construir unha visión nova, vai liberando o segredo do humor. "A mellor definición do humor será a que mais cadre co que "crémos" que é o humor". Esto poderíanos dar base pra supoñer unha conceición relativista, individualista do humor, e nada máis lonxe das intenciós do ensaísta. Precisamente, a virtude máis esterna e máis patente no ensaio é a súa estroituración, a trabazón lóxica, a precisión de conceptos, o intento encetado sobre unha sólida base de cultura filosófica pra erguer unha conceición nova i ouxetiva do humor.

Hai pois no libro, en principio, un estudo histórico do humor que sírvelle a Celestino F. de la Vega, pra ir fixando os lindeiros, pra ir decindo o que o humor non é. A consecoencia desta esculca na bibriografía leva ao autor á concrusión seguinte: "O humorismo é unha manifestación típica da cultura ocidental, tan caraiterística da mesma como pode selo, por exempro, a cencia i a téinica, e afin a istas polo seu orixen, a súa "esencia" e o seu fondamento común". Fíxase

así o que poideramos chamar lindeiro espacial do humor; encanto ao lindeiro temporal, F. de la Vega considera ao humor comío unha aititude caraiterística do noso tempo, é decir da época que se enceta co Romantismo, da época da rebelión individualista no eido do arte, que abriu o camiño pra unha posición semellante na Filosofía, no xeito de enxergar o Universo, ou no mesmo xeito de vivir. O humor nace do individualismo, da consideración do individuo en soedade; da relación cos máis poden nacer ou as bágoas ou a gargallada, o home intelixente que se sinte illado nun esforzo pra comprender a íntima e desconcertante mecánica do mundo, non pode menos de caer no humorismo como aititude. "O humor é unha resposta con senso a unha peculiar situación da vida, unha aititude diante a mesma, moi reveladora dende o ponto de vista antropolóxico, e que presenta unhas caraiterísticas constantes e inconfundibles. Trátase dunha forma de sabiduría adubada con tadalas finezas da ialma: comprensión, ironía, serenidade, reconocemento resiñado de límites, pudor sentimental, simpata, tolerancia, pacencia...". Sería intresante e alumeador estudar as relacións do humorismo ca timidez, ás que F. de la Vega fai referencia cando fala de "reconocemento resiñado de límites... pudor sentimental...". Si o humor é unha aititude intelixente, a timidez é o único xeito de reaxir do home que coñece os seus límites; e ¿qué aititude máis intelixente, aínda que anuladora, que a do home que é conscente dos seus límites, cunha conscencia abafante, esmagadora? Timidez e humor, velahí un sutil xogo de interferencias, de equivalencias, que provén da mesma posición cara ao mundo, a posición senlleira do que se esforza en comprender e non chega máis que a construir a súa vida sobre un andaime de dúbidas.

O froito do sagrifizo —sagrifizo pra o autor, pra o leitor ledicia e pracer— deste pelegrinar sin pouso atraveso da fronda mesta das definicións, sempre co norde enfiado pra non perderse na choiva de discordancias e contrasensos, é a precisión do contido do humor, a precisión semántica, vieiro doado prá precisión conceitual. F. de la Vega amóstranos o humor deslindado da comicidade. Dínos con frases carregadas de precisión definitoria: "A comicidade é incompatíbel co sentimento", "os límites do humor son a traxedia i a comicidade", "esiste unha incompatibilidade radical entre risa e sentimento, paralela á que se dá entre comicidade e humor". Bergson precisou a risa como oposta á emoción. I a emoción serea, comprensiva do que pon a súa debilidade como termo de comparanza, do que teima comprender, por riba da intelixencia, aínda aquelo que a intelixencia non comprende, é un dos pontos de partida pra "non perder a cabeza". A proba de ferro do humorista é ver si é capaz de facerse ouxeto de humor. Non precisamente rirse de si mesmo senon darse a sí mesmo como ouxeto de humor, e non cara aos mais, pois sería darse en comicidade, senon soio, senlleiro, illado. Tamén con verbas cheas de agudeza abórdase o probrema de humor e ironía. Pártese da ironía socrática, qué non é humor senon un procedemento didáitico, sempre co risco da impertinencia ferinte; fáltalle á ironía ese senso comprensivo do que "a pesar de todo, rí". Non embargantes a ironía considerada como "alonxamento ouxetivador das cousas e da propia creación, é, efeitivamente, un suposto necesario do humor". Distingue F. de la Vega outro xeito de ironía, a ironía da arbitrariedade, da negación caprichosa, que xurde dunha hiperestimación do **Eu**, e que ten pontos de contaito con esa percura afameada dunha posición persoalista que poidéramoslle chamar egoísmo, si a verba non estivera luída demais e levara en si a ameaza de inconcreción semántica que levan en sí todalas verbas, botadas a perder polo emprego desasisado.

O capíduo máis revelador da posición de F. de la Vega diante do humor, aquel que pecha ao longo de dez páxinas carregadas de intrés apaixoante, nunha das máis outas aventuras inteleitoás que se teñan tencioado na cultura galega, é o que leva por títduo "Funda-

mento do Humor". Non e doado dar unha ideia, en síntesis, do contido ricaz i escrarecedor e da orixinal conceición de F. de la Vega. Parte o ensaísta da ideia da esencia en Heidegger, en oposición á estroitura lóxica da esencia en Aristóteles. Pra Heidegger a esencia non é "o que é" —esencia no senso aristotélico— senon "o que fai ser", é decir, o fundamento. Sendo o humor —como quedou probado na esposición histórica— unha caraiterística dos nosos tempos, a esencia, pra achegarse á esencia do humor haberá que pescudar primeiro a esencia, o fundamento, dos nosos tempos, posto que "o fundamento metafísico dunha época histórica sostén e determiña todolos fenómenos que a caraiterizan". Pra Heidegger a esencia do noso tempo é un xogo de correlacións entre suxetivismo e ouxetivismo: "A esencia da época moderna pódese ver no feito de que o home se libera dos vencellos mediavaes, franqueándose pra si mesmo, cara a si mesmo; pero ista acertada caraiterización é, non embargantes, superficial. Certo que a época moderna, como consecuencia da liberación do home, desatou un suxetivismo e un individualismo, pro non é menos certo que ningunha época devanceira ten creado un ouxetivismo comparábel, nin fixo valer do mesmo xeito o non individual na forma do coleitivo". A cita, que F. de la Vega recolle de Heidegger, sírvelle de base pra enxergar o fundamento do humor. O fundamento do humor —que non a esencia— básase en que "o humorismo imprica necesariamente un suxetivismo e un ouxetivismo correspondente, que chega até unha especie de desdobramento da persoalidade do humorista, até a capacidade de se ouxetivar a sí mesmo". A ideia é fértil dabondo e suxestiva, i as consecuencias que C. F. de la Vega estrai teñen o engado da novidá, da fondura e da precisión e sinxeleza espositiva. Hai ideias, párrafos inteiros, de fonda suxestión, que poderían constituir o celme doutros ensaios comprementarios: "O humorismo é sempre anovador" "este futurismo do humor está estreitamente vencellado co sentimentalismo e coa conceición moderna da historia", e, de xeito especial cando, xa no remate do libro, refírese ás posibilidás aituales do humor, onde o tema queda somentes esbozado nas súas lumiosas e básicas liñas que, proseguindo o pensamento fondamental de Fernández de la Vega, sería susceitible dun desenrolo máis amplio e totalizador.

Poderíamos alongar o comento falando das páxinas en que o ensaísta fálanos de "Sorrisa-humor", que son, no aspeito puramente literario, é decir, como arte da espresión ideolóxica, o máis comprido de todo o libro; páxinas maxistrales onde o autor amostra calidades estilísticas, amáis das tan abondosamente probadas de fondura, amenidade e rigor cinguido e celmoso. O ensaio de C. F. de la Vega non esgota o tema, polo contrario —i esta é unha das meirandes virtudes cara ao leitor— ábrenos horizontes imprevistos que, o que teña o libro entre maos, ha percorrer pola súa conta. É un libro que —cousa rara— é concluinte e suxeridor. Cando o autor remata o libro cunha reviravolta deliciosa: " O tema sin dúbida non queda esgotado; quen queda esgotado é o autor", o leitor sinte que se lle vai das maos un dos máis fermosos libros que, dende os seus lonxanos inicios, téñanos ofrescido a Literatura Galega.

BASILIO LOSADA

GRIAL

revista galega de cultura

Precios de venta e suscripción

Número solto	50 ptas.
Estranxeiro	60 "
Suscripción anual. Catro números	180 ptas.
Estranxeiro	200 "

Pedidos a

EDITORIAL GALAXIA

Reconquista, 1 — VIGO

TIP. FARO DE VIGO