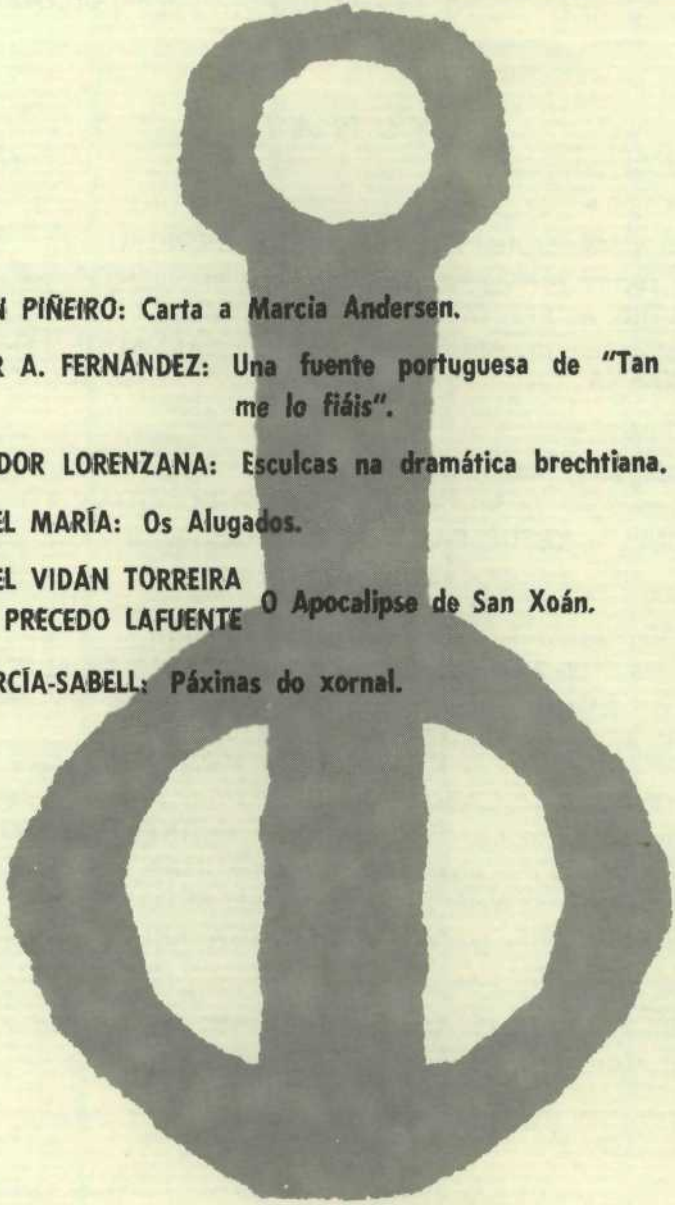
14 outubre
novembre
decembre 1966

GRIAL



RAMÓN PIÑEIRO: Carta a Marcia Andersen.

XAVIER A. FERNÁNDEZ: Una fuente portuguesa de "Tan largo me lo fiáis".

SALVADOR LORENZANA: Esculcas na dramática brechtiana.

MANUEL MARÍA: Os Alugados.

MANUEL VIDÁN TORREIRA
XESÚS PRECEDO LAFUENTE: O Apocalipse de San Xoán.

D. GARCÍA-SABELL: Páxinas do xornal.

VIGO

GRIAL REVISTA GALEGA DE CULTURA

N.º 14 — OUTUBRE-NOVEMBRE-DECEMBRE 1966

SUMARIO

ENSAIOS — Páxinas

Carta a Marcia Andersen, por RAMÓN PIÑEIRO 393
Una fuente portuguesa de "Tan largo me lo fiáis", por XAVIER A. FERNÁNDEZ 408
Esculcas na dramática brechtiana, por SALVADOR LORENZANA 419

ESCOLMA

Os alugados, por MANUEL MARÍA 429
O Apocalipse de San Xoán, por MANUEL VIDÁN TORREIRA e XESÚS PRECEDO LAFUENTE 447

PENEIRA DOS DÍAS

Páxinas do xornal, por D. GARCÍA-SABELL 466
"Lo Fatal" de Rubén Darío, por ANNE MARIA MORRIS 470
Nove cavilaciós sobre a responsabilidade social do escritor, por XESÚS ALONSO MONTERO 475
Sobre los precursores gallegos de Valle-Inclán, por M. GONZÁLEZ GARCÉS 482
Dous contos populares alemáns, trad. de INÉS RAPOSO 485
André Bretón e o superrealismo, por XOHÁN LEDO ... 487
Dous poemas de Nelly Sachs, por M. M.ª SEOANE 490
Il corre... que..., por AMABLE VEIGA ARIAS 492
A "Autobiografía" de John Cowper Powys, por S. S. ... 494

LIBROS, por *R. Piñeiro, Basilio Losada, D. Cortezón* e *R. C. C.* 496

O REGO DA CULTURA 511

Director periodista: **Anxel Sevillano.** — Codirectores: **Ramón Piñeiro López** e **Francisco Fernández del Riego.** — Consello de Redacción: **R. Carballo Calero - D. García Sabell - C. Fernández de la Vega S. M. López Nogueira - M. Dónega Rozas - Camilo G. Suárez Llanos Basilio Losada Castro - Ricardo García Suárez.**

CARTA A MARCIA ANDERSEN

Querida Marcia:

Recibín a versión inglesa da comunicación galega ó VI Coloquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros. No que eu poido xuzgar, coido que está moi ben e que resolviche atinadamente os pequenos problemas que presentaba. Como é a primeira vez que me ocurre, tiven unha sensación ben estrana ó "lerme" en inglés. Agradézoche moi sinceramente a tua xentil colaboración. Sei por esperiencia o traballosas que son as traducións.

Na tua carta fálasme con entusiasmo da lus fresca do outono que estades a disfrutar ahí en New York. Outros anos, o outono era eiquí ben máis amoroso do que iste, i era certa a afirmación do poeta Novoneira "os días son tardes longas". En Compostela sempre é animado e ledo, porque con il chega de toda Galicia a mocedade universitaria e traille á vila un pulo novo talmente como si no calen dario compostelán o ano comenzase no outono. E por ise tempo chegan tamén as castañas, que traen ás rúas un grato recendo campesiño. É, como ves, unha sensación bastante distinta da vosa. Ahí en New York, o outono trae esa lus, esa fresca craridade que ti disfrutas con tanta ledicia íntima; eiquí en Compostela, trai a leda animación xuvenil i o recendo vexetal dos nosos soutos. Pro, iste ano, todo esto chegou con carís invernizo.

E velahí que mentres o vento zoa fora i a chuvia bate rexo nos cristaes da galería, evocados pola tua carta véñenme ó acordo os nosos diálogos de Middlebury. Foron poucos, pro a verdade é que cada un diles constituía pra min un motivo de nova e maior sorpresa. I é que era de veras sorprendente que unha rapaciña nova, de aquelas terras tan lonxanas, un día, a favor de unha coincidencia casual no tema, coménzase a falar de Rosalía con conocemento e agudeza; i outro día, non menos casualmente, falase da saudade e do sentimento da Terra-Nai nos galegos de acordo coas ideas de Rof Carballo, cuios textos tivera ocasión de ler, anos antes, en Chile; e noutra ocasión, seguindo un puro azar asociativo, trazase unha interesante semblanza de Ganivet basándose nun epistolario inédito que tivera ocasión de conocer. Todo esto tiña que resultar sorprendente, pro nono era menos cando falaba de temas relativos ó seu mundo propio: posibilidás de felicidade dentro do estilo de vida americán; a situación espiritual da mocedade contemporánea; a crise relixiosa i o conceito de Deus...

De aquelas nosas lerias dos derradeiros días do curso, hoxe lembro con insistencia a primeira de todas, tanto pola sua orixe casual como polo interesante da tua aititude e xuicios pra unha mente desexosa de conocer a realidade profunda do mundo americán, como era o meu caso. Non sei como quedaría fixada na tua memoria. En todo caso, como hoxe son eu quen a vai reanudar, valereime da miña lembranza e comenzarei por cha ofrecer como base de partida.

Lembro que nos primeiros días de agosto os alumnos da Spanish School puxeron en escea "El maleficio de la mariposa" de García Lorca. Había moita animación. O esceario do Teatro Wright ofrecía un asombroso desplegue de maxia luminotécnica, non inferior ó dos teatros de Broadway. Esta pantasía da lus acrecíase coa pantasía decorativa concebida por Roberto Rodríguez, e ambas co entusiasmo dos protagonistas por lle dar vida á pantasía poética lorquiá. A cousa resultóu ben, moi ben, e todos gozamos a gran beleza da representación. Un dos persoaxes, a "Mariposa", conqueríu unánime admiración pola maravillosa elegancia da sua gracia artística. A miña tamén, craro, e como só me era conocida de a ver pasar polo *Campus*, ollei o programa pra saber o seu nome. Chamábase Marcia Andersen. Dominado pola impresión artística do intre, mesmo me semellóu un nome acaído de volvoreta.

Deloutro día baixei á vila, como moitas tardes. Na Praza Maior, deserta a aquelas horas pola calor abafante, coincidimos os dous. Ti viñas de recorrer o pobo á percura dunha tenda que non atopabas; eu iba á percura dun lugar xa conocido onde cavilar ou divagar en soedade. Co encontro parámonos e falamos. Falamos, naturalmente, da representación teatral. Reparei que falabas do teu papel e aituación con certo lene humor, case como si fora representado por un "alter ego" teu e non por ti mesma. Sentámonos a tomar un café. Parolamos de varias cousas, de acordo co curso espontáneo dos temas, pro axiña demos no que había ser tema fundamental do primeiro diálogo: o ideal de felicidade humá i as suas posibilidades de realización dentro do estilo de vida americán.

Ti, xoven americana da Nova Inglaterra que fora medrando en distintos países do mundo —Cuba, Chile, Africa do Sul, Pakistán—, que fora universitaria en New York e becaria en España, que conocía Europa, recén chegada pra rematar os estudos de cultura española en Middlebury, naquiles intres estabas a esperimentar o reencontro espiritual co teu país. Eu, europeo dun vello país campesiño que tiña chegado a América case impensadamente, estaba na situación de ánimo de querer conocer a realidade interna dise mundo novo e poderoso que tanto decide, pra ben e pra mal, no rumbo do noso destino histórico.

Con sorprendente independencia de criterio e lúcido xuicio fuches sinalando, unha detrás de outra, as cousas dise país —o teu país— que non che gustan. A través dos teus xuicios ou en contraposición con iles, eu trataba de descobrir a verdadeira fasquía da realidade americá. Falamos de vagar e animadamente. No deco-

rrer da leria, a enxel e máxica volvoreta artística do día anterior foise transformando nunha mociña reflexiva, moi consciente e unha miga pesimista na visión do proceso xeral humán dentro dos módulos culturás da sociedade industrial que inevitablemente se irá impondo a todo o mundo e que, en grado moi avanzado de desenvolvemento, domina xa o mundo americán. Non había nos teus xuicios o menor rastro de nostálxica melanconía por un pasado perdido ou por un presente ameazado, senón, máis ben, a serea aceptación dun futuro inevitable no que quedarán fora algunhas das máis fondas arelas do home en canto ser individual.

Foi aquela conversa nosa, tan casual —a non ser polo desexo de te felicitar difícilmente teríamos falado—, o primeiro contaito serio que eu tiven co que poderíamos chamar a "auto-conciencia" americá. Por eso me interesóu tanto. Despóis tiven ocasión de conocer a outras persoas igualmente representativas desa dimensión mental, pro non atenuaron senón que ampliaron o interés de aquil primeiro encontro. Nil estaban implícitos moitos e fondos problemas que deberemos tratar separadamente. Hoxe, pra comenzar, limitareime únicamente a espoñerche as miñas impresións de América. En sucesivas cartas iremos tratando dos distintos problemas. ¿De acordo?

Tódolos europeos, e ti puidéchelo comprobar na propia Europa, temos prexuicios frente a Norteamérica. A cousa é moi natural. Dependemos demasiado dos EE. UU. pra que non xurda en nós un sentimento de rebeldía que, polo menos nas suas orixes, é sana. Non digo que o seña sempre nas suas derivacións políticas, pro nas suas motivacións psicolóxicas si que o é, poisque traduce unha vontade afirmativa. Naturalmente, o enorme desequilibrio aitual entre o poder político de Norteamérica e mailo de Europa crea en nós ise eterno e universal resentimento do débil frente ó poderoso, tanto máis que a debilidade europea é recente e, polo mesmo, máis magoante. Como é natural, tendemos a sobrevalorar a nosa superioridade cultural, que polo menos é certa como tradición histórica, pro eso, en certa maneira, agrava aínda máis o noso resentimento, porque, si nos sentimos culturalmente superiores, a inferioridade política —en canto Poder, craro está— resúltanos máis humillante. Pro non imos analizar agora as causas e caraiterísticas dos prexuicios europeos frente a América. Simplemente queremos sinalalos como feito xeral no que, en maior ou menor medida, todos participamos.

Cando cheguéi a ise país, eu era un europeo que endexamáis tiña saído de Europa. Consciente desto, quixen evitar que os prexuicios do meu ambiente cultural embazasen a visión da realidade que iba conocer. Tratéi, xa que logo, de ser honestamente receptivo. A razón fundamental era ésta: queiramos ou non, Norteamérica é o faitor que decide o noso destino no mundo aitual. Mesmo por eso, impórtanos moito conocelo na sua realidade verdadeira pra saber cales son as posibilidades de espranza que temos, ou os motivos

de temor ou de confianza. Non poderemos entender ben o curso do noso propio destino sin conocéremos ouxetivamente os faitores que o moven. Iba, pois, a *conocer* canto me for posible.

Demoréi por alá dous meses e medio. Demasiado pouco. A miña experiencia limitóuse ó Nordeste, ás terras de New Jersey, de New York, de Vermont, de Connecticut e de Massachusetts. Os meus contaitos humáns foron, sobre todo, con universitarios, tanto profesores como alumnos. Demasiado pouco tamén. Conocín só unha zona do inmenso país que é Norteamérica e tratéi só un seitor da sua complexa sociedade. Con todo, tiven ocasión de falar con xente de todalas partes. Alí en Middlebury, como sabes, os alumnos procedían de todo o país, i en Harvard i en Columbia coincedín con dúceas de profesores de todalas zonas do país. Con uns e con outros era doado ter francas conversas de gran valor informativo. E logo tiven vinte días pra andar por New York, a enorme urbe que é como unha síntese de toda Norteamérica. Inda que limitada, a miña esperiencia americá non carece de fundamento.

O primeiro que me chamou a atención, porque é o primeiro que se bota de ver, foi a fermosura da paisaxe. Esa zona do Nordeste americán é, querida Marcia, do máis bonito que se poida ver en parte ningunha do mundo. Ben sei da tua indiferencia pola paisaxe, que difícilmente se comprende conocendo a estraordinaria sensibilidade que tes pra percibir as restantes formas de beleza. Sin dúbida, a "tua" paisaxe é a paisaxe urbá. Bótase de ver cando falas de Londres, de París, de Roma, de Lisboa, de Madrid, de Copenhague. Filla da Nova Iglaterra e afeita a vivir en catro Continentes, con paisaxes tan distintas que tanto podían facer resaltar a dos teus eidos nativos, o que verdadeiramente te conmovéu foron as cidades, sobre todo as vellas cidades europeas (fáltache por conocer Compostela, que compartirá con Copenhague, estóu seguro, as tuas mellores preferencias). Algún día discutiremos o valor estético da paisaxe natural en comparanza co da paisaxe artificial ou urbá. Sin entráremos hoxe a discutilo, e conocendo o teu pouco aprecio por ise tipo de beleza, teño que che decir que a da tua terra, a de Nova Inglaterra, é sinxelamente asombrosa. Mira, eu nacín e vivo nunha terra privilexiada no tocante á beleza da paisaxe —privilexiada só neso, desventurada no demáis—, pro non puiden por menos de me sentir engaiolado pola grandeza i a beleza paisaxística desas terras do Nordeste. Conocín lugares e momentos de fonda, indescriptible emoción estética. Lembro un solpor no Lago Champlain que só o podo comparar na miña esperiencia con outro que presenciéi na Ría da Arousa un día que fun con Paco Luis Bernárdez a Cambados pra visitar a Ramón Cabanillas. E dígoche que a emoción estética, nun caso e máis no outro, foi tan intensa como pode ser diante de calquera cadro que tí me queiras sinalar entre os que se amosan no Metropolitan Museum. En fin, agardo que algún día veñas a Galicia e *descubras* eiquí a beleza da paisaxe.

Naturalmente, a paisaxe é o elemento dado que teñen esas terras, como tamén o é nesta miña; pro ahí hai moitas outras cousas que non son dadas. Por exemplo, o dinamismo económico que afinca nelas é realmente estraordinario e revela ben o alento creador dos homes que as habitan. Hai unha grandeza innegable nise esforzo e nos seus logros. Si aceptamos como propia do noso tempo a civilización económico-industrial —independentemente, craro, das reservas que nos mereza o seu modo de desenvolvemento deica agora conocido—, non hai máis remedio que reconocer un certo heroismo nise pulo ilimitado de crecemento económico que ahí se percibe e que se concentra con especial intensidade nalgunhas zonas. Acarón da grandeza lírica da paisaxe tedes a grandeza épica do esforzo humán creador de riqueza. Poderíase mesmo admitir que esas poderosas fábricas cuias chimeneas sobrancean orgullosas por unhas partes e por outras son o equivalente contemporáneo, en canto símbolos de poder dominante, dos castelos feudás do noso Medioevo. Será cousa de ver —e discutirémolo un día— si tal esforzo creador de riqueza, si esa epopeia da vontade económica, contribúe ou non, ou en qué medida, á verdadeira felicidade dos que o realizan. Problema ben importante, abofé, pro nono trataremos agora porque estamos a falar da impresión *visual* de Nova Inglaterra. De ahí que me limite a sinalar duas caraiterísticas fundamentás: a estraordinaria beleza da sua paisaxe natural i o estraordinario dinamismo económico da sua paisaxe social. Duas caraiterísticas que se equilibran na sua grandeza, a non ser nas terras de Vermont, cuia grandeza é unilateralmente paisaxística, e a non ser na cidade de New York, cuia grandeza, tan impresionante, é obra escrusiva da vontade humá. O equilibrio dase como nota xeral do conxunto, mais con dos polos estremos: Vermont, onde culmina a paisaxe natural, e New York, culminación da paisaxe urbá.

Quero insistirche nesa dualidade de caraiterísticas porque sempre somos dados a sobrevalorar aquelas facetas da realidade que mellor cadran cas nosas preferencias, co grave risco de nos choéremos dentro delas e, dise xeito, perdéremos a capacidade de nos abrir libremente ó mundo e gozar da sua rica plenitude. Estou convencido de que esta auto-reclusión nas propias preferencias —que poden ser dende ideas a intereses de calquer tipo—, é a forma de escravitude que máis domina no noso tempo. Lembrome que unha alumna de Middlebury díxome un día na mesa que en Vermont había máis vacas que habitantes e que era o Estado de maior número de suicidios. Manexaba as estadísticas —que poderán ser certas ou non, eu nono sei— con un sarcasmo conmiserativo que resultaba sorprendente. Desdeñosa como tí da beleza da paisaxe, sentía arrepío diante da simple idea de vivir naquelas terras de prados, de bosques, de lagos, de montes, de vales, de pequenas vilas tranquilas e de granxas esparexidas eiquí e acolá. Aquil ritmo vital tan cósmico i aquil horizonte tan natural, no sentir da rapariga eran incompatibles co verdadeiro "vivir". O seu sentimento vital necesitaba do dinamismo social e da paisaxe urbá. É natural que os prefira. Máis, que esta preferencia a

leve a anular estimativamente canto hai de vida e de beleza nas terras de Vermont, valéndose das estadísticas como dunha verdadeira pauliña, non deixa de ser unha deformación espiritual. Reducir a realidade natural á sua interpretación racional abstracta —que pode ser estadística ou de outro tipo—, certamente facilita a nosa capacidade operativa sobre ela e con ise fin é necesaria. Pro sería mala cousa sustituir a vivencia desa realidade natural pola sua mera interpretación racional. Perigro ben común, e cada vez meirande, na mentalidade urbá. Perigro do que a rapariga de que che falo é un exemplo típico. I eu pregúntoche: ¿hastra qué punto o seu exemplo concreto é representativo dun mal xeneralizado ahí? Eis un problema que teremos que tratar noutra carta. Polo de pronto, i eso alégrame, sei que tí non chegas a esa simplificación. Ao cabo, cando te aconchegas no teu mundo interior e perçuras un ideal de felicidade materializada, as máis das veces soñas nunha praia solitaria. O sol, a praia i o mar son pura natureza, paisaxe elemental, o que revela que non perdiches a capacidade de apertura espiritual á riqueza do mundo en toda a sua diversidade.

Despóis do país, fun conocendo a xente. Como che dixen, o meu trato humán foi más ben con universitarios. Eso sí, tratéi a moitos e de moitas partes. A primeira impresión xeral que se recibe é de xuvenil sinxeleza. Coido que o estilo do voso ensino, esencialmente dialogante, i a convivencia espiritual profesor-alumno, tan normal ahí, crean, ou polo menos favorécena moito, esa nota de xuvenil sinxeleza que tan grata resulta no trato. Ademáis desta impresión primeira, chamáronme a atención istes feitos: a confianza espontánea no home, a apertura á crítica i o interés dos xóvenes pola filosofía.

Hai ahí, de certo, unha sana e positiva confianza no home, que é, en definitiva, a que xustifica i esprica o fundamental optimismo da vosa conceición da vida. Xa sei que a tí, i en xeral ós xóvenes, a palabra *optimismo* produciríavos polo menos sorpresa, por considerala pouco acaída ó sentimento interior de crise que presiona na vosa mente. Chámolle optimista á vosa conceición da vida mesmamente porque o seu fundamento é a confianza no home individual, na persoa. Si queremos pescudar cales son os resortes-clave da vosa dinámica social, coido que nos atoparemos con istes catro: o traballo i a honestidade como virtudes que a sociedade *supón* na persoa; a libertade i o respeito como garantías que a sociedade ofrece a esas virtudes. Prá miña maneira de ver, esta conceición é esencialmente optimista pola ecuación que establece na relación persoa-sociedade.

A outra ouservación de caráiter xeral que me chamóu a atención foi a gran apertura espiritual á crítica. En primeiro lugar xa sorprende que un país do inmenso poderío do voso seña tan sensible ás críticas alleas. Ben poucas persoas de cantas tratéi ahí deixaron de amostrar preocupación polos xuicios críticos que sobre Norteamérica se fan polo mundo adiante, e máis especialmente polas que se fan en Europa. Incruso era frecuente que me pedisen o meu propio xuicio, e non era raro que o acompañasen dun rogo de franqueza,

ou que, frente a unha opinión crítica manifestada discretamente, se adiantasen a aceptala, acentuándoa nos termos que lles parecían aseitados a realidade. Contigo mesma tiven esta esperiencia. Confésoche que unha das meirandes sorpresas que un europeo pode esperimentar ahí en Norteamérica é mesmamente esa ausencia de *nacionalismo.* Pro a apertura espiritual á crítica non é só pra o referente ó país; dase igualmente en tódolos ordes, incluído o persoal. Hai o hábito da discusión, da discrepancia e, como contrapartida, da tolerancia. Hai mesmo a conciencia de que a discusión e a crítica son útiles, sin dúbida porque se exercen normalmente sin intención destructiva e sin paixón subxetivista. Coido que iste é un dos meirandes logros da vosa mentalidade democrática.

O interés dos xóvenes pola filosofía —xa queda dito que me refiro a xóvenes universitarios—, tamén foi cousa que me sorprendéu. Pra che decir a verdade, non atopéi notables diferencias de tipo espiritual entre os xóvenes de ahí e mailos de Europa. Son bastante semellantes. As diferencias veñen, coido, da tradición formativa que herdaron uns i outros. En xeral, o horizonte cultural europeo que vai modelando espiritualmente cada xeneración presenta sempre unha perspeitiva filosófica. Será nunha época o idealismo, noutra o positivismo, noutra o existencialismo, ou o marxismo, etc. Ahí, en cambio semella que a formación inteleitual se configura nunha constante pragmatista i a formación espiritual viña descansando na relixión. Coa ética relixiosa, o pragmatismo inteleitual e maila democracia política había dabondo pra camiñar pola vida con seguranza. Non era precisa unha perspeitiva filosófica que intentase darlle sentido. Mais ocurre que ahí comenzóu a producirse a crise relixiosa, que nos xóvenes é bastante xeral. O tradicional mecanismo de seguranza perdéu coherencia. O fallo do resorte relixioso crea un oco que o pragmatismo inteleitual non enche. Hai, de súpeto, un valdeiro, que se traduce en íntima desorientación, en sensación de crise. De ahí o natural interés pola filosofía, a necesidade mesmo de percurar un apoio filosófico. A tradi ió forma tiva inteleitual sigue operando, coma sempre, na liña do pragmatismo, mais agora resulta insuficiente. O pragmatismo percura a eficacia, o éisito, pro non crea valores morás que xustifiquen o sentido trascendente da vida —ou seña, que iluminen e vivifiquen a esencia xenerosa da vida humá, raíz da sua intrínseca diñidade—; mesmo por eso, é válido como mero instrumento de formación inteleitual, pro inepto pra se convertir nun gran ideal do espíritu. Si a filosofía non lles dá ise ideal ás novas xeneracións coido que a crise aitual alongarase e agravarase pola vía do escepticismo ou do cinismo utilitario. E paréceme evidente que o botan de menos, que sinten o seu valdeiro. En fin, como formas parte de esa mocedade, gustarame moito saber o que pensas distes puntos de vista.

A terceira das miñas esperiencias foi New York. Cando cheguéi ós EE. UU., dende o Aeroporto Kennedy fun direitamente a Somerset pasar uns días coa familia Santamarina, e de alí marchéi direitamente a Middlebury. Tanto a paisaxe de Somerset, como o recorrido á beira do Hudson, como as terras de Vermont, tan semellantes a estas de

Galicia, eran impresionantes pola sua estraordinaria beleza. Frente á imaxe tópica que eu levaba —arañaceos, estatua da Libertade, torres de petróleo, cowboys, artistas de Hollywood, etc.—, durante tres semás estiven contemplando paisaxes de gran fermosura, que en Vermont acadaban unha calidade verdadeiramente bucólica. Só despóis dise tempo fun pasar un fin de semá a New York co prof. González López, a quen conoces, pra participáremos na celebración do Día de Galicia. Chegamos pola seriña, con unha fabulosa lus crepuscular no Río. A entrada foi verdadeiramente deslumbrante, case máxica. Xa tivera tamén unha impresión bastante pantástica no avión cando chegamos á costa americá, porque se erguían no horizonte uns cómaros de nubes brancas, e ás veces algo marelas, de estraordinaria e xigantesca arquiteitura, talmente como se foran modelados polo escultor Nakian —¿lémbraste das esculturas de Nakian?— pra seren contemplados dende o ceo. Como ves, tanto ó ir dende Europa polo aire como ó vir dende Vermont por terra, a entrada na área de New York presentóuseme bastante pantástica. Con esta preparación previa, ó cabo cheguéi a andar varias horas polo Midtown. Dominado por aquelas impresións pantásticas, cando agora escoitaba ó Emilio no seu acento tan enxebremente coruñés non estaba moi seguro de non ter entrado nun mundo máxico no que a Cruña tivera medrado dun xeito asombroso i eu andivera asombrado a pasear por ela. Cando me amosóu, de lonxe, o Empire State Building, mesmo se me pasóu polas mentes, coma un traslumbre, a idea de que quizabes fose a Torre de Hércules. Agardo que non te asombres desto, porque máis ou menos xa tes idea da libertade imaxinativa dos galegos. Ademáis, unha parente de Christian Andersen non se pode sorprender de tales cousas. ¿Non sí? O conto é que, como podes ver, a primeira visita a New York máis ben se limitóu a suscitar en min impresións subxetivas.

Foi na segunda visita, que se alongóu durante vinte días, cando puiden formarme idea da sua enorme realidade ouxetiva. A primeira impresión global é de grandiosidade e dureza. Aquil imponente e vigoroso ascender, tan sólido, tan seguro de sí, ollado en conxunto é grandioso. Dá unha medida impresioante da confianza do home na sua capacidade realizadora. Pro, ó mesmo tempo, é frío, duro, xeométrico. Enormes superficies verticás de cemento e cristal que son como xigantescas materializacións de sonos abstraitos. Ollado dende o medio do río, ou tamén dende o alto do Empire State, dá unha certa impresión de enorme "bosque" artificial, inerte, abstraito, creado pola pura razón. Pro, xa digo, non se lle pode negar grandiosidade, porque a ten.

Nunha ocasión, falando desto, ti asegurabas: "New York é a apoteose do racionalismo do século XVIII". Nono comentamos entón, porque eu inclineime a pescudar as tuas preferencias comparativas entre o XVIII i o XIX, pro coido que a idea é atinada no que ten de esencial —na afirmación do racionalismo— e quizabes discutible no seu avencellamento histórico. O racionalismo do XVIII era, pra o meu ver, bastante máis *humanístico;* aínda tiña por base ó home-per-

soa. O racionalismo que creou esa realidade impoñentemente grandiosa que é New York, coido que é pouco humanístico no senso do XVIII; non ten como medida da suas conceicións ó home-persoa senón que se basa en realidades de magnitude inmensamente maior, ben de orde humá —¿qué siñifica pra o urbanista de N. Y. a unidade home?—, ben de orde funcional. Eu diría, xa que logo, que New York é xustamente a apoteose do racionalismo do século XX. Un racionalismo pouco humanista, radicalmente dominado polo imperio do cuantitativo. De ahí a sua grandeza fría, dura.

Quizabes con un pequeno arrodeo che esprique mellor o que penso. En realidade teño interés en facelo porque sei que, dende os anos, aínda recentes, en que eras escolar no Barnard College, New York convertíuse pra tí na "tua" cidade.

Tí sabes ben —deso xa temos falado máis dunha vez— que o equilibrio entre o mundo persoal i a realidade impersoal sempre foi un problema difícil pra o home. De primeiras, esa realidade presentábaselle como algo poderoso e tremendo, e defendíase dela *persoalizándoa* máxicamente, transformando en seres ou monstruos imaxinarios as suas temidas forzas. Máis tarde, gracias xustamente á razón, púidose liberar dises monstruos e dominar ouxetivamente as forzas que simbolizaban. O racionalismo do XVIII representa a confianza absoluta na posibilidade de lle dar ó home a plena libertade por medio da razón —e nise senso é un humanismo—; pro, como era inevitable, esa confianza había de resultar sobexa porque, non sendo o home pura racionalidade, a sua liberación por vía escrusivamente racional é utópica. Necesita tamén da vía imaxinativa, e da afectiva. Ora, a razón, que dentro da realidade do home tropeza con límites —os límites que lle impón a imaxinación, i o sentimento, i a propia vontade—, frente á realidade impersoal non sinte límites. Si comenzóu sendo un instrumento liberador do home frente á tiranía da realidade, pronto había comprobar que a realidade do home, por ser complexa, non se podía reducir a racionalidade e, mesmo por eso, nona podía abranguer. De ahí que a razón, coutada dentro do home e ceibe diante da realidade impersoal, pasase de liberar ó home da realidade, a se liberar a sí mesma dos límites que dentro do home lle son infranqueables. ¿Cales eran, xa que logo, as posibilidades da razón pra sair dises límites? Sin dúbida, as que a realidade impersoal lle ofrece, que son ilimitadas porque a realidade si é reducible a racionalidade.Así, da sua primeira fase humanística pasóu á estraordinaria aventura da conquista da realidade en sí mesma. E veleiquí que, canto máis profundiza e avanza nesa conquista da realidade, máis se ten que adaptar a ela. A conquista ven ser, na esencia, identificación. Por onde resulta que si inicialmente a razón era o instrumento do home pra lle impor a sua medida, a sua *lei*, á realidade, pouco a pouco foise convertindo no instrumento da realidade pra lle impor a sua medida, a sua *lei*, ó home. Canto máis se identifica a razón coa realidade, máis se despersoaliza. Aumenta fabulosamente o seu poder, a sua capacidade eficiente sobre o mundo, pro, na mesma medida, deshumanízase. A través da razón, a realidade

impersoal impón o seu dominio implacable sobre o mundo persoal. Non habería problema si o ser do home i a realidades impersoal fosen identificables entre sí. Nise caso, a razón tería a suprema misión de identificalos efeitivamente. Pro ocurre que nono son. O ser do home é máis complexo, moito máis complexo e rico que o ser da realidade impersoal. Esta realidade, i a mesma razón, forman parte do ser do home, que as engloba e trascende. O que no home hai de identificable coa realidade é únicamente unha parte do seu ser. A tremenda i estraordinaria aventura da razón foi crear un mundo basado nesa identificación parcial, con desleixo do humán-persoal. De novo se crebóu o equilibrio entre o mundo do persoal i a realidade impersoal. De novo aparecen monstruos amenazadores no horizonte anímico do home, que agora non son de tipo mítico-imaxinario senon de tipo real-racional. A razón, liberándose dos límites que lle impón a complexa realidade do home e identificándose coa realidade impersoal, forzosamente crea realidades amenazadoras, monstruosas. Esa é, coido, a imaxe do mundo contemporáneo nas suas estructuras máis xenuinas. Moitos artistas do noso tempo tratan de espresar na sua obra esa face deshumanizada do mundo que nos vai envolvendo e dominando, e que nalgúns diles produce un sentimento de protesta, noutros de pesimismo, noutros de fascinación. No eirado máis elevado do Museum of Modern Art tes varias esculturas que refreixan ben esta deshumanización, e nalgunhas das súas sáas de pintura tamén hai cadros que a representan igualmente ben (en París, no Parque do Museo Rodin, puiden ollar; de volta de ahí, unha exposición internacional de escultura contemporánea na que abundaban as pezas dise mesmo siñificado).

Iste tipo de racionalismo —tan do noso tempo— é, coido eu, o que toma corpo e figura en New York. En realidade é a máis grandiosa manifestación urbanística diste racionalismo deshumanizado. Niste senso ben se pode afirmar que New York é a capital do mundo contemporáneo poisque é o seu mellor espello en canto realización urbá. De todo esto teremos que falar máis a fondo, craro está, pois agora somentes quería espricarche a miña impresión de New York tal como se pode ollar dende o fitoiro do Empire State ou dende o barco que circunnavega Manhattan. Tí vives nesa cidade e contemplas a cotío a sua enorme e xélida imaxe —que non digo que seña fea—, pro eu nacín e crieime no campo e vivo a poucos metros do Pórtico da Groria compostelán, circunstancias que che farán comprensible, estou seguro, a mistura de admiración intelcitiva e de retraemento emotivo que me produce a contemplación global de New York.

Certamente que con faláremos da sua imaxe física non está dito todo. Buligando polo seu espacio interno, vivindo dentro desa paisaxe tan racionalizada, temos a meirande concentración urbá de seres humáns; seres que traballan, soñan, cobizan, aman, odian, en fin, sinten e padecen como tódolos demáis. En canto conxunto humán, New York é unha verdadeira síntese de Norteamérica, con tódalas suas grandes variedades e contrastes. Temos, por unha banda, o gran contraste en-

tre brancos, negros e asiáticos; por outra, as diferencias internas de cada un distes grupos.

Si tomamos os brancos por base, poisque é o grupo predominante, podemos doadamente percibir a presencia dos irlandeses, dos anglosaxóns, dos xudeos, dos latinos, dos xermanos, dos escandinavos, dos eslavos. Cando se fala con xente de ahí e se lles pregunta de onde proceden os seus pais, é moi frecuente recibir respostas semellantes a estas: "*meu pai é irlandés, miña nai noruega*", ou "*meu pai é polaco, miña nai alemá*"; ou "meu pai é italián, miña nai austríaca"; e si os pais son nados en América, o probable é que os catro abós procedan de outros tantos países. Por onde ven resultando que a poboación branca de ahí é a verdadeira síntese étnica de Europa. Etnicamente sodes máis europeos que calquera de nós.

Todo o mosaico étnico de América, no que as estirpes europeas coinciden coas afro-americáns e máis coas asiáticas, refréixase ben en New York. Por eso me resultóu tan interesante como campo de ouservación. Indo dun lado pra outro pola cidade adiante, axiña se recolle a impresión de que dentro dela hai grandes núcleos de poboación —algo así como semi-cidades— ben diferentes entre sí: hispánica —hai un millón de hispano-parlantes—, negra, xudía, china, italiá, etc. E chama a atención que cada unha delas conserve con plena libertade as suas caraiterísticas culturás de orixe sin que eso dificulte a normal convivencia da cidade como tal (os hispánicos editan dous xornás, un diles de 70.000 exemprares de tirada diaria, poñen os letreiros das tendas en español e inda se permiten iniciativas humorísticas como a de pór letreiriños nalgúns escaparates anunciando: *english spoke*). Nesta concentrada convivencia de tan heteroxéneos grupos humáns, bótase de ver unha caraiterística fundamental da sociedade americá: o respeito de todos pola norma, pola lei común, i o respeito democrático de uns pra outros. Pola sua procedencia heteróclita, tiña que seguir un distes dous camiños integratorios: ou a rixidez asimilista do módulo cultural inicialmente imperante, ou a tolerancia i o respeito. Seguiron o camiño da tolerancia, da convivencia no respeito, que é, como che decía antes cando falamos da apertura á crítica, unha das grandes cousas que tedes ahí. Na miña opinión, o non ter seguido o camiño da rixidez asimilista como vía integratoria foi o que vos salvóu da mentalidade *nacionalista* e nos salvóu ós demáis das suas temibles consecuencias. Asusta pensar no inmenso, no fabuloso potencial americán gobernado e dirixido por unha mentalidade nacionalista, quer de tipo stalinista, quer de tipo hitlerián, quer de tipo gaullista.

A enorme magnitude de New York dá lugar a que moitas das suas realidades resulten tamén enormes. Aturde un pouco ise contínuo bater co "edificio máis alto do mundo" (Empire State Building), co "Teatro de Opera maior do mundo" (Metropolitan Opera House), coa "Estación de Autobuses máis grande do mundo" (Bus Terminal, na que entran e saen arredor de 6.000 autobuses diarios), coa "Bolsa de Valores maior do mundo" (New York Stock Exchange), co "Banco máis rico do mundo" (Federal Reserve Bank of New York), co "Co-

liseo maior do mundo" (New York Coliseum), coa "Estación de Ferrocarriles de maior tráfico do mundo" (Grand Central Terminal). Esos dimensións cuantitativas, refreixo inmediato da enorme realidade de New York e mediato da de América, resultan un tanto asoballantes prá nosa sensibilidade. Son dimensións que traducen a gran forza, a gran vitalidade, a gran riqueza, o enorme poder en suma, dise formidable país. Un poder que é moi real, naturalmente, pro que nos resultaría máis admirable si a sua manifestación non for tan marcadamente cuantitativa.

Con todo, compre reconocer que sería inxusto sinalar únicamente ise xigantismo como rasgo peculiar de New York e, por estensión, de América. E non só por que ás veces a pura materialidade das dimensións vai acompañada dunha superior diñidade cualitativa —¿il haberá, por exemplo, algunha ponte de tamaño semellante ó da Ponte Verrazano que acade a estraordinaria elegancia e beleza de forma que ésta ten?—, senón porque no mesmo New York hai espléndidas realidades de valor esencialmente cualitativo que merecen admiración sin reservas. Abonda cos Museos, Bibliotecas, Teatros, Sás de Exposicións e de Concertos, etc. etc., pra xustitificar esa admiración. Mira, pra un español ou un portugués —ou pra calquer hispanófilo ou lusófilo— que ahí en New York vaia á Hispanic Society of America e comprobe o que alí hai relativo ás duas culturas peninsulares, eso só abondará pra quedar admirado.

New York é, xa que logo, unha enorme cidade de enormes contrastes. Eu escoitéi un delicioso e finísimo concerto de música antiga española interpretada por unha Agrupación Musical de Riverside, e no Riverside Park, según me contaron, os negros de Harlem axúntanse algunhas noites pra facer o *Vudú*, cousa que resulta sorprendente conocendo o ambiente diurno do Parque, tan animado de nenos rebuldeiros, de parellas namorandeiras, de vellos que se sentan nos bancos a ler os xornás, de solitarios melancónicos que contemplan o río en silencio. Ou pódese pasar das esposicións ó aire libre polas pintorescas rúas do *Village* ó Guggenheim Museum, no que o xenio audaz de Wright soupo realizar o museo máis funcional de cantos existen. En fin, pra un veciño de Compostela quizabes nada tan sorprendente como atoparse ahí en New York, nun fermoso outeiro á beira do Hudson e no medio dun espléndido bosque, un mosterio románico formado con varios claustros e capelas levados de España e de Francia e reconstruídos pedra por pedra, con abundancia de pinturas i esculturas medievás nas distintas dependencias.

Agora que xa che contéi as miñas impresións de Nova Inglaterra, da xente que tratéi e da cidade de New York, pra rematar, porque a carta xa se alonga, quéroche indicar algunhas das ouservacións de caráiter xeral que, a través desta esperiencia, fixen sobre o país en conxunto.

Primeiro de todo, poisque trataremos poucos temas, comenzaremos por falar do traballo. Unha das cousas que se botan de ver decontado é a sólida moral de traballo que domina nise país. Esa é, de certo, a vosa forza fundamental. Percíbese craramente que o

traballo non só é unha necesidade vital senón, e por enriba de todo, un deber social. Sin dúbida é un dos rasgos da influencia protestante, pro hoxe trascende por completo do ámbito relixioso, de tal xeito que no país hai moitas relixións —e xente sin ningunha— i é mesmamente esa moral do traballo a que dá a verdadeira fisonomía ética da sociedade americá. Ahí a persoa síntese plenamente tal cando comenza a traballar, realízase por medio do traballo i é o traballo o que lle outorga responsabilidade diante da sociedade. De tódalas categorías sociás que en Europa foron funcionando, a que América asimilóu foi a do traballo que é a que ten un senso moral máis igualitario. Como o siño ouxetivo do traballo é o diñeiro, o diñeiro pasou a franquear ahí tódalas portas, sin máis atrancos. Trátase dende logo, dunha gran simplificación sociolóxica, i en esencia xusta, pro que na sua apricación fáctica non logróu evitar, coido, istes dous fallos: en primeiro lugar, que o diñeiro pódese ganar por máis medios que o do traballo honesto; en segundo lugar,, que a valoración do traballo faise con un criterio radicalmente utilitario. Co cal resulta inevitable ir parar a uns criterios sociolóxicos escrusivamente económicos, que sin dexar de seren certos e válidos no seu nivel, son insuficientes cando se trata de valorar ó home na plenitude do seu ser. Eu vexo un salto entre a espléndida raíz ética da vosa sociedade —a moral do traballo, o traballo como deber, como medio de realización da persoa— i os criterios escrusivamente económicos a que se vai reducindo na valoración social. Hai unha certa contradición entre ise vigoroso impulso ético —no que descansa toda a saúde da vosa sociedade— i o materialismo económico que o vai esmagando. En tal desaxuste coido que está unha das claves da íntima decepción da mocedade americá.

A segunda ouservación xeral de que che quería falar refírese ó contraste que notéi entre a "cara esterior" de América e a sua "imaxe interna". Polo mundo adiante, a imaxe que temos dise país está forzosamente basada na forma en que se nos fai visible: a presencia aitiva de intereses i a presión política pra defendelos. En cambio, cando ún vai ahí axiña descubre que a sua realidade interior é distinta. Ahí hai un pobo con indudable riqueza de contido humán; fora, hai só fríos intereses i o desalmado egoismo que inspiran, que non é superior nos americáns ó dos demáis países, pro que é, certamente, máis poderoso pra se impor. Ollada dende dentro, a sociedade americá componse de cidadáns que creen no traballo e na libertade, e que, sobre estas bases crearon un país fabulosamente rico e poderoso. Ora, ocurre que esta riqueza e iste poder xeral do país toman corporeidade en certas realidades que aitúan por sí mesmas e que presionan unilateralmente sobre o Estado e, apoiadas nil, sobre o mundo exterior. Elas compoñen a imaxe de América no esterior, a imaxe planetaria de América, poisque teñen dimensións planetarias. Pro son cousa distinta do pobo americán como tal, composto de cidadáns que obran e sinten á escada do home concreto e que se moven sobre un conceito da dinidade cuia medida son o traballo e maila libertade. I é xustamente iste conceito, exercido regu-

larmente por cauces democráticos, o máis potente freo interno contra as naturás tendencias hexemonizantes de aquelas temibles forzas. Considerando a enormidade dises poderes a escada planetaria que ahí teñen base, comprendo ben o que me dixeches nunha ocasión en que falabamos destas cousas: "o meu país non pode ser pra min o que pra tí é Galicia". Compréndoo porque ises poderes tan desmesurados caben, sí, na cabeza do home, pro non caben no seu corazón. E Galicia, país pequeno e sin poderes de seu, cabe enteira no corazón.

Fareiche aínda unha terceira ouservación xeral, que ten relación coas duas anteriores. Nestas indicamos algúns desaxustes internos da sociedade americá: o desaxuste entre a base ética i a sua cristalización materialista, no primeiro caso; o desaxuste entre o obrar i o sentir do pobo como tal i a aituación das grandes forzas de dimensión planetaria, no segundo caso. Coido que ambos desaxustes aitúan na conciencia coleitiva, especialmente na universitaria, na que semella agromar un sentimento solidario de responsabilidade diante do país. Naturalmente, o sentimento individual de responsabilidade sempre o tiveron, pro eu falo de sentimento coleitivo. Na miña opinión, trátase de un síntoma espranzador, porque terían un papel moi importante na orientación da vida política americá. As forzas políticas que están no Poder, ou loitan polo Poder, representan intereses ou teñen que aceptar a sua mediatización. En cambio, a sociedade como tal, no que ten de estrutura ética, carece de verdadeiros portavoces con influencia capaz de orientar eficazmente á opinión. Eis, xustamente, o papel dos inteleituás, ahí i en todas partes: seren portavoces, non de grupos de *intereses*, senón dos *principios* mesmos en que a sociedade se basa. Unha sociedade na que gravitan intereses tan enormemente poderosos como os que gravitan na vosa, necesita, pra o seu san equilibrio, que a ética social teña auténticos i eficaces portavoces. Si os vosos universitario i os vosos inteleituás en xeral asumen ise papel con conciencia coleitiva da sua responsabilidade, todos teremos menos que temer, porque ó cabo a política americá faise en Norteamérica pro repercute en todo o mundo. Si non me engaño, un dos segredos da profunda confianza que soupo ganar John F. Kennedy, sin precedentes dende os tempos de Roosevelt, está mesmamente en que soupo percibir a importanza que o papel dos inteleituás debe ter na orientación política da sociedade, que é bastante distinta da función de gobernar dende o Poder.

Bon, Marcia. Por hoxe deixaremos o tema. Quedan bastantes cousas interesantes por tocar, pro irémolas tratando noutras cartas. Ademáis, convén que tamén tí vaias espoñendo os teus puntos de vista. En realidade só quería engadir, a todo o que levo dito, un dato final da miña esperiencia: durante os dous meses e medio que botéi nise país non tiven máis que sensacións gratas, bastantes delas moi gratas; dende o intre en que cheguei deica o intre en que toméi de novo o avión, vivín constantemente nun clima de cordialida-

de que me conmovéu profundamente; os meus paisáns e amigos que ahí viven, os amigos americáns que tiña, os amigos novos que ahí fixen i algúns amigos de varios outros países cos que coincidín en Harvard, fixeron da miña estancia en América unha esperiencia que considero realmente privilexiada. Con iste estado de ánimo subín ó Avión. Cheguéi a París á medianoite. Deloutro día non tiña que ver a ninguén e andiven só pola cidade. Estaba un día fresco pro raiolante. Eu tiña o esprito ateigado de lembranzas de América. Pola tardiña, vagando polos Campos Elíseos metinme no *Marignan*. Alí sentado, tiven a sensación de "estar na casa". Todo o día notara unha estrana sensación que nunca sentira en París, pro foi alí no *Marignan*, onde me decatéi da sua verdadeira natureza. Algo misterioso e sutil, a pesar da soedade, me acollía no ambiente. Comprobéi que, evidentemente, algo de distinto hai entre europeos e americáns. E xa sabes que nise orde de cousas pouco pesan en min os prexuicios. Pola contra, nas conversas que tiven ahí contigo e con outros amigos sempre esperimentéi a sensación de estar falando con amigos europeos. Eu coido que a diferencia é ambiental, de estilo xeral de vida. Quizáis predomine demáis no ambiente de ahí o pragmatismo utilitario. Falo únicamente do ambiente, porque no orde persoal non ocurre. Eu atopéi, con moita frecuencia, xenerosidade, cordialidade e gratitude na relación persoal cos americáns. Un tema pra outra leria ¿non coidas?

Con todas estas lembranzas, decátome de que non cumplín o ofrecemento de che presentar a Jean R. Longland, a xentil directòra da Biblioteca da Hispanic Society of America, escelente traductora ó inglés da poesía galega medieval e da portuguesa moderna, un dos espritos máis finos e sensibles que eu conozo. Na primeira ocasión, presentareicha. Sei que seredes boas amigas.

Confío en que virás a Galicia. Gustarache, xa o verás. Os teus antepasados daneses, os *Wikings*, viñan moito por eiquí hai mil anos, e causaban terror niste país, que iles chamaban *Jakbsland*. Agora, en cambio, é ben raro que veñan daneses por eiquí. Eu non cononocín ningún, con ser Compostela unha cidade á que chegan viaxeiros de todas partes. O único viaxeiro procedente de Dinamarca que conocín foi Jorge Luis Borges. Fora aló pra ver Elsinor e mailos códices das *Sagas*, e de alí veu a Compostela. Estuvo feliz durante os tres días que botóu eiquí. Agardo que, cando veñas, ocurrirache igual a tí, ademáis de que aproveitaremos pra discutir o problema da beleza da paisaxe.

Un saúdo moi cordial do teu amigo.

RAMON PIÑEIRO

Santiago

UNA FUENTE PORTUGUESA DE "TAN LARGO ME LO FIÁIS"

Menéndez Pelayo afirmó y demostró en sus *Orígenes de la Novela* [1] que la *Comedia Eufrosina* [2] de Jorge Ferreira de Vasconcellos es una de las fuentes peninsulares del *Don Juan* de Tirso de Molina. En dicha obra portuguesa, cuya primera edición es de 1555, el personaje principal, Cariofilo, representante "del apetito sensual, frívolo, ligero y veleidoso", propone una filosofía amatoria idéntica, en sus rasgos esenciales, a la que expresraá el *Don Juan* de Tirso medio siglo después. Las largas citas de la obra suministradas por Menéndez Pelayo prueban claramente su tesis de que "ningún persoje se hallará en nuestra primitiva literatura dramática y novelesca que en este punto concuerde tanto con las máximas y palabras de Don Juan" [3] como el Cariofilo de la *Comedia Eufrosina*. El "burlador" portugués es, en el sentido indicado, un antecedente cierto del "burlador español. No repetiremos dichos textos de la *Comedia Eufrosina*, fácilmente asequibles al investigador, y sólo insistiremos de pasada en la importancia de esta dependencia textual "desatendida hasta ahora" [4], como ya subrayaba a principios de siglo el mencionado crítico, por los historiadores de la leyenda de Don Juan. Nuestra atención se centrará aquí en un aspecto de dicha influencia que refuerza la tesis de Menéndez Pelayo. Al tratar éste de enlazar el Don Juan español con el Cariofilo portugués, apunta un dato curioso. Dice así:

> "Antítesis de este contemplativo personaje Zelotipo es Cariofilo, que sin la grandeza trágica del burlador de Sevilla, profesa una filosofía de amor parecida a la suya, y responde a los sanos consejos de su amigo con frases análogas al *Tan largo me lo fiáis*" [5].

¿Por qué, al referirse Menéndez Pelayo a la dependencia textual del Don Juan en este pasaje, cita el *Tan largo me lo fiáis* y no *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*? Bien sabido es que estas dos comedias representan las dos versiones primitivas del Don Juan,

---

1 Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, Ed. nacional, IV pp. 122-24.

2 Jorge Ferreira de Vasconcellos, *Comedia Euphrosina*. Texto de la edición príncipe de 1555 con las variantes de 1561 y 1566. Edición, prólogo y notas de Eugenio Asensio. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Miguel de Cervantes. 1951. En este estudio nos referiremos siempre a esta edición, de no indicarse lo contrario.

3 Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 124.

4 *Ibidem*, p. 122.

5 *Ibidem*, p. 122.

y que entre una y otra versión existen diferencias fundamentales. Ahora bien, por lo que toca al punto concreto del profundo parecido entre el Don Juan y Cariofilo, no difieren apreciablemente el *Tan largo* y *El Burlador*. La inmoralidad amatoria de Don Juan aparece expresada casi con las mismas palabras en ambas comedias. ¿Por qué, pues, se refiere Menéndez Pelayo al *Tan largo me lo fiáis* y no a *El Burlador de Sevilla*, con cuya obra está vinculada históricamente la figura de Don Juan? Quizá aludió dicho crítico al *Tan largo* —dirán algunos— a fin de no repetir dentro de la misma frase la expresión "burlador de Sevilla", usada al principio en el sentido del burlador tipo. Es ésta una explicación posible, pero no probable, ni menos necesaria, ya que el autor hubiera podido cambiar fácilmente la expresión "burlador de Sevilla" por Don Juan, y poner al fin *El Burlador de Sevilla* en vez del *Tan largo me lo fiáis*. Es poco verosímil en Menéndez Pelayo tamaño error de redacción. Quizá el ilustre crítico, dotado de privilegiada memoria y de un maravilloso don de relacionar datos e ideas, presintiera analogías y semejanzas entre la *Comedia Eufrosina* y el *Tan largo me lo fiáis* mucho más profundas de las que existen entre aquélla y *El Burlador de Sevilla*. Cabe, por lo tanto, preguntar: ¿existen algunas otras áreas de contacto textual entre las comedias españolas sobre el *Don Juan* y la comedia portuguesa? Y, siendo la contestación afirmativa, como luego veremos, podría formularse otra pregunta ulterior: ¿se acerca más a la *Comedia Eufrosina* el *Tan largo me lo fiáis* que *El Burlador de Sevilla*? También a esta segunda pregunta la respuesta tiene que ser afirmativa. La intuición de Menéndez Pelayo era bien certera. Veamos.

Además de la silueta psicológica de Don Juan, esencialmente la misma que la de Cariofilo, y el final de las aventuras amorosas en que los dos protagonistas, el portugués y el español, reciben un castigo ejemplar, hay una situación dramática en la *Comedia Eufrosina* que se repite en sus líneas esenciales en las dos versiones primitivas del Don Juan. En *El Burlador* esta identidad se limita al marco de la situación, pero en el *Tan largo* se amplía con datos concretos netamente diferenciadores. Nos referimos a las dificultades experimentadas por las dos parejas de amantes: Zelotipo y Eufrosina en la *Comedia Eufrosina* y el Marqués de la Mota y doña Ana de Ulloa en las dos versiones donjuanescas. En la *Comedia Eufrosina* el problema de las dificultades de Zelotipo abarca las seis largas escenas finales del acto quinto de la comedia, y su solución representa la culminación de los amores entre Zelotipo y Eufrosina y el final de la obra. En las dos obras españolas sobre el Don Juan las dificultades amorosas del Marqués de la Mota y Doña Ana son delineados rápidamente y sirven sólo de introducción a un evento central del drama, esto es, al encuentro entre Don Gonzalo y Don Juan, y a la muerte de aquél a manos de éste. Extenso o abreviado, central o periférico, el problema, sin embargo, que tortura a las dos parejas de amantes es el mismo. En la obra portuguesa y las dos españolas el amor que se profesan Eufrosina y Zelotipo por una parte, y Doña

Ana y el Marqués de la Mota por otra se ve amenazado por idéntico peligro: el amor no puede ser realizado en la coyunda matrimonial por haber sido prometidas Eufrosina y Doña Ana por sus respectivos padres a otros hombres, sin el consentimiento ni aún el conocimiento de ellas. En ambos casos también la única solución que se propone para cortar el nudo gordiano es la consumación clandestina del matrimonio por las dos parejas de amantes, con el consiguiente quebrantamiento de las leyes sociales establecidas. Veamos lo que nos dicen los textos. Eufrosina, hija única y heredera de Dom Carlos, señor de las Póvoas, es prometida en matrimonio a Dom Tristão, hombre rico y de distinguido linaje. Se firman los contratos por el padre y el futuro esposo sin que la hija intervenga, ni siquiera se entere de lo sucedido. Esto imposibilita el matrimonio entre Eufrosina y Zelotipo. He aquí uno de los textos de la *Comedia Eufrosina* en que se resume la situación.

> "*Zelotipo.*—Ja me não pode vir mal que não tome bem, nem fortuna que não receba con sofrimento, pois tenho por mim a senhora Ephrosina, pera esforço em minhas afrontas, e me ajudar a passalas.
>
> *Cariophilo.*—Isso quero eu ver, e vede o que dizeis? Que a mim muito bem me estaa esse animo se durar. Porque aueis de saber que nesta terra he entrado Galindo veador de *Dom Tristão* que vos muy bem conheceis. E *veyo tratar casamento com a senhora Euphrosina, e leua asentados os contratos com seu pay sem ella ser sabedor.*
>
> *Zelotypo.*—Vos estais zombando ou falais verdade?
>
> *Cariophilo.*—Passa assi o que vos digo pontualmente, e ontem eu soube do mesmo Galindo que me deu toda esta cõta" [6].

En idéntica situación se hallan el Marqués de la Mota y Doña Ana, hermosa en extremo también, e hija asimismo única de don Gonzalo de Ulloa. La Mota dice: "El rey la tiene casada/y no se sabe con quien" [7]. (*Burlador* II, 232-33). Palabras que se complementan con las dichas por doña Ana: "Mi padre infiel/dice al fin que me ha casado/sin poderme resistir" [8]. (*Burlador*, II, 281-83). Y con ligeras variantes en *Tan largo*: "Mi padre infiel/dice al fin que me ha casado/y no contigo" [9].

---

6 *Comedia Euphrosina*, Acto V, escena quinta, p. 315.

7 *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* II, 232-33. Citamos por la edición más extendida, la de A. Castro, en *Clásicos castellanos*, Sexta edición, 1958.

8 *Ibidem*, II, 281-83.

9 *Tan largo me lo fiáis. Comedia famosa de don Pedro Calderón.* Se cita por la edición de Emilio Cotarelo en *Nueva Biblioteca de Autores españoles*, 9, 669 b.—Esta es por hoy la mejor edición moderna del *Tan largo*, a pesar de los numerosos errores que contiene. En este pasaje concreto, así como en el más extenso que ofrecemos más adelante, Cotarelo reproduce fielmente el original, según nos consta por fotocopia de la primitiva edición. El único ejemplar conocido de la obra en su forma primi-

No se puede negar el paralelismo existente entre la situación del Marqués de la Mota y la de Zelotipo. Aquélla parece ser calco de ésta. Sin embargo, el paralelismo se termina aquí por lo que se refiere a *El Burlador*. En el *Tan largo* el paralelismo se continúa, íntimamente engarzado con la narración de los consejos que a los desdichados amantes dan sus dos mejores amigos. Veamos como las dos versiones del Don Juan se bifurcan en dos direcciones claramente diferenciadas. En *El Burlador* el diálogo de Don Juan con el Marqués de la Mota hace resaltar solamente el afán creciente que siente Don Juan de saber detalles sobre las relaciones amorosas del marqués con Doña Ana. Este interés tiene por mira "burlar" a la adorada de su mejor amigo de Sevilla. Bien lo nota Catalinón, hurón de las intenciones de su amo. El texto es como sigue:

Don Juan. ¿Es hermosa?
Mota. Es estremada,
porque en doña Ana de Ulloa
se estremó naturaleza.
Don Juan. ¿Tan bella es esa mujer?
¡Vive Dios que la he de ver!
Mota. Veréis la mejor belleza
que los ojos del Rey ven.
Don Juan. Casaos, pues es estremada.
Mota. El Rey la tiene casada
y no se sabe con quién.
Don Juan. ¿No os favorece?
Mota. Y me escribe.
Catalinón. *Ap.* No prosigas, que te engaña
el gran burlador de España.
Don Juan. ¿Quien tan satisfecho vive?
Mota. Agora estoy aguardando
la postrer resolución.
Don Juan. Pues no perdáis la ocasión,
que aquí os estoy aguardando [10].

---

tiva es una *suelta*, impresa probablemente en la segunda mitad del siglo XVII, que hoy se conserva en la *Colección teatral* de Arturo Sedó, en Barcelona. Nadie toma en serio la atribución de esta comedia a don Pedro Calderón. La primera edición moderna del *Tan largo me lo fiáis* se debe al Marqués de Fuensanta del Valle en la *Colección de libros españoles raros o curiosos*, XX, 1878, pp. 1-114. Esta edición, muy estimable por el esfuerzo de mejorar el texto valiéndose del texto paralelo de *El Burlador* y de sus propias aportaciones, se aparta del texto primitivo demasiadas veces sin indicar las razones que le mueven a ello. La edición de Blanca de los Ríos en *Tirso de Molina. Obras dramáticas completas*, II (1952), pp. 585-633, sigue fielmente la edición de Cotarelo, incurriendo en los mismos errores y añadiendo otros.

10 *Burlador* II, 224-245.—Los versos 238-41 de la edición de A. Castro no pertenecen al original de *El Burlador*, sino que son préstamos hechos a la obra gemela del *Tan largo*. Además, el verso 236 aparece en la edición primitiva como formando una oración interrogativa independiente (*Quien tan satisfecho vive?*). Según Cotarelo (*op. cit.*, p. 637 b) esta frase

El texto que aquí ofrecemos aparece expurgado de los cuatro versos, préstamo al *Tan largo,* con que suele figurar, salvo raras excepciones, en las ediciones modernas de *El Burlador de Sevilla.*

En el *Tan largo me lo fiáis* Don Juan no se limita a pensar en lo suyo, en lo que él proyecta hacer, sino que aconseja a su amigo el marqués de la Mota exactamente lo mismo que Cariofilo, el burlador portugués, a su mejor amigo Zelotipo. Éste está seguro de su amor por Eufrosina.

Otro tanto le pasa al marqués por doña Ana. También ambas damas están satisfechas y seguras del amor de sus pretendientes. En esta exaltación de amor en que se encuentran las dos parejas, y en vista del peligro que corren en el logro de su amor, queda sólo una solución, fuera de la renuncia total, a saber, conseguir por la fuerza o por el engaño la consumación del matrimonio, pase lo que pase después. Cariofilo en la *Comedia Eufrosina* y Don Juan en el *Tan largo me lo fiáis* —solamente— aconsejan a Zelotipo y al marqués de la Mota respectivamente, que seduzcan, engañándolas, a sus damas, y usando fuerza, si es preciso. Parangonemos los textos. Dentro de la frondosa elocuencia de Cariofilo tratemos de extraer los rasgos esenciales del consejo que da a Zelotipo. Subrayamos con dicho fin los guiones principales de su pensamiento. Zelotipo acaba de enterarse por labios de Cariofilo que su amada ha sido prometida en matrimonio a Dom Tritão.

> "*Cariophilo.*—Esforçai e tende sprito pera *o que vos eu disser.* Ter o premio diante he o mayor esforço dos trabalhos, vos *tende ante os olhos d'alma a senhora Euphrosina... como agora a sensualidade a senhorea a desasesega com o seu gosto presente, não ve cousa que lhe dane. Trazeyla bebada, vos esperais entrar esta noite com ella, trabalhai de o poer em obra, e indo ante ela aguçay a lingoa para meguices... ajudayuos do logar e tempo, e se poderdes casayuos com ella, e pera confirmação das palavras matrimoniais, como bom filho, empre-*

---

interrogativa carece de sentido, contra lo cual protesta Joaquín Casalduero en los siguientes términos: "Lo de que la frase carezca de sentido es inexacto. Don Juan dice: Nadie, ningún amante vive tan premiado, tan correspondido por su amada; o para expresarlo con el mismo giro sintáctico y corrientísimo aun hoy día, Don Juan exclama: ¿Quién pudiera decir otro tanto? En esta negación intensificada por la forma interrogativa el burlador se incluye a sí mismo de una forma irónica, pues no espera él que le correspondan ni a que le escriban, a veces ni a que le conozcan, para hacer suya a una mujer".—Joaquín Casalduero "Contribución al estudio del tema de Don Juan en el Teatro español", *Smith College Studies in Modern Languages,* XIX (1938), Chapter II, p. 43. Sin acudir a la interpretación de Casalduero, es muy posible que el signo de interrogación final haya sido usado en este pasaje con el valor de puntos suspensivos. En tal caso, la frase de Don Juan quedaría inconclusa por la interrupción que hace el Marqués de la Mota. Lo que éste había dicho antes (Me favorece. *Y me escribe*) se enlaza perfectamente con lo que sigue diciendo: "*Ahora estoy esperando/la postrer resolución*". El consejo audaz de Don Juan, contenido solamente en el texto del *Tan largo,* no se refleja para nada en el pensamiento ni en las palabras del marqués.

nhayna logo de sete crianças, que tantas celas diz que tem da natureza para podelas agasalhar e conceber *e feyto isto, quando o pay vier, poderlheis dizer: quem primeyro anda primeyro manja...*" [11].

Pero si con palabras dulces no obtiene su propósito, ni tampoco puede engatusar a su adorada con las consabidas promesas de matrimonio, todavía hay otro remedio. Una de las expresiones favoritas de Cariofilo es insistir en su pericia en "hurtar" las mujeres. Dice en un lugar, autorretratándose: "Jojo a furtolhefato com raparigas que picão, faço minha prol, e fico trunfando" [12]. Y en otro lugar dice a una de las *raparigas* que enamora: "Parestas que me nacem que vos ey de *furtar* porque soys mal empregada nesta terra e eu sey outra em que podeys trunfar" [13]. Y no es mera palabrería la que usa Cariofilo, sino que así lo practicó con la última de sus víctimas, la hija del platero, la infeliz Polinia [14], con la cual termina casándose, por fuerza, no de grado. Cariofilo le aconseja a Zelotipo que, si no queda otro remedio, emplee la fuerza para conseguir la seducción de Eufrosina. Si quiere tener éxito en esta empresa, Zelotipo tiene que seguir el ejemplo de su maestro, el mismo Cariofilo. Oigamos parte del coloquio de los dos amigos portugueses.

> *Zelotipo.*—Vos bem dizeis, mas quem sabe se querera a senhora Euphrosina casar.
>
> *Cariophilo.*—Que ração aquella. Falay la de siso com tal homem. Bem estamos nos se nos não molhamos da roupa, e vos aueis d'estar polo seu querer, esperando que vos rogue ela o que vos cumpre. Os meus ensinos em vos som de coada na cabeça d'asno pardo... pois se vos lembra como eu dey com Polinia, não fareis vos outro tanto a esta, com mais um ponto...? O bom discipolo passa o mestre. Ah como eu brandira esse pandeyro, se me caira nas mãos, que maa pesar fezera aos primeyros botes. Estou eu fazendo finezas ficando isento, e vos com casar não vos atreueis sabendo que he ceuo de avutre par'elas, e nenhuma escapa desta trapeyra. Qu'ellas não que-

---

11 *Comedia Eufrosina.* Acto V, escena quinta, pp. 320-21.

12 *Ibidem.* Acto V, escena tercera, p. 300.

13 *Ibidem.* Acto III, escena sexta, p. 221.

14 *Cariofilo.*—"Y tomad de mi vna licion, que os aprouechará: nunca desistais de proseguir lo que vna vez empezaredes, por mas desdenes que os hagan, que son como gestos de monos; y si no os cansais, cantareis al fin... vuestra prima por mi cuenta que fue a pedir albricias a la señora Eufrosina, y essas carantoñas que hizo son como las de la otra noche pasada.

Zelotipo.—Pues contadme lo que passó.

.....

Cariofilo.—Yo os lo diré; en entrando hallé a la rapaza en armas ligeras, solo vn manteo y jubon açul, los cabellos trençados..., toda temblando y no de frío, con vna apacibilidad que amansara vn leon; empeçó a querer hazerme arengas, pensando obligarme, mas yo no tuue paciencia, y lleuela en los braços, sin dejarla tomar tierra, y hizeme sordo y

rem mais que hũa cor de descolpa. Que os desejos viuos e prontos estam como os nossos.

Zelotypo.—Bem me vay parecendo o que dizeis" [15].

Zelotipo siguió al pie de la letra los consejos de Cariofilo, a pesar de todos los reparos y escrúpulos que había mostrado con anterioridad. Su pusilanimidad fue sustituida por denodado atrevimiento. El éxito fue rotundo. Dirá más tarde, lamentándose amargamente, el padre de Euphrosina:

"*Dom Tristão.*—Este [Zelotypo] per via de hũa sua prima que eu trazia em casa com minha filha, tratou amores com ella ["Euphrosina] e casaranse a furto estes dias que eu fuy em romaria a Santiago" [16].

Quintaesencia de este consejo ampuloso y excesivamente claro de Cariofilo son las tersas recomendaciones de Don Juan al Marqués de la Mota en el *Tan largo me lo fiáis*:

Don Juan. Sacalda, solicitalda,
escribilda y engañalda,
y el mundo se abrase y queme [17].

"Sacalda" ha de entenderse en el sentido jurídico y corriente del verbo *sacar*, referido a una mujer, esto es, llevarla por fuerza o engaño, o sin consentimiento de sus padres, hurtarla, robarla, raptarla, delito castigado desde el Fuero Juzgo con pena de muerte para el raptor y confiscación de los bienes de éste en favor de la mujer rap-

---

mudo; vierades las lágrimas cocodrilas, como si yo no hubiera oído la facilidad con que las fingen las mugeres; los ayes eran exprimidos, como siluo de culebra, los requerimientos y conjuros humeauan, las culpas y amenazas echauan fuego, y yo callar; las braueças y fuerças hacian una bateria; no quiero, no quiero, más échamelo en esta capilla. Lo que os digo es que no fue tan cruel la contienda del juego de los cestos de Hércules... ella mostrando que se rezelaua de que la sintiesen, y yo fingiendo desuios y enojos, sin desaferrar. Finalmente, fuimos al monte, auenturé el resto.

Zelotipo.—Qué, llegastis tan adelante?

Cariofilo.—No sino de burlas, tenganlas conmigo; toda la gracia fue, después de las escaramuzas, oir sus quexas y malas venturas, el culparse y fingirse muerta.

Zelotipo.—Y vos que le deziades?

Cariofilo.—Yo reeime, y echandolo todo a burla, toméla en los braços, beuiendole dos rios de lagrimas, y por consolarla, empezé a hazerle mil juramentos, que con el coraçon desdezia". *Comedia Eufrosina*, Acto II, escena séptima. Traducción española de Fernando de Ballesteros y Saabedra, Madrid, 1631, en *Nueva Biblioteca de Autores españoles*, t. 14, pp. 99-100.

15 *Comedia Euphrosina*. Acto V, escena quinta, p. 322.

16 *Ibidem*. Acto V, escena octava, p. 332.

17 *Tan largo*, loc. cit., p. 669 a.

tada[18]. Doña Ana, por su parte, en el *Tan largo me lo fiáis,* está dispuesta a entregarse a su primo sólo con una condición, que coincide con el consejo de Cariofilo, "Y así/quiero fiarme de ti/*debajo de haberme dado/palabra de casamiento*"[19]. En *El Burlador* doña Ana se apresta a entregarse al marqués sin reservas de ninguna clase[20]. Don Juan, por lo tanto, aconseja al Marqués de la Mota que *solicite* los favores de Doña Ana, que *la engañe,* y, si es preciso, que *la rapte* "y el mundo se abrase y queme". El anzuelo será la promesa de matrimonio. Sólo así se llevará a cabo el matrimonio clandestino.

Los consejos de Don Juan son esencialmente idénticos a los consejos de Cariofilo. Pero, si esto no bastara para establecer la dependencia textual del *Tan largo* en relación con la *Comedia Eufrosina,* fijémonos en otro punto concreto de semejanza que remacha y hace definitiva dicha dependencia. El aparte de Catalinón, al ver el sesgo

---

18 "Eran por aquel tiempo severísimas las leyes que castigaban el delito del rapto, y desde el *Fuero Juzgo* hasta la *Nueva recopilación,* pasando por las *Partidas* y el *Fuero real,* imponían la pena de muerte "*a quien robare o sacare alguna mujer viuda de buena fama, o virgen, o religiosa*". debiendo pasar todos los bienes del raptor a poder de la mujer que hubiese sufrido la *fuerza* o *robo*". Ley III, tit. XX, Partida 7.ª; Leyes 1, 2, 3, tit. III, libro IV del Fuero Juzgo; Leyes 1.ª y 6.ª del título 10, libro IV del Fuero Real; y ley 2.ª, título XXXV, libro XII de la Nueva Recopilación.—Véase Agustín de Amezúa, *Un enigma descifrado. El raptor de la hija de Lope de Vega.* Madrid, p. 40. Amezúa descubrió esta noticia del rapto de la hija de Lope al leer al margen de un manuscrito de 1635 la siguiente apostilla: "Lope murió de pena de que Tenorio le *sacó* una hija". Es de notar que Catalinón en el *Tan largo* (loc. cit., p. 668 a) dice: "Si le importa, el *forzará*/en su nombre otra mujer,/que es valiente *garañón*". En el lugar paralelo de *El Burlador* II, 144-46 se dice: "Y si importa *gozará*/en su nombre otra mujer,/que tiene buena opinión". Según Covarrubias (*Tesoro,* p. 904 b) *forzar* "a veces sinifica conocer una muger contra su voluntad". Tirso de Molina se hace eco de la significación jurídica y popular del verbo *sacar* referido a una mujer y de la ley sobre el rapto en unos versos que pone en boca del gracioso Montoya en *Amar por señas,* acto I, escena primera (*Tirso de Molina. Obras dramáticas completas,* ed. Aguilar, 1946, I, pp. 1662-63). Pregunta el gracioso a su amo Don Gabriel el motivo de su salida misteriosa y de su huída de la corte.

Montoya.—Yo debo de ser un zafio,
un...
D. Gabr.—Empieza ya...
Montoya.—Un pollino,
una mula de alquiler,
pues no merezco saber
la causa de este camino.
¿Qué mosca te dio?
... ...
¿Dónde vas, si *no has sacado*
monja o doncella, no has muerto,
no has herido, no has encubierto
ladrones, no ten han hallado
moneda falsa, no joya
contrahecha, no papel
de conjuración infiel, etc.?

19 *Tan largo,* loc. cit., p. 669 b.

20 *El Burlador* II, 290-94.

de la conversación entre su amo y el marqués es, en *El Burlador* "No prosigas, que te engaña/el gran *burlador* de España" [21]. En el *Tan largo* estas palabras experimentan un cambio muy significativo Catalinón dice: "No prosigas, que te engaña/el gran *garañón* de España" [22]. Don Juan en *El Burlador* es el gran burlador de España. En el *Tan largo,* Don Juan es el gran garañón de España. Esta es una de las diferencias más notables entre las dos versiones del Don Juan, como ya notó en 1878 Manuel de Revilla, sacando de ella la prueba principal para su tesis de la proridad textual y cronológica del *Tan largo* sobre *El Burlador* [23]. El profesor Joaquín Casalduero [24] y María Rosa Lida de Malkiel [25] han aludido a este apelativo de "garañón" para caracterizar el texto del *Tan largo.* He aquí el texto total del *Tan largo me lo fiáis* en el contexto preciso de la conversación entre Don Juan y el Marqués de la Mota, al hablar éste de su situación, sobre la cual espera aquella misma noche la decisión de Doña Ana. Ponemos en cursiva las diferencias entre el texto del *Tan largo* y de su paralelo *El Burlador,* antes citado.

Don Juan. ¿Es hermosa?
Marqués. Es estremada,
porque en Doña Ana de Ulloa
se estremó naturaleza.
Don Juan. ¿Tan bella es esa mujer?
¡Vive Dios que la he de ver!
Marqués. Veréis la mayor belleza
que los ojos del *Sol* ven.
Don Juan. Casaos, *si es tan* estremada.
Marqués. El Rey la tiene casada,
y no se sabe con quién.
Don Juan. ¿No os favorece?
Marqués. Y me escribe.
Catalinón. No prosigas, que te engaña
el gran *garañón* de España.
Don Juan. Quien tan satisfecho vive
de su amor ¿desdichas teme?
Sacadla, solicitadla,
escribidla y engañadla,
y el mundo se abrase y queme.

---

21 *Ibidem* II, 235-36: "No prosigas, que te engaña/el gran *burlador* de España"; II, 442-44: "Guárdense todos de un hombre/que a las mujeres engaña/y es el *burlador* de España".

22 *Tan largo,* loc. cit., p. 668 a: "Si le importa, él forzará/en su nombre otra mujer,/que es valiente *garañón*"; p. 669 a: "No prosigas, que te engaña el gran *garañón de España*"; p. 670-71: "Guárdense todos de un hombre/que las mujeres engaña/y es el *garañón* de España".

23 Manuel de la Revilla "Una redacción nueva de "El Burlador de Sevilla" de Tirso de Molina", *La Ilustración española y americana.* Madrid (15 de nov. de 1878), p. 287.

24 *loc. cit.,* p. 37.

25 María Rosa Lida de Malkiel "Sobre la prioridad del *¿Tan largo me lo fiáis?* Notas al *Isidro* y a *El Burlador de Sevilla*", *Hispanic Review* XXX (1962), nota 6, p. 282.

Marqués. Agora estoy *esperando*
la postrer resolución.
Don Juan. Pues no perdáis la ocasión,
que aquí os estoy aguardando [26].

Las diferencias fundamentales, como se ve, están en la *redondilla* donde Don Juan aconseja al marqués que seduzca a su prima, y en el hecho de referirse el autor del *Tan largo* a don Juan como "el gran garañón de España". Ahora bien, en la *Comedia Euphrosina* Cariofilo, el burlador portugués, es también descrito por su autor con el mismo apelativo de "gran garañón" (muyto garanhão). Oigamos el diálogo entre las dos criadillas Andressa y Vitoria:

"*Vitoria.*—Pois hum destes de cabelinho doce nouo na terra que quebra todo como alfenim, te digo eu que me a mim segue a pingada, e he elle bem gentil homem.

Andressa.—Qual he esse?

Vitoria.—Hũa cousa que aqui agora anda de poucos dias por ca. Pareceme que veyo da corte, e de *muyto garanhão* fazse corcouado, meyo embuçado, deyta a capa aas ezquerdas, fala sempre com a cabeça. Eu faço escarneo delle: *elle dizme. Juro a tal que vos hey de furtar,* porque esses olhos me matam. Velo acola vem, como falam no roym logo aparece.

Adressa.—Não digo en ja aasi, qu'este he o nosso. Cariofilo" [27].

Aquí se compara a Cariofilo con un *gran garañón,* en actitud triunfante y poco airosa. Este término "garañón" está evidentemente arrancado de la misma cantera de donde fue extraido el consejo antes citado del burlador español al marqués de la Mota, esto es, del texto de la *Comedia Euphrosina.* El autor del *Tan largo me lo fiáis* conocía muy bien el texto original portugués, ya que dicho pasaje en la única traducción española de 1631 aparece completamente desvirtuado. El traductor evitó la palabra de resalte brutal "garañón", de pura cepa española tanto como portuguesa, y la sustituyó por la expresión inofensiva de "el muy bravo" [28], versión pálida del original.

---

26 *Tan largo, loc. cit.*, p. 669 a.

27 *Comedia Euphrosina, loc. cit.* Acto III, escena quinta, p. 217.

28 "*Andressa.*—Quál es esse? *Vitoria.*—Vno que anda aqui pocos dias ha, y segun me dizen vino de la Corte: *de muy brauo* se hace corcouado; anda medio embozado, echa la capa a izquierdas, habla con la cabeça, yo hago burla dél, él me dize: luto a tal que os he de hurtar, porque essos ojos me matan. Veslo, aculla viene: al ruin, como lo mientan, luego lo encuentran. *Andressa.*—No digo yo assi, que éste es nuestro Cariofilo". —NBAE, 14, p. 117b.—La palabra *garañón* es también palabra española, como consta por Covarrubias. "Garañón. Es el asno que echan a las yeguas, o el cavallo que cubre las borricas, y cada uno de estos a la hembra de la especie... Al hombre desenfrenado en el acto venéreo, especialmente s trata con muchas mujeres, suelen llamar garañón, aludiendo al uso que ay destas bestias".—*Tesoro de la lengua castellana o española* (edic. Martín de Riquer), p. 628 b — 629 a.

Cariofilo, pues, es "el gran garañón" de Portugal. Don Juan será "el gran garañón de España".

Resumamos. En primer lugar, la situación de las dos parejas de amantes (Zelotipo-Eufrosina; Marqués de la Mota-Doña Ana de Ulloa) es idéntica: casamiento, arreglado por los padres, de las dos mujeres, en contra de su voluntad, con dos hombres que no quieren ni aún conocen. En segundo término, el consejo dado por los mejores amigos de los dos amantes es idéntico: ejercer los derechos matrimoniales, por fuerza o engaño, si es preciso, a fin de resolver el imposible. Por último, esos dos mejores amigos reciben el nombre bien gráfico de "garañón". Cariofilo es "el gran garañón" de Portugal. Don Juan es "el gran garañón de España". La dependencia textual del *Tan largo* en relación con la *Comedia Euphrosina* en estos tres aspectos fundamentales parece irrefragable.

No se pueden, por tanto, considerar estas relaciones profundas de semejanza entre el *Tan largo me lo fiáis* y la *Comedia Eufrosina* como coincidencias fortuitas, sino como un caso evidente de dependencia textual directa. El autor del *Tan largo,* y en cierta medida el de *El Burlador,* tuvieron como parcial fuente de inspiración el texto de la *Comedia Eufrosina,* tan difundida por entonces en Portugal y en España [29].

En vista de todo ello se podría formular la siguiente pregunta: ¿Fueron forjados estos tres eslabones de dependencia de un solo golpe, o fueron los dos últimos añadidos al primero por alguien que conocía bien la comedia portuguesa? En otros términos, ¿salió el pasaje, en la totalidad representada por el texto del *Tan largo,* de la pluma de Tirso, siendo el pasaje paralelo de *El Burlador* un pasaje truncado o cercenado del original? O, por el contrario, ¿representa el pasaje de *El Burlador* el texto auténtico primitivo, siendo las variantes del *Tan largo* hábiles ampliaciones posteriores del texto primigenio, hechas a imitación del texto portugués? Contestar estas preguntas sería declararse por una u otra de las teorías sobre la prioridad o posterioridad de una versión del *Don Juan* sobre la otra. Del estudio atento del pasaje en su contexto inmediatamente anterior o posterior, y del contexto total de las dos obras, habrá sin duda quien deduzca una y otra de dichas posibilidades. No es éste el lugar apropiado para discutir tema tan espinoso de prioridad textual, y sería aventurado hacerlo si se considera este pasaje desligado de todos los demás en las dos obras en litigio. De esta materia, en su perspectiva total, nos ocuparemos a su debido tiempo. Baste por el momento dejar constancia de que el texto de *El Burlador de Sevilla,* en más de una faceta, y el texto del *Tan largo me lo fiáis,* en cuatro áreas bien definidas, dependen textualmente de la *Comedia Eufrosina,* en su original portugués, de Jorge Ferreira de Vasconcellos.

XAVIER A. FERNÁNDEZ
Albany

29 *Loc. cit.,* p. 119.

ESCULCAS NA DRAMÁTICA BRECHTIANA

IDEOLOXÍA I ESTÉTICA

Nos eidos da dramaturxia contemporánea, a figura de Bertolt Brecht destácase cunha persoalidade de seu. A súa obra ten suscitado as críticas máis desaparelladas. Pero de certo, o aporte que leva feito á creación escénica dos nosos tempos é fundamental. O teatro de Brecht pode gostar ou pode non gostar; mesmo pode facer xurdir entusasmos ou asañamentos, mais non cabe desconocer que ese teatro representa unha importantísima manifestación da arte dramática nos días de arestora.

Si nos paramos a esaminar o análise que da obra brechtiana fan algús dos seus críticos, atopámonos con resultas desconcertadoras. I é que no dito análise, o político e máis o estético semellan ensarillárense nunha lida sin cabo, da que non hai xeito de tirar conclusiós.

Poderíamos citar, por exemplo, o libro de John Villet sobre do escritor. Non hai dúbida de que se recollen nel moitos datos informativos, unha chea de ilustraciós que sirven pra se formar unha idea da persoalidade creadora de Brecht. Pero si a información é abondosa, non se tira, en troques, desa información unha postura sobre do valor estético do teatro brechtiano. Outro tanto ocurre cos artigos de Eric Bentley, que, nembargante, tanto teñen contribuído ó conocemento da figura do dramaturgo alemán.

Os mesmos escritores paisanos seus, teñen insistido demáis no contexto histórico como faitor determiñante de toda a obra literaria que saíu da sua pluma. E, craro está, dexergadas así as cousas, semella cómo si non houbera outros faitores que alentasen sustantivamente no mundo teatral de Brecht.

Ninguén desconoce que iste fíxose comunista sendo moi novo. O seu labor como tal emprincipióu a se deseñar nas colaboraciós de crítico dramático que andivo a facer en "Der Volksville". Dende entón, a sua aitividade ideolóxica descorreu por canles doutriñariamente marxistas, inda que non sempre reitilíñeos. Poida ser que na sua obra se non amosen regandixas craras que denuncien unha quebra da ortodoxia partidaria en que a escribíu. Pero do que non hai dúbida é de que Brecht tense amosado nela dabondo persoal. Cando menos, iste seu xeito persoal evidénciase no enfoque que lle ten dado algunhas das pezas escénicas coas que ganóu creto no ambente teatral europeo dos nosos días.

Os primeiros pasos na andadura de escritor dramático de Bertolt Brecht, semellan máis ben inspirárense nunha conceición anarquista que nunha inspiración comunista. Referímonos, por exemplo, a *Baal* e a *Na xungla das cidades*. Hai nistes dramas, unha rebeldía desesperada; unha rebeldía que semella nutrírese na súa propia fogueira, onde se estordegan, estralantes, tódalas convenciós venerábeles.

Tampouco pode esquecérese a predileición que nos seus tempos mozos tivo Brecht pola poesía de Rimbaud. Mesmo no segundo dos dramas devanditos, o protagonista cita parrafadas enteiras de "Une saison en Enfer". E non é desconocido que o dramaturgo alemán mantivo tamén vencellos persoás con algús fautores do movemento Dadá.

Mais se non trata só dos primeiros tempos da vida creadora do escritor. Fixémonos así na obra que o ten consagrado: *A ópera de tres céntimos*. Tras da súa codia corriqueira, o autor tenciona alpurnar certos valores da sociedade burguesa. Pero si ben se mira —e si prescindimos dos escolios posteriores do propio Brecht— se non dexerga nela unha tendencia abertamente comunizante.

Na época do seu desterro, o dramaturgo deu ó prelo varias pezas reveladoras. Referímonos, craro está, a *Pavura e miseria do III Reich* e a *Os fusís da señora Carrar*, entre outros. Non cabe dúbida de que se trata de pezas esencialmente anti-nazis. Mais, con todo, non semellan seren necesariamente pro-comunistas. Inda que debemos ter en conta, que, pra Brecht, o nazismo alemán foi unha hipertrofia patolóxica do sistema capitalista. De todos xeitos, os argumentos das ditas pezas son máis humanitarios que ideolóxicos.

Si distas obras pasamos a esoutras que como *Santa Xoana dos Matadeiros* ou *Grandeza e decadencia de Mahagonny*, lle sirven ó escritor pra facer agre ou caricaturesca sátira de certas modalidás da vida norteamericá, tampouco tiramos seguimentos craros en orde a un pensamento marxista. Trátase, na realidá, dunhas pezas que apenas difiren das que caraiterizan ás da literatura de protesta, xurdidas no seo da propia sociedá de Norteamérica.

Hai que se achegar a outros dramas de despóis, pra atopármonos unha ideoloxía máis perfiada na creación brechtiana. Referímonos a esa mañífica adaitación da novela de Gorki, que se tidúa *A Nai;* ou a esa irónica fostregación do idealismo, nomeada *O que dí sí, o que dí non;* ou á que, baixo o rubro da *A decisión*, leva a ortodoxia a estremeiros rachadoramente paradóxicos. Ista derradeira, é a historia de catro abritadores rusos na China; ún deles, impulado por arroutado sentimentalismo, comete algunhas imprudencias táiticas que fan perigrar a misión. No aburo do perseguemento, a única solución que albitran os outros é a de afusilar ó mozo e a de guindar o seu corpo nun pozo de cal viva. A vítima móstrase dacordo co fallo, o mesmo que o coro de xueces, dediante dos que os restantes espoñen os feitos da aición cometida.

É, de certo, ista obra, unha obra de ademirábel feitío. Está construída con tan fría serenidá, que ten arreguizado a máis dun

crítico marxista. Así Schumacher, por exemplo, chegóu a decir que Brecht foi lonxe demáis...

Como temos indicado denantes, as retesías arredor dos probremas sociás e máis morás prantexados por Brecht foron moitas. Nembargante, señan cales señan aquelas retesías, non debemos esquecer o meio escollido polo escritor pra se expresar: o teatro. Sin dúbida, Brecht foi un auténtico home de teatro. A súa formación fíxoa a carón de direitores da talla de Reinhardt e máis de Piscator, inda que despóis arrenegase dos seus módulos. Pero mesmamente ese feito inducíu ó crítico Herbert Luethy —contrallo a Brecht— a afirmar que é "meirande direitor que dramaturgo". De calquera xeito, ista afirmación é esaxerada. Pero por outra banda non ademite dúbida que pra ter unha idea cabal dos dramas de Brecht non abonda con se atér soio ó seu texto impreso.

Os estudosos da obra do escritor coinciden, nefeito, en aseverar que iste modificaba os parlamentos e as situaciós, engadía ou suprimía detalles nos sucesivos ensaios. Leocadio Garasa dí que nunca poderíamos inferir da mera leitura de *Nai Carraxe* toda a emoción que unha avezada direición pode estraguer da escea na que a filla muda avisa con convulso tamborileo o perigro que axexa ós durmidos habitantes dunha cidade. Nin tampouco intuiríamos do texto de *O círculo de tiza caucasián* a complexidade anímica do campesiño que vende o leite a Gruche, a súa loita interior antre a súa cobiza, o seu temor e a súa tenrura, sin ter presenciado a axeitada posta en escea da obra.

ANOVAMENTO TEATRAL

Os principios e as normas do teatro de Bertolt Brecht obedecen a uns xeitos moi propios do escritor. Il mesmo os ten formulado en palabras reveladoras. Seméllanos ilustrativo resumilos, poisque eiquí advírtese o conflicto entre os escacexos da tradición e máis a fogaxe da rebelión que se debate nos anceios liberadores.

Brecht diferencia o seu teatro —que il chama "épico"— de todo o teatro anterior, que nomea, con manifesta imprecisión, "aristotélico". O esquema que nos amosa atribuie á narración un papel sustitutivo da aición, con tódolos desprazamentos temporás que atal feito entrana. As fronteiras xenéricas —xa de seu velaíñas— esváense, pois eiquí se non trata de concesiós derivadas da fórmula escénica, sinón dun resorte deliberadamente pulsado. Na realidá, tenciónase que o espeitador se manteña en axexo sereo, e que se non sinta derrancado polo conflito amosado na escea.

Pra Brecht, o teatro ten contribuído a aletargar ó público, e íste, acugulado de emociós mentireiras, tense resiñado ás estroituras vedraias en troques de propuñar o grande troque. Dende logo, iste grande troque desemboca, pra Brecht, no cambeante mundo comunista.

O teatro ten sido un enganoso sucedáneo co que os cobizosos do troque teñen andado a manter a súa impaciencia. Coas súas vi-

vencias finxidizas tolleu ós espeitadores pra que adequirisen unha imaxe fiel do mundo. E asín ístes, ateigados de sentimentalismos, teñen botezado a súa necesidá de perfillar decisiós. Síntense simpatéticamente axugados á aición representada, en troques de se situar ouxetivamente frente dela. Con gradación tan convencional como infleisíbel, o teatro "anterior" ten plasmado conflitos liñeás e precatados, desbotando brincos e recóbados inherentes a todo decorrer humán.

En resume, Brecht distingue na historia do teatro universal dúas etapas, e sitúase paladinamente na liña divisoria. Non dexerga, no seu alabeo polémico, que no teatro como en todo o demáis, esiste tamén unha tradición dos rebeldes.

Todo o dito ten sido esposto por Bertolt Brecht cunha rotundidá non carente de contradiciós. En calquera caso, o seu anovamento teatral ven ser unha apricación do que el chama "Verfremdung"; é decir, dun a xeito de "extranamento" ou "alonxamento". O que o autor tencionaba era interpoñer unha barreira espacio-temporal entre o espeitador e o espeitáculo. Brecht adoitaba chamárese o "Einstein do arte dramático". Alonxando así a aición representada, e conferíndolle a irreparábel inmutabilidá do pretérito, emprestáballe ó espeitador o xeito de cobrar a perspeitiva crítica que precede ás decisiós efeitivas.

A "Verfremdung" brechtiana bota man de varios procedementos téinicos. Antre otros: o dunha luz chea permanente sobre da escea, e si pode ser cos refleitores á vista; o do esaxero na caraiterización dos aitores, emprego de carantoñas, presentación de letreiros espricativos, etc.

Semella craro que o teatro chino e máis o "Nó" xaponés teñen impresionado a Brecht. Si outros feitos non o acretaran, revélanno nidiamente duas das suas obras: *O que dí sí. O que dí non,* e *A boa muller de Setznam.* Mesmo en *O círculo de tiza caucasián* dexérgase —pesie á diferencia de ambente e de desenlace— o influxo da antiga peza de Li Heing Tao, como ten sinalado un crítico.

O afán de Brecht por eludir toda identificación dos persoaxes, é patente. Revélao o feito de que nos ensaios chegaba a facer falar ós aitores en terceira persoa i en pasado; a repetir en voz alta as acotaciós escénicas, e mesmo a rotar os papéis. Pero non percuraba só que o aitor desconocese a presencia do público; ía máis aló, facendo que o persoaxe ó se presentar manifestase a súa condición ou propósitos por meio de relatos ou apartes.

Os recursos dos que fai gala Bertolt Brecht pra reflexar a súa conceición teatral, están evidenciados nalgunhas das súas obras máis calificadas. Velahí o caso do narrador de *O círculo de tiza caucasián,* a intercalación de canciós, a repetición do aituado; e o do proceso en *A esceición e a régoa.* Todos istes recursos, e outros máis, axudan ó propósito de chegar a un mesmo fin, o de decrarar a guerra a ilusión.

O enfrentamento cos ouxetivos ilusorios, semella ser o motor que impula a loita brechtiana. Porque ,en derradeiro termo, Brecht, na súa téinica iconoclasta, tenciona facer táboa rasa de todo o precedente en materia teatral.

DESDOBLAMENTO DO AUTOR

De certo, os valores estéticos teñen xogado un rol fundamental na obra de Brecht. Pero a pesares de que os valores estéticos se abriron paso na súa consideración, non disimulóu o seu esdén pola traxedia grega e isabelina. A cousa non deixa de sar estrana en quen fixo adaitaciós de Marlowe e máis de Sófocles. Pero resulta menos chamativa, si se considera que no seu *Eduardo II* a crítica orixinaria do feudalismo trócase nunha crítica da burguesía capitalista, e que o Creón da súa *Antígona* ten grande semellanza con Hitler.

A subestimación da traxedia na conceición que Brecht ten do teatro como "xogo desnecesario", débese a que considera o seu fracaso como axente da redención do home. Pero, de todos xeitos, tal intransixencia teórica nun grande artista como Brecht, suxire algunhas reflesiós.

¿Cómo puido Brecht pensar que o grande cambio disposto polo marxismo acadaría arrincar de callo os xaramolos tráxicos que se manteñen na natureza humá? Tódalas súas modelaciós, aínda as máis integrás, non poderían arrincar o untullo escuro no que se mantén a raizame tráxica. As fontes da traxedia ficarán, pesie a tódalas mutaciós sociás.

Brecht semella desentendérese dos dramas que xurden da propia natureza do home. Volve, indiferente, as costas ós desventurados cuia dór non mana do contexto social. Eiquí, mesmamente, podería residir, quizaves, a vulnerabilidá da súa conceición dramática; vulnerabilidá que ás veces salvan as súas propias criaturas forxadas —pesie á "Verfremdung"— cos seus propios anceios segredos. Porque Brecht —coma moitos seres de esceición— era un home íntima e fondamente escindido.

Non sempre resulta doado determiñar na vida e na obra de Brecht os lindeiros nos que atal escisión se produz. Iste desdoblamento —ás veces conflitivo— suscita no espeitador, e aínda no leitor de Brecht un estado vixiante, un comichón latexante, non fallo de abisal enlevo, que se sobrepón a tódalas prevenciós de outro orde co que pode abordárese a súa obra. Atal desdoblamento despunta en varios persoaxes afeitiva, e ás veces ideolóxicamente, escindidos. Neles, ambas tenzas da súa persoalidá atópanse en loita xorda e implacábel. Antre o reborde caótico das primeiras obras e o didaitismo inflesíbel das derradeiras érguense unhas criaturas esgazadas e trimbillicantes, zumegantes de dramaticidá.

Estóu convencido —escribe Delfín Leocadio Garasa— de que iste "agón" é indicio das liortas consigo mesmo do propio Brecht, a quen podía berrárselle coma ó Mauler da *Santa Xoana dos Matadeiros:* "Tes dous espritos rivales aloxados en tí". Tamén eiquí

atopamos un testimoño da rebelión de Brecht contra das retranqueiras da súa intimidá que, ó tencionar espresárense, acorren ós vellos xeitos tradicionás da vida e do teatro.

Danos delo boa proba en *O señor Puntila e o seu criado Matti;* nese señor Puntila, cos seus riberetes humorísticos, pródigo ou egoista, despiedoso ou benino, asegún esteña bébedo ou sobrio. E asimesmo en *A boa muller de Setznam,* aproveitando o recurso das carantoñas do teatro chino, entre Shen-Te e o seu simulado curmán Shni-Ta. Pero de igoal xeito, en seres máis cernes e complexos como Nai Carraxe, que afoga ó nacer todo pulo xeneroso, todo risco tenro, pra seguir sendo unha brután desfeita humá a mercede das vicisitús da guerra. "Terríbel é a tentación da bondá", dí o Cantor-Narrador de o *Círculo de tiza caucasián.*

Nembargante, o persoaxe que millor representa a escisión de Brecht, é o seu Galileo. Na aparencia, o sabio renacentista persoifica os ideás revolucionarios do pensamento moderno. O seu esprito rebelde abomina de tódolos erros tradicionás. Poucos se brindaban tan axeitadamente ó arquetipo heroico: o paladín da loita da razón contra da fe cega, da verdá científica contra das imposiciós dogmáticas etc. Pero Brecht en ningún intre disimula as froxedás e claudicaciós do seu persoaxe: sensualismo, pouquedade, cobiza, falla de escrúpalo. E pesie a iso, ou mesmo quizáves por iso, Galileo non resulta un persoaxe simpático, merecente da nosa solidaridá...

O que de desdoblamento hai na persoalidá brechtiana, xurde decontado cando se adrenta ún no artellamento da obra que Galileo protagoniza. Mais descóbrese asimade noutra pezas que se teñen por moi representativas da liña creadora do escritor. Compriría con todo preguntárese si nos derradeiros anos puido acalar Brecht ista loita interior, ou si lle fixo compaña deica a súa campa.

AS OBRAS DIDÁITICAS

Dentro do panorama dramático creado por Bertolt Brecht, distínguense doadamente dúas grandes tenzas: unha ocupada pola obra correspondente á súa primeira época de escritor, e outra domeada polas pezas que o consagraron na etapa de maturidade.

As obras da primeira época brechtiana son máis ben obras didáiticas, ou "Lehrstücke". Trátase de pezas de mocedade, publicadas aló polo ano 1930. Veñen ser unhas composiciós pra estudantes, que deben dar pe a un debate ou a unha discusión ó final.

O propio autor confesóu en certa ocasión, que, pra concebir estas obras, tíñase inspirado nas pezas que escribiran os xesuítas no tempo das loitas relixiosas medievás. Soio que Brecht non percura unha idealización do home, non tenciona unha postura metafísica; todo o contrario, fai unha esposición materialista da situación do home frente da sociedá.

Brecht emprega eiquí un xeito simple de escribir. Prescinde dos recursos escénicos de tipo ocidental; baséase mesmamente no opos-

to, na sensibilidá china. Tal é o caso de *O que dixo sí, o que dixo non;* un caso dialéitico, no que se amosa a necesidá de encarar cada nova situación cunha nova resposta. ¿Por qué decir sempre que sí, por qué decir *b* despóis de *a* en toda ocasión? Prantexando esta dúbida, Brecht tenta sentar as bases que permitan ó home de hoxe dexergar i entender o mundo dun xeito novo; é decir, comprender os cambios sociás.

A esceición e a régoa, tamén do ano 1930, é asemade unha obra didáitica. Pero trátase dunha peza máis complexa, máis definitiva, máis rematada e máis completa nos seus ouxetivos. Eiquí o autor fai un análise da xusticia, considerada como a grande superestroitura do mundo burgués.

Un buscador de petrólio mata a un coolie, sinxelamente porque coida que íste vai asesinalo pra o roubar. O caso lévase diante da xusticia; e a xusticia resolve que, sendo a régoa xeneral que os homes se determiñen polas súas ambiciós persoás, polos seus egoismos e o seu afán de gaño, a aición do capitalista está xustificada; compre, pois, poñelo en libertá. A esceición da régoa, a bondá humá do coolie non val nada nun mundo que se goberna por unha régoa xeneral. ¿E qué pode facérese frente diso? A obra brechtiana amosa duas soluciós: Ou estimar axeitada e xusta a decisión do xuez, ou decatarse de que esta enormidá xudicial abrolla dunha enormidá social; no derradeiro caso, débese cambear o mundo, non ós homes, pra que a esceición se troque nunha nova e máis xusta régoa xeneral.

Como antes dixemos, unha peza e máis a outra, están escritas de xeito sinxelo, mesmo case monótono; nun estilo que, ás veces, semella inxenuo ou mediocre, pero que está o servicio do interés do autor. Iste, ó cabo, o que tenta é amosar riba dun esceario, na forma máis espida posíbel, da maneira máis práitica, unha nova moral, un novo xeito de comportamento humán. Velahí por qué, pra evitar unha téinica dramática do gosto burgués, Brecht percura os seus elementos na dramaturxia china, e aplícaos en forma operativa ás súas obras. O resultado é ás veces chocante, probe outras, e nunca convincentes.

Tamén *A nai* —baseada, como temos dito, na novela de Gorki— pode considerárese como peza didáitica, só que ven ser a cumiación dista forma. Está escrita de maneira plana, liñal; é decir, narrando sinxelamente unha secuencia de feitos, non un argumento que presenta un antecedente, un conflito, un climax e un desenlace. *A Nai,* máis que a reproducción da historia novelizada de Gorki, é unha leición práitica de comunismo. Brecht non tenciona interesarnos nos feitos e persoalidade da nai; o que percura é amosarnos, sinxelamente, a súa conversión política, o seu espertar á Revolución; e fáino a traveso dunha renque de esceas, cada unha independente de seu, e sin outro fin de unión que o trasformárese da nai, o seu nacemento como ser humán e como conocedora do mundo que a arrodea.

Inda tratándose dunha obra de caráiter didáitico, non hai dúbida de que *A Nai* ilustra moi ben o paso ás obras de teatro épico: "Escrita no estilo dos *Lehrstrücke* —di Brecht—, pero necesitando de aitores profesionás, *A Nai* revela unha dramaturxia antimetafísica, materialista e non-aristotélica".

A partir de agora, o autor alemán tenta abrir novos camiños. Xa se non trata de escribir pezas simples, carregadas de ideoloxía, e ó alcance dos mozos, quenes poden interpretalas sin seren aitores profesionás. O que se tenciona é crear toda unha nova dramaturxia, ou cando menos un xeito aitual de axexar o teatro.

TEATRO ÉPICO

Na realidá, o grande arte de Brecht non consistíu só en cambear o teatro, sinón tamén en cambear a posición dos espeitadores. Pra el, ístes viñan sendo suxetos pasivos, que, ó entrar no teatro, penduraban a razón no vestuario xunto cos seus gabás; dese xeito podían deixárese hipnotizar manseliñamente por unha historia de suspense i enredos.

Brecht quería que a razón fora o grande motor do teatro. Mesmamente por iso, algús dos seus críticos incidiron en erro ó enxuiciar a súa obra: O teatro épico non está rifado coa emoción; o que pasa é que a amosa de xeito razoado; póna baixo dunha nova luz, e ofrécea como un meio de cambear o mundo, e non coma un fin en sí mesma.

O círculo de tiza caucasián é xa a dialéitica chea, a contradición amostrada nun esceario. A obra corresponde ó ano 1944, despóis de tornar a Berlín; ou seña, que corresponde xa á maturidade creadora do escritor.

Nela fúndense dúas historias difrentes: a atribución do neno Miguel a Groucha, a criada que o ten salvado i educado; e a promoción de Azdak ó cárrego de Supremo Xuez de Xeorxia.

Da leitura de ambas historias, semella inferírese que o persoaxe principal da obra non é Groucha; nin tampouco o asunto é o conflito pola posesión dun neno que abandonóu a nai verdadeira e que recolléu a nai falsa, pero agarimosa. O protagonista primeiro é o xuez Azdak, e o que a obra discute e amosa é o problema da propiedá privada. Ese xuez Azdak é un inmoral, un incapaz, un cobarde, un prevaricador; pero, ó mesmo tempo, é un home que sabe administrar xusticia pra os probes, pola sinxela razón de que pertesce á súa mesma cras social.

Outravolta enfrontámonos co tema da xusticia. Pra Brecht, como bó dialéitico, ésta non está en función dos individos, da súa solvencia moral ou das súas virtús persoales. A xusticia é simplesmente custión de crases sociás, e como tal é parceira na loita que ten marcado o século aitual.

En tal aspeito, a figura de Azdak adequire na obra singular relevo. Trátase dun suxeto bulrista, intelixente e cínico, a quen en-

gaiola o debatírese dialéiticamente cun problema legal ou moral. Falando da xusticia de Ozdak, dí Laín que está rexida por tres régoas principás: a informalidade, o humor e máis a equidade; unha equidade deliberadamente forzada deica a paradoxa.

A informalidade patentéase no feito de que Azdak é capaz, coma ninguén, de poñer en solfa os requisitos esternos de que se reviste o Dereito. O humor evidénciase no rir e no facer rir do improvisado xuez, sin que por elo padeza a eficacia conque executivamente chega a sentencia; o seu riso e un riso irónico ou sarcástico, de quen sabe desartellar a realidá e dexargala polo direito e máis polo rivés. A equidade manifféstase en que non é a norma xeneral e abstraita a que decide o tenor da sentencia; é o resultado desa consideración irónica, diseitiva e paradoxal do caso.

Laín, no seu estudo da obra, conclúe co ístas palabras: "Ó marxe de toda anéidota, a tese de Bertolt Brecht en col da administración de xusticia, semella ser a seguinte: Nunha sociedade vella, inxusta e apodrecida, a primeira obriga dun home xusto e reformador será —si pode, pero o literato sempre pode a traveso das criaturas de ficción— desfacer, violenta e irónicamente, as normas tradicionás a prol dun casuismo no que prevalezan a verdade e o dereito do apremido; e pra elo nada millor do que a dialéitica de circunstancias dun inteleitual fornecido de humor e de boa vontade".

Por outra banda, as esceas dista obra de Brecht están presentadas nun senso, no que se dexerga a topeada ou polo menos o roce dos podentes e dos que nada teñen. E por riba de todo, albíscase esa moral de que a propiedá das cousas debe ser de aqueles que máis e millor a fagan producir.

De certo ista peza brechtiana ten un calco tan siñificativo, que leva espertado a meirande atención da crítica.

Pero quizaves a cumiación da obra teatral de Bertolt Brecht, e o seu millor momento, esteñan representados por *Nai Carraxe e os seus fillos*, escrita no 1939, e dirixida polo propio autor dez anos despóis.

Tamén eiquí a protagonista persoifica a contradición na escea. Ana Fierling quere comerciar coa guerra, quere tirar dela froitos, facer o seu pequeno gaño; pero, ó mesmo tempo, non quere pagar á guerra o tributo dos seus tres fillos. "Pra xantar co demo compre unha culler longa", dille un soldado a Ana. Mais ela esquéceo, e ó remate ollámola derrubada e soia, coa súa carreta pantasma, seguindo, aínda sin comprender, ós exércitos polo mapa da Europa Central do século dazaoito.

Hai un intre no primeiro cadro que resume non só a peza, sinón tamén a idea que Brecht tiña do destino: Pra destorvar que os seus fillos marchen á guerra, Nai Carraxe mete unhas cruces negras nun casco guerreiro, e vai tirándoas unha tras doutra. "O que obteña unha cruz negra debe morrer na guerra", dí Ana, e tira tres cru-

ces negras pra os seus fillos. Istes esquéceno axina, e a guerra destruieos.

Referíndose ó feito, escribe Rine Leal: "Eiquí Brecht amósanos tres cousas: 1) que o destino é producto dos seres humáns, e non está feito polos deuses; 2) que Ana é a causante da morte da sua familia, pois simbólicamente é ela a que tira as cruces negras que condenan ós seus fillos e 3) que Ana é a contradición pura, a nai amante dos fillos, a Níobe dos nosos días bélicos, pero ó mesmo tempo a que quere vivir da guerra e non morrer co ela".

Na escea final tense pechado o ciclo tráxico da protagonista que deambula coa súa carreta desfeita. Pero non nos deixemos levar outravolta polo persoaxe individual, engade Rine Leal. "Ana Fierling representa á pequena burguesía alemá, que pensóu na guerra mundial coma un meio de aumentar os seus gaños, e non soupo ter a culler longa: a súa carreta desfeita é a Alemania de arestóra, dividida, conquistada, derrubada tras da guerra, sin os seus fillos millores".

SALVADOR LORENZANA
Vigo

OS ALUGADOS

1

A cuadrilla estaba composta por seis persoas. Tres parexas. Tres homes e tres mulleres. Os homes, xa se sabe, seituraban. O oficio dos homes era seiturar o centeo. As mulleres eran atadoras. As mulleres iban detrás dos homes atando o centeo que os homes seituraban. As mulleres iban facendo os mollos, escouceándoos e deixándoos sobor dos sucos, espallados. Eran mollos pequenos, ben igualadiños, lixeiros como prumas. Os mollos pesados non hai quen os bote á meda. Así que se dan á meda unhos cantos carros de mollos grandes e pesados non hai quen resista. Non hai cristiano capaz, anque sexa forzudo como un boi, de resistir dos brazos. Si os mollos son lixeiros a cousa non ten duda. Danse como enredando e semella que non se sinte o traballo.

Por eso é moi importante que as atadoras fagan ben os mollos, que fagan os mollos lixeiros. As atadoras adiantan máis facendo mollos grandes. Pero os mollos grandes non hai quen os mova.

A cuadrilla de alugados estaba composta por tres parexas. Tres homes e tres mulleres. En total seis persoas.

O caporal ou maioral da cuadrilla era o Cobas. Os outros dous segadores eran Agustín de Benito i o Antón do Caseiro. O Cobas tiña cuarenta anos, máis ou menos. O Agustín de Benito andaría polos vinte e catro anos. O Antón do Caseiro debía ter dazaoito anos pois aínda non fora ó servicio, nin entrara siquer en quintas.

As atadoras eran a Manuela, que era a muller do Cobas. A Dosinda que xa cumprira os trinta anos. I a Carme que andaría entre os dazanove i os vinte anos.

Todos eran dunha pequena aldea de cara a Parga. Unha terra moura, probe e fría. Unha aldea de quince veciños. Producía centeo, patacas i algo de millo.

Os veciños máis arriscados iban ás segas de Castela. Os menos arriscados, menos fortes ou máis vellos iban ás segas a Lugo. Así dende sempre, dende que había acordo. Había algunhas cuadrillas de alugados que tiñan clientela fixa e quedaban apalabrados dun ano pra outro. As segas de Lugo son moito máis doadas que as segas de Castela.

As segas en Lugo comenzan polo San Pedro. Xa o dice o refrán: "Polo San Xohan, sécalle a raíz ó pan; Polo San Pedro, séca-

lle a do medio, e pola Santa Sabel, colle a foucilla e vai segar a el". Pese ó refrán, as segas en Lugo comenzan polo San Pedro, pouco máis ou menos.

Aínda que algunhos anos a seitura comenzaba un pouco máis tarde.

2

O Agustín de Benito andaría polos vinte e catro anos, pois aínda non facía moito que viñera do servicio militar. Na sua casa, ademáis dos pais, eran seis irmaos e tiñan tres vacas. O máis vello estaba casado na casa. O segundo estaba en Casa do Estanqueiro, a onde fora a servir de neno i a onde voltara despois de cumprir o servicio militar. O Estanqueiro trata en vacas i ó irmao do Agustín gústalle ese oficio. O Estanqueiro vai polas feiras e polas casas mercar gando i o irmao do Agustín é o que recolle a mercancía i o que cuida dela deica o embarque. Despóis era el, Agustín. Logo viña o Suso, que agora está no servicio. E despóis duas irmás. A máis vella está servindo en Lugo. A máis nova anda deprendendo servicio militar. O Estanqueiro trata en vacas i ó irmao do Agus- a costureira.

O Agustín tivera que ganarse a vida dende neno. Na sua casa había moitas bocas i o que quixera comer pan tiña que ganalo. Cando o Agustín tiña trece anos puxérono a servir en Bonxe, na casa dun cacharreiro. Cando levaba tres meses ou así na casa do cacharreiro, a ama deixouno cuidando un neno, mentras iba polas berzas pró caldo. O neno estaba enredando no corredor. Cando o Agustín se decatóu, o raio do rapaz, sin saber como nin como non, caéu pró curral. O Agustín nos agardóu máis: botouse a correr cara a casa de seus pais. Contulle ós pais o sucedido. O pai quixo levalo con el outra vez pra Bonxe pero non foi posíbel. O pai foi á casa dos amos do Agustín. Ó neno non lle pasara nada. O corredor do que caíra era baixo i o curral tiña un bon molido pois estaba estrado de novo.

Como o Agustín pesaba na casa de seus pais, deseguidiña lle buscaron novos amos. Esta vez foi na casa do Alcalde, nun povo perto. Na casa do Alcalde había aínda ben labranza e dez vacas. A familia compúñase de dous rapaces, que eran os que traballaban as terras; da ama, que era viuda; dunha criada xa vellota i agora do Agustín. Alí atopouse ó seu xeito. A ama era garimosa con el i os rapaces tamén. Os rapaces sempre o consideraron ben e deprendéronlle a fumar. Polos invernos preocupáronse de mandalo á escola de noite onde deprendeu o pouco que sabe de contas e de pruma. Tamén lle fixeron ir á doutrina. Cando fixo a primeira comunión a ama regaloulle un traxe novo e fixo unha pequena festa no seu honor. O Agustín sempre considerou ós do Alcalde como a xente de seu.

Na casa do Alcalde o Agustín comenzóu como pegureiro. Durante varios anos víuselle andar tras do rabo de dez ou once vacas.

Tamén as xunguía e iba, no carro, pola comida do gando ou ó muíño. O Agustín era o encargado de baixar da palleira a herba seca pró gando, de traer leña pra queimar, de ir á auga pra beber e polas noites, así que viña da escola, tiña que cocer o caldeiro.

Cando foi indo grandiño comenzóu a axudar nas faenas do campo e foi considerado como un obreiro máis. Deprendéu a concencia, ben deprendido, o oficio de labrego. Según iba medrando cada vez iba menos á casa dos pais . Cadráballe un pouco lonxe e soio aparecía pola aldea natal o día da festa. A verdadeira casa del era a casa dos seus amos. Cando lle tocóu de ir ó servicio foi destinado á Cruña. Cando tiña algún permiso a maior parte do tempo pasábao na casa do Alcalde, que agora tiña caseiros.

O ano que entrara en quintas, cando foi a festa da sua aldea, namorouse da Pilar do Herdeiro, que era veciña sua. Na casa da Pilar do Herdeiro, tamén eran probes e con moita familia.

O Agustín e máis a Pilar pensaban casarse cando el viñera do servicio. O Agustín pensóu en irse unhos anos pra Suiza ou pra Alemania con fin de aforraren unhos cartos pra empezar nova vida. Ó vir do servicio casaríase e iríase, el i a muller, por eses mundos de Deus. Pero a Pilar non quería abandoar a aldea en que nacera por nada do mundo. O pai dela podíalles dar un leiro que daba un bon solar, con lugar suficiente prá aira i algo de horta. Nese solar farían unha casiña. O casado casa quere. Collerían unhas terras en arrendo e cavando algo no monte irían vivindo. Os dous eran novos e fortes e traballarían de firme. Traballando pódese ir salindo pra diante. El tiña algunhas pesetas aforradas que ganara na casa do Alcalde. Outros tiñan menos. O Agustín podía ir arrincando a pedra pra erguer a casa. E mal fora que os do Alcalde non lles deran algunha madeira...

E foi así como a Pilar convencera ó Agustín. Como lle tiróu da testa a idea de emigrar.

Nos derradeiros días do Agosto, unha vez que a malla estaba feita i os nabos sementados, antes de comenzar a apaña das patacas, o Agustín e máis a Pilar casáranse. Comenzaran cheos de ilusión unha nova vida. Por eso o Agustín, pra aforrar unhas pesetas coas que comenzar a sua vida de casado de novo, está nunha cuadrilla de alugados. Por eso o Agustín de Benito está nas segas en Lugo.

3

A terra de Lugo, prós alugados, comenza en Paradela e remata en Rábade, aprosimadamente. As parroquias centeeiras son: Farnadeiros, Santa Comba, San Fiz, Sanamede, Buratai, Bóveda, Teixeiro... E logo as terras que van cara Outeiro de Rei, meténdose na Terra Chá. A terra de Lugo, prós alugados, é a que vai dende o río Chamoso, na ponte da Silva, deica a Ponte de Rábade no río Miño. Estas lindes non son todo o xustas i esatas que fora de desexar. Pero dan unha idea, máis ou menos, bastante esata, da comarca que os alugados coñocen co nome de Terra de Lugo.

As fouciñas pra seiturar o pan fanse, na sua maior parte, en Laxosa ou Santa Comba. Véndense na feira de San Pedro, en Nadela; en Lugo; nas feiras de Rábade e aínda na Santa Sabel de Outeiro de Rei. Nas terras de Outeiro de Rei a seitura coménzase despois da romería de Santa Sabel. Pola parte de Nadela e Santa Comba a seitura comenza polo San Pedro. En terras de Lugo a seitura faise dende o San Pedro deica o Santiago, días arriba ou abaixo. En terras de Lugo, pra poñer unha medida concreta, a seitura dura un mes.

Os primeiros alugados aparecen pola feira do San Pedro de Nadela. O mercado máis importante de alugados é o de Lugo. Dende o San Pedro ós primeiros días do mes de sega, en Lugo, na Porta de San Fernando, sentados nas aceras, agardando pola contrata, pódense ver, tódolos anos, as cuadrillas de alugados. As mulleres —as atadoras— séntanse sobre os embrullos de roupa. Os homes están coa fouciña envolta en pallas ou farrapos debaixo do brazo. Homes e mulleres —alugados i alugadas— teñen na testa, pra se defenderen do sol, sombreiros de palla.

Os labregos da terra de Lugo van á capital, á Porta de San Fernando, i alí contratan ós alugados. Axustan, regatean; fan que se van; despois volven e tratan ou non tratan.

O traballo da seitura é durísimo. É, pódese decir, o traballo máis duro de todo o ano. A faena da seitura comenza sobor das sete e media ou oito da mañá. Ós alugados dáselles unha copa de augardente, pra matar o verme, cun anaco de pan i ás veces cun bocadiño de queixo. E sálese prá agra. En cada parroquia hai un bon "corredor"; un segador especializado como si dixeramos, encargado do que lle chaman "correr ós alugados". O "corredor" é o que vai dediante da cuadrilla. Sígueo o maioral i os outros alugados. Denantes de comezar o traballo afíanse as fouciñas. E de cada dez ou doce regos, cando o "corredor" diga, vólvense a afiar. Sobre ás nove ou nove e media da mañá lévase o almorzo ós alugados á mesma leira. O almorzo acostuma a ser caldo de rustrido ou papas. Soio se para o imprescindíbel pra almorzar. Unha vez rematado o almorzo, afíanse de novo as fouciñas e continúase o traballo. Entre as doce e media i a unha chega a cesta do xantar: caldo e despóis pan con touciño; na maior parte das casas danlles viño. Na seitura non se dorme a sesta. Despóis de xantar, síguese seiturando novamente, deica as seis e media ou as sete da tarde que se merenda pan e touciño. Dende que se merenda deica a postura do sol, xúntase o pan e fanse os medeiros. O pan acostumbra a ser xunto polos nenos da casa, si os hai. Os nenos ó rematar de segar un leiro xuntan os mollos en círculo. No medio do círculo faise o medeiro. Cada medeiro carga, aprosimadamente, un carro do país. Os medeiros acostumbra a facelos ó cabo da casa. Cando o cabo da casa corre ós alugados ou seitura con eles, e non hai nenos que xunten o pan, son os alugados i alugadas os que teñen que facer este labor. Entón os mesmos alugados fan os medeiros. Á postura do sol recóllese a cuadrilla e danlles de cenar na casa en

que están contratados. Os alugados dormen na palleira ou na cociña sobre un feixe de palla. Pola mañá, ó erguerse, lávanse un pouco pra espavilarse, ó pé do pozo. I outra vez a repetir o que fixeron o día de onte i o de antonte...

O "corredor", ademáis de comenzar o labor é o que marca o paso da cuadrilla. Pra seiturar con comodidade tódolos segadores teñen que dar o corte ó mesmo tempo. Si non se fai así dificúltaselle o traballo ó que ven detrás. Cando un segador non dá o paso dos demáis o que vai detrás del bótalle a palla ó rezagado por derriba das costas. Pra segar, a fouciña cóllese coa mao dereita; coa mao esquerda asegúrase o pan que se vai cortar e co brazo esquerdo ampárase a palla que se cortou. Cando o "corredor" ou o maioral botan a brazada de pan cortado no rego, os outros que van detrás fano tamén ó mesmo tempo. A cada corte que, coa fouciña se dá no centeo, chámaselle un lance. A seitura é un labor que require unha sincronización perfecta. É un labor pesado e duro. O andar todo o día agachado, case sin parar nin pra beber unha sede de auga, fai doer os cuadrís. E como é labor que se fai cando o sol é máis doente, síntese moita sede. Soio se bebe cando se para pra afiar as fouciñas. O levar auga fresca prá agra é tarefa das mulleres. A ola que contén a auga métese entre unhos mollos pra que non lle pegue o sol. Pola seitura súdase arreo. A roupa aprégase ó corpo como si estivera cosida a el. Por si o calor non fora dabondo hai que contar o exercicio duro que supón a sega que fai que os segadores estean bañados nun mar de sudor. A terra aprégase ás sudes e métese por todo o corpo e dá un picor do demo. Un picor molesto, desagradábel.

As mulleres ademáis de atar teñen que restrollar. Chámase restrollo ó pan que queda na leira despóis de atar. Por moito coidado que se teña sempre quedan espigas que escapan dos mollos.

O que cobra o axustado co amo é o maioral, que é o xefe da cuadrilla. O maioral é o que lle fai a conta ós alugados así que se remata a temporada de sega.

4

A Dosinda fora ás segas porque ten que sacar adiante o fillo. Cousas da vida, xa sabedes.

A Dosinda anda polos trinta anos. O fillo ten doce ou trece.

A Dosinda agora xa non é coñocida. Todos dicen que non é nin a sombra do que foi. Ser é verdade que sempre foi un pouco prosmeira.. Aínda o sigue sendo. Pero non importa..

A Dosinda vive co fillo nunha subeira, no remate da aldea. A subeira ten algo de horta. A subeira non é da Dosinda. Un ano logo pasa i a Dosinda ten que pagar a renta ó amo da subeira. A subeira está pisada de terra. Según se entra, a mao dereita, está a lareira e máis o unllar. Ó fondo está o vertedeiro ó que lle dá luz un pequeno ventanuxo de nada. Según se entra, a mao esquerda, está o cortello do porco. Por detrás do cortello, frente con frente

da lareira, está o dormitorio. Nun rincón do dormitorio está a cama da Dosinda. E noutro rincón a cama do fillo. Unhas camas de madeira con sergón de folla de millo. E pra cubrirse unhas mantas de farrapos.

A Dosinda gana a vida traballando a xornal. O xornal dá pra pouco. Hai que pagar, a conta do xornal, a renta da subeira, o xabón, mercar a roupa dela e máis do fillo... Os cartos vanse sin saber nin como sí nin como non. E por derriba hai que procurar aforrar algo por si ven algunha desgracia. Ún nunca sabe onde a ten. A Dosinda anda ós xornales i anda á rebusca no tempo da seitura e non da apaña das patacas. Gracias á rebusca vai mantendo un porco cada ano. Ademáis do que busca pró porco nas rebuscas, manteno con landras. A Dosinda moi de mañá, pois é a máis madrugadora da aldea, anda polas veiras dos camiños, cando é o tempo, antes de ir traballar ás casas de fora, apañando as landras que can nas corredoiras. Soio as que can nas corredoiras. ¡Deus a libre de meterse a apañar algo no que sabe que non é seu! Antes morrería.

A hestoria da Dosinda é a hestoria do fillo que Deus lle deu e que ela vai sacando adiante como pode. O rapaz é agudo como un allo. A nai, dentro da sua probeza, non o privou de cousa ningunha. Dende ben neno mandouno á escola pra que tivera instrucción. Ningún neno da parroquia asistíu á escola con tanta asiduidade. O fillo da Dosinda nunca perdera un día de escola. Moitos veciños tíñanllo pedido pra gardar o gando. Pero a Dosinda sempre se escusaba:

—¡Probiño! Ten que ir á escola.

—¡Non sei pra qué tanta escola! ¡Pró que lle ha de valer!

A nai facía os ouvidos xordos. O neno seguía indo á escola.

A Dosinda tiña os seus proietos con respeuto ó fillo. Primeiro iría á escola deica que non llo ademitiran máis. Despóis deprendería un oficio. Non quería que o seu fillo fora un labrego como os demáis rapaces da aldea. Cun oficio, e sendo traballador, podía ganar moi ben a vida i amparala a ela na sua vellez. Aínda non sabía que oficio deprendería o rapaz. I eso que tiña matinado moitas veces no caso. Ferreiro non lle chistaba moito. E zoqueiro tampouco. Un bon oficio cecais que fose o de canteiro aínda que tamén ten os seus incomenentes. O canteiro polo regular ten que traballar á intemperie i eso é dunha gran incomodidade. Cecais que o mellor oficio de todos que fora o de carpinteiro. Un bon carpinteiro sempre ten traballo i ademáis, que chova ou que neve, traballa baixo tellas.

Sea como fora a Dosinda tiña que traballar arreo. Os vestidos do fillo cada vez costábanlle máis caros. Cada vez, según iba medrando o rapaz, os gastos iban a máis. Cando o fillo estivera de aprendiz, comenzaría a ganar algo. Pero mentras tanto...

5

A cuadrilla fora, polo San Pedro, á feira de Nadela. Antes de nada mercaron as fouciñas. Logo deran unha volta pola feira. Xan-

taron debaixo dun toldo do que traguían das suas casas. O viño mercáronllo á dona do posto. A media tarde, cando a feira se comenzaba a desfacer, foron contratados por un labrego de Buratai. Era un patrón regordete e colorado, de casa forte. Despóis de moito axuste, de moito amaña e compón, trataron en sesenta pesos a parexa. ¡Nunca tal se acordaba! ¡Nunca se pagaran tales precios! Ben se coñocía que o señor Gonzalo de Buratai era home rico. O señor Gonzalo de Buratai tiña a fachenda ser el o que primeiro comenzase a seitura na sua parroquia.

O señor Gonzalo de Buratai baixou, moi cheo de fachenda, coa sua cuadrilla de alugados polo Cuco abaixo. Ó chegar ó regato torceu cara a eirexa de San Romao; pasou a Agra de Caselas; despois Vilanova e Cardoso i ó anoitecer estaban xa en Buratai. O señor Gonzalo chamou á muller i ordenoulle que preparara a cea prós alugados e máis a palla pra dormiren. I así o fixo.

Ó outro día pola mañá comenzouse cedo o traballo. O señor Gonzalo era home que sabía facer ben as cousas. Trouxo ó "corredor" máis famoso da comarca pra poñelo ó frente da cuadrilla. Na casa do señor Gonzalo había seitura pra máis de tres días. O "corredor" chámase Xerardo i era dun lugar que lle dín Cardoso, perto de Buratai.

O Xerardo era un home dunhos vinte e tres ou vinte e catro anos. Era baixote el e moi delgado. Tiña a barba roxa. Ó andar degolábase todo. Traguía a pucha metida deica as orellas. E vestía unha chaqueta de mahón que traguía compretamente abrochada. Por debaixo da chaqueta podía vérselle o chaleque i a camisa. Os calzós eran de pana e caíanlle moi anchos. Visto por detrás daba a impresión de que a cueira do calzón lle chegaba deica as zocas. As zocas eran grandísmas, moi pechadas no empeine e cun gran bico na punta. Cada unha delas debía de pesar un quintal. Usaba calcetís de lá roxa.

Ó sair prá agra o señor Gonzalo dixéralle á cuadrilla con certa sorna:

—Ahí tedes ó "corredor". Coidadiño con tratarmo ben.

O Xerardo mal respostou ós bós días que lle dera o Cobas i os outros alugados. O Xerardo debía ser algo parvo.

Saíron prá agra. A primeira leira que iban seiturar chamábase "Os Castelos". Tería sobor de tres fanegas de extensión máis ou menos. Ó chegar á leira afiaron as fouciñas. E comenzaron o traballo. O Xerardo iba dediante. Detrás do Xerardo iba o Cobas. Detrás do Cobas iba o Antón do Caseiro e logo Agustín.

O primeiro rego levárono moi descansado. O Xerardo non corría moito. Non é que segara mal. Os alugados, calquera dos alugados, xa viran homes máis valentes dediante de sí. Ó rematar o primeiro rego o Xerardo virou rápido como un lóstrego pra coller o segundo rego. Cando os alugados se decataron o Xerardo estaba comenzando a segar no principio do rego.

No segundo rego o Xerardo seguía ó mesmo paso que no primeiro. O Antón do Caseiro quixo darlle unha leición a aquel home

que lles puxera o amo de "corredor". Xa vería el que é o que corría. O Xerardo iba dediante da cuadrilla coas suas zocas grandes, os seus calcetís de lá i a chaqueta abotonada. Con aquela indumenta, vestido daquel xeito, non se podía ser segador nin nada. Foi entón cando o Antón do Caseiro, botando a brazada de palla cortada derriba do lombo do Cobas, berróu:

—¡Palla! ¡Palla!

O Cobas dixéralle:

—¡Sosega, rapaz! ¡O día aínda está empezando!

O Antón non sosegou. E seguía berrando:

—¡Palla! ¡Palla!

E seguía apurando no Cobas. Botándolle a brazada de palla no lombo do Cobas. O Cobas viuse obrigado a lle pedir palla ó Xerardo. O Xerardo non dixo nada i apurou o paso un pouco máis.

Dentro de unha hora e media ou así chegou o almorzo. Despóis de almorzar afiaron as fouciñas. Dendes que pola mañá comenzara a laboura aínda non as afiaran ningunha vez. Os alugados, cando chegou a hora do almorzo, tiñan desexos dun pequeno respiro. Cando ó Xerardo lle pedían palla apuraba o paso un pouco máis e seguía sempre ó mesmo tren.

A mañá fora abrindo cada vez máis crara. Entre as des e media i as once xa facía un sol que mataba ós paxaros. O "corredor" seguía ó mesmo paso, co chaleque posto e coa chaqueta abotonada. Cando ós alugados lles esbaraban por todo o corpo gotas de sudor grandes como noces, ó Xerardo non lle caía nin unha mala pinga de sudor. Tiña a cara seca como a pedra da lareira. Aquel home debía estar feito de cantería.

Polas once e pico da mañá o Xerardo lévalle ós alugados unha ventaxa de tres regos e medio. Aquelo era unha vergonza. Nunca tal lles pasara. A media mañá unha ventaxa de tres regos e medio é moitísima ventaxa. Era algo que non se concebía. O Xerardo seguía o mesmo que cando se comenzara a faena. Parecía que non se movía con aquelas zocas grandes, coa chaqueta abotonada e sin lle caer unha mala pinga de sudor. Dendes que se almorzara non se afiaran as fouciñas nin unha soia vez. As fouciñas dos alugados xa estaban cegas e non cortaban ben a palla. A fouciña do "corredor" semellaba que cada vez cortaba mellor. Os alugados non se atrevían a parar a afiar. Sempre se afiaba cando o facía o "corredor". Pero o "corredor" non paraba a afiar e semellaba que non estaba disposto a parar.

O Antón do Caseiro estaba que non podía consigo. Estaba que non podía máis. El fora o que tivera a culpa de todo. O que estaba pasando era unha vergonza, un descreto pra toda a cuadrilla. Ó rematar un rego o Antón enfrentouse co Xerardo. E díxolle:

—¿Non paramos a afiar?

—Ninguén llo priva, respostara o Xerardo secamente. E comenzou un novo rego.

O Cobas seguíu detrás do "corredor". I o Antón seguía detrás do Cobas. Ó rematar o rego, o Antón volveu a insistir co Xerardo:

—¿Préstame a sua fouciña?

—O mérito non está na fouciña senón en quen a manexa, lle dixo o "corredor" facendo o troque de fouciñas. E aínda engadíu:

—Eu coa orelleira dun arado segaría o mesmo.

Os alugados comprobaron que aquela afirmación do "corredor" podía ser verdade.

Cando chegou a cesta do xantar sería sobre a unha da tarde. O Xerardo sacáralles ós alugados unha ventaxa de seis regos. A cuadrilla semellaba un batallón en desorde. Un exército vencido. Un iba no comenzo do rego, outro no medio, outro no remate. Fixeran todo o que podían. Estiraron o pelexo deica onde lles deu de sí. Sería imposíbel pedirlles máis. O "corredor" seguía como no comenzo da xornada co seu a de degolado, coas zocas grandes e coa chaqueta abotonada. Non se lle vía caer unha sola pinga de sudor. O sol picaba duro.

Cando se sentaron pra xantar o señor Gonzalo preguntara:

—¿Qué tal vai eso?

—Vai ben, díxera o "corredor". A cuadrilla é boa.

Os alugados calaron como petos. Xantaron todos en silencio. Despóis de xantar o Cobas dixéralle ó amo:

—Nós plantamos. O "corredor" revéntanos.

O Xerardo sorrira. O señor Gonzalo intentara convencer ós alugados pra que se quedaran. Non logrou nada. Non se trataba xa de cartos. O "corredor" ademáis de derrotar ós alugados, desmoralizáraos. O señor Gonzalo dixéralles que non o podían deixar así. Non logrou convencelos. O señor Gonzalo non contaba con semellante cousa e terían que ir deica a casa pra lles pagar. O Cobas, en nome da cuadrilla, renuncióu ó cobro.

Cando se despediron, o "corredor" díxolles con sorna:

—¡Deica outra vez!

Pero non tivo resposta.

Os alugados, mentras as mulleres iban á casa do amo polos embrullos de roupa, estiveron empallando as fouciñas. Despóis colleron o camiño de Lugo.

6

O Antón do Caseiro era un gran rapaz. Era o rapaz máis querido de toda a aldea. Era moi adevirtido e moi amigo dos vellos e dos nenos. Tamén era moi servicial. Semellaba que estaba desexando servir a todo o mundo. Era moi mañoso e tódolos traballos lle caían ben. Sempre era moi voluntario pra facer o que fora.

A familia do Caseiro levaba moitos anos na aldea. O abó viñera de caseiro prós bés, que na parroquia, teñen os de Altide. Dende o tempo do abó, pois, eran caseiros dos de Altide. Mantiñan catro vacas. A casa tiña un circundo grande e bastante bó. O lugar compúñase en total de vinte fincas, unhas máis grandes e outras máis pequenas. Estaban a renta sabida. Pagaban ó ano, dende o tempo dos

abós, doce fanegas de renta i a contribución. Os amos soio viñan por alí no tempo de cobrar as rentas.

A familia do Caseiro compúñase de cinco persoas: os pais e tres fillos. Dos fillos a máis vella era a Remedios, que se casaría axiña. Despóis viña o Antón. E logo o Xan.

Como o lugar que levaban en arrendo non era moi grande, ben podían co traballo. Tódolos anos cavaban un bon bocado no monte, dende que o Antón foi rapaz, que lles daba pra pagar a renta. O Antón aínda tiña tempo pra lle botar unha mao ós veciños cando era preciso. Non había roga nin carreto que non chamasen ó Antón.

A gran paixón do Antón do Caseiro era a velocidade. Dende os dazaséis anos ou así tiña unha bicicleta que lle mercara o pai. Era unha BH de media carreira que corría que era unha monada. Bicicleta máis curiosa que a do Antón non a había. Esmerábase con ela canto podía. Pero ben se lle conocía. O que tiña Antón era de todos menos a bicicleta. A bicicleta era algo sagrado que ninguén, que non fora el, lle podía tocar. Cando había que facer algún recado algo lonxe, ir á vila avisar ó médico ou á botica, non había máis que decirllo. O Antón montaba na bicicleta e nun abrir e pechar de ollos tiña o encargo feito.

O Antón iba ás feiras i ás romerías como un mozo máis. Na aldea ós dazaséis anos xa se é medio home. I ós dazaoito xa se é home compreto.

Pero ó Antón non lle chegaba a bicicleta. Pola bicicleta hai que tirar e non se pode correr todo o que ún quere. A bicicleta por unha costa arriba revéntalle a ún o peito. O Antón agora quería unha moto. Coa moto poñeríase máis axiña na vila e podería ir ás romerías de máis lonxe. A idea da moto primeiro foi unha arela. Foi un sono que nunca pensou que chegaría a ser realidade. Despóis foille dando voltas ó asunto e chegou á concrusión de que el podía ter unha moto como calquera. As motos véndense a prazos. O máis difícil sería xuntar pra pagar o primeiro prazo. Os outros prazos eran de moitos menos cartos. Cecais, si llo dixera ó pai, botaríalle unha mao. Cando se vendese o becerro ou as patacas... O pai sempre o compracera. Cando se lle metera na testa mercar a bicicleta o pai, ó comenzo, puxera mala cara e logo cedera. A irmá e máis a nai puxéranse de parte do Antón. Pouco a pouco, entre os tres, foran reducindo ó pai. O mercar unha moto non é o mesmo que mercar unha bicicleta. Unha moto un pouco regular vale por moitas bicicletas. Podía vender a bicicleta que estaba case nova e moi ben tratada. Ben mirado, da bicicleta sentía desfacerse. Despóis de chegar a unha bicicleta tan preparadiña e tan coidada era un dolor vendela. Non lle iban pagar por ela o que lle costara. Non había razón pra vender a bicicleta. Podía quedar pra o irmao. Cando el mercara a moto, a bicicleta quedaba pra seu irmao.

O Antón pensou moitas veces en plantear o seu problema no seo da familia. Pero non se astrevía nunca. Consideraba que non eran ricos, que lles facía moita falta os poucos cartos que iban xuntando. A moto desequilibraría o presuposto familiar. Pedirlle cartos ó pai

pra mercar unha moto era pouco menos que pedir a lua. ¡Quén sabe! Milagres máis grandes se teñen visto.

Por fin un domingo, despóis do xantar, o Antón dixo a boca de xarro:

—¡Quero mercar unha moto!

O pai abríu unha boca de cuarta.

—¡Tí estás tolo, rapaz! ¿Sabes o que costa unha moto? ¡pra te matar nela! ¿Non che abonda coa bicicleta?

—E que nunha moto córrese máis.

—E nun avión moito máis. O conto da moto acabouse e non se fale máis del.

O Antón volveu insistir noutras ocasiós. Tiña da sua parte, como sempre, a toda a familia, especialmente ó irmao. O pai decía que coa boda da Remedios iban ter moitos gastos. Que non tódalas cousas se podían facer ó mesmo tempo. Que había que agardar. Ó pai non lle chistaban nada as motos. Ademáis dos gastos que fan son as causantes de moitas mortes. Con todo, ante a insistencia de toda a familia, fora cedendo. Despóis da boda da Remedios xa se trataría da moto do Antón.

Así foi como o Antón do Caseiro formou parte da cuadrilla de alugados. O Antón iba comenzar a aforrar pra mercar unha moto.

7

A cuadrilla de alugados chegou a Lugo sobre as cinco da tarde. Entraron pola Porta de San Pedro. Subiron rua de San Pedro arriba, logo torceron pola do Progreso e desembocaron na Praza de Santo Domingo. Colleron a rua de San Marcos e foron sair á Porta de San Fernando. Na Porta de San Fernando atoparon algunha cuadrilla máis. O mercado estaba parado. Aquela tarde ninguén se achegóu a decirlles esta boca é miña.

Ó anoitecer metéronse na casa de Corredoira. Mercaron pan e viño e cearon co touciño crudo que traguían das suas casas. Despóis pagaron a gasto. En total seis pesos. Logo deron unhas voltas polas ruas da ciudade. Contempraron, con ollos asombrados, as luces i as cousas que se espoñían nos escaparates.

Recolléronse a dormir no porche que ten a casa de Corredoira. De almofada puxeron os embrullos de roupa. Despertaron co día. Cando a casa do Corredoira abríu, sobre as seis e media da mañá, entraron a tomar a copa de augardente. En total tres pesetas lles costou a consumición. Seis copas de augardente a dous reás cada copa fan un total de tres pesetas. A conta é ben doada de botar. Máis doada non pode ser.

Sobor das sete da mañá empezou o mercado de alugados. Pedían a sesenta e cinco pesos a parexa. Ofrecíanlles a trinta ou trinta e cinco todo o máis.

Sobor das oito da mañá foron contratados. Pagáronlles, despóis de moito regateo, a cincuenta e cinco pesos a parexa. Contratounos un señor moi fino do mesmo Lugo. Tiña a casa no barrio do Carme,

un bocadiño máis abaixo do Matadeiro Municipal. Con este amo soio tiñan traballo pra un día.

Pola mañá foron segar unhos leiros que estaban no Val do Miño. Pouca cousa. Despóis foron segar outros leirachos cara a Saamasas. A terra do Val do Miño de Lugo é unha terra vizosa. O pan nos fondales engrosa moito a palla e tira pra riba que dá xenio. Cando o ano ven un pouco venteado tumba a palla i é moi costosa de cortar. Como son terras húmedas, que están á veira do Miño, as herbas cativas medran entre o centeo i as fouciñas esbaran por elas que dá gusto. Esto dificulta moito o traballo.

Con este amo daba gusto traballar. Ninguén apuraba ós alugados. Se querían entre rego e rego, mentras afiaban as fouciñas, podían fumar un cigarro con toda tranquilidade. Podían botarlle unha mao ás mulleres pra axudarlles a restrollar. Os alugados sentíanse máis persoas ó non estar vixiados. Seituraban a un paso razonábel. Non levaban dediante un queimado que lles tirase do pelexo como si o pelexo dun home fose un acordeón. O ir ó seu paso, sin os ollos do amo derriba do lombo, reconforta. Aínda que o amo non diga nada a sua presencia abonda. Aínda que o amo non despegue os beizos as intenciós son ben doadas de adiviñar. Porque os amos sempre queren máis. Ó amo non lle doe o lombo dos alugados. O que lle doi ó amo son os seus cartos. O que lle doi ó amo é a soldada que lle ten que pagar ós alugados. ¡Valente cousa! ¡Como si lle la regalara! ¡Como si os alugados non tivesen ben sudadas as pesetas que cobraban!

Ó rematar de seiturar cada leiro os homes iban xuntando o pan. Logo facían os medeiros. Esas eran as ordes do amo. O amo mandou coa cuadrilla a unha criada que lles decía dos leiros e que andaba con eles facendo que facía. A criada andaba de leiro en leiro co garrafón do viño. En troques de levar auga o amo déralles un garrafón de viño. O viño presta millor que a auga. O viño dá forza pra traballar.

O día era moi caluroso. Ás doce o sol picaba moi forte. Os alugados iban segar un leiro que o amo tiña perto de Saamasas. Diante iba a criada falando coas alugadas. Os homes iban detrás. Aínda que o calor apretaba de firme, do río chegaba un bris case impercetíbel que facía a calor máis soportábel. O leiro de perto de Saamasas era pouca cousa. Pouco máis de dous ferrados.

Despóis de rematar o leiro que está perto de Saamasas colleron o camiño da casa do amo en busca do xantar. Entraron por unha cancela que hai ó pé da casa que dá servicio prá aira. A aira, pisada de cemento, estaba detrás da casa e chegaba deica a soleira da porta. Todo ó frente da casa había unha parra que chegaba deica o primeiro piso, á outura do corredor. Debaixo da parra unha mesa. Era un mesa de pedra con bancos tamén de pedra. A parra impedía que o sol caese sobor da mesa. Alí, sentados á mesa, debaixo da parra, estábase moi a gusto. O xantar fora servido pola criada: caldo de repolo, cachelos, sardiñas en conserva i ó remate queixo. Despóis do queixo déronlles café coa sua copa de augardente. O amo tróuxo-

lles unhas farias. Díxolles que o sol picaba moito e que podían descansar un anaco. Os homes puxéronlle lume ás farias. As mulleres fóronse quedando dormidas de bruces sobor da mesa. Os homes, ó rematar as farias, tamén escabezaron un sono.

Serían sobor das catro da tarde cando a criada os acordou. Unhos intres despóis, cando estaban collendo as fouciñas, presentouse o amo. Pedíulles que fosen curiosos.

A criada levou ós alugados a Fingoi. Dende alí vese moi ben a ciudade e todo o Val do Miño. En Fingoi soio había que seiturar unha leira aida grandiña. Era a tarefa que tiñan pra toda a tarde.

Sobre as seis e media a criada foi pola merenda. Cando chegou con ela serían as sete e media aprosimadamente. Pouco faltaba pra rematar de segar a leira. Os alugados acordaron que era mellor rematar o traballo denantes de merendar. Así o fixeron. Cando baixaron por diante do Matadeiro xa non se vía ben. O amo pagoulles e deulles casa cuberta por aquela noite.

8

A Carme tería sobre os vinte anos. Era unha rapaza outa, delgada, moi morena. O que máis destaca nela son os ollos. Unhos ollos mouros e grandes. Unhos ollos quedos que se pousan nún e que semella que non miran. Unhos ollos quedos, fondos, nos que semella que se agacha a noite. Os ollos da Carme teñen tenrura. O ollalos ún sinte unha tenrura quente e humanísima.

A Carme, dende nena, andivera na costura. Andaba cosendo polas casas coa Leonor. É boa vida a das costureiras. Na maior parte das casas as amas sempre teñen pra elas o seu galano, a sua lambetada. Polo vrao non as queima o sol. Polo inverno, que chova ou neve, sempre están a cuberto. A pesar deso a Carme é moura. A Carme non colleu a cór branca que teñen a maior parte das costureiras.

Cando a Carme comenzou a sair á costura tiña reparo e vergonza nas casas de fora. Había que mandala comer. Por un nada poñíase colorada. Co tempo todo lle semellou natural. Estaba nas casas alleas como si estivera na sua propia casa. A Carme era unha rapaza graciosa i adivertida.

Cando era aprendiza comenzou a facer os hilvás. Despóis foi gobernando os oxales e rematando as prendas. E logo comenzou a coser coa máquina. O pai mercoulle unha "Singer" de mao. Dicen que as máquinas "Singer" de coser son as mellores que hai. A Carme gústalle o ruido que fai a máquina cando cose. Cando se sabe manexar unha máquina de coser, a máquina canta como ún quere.

A Carme sabía pouco da vida. A Carme soio sabía facer prendas de roupa e remendar. Pola semana pasaba o tempo nas casas alleas. Os domingos e días santos tiña que gobernar a roupa da sua casa. A roupa do pai e dos irmaos e tamén a sua propia roupa. Unha costureira ten que andar curiosa. A Carme todo lle fora ben na vida. Pero xa se sabe o que pasa. Cando as cousas veñen mal, cando as cousas se torcen non hai quen as compoña. non hai maneira de que

volten ó seu sitio, ó lugar no que antes estaban. O causante de todo fora o Gabriel. O causante das desgracias da Carme non foi outro máis que o Gabriel.

O Gabriel era o mellor mozo da parroquia. Na sua casa gobernábanse ben. Cando o Gabriel chegou do servicio comenzou a facerlle as veiras á Carme. Nas casas ás que a Carme iba coser sempre aparecía o Gabriel. Nin que tivera pauto co demo. Sempre moi solermiño, moi galán acompañando as costureiras. I así un día, outro día e tódolos días. Ó cabo dunha temporadiña o Gabriel pediulle namoro á Carme. A rapaza sentíu brincar o corazón dentro do peito como un corzo novo. O sangue subíulle dun pulo ás meixelas. Naturalmente a Carme dixéralle que sí ó Gabriel. A Carme non desexaba outra cousa máis ardentemente. Eiquí foi onde comenzou a sua desgracia. Porque a Carme tiña unha tristura que a magoaba.

Todo fora ben durante unha temporadiña. O Gabriel comenzou a falar de boda. Había que ir pensando as cousas con tempo. Tanto ún como o outro sentíanse felices facendo proietos. Unha vez casados a Carme iría vivir á casa do Gabriel, cos pais do rapaz.

Pero un día... Sempre hai xente que lle gusta andar de marmulaciós, meténdose nas vidas alleas. Un día a Carme enterouse que o Gabriel o día da feira acompañara a outra rapaza. Cando llo dixeron a Carme fixo que non iba con ela, que o Gabriel nada tiña que ver con ela. Pero entráronlle unhos celos tremendos. Sentíuse moi desgraciada. Pensou que o mundo enteiro se lle botaba derriba. Non comprendía aquela falta do Gabriel. Ela non lle merecía tal cousa. Sentíuse foi ofendida. Terribelmente ofendida.

A boda estaba posta pró comenzo do inverno. A Carme xa non lle importaba. Rompeu co Gabriel. Non o escoitou tan siquer. Ninguén a fixo entrar en razón. A sua ferida era moi recente i aínda escoaba.

A Carme non quería ver ó Gabriel. E pra non velo foi ás segas a Lugo. Nada puideron na sua determinación as razós que lle fixeron os seus. Non escoitou a ninguén. O pai, ó ver que non podía vencer a teima da rapaza, deixouna ir na cuadrilla de alugados. Xa o mundo lle enseñaría o que era bon. Xa se desengañaría por sí mesma. Non hai mestre como o mundo.

A Carme, á semana de saír da aldea, pensaba arreo no Gabriel con un inmenso amor. Coidaba que a leición que lle dera de algo lle iba valer. O Gabriel deprendería quen era a Carme. Deprendería que coa Carme non se pode xogar.

9

Agora seituraban en Samartiño. Na casa do Baluro de Samartiño. O Baluro é o máis rico da parroquia. Andará polos cincuenta anos de edade. Casou un pouco vello xa. Ten tres fillos. O máis vello é un neno que andará polos doce anos. A segunda é unha nena que terá dez. O máis novo é un neno e terá oito anos. O Baluro ten un criado que leva moitos anos na casa e que se chama Eliseo.

Na casa do Baluro hai sega pra catro días. Na casa do Baluro traballa todo dios. O Baluro é o que vai dediante dos alugados. O

Eliseo vai detrás do Baluro. Ó Eliseo comenza a pesarlle a fouciña. E despóis vai a cuadrilla de alugados.

A muller do Baluro anda coas atadoras. E de cando en vez roña:

—¡Hai que baixar máis a mao a esas pallas!

Ou:

—O ben de Deus non é pra apedrar.

As alugadas calan e siguen traballando o mellor que poden.

O fillo máis vello do Baluro é o que xunta os mollos. El soio, cos seus doce anos, sin axuda de ninguén, dá xunto o pan de cinco fouciñas. Anda lixeiro como unha donicela.

Na casa do Baluro chaman ós alugados ó raiar o día. Danlles un anaco de pan seco e sálese prá agra. Sobor das nove da mañá ou un pouco antes chega a muller do Baluro co almorzo de caldo de rustrido. Na casa do Baluro non se toman as once nin se merenda. O xantar i a cea consisten en touciño crudo e nun pan mouro como un carbón. O touciño é marelo e dun grosor dunha mao travesa. Ó xantar párase o xusto pra comer e pra botar un cigarro a toda presa. O labor remátase cando comenza a escurecer. Así que se larga da seitura hai que ir ó prado pra coller a herba do gando. A cada ún seu feixe a pouco toca. Ó chegar á casa céase. Os alugados van dormir á palleira. Mentras os alugados cean o Baluro dalle de comer ó gando.

O Baluro, mentras os alugados van prá leira ou apuran os cigarros despóis de xantar, aínda se laia:

—Agora non é traballar. Agora vivimos como reises. Cando eu era rapaz sí que se traballaba.

O Baluro, cando se remata o labor do día, ó ir ó prado, dille ós alugados:

—Eiquí é unha monada segar. Non é como ó pé de Lugo que lles poñen corredores ós alugados.

Os alugados calan. Calar é unha gran virtude esperimentada dende vello. O amo é o que paga. Hai que procurar cumprir o mellor que se poida. A ninguén lle caen os pás cocidos do ceo. Homes como o Baluro hai moitos. Xentes que se pasan a vida traballa que te traballa cansándose como burros pra nada. Pra ter o mesmo que teñen os demáis. Non hai que lle facer. Hai que deixar a cada ún coa sua teima. O Baluro é posíbel que non sexa mal home.

Cando os alugados remataron a sega na casa do Baluro había un anaquiño de noite. Seiturábase con gran dificultade. O amo dixo que había que rematar de seiturar aquela leira. Pra o outro día aínda lle quedaba un leirote sin segar. Os alugados non se lle quixeron quedar a menos que lles pagara a mañá compreta. O Baluro non quixo. Aínda intentou que lle rebaixaran do axustado pretestando que a seitura non lle quedaba rematada, cousa que non lle pasara nunca.

—Tódalas cuadrillas de alugados que segaron nesta casa —decía— nunca deixaron unha palla dereita.

—Eso é cousa sua —protestara o Cobas—. Si quere que sigamos segando ten que nos pagar. Nós cumprimos co tratado.

—Mellor podían cumprir.

O Baluro non os convenceu. Despóis de cobrar o tratado, sin que lle fixeran rebaixa, os alugados fóronse. O Baluro quedóu rosmando.

10

O Cobas era un home máis ben pequeno. Moi cabal en tódolos seus tratos. A sua palabra era como un documento. Na parroquia era querido i apreciado. O Cobas tiña sobor de cuarenta anos de edade i estaba cargado de fillos. Agora andaba polo sesto fillo. O Alfredo é o máis vello e anda polos doce ou trece anos. A muller do Cobas, que se chama Manuela, ten trinta e seis ou trinta e sete anos.

O Cobas non lle ten medo ningún á seitura. Dendes dos dez anos ou así fora de alugado a Castela. Daquela eran outros tempos e non se ganaba nada. O pior de Castela era a sede. O Cobas sempre dice que en toda Castela non haberá máis de seis fontes a todo tirar. El ben sabe porque o dice. Cando o Cobas foi a Castela a primeira vez aínda non se oira falar de tratores. Eran os alugados galegos os que facían a seitura. Agora en Castela seica non precisan alugados. Agora fan a sega con tratores. Mellor pra eles. Pra irse matar a Castela un mes e meio ou dous meses e ganar pouco é mellor quedarse na casa. Agora gánase máis en Francia, en Alemania ou en Suiza.

Antes tódolos homes da parroquia, ou case todos, iban a Castela. O Cobas fora por primeira vez cando tiña dez anos. Daquela aínda non era quen pra manexar a fouciña. Iba de atador. En Castela eran homes os que ataban: rapaces ou vellos que aínda non valían ou que xa non valían pra manexar a fouciña. O Cobas de mozo seguíu indo a Castela. Moito esforzo e moito sudor ten deixado nas chairas ardidas da Meseta. Aquelo xa pasara. Aquelo quedara atrás como quedaron atrás tamén os mellores días da sua mocedade.

Cando o Cobas se empezou a cansar de ir ás segas a Castela comenzou a ír ás segas a Lugo. Sempre como maioral. O Cobas era o que organizaba e mandaba, na sua parroquia, as cuadrillas de alugados. Houbo anos que chegou a levar sete fouciñas i outras tantas atadoras. Agora cada vez había máis dificultades pra xuntar cuadrilla. A seitura é un traballo moi duro. A xente prefire marcharse pró estranxeiro. O Cobas tíñalle querencia á seitura. Aínda que houbera que traballar moi duramente sempre se andan novas terras e se coñocen novas xentes. Esto racha a monotonía de todo o ano i enriquece a ún. Fora na seitura onde apalabrou á Manuela que agora é a sua muller. Pero o Cobas, tan forte noutro tempo, comenzaba a cansar. Pensaba que a muller non debía ir de atadora. Pensaba que a Manuela debía quedar na casa, que tiña abondo con cuidar dos fillos e dos vellos pais. A vida moitas veces manda. E unhas pesetas máis nunca veñen mal.

Este ano foi a Manuela a que animou ó home pra que formara cuadrilla e salira con ela ás segas a Lugo. Dende que o Cobas i a Manuela se casaran vivían na casa da muller, cos pais dela. Os pais da Manuela fóronse quedando soios. As fillas fóronse casando. Unha

delas, a Rosalía, emigrara a Venezuela e dalí recramara a un irmao. O fillo casou fora. E foi a Manuela, a muller do Cobas, a que se quedou na casa i atende dos pais.

O Cobas tiña aforrados unhos cartos. Despóis de se casar comenzaron a vir fillos moi arreo. Un fillo sempre trai gastos consigo. Por si esto fora pouco a enfermedade do sogro veu empeorar as cousas. Despóis a operación á vesícula. A operación costara moitos miles de pesetas. Demasiados miles de pesetas pra ser pagados por un probe. Tiveron que pedir cartos prestados pra facer frente á operación do vello. O tempo logo pasa i os réditos corren que é unha monada. Toda a familia tiña que sacrificarse. Toda a familia tiña que pasar privaciós. O Cobas sempre cumpríu cos réditos e aínda rebaixara o capital que lle prestaran. No medio de todo aínda tiveran sorte: o patrón, despóis da operación, quedou sano como un buxo. Valera a pena facer o esforzo.

Este ano o Cobas non estaba moi decidido a ir ás segas. Foi a muller o que o convenceu. Ela tamén iría. Non pasou por menos. O pai marchaba ben. Os nenos non terían duda porque os abós cuidarían deles. O Cobas non tivo que lle decir á muller. O domingo seguinte, saída da misa da parroquia, a cuadrilla de alugados quedou formada. O Cobas, como sempre, era maioral

11

Os alugados seituraban en San Lourenzo. A cuadrilla viñera baixando das terras de Lugo cara á sua aldea. O Cabanas de San Lourenzo contratounos en Outeiro de Rei, na praza do concello. En Outeiro de Rei fixeran a seitura en catro ou cinco casas. En Outeiro de Rei non pagan moito pero trabállase descansado e tratan bastante ben ós alugados. Así que non lles saíu máis traballo en Outeiro de Rei, trataron co Cabanas de San Lourenzo.

A parroquia de San Lourenzo está na Terra Chá. É unha aldea máis ben probe. Ten moi boas barreiras. Das barreiras de San Lourenzo levan o barro os cacharreiros de Bonxe. En San Lourenzo os carballos medran pouco i a terra é moura como o pecado na sua maior parte. Cando ven unha primaveira axeitada colleitan aínda ben patacas. As patacas i o centeo son as riquezas fundamentales da parroquia, ademáis do gando. Eiquí a palla do centeo non é tan grosa como nos fondales das terras da veira do Miño. Por eso é máis doada en cortar. Pero non grana tanto, aínda que o grao é máis limpo.

Somentes faltan unhos días pró Santiago. Os alugados pensan estar de volta na sua aldea o día de Santiago. Están cansos. E tamén teñen que facer a sua seitura. Así que rematen a contrata que teñen na casa do Cabanas collerán o camiño das suas casas. Xa teñen anceios de chegar. Hai tres semanas, pouco máis ou menos, que deixaron a sua casa.

O Cabanas é un labrego que se goberna moi ben. Sementa de

oito a dez fanegas a cada mao. Na casa do Cabanas os alugados han ter traballo pra unhos tres días.

En San Lourenzo o sol cai a promo. Non hai a frescura, o bris maino que se sinte nas terras do Miño. Os ceos son outos e non se sinte correr unha pinga de aire. A terra está compretamente reseca i ergue unha poeira que se aprega a ún dun xeito condenado. A terra, misturada coas sudes, pica dun xeito feroz. O sol da Terra Chá quéimalle a ún a pel como si estivese metido nun forno. As xentes desta terra son mouras; mouras como o cú dun pote. Falan dun xeito lento, pausado, pronunciando moi ben as palabras. Tamén son de movimentos torpes aínda que moi duras pró traballo.

Os alugados adiantaban ben no traballo. Neste centeo, case sin herbas, coa palla ben sequiña, de cana delgada, adiántase moito. O Cabanas andaba coa cuadrilla pero non era un gran segador. Co Cabanas íbase a un paso moi razonábel.

Cando os alugados remataron a seitura na casa do Cabanas serían as seis e media da tarde. Despóis merendaron. O viño correu abondosamente pra celebrar o albaroque. Quedaba un bon anaco de tarde i había que aproveitala. O amo dispuxo que iría gadañar un pradelo de herba seca.

Os alugados foron gadañar o pradelo. Tiña unha herba rara e dreita, moi mala de cortar. As gadañas non se baixaban ó prado. Con todo foron cortando a herba. As mulleres estendíana. O pradelo non era moi grande. Con todo deulles que facer deica o anoitecer. O Cabanas era mellor gadañeiro que segador de pan. Daba gusto velo coa gadaña na mao. Iba dediante dos outros gadañeiros, co seu corno cheo dauga no que levaba metida a pedra de afiar, colgando do cinto.

Así que remataron a gadaña do pradelo recolléronse prá casa do amo. Cearon. Logo fixéronlles a conta. Despóis os amos fóronse deitar i os alugados estenderon a palla na cociña pra dormir.

Deloutro día, ben de mañá, os alugados acordaron. Erguéronse, recolleron a palla que lles servíu de leito e fóronse eslabuxar un pouco ó pozo. Despóis colleron os embrullos de roupa e marcharon cara a sua aldea. Ó chegar xa o Cobas lles faría as contas a cada ún deles.

12

Os alugados chegaron á aldea a víspora do Santiago. Na casa do Cobas fixeron as contas. Despóis cada ún foi prá sua casa, prá sua vida. Na terra de Lugo quedaba feita a seitura un ano máis. Os medeiros nas agras ou o pan nas medas cantaban a groria doutra colleita que se lograra. Os alugados aínda tiñan a sua seitura sin facer. O día de Santiago descansarían. Ó outro día afiarían as fouciñas e irían seiturar cada ún no seu. Irían seiturar o pan que comerían todo o ano.

MANUEL MARIA

Monforte de Lemos

O APOCALIPSE DE SAN XOAN

INTRODUCCION

Despóis do Cantar dos Cantares, ofrecemos aos lectores unha escolma de pasaxes do libro do Apocalipse, que é o derradeiro escrito da Biblia. O carácter especial do xénero literario en que foi composta esta obra e o feito de que non se fixera a traducción completa oblígannos a facer unha introducción un pouco longa que poña en antecedentes aos nosos lectores.

Os Apocalipses froleceron sobre todo a partir do século III antes de Cristo, precisamente nos tempos das máis grandes calamidades do pobo de Israel, porque estos escritos tiñan precisamente a finalidade de consolar ou levantar o corazón dos homes nos momentos difíciles. Hai quen pensa que o xénero literario apocalíptico tén antecedentes literarios --non ideolóxicos-- en Babilonia e no Irán. Mais coidamos que nin siquera fai falta buscar aló o orixen, porque sin sairse da Biblia, temos nela bastantes antecedentes, principalmente nos libros proféticos e, sobre todo, no de Daniel, do que o Apocalipse ten 88 citas.

Apocalipse é unha verba de orixen grego e sinifica "revelación". Os apocalipses preséntanse como revelacións divinas, nas que se anuncian tempos venturosos pra que a esperanza posta nelas manteña erguidos os corazóns dos homes. Pra conseguir unha descripción dos trunfos futuros, válense os autores de imaxes, moitas veces fantásticas, que se presentan a modo de visións sentidas polos escritores. O misterio propio da visión enriquécese aínda máis ca fantasía do escritor, que sabe que a sua obra non debe caer nas mans de calquera, senón sólo dos iniciados, porque unha característica dos escritos apocalípticos é o esoterismo. Finalmente, os escritores que non tiñan no seu tempo un nome famoso na literatura recurren á seudonimia atribuíndo os libros a personaxes de moita sona, preocupándose así máis de que os escritos aproveiten aos homes que de que o propio nome pase á posteridade.

O NOSO APOCALIPSE.

A última nota indicada non corresponde ao Apocalipse bíblico, porque o seu autor é o conocido apóstolo do Señor e hirmán de Santiago o Maior, Xoán de Zebedeo. Así o reconoce unánimemen-

te a máis antiga tradición cristiana, a anteror ao século III, que é precisamente a única que podía dubidar si a atribución do libro non fora verdadeira. Foi o presbítero romano Caio o primeiro que dixo que non podía ser Xoán, porque non vía outra mancira de se defender dos milenaristas, uns herexes que dixeron que ao fin do mundo resucitarían os xustos e reinarían mil anos con Cristo hastra que, pasado este tempo, resucitaran o resto dos homes e se fixera o xuicio universal. Os milenaristas pretendían basar a sua doctrina no libro do Apocalipse, e como tantos outros despóis deles, buscarían nas páxinas do Apocalipse unha profecía sobre a respectiva época histórica.

Mais a paternidade xoánica do libro é moi clara, se ben se pode admitir que se valéu o Apóstolo de amanuenses ou incluso de redactores que compuxeron a obra tomando como base as ideas que Xoán lles dera. E nin siquera facería falta dar esta explicación, porque as diferencias de estilo --o grego do Apocalipse non é tan perfecto como o do IV Evanxelio-- e os moitos semitismos presentes no noso libro poderían derivarse das influencias dos libros hebreos do Antiguo Testamento. Polo que respecta ao carácter fogoso do escritor moi distinto da persoa tranquila que refreixa o Evanxelio, explicaríase pola diversidade das circunstancias, que no tempo do Apocalipse son de dificultades e de persecución.

En cambio, temos a favor de Xoán como autor a presencia do seu nome ao comenzo e ao fin do libro e numerosos datos de crítica interna, como é a identidade de vocabulario típicamente xoánico; tales son as verbas "Año" e "Verbo" aplicadas a Cristo, as imaxes da "auga viva" e da "vida", as descripcións dos bens mesiánicos e da creación e outras máis. A tradición eclesiástica é unánime en afirmar que foi San Xoán o autor de este libro. Mais, aínda que fora outro, con tal de que a data da composición se poña antes da morte do último Apóstol --que é cando se cerra a revelación--, nada sufriría a inspiración do libro, porque a cuestión do autor de un libro inspirado é, salvo en raras ocasións que non hai por qué indicar aquí, un problema puramente histórico.

CANDO E DONDE FOI ESCRITO.

A esta pregunta responde unha tradición antiga que arranca da afirmación de San Ireneo: "Xoán --di o bispo de Lyón-- contemplóu o Apocalipse non hai moito tempo e casi na nosa xeneración, ao final do reino de Domiciano". O historiador Eusebio é da mesma opinión e indica unha data concreta: entre o ano 14 e o 15 do imperio de Domiciano, que sería o ano 95 da nosa era. Data que convén moito ás características internas da obra, xa que nela aparecen unhas circunstancias moi verosímiles nese tempo das comunidades cristianas de Asia Menor, que foran fundadas por San Paulos antes do ano 66.

Por aquel tempo Xoán, bispo de Efeso, fora desterrado á illa de Patmos, despóis do fallido martirio do Apóstol en Roma, onda á

Porta Latina, na Vía Apia. Patmos foi, pois, o lugar onde Xoán escribéu o Apocalipse. Por eso se lle chama ao Apóstolo "Vidente de Patmos".

A este propósito, ocúrresenos unha cuestión. As visións que se contan no libro, ¿foron reales ou son unha pura ficción literaria? Tampouco sería contraria á inspiración do libro esta segunda posibilidade. Mais o análisis da obra dalle razón á constante tradición cristiana, que considera a Xoán como un profeta que recibéu de Deus o favor das visións sobrenaturales que despóis había de transmitir no Apocalipse. Que estas visións foran obxetivas --ou sea que tiveran unha realidade exterior-- ou simples impresións producidas polo Señor na mente do escritor é outra cousa, que non podemos determinar sólo cos datos que temos á man.

FINALIDADE PRETENDIDA POR XOAN.

Todo escritor redacta as suas obras con algunha intención. ¿Cál foi a de Xoán cando escribéu o Apocalipse? Desde logo, consolar aos homes do seu tempo, inmediatamente aos da provincia proconsular de Asia Menor, e tamén, nun segundo término, aos de tódolos tempos, que poderían ver nos perigos de aquel entón unha imaxe das dificultades que sempre tivo e tén que superar a Eirexa, conforme lle anunciara o seu Fundador.

As dificultades contemporáneas de Xoán eran moitas. En primeiro lugar, algunhas das comunidades cristianas de Asia Menor que noutros momentos foran verdadeiros focos de fe, empezaban a decaer. Mais esta decadencia non era sólo consecuencia de unha debilitación interior da fe, sinón tamén producto de influencias extrañas. Por unha parte, o culto ao Emperador, que en Oriente empezara no tempo dos Seléucidas como unha maneira de aloumiñar aos príncipes, era fomentado desde Roma por razóns de orde político, xa que na capital do Imperio coidábase --e con fundamento-- que canto máis viva se mantivera a idea de que o rei representaba á deusa Roma, tanto máis se fundían nunha unidade as heteroxéneas xentes que formaban parte do Imperio. Domiciano, que se facía chamar, como nos recorda Suetonio, "Señor e Deus noso", chegóu a castigar ca morte a tódolos que lle negaban ese acto de adoración. Por eso San Xoán recomenda aos seus lectores que non se deixen marcar ca marca da Bestia.

As persecucións eran permanentes e xa non había comunidade cristiana que non tivera unha boa lista de mortos. Os primeiros en perseguir aos seguidores de Cristo foran os xudéus, mentres naqueles tempos primeiros os romanos, aínda que non fora máis que por contrariar ás autoridades palestinenses, mostrábanse contemporizadores cos seguidores de Xesús de Nazaret. Mais, a partir de Nerón, tamén os romanos loitaban contra a Eirexa. Por eso se nota un cambio tan grande entre as Epístolas de San Paulos e o Apocalipse. San Paulos recomenda respetar ás autoridades imperiales. San Xoán,

en cambio, refreixa a enemiga que pouco a pouco foi formándose nas comunidades contra o Emperador e os seus satélites.

Tamén había, principalmente en Oriente, o perigo ideolóxico. Por un lado, o culto a Artemisa e a Cibeles, que era o único que quedaba vivo da antiga relixión politeísta. Por outro, as novas correntes doctrinales. Son dignas de recordar, entre outras, a de Cerinto e a dos Nicolaitas. Cerinto negaba que o mundo fora creado por Deus, a concepción virxinal de María e a divinidade de Xesús, Como un neoxudeismo heterodoxo que era o seu movimento, esperaba un mesianismo de tipo material. Os nicolaítas fomentaban o desenfreno moral, a participación nas comidas sacrificiales en honor dos ídolos, e os matrimonios dos cristiáns con mulleres paganas con grave peligro prá perseverancia dos cristiáns na sua fe. No fondo estes dous movimentos tiñan moito do gnosticismo que San Xoán combatira no Evanxelio que leva o seu nome.

INTERPRETACION DO APOCALIPSE.

E do cuarto Evanxelio hai moito no Apocalipse. Baste lembrar a loita que o Apocalipse representa entre o Ben e o Mal. Non se trata de dous principios iguales, sinón da loita que o enemigo de Deus e dos homes, Satán, leva a cabo contra o Señor e os seus fillos por medio das forzas temporales que en todo tempo, mentres a fase terrena da Eirexa non se remate, traballarán por impedir o progreso do Reino de Deus.

Desta maneira, xa tomamos unha postura concreta no eternamente discutido problema da interpretación do Apocalipse. Fundamentalmente é unha profecía. En consecuencia, fala dos problemas que a Eirexa terá sempre, aínda que tome como base as circunstancias históricas en que viven o autor do libro e os seus lectores inmediatos. Obxeto da profecía é a victoria final de Cristo e dos seus elexidos; noutras verbas, inculcar, dramatizándoa, a profecía de Xesús de que o poder do Inferno nada poderá contra a Eirexa.

Mais, como toda profecía, o Apocalipse é un libro escuro, enigmático, fantástico. Destaca nel o simbolismo dos números, sobre todo do número sete, xa que son sete os broches do libro onde se contén a profecía, sete as trompetas, sete as señales do Ceo, sete as copas de ira de Deus, sete voces celestiales e sete as visións finales.

Por necesidade de inculcar os argumentos da esperanza, o autor repite duas veces as mesmas cousas, que primeiro son escoitadas por el e despóis vistas. Esta doble perspectiva acústica e óptica non se refire a duas realidades diversas, sinón á mesma.

Non se pode tratar de buscar na realidade unha correspondencia con cada un dos elementos. A interpretación das imaxes do Apocalipse débese facer da mesma maneira que a interpretación das parábolas: todo o conxunto quer expresar unha idea. Por exemplo, no capítulo IX, versículos 7 ao 10 non se pode tratar de identificar unha realidade con cada un dos elementos con que se adornan as langos-

tas, sinón que todo o conxunto, tal vez valéndose de figuras de monstruos da iconografía oriental, quer sinificar uns enemigos moi temibles e nada máis.

A TRADUCCION.

A traducción de Manuel Vidán está feita sobre o texto grego de Merk, e tendo en conta as traduccións ao francés de Biblia de Xerusalén, así como tamén as castellanas de Colunga e máis a de Bover e, naturalmente, a latina da Vulgata.

O traductor soupo captar e refreixar a sinxeleza paractática, o ritmo e máis a fonda emoción litúrxica e esperanzadora que alenta dentro da beleza do Apocalipse da águia de San Xoán.

ESCOLMA

O TRONO CELESTE

IV.—1 Logo, miréi e vin no Ceo unha porta aberta. E aquela voz que eu sentira antes, díxome a modo de trompeta que falase conmigo: *Rube aquí arriba, que che vou amosar o que tén que pasar despóis de esto.*

2 Nun instante, estiven alí en espíritu.

3 No ceo, vin un Trono. No Trono, había un entronizado. / O entronizado parecíase, no aspecto, a unha pedra de xaspe e de sardónice. O Trono estaba aureolado de un iris que tiña a vistosidade da esmeralda.

4 Arredor do Trono, había tamén outros vintecatro tronos. Vin sentados nestes tronos a Vintecatro Presbíteros, vestidos de túnicas brancas e con coroas de ouro na cabeza.

5 Do Trono, saían lóstregos de voz entrondosa.

Había ardendo cara o Trono sete lámparas de lume, que veñen ser os Sete Espíritus de Deus.

6 Diante do Trono hai como un mar, transparente como o o cristal.

IV.—Todo o que o autor do Apocalipse conta no seu libro é presentado como unha visión que él tivera no Ceo. Pra chegar á morada de Deus, a onde foi invitado polo Señor, entróu por unha das aberturas —unha porta— polas que, según a mentalidade dos antigos semitas, saían os astros colgados do firmamento.

Tan pronto como chegóu ao Ceo, caéu en éxtasis. Todo o que veu é casi indescriptible. Pra falar de todo esto, vállese de imaxes creadas polo profeta Ezequiel, nas que as cores vivas, charramandeiras e chamativas, mésclanse co verdor do nimbo de Deus, según o salmo 104.

4.—Vintecatro tronos pra outras tantas persoas, que comparten con Deus o goberno do mundo. O número pode representar os vintecatro turnos de sacerdotes do Antigo Testamento ou tamén os doce profetas pola Vella Ley e os doce Apóstoles de Xesús, ou tamén as vintecatro horas do día pra sinificar que en ningún momento deixan de dar gloria a Deus estes privilexiados que viven preto de El. Na traducción prefereuse poñer "Presbíteros" e non "Vellos", porque a palabra grega, máis que referirse á edade, atende á función político-litúrxica dos vintecatro, que recordan aos "presbíteros" que gobernaban cada unha das cidades de Israel e que formaban parte do Sanhedrín. Eran persoas prudentes, experimentadas e de boa estima, sin que importaran nada os anos.

5.—Os sete Espíritus de Deus, imaxe tomada da lámpara ou candelabro dos sete brazos do Templo de Xerusalén, representan a totalidade dos dons do Espíritu Santo.

6.—Os semitas consideraban o firmamento, que estaba entre o Ceo e a Terra, como unha plancha sólida e brillante que se pode comparar con

Inmediatos ao Trono e arrodeándoo, hai Catro Viventes
que están cheos de ollos por fóra e por dentro.
7 O Primeiro Vivente tén semellanza de león. O Segundo Vi-
vente parécese a un becerro. O Terceiro Vivente tén o aspecto
de un home. O Cuarto Vivente semella ser unha águia voando.
8 Estes Catro Viventes teñen seis alas cada un. Por derredor
e por dedentro están cheos de ollos. E non paran de decir día
e noite: *Santo, santo, santo Señor é o Deus Omnipotente: que
era, e que é, e que seguirá sendo.*
9 E —cando os Viventes glorifican e honran e lle cantan
10 himnos eucarísticos ao Entronizado que vive por séculos de
séculos— / humíllanse os Vintecatro Presbíteros diante do
Entronizado, adorándoo por vivir por séculos de séculos; e in-
11 clinan as coroas cara o Trono, decindo: / *Noso Señor, Ti és
digno de recibir a gloria e máis os honores do imperio, por
creares Ti tódalas cousas; porque foi pola tua vontade polo
que elas eisisten e foron creadas.*

O ROLLO ESCRITO DE SETE BROCHES E MÁIS O AÑO

V.—1 Na dereita do Entronizado, vin un Rollo Escrito polo
frente e polo revés, que estaba abrochado con Sete Broches.
2 Un anxo forte pregoaba con gran voz: *¿Quén se sinte dig-
no de abrir o Rollo, desabrochándolle os seus Broches?*
3 E non había ninguén —nin no Ceo, nin na Terra, nin De-
baixo da Terra— que poidese abrir aquel Rollo nin ollalo.
4 Moito choraba eu de que non houbese ninguén que fose
digno de abrir o Rollo nin de ollalo.
5 Pro, dime entón un dos Presbíteros: *Non chores; mira que
o León da Tribu de Xudá —que é a raíz de David— consi-
guéu o poder de abrir o Rollo e de desabrocharlle os Sete
Broches.*

---

un mar. Os catro Viventes, sentados cada un deles nun lado do trono en dirección aos catro puntos cardinales, representan toda a creación, simbolizada nos seres máis distintos: o león é o máis impresionante dos animales salvaxes, o becerro destaca pola sua forza entre o gando, o home sobresale pola sabiduría e a águia é a creatura máis lixeira. Os ollos dos Viventes simbolizan a sabiduría de Deus. O simbolismo, que procede de Ezequiel, foi collido pola tradición cristiana pra representar plásticamente aos catro Evanxelistas. A función dos catro Viventes é principalmente axudar no goberno do mundo e oficiar a liturxia celeste, que é semellante nas ceremonias e nas palabras á liturxia da Eirexa militante.

V.—Tódolos misterios que iban ser revelados ao Vidente estaban escritos nun rollo de papiro abrochado con sete broches ou selos. Ninguén podía desabrochalo, e este feito fixo chorar a Xoán; mais moi pronto veu un ánxo a consolalo, porque alí, entre o trono de Deus e os dos vintecatro estaba o Año, a quen Deus dera todo o poder de xuicio. O Año, que no Vello Testamento era figurado nun león —o León de Xudá— pra siñificar o seu poder, aparecía agora como o manso Año —o Año de Deus, de Xoán Bautista— que fora levado á morte en ben dos homes. Toda a corte celestial lle daba gloria, como no capítulo precedente facían con Deus Pai.

6 E no medio —antre o Trono cos Catro Viventes e os Presbíteros— vin que estaba de pé un Año que fora inmolado. Tiña Sete Cornos e Sete Ollos, que veñen ser os Sete Espíritus de Deus enviados a toda a Terra.

7 El foi, e colléu o Rollo da dereita do Entronizado.

8 Cando o colléu, humíllaronse ante El os Catro Viventes e os Vintecatro Presbíteros. Tiña cada un de éstes unha cítara, e tamén copas de ouro cheas de perfumes, que veñen ser as oracións dos santos.

9 Cantaban así este novo cantar que decía *Ti és digno de coller o Rollo e de desabrocharlle os seus Broches, pois Ti fuches inmolado e redemiches para Deus co teu sangue aos de*
10 *toda tribu, de toda lingua, de todo pobo e de toda nación. / E fixeches de eles para o Noso Deus un Reino e uns Sacerdotes que reinarán sobre a Terra.*

11 Tamén vin e sentín a voz de moitos anxos arredor do Trono e dos Viventes e dos Presbíteros. Eran, en número, millares de millares e miríadas de miríadas.

12 Cantaban con gran voz: *O Año que foi inmolado, é digno de recibir o Poder, a Riqueza, a Sabedoría e a Forza, e tamén o Honor, a Gloria e máis a Louvanza.*

13 E canta creación hai no Ceo, e sobre a Terra, e debaixo da Terra, e sobre o Mar —así como todo o que hai neles— sentín que decían: *Ao Entronizado e máis ao Año: Louvanza, Honor, Gloria e Poder por séculos de séculos.*

14 Os catro Viventes respondían: *Amén.*

Os Vintecatro Presbíteros humillábanse e rendían adoración.

VANSE DESABROCHANDO OS SETE BROCHES

1.º — O CABALO BRANCO.

VI.—1 Ao desabrochar o Año o primeiro dos Sete Broches sentín

6.—Sete é un número simbólico da plenitude de poder (os cornos) e do conocimiento (os ollos), que, en calidade de Deus como o Pai, ten Cristo. Xesús, xa resucitado de entre os mortos, estaba en pé, actitude trunfante.

8.—Os Presbíteros, como intercesores dos homes ante o trono de Deus —título polo que invocamos aos Santos—, teñen nas suas mans "copas de ouro cheas de perfumes", que representan as oracións dos santos, ou sea, dos cristiáns, nos que nos primeiros tempos do Cristianismo se lle chamaba "santos".

VI.—Un libro de consolación tén que poñer por diante a destrucción dos enemigos, ante os que se sinten atemorizados os lectores. "O ceo e a terra pasarán, mais as miñas verbas non pasarán". Dixera Xesús. Tócalas xeneracións cristianas terán enemigos, máis o poder de éstes acabarase. Como os enemigos do tempo de Xoán eran os románs, o Vidente de Patmos fala agora da destrucción do Imperio, na que hai que ver simbolizada a destrucción dos respectivos enemigos das xeneracións futuras. Todos eles serán aniquilados por Deus, que os atacará con catro instrumentos anunciados polos profetas do Vello Testamento: animalias, guerra, fame e peste, ou tamén cas plagas profetizadas por Xesús no sermón escatolóxico.

ao primeiro dos Catro Viventes que me decía con voz de estrondo: *Ven mirar.*

2 E veleiquí que vin un Cabalo Branco: ao seu Cabaleiro, que tiña un arco, dóuselle tamén unha coroa, saíndo logo victorioso pra vencer.

2.º — O Cabalo Vermello.

3 Ao desabrochar o segundo broche, sentín ao Segundo Vivente que me decía: *Ven mirar.*

4 E vin saír un Cabalo Vermello: ao seu cabaleiro, mandóuselle que levase a paz fóra da Terra pra que se matasen uns aos outros, e déuselle pra esto unha grande espada.

3.º — O Cabalo Negro.

5 Ao desabrochar o terceiro broche, sentín ao Terceiro Vivente que me decía: *Ven mirar.*

E veleiquí que vin un Cabalo Negro: o seu cabaleiro tiña
6 unha balanza na sua man. Entón sentín como unha voz antre os catro Viventes, que decía: *Un litro de trigo por un denario, e tres litros de horxo por un denario; o aceite e máis o viño* non *os estragues.*

4.º — O Cabalo Amarelado.

7 Ao desabrochar o cuarto broche, sentín a voz do Cuarto Vivente, que me decía: *Ven mirar.*

1.—2.— O Cabalo Branco tense xeneralmente por símbolo da ameaza parta —porque o cabaleiro é un arqueiro, arma que os partos manexaban destramente, como os mismos románs tiveran ocasión de comprobar na célebre derrota que lles inflixira o rei Voloxesis no ano 62. ¿Qué importa que os cristiáns sean perseguidos, si xa avanzan victoriosos e seguros de alcanzar novas victorias —como demostra a cor branca do cabalo— os que han de rematar aos perseguidores?

3.—4.—Non soio serán causa de sofrimento pra os perseguidores os enemigos de fora do país. Tamén haberá discordias interiores, guerras civiles —loitas de xentes contra xentes, como lemos no Evanxelio— entre hirmáns, como indica o símbolo do Cabalo Vermello ca sua cor de sangue.

5.—6.— Despóis, a Fame. Xoán coñecéu tempos de tempos de escasez, que eran moi frecuentes no Imperio, tanto por causa das guerras, nas que os campos eran arrasados polos soldados enemigos, como pola organización estatal da agricultura; e de unha de aquelas crises toma, como símbolo da carestía do pan de trigo e do pan dos probes —o de horxo—, os precios correntes nese momento que eran seis veces máis grandes que en épocas normales, hastra chegar a costar a ración de pan pra un home todo o que podía cobra por unha xornada laboral.

7.—8.—A última plaga contra os enemigos de Deus aparece tamén personificada. Vén representada por un Cabalo Amarelado, da cor dos corpos humáns en putrefacción, que trai como cabaleiro á Morte, en grego "thánatos", que moitas veces —e eiquí o contexto recomenda a mesma traducción— sinifica Peste, consecuencia frecuente das guerras e da fame. Con ela, tamén personificado, ven o Hades, a morada subterránea, escura e triste, dos mortos. Máis a Misericordia de Deus non permitirá a morte de tódolos homes; por eso se fala de que soio trai poder pra acabar ca "cuarta parte da Terra".

8 E veleiquí que vin un Cabalo Amarelado: o seu cabaleiro chamábase a Peste, e viña con el a comitiva do Hades. Déuselle poder sobre a cuarta parte da Terra pra matar ca espada, ca fame e ca peste, e tamén por medio das animalías da Terra.

5.º — A esperanza Desacougada baixo o Altar.

9 Ao desabrochar o quinto broche, vin debaixo do Altar as almas dos que foran inmolados por causa do testimonio que
10 daban da Palabra de Deus. / E clamaban con gran voz, decindo: *¿Hastra cándo —Señor Santo e Verdadeiro— vas retrasar o teu xuicio pra vengar o noso sangue de aqueles que aínda viven na Terra?*

11 Déuselles entón a cada un unha túnica branca, decíndoselles que aguantasen aínda un pouco de tempo, hastra que se lles completasen os seus compañeiros que, como hirmáns de eles, tamén iban ser inmolados igual ca eles.

6.º — O Gran Día da Ira.

12 Ao desabrochar o sesto broche, houbo un gran terremoto.
13 O sol virouse negro como pano de crinolina. A lúa púxose toda como de sangue. / As estrelas do Ceu caían cara a Terra, tal
14 como se ciscan as brevas de unha figueira ao ser abalada por un vento grande. / O ceo encolleuse, cal folla de papel ao enrollarse. Saltaron dos seus sitios tódolos montes e illas. / Os
15 reises da Terra, os magnates e capitáns, os ricos e os podero-
16 sos, os servos e os libres, fóronse todos esconder nas covas e penoucos das montañas. / E dinlle ás montañas e aos penoucos: *Botádevos enriba de nós, e escondédenos da vista do En-*
17 *tronizado e tamén da ira do Año, / pois chegóu o Gran Día da sua Ira, e ¿quén pode resistir?*

9.—11.—Os mártires que ca sua morte deron testimonio de Cristo, están debaixo do altar dos holocaustos do homenaxe a Deus, cerca do Señor porque son os seus amigos; e no mesmo altar son presentadas as oracións dos santos —os cristiáns—, que invocan aos seus hirmáns xa presentes na gloria. Piden que Deus faga xusticia, non porque queiran que morran os enemigos, sinón porque son amantes de que trunfe a equidade. As túnicas brancas simbolizan a victoria xa alcanzada. Pro, aínda teñen que esperar que moitos outros cristiáns de tódalas xeneracións que han de vivir hastra a fin do mundo selen co seu sangue a fe que recibiron no bautismo.

12.—17.—A xusticia de Deus manifestase en tódolos momentos da historia. A descripción, que está en concordancia con descripcións do Vello e do Novo Testamento, non indica realidades físicas, sinón máis ben é un símbolo do castigo divino que, de tan aterrador como se lle presenta a o home, parécelle a éste que todo o mundo se desfai. Ningún home pode fuxir da ira de Deus. O número sete da enumeración de persoas —reises, magnates, capitáns, ricos, poderosos, servos e libres— sinifica esta totalidade.

7.º — As Sete Trompetas.

VIII.—1 Ao desabrochar o Sétimo Broche, houbo no Ceo un silen-
2 cio de unha media hora. Vin logo que se lle diron Sete Trompetas aos Sete Anxos que están na presencia de Deus.
3 Chegóu entón outro Anxo que se puxo sobre o Altar dos Perfumes. Traía un badil de ouro, e dínronlle moitos perfumes pra que os mesturase cas oracións de tódolos santos no
4 Altar de Ouro que hai dediante do Trono. / A fumareira perfumada das oracións dos santos subía da man do Anxo deica
5 a presencia de Deus. / Colléu outra vez o Anxo o badil, encheuno de lume do Altar e lanzouno cara a Terra: houbo en-
6 tonces estrondos e brados, lóstregos e terremotos. / E os Sete Anxos que tiñan as Sete Trompetas, dispuxéronse a tocalas.

a) — Saravia de lume con sangue na Terra.

7 Ao tocar o Primeiro Anxo a sua trompeta, caéu sobre a Terra saravia de lume mesturada en sangue: chascouse a terceira parte da Terra, chascáronse a terceira parte das árbores, chascouse toda a herba verde.

VIII.—No momento de desabrochar o Sétimo Broche non se produce ningunha catástrofe, porque este Broche non é outra cousa que a apertura dunha nova serie de castigos. Mais, antes de que éstes se verifiquen, o Vidente fainos ver o espectáculo que él contemplara. É unha imaxe maravillosa. Ante os dous altares —o dos holocaustos e o dos perfumes, dous altares coñecidos do Templo de Xerusalén— están aliñados os Sete Arcánxos de que falan os profetas decíndonos que sirven inmediatamente a Deus. De tres deles sabemos o nome. Son Gabriel, Rafael e Miguel. Cada un deles tocará unha trompeta. Mais antes de nada outro ánxo colle un badil de ouro, éncheo de brasas e bota sobre delas unha mescla de perfumes e de oracións dos cristiáns pra que suba a columna de fume perfumado diante do Señor. Despóis volvéu a encher o badil de brasas e botounas sobre a Terra. A chuvia de lume producéu unha tormenta de "estrondos e brados, lóstregos e terremotos", fenómenos naturales que nas teofanías do Vello Testamento anuncian sempre unha intervención divina. Neste momento os Sete Arcanxos dispóñense a tocar as Trompetas.

As Sete Trompetas traen consigo outras tantas plagas que teñen moito parecido cas plagas que precederán a saída dos israelitas de Exipto, provocando de esta maneira a libertade da xente do pobo de Deus. Tamén agora vai vivir a liberación pola que suspiraban os mortos en testimonio da fe. Antes da liberación prodúcense moitas calamidades na Terra. Aínda que todas son máis fortes que as provocadas ca desabrochadura dos Selos, porque afectan á terceira parte do escenario mentras que as dos Selos destruían sólo a cuarta, ningunha delas é total, pra que se vexa que a misericordia de Deus sigue agardando a que o home se convirta despóis de cada plaga. Sin dúbida, o Señor deixóu entre trompeta e trompeta un pouco de tempo de espera, como a media hora de silencio de que se fala ao comenzo de este capítulo, que nos escritos proféticos simboliza sempre o tempo de espera de Deus.

7 —A sétima praga de Exipto —chuvia de saravia e lume— é idéntica a ésta, na que se engade a mestura de sangue como no libro do profeta Xoel. Consecuencia dela é a destrucción da terceira parte da Terra con toda a vexetación que nela había.

b) — Sangue e naufraxos no Mar.

8 Ao tocar o Segundo Anxo a sua trompeta, caéu sobre o
9 Mar como unha montaña grande ardendo en lume: virouse sangue a terceira parte do Mar, / morrendo a terceira parte das criaturas que teñen a sua vida no Mar, e naufragando tamén a terceira parte dos navíos.

c) — Asentes en Ríos e Fontes.

10 Ao tocar o Terceiro Anxo a sua trompeta, caéu do Ceo un-
11 ha Estrela grande ardendo como unha lámpara. Caéu na terceira parte dos ríos e nas fontes das augas. / A Estrela chamábase Asentes: convertíronse en asentes a terceira parte das augas, morrendo moitos homes por esas augas, porque se viraran amargas.

d) — Tebras no Sol, na Lúa e nas Estrelas.

12 Ao tocar o Cuarto Anxo a sua trompeta, mancouse a terceira parte do Sol e a terceira parte da Lúa e a terceira parte das Estrelas: ensombreceuse a terceira parte de eles, non lucindo a terceira parte do día nin tampouco a da noite.

13 Veleiquí que entón sentín que unha Aguia que voaba polo cenit, decía a grandes brados: *¡¡¡Ai, Ai, Ai, dos que aínda viven na Terra, ao soaren as outras trompetas que faltan, dos tres Anxos que as van tocar!!!*

8.—9.—A segunda Trompeta cai sobre o Mar, no que morren a terceira parte dos peixes e naufragan a terceira parte dos navíos. A auga vólvese do cor do sangue, como sucedera na primeira plaga de Exipto.

10.—11.—Privado dos productos da terra e dos do mar, así como perxudicado o comercio que se facía por medio dos navíos, agora quítaselle a auga ao caer na terceira parte dos ríos e das fontes, que se amargan cos asentes, morrendo tódolos que beberan delas. A causa de tal desastre foi unha estrela caída do Ceo, que se chamaba ela mesma Asentes. A caída dunha estrela tén no libro apócrifo IV de Esdras carácter de señal da fin do mundo e os asentes son símbolo de amargura e de sofrimento nos escritos dos Profetas.

12.—A novena plaga de Exipto producira unhas tebras que duraron tres días. Aquí máncase a terceira parte do Sol, da Lúa e das Estrelas. Trátase de un eclipse especial, que era fenómeno de mal agoiro. Non é pena ningunha prás luminarias do firmamento, sinón prós homes en favor dos que foran creados os astros.

13.—A Aguia, que sempre voa moi alto, non é un animal de mal agoiro como o buho, sinón un mensaxeiro de Deus que debe ser escoitado en todo o mundo. Hastra agora os homes sólo tiñan sufrido indirectamente as plagas das catro primeiras trompetas. As tres seguintes, que son anunciadas como tres "¡ai!" —o célebre "hazará" da literatura rabínica—, aviso de graves malles, castigará aos habitantes da terra nas suas persoas; pero sólo aos incréduios, mentras que prós cristiáns fideles servirán de medio de purificación.

e) — ABRESE O POZO DO ABISMO.

IX.—1 Ao tocar o Quinto Anxo a sua trompeta, vin que contra a Terra caía unha Estrela que levaba a chave do Pozo do Abismo.

2 Abréu o Pozo do Abismo. E, de este Pozo, subía un fumazo cal fume de un forno grande, tanto que do fumazo de este Pozo escureceuse o Sol e máis o Aire.

3 De este fume saían langostas contra a Terra, con un poder
4 como o poder que teñen os alacráns da Terra. / Mandóuselles que non estragasen nin a herba da Terra, nin ningunha planta, nin ningunha árbore; sinón, somentes, a aqueles homes que
5 non tivesen na sua testa a marca de Deus. / Pro, que non os matasen; sinón que os atormentasen por cinco meses, sendo ese tormento como o tormento de un alacrán cando lle pica a un home.

6 Neses días, buscarán os homes a Morte; pero non a encontrarán. Sentirán o cobizo de morrer, pero a Morte escapará de eles.

7 O aspecto de estas langostas é semellante ao dos cabalos que están dispostos prá batalla. Hai nas suas cabezas como unhas coroas de ouro. As caras parecen caras de home. / Teñen cabe-
8 leira como a das mulleres. Os seus dentes son como dentes de

---

IX.—1.—A Estrela portadora da chave do Pozo do Abismo é identificada polos comentaristas con un ánxo caído, poida que o mesmo Satanás, porque os ánxos eran considerados como directores das estrelas e personificación de elas mesmas. O Pozo do Abismo, que non se ha de confundir nin co Hades dos mortos, nin co pozo do lume nin co abismo das augas e dos mares, é o lugar onde os demos están encadeados hastra que chegue o tempo do seu castigo final.

2.—Do pozo xurden uns gases que infestan o ambente e escurecen tanto a luz do sol como a luz do aire, que os antigos tiñan como cousa distinta da do sol.

3.—No meio deste fume tebregoso hai langostas —tamén houbo unha plaga en Exipto, que foi a outava— dotadas de un poder como os dos alacráns da Terra, que poden sinificar os tormentos espirituales ou, según o símil do profeta Xoel, os invasores estranxeiros, que aquí poderían ser os partos en canto enemigos actuales e símbolo dos enemigos futuros —instrumentos da ira de Deus —das autoridades perseguidoras.

4.—As langostas van directamente contra os homes que non teñan na testa a marca de Deus. Trátase dunha marca espiritual, señal da elección divina. Tamén o Sumo Sacerdote levaba na testa unha marca que decía "propiedade de Yahvé". A que se imaxina prós fideles de Cristo sería unha *tau*, moi parecida á Cruz. Como a vexetación xa fora castigada, eiquí a herba, as plantas e as árbores poden sinificar, como interpreta Boismard, aos fideles de Xesús.

5.—Cinco meses, según algúns escritos helenistas, é o tempo de vida das langostas, que aparecen baixo o signo de Cáncer o de Alacrán e morren a fin de ano. A cifra ten eiquí un valor simbólico imposible de precisar.

7.—10.—A descripción fantástica tén semellanza ca que se fai nun dito vello, extendido entre os árabes: "A langosta parécese na cabeza ao cabalo, no peito ao león, nas patas ao camelo, no corpo á cóbrega e nas antenas aos cabelos dunha rapaza...".

9 león. Levan lorigas como as de ferro. O zoar das suas alas vén
10 ser como a balbordo de carros de moitos cabalos que corren prá batalla. / Na cola —que é semellante á dos alacráns— teñen tamén uns aguillóns: é nesa cola, onde teñen o poder de atormentar aos homes por cinco meses.

11 Teñen sobre elas como rei ao Anxo do Abismo, que en hebraico chámase Abbadón, e en grego tén o nome de Apolión.
12 Xa pasóu o primeiro *¡¡¡Ai!!!;* pro, veleiquí que despóis de éste, aínda veñen outros dous *¡¡¡Ais!!!*

f) — Os Catro Anxos do Eufrates.

13 Ao tocar o Sesto Anxo a sua trompeta, sentín unha voz que
14 saía dos Catro Cornos do Altar de Ouro que hai dediante de Deus. E decíalle ao Sesto Año que aínda tiña a sua trompeta: *Solta aos Catro Anxos que están atados onda o gran río Eufrates.*

15 E foron soltados os Catro Anxos que estaban preparados
16 prá hora, día, mes e ano en que habían de matar á terceira parte dos homes. / Entendín que o número dos cabaleiros de estes batallóns era de douscentos millóns.

17 Na visión, vin os cabalos e os cabaleiros de esta maneira. Estes levaban lorigas de lume, de xacinto e de xofre. As cabezas dos seus cabalos eran como as dos leóns. E gomitaban das
18 suas bocas lume, e fume, e xofre. / Foron entonces mortos por estas plagas a terceira parte dos homes: polo lume, e polo fume, e polo xofre que aqueles gomitaban pola boca. / O po-
19 der de eses cabalos está na sua boca, pero tamén está na cola: as colas son como cobras, tendo unhas cabezas devastadoras.

20 O resto do shomes que non morreron por estas plagas, nin por eso se arrepintiron das obras das suas mans; sinón que seguiron adoradondo aos demonios —esas figuras de ouro, de prata, de bronce, de pedra e de madeira, que nin poden ver, nin sentir, nin andar—, e nin se arrepentiron dos seus homicidios, nin das meiguerías, nin de fornicar, nin de roubar.

11.—O rei de estes poderes maléficos seguramente é o ánxo caído que traía a chave do Pozo. San Xoán dí que se chama Abbadón e en grego Apolión, verbas que na Biblia sinifican "destrucción" e tamén "morte" Mais non matan, cousa que o home preferiría antes de ter que padecer os seus dolorosos aguilloazos.

13.—Os cornos estaban nos catro ángulos do altar dos holocaustos e untábanse co sangue das víctimas ofrecidas a Deus; no altar homónimo do Ceo son como altavoces que transmiten a palabra de Deus, que é quen manda ao ánxo que tocóu a trompeta, que solte os Catro Anxos atados onda o gran río Eufrates.

16.—Dado que o Eufrates facía de límite occidental ao país dos Partos son éstes os que representan eiquí o exercicio que vai loitar pra castigo dos impíos. Mais, no fondo, tódalas plagas son chamadas de Deus á penitencia e á conversión, como vemos despóis no verso 20.

XI.—14 Xa pasóu tamén o segundo *¡¡¡Ai!!!*; pro, veleiquí que axiña vén o terceiro *¡¡¡Ai!!!*

g) — Camiño do Xuicio Final.

XI.—15 Ao tocar o Sétimo Anxo a sua trompeta, sentíronse grandes voces no Ceo, que decían: *Nacéu o Reinado Cósmico de Noso Señor e do seu Cristo: o seu Reino será por séculos de séculos.*

16 Os Vintecatro Presbíteros que están sentados nos seus tro-
17 nos na presencia de Deus, humillaron as suas cabezas e adoraban a Deus, decindo: *Señor Deus Omnipotente que eras e que és, cantámosche este himno eucarístico porque, ao fin,*
18 *asumiches o teu gran poder pra reinar. / As nacións estábanse impacientando; pro, ao fin, chegóu o momento da tua ira, e, con el, o momento de xulgar aos mortos pra darlle o premio aos teus servos —profetas, santos, e pequenos e grandes que respetaron o teu Nome—, e tamén pra darlle a ruina aos que estragaron a Terra.*

XX.—11 Vin logo un Trono branco moi grande e, nel, ao Entronizado. Da sua presencia fuxiron a Terra e máis o Ceo, non quedando traza de eles.

12 Vin que os mortos —grandes e pequenos— íbanse situando diante do Trono, abríndoselles o libro de cada un. Logo, tamén se abréu outro libro: O Libro da Vida.

XI.—14.—Aínda que se anuncia eiquí o son da Sétima Trompeta, o castigo anunciado por ela non aparece hasta o capítulo XVII, que fala da destrucción de Babilonia, que equivale a Roma, feito que nós non incluímos nesta escolma. O que ven agora é un estrépito de voces no Ceo, en honor de Deus e en contraste co silencio que seguira ao sonido da Sétima Trompeta.

XI.—15.—Os coros anxélicos anuncian que, vencida a Roma pagana, que parecía un obstáculo imposible de superar, a Eirexa —que é o Reino de Xesús no mundo— xa non vai ser estorbada por ninguén no seu avance victorioso.

16.—18.—Despóis ven a vez dos Vintecatro Presbíteros. Eles cantan o poder, a gloria e a xusticia de Deus que permitira por algún tempo que as forzas do mal usaran da sua libertade en contra do Señor de todo o universo. Agora foilles quitado este poder, e o señorío de Deus maniféstase no seu esplendor. Aínda que as imaxes lembran as descripcións proféticas da fin do mundo, eiquí non se fala do xuicio final, sinón da historia da Eirexa hastra o derradeiro dos séculos.

XX.—11.—Acabouse a loita das forzas do mal contra Deus e os seus elexidos. Agora faise o xuicio final.

O Trono do Xuez, Deus, está no alto, pra indicar a sua dignidade, e é de cor branca, símbolo de victoria e de poder.

12.—Diante do Trono están os mortos, de pe, en espera da sentencia que a cada un lle corresponda según canto está escrito nos libros. Hai homes de toda condición social: grandes e pequenos. Os libros son dous: nun están escritas tódalas accións dos homes, tanto as boas como as ruins; no outro, que é o Libro da Vida, soio están escritos os nomes dos elexidos. Tanto uns homes como os outros aparecen resucitados.

Os mortos iban sendo xulgados según o que se fora escri-
13 bindo nos seus libros, de acordo cas obras de cada un. / Has-
tra o Mar dira os mortos que había nel, e tamén a Morte e
máis o Hades diron os mortos que tiñan, para ser xulgados
14 cada un de acordo cas suas obras. / A Morte e máis o Hades
foron metidos logo na Lagoa do Lume. Esta —a Lagoa do Lu-
me— vén ser a Segunda Morte.
15 Así, quen non se atopaba inscrito no Libro da Vida, era bo-
tado á Lagoa do Lume.

A XERUSALÉN MESIÁNICA

XXI.—9 Despóis, veume decir un dos Sete Anxos que tiñan as
Sete Copas cheas das Sete Plagas derradeiras: *Vén, que che
vou mostrar a Esposa que é muller do Año.*
10 Entón levoume á cima de unha montaña grande e eleva-
da, e mostroume a Cidade Santificada de Xerusalén que bai-
xaba do Ceo de onda Deus.
11 Ela tiña a Gloria de Deus. O resplandor de ela era como
o da pedra máis preciosa, como a pedra xaspe cristalina. A
12 gran muralla alta que a cercaba, tiña Doce Portas. Onda as
Portas había Doce Anxos, e nelas estaban escritos uns nomes,
13 que son os das Doce Tribus dos fillos de Israel. / Tres Portas
14 cara o Nacente. Tres Portas cara o Norte. Tres Portas cara o

---

13.—O Mar, a Morte e máis o Hades aparecen personificados, como se foran dous carceleiros que se ven obligados a entregar aos que morreron e dos que as tres personificacións se teñen por carceleiras.

14.—A Segunda Morte vén a ser a morte derradeira, da que non se resucita máis, noutras palabras, o Inferno ou Lagoa do Lume. A Morte, que veu polo pecado, xa non terá nada que facer despóis da fin do mundo e o Hades, lugar provisional ou sala de espera dos mortos que deberían ser xulgados, quedará vacío. Porque unha e outro teñen relación ca culpa dos homes, son agora castigados, como os que de éstes foron malos, co lume eterno.

XXI.—9.—Despóis da destrucción da Roma pecadora, símbolo das forzas do mal, tómase a Xerusalén como imaxe da capital do novo Reino de Deus. Chámaselle "muller do Año", segundo a maneira de falar dos Profetas, que moitas veces describiron as relacións de Deus con Israel —e Israel, ademáis de ser no seu tempo unha realidad histórica, era anticipo da Eirexa— como un desposorio.

10.—A montaña grande e elevada vén ser todo o mundo, porque a todo el se extende de dereito e de feito a Eirexa. A descripción inspírase en Ezequiel, capítulos 40-48, onde o profeta cautivo en Babilonia, trata de levantar o espíritu dos seus paisanos falándolles da gloria que vai ter a capital cando reciban permiso pra volver a ela.

12.—A nova Xerusalén descríbese con forma cuadrada e 12 portas, tres en cada lado. Sobre cada unha delas está escrito o nome de cada unha das doce tribus de Israel, que figuran tódolos pobos incorporados ao novo Israel espiritual de seguidores do Año. E unha cidade segura, con boas portas e gardas celestiales.

14.—Como dí San Paulos na carta aos Efesios, a Eirexa foi edificada sobre a predicación dos Apóstoles. Por eso os cachos de parede que median entre porta e porta teñen escritos os nomes dos Doce.

Sul. E tres Portas cara o Oucidente. / Esta muralla da cidade asentábase en Doce Alicerces, nos que estaban os doce nomes dos Doce Apóstoles do Año.

15 O que estaba falando conmigo tiña unha cana de ouro gra-
16 duada pra medir a cidade, as portas e máis a muralla. / A cidade era cuadrada, sendo igual de longa que de ancha. Ao medir a cidade, resultaron doce mil estadios, sendo igual de
17 longa e de ancha que de alta. / A muralla medía cento coarenta e catro cóbados humanos, pois así medía o Anxo. / A
18 muralla era de xaspe. A cidade, de ouro fino de pureza hialina. / Os alicerces da muralla da Cidade estaban revestidos de toda clase de pedras preciosas: o primeiro, de xaspe; o segun-
20 do, de zafiro; o terceiro, de calcedonia; o cuarto, de esmeralda; / o quinto, de sardónice; o sexto, de sardio; o sétimo, de crisólito; o outavo, de berilo; o noveno, de topacio; o décimo, de ágata; o onceno, de xacinto; o doceno, de amatista.

21 As doce portas eran doce perlas: cada unha das portas era unha sola perla. A praza da cidade era de ouro fino con diafanidade hialina.

22 Nela non vin templo ningún, porque o seu templo vén ser o Deus Omnipotente e máis o Año.

23 Tampouco tén necesidade de sol nin de lúa que lle den luz; é a gloria de Deus quen a ilumina, sendo o Año o seu candil.

24 Mediante esa luz, camiñarán as nacións, traéndolle os rei-
25 ses da terra a sua gloria, non cerrándose as portas ningún día,
27 porque alí non haberá noite. / Traeranlle a gloria e máis a fastuosidade das nacións. / Non entrará nela nada profano nin que cometa cousas indignas ou mentiras; sinón, somentes, aqueles que estén inscritos no Libro da Vida do Año.

16.—A descripción da cidade quer destacar a sua maxestade. O perímetro era de doce mil estadios, que dan 2.131 kilómetros, a 177,6 metros cada estadio.

17.—Aquí refírese á outura da muralla. Como cada cóbado equivalía a 0.444 metros, o total da outura é de 63,936 metros.

18.—20.—Seguindo a hipérbole, dí que o resentimento dos alicerces da cidade eran de pedras preciosas. Como non tiñan conocimento da natureza das pedras, distinguíanse polas cores. Son doce pedras e cada unha delas viña ser o escudo de cada unha das tribus de Israel. Tamén o Sumo Sacerdote levaba no peitoral doce pedras que representaban ás tribus. Isaías e Tobías teñen descripcións semellantes.

21.—No medio da praza estaba o Trono de Deus e onda el, o do Año.

23.—A gloria de Deus —a "Shekináh" do Vello Testamento— despide fulgores de luz. San Xoán dí na primeira das súas Epístolas "Deus é Luz"; e no Evanxelio, acerca do Fillo "O Verbo era a Luz verdadeira".

24.—Como anunciara Isaías, o Mesías atraería a Sí tódolos reises da terra cos seus súbditos.

25.—Unha cidade feita pra salvar, non pechaba nunca as suas portas, polas que xa non podían entrar máis que os que habían de salvarse e que, polos seus méritos previstos, foran elexidos por Deus.

O Río e máis a Arbore da vida na Cidade.

XXII.—1 Mostroume tamén un Río de Auga de Vida, brillante
2 coma un cristal, que xurdía do Trono de Deus e do Año. / No medio da praza —a unha banda e á outra do Río— hai a Arbore da Vida, que dá froito doce veces: cada mes dá o seu froito. As follas de esta Arbore sirven pra sandar as Nacións.
3 Xa non haberá máis maldicións. Estará nela o Trono de
4 Deus co Año, e hano de adorar os seus servos. / Estes veranlle a cara por teren nas suas testas o seu Nome.
5 Xa non haberá noite, nin terán necesidade da luz de un candil nin da do sol, porque o Señor Deus os iluminará pra reinar por séculos de séculos.

A xerusalén celeste

XXI.—1 Vin un Novo Ceo e unha Nova Terra, pois o primeiro ceo e máis a primeira terra desapareceran, non esistindo xa o mar.
2 Eu —Xoán— tamén vin que a Nova Cidade Santa de Xerusalén baixaba do Ceo de onda Deus, preparada coma unha Esposa aduviada pra o seu Esposo.
3 Sentín unha gran voz, que decía desde o Trono: *Veleiquí a morada que tén Deus pra os homes, onde El vivirá con eles.*

XXII.—Pra completar a felicidade dos elexidos, o Vidente fala agora da bebida e do alimento que ofrece na cidade aos homes.

1.—Este texto é unha referencia á Trinidade de Persoas en Deus, porque nel móstranse Deus Pai, o Año e o Espíritu, do que é símbolo a corrente de augas vivas. Chamábase así ás augas que estaban en movimento, que eran moi apreciadas nos tempos do Vello Testamento. Eiquí son augas da vida divina, que se comunica aos homes.

2.—A Arbre da Vida é símbolo da inmortalidade, como sucedía xa na descripción do Paraíso. Como no libro do Xénesis, querse describir imaxinativamente ou plásticamente a felicidade do Ceo. Si entendemos, como fan algúns autores, que as Arbres representan aos Sacramentos, o valor medicinal das follas diría que tódolos xentiles que quixeron, poideron alcanzar Saúde.

3.—Cúmplese entón o que San Xoán promete na primeira Epístola: "cando se mostrare o que habemos de ser —cando cheguemos á perfección de fillos de Deus no Ceo—, veremos ao Señor tal e como El é".

XXI.—1.—Aínda que no texto do Apocalipse estes versos que agora traducimos veñen antes dos que acabamos de traducir e de comentar, son un adianto do que poidéramos decir apoteosis do libro. Por eso os deixamos pra o final.

1.—A terra, librada da corrupción e do pecado, vén ser renovada. Non se trata de unha nova creación, sinon de unha imaxe pra representar a eterna felicidade. Non hai mar nela, porque as tempestades e o perigo do mar axéitanse mal ca paz mesiánica.

2.—A comunidade cristiana, representada pola cidade, ten categoría e rango de muller ou esposa de Deus, mentras que a Xerusalén histórica, por rechazar a Cristo, non pasaba de ser unha escrava, como Agar o fora de Abrahán.

4 *Eles seranlle o seu pobo, e El será con eles o seu Deus. / Halles de enxugar tódalas bágoas dos ollos. Xa non haberá máis morte, nin choros, nin queixas, nin mágoas, porque todo o mundo anterior acabouse.*

5 Dixo logo o Entronizado: *Vou facer un Novo Universo.*

E engadéu: *Escribe: Estas palabras son certas e de verdade.*

Prosiguéu: *Xa está feito, pois Eu son alfa e máis omega, o principio e máis o fin. A quen teña sede, heille dar gratuitamente da Fonte da Auga da Vida. Quen venza será herdeiro de estas cousas: Eu serei pra el un Deus, e el será pri Min un fillo.*

En cambio, os cobardes, os infieles e os indignos, os homicidas, os fornicarios e seductores, os idólatras e tódolos mentireiros, terán a sua herencia na Ardente Lagoa de Lume e de Xofre, que vén ser a Segunda Morte.

EPÍLOGO

Baixo a hipérbole e o lenguaxe figurativo do Apocalipse encérrase unha promesa de felicidade que Deus, principio pola creación e pola gracia, e fin por ser premio a sua visión, promete aos homes, convertidos en herdeiros e fillos do Señor, empeñando a sua palabra que é certa e de verdade. Non se poden aproveitar dela "os infieles e os indignos, os homicidas, os fornicarios e seductores, os idólatras e tódolos mentireiros".

O Apocalipse é unha profecía e un programa. Nós non quixemos outra cousa que facerlle sentir aos lectores o gusto da palabra de Deus facéndolles chegar na língua galega un pouco deste libro de San Xoán que polo seu misterio require que os lectores o ollen con espíritu de humildade e con corazón cheo de esperanza. A mesma esperanza con que o Vidente di cuasimente na derradeira liña do Apocalipse en oración dirixida a Cristo: "Ven, Señor, Xesús".

MANUEL VIDÁN TORREIRA
XESÚS PRECEDO LAFUENTE

Santiago

PÁXINAS DO XORNAL

30 - IX - 1966.

(Aix-en-Provence)

A lembranza de Lourmarín volta unha e outra vegada ó meu esprito. Todo foi ben sinxelo —e ben emocionante. Antonte, cando ollábamos prá fachada do castelo, alguén, Lindley Cintra, se achegou a mín: —"Bloch-Michel acaba de decirme que na campa de Lourmarín está sepulto Albert Camus". De sutaque, o castelo esvaeceuse prós meus ollos. I a paisaxe soave, dun verde marelo e prata, cobrou importancia. Alí, naquela terra espallada ó socaire do Luberon, alí, moi perto do chán que os nosos pés tripaban, descansaba o traballador da cultura, o home da concencia lucidía, o amigo. Alí, a poucos metros do pobo cáseque rural, con rúas estreitas, con casas cincentas e como calladas no vagar monótono e luminoso da Provenza.

Nono dudei nin un chisco: —"Bloch-Michel, temos de visitar a cova de Camus". I o home de letras, o íntimo confidente de Camus, aceptou con xesto levemente resiñado.

Baixamos a encosta. Pasamos a rentes do pobo. —"Velahí a casa de Camus, a que mercou cos cartos do premio Nobel. A casa onde ele viña recollerse i escribir". Un edificio discreto, de corte aldeán, con balcón e solaina, cabo dunha rúa pina i enfrentado ás leiras veciñas i á estrada deserta.

O cemiterio. Unha campa pequena, leda, con breves carreiros ben dispostos. A verxa está aberta. Unha muller vella arranxa con tino unha gran sepultura de mármore boi branco. Cruzámola e nin tan siquera nos vé. Á esquerda, hacia o fondo, un goio cuberto materialmente de lavanda arrecendeira. No cabezal unha pedra discreta xa afelpada de líquens: "1913-1960. Albert Camus". Cabo dela un xarro valdeiro. Todos calamos un intre. O meu pensamento xira arredor de duas verbas simples: "¡Probe Camus!" I as verbas, como avelaíñas, van saíndo, cáseque sin són, da miña gorxa. Alguén repite: —"¡Probe Camus!".

Bloch-Michel, con ar que quere ser indiferente, ou mellor, neutral, esprícanos que a pedra foi traída de Tipassa, a vila nadal, en Africa, do escritor. Outro tenso silenzo. Logo o grupo escomenza a esfarelarse.

No derradeiro momento soio estamos alí, a fitar prá sepultura, tres persoas: Elena, Lindley Cintra i eu. Lindley Cintra, que portaba na mán unha fror, incrínase con certa timidez e vai depositala no vaso que centra a pedra mortuoria. Fáino con delicadeza infinda, como temeroso de que algo alí se derrame misteriosamente. A seguida, arrinca unhas ponliñas da lavanda que arroupa a sepultura. Eu fago o mesmo. E Lindley Cintra, con xesto distinguido e lonxano, como quen fala pra sí mesmo, escrama: —"Nós, os portugueses i os galegos, creemos nistas cousas". —"Sí —resposto— nós os homes de Portugal e de Galicia, creemos, con creencia informulada, en que o além i o aquém, dalgunha forma inespricable, comunican. E agora parécenos, a nós, a nós soios, que algo do morto, algo moi caladiño, moi rebuldeiro e moi fuxidío, vai connosco no recendo amoroso e na ouxetividade levián distas ponlas cativas. Cecáis os outros non nos entendan. Por iso estamos soios. En verdade, nin nós mesmos somos capaces pra dar conta crara do noso sentimento. Por iso que ninguén nos escoite, que non nos ouza ninguén, amigo Cintra, pro eiquí algo vai do amigo, algo que, ó aspirar fondamente na breve mostra vexetal, ó apalpala i ela ceder nas nosas máns, nos transmite como o relampo dunha ollada, como o brilo sutil dun sorriso, como o tremelucir na concencia dunha prosa xa esquecida. A ponliña de lavanda é, dalgún xeito, un anaco de Camus".

A lús váise voltando cincenta. Decimos adeus á campa de Lourmarín. O viaxe sigue: Bonnieux, Gordes —outro castelo con unha grande sala rematada, como por un telón de fondo, por unha espléndida, xigantesca chimenea renacimento que entusiasma a Fernando Chueca—. O mosteiro cisterciense de Sénanque. A vila de Carpentras, ca sua Sinagoga aberta ó culto i o vello pazo bispal de traza italián, convertido en pazo da Xustiza, a Catedral Saint-Siffrein —i a noite. A noite con un ventiño lixeiro i as primeiras pingas da chuvia. Chegada a Ventabren. Cea. Teño de compañeiro de mesa a Jean Bloch-Michel. Velada longa e agradable ca conversa de Camus, de quen foi o segredo confidente. Recordos da Resistencia en Lyon que Bloch-Michel dirixiu deica caer prisioneiro e sere torturado. O relatorio é apaixoante. E feito con aparente, elegante lonxanía, como si o home de letras falase en terceira persoa.

Regreso a Aix, nunha tebra cruzada, á lús dos faros, polas cordas da chuvia i o revolto bruar do vento.

Dificultade pra mergullarme no sono. A cada intre xurde, ó meu rás, a cova de Camus.

Longa, sonámbula, inerte leitura. Cando me durmo, xa é de día.

Mañán aberta, sol deslumbrante. A campa de Lourmarín me non solta. Por iso escribo istas notas no meu coaderno: pra liberarme. Por iso. E porque agora teño sobor da mesa, na habitación do hotel, entre libros, papeis e revistas, o feixe diminuto das ponliñas que onte, con Elena e con Lindley Cintra, arrinquei, de vagariño, con

imenso tento e con conmovida piedade, dunha sepultura viva, dramática, amiga.

1 - X - 1966.
(Madrid)

"Cette garce de peinture!". Cézanne desespera. Cada cadro supónlle un suplicio. Longas horas de traballo forzado, sesiós e sesiós de "pose" inacabable. Cézanne dubida. Non sabe pra onde ir. Non sabe rén. Abandona os lenzos sin rematalos. Fuxe do fogar. Volta vencido. Escomenza outravolta. Iste esprito lumioso e crásico leva na ialma un tatexante, un feroz anguriado.

Os demáis nono aprecian. I ele non aprecia ós demáis. Na Provenza quente, aberta e calma ele non ten sosego, non acouga. Soio a montana Sainte-Victoire, ergueita e solemne xeoloxía, é capás de soerguerlle o esprito. A montana i o pintor compadrean. Mais Cézanne non acerta, con todo, a sair da sua trapela artística. ¿Quén pinta ben? ¿Onde atopar o guieiro, o paradigma? Cecáis nele mesmo. Pro os pinceles resisten.

Nin no taller de Lauves, en Aix, (¡qué emocionante entrar naquele estudio!), acerta ca necesaria pás interior. Nin denantes en Gardanne. Nin na Suiza. Nin en París. En ningures. Cézanne, o home do Midi, a loitar virilmente ca imposible pintura, ca totalidade sinteizadora da ollada, pra chegar, como dí Huyghe, "à un absolu de la sensation". ¡Atolado e respetable Cézanne! ¡Cómo te comprendo e te contemplo no teu Aix nadal, na cidade ateigada de lús, de ledicia, de pazos elegantes, de tertulias inteleitoales, de gracia espontánea! E tí, home ríspido, ca desconfianza nos ollos, e unha enorme, xustificada susceptibilidade de fracasado local. Tí loitabas i os outros —incruso os que se chamaban teus amigos— sorrían do teu traballo sin tino e sin práiticas resultas. Eras un toleirón afundido, o vertolán pintoresco. A Provenza despreciábate. París, pola sua banda, ignorábate. E tí, alucinado na laboura que semellaba estéril, maldecías do teu arte: "¡Cette garce de peinture!".

A tí non te entendían e tí non entendías ós teus compañeiros. Zola —o gran amigo de sempre— facíate desembocar, literariamente, no suicidio do imaxinario Claude Lantier. E tí chegaches a sere, pró novelista, un cofrade inoportuno e náufrago do que convén fuxir. Huysmans, divagando con pedantería nun libro mediocre —"L'Art moderne"— intenta ser comprensivo hacia tí e resulta sere simplemente compasivo. E tí, Cézanne, pola tua parte, crees que a creación de van Gogh é a obra dun tolo: —"Sincèrement, vous faites une peinture de fou!". ¡Cánto confuso rebuldicio! I eisí foron as cousas. Todo anda revolto, toldado, malentendido. Todo é inxusto, despropositado, oubeante. Pasarán uns poucos anos i as cousas voltarán ó rego. Cézanne será un mestre. Van Gogh, un xenio. A nova pintura terá nacido. A pintura moderna —"isa zorra pintura!" darános unha inédita imaxen do mundo.

E tí, Cézanne, non terás fracasado. A loita finou i o trunfo viu abraiante. Un trunfo que levaba no seu seo o esquema doce e forte da Provenza, a enerxía mineral da montana Sainte-Victoire.

A pintura non é unha rameira. A pintura difícil, esquiva, lonxana, soio se conquire como si fose unha rapaza honesta: no traballo cotián, no amarguexo cotián da laboura calada, paciente, heroica. Rodin, a quen tí tanto ademirabas e tanto respetabas, doulle un día a Rilke —ó requintado Rilke— un consello, un sinxelo consello que o poeta, emocionado, se apresurou a comunicar á sua dona: —"Il faut travailler, rien que travailler. Et il faut avoir patience".

Tí traballache a eito. Pacencia non tiveche pouca —a pesares das tuas xigantescas alporizaciós. Penso que ista foi tamén a leición que recibiche da tua terra, da tua Provenza paisán, do outo curuto da Sainte-Victoire. A Sainte-Victoire —nome profético— ela mesma feita a poder de traballo milenario —e de milenaria, paciente insistencia planetaria. A terra ensina. A terra amostra moitos segredos. "Cette garce de peinturel". A pintura non é unha zorra. A pintura non está na súpeta alcoholización do burdel. A pintura, honesto, incansable Cézanne, está no traballo e na pacencia, no teu traballo e na tua pacencia.

D. GARCÍA-SABELL

Santiago

"LO FATAL" DE RUBÉN DARÍO

Neste ano de 1966 que marca o cincoentenario da morte de Rubén Darío, coidamos apropiado decir algo encol da obra dese home tan buscadouro de inmortalidade. Xa apenas brilan as xoyas imperfeitas e pesadas da súa diadema, atraentes noutrora e noutro clima estético. Luce inda, non embargantes, unha fonda craridade, algunha que outra pedriña rara. É paradóxico que o máis perdurabre dos poemas rubeniáns será *Lo fatal.*

Lo fatal é tíduo que, pra nós, anuncia unha aititude de futilidade; un conceito de destinación funesta, aciaga, que nos agarra desprevindos; unha terminación precipitada pola sorte, temibre.

A primeira estrofa do poema asín tiduada por Rubén Darío é como sigue:

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura, porque ésa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Dámonos conta de que a palabra emprincipiante, dichoso, é un adxetivo que denota a unha vez a felicidade e máila boa fertuna. Non podemos aceitar unha atmósfera alegre, a pesares de eso, porque a sombra da fatalidade xa entrista os nosos pensamentos. *Sensitivo* e *duro* representan dous adxetivos que aumentan unha calidade de tristeza, anque se contrasten. Son verbas evocativas da presencia e da ausencia de emoción.

No verso terceiro o sentido da infelicidade tórnase concreto na frase "no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo". Este sentido está amprificado no carto verso "ni mayor pesadumbre que la vida consciente", mais aquí percibimos unha analoxía antre a *pesadumbre* i a *piedra* do segundo verso. Con esto, comprendemos que a estrofa toda é xogo de contrastes, que a pesares de seren contrastes son análogos. Asín, a vida conscente está definida como pesada e triste e dura por medio da palabra *pesadumbre.* A vida pode ter o que a pedra ten, i esto é algo que produz unha especie de door humán, namentras a pedra nada sinte. Unha contraposición do animado i o inanimado, do sensibre i o insensibre.

A segunda i a terceira estrofas non poden separarse. O encabalamento dos versos as axunta.

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto
y el temor de haber sido y un futuro terror...
y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
y no saber adonde vamos,
¡ni de dónde venimos...!

O primeiro verso "Ser y no saber nada, y ser sin rumbo cierto", asiñala a anguria do poeta. Si fose o árbore ou a pedra, podería eisistir sin a fatalidade humán. Infúndenos malencolía frente a este desexo de resinarse á futilidade. Infúndenos frustración frente a esta aititude de rechazar a doce pena da sensibilidade, de querer vivir en plena iñorancia, de querer negar calquer destino. Unha eisistencia puramente flemática, como unha pedra, é pra nós algo lamentabre. Pra Rubén, é algo difrente. Sofre door que non pode soportar. Non quere sentir. Velaquí o fío conceitual de *Lo fatal*. Ser humán é sentir; sentir é sofrir, sofrir hastra o fin.

Na percepción, na intuición, na emoción violenta do medo, hai coñecimento. Contraditoriamente, o medo produz coñecimento, i o coñecimento produz medo. I é "... el temor de haber sido y un futuro terror / y el espanto seguro de estar mañana muerto". I este alomiamento i esta sensibilidade que Rubén quere evitar van amprificados, definidos, ao longo da composición en paralelismos i en contrastes.

Porque, coas verbas *ser sin* implícitas, o tema se revela arreo doutras dualidades. A pedra i o árbore poden *ser sin* "sufrir por la vida y por la sombra". Coidamos que esto quere decir "sofrir por causa da vida e da sombra" e tamén "sofrir na vida e na sombra". Como seres humáns, temos que sofrir e teremos que sofrir.

Vamos sofrir na nosa mortalidade polo que non podemos analizar e polo que non adeviñamos craramente; polo que, pra nós, é somentes vago presentimento. Dobremente, "Lo que no conocemos y apenas sospechamos" na súa realización será instrumento pra atormentarnos.

Os acios da nosa carne, tal como os acios dunha pranta, fan esforzos pra alcanzar a luz. Esta carne danos sofrimento na vida, e vai dalo na morte. Velaquí contraste non soio antre o vivo i o morto. Contraste que vai ligado ao conceito do animado i o inanimado da primeira estrofa. Unha repetición de opostos manifestada nas imaxes "carne" e "tumba"; "frescos racimos" e "fúnebres ramos".

"... la carne que tienta con frescos racimos". Algo móvil. Os acios representan membros do corpo, os brazos i as pernas, e representan os nervios. Condutores e receitores da sensación. "La tumba que aguarda" é de pedra, é inmóvil. "Los fúnebres ramos" son do árbore, curtados sin pena, porque o árbore "es apenas sensitivo".

No noso "espanto seguro", estamos certos que a sepultura nos agarda. Non estamos esperándoa, por percibirnos que inda alí non podemos estar contentos, ledos. É a pausa, o intre, en que sofrimos hastra alcontrar a Resposta. Dubidosos de alcontrala boa, temos medo. Por termos medo, dubidamos. Non sabemos, aquí ou alí, "adónde vamos, / ni de dónde venimos!". Unha multipricación de dualidades. Todo esto evitan o árbore i a pedra por "ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto".

Rubén Darío está atormentado pola incertidume que lles vai atormentando a moitas persoas, dunha maneira ou outra, ao longo dos séculos. Na *Santa Bibria*, no "Libro de San Xoán" (3:8), Xesuscristo, ás perguntas de Nicodemo, responde, "O vento sopra onde quere, i ouves o seu son; mais nin sabes dónde ven, nin pra ónde vai; asín é todo aquel que é nado do Esprito". Non podemos saber, por sermos nados da carne. É perciso crer pra ganar a Eternidade.

Esto é posibremente a fonte rubenián. Sabemos que o poeta lía a Bibria, sobor de todo dempóis da volta do século.

Emporeso, é tema universal. Topamos outro antigo exempro desta idea espresada por Rubén nos cartetos *Rubáiyát* de Omar Khayyám, poeta persa do século XII

Chegamos ó Universo sen sabermos por qué,
nin *de ónde,* cal Auga que corre sen querer;
e cal Vento no Ermo, que sen Vontade sopra,
saímos deste Mundo; *¿pra ónde?,* ¡I eu que sei!

(carteto 29) [1]

Polos seus ideales poéticos, pola súa filosofía, esta obra, na adaptación de Fitzgerald [2], tivo gran infruencia sobor de Dante Gabriel Rossetti, fonte de inspiración de Darío. Ademáis, hai evidencia dalgún coñecimento dos cartetos no *Poema del Otoño.*

Por eso hacia el florido monte
las almas van,
y se explican Anacreonte
y Omar Kayám.

Nas *Rimas* de Bécquer atopamos o seguinte:

Eso soy yo, que al acaso
cruzo el mundo, sin pensar
de dónde vengo, ni adónde
mis pasos me llevarán.

(Rima II, estrofa 5)

¿Vuelve el polvo al polvo?
¿Vuela el alma al cielo?
¿Todo es vil materia,
podredumbre y cieno?
No sé;...

(Rima LXXIII, última estrofa)

Ideás afins asoman na poesía de Rosalía.

Eu levo unha pena
gardada no peito,
tamaña, tamaña,
bon Dios, que n-a vexo.
¡Quén me dera, orelas
do Miño sereno!,
ser un daqués cómaros,

---

[1] Tradución de Plácido R. Castro da versión de Fitzgerald en GRIAL, número 8, p. 174.

[2] A versión de Edward Fitzgerald:

Into this Universe, and *Why* not knowing,
Nor *Whence,* like Water Willy-nilly flowing;
And out of it, as Wind along the waste,
I know not *Whither,* willy-nilly blowing.

que en vós ten asento.
Sin medo e sin penas,
de vran e de inverno,
un sigro tras doutro
morara onde eu quero...
Ca veiga por paço,
co espaço por teito.

(*Follas novas*)

Darío entona o benestar da pedra. É "dichosa" porque *nada sinte*. Alaba unha deshumanización total. Rosalía, por outra banda, evita tal negativismo, prestándolle humanización ao cómaro. Si ela o fose, podería ficar nun logar determinado onde *ela quixera morar*. Aumenta o humán ao engadir que estonces poidera ter a "veiga por paço", o "espaço por teito".

Rosalía, tal como Rubén, ben sabe da incertidume e do sofrimento da vida mortal. Sabe da "disgracia traidora / que ven, e que nunca se sabe ónde ven" (*Follas novas*). O nicaragüense fala do "espanto seguro de estar mañana muerto", namentras Rosalía canta, "¡Morir! Esto es lo cierto" (*Las orillas del Sar*). A difrencia de Darío, ela non di que algo é ditoso por causa dunha falla de sensibilidade, sinón: Dichoso aquél que espera / trás de esta vida hallarse en mejor vida".

Tema antigo. Diversas perspeitivas.

Rubén Darío mesmo, na súa *Historia de mis libros*, esprícanos os seus propios sentimentos.

> En *Lo fatal*, contra mi arraigada religiosidad y a pesar mío, se levanta como una sombra temerosa un fantasma de desolación y de duda. Ciertamente en mí existe desde los comienzos de mi vida, la profunda preocupación del fin de la existencia, el terror a lo ignorado, el pavor de la tumba o más bien, del instante en que cesa el corazón su ininterrumpida tarea y la vida desaparece de nuestro cuerpo. En mi desolación me he lanzado a Dios como a un refugio, me he asido de la plegaria como de un paracaídas [3].

Azorín escribiu unhas impresións dempóis de facerlle unha visita ao poeta. Escollemos este fragmento do ensaio *Rubén Darío*.

> Rubén Darío derivaba hacia lo fatal, como va derivando en un río un árbol derribado, hacia el mar. El poeta se encuentra desorientado en la inmensidad. No puede detenerse. Le arrastra una poderosa fuerza incontrastable. Cada mortal tiene su sino y el de

---

[3] Ao ler estas verbas dariáns, non podemos sinón matinar nos versos de Rosalía que forman o poema final de *En las orillas del Sar*.

Tan solo dudas y terrores siento,
divino Cristo, si de Tí me aparto;
mas cuando hacía la Cruz vuelvo los ojos,
me resigno a seguir con mi calvario.

Y alzando al cielo la mirada ansiosa
busco a tu Padre en el espacio inmenso,
como el piloto en la tormenta busca
la luz del faro que le guíe al puerto.

Rubén Darío es el de la Fatalidad. Lo que ha de ser, será. Hombre de tan fina sensibilidad como Rubén Darío percibe el mundo, percibe "el agua, la tierra, y el mar", y entre las cosas del mundo advierte cómo él se va deslizando poco a poco, sin poderlo remediar, hacia la eterna noche: mar sin orillas y fatal.

A primeira vista, o poema *Lo fatal* paréz refutar, polo seu negativismo, a sinceiridade da decramación de Darío, "En mi desolación me he lanzado a Dios como a un refugio...". Non embargantes, coidamos que o poema todo é o seu grito a Deus dende o deserto da súa vida. En *Lo fatal* escribe a súa anguria por dubidar e por non saber do seu logar no Infinito. Escríbena ben.

Pola universalidade do tema (hai poucos que teñen as respostas, que non dubidan nunca), polo seu tratamento emotivo e belido do probrema, é posibre que o poeta alcance unha medida de inmortalidade en *Lo fatal.*

ANNE MARIA MORRIS

Sherman Oaks

NOVE CAVILACIÓS SOBRE A RESPONSABILIDADE SOCIAL DO ESCRITOR

Fai unhos vinte anos pubricou Sartre un libro decisivo sobre o compromiso literario —¿Qué é a literatura?— e dende entón desencadeóuse sobre o tema unha morea de traballos. ¿Prá qué un máis? —preguntarásenos. No meu caso penso que por lealtade a algo que constituie o espiñazo de todo compromiso fondo: a fidelidade a un tempo e a unha terra. Coido que na Galicia de 1966 estas miñas palabras non son inoportunas.

No meu tratamento da cuestión somente me propuxen enunciar, indicar, os temas, e, ó facelo, fíxeno cun lenguaxe deliberadamente incisivo. Esta é a táctica que empregaréi nas nove cavilaciós seguintes.

I. — Non hai estetica sin etica

Todo, ausolutamente todo o que fai o home, ten un siñificado moral. Hai unha carga moral en tódolos actos do home, por pequena, por ruín que seña a súa apariencia.

Postos os feitos en situación, conleva unha ética erguer un dedo, estrenar unha corbata roxa, deixar longos os cabelos ou mercar un gabán curto. Porque o home escolle, e escoller é rexeitar, e rexeitar é estar contra unhos usos, contra unhas preferencias e tamén, cecais, contra unhas persoas; porque o home defínese na eleución e, ó definirse, valora, estima, xuzga, rechaza, sinte xenreira ou amor, antepón ou pospón: nunha palabra exprésase. O home exprésase porque entrega parte do seu ser no máis pequeno acto, na palabra máis sinxela. Hai intres tamén en que o home entrégase todo, inteiro, i esto acontez cando elixe moza, cando menta a Deus, cando toma partido, cando abandoa unha vella profesión. Inda hai máis candos.

A literatura, polo menos a gran literatura, esixe do escritor unha entrega fonda, total; sin ela non xurde o gran decir. Cando o escritor se entrega, faga novela, teatro, poesía ou ensaio, estamos diante dun home que é il mesmo unha conceución do mundo, unha valoración das cousas, un punto de vista sobre o xusto e o inxusto, unha ética. ¿E a ouxetividade? ¡Xa saíu! Nas situaciós graves ou se está co home ou se está contra o home. O meu home —quero acrarar nun instante— é un home con minúscula, un home concreto, histórico, máis existencial que "esencial". Os homes que poboan as grandes novelas, os poemas grandiosos, os dramas desacougantes, son homes concretos, homes dun tempo, dunha terra, dunha clas social, homes que comen pouco ou moito, que loitan por un xornal ou por un sindicato, por un chalet na praia ou por unha xubilación segura. Semellantes homes odian ou aman, esperan ou desesperan, aprenden grego ou francés, rezan ou xuran, mentras no seu país en certo ano da historia se enfrentan có xornal, soñan cun chalet, berran polo sindicato e rifan sobre dereitos pasivos. Dereitos pasivos, xornales, sindicatos e chalets —quede ben craro—, concretos, como concretos son os seus amores, as súas esperanzas e o seu desesperar.

Buscade unha obra literaria viva e encontraredes nela este mundo, sin necesidade de que a tal obra seña política ou social. Pode ser de amor,

sentimento que, quéirase ou non, dase sempre nun contexto histórico concreto, é decir, nunhos homes que comen ou pasan fame, traballan ou folgan, oprimen ou son oprimidos, desvívense polo rei ou pola república.

Xa eiquí, ¿con quén está o escritor? ¿Contra qué? ¿Parte dunhos supostos que degradan ó home, que empobrecen a historia, ou, polo contrario, está coas causas xustas? O escritor —tense dito— expón ouxetivamente. ¡Xa volveu a sair! Literariamente esto é a frialdade, a distancia, a indiferencia, a imparcialidade. Mais a imparcialidade na pugna opresor-oprimido xa sabemos a quén favorece. Inda os máis ouxetivos incurren en parciaiidade ó escolleren certos temas ou feitos. Escolleito o tema, ¿pode o escritor abafar ó home que leva dentro? Quero decir: Pode un escritor, que por enriba de todo é un home, ¿estar alleo, indiferente, ó máis grande problema humán, ó problema da inxusticia?

Por todo elo penso que non hai estética sin ética.

2. — Responsabilidade

En falar cos homes consiste o oficio do escritor. Como falar é amosar unha conceución e unha valoración das cousas, ser escritor é algo moi serio, moi grave. Si vimos de decir que o acto máis pequeneiro é unha posición moral, unha obra literaria, escrita, por forza, dende a autenticidade, é un punto de vista sobre o universo, i esto, pra ben ou pra mal. Precisamente por esto é polo que compre que o autor se pregunte con gañas: ¿ónde estou eu?, a miña obra ¿a quén denigra ou gaba?, os meus versos ¿de qué iniquidades son cómplices? ¿Perpetuámolo mal ou minámolo chau no que afinca as súas raíces?

Escribir non é desinteresarse da historia, convertirse en espectador dos grandes e pequenos feitos; escribir é militar na historia, empuxala nunha dirección ou noutra. Contar as peripecias dos homes, imaxinar monecos literarios, facela crónica da vida e da sociedade, é facer a historia, e nós sabemos que non debemos facer inmoralidades e menos a peor delas: botar sofremento sobre os hombreiros dos que sofren.

Unha consideración a fondo da gravedade e da peligrosidade da literatura, ¿orixina sempre obras que cooperan na mellora do mundo? Con unhas ou con outras palabras vense falando dende hai tempo de escritores progresistas e de escritores reaccionarios, termos que hoxe non necesitan presentación algunha. Compre saber que hai reaccionarios de boa fe, e decir, reaccionarios cuia literatura —coidan eles— sirve ó home. Semellante literatura debe ser combatida, desenmascarada, endexamáis prohibida, na garantía de que nun réximen de libertade xusta pouco dano pode facer.

Hoxe escomenzamos a saber que toda literatura é comprometida. Non hai peza literaria que non pacte co ben ou co mal, co xusto ou co inxusto; non hai obra literaria que non se comprometa cunha determinada maneira de ver a historia e de encararse co futuro. ¿Por qué alporiza tanto, pois, o compromiso se o compromiso é inherente ás actividades do home? O Sartre que certo día fai fincapé na fame que asola as tres cartas partes do mundo, non se compromete máis que quen lle aconsella percure neses homes non sei qué ónticas inquedanzas íntimas. So capa de negalo compromiso, o que se quere negar é o compromiso que se opón ó noso.

3. — Comprometidos de dereitas

É a dereita quen pon o berro no ceo cando lee poesía social, novelas de emigrantes ou relatos obreiristas. O que alporiza á dereita é... a esquerda. A literatura —dí— debe ser apolítica, asocial, atodo, polo menos

mentras a dereita teña o poder político, o poder social, o poder todo. Certo é que se a dereita non está no poder os seus escritores defenden a militancia, e decir, o dereito a predicar coa novela, co artigo ou co verso, a súa conceición do mundo.

O compromiso, que tardou en atopar teóricos, é vello, moi vello. ¿Qué obra non é unha gabanza esplícita ou implícita dunha meneira de entendela vida? Repróchaselle a Jorge Amado a novela "Os subterráneos da libertade" por ser un canto ó pobo que sofre e loita no Brasil semifeixista de Getulio Vargas, e non reparamos en compromisos dereitistas de onte moito máis craros.

Quero pór un exemplo relevante. A fis do séculos xv un gran poeta, Jorge Manrique, morto o seu pai, escribe unha peza inda hoxe lida. A elexía "Coplas a la muerte de su padre" é algo máis que un pranto, moito máis. Antes de chorar bágoas de fillo, Jorge Manrique bota unha ollada a algo que tamén se vai pra sempre: o mundo medieval. Resulta que en plena alborada renacentista, o poeta defende valores que xa non entusiasman. O poeta, sabedor de que a xente empeza, sin romper co transmundo, a sentilo engado do mundo, sintese na obriga de despreciar ese mundo. O resultado é unha trabada diatriba contra o modernismo do século xv, modernismo que non foi frol dun día, senón xermen de actitudes inda hoxe operantes e en desenrolo. Tense dito que a elexía de Manrique é un sermón funeral, e eu pregunto: ¿Hai algo máis comprometido que un sermón? En intres de crisis un poeta, incompatible coa modernidade, predica ós seus contemporáneos, dende o púlpito do verso, o ideario de seus abós. Entón era unha cousa morta tal como o prantexaba a intransixencia de Manrique.

Poucos anos despóis, Garcilaso invita a unha moza nova e fermosa a que disfroite a maus cheas destes dous atributos. É que o home acababa de descubrir que neste mundo hai empresas pracenteiras, mentras pra Jorge Manrique o mundo é valioso só na medida en que é dooroso. A historia está co soneto de Garcilaso e non coa elexía de Manrique. Jorge Manrique foi un poeta reaccionario como tódolos que se teñen oposto a esperiencias históricas que enriquecen ó home. Foi, coido, extraordinariamente reaccionario máis o estrano é que foi e sigue sendo un gran poeta. ¿Pode ser?

4. — Reaccion e literatura

Unha conceución reaccionaria, unha conceución que disminuia ó home ¿desemboca fatalmente nunha obra artísticamente probe? Penso que non, e pénsoo cun chisco de door. Ninguén pon en dúbida o peso das "Coplas" de Jorge Manrique e pra min está craro que se trata dun poema reaccionario. Reparemos en dous feitos:

a) A voz de Manrique sona a auténtica. Pra il o mundo que se aveciña, o mundo que está a nacer, é a catástrofe, e as catástrofes hai que evitalas. Quen se opón ós cataclismos históricos, nunca fai palabrería, endexamáis fai retórica.

b) A Jorge Manrique sentímolo, mentras aconsella o pasado, mergullado no presente. Deste presente ofrécenos as realidades importantes: o gosto polos clásicos, a entrega ás cousas, a descoberta da súa fermosura, a chamada dos praceres, o encontro coas diversiós, etc. Poeta dun tempo crítico, indepedentemente da súa posición persoal, unha posición pasadista, transmítenos os termos todos da crisis, a realidade operante e inquedante da súa hora. Penso que o poema de Manrique val porque están presentes os datos todos dunha problemática histórica, os feitos siñificantes ou deter-

minantes dunha época. Outra cousa é que o signo da súa moralización, a intención da súa prédica, seña reaccionaria. En literatura pódese estar contra certas realidades, mais non se poderá nunca mutilar, falsear, afeitar ou esquivar as realidades que comprometan ós homes, as realidades que definen un intre histórico.

Falando de Balzac emprega Engels unhas palabras que lle acaen ben a Jorge Manrique: "Balzac era lexitimista; a súa gran obra é unha elexía que deplora a descomposición irremediable da alta sociedade". Mais Engels vía en Balzac "Un mestre do realismo, infinitamente máis grande" que Zola, a quen facía políticamente máis adiantado.

Si é certo o que vimos decindo pra Manrique, pódese concluir tamén que autores de intención progresista poden facer mala literatura.

5. — ¿Evasion = complicidade?

Xa temos diante a palabra do día: evasión. Literatura evasiva —permítaseme este apunte de leución— non é o conceuto oposto a literatura comprometido. Ó que se opón a literatura evasiva é á literatura realista e pódese decir que toda literatura que non é realista (res = "cousa"), que toda literatura que non fala de realidades, de cousas, é evasiva. Mais como manexar feitos e realidades é tomar partido, dar unha resposta, definírmonos, toda literatura realista é comprometida.

Literatura evasiva, como se ten dito centos de veces, é aquela que nos evade da realidade, entendendo por realidade, a nosa, a do noso tempo e terra. Non é doado achar mostras puras de evasión nin xiquera recurrindo á novela cabaleiresca. Será evasiva pra nós a peza literaria que nos desvencella da problemática do home, como acontez cando lemos as "Soledades" de Góngora.

Unha literatura que nos transporta a un mundo de pantasía, a un sobremundo alleo ó noso, non nos adoutriña en ningún senso, non nos propón tarefa alguinha. E decir, nin degrada nin enriquece ó home, inda que entreteña ou divirta ó leitor.

Agora ben, obra evasiva é o acto dun home e como tal temos de consideralo. Quen deliberadamente fuxe das realidades históricas por estimalas ruís, faise cómplice dos responsables dese estado de cousas; quen fuxe, "por razós estéticas", de toda realidade, boa e mala, priva ós leutores da resposta que unha rama da cultura, a literatura, dá a esas realidades.

Creo de verdá que algús escritores son auténticos ó faceren literatura evasiva, ó operaren con irrealidades e ultraouxetos, pero deben saber que, ó escolleren este camiño, renuncian a intervir dun modo direuto na construcción do mundo. Nunca se combatíu tan fortemente a literatura evasiva porque endexamáis estivemos tan cobizosos de respostas prós problemas que nos constituien; nunca se combatíu tanto a literatura evasiva porque nunca se lle esixíu tanto ó home, escritor ou non.

6. — Evasion e intimismo

Escomenzo cunha simplificación: quen non fai literatura intimista, fai literatura social, ou seña, quen non se mergulla na súa intimidade canta ou conta as vidas alleas. Pero as vidas alleas son contables na medida en que nos indignan, nos doen, nos firen ou nos contentan: na medida en que asaltan a nosa intimidade e se convirten elas mesmas, dalgún xeito, en intimidade. Só así, só co esta convivencia do tema, ten autenticidade a poesía sobre os outros. O universitario que un bó día se decata da explotación obreira e decide espor en verso a súa carraxe, fai poesía social.

¿E o obreiro que pon en verso as súas mágoas de pai probe? É certo que a nós, "socializados" ó máximo, este poema descúbrenos un mundo inxusto, unha sociedade con explotadores e explotados, pero tamén é certo que o autor só se propuña comunicar unha mágoa individual. Neste senso non é máis intimista Bécquer cando se laia dos seus fracasos amorosos.

O poema máis intimista é comprometido porque cantando unha pena amorosa ou unha coita existencial, lévanos, si sabemos escarbar, a un home instalado na historia dunha determinada maneira. O que ocurre é que ningún intimista se propón cambialo mundo inda que polo sinxelo feito de expresarse intervén. Os non intimistas xa saben, denantes de trazala primeira liña, que van influir, que van empuxala historia nun senso ou noutro. Son activistas.

Hoxe como onte hai grandes poemas intimistas, pero o poeta de hoxe exerce o intimismo cun pouco de vergonza. Exhibir os problemas persoales é pospor a problemática social, renunciar a expor a ferida que os problemas alleos orixinan no noso espíritu. ¿Pode un home, á altura das circunstancias, emborracharse coas intimidades de sempre? Esperamos, por outra parte, unha poesía intimista que, ó ser leída en fondura, dea razón indireutamente da sociedade na que ese home sofre de amor ou de saudade.

7. — Estetica de fealdade

Durante moito tempo, durante séculos realmente, entendeuse que as realidades feas, os ouxetos ruís, non eran susceptibles de tratamento artístico. Somente podía aspirar a este honor o que era fermoso en sí mesmo. Estética tan estreita foi desbaratada ó aparacer en España a novela picaresca, un xénero que descubre prá literatura o valor dos feitos das xentes cotidianas e das realidades máis chatas. Cando a fealdade, cando a precariedade é moita, o escritor conténse ou afeitaa. Ten que vir o naturalismo pra encontrarmos na literatura o submundo, a degradación, os vicios noxentos, os aspeutos máis míseros e terribles da sociedade.

Nalgún senso fixo un pauto co naturalismo Emilia Pardo Bazán, cuias novelas abondan en realidades "indignas de una señora culta y distinguida". Muller estéticamente tan adiantada, tiña, en troques, xenreira por certos temas. Unha mostra. En 1880 nunha sonada reseña rexeita algús dos mellores poemas de Curros Enríquez por estimar o seu contido máis apropiado prá prosa dos xornales. Velequí unha naturalista hostil ós versos que denuncian a tiranía política, o fanatismo do Clero ou a opresión campesiña. Xuzga "impoéticos" certos temas por ser contraria ós supostos ideolóxicos e políticos de Curros, sin preguntarse, nin de pasada, si o poeta arrincaba ou non dunha postura auténtica. Comprace saber que a Pardo Bazán non sempre se molestou diante deses temas. Vaia unha mostra tamén. Certo día prologará un "Poema del seguro" de José Ignacio de Urbina e dirá dos seus versos —unha apoloxía do aforro— que tiñan mel e entusiasmo. Ou seña, ante temáticas semellantes a Condesa pasa da desaprobación á gabanza. O libriño que ela prologou foi adicado polo seu autor ó Marqués de Comillas, ínclito proteutor —dí un reseñista de aquéla— da clas obreira. É decir, non era un libro desacougante.

¿Compre algo máis?

8. — A literatura é unha ollada critica

A realidade é máis rica, máis complexa e máis sorprendente que as realidades forxadas pola máis ousada pantasía. Esta riqueza é pobreza ó lado das descobertas que fai na verdadeira realidade o escritor que busca

ó home entre as cousas e os outros homes. ¡Fermosa fazaña a de percurar a conquista de tantas e tantas realidades! Quenes se teñen achegado á meta saben das verdadeiras dóres do home, das súas inquedanzas máis fondas e concretas.

Agora ben, ¿trátase de reproducir a secas? Pra moitas ten razón Bertol Brecht cando dí: "O mundo de hoxe pode ser reproducido mais somente si se pensa como un mundo susceptible de modificación". ¿Qué escritor —pregunta ún— cun pouco de freba non ten praiticado este principio? Homes de pensar moi distinto ó faceren o retrato da súa sociedade meten dentro dese retrato o aguillón da crítica, o ferrete. Nin xiquera é posible escluir a Pemán ou a Alfonso Paso.

A intención crítica pode ser anecdótica, pode proieutarse sobre manifestaciós accidentales dunha cultura sin lle chiscar ós seus fundamentos: noutros casos o realismo crítico é implacable cos mesmos fundamentos desa sociedade. Sábese hoxe que pra algús a cultura é cultura na medida en que é antiburguesa, na medida en que pon en solfa os principios do sistema capitalista, un sistema —engaden— que aliena ós homes. E a alienación, a deshumanización do home, é o gran tema literario do noso tempo.

9. — Literatura pra desacougar

En moitos casos o escritor rompe coa súa soedade pra percurar a solidaridade. Pra algús a única solidaridade digna é a solidaridade cos que padecen a historia, non cos que a fan. Novela ou teatro, ensaio ou poesía, amósannos a realidade dos homes víctimas dunha determinada feitura da sociedade, unha sociedade onde non só hai esmagados senón tamén responsables e cómplices, con frecuencia aludidos por esta literatura escrita sempre pra decir non. Non percura esta literatura o esprito eterno do home, a mismidade óntica e invariable do ser humano, percura sí a condición humana dos que padecen a historia. É unha literatura, pois, que, se preocupa do home en situación.

O escritor que se compromete con esta maneira de entendela marcha cara o futuro, sabe que non vai ser lido polo pobo ou que vai ser lido mínimamente, e sabe, ó mesmo tempo, que a súa obra, se fose lida, contribuiría a forxar no pobo unha toma de concencia. Quero decir que inda o leutor máis depauperado pola sociedade que o aliena, decatariase, en maor ou menor grado, de que o orde no que vive non é o orde natural das cousas e que os valores admitidos, que il máis ou menos ten obedecido, están contra il, vólvense contra il. É o burgués, grosso modo, quen lé semellante literatura e, alporícese ou non, este leutor remata sempre desacougado. Só se desacouga —pensa ún— quen lle vé os ollos á falsedade ou á artificialidade da súa vida e dos seus valores. Algús, a veces, como é ben sabido, dan un paso adiante. Do que resulta que o campo de aución desta literatura está lonxe do pobo, só destinatario moral destas obras.

¿Cál é, por tanto, a eficacia de tal literatura? A pregunta ten sido feita, a veces con mala fe, polos enemigos desta clas de literatura. Cecais porque a temen, e ún cré que somente se teme o que é eficaz. Noutras ocasiós o ataque vai dereito contra o cerne, contra a sustancia artística da obra, e preguntan:

¿É lícita esta literatura? A éstes a estética pode preguntarlles:

a) ¿E necesariamente inauténtico cantar unha folga obreira?

b) ¿Implica sempre autenticidade cantar as volveretas do campo?

Volvamos de novo ó espallamento da obra literaria. "Escribir en Madrid— decía Larra— es llorar". Certo e non certo. Larra —coido eu— esixíalles á literatura e ó xornalismo moito: coidaba que podía transformalos

costumes, as cabezas, os corazós incluso. O mellor da súa obra —os artigos— son no seu tempo un exemplo insuperable de realismo crítico, tarefa á que se entregou o autor con febre, teimosamente. O que non sabía Larra é que as grandes e, en ocasiós, as pequenas transformaciós xéstanse nos feitos, nos conflictos entre realidades, nas guerrillas a veces. A literatura só intervén complementariamente nesta fabricación de mundos novos. Agora ben, o home que por enriba de todo desexa os cambios, as mutuaciós importantes, está na obriga de escribir si nese intre non está en condiciós de laborar polo progreso dende posiciós máis eficaces.

Pra Larra o modelo de sociedade era Francia e por este xeito de civilidade loitaba un día e máis outro dende a trincheira dos xornales. Non sabía que Francia era o que era en 1835 mercede, fundamentalmente, a unha revolución, á revolta de 1789. Coidar que a literatura pode cambiar unha mentalidade por si soa é pedirlle en demasía. Por esto, porque non era moi realista, endexamáis lle bastaron os pequenos froitos conqueridos coa súa obra. Escribir é chorar si se espera todo da literatura.

Si escribir en Madrid é chorar, ¿qué bágoas non chorará o escritor de lengua galega? Velaí está a burguesía galega teima que teima nos seus prexuicios contra a cultura e contra a fala do país. Pese a todo velaí están tamén os nosos escritores tan heroicos como conscentes da limitación na que operan.

Escribir en galego é, nos grandes exemplos, una expresión de autenticidade, e en todos, e cada vez máis, unha instalación moral. Cando quen escribe é solidario cos que padecen a historia —os verdadeiros depositarios da fala— sábese creador dun mensaxe que o pobo non recollerá, tan alleo está éste á letra impresa en galego. Compre, en troques, sinalar algunhas esceuciós, pois no noso país cando os escritores se achegan de verdá a certos intereses moi vitales do pobo, éste léeos, percúraos, mércaos e aprendeos. Centos de labregos e artesanos inda hoxe recitan a Curros Enriquez; de "O catecismo do labrego" sairon hasta vinte ediciós porque o pobo se interesou por il; Rosalía non é allea ás camadas populares; poemas de Celso Emilio Fereiro andan hoxe nas maus dos traballadores.

Que a nosa literatura máis democrática teña atopado leutores no pobo é un acontecemento de extraordinaria entidade. Pénsese que o pobo apenas lé e pénsese que o galego escrito, ausente de tódalas escolas do país, presenta ás nosas xentes dificultades especiales. Inda hai máis: o pobo é víctima dun conceuto que lle transmite a nosa burguesía prá cal o galego val como fala popular mais non como lengua de cultura.

Por estas o por outras razós o compromiso literario entre nós amosa aspeutos que en casteláu non presenta. Mais entre todos temos que coller polos cornos o touro de realidade tan problemática.

XESÚS ALONSO MONTERO
Lugo

SOBRE LOS PRECURSORES GALLEGOS DE VALLE-INCLÁN

Ramón J. Sender ha publicado recientemente un libro titulado "Valle-Inclán y la dificultad de la Tragedia". En él expresa unas cuantas opiniones que nos parecen dignas de comentario.

Afirma, en lo que estamos plenamente de acuerdo, que las influencias de D'Annunzio y Barbey d'Aurevilly en Valle-Inclán no son importantes. Y señala, por el contrario, que su estilo, a lo que podríamos añadir gran parte de su temática y ambientación, tiene antecedentes regionales. Lo que por otra parte ya había señalado el profesor Barcia en su libro "Valle-Inclán y la literatura gallega".

Pero en lo que ya no podemos estar de acuerdo es que diga: "Los antecedentes de su estilo están en su tierra y en la obra de autores poco conocidos del gran público, pero que ofrecen la mayor parte de los temas poéticos novelescos que usa D. Ramón y la clave de su estilo a un tiempo rico y severo, orgiástico y contenido. Esos autores son Manuel Murguía, Eduardo Pondal, Rosalía de Castro, Benito Vicetto, Curros Enríquez, Pastor Díaz y el mismo padre del autor, que escribió también su buena prosa lapidaria".

Es difícil poder considerar a Rosalía o a Pastor Díaz como antecedentes de Valle-Inclán. Pero mucho más inadmisible, aún, es lo siguiente: "Aparte de Curros Enríquez y Rosalía de Castro, que son conocidos dentro y fuera de Galicia, los otros sólo pasarán a serlo en el mundo académico a la sombra de Valle-Inclán. Precursores de Valle-Inclán. Es como si hubieran nacido con la misión de preparar el terreno donde Valle-Inclán plantaría su memorable jardín. Y de acarrear materiales preciosos."

Eduardo Pondal y Pastor Díaz tienen la suficiente personalidad por sí mismos para no poderse considerar únicamente como "precursores de Valle-Inclán". Ni con la única misión de ser antecedentes de él. Murguía, si acaso pasaría a la sombra de Rosalía. Pero nunca a la de Valle-Inclán.

Sí, en cambio, es verdad que, como dice en la pág. 80, "Una circunstancia curiosa en esas sonatas es la importancia que toman las cosas inanimadas, especialmente los muebles. Con Valle-Inclán comienzan a tener un sentido evocador en las descripciones. ¿Se han fijado los lectores en la ausencia de muebles o de otras circunstancias adjetivas en las narraciones o descripciones españolas de la gran literatura? En La Celestina no hay un solo mueble visible, ni en El Quijote como no sea la mesa donde comen los héroes en alguna posada o en el palacio de los duques. En La Dorotea de Lope tampoco hay un mueble ni se describe un armario, una puerta labrada o una silla, que yo recuerde.

En el siglo XIX comienzan a verse los muebles con Galdós, pero tienen sólo un sentido práctico y auxiliar. Con Valle-Inclán los muebles irradian tonos y valores por sí mismos."

En los historiadores gallegos de mediados del siglo XIX en adelante tiene una gran importancia la descripción evocadora de los muebles. Lo

podemos comprobar en algunos autores no citados por Sender, ni por Barcia, entre los antecedentes de Valle-Inclán. Nos referimos en el momento al relato y descripción de la llegada de los Duques de Montpensier a La Coruña en 1852, según Neira de Mosquera y Zepedano. Y a una relación anónima sobre el mismo asunto.

Anteriormente, en la pág. 73, había dicho: "Y los colores frecuentes en los interiores: Carmesí y dorado. Los colores de la Casa de Borbón de triste recuerdo, pero no los elige el poeta por eso sino por ir impregnados de prestigios y de perennidad. Colores de la pasión y de la gloria."

En lo anterior se le desboca bastante la fantasía a Sender. Porque efectivamente los colores más frecuentes en los interiores de Valle-Inclán son el carmesí y el dorado. Pero podemos comprobar que en las relaciones históricas, es decir, en los que pretendían trasmitirnos la verdad objetiva de los muebles de la época también abundan los muebles de estos dos colores. Aunque parezca extraño el método en Valle-Inclán es, respecto al mobiliario, realista. Sin ninguna de esa simbología que Sender pretende impregnar. No se trata en Valle-Inclán de colores de pasión y de gloria. Únicamente reflejar el color de los muebles que se preferían en el comienzo de la época isabelina.

Como antecedente de descripción gallega, histórica y perteneciente a mediados del siglo XIX, de mobiliario, reproducimos primero la de Neira Mosquera y Zepedano:

"Cuatrocientas luces reviven la púrpura y el oro de las ochenta colgaduras de terciopelo, damasco y raso de los setenta candelabros, relojes y floreros. El salón de corte donde se ostenta el retrato de S. M. cubiertas sus paredes de papel carmesí aterciopelado, con lujosas colgaduras que penden de anchas cornisas doradas, presenta elegantes consolas con espejos, floreros y relojes, Cien bugías de astearina proyectan sus vivos resplandores sobre las delicadas alfombras que cubren el pavimento. Esta profusión de luz es la magia de los salones. Una pródiga iluminación da a las galerías suntuosamente alhajadas, las decoraciones de los palacios encantados. La luz no cabe en los salones y llamea en las ventanas con rayos encendidos y purpúreos. Así se comprende la magestad: así se hospeda dignamente a las potestades de la tierra. Ha desaparecido el enmaderado de los pisos: las alfombras cubren hasta las más apartadas galerías. Las flores artificiales se mezclan con las flores naturales; las unas regalando la vista, las otras embalsamando el ambiente. Las habitaciones de SS. AA. RR. han sido alhajadas con muebles de gusto delicado. El lucido escritorio de yaiti corresponde a la mesa de noche de palo de rosa. En el dormitorio de la serenísima infanta, la augusta hermana de S. M. encontrará un tálamo de gusto chinesco, con cubierta de tisú de oro, cuyo menaje ha sido dirijido por la Excma. Sra. Condesa de Espoz y Mina y la Sra. Florez de Florez. Si el tocador de S. A. R. es de gótico con escribanía de oro y un gabinete particular ofrece el simulacro de una tienda de campaña, el oratorio presenta sus lujosos ornatos y la gran lámpara de bronce del salón particular de los ilustres viajeros ilumina las siglas y butacas de caoba cubiertas de terciopelo carmesí, las consolas doradas con piedras escojidas..."

Pero el amable mal gusto ostentoso propio de la época isabelina, y aún algunos detalles no muy frecuentemente explayados, como los relativos al aseo o la higiene, se muestran en la más minuciosa descripción siguiente:

"La escalera principal del palacio se encontraba cubierta de una magnífica alfombra y a los dos lados se hallaban jarrones de oliva. También estaban alfombrados todos los corredores y profusamente alumbrados, pues en ellos y en las diferentes piezas existían más de cuatrocientas luces.

El comedor estaba adornado con elegante sencillez siendo la primera pieza que se encontraba. Alfombra verde cubría su suelo, dos aparadores de caoba de muy buen gusto, dos sillones de terciopelo, sillas y mesas para doce personas. Seguían algunas antesalas con confidentes y alfombras, y después se hallaba una sala para el café y recibir en audiencia particular. Sillería de terciopelo, candelabro colgante, consola dorada con cubierta de mármol y magníficos espejos. Entre esta sala y el salón de corte había una pieza intermedia.

El salón de corte tenía papel carmesí, preciosas alfombras, consolas, cortinones de damasco encarnado y una porción de candelabros, unos colgantes y otros en las mesas. En la testera estaba bajo un dosel de terciopelo carmesí el reatrato de Su Majestad.

En seguida se hallaba el gabinete y tocador de Su Alteza el Sr. Duque. El tocador, que comunicaba con el salón por una puerta falsa, estaba alfombrado, consistiendo su mueblaje en un confidente y sillería de tafilete, ropero de caoba, primorosamente tallado, con espejo en la puerta mesa de tocador con cubierta de mármol. El gabinete estaba también alfombrado y contenía riquísimos muebles, especialmente una cama de hierro sencilla, pero elegantísima.

El gabinete de Su Alteza la Señora Infanta estaba decorado con lujo y elegancia, teniendo una rica alfombra, dos consolas con cubierta de mármol, velador, seis cuadros grandes, preciosa cama de hierro, sillería de Damasco azul con florones blancos y cortinones de Damasco. A esta pieza seguía otra para lavarse, donde había una hermosa mesa aguamanil con cubierta de mármol que era uno de los muebles de más gusto que existían en aquellas habitaciones; se levantaba la cubierta y aparecía la palangana y demás piezas, siendo todo de fina china.

La última habitación era el tocador de Su Alteza la Señora Infanta. Estaba alfombrada como las otras, llamando la atención un precioso armario de palo de rosa con un lindo espejo. Un confidente de tafilete morado y sillones de lo mismo completaban el mueblaje de tan elegante habitación."

De todo lo cual obtenemos las siguientes consecuencias:

Hay autores gallegos que son antecedentes inmediatos de Valle-Inclán.

No lo son varios de los citados por Sender. Algunos de estos últimos tienen personalidad suficiente como para no podérseles considerar únicamente en función de Valle-Inclán.

Hay en Valle-Inclán una tradición recogida de descripción de mobiliario gallego. Especialmente en historiadores.

El color del mobiliario de las escenas de Valle-Inclán a que se refiere Sender correspondía a la realidad de la época y no tienen pretensión simbólica en él. Aunque pudieran tenerla en el espíritu de la época.

M. GONZÁLEZ GARCÉS

La Coruña

DOUS CONTOS POPULARES ALEMÁNS

ISTO É UNHA ADIVIÑANZA

Un rei foi dar unha volta no seu cabalo pola súa terra cando de súpeto ollou un labrego que andaba arando e que de paso asubiaba unha canción.

—"¿Seica o debes de pasar moi ben?" —díxolle o rei— "¿il é túa a leira na que traballas con tanta arela?".

—"Non é non, señor" —contestoulle o labrego, que non reconoceu ao rei— "non lle son tan rico. Ando a arar pra gañar o meu soldo".

—"¿E logo cánto apañas cada día?" —sigueu preguntando o rei.

—"Oito pesos" —dixo o labrego.

—"Iso non é moito" —dixo o rei—. "¿E podes vivire ainsí?".

—"¿Vivire?" —contestoulle o labrego—. "Iso ten que servire pra máis".

—"¿E logo?".

O labrego sorríu e dixo: "Pra que o seipa vostede, dous pesos son pra vivire eu e máis a miña muller, dous son pra pagare antigas deudas, dous préstoos, e dous regáloos pois ainsí o quer Deus".

—"Esta é unha adiviñanza que non son capaz de resolver".

—"Bon" —dixo o labrego— "entón resolvereina eu: aínda teño na casa ó meu pai e á miña nai, que xa son vellos. Cando eu era feble, iles déronme de comer. Agora que iles están febles, teño que lles dar de comer eu. Esta é a deuda que teño que pagar e por iso dou tódolos días dous pesos. O que presto, é pra os meus fillos, pra que sexan homes de ben o día de mañán. Iles serán prá miña muller e máis pra min un apoio cando sexamos vellos. Cos dous pesos. Cos dous pesos restantes manteño dúas irmás que non tiña por qué manter. Estos pesos regáloos porque así o quer Deus".

Ao rei gustoulle moito a solución da adiviñanza e dixo: "Moi ben, vello, agora tamén che faréi eu unha adiviñanza: "¿Víchesme algunha vez?".

—"Nunca" —dixo o labrego.

—"Antes de que pasen cinco minutos terasme visto cincoenta veces. E cincoenta coma min has de levar prá casa".

—"Esta é unha adiviñanza que non acerto a resolver", dixo o labrego.

—"Pois eu cha resolveréi" —contestou o rei—. Meteu a man no bolso e contoulle ao labrego, que non podía co asombro, cincoenta monedas de ouro: en cada moneda víu o sorprendido labrego o retrato do rei.

O LABREGO E MÁIS O LORO

Había unha vez un loro que sabía falar máis dunha frase que lle ensinara o seu dono con moita pacencia. O que máis lle gostaba berrar era: "¡Tí que queres!".

Un día escapouse o loro e dimpóis de voar un cacho sentouse no beiril do tellado dunha casa de labranza pra descansar. O labrego decatouse de que no seu tellado ficaba un paxaro dos máis bonitos que il vira e que tiña moitísimas colores. Correndo foi percurar unha escada e subíu por ela.

O loro que xa coñecía aos homes non desacougóu ao ver subir o labrego e ficou no seu sitio sin se movere. Mais cando o home estirou a man pra agarralo, preguntou o loro: "¿Tí que queres?".

O labrego asustouse moito, retirou a man, sacou o sombreiro e tatexou: "vos-te-de perdone, eu coidei que vostede era un paxaro".

Trad. de INÉS RAPOSO
Santiago

ton
BON
ON
TON
ren
REN
tón
TON
trebon
REN
ton
RENDA
trebon
ren
TREB
T
BON
bon
TON
ton
bon
BON
ton
BON
T

ANDRÉ BRETÓN E O SUPERREALISMO

O difuntiño tiña setenta anos. Fora o creador, o fautor, o doutor, o inquisidor, o curador, o abonador, fora o brado i o susurro do superrealismo.

¿El era, o morto, o superrrealismo? A pergunta non é parva, pois que Guillermo de Torre, nun estudo adicado ó superrealismo, di "a quien no es abusivo identificar unipersonalmente con el superrealismo", e deseguida engade "y lo menos que puede decirse es que el superrealismo vivirá cuanto viva el autor de *Najda*".

Pois ben, finouse o André Breton, ¿morreu o superrealismo?, ¿é hora xa de facerlle a súa estatua nas Historias da Literatura?

Hai moito escrito encol do superrealismo, a prol ou en contra, pro son poucos os que non deixan de ver, con amistade ou enemistade, que o superrealismo é, sen máis, o movemento artístico de maiores consecuencias no espacio e no tempo dos que naceron niste século.

O superrealismo foi a revolta—unha das revoltas— do irracioal contra do lóxico, do "automatismo psíquico" contra da intelixencia discursiva. A súa emotividade, a súa desmesura, o seu alonxamento da realidade cotián, o seu libertarismo, a súa pretensión de verquer o vaso literario e convertírese en forza capás de mudar a vida mudando ó home, é moita ambición axuntada —e ben o sabía Breton, cando, no 1946, decía "unha asociación humán... non se tiña coñecido outra tan ambiciosa e tan apaixoada polo menos dende o sansimonismo"— pra non sere mirada con sospeita ou bulra pola xenta pousona. E logo isa ambivalencia que tan ben acae nun discípulo de Freud, que se dibuxa na teoría e na práitica do superrealismo coma o entendeu Breton, desfacedor de credos e creador dun dogmatismo, libertario e anatematizador, anarquista e inquisidor, antiliterario e, nembargantes, xefe dunha lexión de literatos. I é que o que chamou Michel Carrouges *point suprême* do superrealismo é unha conciliación de contrarios, a desaparición das oposiciós: "eu creo na resolución futura distes dous estados, en aparencia tan contraditorios, que son o sono e a realidade nunha especie de realidade ausoluta, de *superrealismo*" (primeiro Manifesto); "todo leva a creer que eisiste un certo ponto do esprito onde a vida e a morte, o real i o imaxinario, o pasado e o futuro, o comunicabre e o non comunicabre, o outo e o baixo deixan de seren percibidos contraditoriamente" (segundo Manifesto).

É no Renacemento cando se afinca o afastamento do artista do triunvirato que viña formando subconscentemente cos reises e os sacerdotes, cando se corta o ligame que os unía ós tres no pasado escuro da maxia. Foi o poñerse o comerciante, cara ó artista, no posto do rei, foi cando o sacerdote, a relixión, comeza tamén unha crise que non parará deica a Deusa Razón. Noutros momentos históricos denanteriores poido presentírese, xa o rei é unha sustitución do mago que tratara de se pousar máis nun dereito que na gracia de Deus. A custión soterrada é a da condición do artista, Leonardo non deixou de ventala, i emporiso a súa ideia de apresentar a pintura coma unha cencia ven sendo unha forma de dar categoría

ó artista. O comerciante, e o seu herdeiro o plutócrata, derruba unha relación rei-artista que pesie a tódalas apariencias formás dunha relación amocriado pesaba en tódolos casos, inda que non fora máis que na fonda intimidade, coma unha relación inter pares, mago-artista, gardando fidelmente o pouso da súa orixe común.

O arte é cecáis, das capacidades espritoás do home, a máis doada pra refugar ou desdeñar. Cecáis a máis mentada das condeas do arte na sociedade seña a de Platón. É un non saber qué facer co artista que moitas veces se troca nun non saber cómo aturalo. Non saber ónde pousalo na ordeación dos traballadores ou conservadores da sociedade, e nista confusión os destiños económicos semellan ser contrariados polos destiños artísticos, entendéndose que os derradeiros poden tirarlle valor ó estado social. O literato ruso Nekrasov afirmara: "podes non ser artista, á forza tes de ser cidadán", o que parará na definición de "extravagante ciudadano", polo que siñifica de poñer ó artista nas aforas da cidadanía. Poida que en verdade o artista tivese as súas primeiras dificultades cos detentadores do poder púbrico nas covas prehistóricas. Poida, tamén, que cando un pintor pintou nunha parede algo que non servía á maxia da cazaría, ou ó loubor do cacique, cando pintou algo que somentes era o derramo dunha emoción interior, a súa situación na sociedade e a súa eisistencia persoal padeceran dabondo. Nembargantes puido sobrevivir, e facendo moitas veces o papel dun Cyrano, dun mandado, ou cáseque o dun raro animal caseño que como atal podería ser ouxeto de agasallo ou de prestamento. Pro aínda locirá, como lóstrego pasaxeiro, a súa maxia; coido que se non pode acrarar máis que pensando nun meigallo, no engano dun espello enfeitizado, a tolerancia da familia borbónica polos retratos de Goya.

Co superrealismo o artista cambea a súa aititude. Apaña tódolos insultos, tódolos refugamentos que lle botara por riba a sociedade, e de sutaque, sen máis, a fera domeada arregaña os dentes e tira pra fora as unllas. Son eles agora os que insultan. Pasados os anos dirá Soupault: "nós refugabamos... toda a serie de obrigas inteleitoás, morás e sociás que dende todas as partes dende sempre víamos pesar sobor do home dun xeito esmagador"; "había naquela hora, no terreo literario unha enorme onda de mediocridade e de chauvinismo, un abaixamento inescusabre do esprito".

Superan a ideia do arte polo arte, que o que tiña de autoafirmación tíñao de isolamento. O superrealista á chata de inutilidades responde ca creación de "máquinas inútiles", ouxetos bos somentes pra unha desinteresada mirada. Á chata de imitanza da natureza, co seu miolo de inferioridade a par dela, responde co desafío do "ready made", que pra maor ironía non vai recurrir de primeiras ós arbres, froles, nen outros ouxetos naturás de beleza de vello acreditada; e nen siquera seguirá a leución dos modernistas na ideia do arte do utensilio —anticipada por Muthesius cando incitaba a ver o arte nas estaciós do ferrocarril, nos barcos, nas pontes— non, amosarán un inodoro. En verbas de Aragón "o principio de utilidade faráse alleo a tódolos que praitiquen iste vicio superior". E xa está dito cáseque todo; o superrealismo apreséntase coma un "novo vicio" (priineiro Manifesto), un vicio que acolle a chata de amoralidade, de perigosidade social con ledicia e relambéndose.

E chegarán a máis; comenzarán negando o arte, dícense antiliterarios —con reservas, pois que Man Ray acrara "non estabamos de todo contra da literatura"— seguramente recollendo ideias de Hegel de que o arte xa tiña comprido o seu fin. Recollen o herdo de Dadá que enfronta a primeira i endexamáis resolta pergunta, ¿qué é o arte? creando a Dadá;

pro Dadá "non quere decir ren", afirma Tristán Tzara, e aínda máis: "a miña intención foi somentes crear unha verba espresiva que por meio do seu meigallo atraitivo, pechase tódalas portas da comprensión". Pro entre os superrealistas dirá Soupault, "deseguida sentimos a necesidade de sermos positivos"; e Man Ray, "o superrealismo é o contrario de Dadá..., era constructivo". E no Segundo Manifesto pódese lér: "o superrealismo tende máis que nada a provocar, dende o ponto de vista inteleitoal e moral, unha crise de conscencia da especie máis xeral e máis grave, e acadar ou non iste resultado pode il só decidir do seu existo ou do seu fracaso histórico".

E ben que sempre se mente a Freud, compren millor eiquí unhas verbas de Jung: "entón entenderemos o que foi a súa primeira espererencia —a do poeta—, ele tocou aquele salutífero e redentor fondo da psique onde aínda nengún individuo pechouse a sí mesmo na soidade da súa concencia pra avantar nun dooroso vieiro de erros, onde todavía sinte a mesma vibración, e onde a máis, o sentemento i a aición abranguen a toda a humanidade", pois que Breton nunha conversa periodística afirmou "nós estabamos pola poesía contra da literatura"; e no Primeiro Manifesto escribeu: "isto levaría a coidar que non se *aprende,* non se fai máis que *reaprender*". A mesma fe amosan os superrealistas que Jung no inconscente, pois pra Jung o inconscente non é a negatividade do esquecido ou reprimido polo conscente, senón que é positivo, creador, puxo onde emerxe o conscente pro do que non pode saír; é o "psíquico ouxetivo" e siñifica unha forza diánima, dimiúrguica da vida; sen ela os feitos humáns non teñen fondura nen maxia. No 1953, remataba Breton unhas reflesiós, *Du surréalisme en ses oeuvres vives,* afirmando que o home pra entender a natureza "le gran moyen dont il dispose est *l'intuition poétique*". Ista, ceibada polo superrrealismo, sería non só asimiladora de tódalas formas coñecidas, senón tamén creadora de novas formas, abranguendo tódalas estroituras do mundo, manifesto ou non.

Levadas as cousas a iste ponto, o da poesía, non pode deixarse de creer que o superrealismo é inmorredeiro en André Bretón, un poeta.

XOHÁN LEDO
Vigo

DOUS POEMAS DE NELLY SACHS

A academia de Suecia, ó conceder o Premio Nobel de Literatura de 1966 a Nelly Sachs, xustificóu eisí a súa eleición: "Nelly Sachs, coma outros escritores xudeo-alemás, sofreu o sino do exiliado. Unha man sueca permitíulle fuxir da persecución, e foille dado un fogar no noso país. Foi, pois, en terra sueca, a onde chegou traguida por unha ventoada da Historia, onde ela poido traballar en paz, e adequirir a maturidade i a autoridade que oxe consagra o Premio Nobel... No mundo alemán saúdase néla, dende fai anos, a un poeta de autenticidade convincente, de ardente vocación. Con unha adhesión i unha penetración anguriada, Nelly Sachs interpretou a traxedia do pobo de Israel, i espresouna tanto en laios líricos dunha doorosa beleza, tanto en "léndas" escritas prá escea, misterios dramáticos nos que unha linguaxe simbólica axunta os máis modernos atrevimentos do élan creador ós ecos da poesía bíblica ancestral".

Echart Klessmann califica a obra de Nelly Sachs coma "o pranto funeral por un pobo". Pro, engade, "ningunha chama de odio apaixoado, de vinganza inconciliábel... Os seus poemas son os coros dun pobo martirizado, sin defensa, coros dunha indecíbel desolación, dunha dór coa que apenas poden as verbas". Klessmann compara a Nelly Sachs con Hölderlin: "en delambos hai unha natureza de poeta pra quen a vida i a obra forman unha unidade indisociábel". Horst Bienek comparou á Sachs a dúas outras poetisas xudeas, Else Lasker-Schüler e Gertrud Colmar. "Tódalas tres, dí o crítico da "Frankfurter Allgemeine", atoparon unha patria na lingua alemá ,o mesmo que Elizabethh Laggässer. Onde o destiño as botou, a fala ficou como a súa patria, a fala como patria, a fala como modificación do mundo".

Algúns críticos, estudando a poesía de Nelly Sachs, fixáronse nas súas imaxes, monótonas e fascinantes. A area, en pirmeiro lugar: as areas movedizas, a area ardente do Sinai, a area das dunas... Pro na poesía da Sachs, a area, símbolo da desaparición e da morte, aveciña coa vida, dá nacimento á vida como a semente á espiga. As derradeiras verbas da Sachs serían: "A morte pare a vida".

Moitos están contestes en que Nelly Sachs é o meirande poeta de oxe en lingua alemá.

CORO DE AQUÉS QUE FORON SALVOS

Nós, que fomos salvos
cando xa a morte faguía frautas cos nosos osos,
i as frebas tremían sob o seu arco...
Os nosos corpos resoan aínda
coa súa música ferida.
Nós, que fomos salvos,
as cordas trenzadas prós nosos pescozos colgán aínda
dediante de nós, no áer azul.
Os relós de area aínda se siguen enchendo co noso sangue, que pinga.
Nós, que fomos salvos,

pregámosvos:
amosádenos unha migalla o voso sol,
levádenos paseniño de estrela en estrela.
Deixádenos docemente readeprender a vida.
Poidera ser que un chío de paxaro,
unha sella que enche na fonte,
faga xurdir a nosa dor mal pechada,
e nos leve coma escuma.
Nós pregámosvos:
nónos amosedes aínda un can que roa.
Poidera entón, ben poidera
que nos trocáramos en pó,
en pó dediante dos vosos ollos.
De qué fíos estamos agora feitos?
Nós, que perdimos o alento,
e cuia ialma rubiu deica Il do fondo das noites,
ben antes de que se salvesen os nosos corpos.
na saeta do instante.
Nós, que fomos salvos,
apertamos as vosas mans,
recoñecemos os vosos ollos.
Pro aínda soio un adeus nos axunta,
o adeus no pó
fainos estar con vosco.

CORO DOS ERRANTES

Nós, errantes
levamos detráis de nós os nosos camiños coma equipaxe,
con farrapos dos países en que descansamos.
Imos vestidos
coas esmolas do fardelo da fala que adeprendimos nas bágoas.
Estamos ben mantidos.
En cada escrucillada agárdanos unha porta,
e detráis o cervo, a besta con ollos de orfo, somellante a Israel,
desaparez nos bosques rumorosos,
i a rula verque o seu canto por derriba dos campos dourados.
Un mar calado de soedades acompáñanos
por toda parte por onde nós chamamos.
Ouh, vós, gardas armados con espadas chameantes!,
os gráns do pó sob os nosos pes de errantes
comezan xa a faguerse sangue nos nosos descendentes.
Ouh, nós, errantes diante das portas da terra!
A forza de saudar dende lonxe
os nosos chapeus anublaron as estrelas.
Os nosos corpos xacen na terra coma metros aplegados
que miden o horizonte.
Ouh, nós, errantes,
vermes que ruben polos zapatos das xeneraciós que virán,
a nosa morte barrerá coma se barre unha lousa
as vosas portas pechadas!

—nota e tradución de

M. M.ª SEOANE
Vigo

IL CORRE... QUE...

"Mentira ou verdade, il corre
dendes da vila hastra a aldea
dendes da vila hastra aldea
que pra no outono casárense
teñen a roupa xa feita"

Curros, *A Virxe do Cristal*

En un reciente Curso de Lingüística comparada galaico castellana, dictado en el Círculo de las Artes de Lugo, Alonso Montero, al señalar diferencias entre una y otra lengua, citaba este texto de Curros, por advertir en él un uso del pronombre "il" que no tiene paralelo en castellano; y apuntaba la posibilidad de que se tratase de la misma función que en francés desempeñan los pronombres personales; es decir, ser indicador de la persona y el número.

Tal interpretación nace del hecho de agrupar bajo la denominación común de "pronombres personales" unos elementos totalmente dispares por su función en francés y castellano, y también, al menos en parte, en gallego, como hemos de ver.

Mientras en francés "je", "tu", "il" tienen función morfemática, esto es, cumplen el mismo oficio que las desinencias verbales, en castellano los tres pronombres "yo", "tú", "él", no tienen ni siquiera una misma función; pues si "yo" y "tú" tienen función enfática (la morfemática la realizan las desinencias verbales), "él" es un pronombre fórico. Morfemática es, en cambio, la función de la partícula "se" que opone paradigmáticamente la forma impersonal "se dice" a la personal "dice"; pero tiene función fórica cuando es "pronombre personal de tercera persona" en frase del tipo "se lo dí".

Pero ¿qué pasa en gallego? Algo parecido a lo que sucede en castellano: la función de "eu" y "ti" es perfectamente paralela a la de "yo" y "tú", pero en tanto "él" en castellano desempeña de las dos funciones fóricas, anafórica y catafórica, sólo la primera de ellas, en gallego "il", a juzgar por el testimonio de Curros, parece cubrir las dos.

Que "il" en gallego y "él" en castellano hacen referencia a algo ya mencionado es tan evidente que no necesita ejemplarizarse. Que "él" en castellano pueda ser catafórico y en consecuencia apuntar a algo que sigue, es función que tal vez el sistema admita, pero que parece totalmente excluída de la norma. El ejemplo de Curros, en cambio, parece demostrar que la función catafórica de "il" en gallego pertenece no sólo al sistema, sino también a la norma. En efecto, "il", en "il corre... que...", no hace otra cosa que anticipar la frase introducida por "que".

Así lo ha visto también Carballo Calero (Historia, págs. 383-84), que llama a este sintagma "moi enxebre construcción". Pero a continuación añade: "É unha construcción semellante á francesa "il ets beau pour un

brave de tomber aux premiers rangs de la bataille". Cierto que el paralelismo formal es casi total, pero la función de "il" en el ejemplo francés es distinta de la "il" en el texto de Curros: en el caso gallego el pronombre "il" puede faltar, cosa de la que dan testimonio la primera y segunda edición de la obra de Curros (Orense, 1880, y Madrid, 1881), en las que se lee "corre... que..." y no "il corre... que...", lo cual es prueba del valor no morfemático de "il"; por el contrario, en el caso francés no se dice, por lo visto, "est beau... de tomber...", lo cual prueba que "il" es simplemente un morfema, como simple morfema es "se" en "se dice", forma impersonal que, como hemos dicho, se opone a la personal "dice".

La extensión que el uso catafórico del gallego "il" pueda tener, eso es harina de otro costal, si bien el "moi enxebre construcción" de Carballo Calero nos hace sospechar que debe ser bastante amplia.

Sería igualmente interesante poder demostrar documentalmente que este uso de "il" se extiende también a los "casos oblicuos" del pronombre o que, por el contrario, es exclusivo del "nominativo".

Vista esta función del pronombre "il" en gallego, parece forzoso admitir que se trata de una pervivencia del mismo uso del pronombre latino "ille" en frases del tipo "illud miror quod...". Un caso de arcaismo fenomenal.

AMABLE VEIGA ARIAS

Lugo

A "AUTOBIOGRAFÍA" DE JOHN COWPER POWYS

¿Quén é John Cowper Powys? Ben poucos leitores deiqui coñecen a iste escritor singular, que morreu no País de Gales fai pouco máis de dous anos, á edá de noventa e un. A súa "Autobiografía" ten sido publicada na pasada primaveira en francés, alemán, italián, sueco, e anúnciase na Arxentina, unha tradución ó castelán. O curioso do caso é que a "Autobiografía" fora editada en inglés no 1934, cando Powys tiña setenta e dous anos. O trunfo tardou en chegar. Na súa "Autobiografía", Powys continuaba os capidos que tiña composto prás súas "Confesiós de dous irmáns" (1916), obra que era o froito da súa colaboración co seu irmán pequeno, Llewelyn, doce anos máis novo que il. A importancia do feito semella doble. Dunha banda, o emprego do termo "confesión" no tidoo primitivo, suliña o caraiter propio do volume, como en xeneral de toda a obra de Powys. No que se refire ó aspeito confesión, hai que facer notar que o nome de Xoán Xacobe Rousseau aparez con frecuencia nos puntos da pluma de Powys, cuia producción enteira, por variegada que seña, é unha vasta autobiografía. Ensaios, novelas, conferencias e cursos, todo ten sido pra Powys unha ocasión de xogar un papel, desvestíndose e revestíndose. Mesmo a súa conceición da crítica literaria era, niste senso, reveladora. Antre os temas que gostaba de tratar en público, puña en primeiro lugar a Dickens, Verlaine, Keats, William Blake, Dostoievski, Henry James. Sentíase atraguido por istes homes ilustres "porque me dan máis que outros a ocasión de me insinuar no seu esquelete, de me empapar da súa médoa, e de espricalos dende o interior, asimilándome a eles".

Facendo isto, Powys disfroitaba dun pracer case sensual, abandoándose ós ouxetos da súa ademiración, i encarnando prós seus auditores enfeitizados —só outro galés enfeitizou así auditorios nos Estados Unidos: o poeta Dylan Thomas— un esprito grorioso, il que era pequeno e miserento. Porque Powys, dirá Las Vergnas, era masoquista. Coidábase meidiocre, vil, anormal, e interesáballe pubricalo. Non deixou de confesar nada das súas feblezas moraes e das súas taras físicas. E namentras os seus fotógrafos se amosan unánimes en loubar o seu aspeito rexo, a súa rizada cabeleira moura, os seus ollos lumiosos e o seu perfil de águia, Powys insiste en que non ten ren de seduitor, que a súa saúde é deprorábel, que o seu intestino amosa as súas terríbeles chagas —a súa colitis perpetua é un dos seus temas favoritos—, e alude á grande cicatriz do seu pulmón —que lle evitou facer a guerra do 14-18—. Masoquista, Powys era asimesmo sádico, mais o seu sadismo se non traducía en feitos. Era pura e perversa literatura, visión, ensonos... Pra completar o retrato, compre lembrar a ousesión nil do "côte feminin" da súa natureza. Il grorifícao, case. Cóidase, en todo caso, de espricar as razós polas que se deleita en confundir: "Entra en xogo, dí, unha malicia dunha curiosa especie, que me incirra a puxar ás xentes a se enganar sobre mín, e tamén iste instinto que quere que eu confese o pior, co fin de esquivar que non seña descoberto".

Así, pois, o aitor nato que é Powys —sangue artúrica, sangue xitana—, preséntase asomade a cara descoberta. ¿E con cál faciana nos quedamos?

A súa é decote dobre: participa a un tempo "do sátiro e do santo". O persoaxe, nefeito, marteirado e rachado que se ofrece a nós no decorrer do conxunto de disgresiós e monólogos que compoñer a súa "Autobiografía", posee unha ialma en percura dunsa metafísica, ou, si o termo semella sobexo, dun equilibrio espritual. "As raizames do Ceo e máis do Inferno, escribe il parodiando a Blaque, están moi achegadas as unhas ás outras". Pra il, apesares das súas dúbidas, as cousas están ben así. Constantemente en percura dunha doutriña coherente, imponse mil probas, sométese a mil ordalías. Xúzgase, desécase, condéase. Contémplase nas cousas e nos individos, e sempre se atopa inquedo, insadisfeito e mutilado.

Tal é o desiño da "Autobiografía": chegar a traveso de sí, ó alter ego. Caír de súpeto riba dese desconocido que está dentro de nós. Emporiso o cadro, en Powys, é o adegaño. Non que o tivese eliminado: aparez, pola contra, en vivas descriciós da natureza, no rexurdimento dos anos nenos en Shirley. Pero o pintoresco non é a preocupación meirande de Powys. Os lugares non son máis que o decorado. O todo é unha loita, un combate sempre anovado porque Powys quere saber, ó cabo de contas, quén é. Nun artigo sobre Lawrance, Joyce e Powys —emparéllaselle tan enriba—, o profesor Wilson-Knight, autor do primeiro gran libro adicado a Powys, escribe, referíndose sobre todo a "A Glastonbury Romance", unha novela de Powys: "O seu dominio é moi vosto. O seu realismo psicolóxico é tan fondo coma o de Joyce, e moito máis seguro que o de Lawrance. O seu emprego do mito e da lenda, enraigado de xeito autóctono no decorado inglés da súa historia, é moito máis convincente que o Quetzalcoatl de Lawrence, ou que o uso en Joyce da Odisea homérica. Tanto nun coma noutro distes dous, non atopamos ren de comparábel ó sentimento que Powys dá da presencia íntima no drama humán, das potencias atobadas e da Gran Causa primeira mesma. É un bloque inmenso, orgánico, convincente coma un crecemento natural".

No remate da súa "Autobiografía", cumpridos os sesenta anos, pódese lér isto:

"Dende iste lugar de acougo, dende ista ancha pedra na que escribo, e que se sitúa na pista incerta das miñas migraciós e regresos, boto unha ollada deica o camiño percorrido e sobre do que me queda por percorrer; e seméllame que me compría meio século pra adeprender simplemente con qué armas, e abandoando cales outras, debo emprincipiar a vivir a miña vida".

S. S.

PROBLEMAS HUMANS, por Eduard Spranger. Versión galega, prólogo e notas por D. García-Sabell. Epílogo por Johannes Schlemmer [1]

Con esta tradución incorpórase á cultura galega a voz de Eduard Spranger, de certo unha das máis autorizadas, das máis profundas e das máis ricas en contido humán de cantas se ouviron en Europa no século XX.

Das máis autorizadas porque está respaldada pola reititude exemplar da sua propia vida.
Das máis profundas porque arrinca das raíces mesmas dos problemas
Das máis ricas en contido humán porque, máis que a simplificación do esquematismo inteleitual, o que il percura é a comprensión da complexidade viva, abaladiza, entranábel, da realidade humá.

En Eduard Spranger a conducta confirma o que a palabra dí. É, xa que logo, un home *verdadeiro*. A sua palabra agasalla con lus á inteligencia e con quentura ó corazón. Con sinxeleza, con respeitosa sinceridade, con *sabiduría*.

Nesta obra que ven de aparecer en galego trata varios temas que son problemas perennes na vida humá: o trato cos demáis, a concencia, o trato consigo mesmo, a mocedade, a veneración, a responsabilidade, a forza enxendradora da moral, a cortesía, a vellez. Problemas de sempre, pro que en cada época i en cada home acadan unha configuración peculiar. Spranger, pedagogo de vocación —e niste caso tamén de intención circunstancial porque se trata de traballos que foron escritos pra ler en emisións radiofónicas—, aborda ises problemas na sua realidade aitual, ou seña, como esperiencias do noso tempo, pra nos axudar a comprendelos e, ó cabo, a asimilalos creadoramente na nosa propia auto-realización persoal. Sabe ben que é mesmo na vivencia dises problemas onde radica, esencialmente, a concencia de crise que caraiteriza á nosa época.

Agradezámoslle ó traductor o terlle dado crara transparencia galega á noble voz de Eduard Spranger, unha voz que nos axudará a saber ser máis *verdadeiros*.

R. PIÑEIRO

IRRADIACIÓN DE ROSALÍA DE CASTRO, por María Antonia Nogales *

Vai crecendo a bibliografía encol de Rosalía, e o estudo da nosa escritora vaise arrequentando en pontos de vista, enchéndose de novas suxerencias. Superada xa a limitada visión folclórica, e sólidamente establecida a comprensión esistencial de Rosalía, ven hoxe este libro de M. A. Nogales a encetar o estudo da escritora galega dende unha nova perspeitiva:

[1] Editorial Galaxia, 1966.

* Dist. Iber-Amer — Barcelona, 1966.

Rosalía de Castro como iniciadora dunha conceición ética da poesía, como "poeta social". Verdade é que a consideración da poesía social de Rosalía foi ouxeto nestes derradeiros anos de diversos artigos en revistas e xornaes —por exemplo o firmado por G. Fabra, que pubricou a revista "Aulas" no seu número 20, baixo o tíduo de "La poesía social de Rosalía de Castro"— pero non había aínda nengún estudo centrado básicamente sobor do tema con intención que superara a simple suxerencia. O libro de M. A Nogales, amáis de consideraciós adxetivas encol de diversos aspeitos da obra rosalián, contén o primeiro intento de achegamento a esta dimensión ética e testemuñal da obra da escritora galega. Esquécese nembargantes M. A. Nogales dunha consideración básica: unha parte importante do compromiso rosalián está no simple feito de escrebir en galego —*a homilde i escura lingoa galega*— e difícilmente poderá enxergarse en totalidade a dimensión social de Rosalía si non se parte deste suposto fundamental. Abonda, pra decatarse do que houbo de decisión conscente nesta opción lingoística, con ler os limiares aos seus dous libros galegos.

A consideración ética da obra rosalián ven arrequecer as perspeitivas dende as que pode comprenderse a persoalidade e a obra do máisimo poeta galego. Esta obra, como toda obra xenial, ten pra cada momento histórico a súa faceta axeitada. É unha obra clásica, é decir, unha obra capaz de dictar a súa leición por riba de todalas modas, de toda circunstancia temporal, unha obra que ten pra cada perspeitiva o seu paisaxe. As interpretaciós que se irán engadindo ao longo do tempo poderán ás veces semellar diverxentes ou opostas pero cunha visión máis amplia, é doado entendelas como complementarias. Non é xusto pois que comence o seu libro M. A. Nogales, situándose nunha actitude polémica diante das interpretaciós devanceiras da obra rosalián. Non é xusto por exemplo que cando fala da conversión de Rosalía en mito da súa terra nos diga: "se ha desfigurado y deshumanizado la verdadera imagen de Rosalía como mujer y como artista de la palabra poética al pretender transformarla en una especie de ninfa mitológica y fantástica de su región gallega", e que sinale esta mitificación como obra conscente e minoritaria, como unha teima inteleitoal. Abonda asomarse a calesquer vila galega pra decatarse de que a conversión de Rosalía en mito foi unha decisión cordial e inconscente do pobo —i esto por outra banda viría arrequecer a consideración da poesía social da nosa autora— un caso exemplar de íntima comunicación cordial. Dende a nosa perspeitiva libresca poderanos parecer escesivo que se use o nome de Rosalía pra bautizar unha dorna, ou pra dar nome a unha pensión ou a unha taberna, pero o indudable é que hai nelo un exemplo de *popularización* dun poeta, popularización que dende a perspeitiva da poesía social resulta desexable, e que coido non haberá realizado pobo nengún nin con nengún poeta de xeito tan total e convincente. O mito de Rosalía é obra dos homildes e opera aínda neles. Pra os inteleitoales, o mito Rosalía é un descobremento aínda recente.

Pra M. A. Nogales o tema único de Rosalía é o amor. A Saudade, encol da que tanto e tan fondamente tense pescudado en relación a Rosalía, parécelle un componente máis do tema fundamental. "En toda la obra de Rosalía —prosa y verso— se puede seguir desde el principio la evolución incipiente y progresiva, pero siempre intensa y vigorosa, de un mismo estado de ánimo, concentrado en un tema obsesivo: amor desgraciado." Non concorda pois M. A. Nogales co aserto de Carballo Calero: "O tema fundamental (de Rosalía) é a saudade da esistencia humá, e niste senso é o poeta máis esistencialista que cabe maxinar. É o poeta esistencialista por escelencia." E dínos tamén Carballo: "O amor como realidade, brila pola súa ausencia na obra de Rosalía." Frente a esta afirmación, sostén M. A. Nogales: "El *tema* principal de la poesía rosaliana es el amor imposible, dolorosamente insatisfecho y trágico, propio también de la poesía atlántica..." E sigue logo: "La poesía de Rosalía es una transformación; una transfiguración si se quiere, de lo más íntimo del

dolor amoroso en anécdota o en símbolo con los que reserva su misterio lírico." É difícil estar conforme con este asentamento da obra de Rosalía no tema do amor e ca consideración adxetiva dos outros temas, e sobre todo si esta valoración esclusiva do amor se convirte na base dunha consideración da poesía de Rosalía como primeiro intento dunha poesía social. Poida que en todo elo non haxa máis que unha imprecisión lésica, un problema de interpretación terminolóxica, e que ao cabo Carballo e máis M. A. Nogales estean decindo o mesmo, pero entón non se comprende por qué a autora dá como inaceptable a tese do ensaísta galego (p. 26). M. A. Nogales basa o seu estudo en toda a obra de Rosalía, con consideración especial a libros como "La Flor", "Flavio", "La Hija del Mar", que reflexan a etapa formativa da escritora galega, con ecos perceptibles dos poetas mais tópicos do Romantismo castelán, ecos dos que logo, e moi logo, acertou a se liberar e maiormente superar.

Por outra parte non creemos que Rosalía convirta o dolor amoroso en anécdota, senón máis ben que convirte a anécdota amorosa —que non é fundamental na súa obra de madurez, senon un xeito de espresión de máis fondas angurias— en símbolo dun sentimento de máis universal trascendencia: a saudade, a concencia de soledá; tal como di Ramón Piñeiro: "Rosalía chegou a vivir a soedade ontolóxica do seu ser, chegou a sentir a saudade auténtica."

Como subtemas, partindo da consideración deste tema amoroso fundamental, considera M. A. Nogales a tolice e máis o suicidio. Esto lévanos de mau a tratar dunha custión que prantexa o libro que nos ocupa con pulo verdadeiramente anovador. Esta custión é a relixiosidade de Rosalía. Ao seu estudo adica M. A Nogales todo o capíduo XI. "Una cosa es general y evidente en la manera rosaliana de sentir lo religioso: sus raíces en la más honda angustia existencial del hombre, que la colocan en la línea de los grandes doloridos, desde Fray Luis a Unamuno, para quienes la vida del hombre es lucha agónica frente a Dios." Dende logo o tema é estranamente suxestivo, e habería que enxergalo dende supostos biográficos pra seguilo a traveso de toda a obra rosalián. Éste é oxe un dos temas máis atractivos que prantexa a obra de Rosalía e ún dos que se poden tirar conclusiós máis importantes cara á comprensión cabeata da súa obra. "En toda su obra —segue decíndonos M. A. Nogales— puede notarse su postura vacilante, incómoda o insegura frente a lo religioso." E máis aínda: "Rosalía busca sinceramente lo que pueda salvar al hombre en sí mismo o en Dios pero, al no encontrarlo, se mueve en un falso mundo de religiosidad tradicional que ella misma se fabrica con los elementos de que puede disponer." Dende logo o problema relixioso de Rosalía é algo que oxe pódese estudar con elementos de xuicio novos dende supostos biográficos e psicolóxicos, e xusgalo á lús do Cristianismo do amor que o Concilio recente veu reprantexar

A gran novedade do libro —fora desta consideración incidental dun tema até o dagora non considerado como merez— é o estudo de Rosalía como poeta social. A identificación de Rosalía co seu pobo é algo que pon a súa obra moi por riba de calesquer outra do seu tempo, aínda da de Bécquer, tan considerable pero tan limitada. De feito, esta interpretación de "Rosalía, poeta social" non ten porque desbotar a de "Rosalía, poeta esistencial", nin a de "Rosalía, intérprete da sensibilidade popular", "Rosalía, poeta folclórico" si se prefire, acrarando davance o que o folclore ten de dinidade e trascendencia. As tres perpeitivas poden coesistir porque Rosalía é todo eso e moito máis que o paso dos tempos e as novas preocupaciós virán a descobrirnos. Non se interfiren estas diversas consideraciós. Non son diverxentes senón complementarias, sendo cada unha delas máis eficaz nun momento histórico pra dar, neste momento, a imaxe cabal do poeta. Toda a segunda parte do libro de M. A. Nogales vai adicado ao estudo de Rosalía como poeta social. Curiosamente comenza polo estudo das afinidades entre Rosalía e Bécquer, e sobre o

problema das súas posibles antecedencias ou interinfluencias. Dende logo pouco pode ser Rosalía discípula de Bécquer —agás, e aínda non está craro, polo que se refire a certos achados formás— posto que o mundo de Rosalía é moito máis ricaz, vario, e complexo que o de Bécquer, ancorado éste sempre no seu problema persoal, mentras Rosalía está aberta e sensible a unha problemática coleitiva que Bécquer non conoceu e probablemente non podía conocer dado o seu tempero poético.

O capíduo XIII da obra, que é o mellor, o de máis amplias perspeitivas, o máis cheo de suxestiós, refírese á relación Rosalía-Antonio Machado. Dinos M. A. Nogales: "El recorrido lírico en la poesía de Rosalía y en la de Machado es idéntico: lirismo puro — simbolismo descriptivo — observación irónica y reflexiva — crítica y denuncia social." E pasa logo a estudar as semellanzas entre os dous poetas nas etapas da súa lírica. "Rosalía se aleja de la perspectiva lírica de su siglo al acercarse a nosotros desde una comprometida conciencia histórica de realidad. Semejante punto de arranque tiene la poesía social contemporánea." O paralelismo Rosalía - Machado, dinos M. A. Nogales, evidénciase "en su asombrosa captación del humor popular". Nesta visión de conxunto das poéticas paralelas hai evidentes acertos: a valoración do folclore por exemplo, na que, aínda que Rosalía e Machado partiran de posiciós desemellantes, chegan a parello resultado. Tamén é semellante a posición imprecatoria de Rosalía e Machado diante Castilla, os símbolos campesiños que ambolosdous manexan: o arbre, o camiño, a fonte; a inserción do home no paisaxe, a humanización. Carballo Calero, no número 212-213 de "Insula", nun artigo tiduado "Machado desde Rosalía", sostivera xa a base destas semellanzas. "¿Cuál entre los hombres de aquella generación tenía un temple de alma más apto que Machado para comprender la tremenda autenticidad de la lírica rosaliana? Unamuno, no... En verdad, si Rosalía tuvo un heredero, Machado fue." Neste artigo de Carballo espóñense algunhas das máis fondas consideraciós encol de "Rosalía, poeta social". Non hai en Rosalía, dinos Carballo, doutriña algunha; hai compasión, protesta, Rosalía comparte as penas do seu pobo. Comentaba hai pouco F. de la Mora a derradeira edición do "Panorama" de Torrente Ballester e decía: "Certera la caracterización de Rosalía de Castro como nuestro primer poeta social que no se apoya en una ideología, sino en una experiencia. Y yo añadiría: el primero, y uno de los últimos." En verdade, a comprensión de "Rosalía, poeta social" parez definitivamente asentada, como o foi hai dez anos a de "Rosalía, poeta existencial".

No capíduo XIV M. A. Nogales sitúa a Rosalía no seu entorno histórico, pra pasar logo a pescudar a pegada dos temas rosaliáns na lírica castelán máis recente: o tema do desterro por exemplo. Moi curiosas son as semellanzas lésicas que atopa con relación a "Hijos de la ira", o libro de Dámaso Alonso que revirou e deu amplitude á poesía castelán dos nosos días: "sombra negra", "mancha lóbrega", "reina de las cavernas", "triste jauría", hombres "desgajados pinos", "sembradora del odio", "bestia maldita", palabras e imágenes que nos son bien conocidas... lenguaje nuevo que ya Rosalía había empleado ante el imperativo y la necesidad de plasmar una poesía más auténtica y humana".

O libro, en fin, cheo de posibilidás polémicas, ás veces escuro e impreciso de espresión, é un fito novo na revalorización de Rosalía, un paso máis pra colocar á escritora galega no posto que realmente lle corresponde como un dos escasos poetas universales que produciu a Penínsua nos derradeiros séculos.

BASILIO LOSADA

PEPIÑO, por José Fariña Jamardo [1]

"Nas cacharelas de San Xuan, que chegan ás nubes,
arde a vella morriña e o demo antigo que nos rolda,
e a teima do ollo malino e desabogoso,
e a mala fada.
O tafo do inferno e do zucio, e dos que saben facer mal.
A pezoña da píntega e o sapo.
A rusura da cobra
e o medo da bruxa curuxa antaruxa".

A. Iglesia Alvariño: *Nenias.*

Pepiño é, esencialmente, a historia dun meigallo. O por qué o Pepiño meigado é soñador e poeta, é custión que tamén entra no conxunto das razois máxicas e demoníacas que aitúan nista obra; poisque o protagonista, aínda fuxindo dos fondamentos da vontade de eisistir, crea unha dinámica do ser i, a remate de contas, unha volta ás fontes. Deixando fora a intensidade e calidade dos persoaxes, Pepiño fica *na liña* dos poetas *en loita có Demo*, en cuio cume atopámola triloxía Kleist-Hölderlin-Nietzsche. A iste respeuto Zweig manifesta que "No hay verdadero arte que no sea demoníaco y que no proceda, como un susurro, de lo ultraterreno". Isto, tamén, fica vencellado á tolura. Lembremos o estudo de Jaspers "*Genio y locura*", encol dos grandes atormentados: os mesmos Hölderlin e Nietzsche, e Van Gogh, Strindberg i o teósofo Swedenborg. Non se nos dice ren do arte de Pepiño, pro o que resulta certo e craro e que a sua calidade humana xurde do seu enlace vidal ao amaldicioamento i o meigallo. Emporíso é tristeiro, amalado, malencónico, chuchado e poeta. Ou seia: suma e compendio do testimuño do sofrimento e do *pathos*. Emporiso leva sober de sí dous grandes faitores do satanismo: o soberbo desexo da aititude heroica i a sensibilidade enfermiza polo escuro e misteroso, polo malencónico, que sempre foi considerado (lembremos a Rosalía) como "negrura de alma" e de sere. Burton ("*Anatomía de la melancolía*") chamáballe *bilis negra*, ou atrábilis (de ondia atrabiliario), decindo que é moi doada á posesión diabólica, e conta con toda seriedade que "Galgerando de Mantua curou a unha muller endemoñada purgando a sua bilis negra, e paresce que dende entón ese humor da malenconía foi chamado *Balneum Diaboli*, ou Baño do Diaño". Polo demáis, ollamos na malenconía e soedade isa sintomática *carencia afectiva* da nenez de que fala Rof Carballo no seu ensaio "*Encol da Santa Compaña*", cap. *Meigallo e melancolía*, realmente manifesta no brosmo trato de Xan, o seu pai. Dende logo, nin o autor nin Pepiño creien nos meigallos; pro iso non ten derradeira importancia. O que detremiña a aición do romance é o feito, o testimuño do *meigallo*; Pepiño non creie níl, pro sófreo.

Cando Pepiño nasce, lográndose dimpóis de morrer seis hirmáns, é a causa de que a vella bruxa, nai das Denosiñas, tiña morto. "Parirás hijos y te quedarás sin ellos", amaldicioou. E foi asi xa, mentras vivíu. Pepiño sálvase, pro a forza do meigallo aínda fixo que crecese meio entangarañado, enfeitizado, enfermizo. "Cuando se nace a pesar de la maldición de las brujas, no se puede ser fuerte", dice Camila, nai de Pepiño. Polo demáis toda a aldea sabe que no eisistir de Pepiño hai un faitor anormal, pola conta das concomitancias e namoros do pai coas Denosiñas, na sua mocedade. Na aldea non se lle dan voltas a iste asunto, polo demáis moi natural e sinxelo. Eisisten isas forzas malinas, ultramúndicas cáseque, i o que hai que faguer é ficar a ben cóllas. Son moi podentes. Polo demáis, a historia das Denosiñas fica na liña da máis enxel tradición meieval. Atopámonos con cáseque todalas costantes, inda na paisaxe: "Una noche de brujas y de Aquelarre, para que el gran maestro pudiera dibujar lubricidades sobre el cendal de la niebla. Noche de sábado." E, certamente, non falla a lubricidade nos persoaxes. Ás Denosiñas acusába-

[1] Delmo. Madrid, 1966

selles, amáis de bruxería, de faguer bacanales de "cama redonda", de incesto e de infanticidios. A reiteración do meigallo na enfermedade de Pepiño é, eisimesmo, unha volta ás motivaciós lúbricas da tradición feiticeira meieval. Fariña Jamardo acerta tamén no retrato dista costante bruxeril: o vencello ao libidinoso, á sexualidade sabática que deu baseamento á crénza nos íncubos e súcubos. Pro, teimamos, non é ista unha custión individoal. O pobo todo participa na crénza de feitos e "verdades" tan simples. Á volta de Marta, a Denosiña, Xan comenta: "Las brujas de la aldea andan otra vez en revolución. La casa del monte vuelve a tener moradores." E a corea das mulleres lavandeiras: "Otra vez vuelve a salir humo todas las noches de la casa de las brujas." E sigue unha riola de laios, presaxios e arrenegos:

"—Con Marta viven en la choza cinco cabras y un macho.
—¿Qué macho? ¿El viejo asqueroso?
—Me refiero al macho de las cabras. Al cabrón.
—Lo mismo da".

Iste "lo mismo da" é sin dúbida a trave. O que o sentir do pobo sinala é o vencello antre a sexualidade aquelárrica do demo-macho-cabrío (que se fai lénda, ao desaparecer no lume da chouza) i a presencia do cego que se deita con Marta. Lhermite, ("*En poder del Demonio*"), sinala: "¿Trátase de una bruja? El demonio la frecuenta bajo la forma de un macho cabrío, de un lobo aullador, de un toro espanteso". Tamén, ás vegadas, doa seus poderes lúbricos o Malino meiante páuto, coma fixo J. B. Ganfredi, que outuvo contraitualmente "la facultad de enamorar a las mujeres echándoles el aliento" (Reder: "*Magia blanca y Hechiceras*"). De todas sortes, a muller é o principal ouxetivo do Demo. Papini, ("*El Diablo*"), fáise eco dílo: "En el mundo cristiano ha habido más brujas que brujos, más jorquinas que nigromantes, más endemoniados que obsesos".

Según a categorematización de Michelet, o fondamental tratadista de "*La Bruja*", Marta a Denosiña é unha feiticeira da decadencia bruxeril, que, "desde la cuna es lúbrica, voluptuosa, concupiscente". Tamén, "desde muy temprano maneja cosas muy repugnantes: hoy drogas, mañana intrigas. Entre las enfermedades y los amoríos está como en su elemento, y será tan hábil zurcidora como atrevida curandeira"... "Sin bondad, ama la vida, es aficionada a curar, a prolongar la vida". Realmente, o seu vencello ao Demo impínxea a ámbalas cousas: "la impureza y la afición a manipular la vida". É un perfeito cadro do aituar de Marta en "*Pepiño*". Xan comenta: "Marta continúa con sus hierbas, sus cartas y sus oraciones". E as lavandeiras: "la casa de la Denosiña es muy visitada. En ella hay ungüentos y hierbas para curar las enfermedades. Y se echan las cartas". Noustante as visitas fanse no misterio da noite. Trátase do entronque coa tradición ridoal da meiciña máxica. No seu mañífico traballo. Michelet sinala iste fenómeno, nun capídoo vidal: "*Satanás médico*": "Dividióse hábilmente el reino de Satanás: contra su hija, su esposa, la bruja, se armó a su hijo, el médico". E Burton doa o axioma de que o Demo "tanto puede ser causa de enfermedad como dispensador de salud y esto siempre en forma oculta", ambivalencia que atopamos en todo contáito coas podestades diviñas ou demoníacas do lazo e do nudo ("quero atar e quero sere desatado", dícese no hino priscilianista atribuído a Latroniano). Respeuto á "aititude profesioal" da saudadora Marta, temos que reconocerlle os sinos da craridade eficinte i a seguridade do conoscimento, na liña que espón García Sabell ("*Análisis eisistencial do home galego enfermo*"): "A descrición curandeira é sempre dinámica e costruída pra facer intuíbel o proceso patolóxico como totalidade trascendente ó individuo. En troques, o tratamento é sempre estrano, incomprensíbel, compricado, esotérico e cáseque incomunicábel. Os dous procesos —diagnóstico e plan curativo— son profundamente individualizadores". Eiquí as caraiterísticas da meiciña máxica. Lembremos a seguridade de Marta no diagnóstico i a oscuridade ridoal-máxico-prodixiosa do tratamento, mestura de herbas sabáticas collidas nos cimiterios na hora das meigas. Marta, por outra

banda, síntese oufánicsa do seu poderío: "Lo que los médicos y Santa Justa no son capaces de curar, a veces lo curo yo, que no soy médico ni santa", pregoa.

De Pepiño a aldea di que "tiene el maligno de la tristeza dentro del cuerpo... Se consumirá poco a poco de pena ¡Pobriño!". A idea popular é a expresada nos versos de Rosalía *in "N'hay peor meiga que unha gran pena"*. Xa temos sinalado o vencello antre a malenconía e posesión diabólica. O pobo, pola sua banda, mantén afitado o seu bon ollo clínico pra o demoníaco e as suas manifestaciós, e marmura que a Dolores "lo tiene seco". Coísto chegamos novamente a un ponto moi intresante donde o autor volve vencellarse a un dos aspeitos máis caristiosos á tradición feiticeira: a bruxa manxadora de nenos, a "vella sacauntos", chuchadora do sangue dos nenos. Asixa, Dolores ten seco a Pepiño, ameigado, chuchado. Isto, en certa maneira, é certo. Marta percisa que o ameigamento de Pepiño é de nudo e aitúa por meio do amor, non do odio; e que a fonte é percisamente o agarimo de Rosiña por il. A aldea fica noutra idea: quen "chucha" a Pepiño é o meigallo de Delores. Maila realidade é máis complexa. O proceso é, certamente, por meio dunha terceira persoa, Alicia; pro por instigación de Dolores a Denosiña. Sinalemos un feito inicial, no baile do adral da Eirexa unha das vellas berra: "La lobona de Andrea quiere engatusar a mi Serafín ¡Loba!". A frase, outamente expresiva, procede sen dúbida dunha fonte moi fonda. É surprendente, teimamos, a fondura intrínseca de moitos dos temas tratados por Fariña Jamardo, e iso co unha real simplicidade de expresión e tención. O relembro inconscente do pobo manifesta eiquí a pervivencia da lenda licanthrópica da muller-lobo (versión femínea do lobishome, permanente na mítica celto-galaica) á caza do home polos boscos á lus da lua.

Por un longo proceso mental no desenrolo da sociedade meieval e do seu inframundo satánico, a fémia-loba vóltase a muller-vampiro, a bruxa manxadora de nenos, chuchadora (meiga) de sangue. O xurdimento do "paje", do doncel, fica nista liña. Michelet enfouta a apricación da orixe da tenda dun xeito moi agudo: alí ondia a femia feudal, señora de forca e barazo, soia pola ausencia do castelán, sírvese da feiticeira pra faguer seu amante ao neno. Trátase dun feito comprobado que xenerou o xeral axe do pobo. "Se descubre la vil crueldad del fondo: es matar el fruto en la flor. Y esto era lo que, en cierto sentido se echaba en cara a la bruja: *que se comiese a los niños*. A lo menos, les sorbía la vida. Bajo una forma tierna y maternal, ¿no venía a ser la dama un vampiro que chupaba la sangre del débil"? De calquera xeito, o convencimento da realidade diste feito na mente do pobo, deu logar a unha arrepiante riola de persecuciós, marteiros, confesiós e testimuños verdadeiramente surprendentes. No "*Libro de los milagros*", Zsolt Aradi sinala que "la primera sentencia de muerte en la hoguera fue pronunciada en 1275, por el obispo de Tolouse contra una mujer que confesó haber tenido relaciones carnales con un demonio y haberlo alimentado con la carne de infantes a los que ella raptaba durante la noche". E Merejkowsky ("*La resurrección de los dioses*") conta cómo "En los alrededores de Bérgamo se instalaron cuarenta y una brujas antropófagas, que chupaban la sangre y comían las carnes de los niños no bautizados". Tamén Zoe Oldenbourg ("*La piedra angular*") narra cómo o pobo campesiño canta ás fadas: "Señoras que espantáis a nuestras cabras y ovejas — y acecháis en la noche a nuestros niñitos". E na citada poesía de Rosalía, ondia Marianiña morre de pena: "Todos din qu'unha *chuchona* — ven de noite a zugar n'ela". Poderían traguerse máis exempros. A teimosía da tradición verbal é suficinte, noustante, pra doar fe da fondura con que caletrou o suposto feito na concencia do pobo. I a similitude do esposto coa liña argumental de "*Pepiño*" resulta incuestionábel. Tamén eiquí, a meiga (Dolores a Denosiña) "chupa la sangre" de Pepiño a traveso dunha "dama" (a prostituta Alicia). O que iste román nos oferece, pois, é unha regresión ao sentir meieval da bruxa chuchadora de sangue, a meiga chuchona, muller-vampiro aínda persistente na tra-

dición popular. Xan bérrallo a Pepiño cando non quer que ande con Alicia: "te está chupando la poca sangre que tienes". I a aldea, espeutante, pensa o mesmo, pois está no segredo da custión e dos manexos das duas Denosiñas, sober todo de Marta, a quen compren os vigorosos versos de Seoane:

"ós solteiros i ós casados coida de alcovitar i encerellar
e non hai amores mozos que non trate de golellar.
Ten sona, a vella vagaxa, de loba, de saudadora".

É, pois, evidente, que tamén en "Pepiño" trátase de estroir o froito na frol. Pro o cursidoso é que a liña mítico-máxica se non abandoa nin por un intre. Se na orixe das Denosiñas o herdo feiticeril é patente, tamén na persoalidade da loira Alicia xurde o misterio. O párrafo no que a vella sacauntos esprica a Alicia cóma foi enxendrada resulta cheo de contido mítico: "Tú fuiste concebida en la noche de San Juan bajo el manzano grande de la huerta de tu casa por un mozo rubio de ojos azules que vino navegando desde unas lejanas islas; para desembarcar a las doce en punto de la noche en esta playa en la que tu y yo estamos ahora. Tu madre andaba sola por la huerta serenando hierbas y haciendo conjuros sanjuaninos junto a la hoguera..." O que hai no trasfundo dista lenda son os restos dalgún mito chtónico-solar, co seu héroi-mareante, dos que se atopan abondos, por exempro, nos "*Cuentos vianeses*" recollidos por Laureano Prieto da tradición oral galega.

Pro aínda hai máis. Dous siñificativos detalles máis, na mesma direución: o motivo "*mujer rubia*" i o "*motivo manzano*". A muller loira é a forma femínea ideal de Pepiño, pro *a simultaneo* resulta un misterioso elemento bruxeril dentro da aición. Eisí, tamén é loira a muller asasinada polos xitáns perto da choupana das Denosiñas, no monte. Por outra banda, se a nai de Alicia foi fecundada na noite de San Xuan, por un héroi mariñeiro, loiro e nórdico, ísta, en función de "cedida", de *bruxa zugadora de sangue* entrégase a Pepiño na mesma noite, "debajo del manzano grande". E imos á custión: as mulleres loiras son, ao parescer, doadas á posesión satánica.. Dista sorte, na narrativa dun esconxuro de San Norberto de Magdeburgo a unha moza, Reader esprica que "La metieron a continuación en el agua, y como era rubia, el sacerdote temió que esto permitiera al demonio mantener su poder sobre ella, y le hizo cortar los cabellos" ("*Magia blanca y Hechiceras*"). No mesmo orde de ideas gravita sen dúbida a proteución máxica das fadas á loira Elvira, amada de Macías, por meio do penteado: "E as fadas peitean có peine de ouro do vento soán os louros cabelos da Namorada, en desconxuro contra de sapos, cobras e salántigas..." ("*Macías o Namorado*"). A antítese da simboloxía proteitora do penteado máxico atopámola no fado do héroi-mítico finlandés Lemmindaine, de quen se dis no "*Kalevala*" que cando caíra a desgracia sober dil: "caerá sangre de este peine — y manará del cepillo". Por suposto, eisiste todo un betamento mítico-solar vencellado ao cabelo coma poder máxico-simbólico. O episodio de Sansón é concruínte. "Tomar o pelo", no senso bulrento, debe proceder da raíz infamante sansónica. Thierry conta do caraiter de dinidade real da longa cabeleira dos reises merovinxios. Nas lendas míticas de Irlanda é tema moi conoscido, coma na "*Saga de Fión*", ondia a fermosa Muirrean "la de los cabellos de oro", é seducida por Cunhail porque un fadal destiño axexaba ó guerreiro. Moito máis crara, no senso que nos ocupa, é a lénda solar de "*Baranoir, el hijo del rey de Erín y la hija del rey Bajo la Ola*", no que se atopa sober das augas unha loira cabeleira de muller. Baranoir, "saltó al río y aferró la cabellera. Apenas la hubo tirado, se sintió enamorado". Nista lenda o número sete ten un sobresaínte siñificado máxico. Lembremos que Alicia é, tamén, setemesina.

A maceira. Ista é a arbre adicada a Venus, dende que París lle concedeu o cetro da baleza por meio da "mazá da discordia". Según a astroloxía, Venus desbota o seu infruxo sober dila. Deiquí o seu recendo cáseque

sensual. Na "*Curación por la magia*", Thompson sinala ista coalidade do recendo das prantas de Venus. En "*Retrincos*", Castelao fáise eco do costume das mozas campesiñas de gardala roupa entre mazáns: "as mozas... arrecendían a roupa gardada con mazáns", arela femínea, cecáis, de conquerir "máxicamente", afrodisíacamente, ao home. A Cántiga ("*Antífona*"), non esqueceu ista situación:

"A mazán que ti me deche
nin a perdín nin a déi,
gárdoa na faldriqueira
por non che perder a lei".

Deixando adeparte o episodio de Eva, nas fontes da Revelación, a tradición mítica atribuie grandísimos poderes máxico-prodixiosos a ista arbre i o seu froito, e asixa aitúa de maneira moi importante nos renarteiros tratos que o follalateiro de Ballingarry ten có Demo, no conto irlandés; e na lenda de "*El Pájaro de las Tierras de Oro*".

A romaxe: Posibelmente, pola súa tradición xacobea, seia Galiza dentro do Oicidente a terra cun senso máis enlevado do efeuto *cathártico* da pelerinaxe. Deiquí o espallamento dos seus Santuarios i Ermidas. Na sua Introdución á "*Antífona da Cantiga*", Cabanillas cita ista siñificativa triada:

"San Amaro de Virouta
veño dunha romaría
e mañán vou para outra".

Hastra os nosos tempos a percura da saúde física e mental por meio da pelerinaxe, costituiu un dos máis puros eslabós do quefaguer do sere espritoal do pobo galego, e non tememos trabucarnos se cousimos que a terríbel sátira de "*O Divino Sainete*" do poeta de Celanova foi unha reaución "universal" (parodia da *Divina Comedia*) escontra dos supostos beneficiarios dista convición popular. Dista sorte, na Introdución, Curros búlrase de todolos elementos costituíntes do meigallo, do desconxuro e de todala gama máxico-relixiosa que doa vida ao pelerinaxe das romarías: "Non hai festa ou romaría — ondia empanado non fose". Fica, pois, no trasfundo étnico de Pepiño que fora coa nai, e na compaña de Marta, ao romaxe de Santa Xusta de Moraña, "vencedora de hechizos, meigallos y conjuros". A narrativa diste cap. XV, da romaría, cecáis seia das máis acertadas da obra. Pepiño, descreído, ouserva a festa e as ristras de allos, "Por algo estamos en la romería de las meigas y de las ameigadas y ante la Santa que cura el mal de ojo. El ajo, como la santa, espanta las malas miradas". No artigo *Meiga*, Eladio Rodríguez González ("*Diccionario Enciclopédico*"), corrobora a crénza dista virtude profiláutica do allo: "el antídoto eficaz contra ellas parece ser llevar un ajo en el bolsillo". Tamén, *in* "*La curación por la magia*", Thompson enumera os ingredientes pra unha meiciña prós endemoniados e ameigados. Mesturados ístos, "díganse siete misas sobre la composición, añádase ajo y agua bendita..." O bebedizo debería tomarse na cunca dunha campá de eirexa, a xeito de copa.

Polo camiño atópanse ás ameigadas, que berran, aldraxan e brasfeman arreo, sobindo arrastras, histéricas e raibosas. Retórcense e fremitan arrenegos antramentras a moitedume asorada e temedoira as contempra. "Están ameigadas. Tienen el maligno dentro del cuerpo. Santa Justa luchará contra él y se lo echará fuera", esprica Camila. Ao ollar a Eirexa, alporízanse aínda máis, non queren nin chegar ao adral. "Las ameigadas, despeinadas y poseídas de un frenesí destructor y convulsivo, parecía que, efectivamente, tenían el demonio en el cuerpo. Proferían horrorosas y soeces blasfemias". O coadro relembra a narrativa que Michelet recolle de Sprenger (autor do "*Malleus*") dun feito similar. A lingoaxe desaforado é síntoma de satanismo. Asixa, na narrativa meieval de "*Roberto el Diablo*", que foi enxendrado por oferecemento ao demo, fálase dos terríbeles frémitos do neno cando foron bautizalo, en tanto "toda la gente

se maravillaba de ello". Certo que as verdadeiras razóis do paroxismo das ameigadas fican xa postas ao viso polo autor. Un probrema de madrío, sexual: o desexo dun tal Manoel. Xa a oscenidade das espresiós oferece unha trave do probrema real. Jean Lhermitte ("*En poder del demonio*"), doa abondos eisempros diste estado de posesión, ou seudoposesión, nunha sintomatoloxía parella; e na devandita obra de Papini, íste cataloga ás bruxas, ousesas i endemoniadas, coma "histéricas alucinadas, naturalezas perversas que en sus visionarias tragicomedias buscaban, inconscientemente, un desahogo a sus instintos sádicos o a sus fantasías morbosas —sobre todo de carácter sexual".

Na mesma liña testimuñal, atopamos tamén en "*Pepiño*" o conoscido feito da expulsión dos demos após do exorcismo. A morea de xentes manifesta sua íntima convición: "¡Mirad cómo echa pelos por la boca! ¡Mirad!". Lembremos o vencello do Demo coas animalias peludas, "la conjunción satánica de la cabra y el carnero", lembranza da loita antipoliteísta, escontra da Natureza repersentada polo deus Pan e os entes menores "peludos", sátiros, faunos, centauros... Iste é un tema abondoso en materia de estudo. O desbotamento do demo adequire, pois, certo xeito "experimental". Lhermitte sinala cómo nun seudoposeso se opera unha "regulación" da conducta fisiolóxica, de sorte que o pacente sinte un irresistíbel desexo de durmir en tanto desbota pola boca "el aliento maléfico interior". Zsolt Aradi sinala outro caso no que a pacente alanza "una enorme cantidad de objetos misteriosos". O pobo sigue nista liña dos demonólogos. Pepiño non, Pepiño escéutico, comenta pra sí: "Si tengo el demonio dentro, dentro se ha quedado. No he notado alivio alguno, no creo que me hayan salido pelos por la boca". Nefeuto, Pepiño non desbota ren. *Ergo*, ísto quer decir que as podencias malinas son moi fortes, que non solo teñen ligado e ataxido, senón que anudaron o meigallo. Marta, a Denosiña, teima sempre que podía desligar, pro non desfacelo nudo, se o había. Seus feitizos, cirimonias i esconxuros limítanse a desliar (ou liar) a madexa no ovillo. Mais cando fracasa, decátase que solo fica "cortar el nudo", o coal é algo témero, incruso pra unha bruxa, pois o que entón se pon en xogo é un auténtico desafío ás potestades cósmicas. Xa sinalamos que Marta, fidel á tradición da bruxa meieval, é aficioada a manipular na vida. Gosta de ter nas suas mans o fío vidal da eisistencia, có que se caletra no ámpito dos mitos penelopianos e arácnidos, do tecer e destecer, do encadeamento, a morte ou o sono: lembremos as lendas e mitos da roca, como a da Belida Durminte, ondia se tipifica un maleficio "desatado" polo esconxuro do amor.

Con varias alusiós concretas, Fariña Jamardo introdúcenos nun dos máis sotís universos máxicos da mítica. Encol díl, Mircea Eliade esquirbía un dos mellores capídoos de "*Imágenes y Símbolos*": *El dios ligador y el simbolismo de los nudos*. Dentro da ambivalencia dos poderes máxicos dos deuses que atan e desatan (lembremos outra vegada o cántico priscilianista: "quero atar e quero sere desatado"), a liña que eiquí nos interesa fica, percisamente, na que detremiña o poder do lazo, da cadea ou do nudo, como enfermedade, impodencia e morte (causas da desesperación). "Las enfermedades son *lazos* y la muerte no es más que el *lazo* supremo", sinala Mircea Eliade, i "Enfermedad y muerte, he aquí los elementos del complejo mágico religioso de la *ligazón*". "Los lazos, las cuerdas, los nudos caracterizan a las divinidades de la muerte y a los demonios de diversas enfermedades". "En el plano humano de las enfermedades y de la muerte, resultan patentes la importancia de los lazos y de los nudos en las divinidades funerarias o en los demonios, y la utilización mágica de la "ligazón" tanto en la medicina popular como en los sortilegios". O tema é outamente interesante, polas concrusiós que oferece, mais o que nos interesa é, percisamente, cómo "*Pepiño*" refrexa en toda a sua forza a persistencia do esprito máxico capás de franxer o lazo e de servir de "defensa contra los demonios y de conservación de la fuerza mágico-vital". Noso pobo galego prega: "¡Deus o leve! ¡Deus

o desencadee!", prás persoas que sofren males incurábeles e dolorosos; i a Cantiga fáise eco diste sentir:

"Á entrada de Xurés
perdín o meu cadeado;
miña Señora bendita
ten-o no ceo gardado".

Dista sorte rube ó arrais, na sua depuración cristián, á prega ós deuses benfeitores, desfacedores dos nudos, estroitores das cadeas do dolor, a enfermedade i a morte. Istes son, ás parellas, os elementos e as causas da desesperación. Eisiste unha esperanza no desenrolo da madexa, do ovillo; pro cando se atopa no meio un nudo, un lazo poderoso (como trapela ou oustáculo), a esperanza convírtese en desesperación, que é unha forma aguda de *impodencia pra percurarse o ben*, pra estroir os ligames demoníacos e seus nudos máxicos. Sinalemos que o meio campesiño é un mundo de esperanzas impodentes e desesperanzas tensas. De ehí a raizame do seu humor. Sua supeditación aos cicros telúricos e solsticiales eliminan da sua sicoloxía moitos faitores da "libertade", i o forzan á entrega pasiva ao fado. Cando na alternancia cíclica o dolo i o mal predominan por unha xeneración ou máis, prodúcese inevitabelmente un "tempo da desesperación", que pode sere individoal ou coleitiva. Cofo ficamos xa na trave do derradeiro aitoar de Camila, nai de Pepiño, e da meiga Marta a Denosiña.

Isto sitúanos, novamente, no roteiro que levou ao agromar da feiticeiría meieval coma fenómeno masivo. "¿De cuándo data la hechicería? Respondo sin vacilar que del tiempo de la desesperación", manifesta Michelet. Desesperación, mal e medo, sempre andan xuntos. Poderíamos falar (todolos nosos esquirtores fixérono xa) do medo na aldea galega e das imprecaciós desesperadas do campesiño. Supoñemos que a sua máisima espresión na altura do "desafío a Deus", fica no contido do "*Nouturnio*", de Curros: "Xa tocan... Recemos — ¡que dicen que hai Dios!", no que o demoníaco e brasfemo se non alapan. No mesmo orde, dentro das raíces estroitorás do humor, os versos de "*Mirand'o chau*", i a loubanza de Lucifer *No convento*. Sicolóxicamente, pois, a raza fica dentro da posibilidade do volco da desesperación prá estroición. Seu humorismo que, dende logo, non supón ningunha crás de "esforzo pra comprender", é a máis teimosa mostra da súa incapacidade prá "visión lumiosa" do mundo e do eisistir (ás parellas que o seu fenómeno lírico). O *humorismo*, pois, e a *saudade* pertenecen a iste esprito nihilista, oscuro e propicio á alianza con todalas negaciós de vida. Noso mundo é hidroffílico, e resulta siñificativo que as divindades do "oscuro" señan de cote, divindades acuáticas.

Noustante, o *aquelarre* é unha manifestación telúrica, de eisaltación das forzas vivas da Natureza. Eisaltación da Natureza-Deus-Pan escontra do Esprito-Deus-Cristo. Sua manifestación cerimonial, ridoal, simbólica, a "misa negra", non é máis que o desafío a Deus pra o milagre, pra que "desate o nudo" dos poderes máxico-demoníacos. Ista reversión das vaiouras é unha consecoencia "lóxica" dun "tempo da desesperación", ou dunha desesperación individoal. Se Deus non pon remedio ao motivamento, á raíz da impotencia i a desesperación, da enfermedade i a morte (que é cando o home percura *provocar* o miragre, sen deterse a esperalo, posto que, na realidade, *xa non ten esperanza*), a consecoencia é voltarse escontra da "outra forza", o outro poder, i a posición maniquea, ambivalente, xurde coma posibilidade práutica de toda sicoloxía de xeito "meieval" no "tempo da desesperación" individoal. Fariña Jamardo (coidamos que coma intérprete inconscente da "memoria" máxico-mítica do *rus* galego" sitúanos con toda evidencia nista posición dicotómica.

Pepiño vai morrer. Eiquí o motivamento da desesperación. Vai finar ameigado, anudado e, impodentes ao parescer, nin Deus nin Santa Xusta de Moraña poden faguer ren por él, ou nono fan. A desesperación con-

cruie, entón, que o Demo pode arranxalo, inanque seia coa anuencia de Deus, por suposto. "Dios aprieta, pero no ahoga, y en los mayores apuros envía al Diablo para que salve a uno, se decía Camila a sí misma". Ista é sin dúbida, unha pasaxe de maxistral interpretación sicolóxica do que ánda permanesce de reversión mental, demoníaco-máxica, no sentir do pobo: *Deus é bon e o demo non é malo*, dice preventiva e picarescamente noso paisán, nos casos de perigo, na tradición maniquea de alcender unha vela a Deus e outra ao Demo. Resulta inevitabre apelar aos concéutos de Michelet, cando considera que ista desesperación leva á terríbal impiedade do Oficio ao revés, da *Misa negra*, "donde Cristo é retado a fulminar los rayos de su cólera", ou seia; retado a estroir o mal. "De ahí la *Misa negra* y la *Jacquería* o sublevación de los campesinos", concruie, ás parellas que sinala que "este cuadro está marcado por ciertos rasgos atroces de una Edad maldita, pero también por el lugar predominante que en él tiene la mujer, gran carácter del siglo XIV". Sinalemos a iste respeuto nosoutros a gran infruencia matriarcal na Galiza que deu logar xa no século IV á aceutación da muller-sacerdote na heterodoxia priscilianista. Na mesma liña temos que analizar a "correspondiente" rebeliosidade campesiña dos *Irmandiños*. Noustante, pra acadar sua relación real có que Michelet quer siñificar, faría falla un estudo máis exhaustivo dista interesante custión.

No tocante á infruencia da muller, fica de sobro esposto o caráiter pasivo dos persoaxes masculinos de *Pepiño*. Nista obra, a aición i a trama dramática, fican fortemente nas mans das mulleres, que as dirixen i escitan, baseándose no aprofundado senso elemental da femia, sempre vencellada ás derradeiras razóis da Natureza nos cicros da fecundidade. En calquera caso, sua tendencia fondamental é mesturarse cós elementos. É, niste senso i en moitos outros, primíxena e cega pra todo o que non seia *egoísmo vidal*, sua finalidade de *protexer a vida que creou*. Isas forzas cegas do "tempo da desesperación", do madrío, matriciales, defesoras da vida, son as que se poñen en movimento impinxidas pola venganza i o odio de Marta, polos ciumes de Dolores e pola desesperación proteitora da nai de Pepiño, no seu afán de estroir o amaldicioamento, o nudo máxico, o meigallo que ataxe fadalmente a Pepiño coa morte. Pro non somentes iso: é o ecoar de toda a desesperanza campesiña, do home mergullado nos antergos medos telúricos, na impodencia diante das forzas cósmicas cáatadores, liberadores, i os demos armados de redes e cadeas, anudadores, seque máxicas, perante a fame i os pantasmas, os santos benfeitores, desimovilizadores da vida e señores da saúde e da morte. Pepiño é o home soio e triste, inmobre, anudado á vida-sono (sempre o probrema do sono á morte) ao ser detido i atado, soio ceibe na idea.

D. CORTEZÓN

BRIGUELA, por David Antunes[1]

Esta segunda edición de *Briguela*, 'romance de maus costumes', do escritor brasileiro David Antunes (*Iago Joé*), inclúe testos dos críticos Mário da Silva Brito, William Myron Davis e Cassiano Nunes, que nos informan da fortuna do libro e nos facilitan a comprensión do mesmo.

A primeira edición data de 1945. Por aqueles tempos, a boga da literatura de signo dramático, non propiciaba o ésito dunha narrativa orientada de acordo cunha visión da vida penetrada de humor, que suliña o aspecto cómico da realidade. Porque é a comedia da vida e non a traxedia da vida, o que se nos amosa en *Briguela*, xiquera ese enfoque constitúa cicáis o rasgo máis pertinente da novela moderna, cuio primeiro exemprar

[1] Coleção Saraiva. São Paulo, 1973.

foi o *Quijote* cervantino, se non quixermos asignar ese rol ao anónimo *Lazarillo*. Co que fica entendido que tal carácter cómico non esclúe profundidade no enxergar, senón simplemente, frente á antiga novela, forma prosificada da épica idealista énfase romántico, que se sustitúe por unha consideración máis real, máis humana e máis crítica do asunto.

Brighella é un persoaxe da *Commedia dell'Arte*, que por caso fortuito deu o seu nome, como alcume, a un rapaz, logo próspero home de negocios en São Paulo, legalmente chamado Alarico Pedrosa.

Divídese o libro en tres "tempos". No primeiro, estruturado en esceas xustapostas, asistimos a diversas incidencias da vida do protagonista, neno ainda. Non hai propiamente unha liña progresiva de acción. En realidade, estamos en presencia de un prólogo, e a verdadeira novela constitúenna os dous "tempos" seguintes, en que o Alarico, xa adulto, consuma a sua carreira de comerciante e afronta o problema da ordenación da sua vida erótica, con suceso mediocre. Ainda nesta parte pódense rexistar resíduos da técnica inicial, pois o autor revela tendencia a demorarse no trazado de cadros de costumes, coa descripción de ambientes e figuras, ao xeito da clásica novela picaresca. O mesmo final, que non é un desenlace definitivo, testemuña cómo o esencial non é o relato dunha historia, senón a pintura dun medio social e duns caracteres que interesan máis pola sua contestura orgánica que pola súa proxeición dinámica.

A novela está na liña da tradición realista, pero con sostida atención ao elemento psicolóxico. As referencias ao escearío material son só as indispensabres para apoiar as manifestaciós da persoalidade das figuras da comedia, o que se verifica non meiante unha análise miuciosa do interior dos persoaxes, senón máis ben pola constatación dos seus actos, escluindo comentarios e deixando que os feitos falen por sí mesmos.

Enmarcada nun ambiente popular e local, a novela utiliza con dosificación esmerada a linguaxe dialectal e familiar paulista e paulistana. Dado que o brasileiro ten xa de por sí, na forma máis común, calidades lesicás e sintácticas que o singularizan frente ao portugués normativo, a obra resulta unha creación particularmente interesante dende o ponto de vista idiomático. Un glosario dunhas setecentas voces facilita a comprensión do testo.

R. C. C.

LOS GALLEGOS EN EL URUGUAY — Apuntes para la historia de la emigración gallega hasta fines del siglo XIX, por A. Zubillaga Barrera [1]

Dende o 1911 ao 1957 emigraron cara a América 1.100.000 galegos. Iñoramos as cifras correspondentes ao século XIX e os primeiros anos do XX, pero pódese supor que superen o medio millón. Si engadimos os emigrantes non censados, poderemos, calculando sin esceso, estimar en máis de dous millós o total de galegos que deixaron a terra e arraizaron na outra banda do Oceano. Abondan estas cifras pra sinalar a importancia deste ésodo, que é indiscutiblemente o fenómeno máis siñificativo da historia de Galicia nos derradeiros tempos. Dende a nosa perspeitiva, é decir dende Galicia, tense escrito dabondo encol do feito emigratorio; fixéronse estimaciós xenerales das cifras, non sempre conformes; estudáronse as causas, aínda que algunhas veces un raro pudor levara a desbotar a consideración da raíz básica do ésodo, o problema económico, e se propuxeran xustificaciós sobre bases étnicas, partindo dun pretendido

[1] Ediciones "Banco de Galicia". Montevideo, 1966.

instinto nómada dos pobos célticos que queda en entredito en canto nos decatamos de que os célticos deixan a súa inquedanza migratoria tan axiña atopan un terreo onde o acougo sexa posible desde básicos supostos económicos. A proba é que os inlandeses establecidos nos EE. UU. non pensan emigrar. A bibliografía galega encol da emigración é abondosa, aínda que non toda útil pra un estudo cabal e ouxetivo, pero faltaba a visión complementaria, a que dende os países receptores nos dera a historia da diáspora, nos informara encol dos xeitos de inserción nas comunidades elexidas por estas xentes nosas espatriadas. A historia da inmigración galega será pois a historia das dificoltades e dos tollementos que se lles presentaron aos emigrantes até chegar á incorporación cabal, e a maneira como conqueriron superalás. Non pode ser só a historia dos trunfadores, será a historia de todos, dos vencidos, dos inasimilables e tamén dos que atinxiron unha identificación total co esprito e os xeitos de vida do país escolleito. Esta historia, dolorosa e pouco grata, pero exemplar no máis amplo senso da palabra, só se pode facer dende a pespeitiva dos países receptores, i eso é o que encetou Zubillaga co seu estudo.

O libro, premiado no concurso encol do tema convocado polo "Banco de Galicia" de Montevideo, está construído todo el con materiás de primeira mao, manexados con rigor e ouxetividade, lonxe dun prantexamento emocional que sería por outra parte perfeitamente disculpable. Con todo, botamos de menos por exemplo unha referencia ás razós que motivaron a inserción dos emigrantes galegos, labregos todos, nas comunidades urbáns, en vez de facelo no agro como houbera sido lóxico. É posible que pra eles a cidade siñificara a liberación, e o agro a pervivencia na servidume. É posible tamén que xogara a dificoltade pra afacerse a unha agricultura intensiva e comercializada, por xentes que partían dunha estroitura económica pecha, medieval. Tamén —aínda que é posible que só dende a perspeitiva desta banda do Atlántico póidase estudar— convirría insistir no complexo de inferioridade que asoballaba a estas xentes educadas no desprecio de todo o seu, e ás que ninguén se preocupara de darlles os estormentos precisos pra se incorporar ás novas comunidades nas mellores condiciós. En certa maneira, a historia que nos presenta Zubillaga é a historia dos trunfadores, e quedan un pouco a trasmán os que non acadaron unha certa relevancia. É en verdade a historia da aportación dos galegos ao Uruguay máis que a historia dos galegos inmigrantes. A historia da inmigración galega, no Uruguay ou en calesquer outro país, é unha historia amarga e ferinte, exemplar no verdadeiro senso da palabra. Os trunfadores valen como contraste, e pra xustificar o engado que as novas terras tiñan pra os que puñan na fuxida toda a súa espranza.

Zubillaga é fillo de galegos, ou mellor dito un deses galegos exemplares sólidamente asentados no seu país de nacencia, pero vencellados á terra dos antergos polo sangue e pola adicación conscente e apaixoada á defensa dos seus valores. A súa incorporación á cultura galega é recente pero xa siñificativa. Ún dos seus libros, "Para la tierra presentida", é un feixe de poemas nos que canta o descobremento das súas raiceiras, e co seu recente "Castelao no arte galego" rendeu homenaxe á língoa de Galicia e ao home que soupo espresar as angueiras, as deceiciós e as espranzas do seu pobo. Agora, neste estudo encol da inmigración galega, enceta un traballo que vaise convertindo en inaplazable cando as correntes emigratorias estánse a desviar de xeito novo e cara a distintos eidos.

Ao longo dos vinte capíduos do libro vai estudando Zubillaga o aporte galego ao Uruguay, as institucios galegas, os grupos profesionás: "Los militares gallegos", "Presencia de los religiosos gallegos", "Los maestros gallegos", "Presencia de los gallegos en el periodismo". Nestes capíduos, tralas figuras de máis releve, pasan as sombras fuxidías das xentes do común: os escuros nomes dos que aportaron o seu esforzo á fundación

das villas avanzadas, os veciños do Montevideo colonial, os que amaban as terras do interior, os tendeiros, os escolantes, os cregos, os funcionarios. Especial engado ten pra nós a figura de José Alonso Trelles, "El Viejo Pancho", cantor do agro uruguaio e das súas xentes, exemplo da integración cabal do emigrante na súa nova patria. O mesmo poderíase decir do brigadier Antonio Díaz, figura entre os forxadores da independencia do país. Tamén de estirpe galega é Juana de Ibarbourou, cuia vocación poética coallou, asegún ela mesma nos di, ouvindo ao seu pai recitar os versos de Rosalía.

Esperamos de Zubillaga o complemento deste estudo con outro libro adicado á emigración galega no noso século. Ninguén como el pra levalo a termo, partindo da súa sólida discipliña de sociólogo e investigador, completada ca exemplar fidelidade e amor á terra dos seus antergos.

BASILIO LOSADA

O GALEGO NO VI COLOQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LUSO-BRASILEIROS

Dos días 6 ó 13 de setembro celebrouse o VI Coloquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros. O Coloquio desenvolveuse en duas etapas: a primeira, do 6 ó 9, na Universidade de Harvard; a segunda, do 10 ó 13, na de Columbia.

Asistiron máis de 300 coloquistas de diversos países, a maioría procedentes da propia Norteamérica, do Brasil e de Portugal, pro tamén asistiron participantes procelentes de Francia, de Inglaterra, de Alemania, de Italia, de España, de Holanda, de Checoeslovaquia, de Hong Kong, da India, de Nigeria, do Xapón, do Canadá, de Arxelia, de Chile, etc.

O temario do Coloquio incluía diversas materias: Xeografía, Literatura, Lingüística, Ensino do portugués como língoa estranxeira, Ciencias Sociás (Antropoloxía, Economía, Ciencia Política, Socioloxía), Bellas Artes, Historia, Institucións Xurídicas, Historia da Ciencia. Todas as sesións foron plenarias.

Nesta ocasión, a Comisión Organizadora introducíu a novedade da participación galega, a cuio fin foi convidado Ramón Piñeiro, direitor literario de Galaxia, a tomar parte no Coloquio. Pra presidir a sesión galega foi desiñado o prof. Lindley Cintra, da Universidade de Lisboa, e como comentador o prof. Celso Cunha, da Universidade de Río de Janeiro.

A sesión galega celebrouse na Universidade de Harvard. Por ausencia do prof. Cintra desiñouse para presidila á profesora Pilar Vázquez Cuesta, da Universidade de Madrid. Despóis de unhas palabras da profesora Vázquez Cuesta resaltando o feito de ser a primeira vez que nos Coloquios se celebra unha sesión galega, Ramón Piñeiro procedeu á leitura da sua comunicación, centrada na xustificación da necesidade de incluir a cultura galega no campo dos estudos permanentes distes Coloquios, campo cuio ámbito estatal é luso-brasileiro pro cuio ámbito cultural real é galego-luso-brasileiro.

O comentador, prof. Celso Cunha, despóis de facer varias ouservacións oportunas á comunicación propuxo que o VI Coloquio de Estudos Luso-Brasileiros tomase o acordo de crear unha Comisión internacional de lingüistas pra o estudo do galego. A proposta do prof. Da Cal foi desiñado o prof. Josehp M. Piel pra presidir esa Comisión.

Os profesores Piel, Cunha e máis Da Cal tiveron un cambio de impresións con Ramón Piñeiro sobre a posta en marcha dos acordos que en relación co galego tomou o VI Coloquio de Estudos Luso-Brasileiros. As primeiras xestións do prof. Piel diron por resultado a colaboración de algunhas Universidades europeas prá realización dises acordos.

UNHA GRAMATICA ELEMENTAL DO GALEGO COMÚN

A necesidade, imperiosamente sentida, dunha Gramática galega moderna, ten decidido á Editorial Galaxia a encargar da redaición da mesma ó profesor Carballo Calero. Iste ivo que traballar atente ás peculiares circunstancias nas que vive aitualmente o idioma do país, tanto na súa modalidade coloquial como na súa modalidade literaria. A escasez de estudos xeneraes e monográficos sobre da materia, a variedade de fonemas

que compiten e a heteroxeneidade do público hoxe interesado polo conocemento da lingua galega, impuxéronlle ó autor un criterio de prudente cautela nó tratamento de tema tan complexo e pouco trillado. Trátase dun primeiro achegamento ó mecanismo gramatical do galego usual na súa manifestación literaria. Non se trata dun estudo filolóxico da dialeitoloxía galega, traballo que resultaría prematuro por falla de suficintes pescudas previas. O que se brinda é unha sistematización dos elementos fundamentaes da gramática do galego na súa versión culta máis comun, referida principalmente ás particularidás do noso romance con relación ó castelán, idioma cuia teoría se supón, cun senso práitico evidente, conocida do leitor. Pero o autor non simplifica artificialmente os problemas, i en abondosas notas i excursos, dá razón de formas e xiros dialeitaes, cando a ocasión se presenta, inda que sempre resistindo a tentación de desnaturalizar, cun exceso de datos, o propósito de sinxeleza e unidade posíbel suliñado polo tíduo.

Non dirixíndose de xeito expreso a obra a un público especializado, sinón ó que posee a formación gramatical normal dun español de cultura meia, tense renunciado en xeral a empregar nomenclaturas ou beneficiar teorías de derradeira hora, cuia aplicación a materia tan pouco traballada crearía problemas abondosos, e adoitouse a sistemática máis asimilábel polo presunto leitor, ó que se considera formado nos conceitos gramaticaes que de feito están vixentes no noso país no grado meio de ensino.

Diste xeito aspírase a proporcionar un meio de información ás persoas interesadas na materia, que poida suministrar os conocementos básicos pra unha introducción no estudo do idioma. Exemplifícanse os conceitos con citas da linguaxe popular e literaria, e faise referencia acidental á língua antiga cando elo permite crarexar algunha construción moderna.

O plan abrangue unha introdución na que se fai historia somera da formación do galego; a espricación dos sonidos que integran a súa fonética; o estudo das formas das palabras e os usos e costruciós caraiterísticos da frase galega. Remata a obra cunha escollida bibliografía que será de utilidade pra o que desexe ampliar a súa información sobre da materia.

A CANTORA DO SAR

O conocido escritor cubano José Luz León publicou fai pouco, co iste mesmo tíduo, e co seudónimo de Clara del Claro Valle, o seguinte artigo:

Circunstancias tan imprevistas como gratas obrigáronme, días atrás, a deambular pola terra húmida e neboenta de Galicia. Moitas veces, no onte, andiven por ela. Pero os pobos son como as amizades: fican atrás na lembranza ou esváense de todo, e outras veces, de xeito imprevisto, tornan a ocupar o sitio que denantes tiveron no noso corazón. Conocer Galicia e amala é coma un pleonasmo espritual.

E ó ollala agora outravolta tenme semellado máis fermosa, quizaves porque a dexergo a traveso de trasparentes cendaes de morriña. ¡A morriña! ¿Quérese unha palabra máis indefinibelmente evocadora que esa, a hirmá siamesa da intraducíbel saudade lusitana?

A miña primeira visita ó voltar co pensamento ós campos e vilas galegos ten sido, e non podía ser outra, a Rosalía de Castro, a cantora do Sar. Hai mulleres que alongan o seu feitizo alén das ribeiras da vida e aliadas ó tempo gañan en fervor apaixoado o que, ó se alonxar, perden en contornos de realidá. Non teñen rivales antre as demáis mulleres porque o seu imperio está feito de sospiros e de estrofas, de tenruras que os anos aumentan. Así a nosa Luisa Pérez de Zambrana, e a súa homónima Luisa Labé, a Madalena lionesa; así Marcelina Desbordes-Valmore, a Safo inconsolábel e chorosa; así sobre todo Rosalía de Cas-

tro, a máis cautivante das Musas románticas.

Romántica pola súa sensibilidá, foi-no sin dúbida en alto grado. Ven ó mundo no 1837, é decir nos intres nos que os cantos de Lamartine, de Hugo, de Vigny, comunican un novo tremor de emoción. A súa nenez decorre lonxe do artificio dos salós. E non hai nela ningunha desas rebeldías de novela ó George Sand. ¿Pero cómo podía sustraguerse ós influxos da súa época? Cara 1860 o ideario romántico ten pasado de moda como escola, ou emprincipia a decaír. Mais o calco de bágoas que ten deixado a góndola do romantismo está lonxe de se borrar. I é darredor desa data cando Rosalía emprincipia a escribir. Publica primeiro *Cantares gallegos*, que son unha revelación. Aparez despois *Follas novas* que prologa Castelar. E por cabo *En las orillas del Sar*, o único dos seus empeños de alento escrito en español e que a consagra tan alto poeta castelán como da súa língua natal.

Compre lembrar todo eso pra situar a Rosalía no seu verdadeiro cadro. Pero non levemos a máis os seus antecedentes literarios. Non confundamos ista frol nada na pradeira e bicada pola brisa dos vastos espacios, cos xazmís de invernadeiro. Nona comparemos con ningún dos seus irmáns na poesía, pois si o sangue lírico que escorreu polas súas veas puido ser o mesmo, outras foron as penas que fixeron vibrar a súa cordaxe íntima.

Sobre todo non lembremos a empalagosa guitarra de Bécquer, como se ten feito por algús críticos ó falar da súa obra, nin a emparentemos ó reiseñol xermánico aniñado na peluca de Voltaire. Rosalía é unha espresión autóctona, sin aleación de ningunha cras, da ialma da súa terra. Os defeitos que poida haber na súa téinica costitúen mesmamente a súa grandeza.

As limitaciós do seu vóo lírico son as fatales limitaciós da paisaxe xeográfica que esaltóu e da súa paisaxe interior cuia tristura fixo armoñosa. No teclado da súa sensibilidá non caben máis notas que as da súa pequena patria; a súa inconformidá e a súa piedá levan o alento do agro natal:

Galicia está probe.
Y á Habana me vou...
Adiós, adiós, prendas
do meu corazón!

Ninguén espresóu con igoal sinxeleza nin con igoal resiñación a dór dun pobo que rumia eternamente o desconsolo da ausencia:

Este vaise y aquel vaise,
e todos, todos se van;
Galicia, sin homes quedas
que te poidan traballar.

Lidos lonxe da terra, ¡qué dozura e qué tristura han de conter pra os seus compatriotas os saudosos versos de Rosalía! ¡E con qué agarimo evoca os mimos da fala galega!:

Esta fala mimosa que nós temos
de tan dolce solás,
que non sabe decir sinon cariños
que hastra o corazón van.

Si na língua materna deu forma a ese vago ensoño dos pobos nómadas e definíu a persistente melanconía dos que se alonxan, tamén nela emitíu iste agudo berro que semella saír das entranas dunha nai:

Castellanos de Castilla:
Tratade ben ós galegos...

¡Nobre e ispirada alma a súa! ¿Qué importa que os seus trinos máis rachadores e fondos os deitara na vella fala dos seus abós, e que a súa lira recollera principalmente as dóres da terra que a víu nacer? ¿Qué importa o son cando o eco pode estendérese pola faz do planeta? Será sempre amada de tódalas patrias a que escribíu istes versos que teñen o mesmo sabor pra tódolos ausentes:

Bien sabe Dios, que siempre me [arrancan tristes lágrimas
aquellos que nos dejan;
pero aun más me lastiman y me [llenan de luto
los que a volver se niegan.
Partid, y Dios os guíe, pobres des- [heredados
para quienes no hay sitio en la [hostigada patria:
Partid llenos de aliento en pos de [otro horizonte
pero... volved más tarde al viejo [hogar que os llama.
Jamás del extranjero el pobre [cuerpo inerte
como en la propia tierra en la aje- [na descansa!

OS OITENTA E CINCO ANOS DE PICASSO

No mes de outubro cumplíu 85 anos Pablo Ruiz Picasso. Pra festexar a efemérides, montouse en París unha grande esposición da obra do xenial artista. Pero ista esposición amíngoase diante da que prepara en Bremen a República Federal Alemá; unha escolma de traballos baixo o tíduo "Aspeitos da obra de posguerra".

A esposición —dise en "Die Welt"— vai distinguírese das demáis por poñer á venda tódalas obras desplegadas: pinturas, pasteles, deseños, litografías, augatintas e grabados en linoleum.

O punto central ocúpano catro pinturas ó oleo de gran formato e vigor espresivo. Unha delas é a parte da serie de variaciós do "Desaúno riba da herba", de Manet, segunda das vintecatro versiós elaboradas no 1960 por Picasso. O malagueño universal —aseguran os que teñen visto o cadro— permanez sempre apegado ó motivo: inequívoco entusasmo cerca de Manet e derroche pictórico da propia imaxinación.

Outras pinturas do grupo central son metamorfoses do vello motivo da "muller sentada". A desformación é levada deica o climax. Escribe un crítico: "O elemento brutal amécese ó sensíbel en máxica armoñía de tema e forma. A *muller deitada que xoga cun gato*, deica agora inédita —data do 1962—, é dunha vivacidá endiañada que poucas veces atopamos no arte contemporáneo".

Así, os que coidan conocer a Picasso reciben sempre novas sorpresas; por exemplo, catro pasteles executados no 1962 —tamén inéditos— que tratan os temas *Duas mulleres* e *Home e Muller*. ¡Impetuoso, xuvenil Don Pablo! Os trazos do oitoxenario —confirman os direitos conocedores da sua derradeira etapa creadora— poseen un vicio, no seu puro senso etimolóxico, de enigmática e inesgotábel vizosidade moceiril.

A "Muller co enano", outro dos alapeos multicoores da esposición, é do 1959. Trátase dun deseño á augada que garda vencellos coas variaciós sobre Velázquez, inda que esteña máis achegado a Goya. A escuridá e morte esperiméntanse nas curuxas e cránios de animás: súpeto contraste coa vida ricaz dos desnudos femeninos e dos faunos que Picasso ten pintado decote dende a serie de Vollard.

Kahnweiler, eséxeta e mandamáis das teorías "ultra" arredor da pintura moderna, tén denominado á obra de Picasso "Unha invención incesante". Espontánea e académica, desaforada e consecuente, a aportación de Picasso ó arte vaise festexar como un acontecemento europeo.

NOTAS

FINOUSE en Río de Janeiro o poeto Orestes Barbosa, autor dos versos que Manuel Bandeira considera os máis belidos da língua portuguesa: "Chão de Estrelas". Xornalista e músico, cronista e poeta, Orestes Barbosa adequiríu sona na crónica bohemia da antiga capital do Brasil. Home da noite, cuios segredos e poesía coñecía millor que ninguén, o poeta popular que acaba de morrer, foi o grande compositor das "serestas" que enchían de melodías as paisaxes noitébregas de Río de Janeiro.

EN Flanmarion, de París, publicouse recentemente unha biografía de Voltaire, orixinal de Jean Orieux. O libro foi saudado pola crítica coma un acontecemento. Kléber Haedens escribíu: "A grande biografía de Voltaire que nos faltaba, témola eiquí. Un home salta e corre a traveso dun século, do que é ó mesmo tempo o bufón e o rei". E Paul Guth engade: "Veleiquí o Voltaire máis verdadeiro e máis completo que se nos teña dado nunca. Veleiquí a máis prodixiosa novela de aventuras, épica, apicarada, dramá-

tica, grandiosa, que nos fai rir e que nos fai chorar".

EDITORIAL Selecta publica unha nova edición de "La Tradició catalana", o libro másimo do doutor Torras i Bages (1846-1916). A primeira edición diste volume data do 1892. De "La Tradició catalana" dixo Vicens Vives que "estudia el valor ético y el valor religioso del regionalismo catalán... e intenta con éxito, fundamentar el movimiento regionalista en valores religiosos". Trátase dun dos libros de meirande calco na historia contemporánea de España; calco que non ten esmorecido o máis mínimo dende a data da sua publicación. A edición de agora, que constitui un verdadeiro acontecemento cultural, vai prologada cun fondo estudo da vida e da obra do doutor Torras i Bages, a cura de mosén Joan Bonet Baltá.

A literatura hebrea de hoxe é ben dina das grandes tradiciós literarias do pobo israelí. Escrita no neohebreo que os xudeos chaman "Iason hadasá", remata agora mesmo, na persoa de Samuel Jose Agnon, de recibir a consagración do Premio Nobel. A meirande figura dista nova literatura hebrea foino, sin dúbida, Hayyin Nhaman Bialik. Con Bialik, Saul Tchernikouski, Jacob Cohen e Yehuda Burla, Agnon destaca a súa singularidá de escritor. Vive coma un santo en Ierusalem, e na sua rua hai un letreiro que dí: "Pasa calado, que Xosé Agnon está escribindo...".

O poeta galego-arxentino Francisco Luis Bernárdez vai editar un volume no que xunta semblanzas dos seus compañeiros de xeneración: Arlt, Borges, Güiraldes, Macedonio Fernández, Marechal, os Tuñón, Vallejos e outros. "Formarán —dí o poeta— un panorama humán cecáis moi vivo e moi real do que foi (non só literariamente) o martinfierrismo". Ademáis pensa escribir, "co meirande rigor métrico-estrófico", catro ou cinco longos "story poems"; é decir, "composiciós poéticas con argumento", que niste caso teñen de se asemellar ó de certas baladas inglesas. *Mutatis mutandis*, algo semellante ó que Tennyson fixo coas léndas do ciclo artúrico.

EN Cambridge (Massachusetts) publicouse recentemente unha "Antología de la poesía realista valenciana", cos textos cataláns orixinaes e versión inglesa. O libro recolle ate as máis recentes mostras da poesía de denuncia, e constitui a primeira escolma da lírica valenciá feita con consideración espresa á chamada "poesía social". Son especialmente intresantes as tres notas limiares que o libro leva. A primeira, de M. J. Ardit, espón un esquema histórico do País Valencián; outra, de Lluis V. Aracil, trata do bilingüismo na mesma área xeográfica; na terceira, Lluis Alpera fai historia da toma de conciencia dos novos poetas levantinos diante do seu país e do seu tempo.

NO pasado mes de agosto finouse Louis Renou, profesor de sánscrito en Lyon primeiro, e despois de língua e literatura indias na Sorbonne. A obra monumental de Renou fai autoridade no mundo enteiro. Abrangue tódolos eidos da literatura sánscrita, e máis particularmente sobre da filoloxía védica e da gramática paniniana. Traduciu os "Himnos especulativos dos Vedas" e os "Contos do Vampiro", dos "Vetalapanchavinçati". Como noutro tempo Lafcadio Hearn, Renou soupo darlle á súa versión ese xeito do demorado, sotil narrador oriental, que tanto engado ten.

O sonado historiador inglés Arnold Toynbee pronunciou no Río de Janeiro unha importante conferencia sobre "O que hai de novo na Historia Aitual". Dixo, entre outras cousas, que a grande responsabilidade que pesa riba dos pobos de hoxe "é o feito de estar nas nosas mans a posibilidade ou non de que haxa xeneraciós futuras, pois da decisión que tomen de usar ese poder (a forza atómica) depende a sobrevivencia da humanidade ou a sua autodestrución".

ACABA de aparecer "La Literatura de postguerra", do crítico catalán Joaquim Molas, que ven ser o primeiro

estudo de conxunto da Literatura catalá nos anos que van do 1939 ó 65. Sinala o crítico a importancia da publicación, no 1943, das "Elegies de Bieville" de Carles Riba, como un achegamento á realidade histórica nun proceso de humanización da poesía, que acada a sua espresión cabal en "La pell de Brau" de Espriu (1960). Conclúe Molas afirmando que a Literatura catalá tivo —dende 1939 ó 1959— unha intención evasiva i estetizante, da que se ceibou nestes derradeiros anos coa fundamental contribución de Espriu e "Pere Quart". Fixa pois, Molas, as "liñas de sentido" que marcan a evolución da Literatura catalá nun intre no que vai acadando estraordinaria dimensión, e pon as bases pra unha comprensión dos feitos literarios inxeridos no seu contesto social.

INDICE DO TOMO IV

Xaneiro - marzo, abril - xunio,
xulio - setembre, outubre - decembre

1966

	N.º	Páx.
Alonso Montero Xesús		
Ensayo de bilingüística. Galego e castelán frente a frente	13	314
Nove cavilaciós sobre a responsabilidade social do escritor	14	475
Alvarez Blázquez, Xosé María		
Uns versos galegos de Aurelio Aguirre	12	225
Arxona, Xosé Antón		
O comportamento político dos bretós	11	86
"La France des Minorités"	11	115
"Régimen de los llamados montes de vecinos en Galicia"	12	243
"El hambre de 1768-1769 en Galicia..."	12	252
Baliñas, Carlos A.		
Virgilio restituido al gallego	12	223
"Sistematización del conocer-ser-tiempo, según Angel Amor Ruibal"	12	250
B(arreiros), C(osme)		
"Literatura popular gallega en torno a Pardo de Cela"	12	251
Basdekis, Demetrios		
Unamuno y Rosalía	11	83
Blanco Amor, Eduardo		
Os biosbardos	11	56
Bouza-Brey, Fermín		
Un embaixador galego na Corte inglesa: Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar	12	233
Campos, Augusto de		
Os poetas malditos do mal dizer	13	357
Carballo Calero, Ricardo		
"A Revolta e outras farsas"	11	113
El Ruedo Ibérico en el espejo plano	13	303

	N.º	Páx.
"O espello na serán"	13	375
"Briguela"	14	507
Casares, Carlos		
Os evanxelios en galego	11	103
Poemas	13	341
Cortezón, Daniel		
Nicolás Flamel	12	178
"Pepiño"	14	500
Cuevillas, Florentino A.		
A economía nos tempos da cultura castrexa	13	261
Cunqueiro, Alvaro		
Parentes de Don Ramón por parte das estrelas	13	347
Dónega, Marino		
"Seoane. Grabados"	11	111
Elías de Tejada, Francisco		
La historiografía barroca en Galicia	12	155
Fernández, Xavier A.		
Una fuente portuguesa de "Tan largo me lo fiáis"	14	408
F(ranco) G(rande), X. L.		
Raíz e tempo	13	369
García-Sabell, D.		
Esquema de Spranger	11	74
"Diálogo de Manuel y David"	12	236
Páxinas do xornal	14	466
González Garcés, M.		
Sobre los precursores gallegos de Valle-Inclán	14	482
González López, Emilio		
Axentes irlandeses na Cruña a comenzos do século XVII: Dermond Mac Carty	12	149
Graña, Bernardino		
O pan e o viño	11	60
I. C.		
Italo Calvino e a novela	13	352
Landeira Yrago		
Lima Barreto ou "Isaías Caminha"?	12	206
Ledo, Xohán		
André Bretón e o superrealismo	14	487
López Nogueira, X. M.		
A crisis da razón dialéctica	11	35
"San Pedro de Mezonzo"	12	240

	N.º	Páx.
A dialéctica da eisistencia	13	276
"Notas para una antropología del hombre gallego"	13	377
Lorenzana, Salvador		
Reencontro con Baudelaire	11	78
"Cerámica de Sargadelos"	11	120
"Escultura contemporánea en el Museo de Lugo"	11	123
Arredor da obra de Castelao	12	213
"Concepto y vivencia"	12	242
"Santiago y Rías Bajas"	12	248
"Noticia histórica de las galerías coruñesas"	12	254
"Orense"	13	384
Esculcas na dramática brechtiana	14	419
Losada, Basilio		
Le Corbusier e o neobarroco arquitectónico	11	1
"Las estéticas de Valle-Inclán"	12	246
"Elegías del Caurel y otros poemas"	13	383
"Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia"	13	386
"Irradiación de Rosalía de Castro"	14	496
"Los gallegos en el Uruguay"	14	508
Manuel María		
Os alugados	14	429
Martínez-Morás, Andrés		
La "Biblioteca Gallega", de Martínez Salazar	13	363
Morris, Anne María		
"Lo Fatal", de Rubén Darío	14	470
Neira Vilas, Xosé		
Catro contos	13	334
Otero Pedrayo, R.		
A romaxe compostelán de Castelao	11	99
Piñeiro, Ramón		
"El Pórtico de la Gloria. Autor e Interpretación"	11	119
"Castelao no arte galego"	12	249
Carta a Marcia Andersen	14	393
"Problemas humáns"	14	496
Precedo Lafuente, Xesús		
A Apocalipse de San Xoán	14	449
Raposo, Inés		
Dous contos populares alemáns (traducción)	14	485
Reguera, Arturo		
Dúas narraciós	13	343

	N.º	Páx.
Rodrigues Lapa, M.		
"In margine all'edizione di antichi testi portoghesi"	11	108
O trovador D. Lopo Lias. Introdução ao estudo do seu Cancioneiro	12	129
Rof Carballo, J.		
La emoción del paisaje en el hombre gallego	11	14
El arte de Ortiz Alonso	11	101
Santiago, Xosé		
"Evocación de José Cornide"	11	124
Seoane, M. María		
Dous poemas de Nelly Sachs	14	490
S. S.		
A "Autobiografía" de John Cowper Powys	14	494
Veiga, Amable		
Il corre... que...	14	492
Vidán Torreira, M.		
"Estudios etimológicos galaico-portugueses"	11	122
A Apocalipse de San Xoán	14	447

GRIAL

revista galega de cultura

Precios de venda e suscrición

Número solto	60	ptas.
Estranxeiro	75	"
Suscrición anual, 4 números ..	200	"
Estranxeiro	240	"

REDACCION E ADMINISTRACION

Editorial Galaxia—Reconquista, 1 — Vigo

Imp. nos Talleres Gráficos de "Faro de Vigo"
Colón, 30 - Vigo — Dep. Leg.: VG - 99 - 1963

EDITORIAL
GALAXIA.SA

Esta edición facsimilar
da revista GRIAL,
rematouse de imprentar
no obradoiro de
Artes Gráficas Galicia, S.A.,
na rúa Segovia, 19 de Vigo,
o día 15 de setembro do 1988