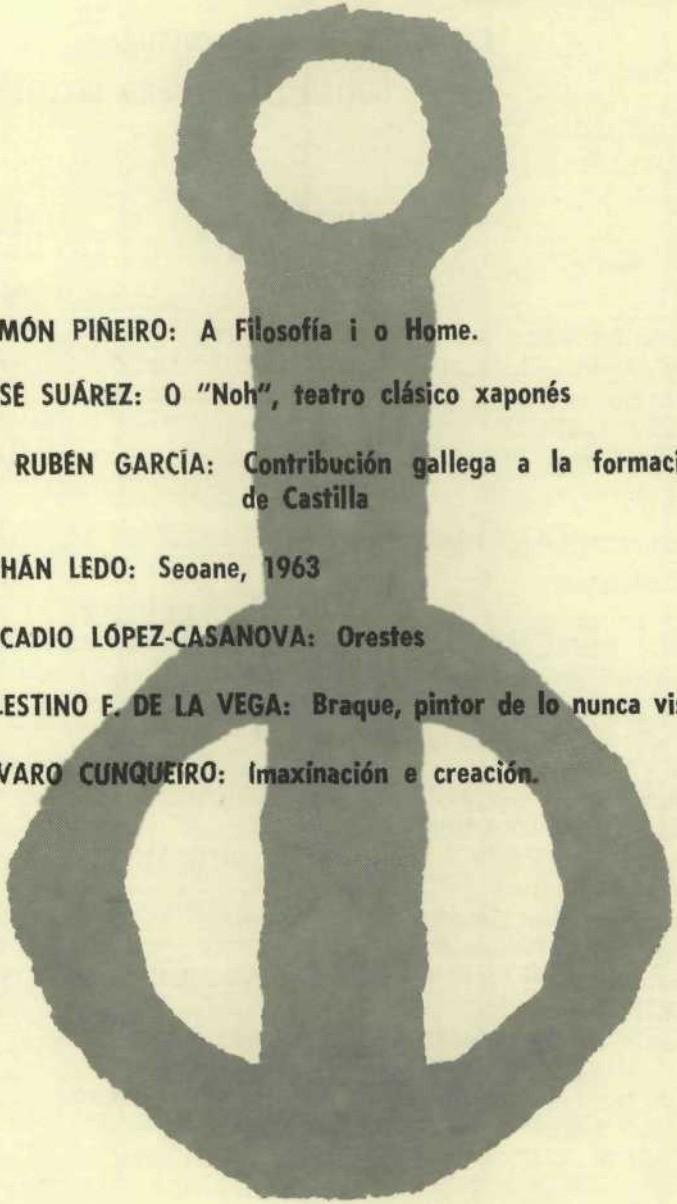
2 outubro
novembro
decembro 1963

GRIAL



RAMÓN PIÑEIRO: A Filosofía i o Home.

XOSÉ SUÁREZ: O "Noh", teatro clásico xaponés

M. RUBÉN GARCÍA: Contribución gallega a la formación de Castilla

XOHÁN LEDO: Seoane, 1963

ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA: Orestes

CELESTINO F. DE LA VEGA: Braque, pintor de lo nunca visto

ÁLVARO CUNQUEIRO: Imaxinación e creación.

VIGO

GRIAL

REVISTA GALEGA DE CULTURA

N.º 2 — OUTUBRO, NOVEMBRO, DECEMBRO 1963

SUMARIO

ENSAIOS	Páxinas
A Filosofía i o Home, por RAMÓN PIÑEIRO	113
O "Noh", teatro clásico xaponés, por XOSÉ SUÁREZ	120
Contribución gallega a la formación de Castilla, por M. RUBÉN GARCÍA	135
Seoane, 1963, por XOHÁN LEDO	143
ESCOLMA	
Orestes, por ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA	161
PENEIRA DOS DÍAS	
Braque, pintor de lo nunca visto, por CELESTINO F. DE LA VEGA	175
Imaxinación e creación, por ALVARO CUNQUEIRO	179
Cocteau, por G-S.	185
Boris Pasternak: Estrela do Nadal, trad. de X. LANDEIRA YRAGO	188
Nova hipótesis de traballo pra o estudo das vías romás, por FERMÍN BOUZA-BREY	193
Un aspecto de la prosa de Valle-Inclán, por E. MARTÍNEZ TORNER	194
Notas da Literatura Americá, por A. L.	197
Georgios Seferis, Premio Nobel, por P. M.	199
A morriña de antes i a de agora, por ENRIQUE SANTAMARINA	201
O "Square" de Sir John Moore, por X. L. Y.	205
LIBROS, por *Salvador Lorenzana, Celso Emilio Ferreiro, S. García-Bodaño* e *Anxel Fole*	209
O REGO DA CULTURA	221

REDACCIÓN E ADMINISTRACCIÓN

Editorial Galaxia — Reconquista, 1 — Vigo

A FILOSOFIA I O HOME

Por ser a Filosofía, na Galicia, máis unha inquedanza espritoal que unha tradición teórica, semellará natural que o noso cavilar filosófico arrinque do nacemento mesmo desa inquedanza, sentida como algo vivo do noso propio ser, en lugar de arrincáremos de calquer doutrina históricamente elaborada. Con todo, necesitaremos referirnos tamén, inda que de maneira moi xeneral, á evolución histórica das solucións filosóficas propostas polo pensamento humán, pra nos deter, ó cabo, na súa situación aitual e nas perspeitivas que nela se lle abren ó pensamento galego-portugués.

A Filosofía como inquedanza permanente

O home está dotado de unha doble aptitude: a de se adaptare e máis a de se enfrentare coa realidade. Pode, si quer, considerarse a sí mesmo como prolongación da realidade, e pode, igualmente, considerar a realidade como algo alleo, como algo irreductíbel á intimidade do seu propio ser. O home ten, pois, unha relación doble coa realidade. Polo mesmo, tamén debe darse dualidade na súa natureza, que será, así, homoxénea i ó mesmo tempo heteroxénea da realidade.

Si o home é, a un mesmo tempo, igual e distinto da realidade, esta dualidade da súa natureza convírtese por sí mesma nunha gran interrogante. Abalada pola inseguridade de un doble horizonte simultáneo, a propia natureza do seu ser faille ó home preguntarse: «¿qué son eu?». Pregunta que o leva a se virar sobre sí mesmo á percura do seu propio fundamento. E así chegamos, sin máis, á verdadeira raíz da inquedanza filosófica, que xurde mesmamente dise sentirse a sí mesmo como problema, dise sentir, crara ou confusamente, o problema do propio ser.

Temos, pois, que a inquedanza filosófica está implícita na natureza do home e faise esplícita en canto iste se pregunta a sí mesmo por esa natureza. A Filosofía, en canto inquedanza viva do home, ten un só siñificado: saber de sí mesmo, percurarlle sentido ó propio ser. As especulacións teóricas de tipo cosmolóxico que

se incluen na esfera do coñecemento filosófico son, en rigor, derivadas desa *inquedanza antropolóxica fundamental*. Atoparlle espricación ou sentido ó Cosmos, axudaríanos a atopar o verdadeiro sentido do home. A inquedanza filosófica élle inherente ó home, forma parte da súa natureza, non pode prescindir dela. Pódese afirmar que a Filosofía móvese nun eterno círculo: nace da especial natureza do ser do home e diríxese ó coñecemento dise mesmo ser. É, nin máis nin menos, unha auto-interrogación.

O home non podería ser espectador, contemplador da realidade, a non ser polo que entre ambos hai de diferente, de heteroxéneo. Si é capaz de se "asombrar" da realidade —no que Platón e Aristóteles *vían o comenzo da Filosofía*—, é *mesmamente* porque a pode contemplar como independente, como distinta de sí mesmo. Pro iste feito, que arrinca da estructura máis íntima do ser do home, é, de certo, o feito máis "asombroso" de toda a esperiencia humá. Si o home enfréntase contemplativamente coa realidade e pra se poder enfrentare ten que partir de unha zona heteroxénea na que a parte máis íntima do seu mesmo ser está situada, ¿qué é, ónde está, en qué consiste tal zona heteroxénea á realidade? Pregunta inevitábel i arrepiante que abre unha especie de abismo escuro sobre o que semella estar pendurado o propio ser do home. De ahí que, pra iste, o asombro máis radical, o seu asombro orixinal, teña a forma punxente da auto-interrogación, da esculca de sí mesmo.

Mais, ¿por qué o home é, pra sí mesmo, antes que nada unha gran interrogación? Pois porque o seu ser emergulla na posibilidade: *pode* adaptarse á realidade e *pode*, ó mesmo tempo, enfrentarse con ela. Tanto a súa adaptación como o seu enfrentamento nacen, necesariamente, de unha previa, de unha anterior *posibilidade*, que é a base desacougante en que o ser do home se move. Dende os comenzos ten que nadar nas augas inseguras da posibilidade; ten que nadar, con turbación e desacougo, coma un náufrago entre dúas augas. O estar mergullado na posibilidade faille ó home sentirse inseguro, faille sentirse problemático, faille vivir o seu propio ser coma un risco permanente. A *posibilidade*, de seu tan achegadiña á *nada*, ven sendo ise escuro abismo dende o cal o ser íntimo do home pódese enfrentar coa realidade, mais dentro do cal ten que sentir, igualmente, o vágado que dá a presencia da nada. Entremedias da nada e da realidade, emergullando co propio esforzo sóbor da posibilidade, está o ser do home entregado á incesante responsabilidade da autorrealización. Mesmo por lle incumbir en toda a súa plenitude esta responsabilidade auto-realizadora, a necesidade de saber de sí é pra il primaria, inmediata, orixinal.

A esta necesidade orixinal do ser humán por saber de sí mesmo chamámoslle Filosofía. Desenvólvese en dúas fases: como inquedanza interrogante, esculcadora, e como elaboración mental espricativa. Como inquedanza, a Filosofía é pregunta, é auto-interro-

gación. Como elaboración mental espricativa, a Filosofía é resposta. Como pregunta, como auto-interrogación —como inquedanza radical do ser humán—, a Filosofía é perenne e invariábel. Como elaboración mental, como resposta —como espricación teórica— a Filosofía evoluciona históricamente. Como pregunta é constante. Como resposta, variábel.

Evolución histórica da Filosofía como resposta

Si o home sentíase, a un mesmo tempo, igual e distinto da realidade, a mente humá tiña xa inicialmente prantexado o problema de superar esa dualidade percibida na esperiencia. Como identificación superior de tal dualidade, xurdíu a ideia do Ser.

A ideia do Ser foi a primeira gran conquista da Filosofía en canto resposta, en canto elaboración mental espricativa. Casi se podería decir que foi a súa máisima conquista. Ademáis de unificar a dualidade percibida na esperiencia, e mesmamente por eso, a ideia do Ser íbase convertir no centro da esculca filosófica. En tanto o Ser era o necesario trasfondo unitario do que o ser da realidade e mailo ser do home dependían, os esforzos espricativos da Filosofía tiñan que se dirixir á percura do Ser como meta final da súa aitividade esculcadora. Pra acadar o sentido do ser do home —o mesmo que pra acadar o sentido do ser da realidade— había que se remontar a un plano anterior, ó plano común do Ser. Mentres na Filosofía como inquedanza, como pregunta, ofrecíase un horizonte doble —o do ser do home a mailo do ser da realidade—, na Filosofía como resposta, como espricación, xurde un novo horizonte por detrás dos outros dous: o horizonte do Ser. Ademáis do ser do home e do ser da realidade, agora aparece o Ser, común a ambos, abranguedor de ambos. Eiquí temos, pois, tres horizontes: o do ser do home (horizonte antropolóxico), o do ser da realidade (horizonte cosmolóxico) i o do Ser (horizonte metafísico).

A Filosofía como resposta, como espricación teórica, convertíuse, fundamentalmente, nun esforzo cara o coñecemento do Ser. Mais a mente humá sendo como é limitada, non pode abranguer direitamente ó Ser como totalidade. Ten que se achegar ó Ser total a través dos seres limitados, ou seña, a través do propio ser do home ou a través do ser da realidade.

O camiño que primeiro se seguíu foi o cosmolóxico, percurando chegar ó coñecemento do Ser a través do ser da realidade. Múltiples teorías espricativas fóronse sucedendo históricamente como intentos pra fixar un coñecemento racional do ser da realidade que nos poidera levar ó coñecemento do Ser.

As teorías espricativas da realidade cosmolóxica en orde ó coñecemento do Ser, pola súa mesma sucesión acumulativa tiñan que chegar a prantexar un novo e grave problema: o de apareceren como "creacións" da mente racional máis que como refrexo da realidade. Si do ser da realidade pódense dar diversas e sucesivas espricacións

de tipo racional, resultará lóxico pensar que tal diversidade refrexa o puro dinamismo mental máis que o feito único i escuro do ser da realidade.

Así xurdíu a duda, e dispóis a negación, da capacidade do pensamento racional pra coñecer o ser en sí da realidade. Mais si o ser da realidade, en canto materia cognoscitiva, non pasa de ser unha elaboración do pensamento, quedará aínda por ver si o pensamento racional pode chegar de seu ó coñecemento do Ser. Ben mirado, a mesma ideia do Ser non é máis que unha elaboración do pensamento, por onde pode resultar que o pensamento seña o millor camiño pra chegar ó coñecemento do Ser. Fíxose o intento. Reducindo a ideia do Ser a pura Ideia, o pensamento racional emprendéu o seu esforzo filosófico invertindo o camiño seguido anteriormente: en lugar de partir da realidade pra chegar á espricación do Ser, partíu do Ser —da Ideia— pra chegar á espricación da realidade.

Houbo, pois, o intento, históricamente moi duradeiro, de acadar unha resposta, unha espricación filosófica poñendo en xogo istes tres factores: o ser da realidade, o Ser, i o pensamento racional do home. Iste intento tivo dúas fases: primeiro tratóuse de chegar ó coñecemento do Ser a través do coñecemento da realidade, ou seña, percuróuse no ser da realidade o camiño pra o coñecemento do Ser; dispóis, desconfiando da capacidade do pensamento racional pra chegar ó coñecemento do ser da realidade, percuróuse o coñemento do Ser pola vía do propio pensamento racional —o Ser convertíuse en Ideia— e, invertindo o camiño anterior, tratóuse de espricar o ser da realidade partindo do coñecemento racional da Ideia.

Reparemos agora nun feito de grande importanza. Como tiñamos visto inantes, o campo da Filosofía está integrado por tres horizontes distintos: o do ser do home (horizonte antropolóxico), o do ser da realidade (horizonte cosmolóxico) e mailo do Ser (horizonte metafísico). Nas dúas tentativas de que vimos tratando, somentes interveñen plenamente o ser da realidade e mailo Ser. O home, en cambio, non participa coa plenitude do seu ser, senón que queda reducido a puro pensamento racional. Diste xeito resulta que o intento de chegar a un coñecemento metafísico lévase a cabo prescindindo do horizonte antropolóxico, prescindindo do ser do home en canto totalidade complexa. O home —reducido a pensamento racional—quer chegar ó coñecemento do Ser, primeiro aplicando o pensamento racional á realidade e dispóis pola propia aitividade inmanente diste pensamento. Nistes dous grandes intentos, representados na Historia da Filosofía por numerosos sistemas, o home queda fora en todo o que o seu ser é ademáis de pensamento racional.

De maneira esquemática poderíamos siñalar como fallas fundamentás distes intentos as dúas seguintes: teren escollido o ca-

miño cosmolóxico en lugar do antropolóxico e teren reducido o ser do home a só pensamento racional.

Pra comprobáremos o primeiro erro abonda con facer iste razonamento sinxelo; si a Filosofía é unha esculca que fai o home á percura do coñecemento do Ser; si o campo en que a Filosofía se move ten somentes tres horizontes —o ser do home, o ser da realidade e mailo Ser—, ¿cál é. pra o home, o máis cercán ó Ser: o *seu* mesmo ser ou o ser da realidade? Semella craro que o ser do home é, pra o mesmo home, o punto máis cercán ó Ser, o único punto de contaito direito co Ser. Polo mesmo, tamén resulta craro que o camiño direito pra o eido metafísico é o antropolóxico e non o cosmolóxico. Por se ter seguido iste, o esforzo filosófico desembocóu nun problema cáseque abisal: o da capacidade do pensamento racional pra coñecer o ser da realidade.

O segundo erro consiste, como dixemos, en ter reducido o ser do home a puro pensamento racional, que equival a sustituir a Antropoxía pola Lóxica. Como tiña que suceder, iste erro inicial levaría á seguinte conclusión final: o Ser —a Ideia—, a realidade e mailo home non son outra cousa, filosóficamente, que a aitividade do propio pensamento racional.

Istas dúas fallas indícannos que todo intento de chegar ó Ser sin máis meios que o ser da realidade e mailo pensamento racional do home, será sempre insuficiente. Faise preciso emprender outro camiño.

Tal é, parécenos, a situación presente da Filosofía. Quédanos agora por considerar cál debe ser o camiño a emprender.

A vía antropolóxica

Xa temos visto que entre o Ser i o home non hai máis relación direita que o propio *ser* do home. Polo mesmo, pra nos achegáremos ó coñecemento do Ser teremos que ir, non a través do ser da realidade, senón a través do noso propio ser. En lugar de torcéremos pola vía cosmolóxica, teremos que seguir direitos pola vía antropolóxica. O verdadeiro punto de partida da Metafísica está na Antropoloxía e non na Cosmoloxía. Pra acadáremos o coñecemento do Ser temos que coñecer primeiro o *noso* ser.

Tamén vimos, por outra banda, que o ser do home non se reduce ó pensamento racional, pois nise caso a Antropoloxía quedaríase en puro análise e ordeación das categorías do pensamento. Pola contra, o home, na plenitude do seu ser, é moito máis que pensamento racional. De ahí que, ó trasladáremos o centro de gravedade da esculca filosófica ó horizonte antropolóxico, fágase necesario tomar o ser do home en toda a súa plenitude, en toda a súa rica, escura e sutil complexidade.

Centrando a Filosofía no eido antropolóxico e tomando o ser do home en toda a súa ricaz plenitude, teremos conducido a esculca filosófica a súa base natural. A razón é clara: si a Filosofía

como pregunta nace da auto-interrogación do ser do home ó se sentir distinto do ser da realidade, a Filosofía como resposta debe dirixir as súas esculcas ó propio ser do home. No orixen mesmo da Filosofía, por ser *auto*-interrogación, hai un viramento do home sobre o seu propio ser, un voltarse sobre sí mesmo. Pois ben, esta aititude de viramento sobre sí mesmo é a verdadeira *aititude filosófica*, é a verdadeira lei esencial da Filosofía. Do mesmo xeito que se manifesta orixinalmente na *auto*-interrogación, debe tamén orientar a direición da esculca que dela se deriva e que debe ser, polo mesmo, *auto*-esculca. Ou sexa, si a Filosofía como pregunta é auto-interrogación, a Filosofía como resposta debe ser auto-esculca. Certo que precisamos chegar hastra o Ser pra acadar a resposta espricativa que percuramos. Mais, ¿na mesma raíz do noso ser non está o Ser? Si así é, o camiño direito pra chegáremos a il témolo nos profundos do noso propio ser e non no ser da realidade, xa que ista, polo que ten de allea, de heteroxénea a nós, resultaranos sempre máis impenetrábel, máis opaca. Pra o home, o Ser estará sempre máis oculto, máis ignoto, a través do ser da realidade que a través do seu propio ser. E aínda podemos engadir outra consideración ben importante: o ser do home é ontolóxicamente máis rico, máis complexo que o ser da realidade. Isto quer decir que no ser do home hai *máis* Ser que no da realidade e, polo mesmo, que é o home quen ofrece as máisimas posibilidás pra ise coñecemento metafísico que a Filosofía anda a percurar.

Resulta, xa que logo, que temos necesidade de emprender un novo camiño na esculca filosófica: o camiño antropolóxico. Resulta, igualmente, que iste camiño —o ser do home— hai que o tomar en toda a amplitude e complexidade do seu ser. Isto lévanos a un cambio radical nas perspectivas filosóficas. Co deslocamento da esculca filosófica a novas bases, xurden decontado novos problemas. O primeiro de todos, o do coñecemento. Mentres se pretendéu chegar ó coñecemento do Ser a través do ser da realidade, o coñecemento filosófico era esencialmente *ouxetivo*, relativo a algo que estaba fora do coñecemento mesmo. Pro agora, ó situármonos no eido antropolóxico, o coñecemento filosófico deixa de ser un coñecer ouxetivo e convírtese en *auto*-coñecer. O coñecer é, eiquí, coñecer-*se*. As categorías do pensamento racional basado no coñecer ouxetivo non sirven pra iste *auto*-coñecer, pra iste coñecer-*se*.

O home non é algo "ouxetivo" pra sí mesmo. Non é tampouco unha ideia. Nin o coñecer ouxetivo nin o pensamento racional sirven pra o coñecemento direito do ser do home. O home non se pode *auto*-coñecer ouxetivamente nin tampouco racionalmente. Por non ser unha realidade ouxetiva pra sí mesmo nin ser tampouco puro pensamento racional, as vías de coñecemento filosófico utilizadas históricamente non nos valen agora. O home ten que se coñecer a sí mesmo, pro iste coñecer-*se* non equival, de maneira ningunha, a un pensar-*se*. O home percíbese, coñécese, sabe de sí mesmo *sentíndose*. Frente á categoría de ouxetividade xurde agora

a de intimidade. O home, como materia de coñecemento filosófico, en lugar de ser "ouxetivo" é "íntimo". Ora, a intimidade non se acada co pensamento racional; acádase somentes co sentimento. Isto lévanos a unha conclusión terminante: na esculca filosófica de base antropolóxica, a vía de coñecemento inmediato é mesmamente o sentimento. O ser é percibido polo home —no seu *ser*, craro está— como cousa *vivida, esperimentada, sentida* inantes que coma cousa *pensada.*

Non é esta a ocasión de desenrolar sistemáticamente istes puntos de partida. Abonda con prantexalos pra nos decatáremos da total transformación que se opera nas perspeitivas filosóficas cando se enfocan dende o horizonte antropolóxico. Queremos, con todo, engadir aínda istas tres consideracións:

I.—Si a Metafísica somentes é posíbel atinguila por vía antropolóxica; si a Antropoloxía, ou sexa, o coñecemento do ser do home en toda a súa plenitude —que é *auto*-coñecemento— non se pode acadar máis que polas vías cognoscitivas que nos ofrece o sentimento, entón non hai máis método filosófico válido que o método fenomenolóxico. Na descripción fenomenolóxica da autopercepción sentimental do ser do home teremos a verdadeira clave da Filosofía.

II.—Poucas, moi poucas culturas haberá tan dotadas como a galego-portuguesa pra levar a cabo iste análise fenomenolóxico-sentimental do ser do home. A nosa común e rica tradición lírica é garantía patente de unha profundísima e prolongada esperiencia "intimista". Trasladando esta esperiencia ó plano da elaboración filosófica, poderemos chegar á formulación da resposta galego-portuguesa a esa pregunta que a Filosofía é, radicalmente, pra tódolos homes.

III.—Dixemos ó comenzo que a Filosofía como inquedanza, como pregunta, é permanente, mentres que a Filosofía como resposta, como espricación teórica, é variábel. Digamos agora ó remate que a esculca filosófica somentes é verdadeiramente fecunda cando está en contaito vivo coísa inquedanza filosófica radical presente na natureza de todo home. Nin a acumulación mental das múltiples respostas históricamente xurdidas nin o bizantino afinamento conceitual de calquera delas poderán suplir a forza punxente de auto-interrogación íntima pra quen ande á percura de unha resposta de veras satisfatoria.

RAMÓN PIÑEIRO

Comunicación enviada ó I Congreso Nacional de Filosofía, celebrado en Braga en 1955.

"O NOH"
TEATRO CLÁSICO XAPONÉS

Ó pretender asomármonos a calisquera aspeito da vida espritual do Xapón, o que equival a tanto como decir á maoría dos aspeitos da súa vida, temos que nos referir por forza á súa Mitoloxía, pra non desconocer un elemento integrante da súa cultura con decisivo infruxo na psicoloxía do pobo xaponés.

No mundo de Oicidente a mitoloxía ocupa un lugar específico nos dominios da ficción, sin que a ningún persoaxe histórico lle señadado traspoñelo. Cando máis, entran na lenda sin se liberar totalmente da súa contextura humá. Os persoaxes míticos do Xapón xurden en troques, moi a miudo, da nebulosa mitolóxica pra se humanizar a traveso da poesía, a traveso da literatura, a traveso da lenda, irrumpindo diste xeito na Historia e borrando así todo confín antre realidade e mito. E non se mire nistas apreciacións un inciso retórico, porque abonda con se asomar á vida xaponesa, mesmo tan someramente como eu o teño feito, pra percibir, a medida que os nosos prexuicios se suavizan, un sopro imperceitible de algún feitizo que nos leva, sinón a comungar coas súas crencias, a sentírmonos de algún xeito tocados por elas.

Quixen, nos derradeiros días de convivio cos xaponeses, decirlle adeus á súa terra de encantamento dende o cume do Fuji-Yama, Olimpo dos deuses da relixión shintoista. Emprincipiei a ascensión animado dun esprito montañeiro que me ten levado a outros cumes —sin o menor anceio de figurar como o primeiro español, como logo se me fixo creer, que pisaba tal recinto sagro—, e sin ter deixado atrás as primeiras xeiras de faldeio, xa o meu caiado se convertira no bordón de peleriño que guiaba os meus pasos cara o encontro dun prodixio, que a cada intre roza os nosos sentidos cando vivimos en íntimo contaito cos fillos do sol. E iste é, ó meu xuicio, o estado de esprito que ten de animar a un oicidental ó tencionar asomarse a calisquera das múltiples facetas que nos amosa a ricaz e milenaria cultura do Xapón.

De tres partes constan as ceremonias relixiosas nos grandes templos do Shintoismo:

Presentación das ofrendas.
Recitado do ritual.
Danzas das *miko,* ou sacerdotisas.

O *Kagurá* é quizaves a máis anterga das danzas sagras, por se remontar ó mito de Amaterasu-Omi-Kami, diante de cuia cova danza Amé-no-Usumé, baixo mandado diviño, pra pregar á deusa do sol que abandone o seu refuxio i estenda de novo a súa raiolante luz sobre todo o Universo.

A comezos do século VII chega da China outra danza, o *Guigaku,* que por vontade do príncipe Shotoku —chamado o Constantino do Budismo— incorpórase ós ritos da relixión que il trata de impulsar. Como o *Kagurá,* ten de recibir aportaciós pagás que o convirten tamén nunha das fontes do teatro clásico xaponés.

A coreografía, como a meirande parte das manifestaciós artísticas tradicionás do pobo xaponés, é un xogo de insinuaciós que require unha previa iniciación pra chegar a vislumbrar o seu senso. O seu primeiro contaito suxírenos máis a idea dunha pantomina do que dunha danza do mundo oicidental. Apenas si entran en xogo as pernas e os pes; en troques, os brazos describen traieitorias imaxinarias, infundindo vida ás amplas mangas das vestiduras, e lévannos cara unha conceición escultórica na que o estático e o dinámico semellan fundírense en milagreira cristaización.

A música —tamboril e flauta cuio son nos custa traballo asimilar— chega a nós incisiva e ruda como unha talla en pedra, primitiva e chea de símbolos, ou fainos pensar nos dolmes e menhires dos pobos celtas. Lafcadio Hearn xustifica a súa permanencia argüindo que "moi propicia ten de ser ós deuses cando con tanto celo a defenden de toda evolución".

Antre as aportaciós pagás que enriquecen as danzas rituás, no camiño cara o logro do teatro clásico nipón, téñense de se contar sin dúbida as que se derivan das celebradas con motivo da colleita do arroz, e os recitados heroicos i épicos que dan ó *Kagurá* e ó *Guigaku* unha maior categoría lírico-dramática.

Nos comezos do século VIII aparez o *Enmen-no-may,* unha forma máis elevada de representación que executan os sacerdotes, despóis das ceremonias relixiosas, nas que a danza, o canto e o diálogo achéganse xa a unha forma elemental de representación. O proceso é lento cara unha conceición dramática definitiva, e ate os comenzos do século XIV, sin dúbida polo influxo dos bonzos "Biwa" —sacerdotes budistas que levan de pobo en pobo canciós de gesta, relatos heroicos e de poemas relativos á súa relixión, ó xeito dos rapsodas helénicos— non xurde o *Noh* cos caraiteres definitivos que tiñan de facer dil unha das cimas máis elevadas do teatro universal.

A natureza do *Noh* é esencialmente lírica. Os seus temas son diversos: historias de deuses; lendas de espritos, de anxos e demos; relatos épicos i heroicos; e, sobre todo, a preocupación relixiosa de inculcar o desprecio cara os bes da vida terrea. A acción pode ser episódica, e mesmo darse por conocida diante dun público versado nos mitos e nos relatos épicos dos rapsodas, nos que a miudo percuran os autores a súa inspiración. A acción pode ser secundaria porque o "pathos" está non tanto na xénese dunha situación como no proceso formal escollido pra esteriorizala.

Os textos están escritos en prosa, intercalando a forma clásica do verso xaponés de cinco e sete sílabas, con frecuentes citas de textos búdicos, ditos populares e anacos conocidos, o que, con manifesta inxusticia —si, sobre todo, se ten en conta o grado de elevada cultura do auditorio tradicioal do *Noh*— fai decir a Aston que no Xapón non esiste o menor respeto pola obra allea; algo así como si un autor contemporáneo, que dá por suposto un certo grado de cultura no seu público, tivera que citar o autor dun fragmento conocido, dun clásico do seus país.

Endexamáis forma teatral algunha ten chegado a fundir un texto de tan alta calidade poética cun xogo escénico que atingue o grado sumo da estilización: un golpe de pe contra o chan pode siñificar un tributo ós deuses; golpexar os xionllos coa man siñifica impaciencia; algús pasos cara diante marcan o cabo dunha longa xeira; unha pedra representa unha montaña; unha ponla pode suxerir un frondoso bosque... O abano, quizaves o elemento do lingoaxe simbólico máis amplo na representación do *Noh,* será, asegún os seus movimentos, unha espada ou un escudo, e pode indicar a alegría, o choro, o vóo das aves, o soplo da bris, a presencia da lúa... No vestuario a mesma libertade de interpretación: nin un guerreiro usa armadura nin un peleriño se viste de estameña, e as máis deslumantes sedas poden realzar o atuendo dun plebeio. As córes, os deseños e a riqueza dos broslados están encadrados tamén dentro dun simbolismo esotérico.

O *Noh* está purificado das preocupaciós de espacio e tempo. Os máis afastados lugares poden se unir por meio dun soio paso; e, sin solución de continuidade, poden decorrer anos ou séculos meiante xogos poéticos que, á distancia de seis séculos, revélanse como un recurso cinematográfico do noso tempo.

Antre dous e dez abálase o número dos persoaxes que interveñen nas diversas obras. Moi raramente sobrepasa ista cantidade. O primeiro actor, o executante, chámase *shite;* e o que dá a réplica, *waki.* Peri compáraos ó protagonista e ó deuterogonista do teatro grego. Ambos e dous contan con acompañantes pra a representación escénica e con asistentes que lles axudan en diversos mesteres. O coro acrara canto é de orde secundario e aicidental, pero non por isto deixa de ser esencial na ordeación do teatro clásico nipón.

Cando os actores do *Noh* camiñan sobre o esceario marchan con grande apostura, deslizándose apenas a un paso lento e solene. A voz é rouca, de arcaicas resonancias, chea de matices dramáticos e cunha forza espresiva difícil de imaxinar. Da cadencia do recitativo —o Utai, o canto rítmico— podemos formarnos unha idea tendo en conta que un texto que con facilidade pode se lér en quince minutos, demanda unha hora de representación.

Usan máscara soio o *shite* e máis os seus acompañantes cando encarnan seres sobrenaturás, fantasmas ou persoaxes femeninos, porque a muller non ten acceso ó esceario do *Noh.*

Os altos persoaxes —príncipes ou grandes emisarios— encarnan en nenos de seis a oito anos que cumplen o seu papel coa maior ma-

xestade, sin dar lugar enxamáis á ridícula situación, que moitas veces se repite no noso teatro clásico cando aparez un rei sin a menor apostura real.

A profesión de actor non está lonxe do sacerdocio: escorre a súa vida por canles de austeridade, e non percibe crase algunha de remuneración. Aínda hoxe os intérpretes da *Okina* —unha variante do *Noh*— teñen de pasar por un período de purificación recolléndose durante as semás previas á data da representación. O actor Humera, ó educar ós seus fillos dende a máis tenra infancia, inculcáballes hábitos de pureza na súa vida, si querían ser merecentes de pisar o esceario do *Noh*.

O programa ten de responder a un plan pra que abranga as obras típicas do repertorio, que encerra unha grande variedade. Unha representación consta, máis ou menos, de cinco obras escollidas de conformidade á régoa de *jo, ha* e *kyu*, que Zemmaro Toki acrara establecendo un paralelismo antre ista norma e os tempos dunha sonata: esposición, desenrolo e recapitulación. Dacordo con aquela pauta, un programa podería constar das seguintes obras: unha de deuses; unha de batallas; unha de venganza ou que teña un tema da vida corrente; unha cuio persoaxe central seña unha muller; e a última ten de versar encol de seres sobrenaturás, como demos, duendes ou espritos que penan no outro mundo.

É costume intercalar, a xeito de entremeses, dúas ou tres pezas breves chamadas *Kioguen* —o que, literalmente, quere decir: palabras tolas— cuia misión é liberar ó público da tensión emotiva do *Noh*. Os seus temas son moi equiparables ós dos nosos entremeses ou ós das farsas de Moliére. Os actores, que non manteñen relación algunha cos do *Noh*, actúan sin coro nin acompañamento musical.

Antigamente o esceario do *Noh* erguíase ó aire libre, e de entón conserva a simplicidade e pureza das súas liñas. Consta dun estrado, de pouco menos dun metro de altura, de forma cadrada e de cinco ou seis metros de lado. Nos ángulos, sendas colunas sosteñen o teito cuia estroitura lembra a das construciós búdicas. Só está pechado ó fondo, de xeito que a representación pode verse de tres lados, e como único elemento decorativo, un piñeiro, pintado ó xeito da escola *Kano*, lembra ós seus ascendentes do templo Kasuga, de Nara, diante dos que se levaban a cabo as representaciós nos remotos tempos do nacimento do *Noh*. Non eisiste telón algún. Só ó final do corredor que une o esceario cunha estancia chamada Cámara do Espello —porque nela os actores, antes de saír a escea, encáranse coa súa propia imaxe pra se familiarizar con ela— unha cortina listada de cinco coores, sirve de separación. A saída dos persoaxes acentúase ó erguer a cortina por meio de dúas canas de bambú, formando un baldaquino que lles confire realce e prosapia.

En toda a estroitura do esceario móstrase a madeira ó natural, limpa e viva como si a seiva non tivera deixado de circular. Ó longo do corredor tres piñeiros novos lembran os tempos nos que o *Noh* era case un rito a ceo aberto, e marcan as pausas dos actores cando a acción así o require.

O *Noh* tivo de pasar por un período de aparente esquezo, cando o Xapón se abre ó resto do mundo e os seus gobernantes consideran como un lastre moitos dos valores da súa cultura tradicional. Iste período sinálase por unha natural confusión ó se producir un volco cara os aspeitos pragmáticos da civilización oicidental; pero si nil perecen instituciós e aínda formas de vida esenciás na cultura do Xapón, o *Noh* ten superado tal crisis, gracias ó coidado e devoción de gardiás que hoxe sentirán o orgulo de ter salvado prá cultura universal unha forma teatral que de novo se ten incorporado á vida espritual do Xapón, non como unha reminiscencia poética ou literaria sinón como unha forma viva e vivificante do arte xaponés.

Hoxe ista forma de teatro ten deixado de ser un espeitáculo reservado a unha minoría escolleita. Congrega a seu redor a todas as clases sociás, que, día a día, lle emprestan crecente atención. É frecuente, no vran, cando se celebra ó aire libre algunha representación, ver ateigado o lugar destinado ó público, dende varias horas antes da sinalada prá súa celebración, que moitos espeitadores siguen co texto na man pra superar os obstáculos dun idioma arcaico que non resulta intelixibre ós xaponeses desprovidos de preparación. O *Utaí* tense trocado nun complemento de refinada educación, i é moi frecuente na tempada estival que algún hotel orgaíce un ciclo dista modalidade de recitación.

Certo día no que eu camiñaba con despreocupación por unha rúa concurrida de Tokyo puiden seguir a un tranquilo transeunte que, ensimismado, recitaba en alta voz un poema ou algún pasaxe dun *Noh*. Ninguén volvía a cabeza a seu paso nin daba mostras da menor estraneza. E cando o insólito persoaxe se perdeu nas sombras dunha estreita calexa, quedóu aboiando no aire a resonancia da súa voz como un eco de séculos pretéritos; e unha reflesión despertóuseme de súpeto: ¿Qué ocurriría en calisquera das nosas cidades populosas si alguén tivera a peleriña idea de se botar á rúa pra encarnar a Segismundo ou ó Alcalde de Zalamea... ?

A súa forma aitual manténse, baixo rigurosos cánones, adicta ás representaciós que no século XIV realizaban os seus máis destacados creadores. Un sacerdote shintoista, Kánnami Kiyotsugu, que vive de 1333 a 1384, e o seu fillo Seami Motokíyo, que lle sobrevive sesenta anos, ostentan a primacía na creación do *Noh*. Ambos son direitores e aitores a un tempo, e atribúeselles a paternidade de máis de un cento de obras do repertorio aitual. Non estará demáis sinalar que Kánnami Kiyotsugu chegóu a ser Daimio —un título semellante ó de señor feudal— con feudo na provincia de Yamato. O que nos da unha idea da importancia que se lles confería ós intérpretes do *Noh*, no seo dun réxime feudal no que os actores eran tratados con evidente menosprecio.

Unha recopilación de duascentas trinta e cinco obras, o *Yo-Kiokuo Tsugue*, é canto resta dun acervo de oitocentas. Delas, noventa e tres son atribuidas a Seami Motokíyo e quince a seu pai Kánnami Kiyotsugu. O editor dista recopilación insinúa que as obras do *Noh*

eran escritas por monxes budistas, cras á que pertescía a maoría dos homes de letras daquil tempo.

O ideal do *Noh,* asegún o erudito Zammaro Toki, concrétase na palabra *yuguen,* que na Edade Meia xaponesa resumía a idea do belo, e que o propio Seami Motokíyo concretóu na idea plástica de "un paxaro branco cunha rosa no bico". Pero a miña sensibilidade prefire ó "mandarinismo" dista fórmula as palabras que Nietzsche emprega ó falar da traxedia grega: "Un estado de esprito relixioso, animado e sereo, ceibe como un amencer".

Non hai por qué insistir en que o valor esencial do teatro *Noh* radica no súa téinica representativa e no contido de símbolos, que a levan a unha acabada fórmula de estilización. Pero teño chamado a atención sobre do valor poético que encerran as súas obras —Ezra Pound, Claudel, Bernard Shaw, sinalárono reiteradamente— e coido que non hai mellor xeito de o constatar que poñendo ó alcance do leitor unha das máis representativas. Tal é a miña intención ó dar a tradución que sigue.

XOSÉ SUAREZ

Na imposibilidade de dar unha nota bibliográfica precisa —por ter perdido nun "aicidente postal", na outra banda do Atlántico, todos os meus libros de traballo e as notas recollidas en anos de pelerinaxe—, hei de me limitar a consinar os nomes dos clásicos da cultura xaponesa e dos traballos de pescuda sobre culturas orientás por min consultados, e que non lembro na súa totalidade: E. M. Satow; B. H. Chamberlain; W. G. Aston; Michel Revon; Marqués de la Mazelière; Peri; Lafcadio Hearn e Wenceslau de Moraes, cuias sutís ouservaciós sobre da psicoloxía do pobo xaponés ábrennos mundos insospeitados de tenrura e comprensión.

Mención aparte merez o nome de Armando Martíns Janeiro, tamén escritor portugués, que me fixo partícipe dos seus traballos i encauzóu a miña orientación de tal xeito, que teño a convición de que sin a súa amistade eu non caletraría nin a máis levián camada do mundo literario e artístico dos fillos do sol, si é que algo teño podido apreixar nun mundo de tan difícil penetración.

Quero tamén decrarar. de non resultar obvio o facelo, que canto no que eiquí queda escrito poida siñificar traballo de seria pescuda, ós ditos autores se debe, quedando o meu labor reducido ó dunha coidadosa recopilación e á trasmisión direita de sensaciós vividas ó longo de moitas representaciós e leituras do teatro clásico *Noh.*

Vestuario

Representación dunha peza do "Noh".

Máscara dunha doncela.

KANTAN[1]

PERSOAXES:

Mesoneira
Rosei
Mensaxeiro
Tres Cortesáns
Coro

Esceario: o Mesón de Kantan, na China.

MESONEIRA.—Son unha muller da aldea de Kantan, na China.
Hai tempos, dinlle pousada no meu mesón a un home dado a práticas de maxia.
I en pago deixóume unha almofada famosa
Chamada a almofada de Kantan.
Quen sobre dila durmira poderá ollar,
En soño fuxidío, o pasado e o porvir.
Siascaso algún viaxeiro chegara hoxe
Pídovos que me chamedes.

(Entra Rosei)

ROSEI.—Perdido na xornada da vida, ¿descobrirei ó cabo
Que teño percorrido apenas un camiño de soño?
Home nacín e moi serodiamente tomei
a verdadeira senda de Buda.
Teño trabucado os meus pasos entre a noite e o mencer,
Entre o mencer e a noite.
A sona chegoume dun grande sabio
Que vive no Monte do Año Voador, nas terras de So,
E na súa percura vou,
A lle pedir consello pra conducir a miña vida.

(Cantiga da xornada)

Escusadas máis aló do fondal das nubes
Quedan as lonxanas terras onde pasei a miña vida.
Camiñei por vales e montañas.
A néboa dos pantanos
E o bafo que se ergue de recollidos caseríos
Téñenme envolto en roupaxes de brétema.
A noite pechouse moitas veces sobre os meus pasos.
Teño deixado xirós dos meus vestidos nas silvas bravas dos carreiros,

E hoxe a miña xornada toca a seu remate na aldea de Kantan,
Pra min estrana, agás o nome.
Alto vai o sol aínda pero aquí tomarei pousada por ista noite.
¡Ah do Mesón! ¿Pódese entrar?

(Peta)

MESONEIRA.—¿Quén está ahí?
ROSEI.—Son un camiñante que pide pousada por ista noite.
MESONEIRA.—Dareivos pousada. Vinde por aquí.
¿Andades só?
Decídeme de onde vindes e a ónde vos levan os vosos pasos.

(A mesoneira trai un banco e nil séntase Rosei; ela séntase no chan).

ROSEI.—O meu nome é Rosei. Veño das terras de Shoku.
Home nacín e moi tarde tomei
O verdadeiro camiño de Buda.
Teño perdido os meus pasos entre o mencer e a noite,
Entre a noite e o mencer.
Ouvín decir que no Monte do Año Voador vive un sabio,
E a visitalo vou, pra que me ensine a régoa
Pola que teño de orientar a miña vida.
MESONEIRA.—Longo é o camiño ate o Monte do Año Voador.
Escoitade, un día na miña pousada hospedouse un feiticeiro
E deixounos unha almofada maravillosa
Chamada a almofada de Kantan.
Aquil que durmira sobre dela
ollará todo o porvir no soño dun instante.
ROSEI.—¿Ónde está a almofada?
MESONEIRA.—Alí, riba da cama.
ROSEI.—Vou descansar e traspoñer sobre dela un soño.
MESONEIRA.—Entramentras fareivos un plato de papas de millo.

(A mesoneira xira sobre dos pes e sai. Rosei recóstase no leito).

ROSEI.—¿Ista é pois a almofada de Kantan
Da que tantas estranas historias se contan?
O ceo encamiñoume a ela
Pra que eu, que vou en percura do segredo da vida,
Poida penetrar todo o saber do mundo, nun soño.
CORO.—Como aquil que interrumpe a xornada
Pra se cobexar dunha breve chuvia estival
E consume a derradeira luz do día
Nun soño de acaso,
Sobre a misteriosa almofada de Kantan apousóu a cabeza e durmiuse.

(Entra o mensaxeiro, seguido de dous cortesáns, levando un simbólico palanquín).

MENSAXEIRO.—¡Rosei! ¡Cómpreme falarvos!

(Rosei amostra a cara, que atobaba tras dun abano, e séntase na cama).

ROSEI.—¿Quén és?

MENSAXEIRO.—Son o enviado do Emperador da China.
Veño a vos comunicar que o Emperador abdicóu do seu trono.
E ordea que Rosei reine no seu canto.

ROSEI.—¡Non pode ser! ¿Eu Emperador da China?
¿Qué razón abona a miña eleición pra tal cargo?

MENSAXEIRO.—A razón nona atingo. Sin dúbida terán descoberto
na faciana da Vosa Maxestade os auspiciosos siños
De aquiles riba dos que recai a misión de gobernar ós homes.
Non perdamos tempo. Diñádevos entrar niste palanquín.

(Rosei admira o palanquín con ollos abraiados).

ROSEI.—¿Qué é ísto? ¿Un dosel gornido de fina pedrería?
Enxamáis entrei nun palanquín. ¡Cánto esplendor!
Nunca tivera pensado, cando os meus pes cansos
tripaban duros camiños,
Que ó cabo da miña xornada
Sería levado en palanquín real costelado de estrelas.
¿Quizaves me levades cara o ceo?

CORO.—Nun dosel de pedrería,
Polo camiño do Saber és levado. Adeprenderás agora
Que a frol da groria fenece como o soño dun instante.
Mira como te tornache o Señor dun Imperio.
Frente de tí érguense os pazos dos antigos Reis,
A Sala de Abo e a Torre do Dragón brillan sobre as nubes.
A lúa refléxase nos seus muros.
A luz e o ouro escintilan na real Cidade.
¡Ouh visión maravillosa! Os patios coallados
De areas de prata e ouro.
Dos catro ventos, polas portas craveteadas de diamantes,
Vai e ven a moitedume de vasallos
Coberta de alfoias e brocados,
Baixo dun halo de entretecida luz,
Que só no ceo tivera podido imaxinarse,
I enxemáis en pazos ergueitos por humáns afás.
Miriadas de vasallos, reis axionllados
Ofrendan diante do Trono
Tributos de castes mil.
Os coros de adoración vibran arredor da terra
I estandartes señoriás abálanse ós ventos do ceo.

ROSEI.—Nada igoala a miña groria. A Nacente.

CORO.—Sobre dun monte de prata de máis de trinta brazas de altura
Un sol de ouro escintila.

ROSEI.—O Oeste

Sobre dun monte de ouro de máis de trinta brazas
Nace unha lúa de prata,
En fé das palabras daquil que cantóu
"No Pazo da Longa Vida
As Primaveras e os Outonos detéñense.
Diante da Porta da Eterna Mocedade
Os días e os meses escorren paseniñamente".

CORTESÁN.—Permitídeme Maxestade. A Vosa Alteza Imperial reinóu cincuenta anos xa. Diñádevos beber
Iste néctar e mil anos viviredes.
Veleiquí o néctar e o graal.

(O Cortesán sirve o néctar meiante un xesto simbólico do abano).

ROSEI.—¿Qué néctar é íste?
CORTESÁN.—E o viño do que gostan os Inmortaes.
ROSEI.—¿E o graal?
CORTESÁN.—É o vaso por ónde beben os Deuses.
ROSEI.—O maravilloso viño de crisantemos.
CORTESÁN.—Un millón de xeneraciós pasará
Denantes de que se extinga a primavera da vosa groria.
ROSEI.—Eu, magnánimo e poderoso.
CORTESÁN.—O voso pobo feliz.
CORO.—Por sempre e pra sempre
O País na calma
Raiolando a rosa da groria.
A "Herba do crecemento" que dá a leda prosperidade
Verquemos no voso vaso.
Bebemos á vosa felicidade.
ROSEI.—Pasade en roda o vaso máxico.
CORO.—En roda, de man en man,
Como na Festa das Copas Aboiantes
O vaso que boga na corrente ondeante
Agora traguido á orela
E asido por mans en mangas de damasco envolveitas.
Ou asallosa luz raiolante que durará
Namentras o arxentino cáliz da lúa xire no espacio.
CORTESÁN.—No xardín, a nacente rosada dos crisantemos.
CORO.—A rosada dos crisantemos destilando cada méncer,
¿Cántas miriadas de xeneraciós pasarán
Áte formar un lago?
Se non extingue a fonte da vosa inmortalidade,
Cuio caudal aumenta canto máis se consume.
Ledo e lene o seu corazón se torna.
Dos divinos placeres, sin comparanza, sin noite e sin día,
gozará eternamente.

(Rosei érguese e comeza a antiga danza "gaku", cando o cortesán ten parado de bailar).

ROSEI.—¿Non pasará nunca a primavera da miña groria?
CORO.—*Por sempre mirarás inzarse*
a lúa branca do mencer.
ROSEI.—Ista é a danza do plenilunio,
As mangas flutúan lenes como nubes.
A canción da alegría dende o ocaso ate o saír do sol eu canto.
CORO.—Toda a noite cantóu.
De novo nace o sol
E ocúltase, i é de noite...
ROSEI.—Non, é a ialba que despunta.
CORO.—Semellaba moza a mañá e, ¡ail, xa a lúa
ROSEI.—Brilla de novo.
CORO.—Apenas a primavera abríu as súas frores louzás
ROSEI.—E xa as follas, de carmesí se tinguiron.
CORO.—Coidei que era o vran...
ROSEI.—Non, é a neve que cai.
CORO.—*Contemplei o paso das estaciós*
A primavera, o estío, o outono, o inverno. Milleiros de albres
Milleiros de herbas adorabres i estranas, viviron o esplendor dun día.
Pasóu o tempo.
Por min pasaron cincuenta anos de groria.
E como a verdade que sai dun soño,
Todo, todo se esvaíu.
Desperto sobre da almofada de Kantan.
O meu soño tocóu a seu fin.

(Saen os Cortesáns e o Mensaxeiro. Rosei volta ó estrado e durme. A Mesoneira golpexa dúas veces co seu abano).

MESONEIRA.—Eih, camiñante, as papas de millo agárdanvos.
Vide!

(Rosei érguese pousadamente).

ROSEI.—Rosei espertóu do seu soño.
CORO.—Espertóu do soño! As primaveras e os outonos de cincuenta anos
Axina se esvaíron.
Leve o corazón, érguese do leito.
ROSEI.—¿A ónde se foron, que eran tantas
CORO.—As damas de honor cuias voces ouvía?
ROSEI.—Era apenas o susurro do vento nos piñeiros.
CORO.—Os pazos e as soberbas torres...
ROSEI.—Era apenas o mesón de tránsito de Kantan
CORO.—A longa groria,
ROSEI.—Cicuenta anos apenas,
CORO.—*Un soño soñado mentras as papas de millo*
ROSEI.—Fervían ó lume.
CORO.—É o Inescrutabre, o Misterio.

ROSEI.—Cando medito
Na vida do home.
CORO.—Ollarás daquela como cen anos de contento,
no intre no que a morte pecha a súa aperta,
Son apenas un soño.
Cincuenta anos de grandeza de Rei,
Ambiciós, curso dos días, felicidade, poder,
Todo, todo se esfumóu como un soño
Soñado mentras un plato de millo fervía no lume.
ROSEI.—¡Groria á Trinidade! ¡Groria á Trinidade!
CORO.—¿Ías en demanda do Sabio a pedir o consello
Que ceiba das cadeas que atan as dóres da vida?
Ista almofada é o oráculo que percurabas.
Satisfeito irá agora o camiñante
Pois adeprendéu aquí
Que a vida non é máis que un soño.
E da aldea de Kantan volta á súa casa.

(A Mesoneira entrégalle a Rosei unha sombrilla de papel, aberta, i ela sígueo cando il sai paseniñamente).

SEAMI MOTOKIYO

[1] Prá tradución dista obra teño consultado unha en inglés, outra en francés, e a do escritor portugués Armando Martins Janeiro, realizada en Tokyo e case na miña presencia, á que me ativen esencialmente por me constar a pulcritude do seu traballo e por me sentir moito máis perto da sensibilidade poética dun portugués que da dun francés ou dun inglés.

Ben conocidas son as dificultades que entrana a tradución dun texto poético; e tratándose do xaponés, idioma totalmente alonxado dos nosos polas súas raíces e a súa estroitura, as dificultades tórnanse moi difíciles de superar, agravadas por certas convenciós poéticas sin equivalente en poesía algunha conocida. Xa poden, pois, imaxinarse a que trasego ten sido sometido iste texto denantes de caír nas miñas pecadoras mans. Con todo, sentireime abondo satisfeito si teño sido capaz de lles trasmitir tan só unha idea das esencias que lles permitan adiviñar a riqueza poética do orixinal.

Seami Motokíyo, a quen se sinala como autor do *Kantan*, inspirouse sin dúbida ó escribir ista obra nalgunha versión dunha antiga lenda china que o poeta Li Pi, que viviu no século VIII, recolleu baixo o nome de "Conto da Almofada". A misma lenda, ou algunha das súas versiós estendidas polo mundo, puido ter inspirado *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca.

Kantan é unha aldea da provincia Shih-li, na China.
Interveñen os seguintes persoaxes:

Mesoneira
Rosei
Mensaxeiro
Un Cortesán.

A Mesoneira é a primeira en aparecer. Leva un traxe de seda de coor discreta.

Rosei ven a seguido. Viste ricos brocados en azul e ouro. Usa máscara

e loce unha abondosa cabeleira moura. Trai unha sombrilla de papel, coor borra de viño, e con porte garrido avanta ó longo do corredor a pasos cadenciosos que o ritmo da orquesta se esforza en sinalar.

O Cortesán é un rapaz que frisa nos oito anos, moi donoso e de diño empaque. O traxe, de ricas sedas e longo pantalón, acentúa os seus aires de pequeno señor. Leva un sombreiro de relocinte charol i entra seguido de outros tres cortesáns, tamén vestidos con deslumantes roupaxes.

Ó longo da obra fanse, entre outras, as seguintes alusiós:

Salón do Abo e Torre do Dragón, que son Pazos do primeiro Emperador da China.

Porta da Eterna Mocedade. Unha das portas do pazo dos emperadores Tang.

Festa dos vasos flotantes. Festival enraigado na tradición da China anterga, que se celebraba o terceiro día do terceiro mes, e consistía en lanzar vasos a unha corrente de auga, pra recoller o que pasara ó alcance da man, beber o seu contido e compoñer un poema.

A lenda do Graal ten chegado ó Xapón a traveso de Persia, asegún o Marqués da Mazelière.

Á banda dereita do esceario dous asistentes colocan un estrado cuio dosel apousa sobre catro varas brancas que simbolizan ricas colunas. Sobre do estrado depositan unha almofada. Agora estamos frente dunha cama con baldaquino; logo o asistente retirará a almofada e a cama será un pazo.

O coro á dereita e os músicos no fondo, ocupan o seu lugar tradicional.

A Mesoneira fai a súa aparición.

X. S.

CONTRIBUCION GALLEGA A LA FORMACION DE CASTILLA

Como ha advertido sagazmente Ramos y Loscertales, "la historia española es un tanto —yo diría un mucho— mitofílica" [1]. Entre la frondosa mitología hispana, tan arraigada en el regazo de la historia nacional, destaca con toda lozanía lo que podemos llamar el mito castellanista, tejido en torno a los singulares orígenes de Castilla y llevado a sus últimos extremos por Fray Justo Pérez de Urbel [2] y, aunque más prudentemente, admitido también por Menéndez Pidal [3], el gran patriarca de todos los medievalistas españoles. No he de insistir sobre el tema, porque acaba de examinarlo exhaustivamente Sánchez-Albornoz en dos de sus penetrantes estudios [4]. Pero es tal la fuerza de esta mitogenia nacional, que ni siquiera este último autor ha conseguido vencer la tradición historicista castellana, que ve el surgir de la primitiva Castilla como una suerte de *quid divinum*, un poder creador graciosamente concedido a un aislado núcleo humano integrado por "los bravos cántabros, los orgullosos guerreros godos y los inquietos feroces vascones", que asentados en los valles del alto Ebro y de sus afluentes se habían mezclado durante los siglos VIII y IX para resistir, primero, y avanzar, después, en una acerada y solitaria lucha contra el invasor musulmán. Sería, a lo último, el aislamiento de ese pueblo mestizo, en medio de la tronada de la guerra continua contra los islamitas, el que acuñó la singular contextura vital castellana.

Yo me temo que se hace una política temeraria al atribuir cualidades genéricas a las razas y países basándose en unas insuficientes y casuísticas observaciones históricas. Y por otro lado, es un hecho que ese azaroso vivir y ese alejamiento del centro político de la monarquía no limitaron, contra lo que se viene afirmando por todos, las corrientes inmigratorias a tierras castellanas y ala-

[1] *Los jueces de Castilla*, "Cuadernos de Historia de España", X (Buenos Aires, 1948), págs. 75-104.

[2] *Historia del Condado de Castilla*. Tres volúmenes. Madrid, 1945.

[3] *Carácter originario de Castilla*, en "Castilla, la tradición, el idioma", 3.ª ed. (Madrid, 1955), págs. 9-39.

[4] *Observaciones a la Historia del Condado de Castilla de Pérez de Urbel*, "Cuadernos de Historia de España", XI (Buenos Aires, 1949), páginas 139-152; y *Alfonso III y el particularismo castellano*, ídem íd., XIII (1950), págs. 19-85.

vesas y, consiguientemente, no explican por sí solo la temprana y decisiva singularidad de la primitiva Castilla. No debe olvidarse que la zona cismontana llamada después Castilla había sido repoblada antes del año 757 por Alfonso I. Nos lo cuenta su descendiente el Rey Magno en su crónica: "En este tiempo —dice— se pueblan Primorias, Liébana, Trasmiera. Sopuerta, Carranza, las Bardulias, que ahora se llaman Castilla, y la parte marítima de Galicia" [6]. La futura Castilla, única de las regiones repobladas que se extendía al sur de la cordillera cántabro-astur, hubo de ser pronto una zona de intensa colonización. Es innegable que una parte de esta región, que entonces se llamaba foramontana, había sido agregada por Alfonso I al reino de Oviedo. La táctica militar de Alfonso era clara: dominar la gran vía que iba de Zaragoza a Astorga, pasando por Briviesca, y que en Astorga enlazaba con las calzadas de Galicia. Por eso nos dice la vieja crónica que entre las tierras por él repobladas estaban las Bardulias, es decir, que en ellas puso una parte de la población traída de otras regiones, con el propósito y la esperanza de poder defender el solar de la que pronto será llamada Castilla.

Esto es tan claro, que resulta inexplicable se siga insistiendo en el origen exclusivamente "castellano" de los repobladores, que se prescinda de toda aportación extraña y que se continúe hablando de "esa tierra fronteriza hecha a obrar por su cuenta en los peligros y sobresaltos continuos", de "la siempre apartada y luego rebelde Castilla". La verdad es, sin embargo, que los inmigrantes procedían de diversas regiones, y entre ellas, como veremos a continuación, fue tal vez muy importante la aportación gallega; y la verdad es, también, que estos inmigrantes imprimieron el sello y la huella de su influjo en la generación de Castilla. Porque hay dos hechos, poco o nada valorados por los historiadores, peculiares de esta colonización castellana, y son: a) el carácter fundamentalmente monástico de la misma, y b) la influencia decisiva que el movimiento repoblador tuvo en la forja de los rasgos diferenciales castellanos. Pues bien miradas las cosas, Castilla nace cuando esa población heterogénea de Cantabria se decide a dejar sus abrigos montañosos para lanzarse hacia el sur de la cordillera y mezclarse aquí con los pobladores venidos de diversas regiones.

Sí, un factor decisivo de la expansión castellana, de su ímpetu colonizador y de su singular formación es el impetuoso movimiento repoblador debido a las fundaciones monásticas. Y es a raíz de estas empresas colonizadoras cuando podemos encontrar los primeros rasgos de una organización política en las tierras foramontanas recién sacadas de la incultura. Pues bien, a las corrientes que vienen a engrosar la población de estas tierras foramontanas, hay que añadir los repobladores gallegos, que son, aunque hasta ahora

[6] *Las primeras crónicas de la Reconquista*, ed. Gómez Moreno, "Boletín de la Real Academia de la Historia", C (Madrid, 1932), pág. 616.

no tenidos en cuenta, un factor de gran importancia en la forja de la Castilla primitiva. De ellos le va a venir un impulso espiritual que no puede ignorarse al tratar de lo que, con excesiva retórica, viene denominándose el carácter originario de Castilla. La justa valoración de esta influencia gallega en el nacer del pueblo castellano, es un mérito que corresponde íntegramente a Charles Julián Bishko [6], que con una agudeza extraordinaria ha sabido descubrirla en la seca prosa de los diplomas de la época, introduciendo en el viejo tema un elemento ignorado por todos, el gallego, que despoja de parte de su broza legendaria al mito historizante de los orígenes castellanos.

Partiendo del seguro, y no discutido por nadie, origen gallego del régimen del pacto monástico, Bishko hace una clasificación geográfica de los mismos que le permite llegar, con exactitud casi matemática, a esta conclusión: El pacto monástico fue desconocido en la España mozárabe, en los estados de la Marca Hispánica, en Navarra, en León y en Asturias central. Se encuentra, en cambio, firmemente localizado, en Galicia, Asturias oriental, Liébana y sobre todo en Castilla. En el monaquismo peninsular anterior a los cluniacenses hay que estimar, por tanto, el gran papel que corresponde al poderoso movimiento expansivo del tradicional pacto gallego. Ahora bien, respecto a la historia de la primitiva Castilla, este hecho plantea dos problemas de vital importancia: 1.°) ¿Cómo el pacto monástico de la Galicia visigoda del siglo VII se estableció en la distante Castilla en los dos primeros siglos de la Reconquista?; y 2.°) ¿Qué ocurrió a esta institución gallega cuando la primitiva tierra castellana se extendió hacia el sur y el benedictismo carolingio se asentó en la meseta septentrional? En la ocasión presente sólo nos es posible abordar el primer tema, que es también el que directamente importa a la finalidad perseguida con este trabajo.

Como es sabido, hacia la mitad del siglo VII los monasterios de San Fructuoso de Braga y seguramente otras comunidades localizadas también en la antigua Galicia —que abarcaba los tres conventos jurídicos, lucense, bracarense y asturicense, llegando hasta la raya oriental de las dos Asturias—. constituían una verdadera federación monástica, la *Sancta Communis Regula*. En el siglo VIII esta federación de abadías fue destruida, no por la invasión musulmana y ocupación de Galicia, sino por la despoblación de la región al sur del Miño ordenada por Alfonso I. Que el viejo régimen monacal, como un efectivo instrumento de la organización cenobítica, no desapareció, aparece bien claro al comprobar su existencia y perduración en la misma Galicia, en Asturias oriental, Liébana y Castilla, en donde le encontramos hasta bien entrado el siglo XI prestando base constitucional a numerosas fun-

[6] *Gallegan pactual monasticism in the repopulation of Castile*, "Estudios dedicados a Menéndez Pidal", II (Madrid, 1951), págs. 513-531.

daciones monásticas. Pero en esta reaparición del pacto tradicional tras la invasión islamita ocurren tres circunstancias curiosísimas que reclaman un examen por separado.

Es la primera que en Galicia, pese a cuanto se ha dicho y se sigue diciendo, existen muy pocos pactos de la Reconquista. Bishko registra solamente cuatro [7], los únicos que llegó a conocer y que son también los conocidos por todos. Yo puedo brindarle uno o quizás dos más [8]. Aun así es notable su penuria, siendo como Galicia fue cuna de los mismos. Parece como si las antiguas comunidades se hubieran visto obligadas a variar su residencia habitual en esta región después del siglo VIII, lo que sería debido, según Bishko, a que el principal centro de la vieja federación monástica se había trasladado a las regiones orientales del solar reconquistado.

Efectivamente —y este es el segundo hecho curioso—, frente a esa escasa media docena de pactos gallegos, tenemos diecisiete anchamente distribuidos por el área oriental del reino cristiano: uno en Asturias de Santillana, otro en la Rioja Alta, cuatro en la Liébana y nada menos que once en Castilla. Los pactos castellanos, históricamente los más significativos, pertenecen a dos tipos claramente definidos: uno, más o menos exactamente basado en el modelo gallego de Fructuoso; el otro, marcadamente diferente, tanto en lenguaje como en estructura [9]. Al tipo institucional gallego pertenecen cuatro o cinco pactos castellanos, precisamente los más antiguos. Ahora bien, a base de estos pactos conservados y de seguras noticias de otros perdidos, la expansión del monaquismo gallego a la Castilla de los dos primeros siglos de la Reconquista puede ser reconstruida con más detalle del que se pudiera suponer.

Y el tercer hecho a que aludíamos, sorprendente y de importancia incalculable, es el modo cómo la localización y la cronología de estos pactos castellanos de procedencia gallega aparece ligada a las sucesivas etapas de la repoblación fronteriza, que, como queda dicho, contribuyó decisivamente a forjar Castilla. He aquí, a grandes rasgos, unos cuantos datos bien demostrativos.

Hemos hablado antes de las empresas colonizadoras de Alfonso I en las márgenes del Ebro para explotar sus fértiles valles y dominar la gran calzada central que unía Astorga y Zaragoza. Y hemos indicado también que en esta región se instalaron las multitu-

[7] *Op. cit.*, págs. 516-517.

[8] El seguro, es la *traditio* del presbítero Siserico al monasterio de Santiago de Mortalanes en 18 de marzo del año 907 (Biblioteca Nacional, Sección de Manuscritos, códice 18.387, fol. 263 r.). A juzgar por algunas expresiones, tal vez debamos considerar también como un pacto monástico la escritura del abad Visclafredo al monasterio de San Martiño y Santa Mariña de Barbadelo, fechada en 24 de mayo de 904 (Archivo Histórico Nacional, Sección de Clero, Samos, Carpeta 1.239, doc. n.º 3, en escritura cursiva visigótica del siglo XI; y una copia del XVIII, incompleta, en el citado códice 18.387 de la Bibl. Nac., fols. 260 r-261 r.).

[9] Véase Bishko, *op. cit.*, págs. 517-519.

des recogidas en la tierra que había sido yermada por aquel monarca en el Duero y al sur del Miño. De este primer conato de repoblación en la zona foramontana nos queda un buen testimonio en el documento de fundación del monasterio de San Miguel de Pedroso, junto a la villa de Belorado, en la parte oriental de la provincia de Burgos, y cuya inauguración se celebró el 24 de abril del año 759 [10]. Vemos aquí como aprovechando un momento de euforia, tal vez con ocasión de la impotencia temporal de los musulmanes del sur, enredados todavía en sangrientas guerras civiles, los cristianos de la frontera oriental se atrevieron a descender Ebro abajo hasta la raya montañosa de la Rioja, en un primer impulso repoblador de la nonnata Castilla. Mas como el monasterio citado era claramente gallego —como acredita el pacto de referencia, suscrito por la abadesa Nuña Bella y las dos docenas de religiosas que le prometen obediencia—, resulta evidente que esos primeros pasos dados fuera de los montes por la futura Castilla se debieron a la temprana acción colonizadora gallega, a las comunidades venidas de aquellas tierras del sur del Miño que Alfonso I había destruido y arrasado, a fin de quitar posiciones al enemigo.

Nada hubo que hacer después, en los años de paz con Córdoba, que van desde 767 hasta 790, ni tampoco en los subsiguientes de lucha a vida o muerte entre Alfonso II y el Islam, del 791 al 805. Pero a partir de esta fecha, en que la última ofensiva cordobesa había terminado en un fracaso, es cuando va a empezar la repoblación en gran escala. El obispo Juan llega a Valpuesta, y establece allí la sede de su obispado, extendiendo sus presuras por Valdegovia, Losa, Oyala y Tobalina, hasta las inmediaciones de Miranda de Ebro [11]. Examinada con calma la documentación de esta sede monástica, se descubre que casi desde su misma erección en 804 el modelo adoptado fue el gallego, indicio evidente de la llegada de nuevas gentes procedentes de esta región. Pues, en realidad, en el texto más antiguo no hay la menor alusión a la creación de una diócesis, sino que se da fe de un pacto que hubo entre el obispo y sus gasalianes, como llama a sus compañeros y familiares, para establecer una comunidad destinada al servicio de la iglesia de Santa María. Y el pacto en cuestión se ajusta a la fórmula que dió San Fructuoso, es decir, es del tipo monástico tradicional en Galicia.

Aunque lentamente, la repoblación avanza levantando poblados y casas religiosas durante la primera mitad del siglo IX, y siguen siendo los monjes salidos de Galicia los que llegan a esta apartada región foramontana, alzan iglesias y oratorios y empiezan a culti-

[10] Floriano: *Diplomática española del período astur*, I (Oviedo, 1949), n.º 7, págs. 59-60, con bibliografía. Bishko rectifica la data de este diploma, asignándole, sin razón, la de 924-925 (*op. cit.*, pág. 518). Pero la que expresa la carta, año 759, es irreprochable (cf. Sánchez-Albornoz: *Alfonso III*, pág. 70, n. 24).

[11] Floriano, *op. cit.*, I, n.º 20, págs. 105-107.

var la tierra que no era de nadie, haciendo uso del derecho de presura. El pacto de San Pedro de Tejada demuestra, en efecto, que el movimiento monástico gallego acompañó e hizo posible el avance castellano hacia el triángulo burgalés de Valdivielso, la Trueba, Losa y el río Ebro. Corría el año 855 cuando Rodanio y sus monjes levantaron los muros de la abadía de Tejada [12], casi al mismo tiempo que Rodrigo, el primer conde castellano de quien tenemos noticia, construía el cercano castillo de Tetelia para defender este peligroso saliente fronterizo. Poco después, en 860, el mismo Rodrigo repobló Amaya por orden del rey, y también aquí encontramos en su vecindad la comunidad de Sotovellanos, sujeta a un régimen típicamente gallego, y que aunque de fecha algo más tardía [13], garantiza la pervivencia y la fuerza de la institución.

Desde Mena y Villarcayo los colonizadores pasan a Losa y Tobalina, una década más tarde de haber alcanzado Valdivielso, por el otro lado, los fundadores de Tejada. Un documento del primero de mayo del año 867 nos pone en la pista de la dirección que seguían los repobladores, protegidos por los repliegues de los montes Obarenes. Es la carta de fundación del monasterio de San Juan de Orbañanos, a donde llega el abad Guisando "con otros hermanos socios suyos", y después de construir una iglesia dedicada al santo Evangelista, la dota y se establece en ella. Tres años más tarde, los nueve monjes de Orbañanos firman el pacto por el cual se constituye jurídicamente el monasterio según la tradición gallega [14].

Después de esta original introducción del monacato gallego en la Castilla primitiva de los siglos VIII y IX, el pacto posterior de Eufrasia, del año 930, demuestra que aquel movimiento continuaba acompañando a la nueva expansión castellana. Se refiere tal pacto al monasterio de San Mamed de Ura, en el valle de Mataviejas, y viene a indicarnos cómo las comunidades gallegas se movieron también hacia las llanas regiones del sur de la provincia de Burgos, alcanzando los valles del Arlanza y del Ura [15]. Fue este el punto más meridional alcanzado por el movimiento monástico gallego en Castilla. Su ulterior avance hacia el Duero y más allá fue sin duda impedido por el advenimiento de la regla benedictina, que se va a imponer ahora en Castilla por su intérprete carolingio, por el abad de Saint-Mihiel, Smaragdo. Pero incluso en esta reforma monástica castellana tuvo también Galicia un papel

[12] Pérez de Urbel, *op. cit.*, III, n.º 26, pp. 1058-1060. (Sobre la fecha de este diploma, véase el tomo I de la misma obra, p. 193, n.º 8).

[13] Pérez de Urbel, *op. cit.*, III, n.º 665, p. 1.325. Está fechado en 16 de junio de 1044, y es idéntico textualmente al pacto de Tejada, citado en la nota anterior.

[14] Floriano, *op. cit.*, II, n.º 87, págs. 26-27, y n.º 162, págs. 263-265.

[15] Serrano: *Cartulario de San Pedro de Arlanza* (Madrid, 1925), número VIII, págs. 26-29.

importante, aunque indirecto, pues este fenómeno coincide con otro más general, el de las peregrinaciones a Santiago de Compostela. No voy a entrar ahora en este estudio.

Queremos sólo, antes de recopilar todos estos datos, recordar que otras dos áreas orientales, cuya historia está estrechamente unida a la de la primitiva Castilla, las de Liébana y Santillana, presentan un florecimiento monacal muy antiguo, tal vez surgido ya en la segunda mitad del siglo VIII. No hemos de reseñar los cinco pactos monásticos que de estas regiones se nos han conservado [16]; pero sí conviene dejemos dicho, que todos ellos son de origen occidental y organizados según la legislación de San Fructuoso y sus discípulos, demostrando la temprana y poderosa fuerza expansiva del monasticismo gallego, entregado de lleno a la tarea de la colonización y roturación del suelo reconquistado. Es más que probable que algunas de las comunidades gallegas que hemos encontrado en la Castilla del siglo IX, hubieran llegado a ella, no directamente desde Galicia, sino indirectamente, tras de una previa instalación en la Liébana.

Cuanto queda expuesto nos permite concluir, de acuerdo con la tesis de Bishko, que la tradición monástica gallega fue introducida en el solar de la futura Castilla desde el NO. peninsular, donde había nacido y donde perduró hasta que, a mediados del siglo VIII, los monjes se vieron forzados a emigrar. Su desplazamiento hacia oriente hay que relacionarlo con la política de repoblación de Alfonso I, quien evacuó a los cristianos de la región al sur del Miño y los trasladó a las tierras por él reconquistadas. No hay duda, a la vista de esa aparición de comunidades gallegas en la Liébana y en la futura Castilla ya a fines del siglo VIII y principios del IX, de que los monjes de Galicia abandonaron sus viejos cenobios trans y cisminianos y establecieron colonias en los bordes orientales del reino. En este su nuevo solar foramontano hubieron de resistir las feroces acometidas musulmanas, sirviendo, cuando las circunstancias lo permitían, de vanguardia a la expansión castellana, de la que constituyeron, sin disputa posible, un elemento fundamental y decisivo.

Este es, en muy apretada síntesis, el significado que el régimen del pacto monacal gallego encierra para comprender el problema de la repoblación castellana, tal como lo ha planteado brillantemente Bishko y que yo he completado con muchos datos nuevos. Salta a la vista la enorme importancia de esta nueva perspectiva del viejo tema castellano. Si tenemos en cuenta ese fluir de influencias monásticas desde Galicia a las tierras orientales del reino cristiano ya en el siglo VIII, es indiscutible que debe ser tomado en consideración el elemento gallego en la formación de Castilla. Pues no olvidemos que en aquellos siglos fundar un monasterio era

[16] Véanse en Bishko, *op. cit.*, págs. 521-522.

echar las bases de la cultura en todas sus formas para la región en que se le fundaba.

No es necesario acudir a la hipérbole para destacar los amplios horizontes que ahora abre esta nueva visión histórica de los orígenes castellanos. Se viene insistiendo, por ejemplo, en las características más germánicas que, por comparación con Asturias y León, ofrecen las leyes, instituciones, vocabulario y nomenclatura castellanas. Se han dado a tan extraño fenómeno —uno de los que creó el "carácter originario" de Castilla— las más variadas explicaciones; pero nadie ha tenido en cuenta, sin embargo, que, a lo menos parcialmente, en Galicia se observa algo parecido. Ahora esa doble circunstancia es susceptible de ser en parte explicada por el asentamiento en la primitiva Castilla de colonias gallegas, ya seculares, ya monásticas, cuyas más germanizadas tradiciones remontaban al reino de los suevos, siendo atestiguadas, además, por el mismo régimen de su peculiar monasticismo.

Una investigación detenida por esta nueva vía habrá de darnos, estoy seguro, informaciones cada vez más amplias y más concretas sobre el verdadero papel desempeñado por Galicia en los albores de la Reconquista. Porque si hasta la lejana Castilla le debe acaso una parte importante de su mismo ser, ¿qué diremos del por todos llamado solar astur-leonés y que era en realidad Galicia, único nombre que para hablarnos de la España cristiana emplean las fuentes latinas y árabes más antiguas y más dignas de crédito?

M. RUBÉN GARCÍA

SEOANE, 1963

Eis un home e unha data. Ocurre que iste home é un certo home, Luis Seoane; e que a data: 4 de setembro de 1963, é a do comezo dunha esposición dos seus grabados. Nise día apréixanse vintesete anos de vida do artista e do home, de vida da cidade da Cruña e de Galicia.

...Dende moi lonxe vimos camiñando
pra atopar cos ollos
esta terra nosa.
.....
e decir a esta terra:
Témoste levado sempre connosco
ao través do mar e do deserto
antre homes cobizosos e vagamundos
temendo perdernos
.....
vimos dende moi lonxe,
dende as sombras,
como tantos outros viñeron denantes
a oferecerte únicamente,
terra:
A nosa morte. [1]

Foron vintesete anos traballando no eisilio, padecéndoo. Vintesete anos rillados polo desespero, por lembranzas doorosas, por aborrecementos que se aturan pro se non domean, nen se fan animaes caseños, teñen unllas que fan sangue. Un día ou outro renxen portas que se abren ó escuro, empurradas polas mans dos mortos; cantas veces se abren un chisco, nasce un libro —*Fardel de eisilado*, 1952—, uns coadros —*Mater Galletiae*—, uns dibuxos —*Homenaje a la Torre de Hércules*, 1944; *Figurando recuerdos*, 1959—, unhas litografías —*Muiñeira*, 1944—, uns grabados —*María Pita e tres retratos medioevales*, 1944—, que fan presente a distancia que separa, o pesadelo da imaxe interior dun paradiso deturpado. Vintesete anos alimentados por visitas dalgún amigo recén desembarcado nos cais da Boca, ou dun descoñecido que trai cartas da Ga-

[1] Luis Seoane: *Na brétema Sant-Iago*. Poemas e grabados en metal, 1956.

licia; e máis as leituras de acontecementos e sucedos do alén-mar. Unha ruín codia pra unha famenta espera.

O pintor Matisse dixera: «je veux un art d'equilibre, de pureté, qui n'inquiète ni ne trouble; je veux que l'homme fatigué, surmené, éreinté goûte devant ma peinture la calme et le repos". Pro Luis Luis Seoane é un home que non pintóu na calma nen no sosego, pode chegar a súa obra ós ollos dos calmudos e dos acougados, pro tiraralles a calma e máis o acougo.

¿Cómo dejar de ser fiel a aquellas imágenes que hemos vivido y querido intensamente? [1]

O arte é testemuño que se dá do que se está facendo da vida niste mundo, primeiramente da propia vida do artista, xa que logo da vida de todos. Cada artista está na súa obra facendo proba dun certo xeito de mirar a vida. A obra de arte non é unha fiestra —coma dixo alguén, que coido sería devoto do realismo— é unha ollada callada de home; o ouservador non mira a traveso dun vidro que non toca cousa algunha; mira a traveso de algo, a obra de arte, que quere facerse e faise presente, que se esforza porque paren nil os ollos. Compre pois, deixarse sulagar nas negras ondas, na tinta dos grabados até chegar a sentir as sensaciós, as emociós que moveron ó grabador. A violenta intensidade das formas, as inquedantes deformaciós do que en principio son ouxetos da realidade esterior, poden semellar herméticas i estranas, pro a pouco ninguén pode maxinalas inecesarias. As deformaciós de formas naturás son simprementes unha solta que as deixa alonxarse do seu determinismo, da súa imanencia, pra que tomen sustancia psicolóxica; ista sustancia pra espresarse cabalmente gráficamente percisa dista liberdade coutada. A imitación naturalista non abonda pra espresar tódalas sensaciós fisicopsíquicas; sobre de todo non chega a trasvasalas do artista ó ouservador.

o que quixen facer é transfigurar as miñas lembranzas composteláns en algo que non tivese presente, o que foi meu presente e que garda a memoria. [2]

los recuerdos; uno está en ellos. Vive en ellos también el porvenir. [1]

A lembranza i a espranza —cara un futuro e máis un alén na banda de Europa— axúntanse, son ilas a inspiración e a forma artística, o manantío do arte e do traballo de Luis Seoane.

...si somos artistas, vuelve el recuerdo con la búsqueda de la solución de un problema estético, con el estudio de nuevos modos de expresión, cuando el tema parece lejos de tener importancia en nuestra obra. [1]

[1] Luis Seoane: *Figurando recuerdos.* Dibujos, 1959.

[2] Luis Seoane: *Na brétema Sant-Iago,* 1956.

Tódalas cousas que apalpa ou mira teñen unha sombra que chega até Galicia. En tódalas obras —fogueira acesa en honra de Galicia— ecoa o ser que Seoane síntese ser, un galego adoecido pola terra do seu orixe, polo lugar de morte da súa castimonia, pra ele o lugar da súa eternidade e perduración. Si o seu intento é fixalas lembranzas, por medio delas quere acadar unha sensación máis duradeira.

... os desterrados temos traballo, teito, pan
mais vivimos como sombras. [1]

O grabado en madeira tivo no seu nacemento un destiño popular. Achegóu ó pobo, ou quixo facelo, un arte adicado ós ricos: o libro miniado. E pra máis quixo adoutriñalo: a *Biblia pauperum.* Son istas posibilidades as que levan a Seoane ó grabado, a facer isa asociación artista-grabador resucitada hai ben pouco polos espresioistas alemás. Somentes niste resucitamento, en Gauguin primeiro, o labor do grabador siñifica o desenrolo de formas e calidades estéticas non aproveitadas enteiramente ou non estudadas: a valoración estética dunhas manchas, duns riscos brancos e negros, dun ritmo superficial. Pois que a simpres reproduciós de dibuxo atendía á materialización de liñas puras e da amósega dos estormentos de dibuxo, pincel ou pruma, e non a do material usado, a madeira. Foron Gauguin e máis os espresioistas alemás os que transformaron a calidade que de seu ten a madeira, en imaxe artística e intención estética; son iles quenes tornan á artesanía, ó pracer do traballo da man; e son iles tamén os que unen a necesidade de crear a unha vontade de participación na vida da comunidade. E no grabado, díncloo propio Seoane, está a súa teima de se poñer en diálogo co seu pobo.

O grabado ca impronta da madeira, cas veas dila, na forza da súa estroitura, é a espresión máis direita, emporiso máis núa, dos sentimentos e das emociós; que nas obras pictóricas de Seoane vense máis ordeados, máis acalmados. Nos grabados é onde pegan os sentires máis íntimos, onde se amosan os estados anímicos.

Seoane pró seu traballo crióu unha téinica propia, que coma tódalas téinicas val polo achegamento que ten ós ideás do artista e á capacidade de espresalos e definílos, e máis de aturar o verquido do pensamento e da paixón. Nos grabados de Seoane a "construción» non é un inerte e silandeiro edificio, é un equilibrio dinámico de formas, un mangado de forzas vivas latexando.

Únense en Seoane un sentimento barroco —que sería o gosto da materia descoberta, núa— i un sentimento romántico —que vai dende o suxestivismo dos tídoos e máis da espresión até o uso téinico do *collage*— a unha presentación de formas con formulación de iconografía románica, formas en superficie, sen volume, deformaciós

[1] Luis Seoane: *Na brétema Sant-Iago*, 1956.

emotivas, conservación do espacio espresivo que pode ser apresentado pola oposición branco-negro, ou as intensidades da mancha. Únense tres costantes ben galegas: o románico i o barroco que nos deixaron os millores moimentos do pasado, e máis o romantismo —Rosalía, os Precursores—, que alcenderon o noso renacemento.

Os grabados de Seoane son evidencia doorida —de probes arrefiados, de famentos trasviados— dunha paixón que ultrapasóu a barreira do mar. Son un regreso amoroso e conscente á identidade primeira. Son unha onda animada que sulaga o cotián petrificado, unha erupción istintiva que devora á morte.

Veleiquí o amplo labor que, no campo do grabado, leva feito Luis Seoane.

Libros e álbumes en madeira, aparte de outros libros e álbumes de dibuxos, serigrafía e litografía, 18 en total:

"Siete grabados en madera" con "¡Eh, los toros!", poemas de Rafael Albertí. Emecé Editores. Buenos Aires, 1944.
"María Pita e tres retratos medievales", con poemas de Lorenzo Varela. Ediciones Resol. Buenos Aires, 1944.
"Doce Cabezas", prólogo do autor. Ediciones Bonino. Buenos Aires, 1958.
"La dama y otros grabados", con poema de Lorenzo Varela. Ediciones Stilcograf. Buenos Aires, 1959.
"El Toro Júbilo", prólogo do autor. Ediciones del Castro. Osedo-Coruña, 1963.
"O Meco", prólogo do autor. Ediciones del Castro. Osedo-Coruña, 1963.

Libros ilustrados, entre outros, con grabados en madeira:
"Lonxe", poemas de Lorenzo Varela. Ediciones Botella al Mar. Buenos Aires.
"Llanto por Ignacio Sánchez Mejías", de Federico García Lorca. Editorial Losada. Buenos Aires, 1961.
"Del diario poético de Miguel Unamuno". Editorial Losada. Buenos Aires, 1961.
"La Insepulta de Paita", de Pablo Neruda. Editorial Losada. Buenos Aires, 1962.
"Sobre los Angeles", de Rafael Alberti. Editorial Losada. Buenos Aires, 1962.

Soio representado con grabados, e independente das participaciós con óleos, participóu nas seguintes esposiciós coleitivas:

1958.—V Bienal de Cincinnati. U. S. A.
1959.—Unión Panamericana. Washington.
1960.—Grabado Latinoamericano. Nueva York.
1961.—Grabado argentino. Tokio.
1961.—Grabado argentino. Berna.
1962.—Grabado argentino. Londres.

As máis importantes esposiciós personás, de grabado:

1951.—Galería Sudamericana. Nueva York.
1962.—Galería Bonino. Buenos Aires.
1963.—Galería Engelbertz. Ginebra.

Están representados os grabados de Seoane, en: "Museo de Arte Moderno", de Nueva York; "Metropolitan Museum", de Nueva York; "Children's Museum", de Detroit; "Museo Nacional de Bellas Artes", de Buenos Aires.

La Profecía 1963

No grabado a simpres oposición branco-negro é unha afirmación sen voltas, categórica; que xurda das tebras, das graves arestas negras, o branco é, todo o máis, lus aluarada senon un vacío que conta, pois que tamén pódese dibuxar polos vacíos, por espaceamento. A presencia dunha cór, o respeto da impronta da madeira, o uso de *decollages* na impresión, son outros tantos trasacordos, son outra tantas notas de

humanización. E o grabado é unha escritura da sensibilidade ó mesmo tempo que da impulsión. Non fai senón estremar tanto as sensaciós coma os afeutos, as emociós e os instintos. Acentúase a cárrega emotiva pra unha suxerencia máis direita e de perceición máis universal.

Somentes con ganas de leria pódese falar do aquel da sorpresa que ten o grabador na primeira impresión, xa que a aceptación dos resultados que poidan xurdir non é ás toas; hai unha liberdade na acollida, e se queimará ou estragará aquelo que non acae coa fabulación a creencia do artista, é o intre en que o probrema da sensación deixa paso ó da representación. E nista mancha negra que, como se dixésemos, está comesta pola couza e amosa unha doce podremia onde a mirada acolle as resoancias emocionás. Toda a vida do grabado ven prendida nela; nise vacío creándose ó redor. Por outra banda, o espacio sen profundidade potencia a figura un esquema cáseque xeométrico.

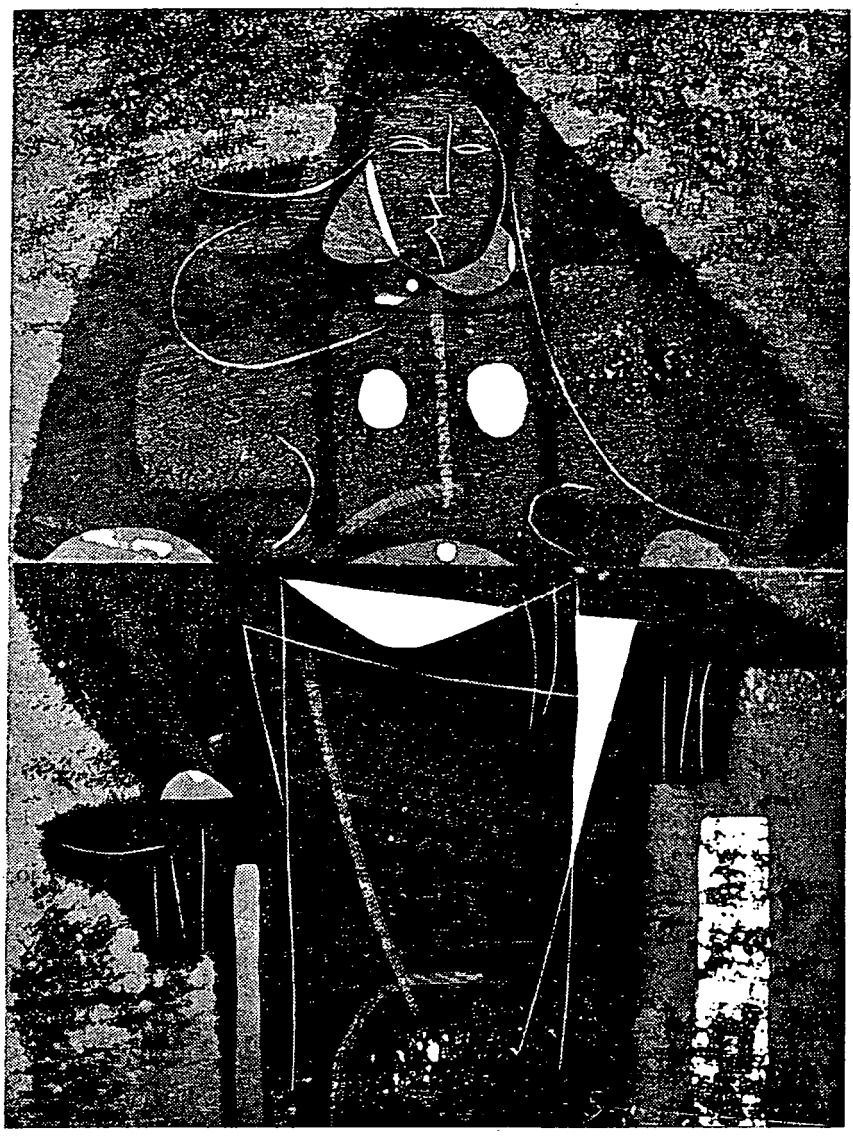
A téinica vai ó esencial, á simprificación; construi neto e un pouco abstraitamente pro na realización, no traballo e non na sensación.

Penso que Seoane non pretende unha anovación da téinica, coido que a considera somentes en canto medio de traballo —e sempre dada pola época— ó cabo venlle sendo indiferente. O seu esforzo é lograr unha representación, a da súa visión, e a téinica invéntase ou descóbrese no fervor do traballo, tirando proveito das propiedades dos trebellos e das materias pra render todalas ideias.

Por outra banda voltemos a Matisse —de quen as circunstancias fixeron un *fauve*, unha fera; i o seu xenio un pintor revolucionario— pra saber que a simpres deformación pode ser tamén *luxe, calme* e *volupté*, xa que aínda podemos citar outro dito do pintor francés: "Ce que je rêve, est un art d'equilibre... sans sujet inquietant ou preoccupant... quelque chose d'analogue à un bon fauteuil". Cando matinamos no arte de Seoane non somentes poden sinalarse as diferencias antre iles, sí que tamén en ambos e dous o valer do dibuxo no rendemento da forma pictórica, as intensas manchas de cór dunha armonía concentrada i o rigor con que cór e dibuxo van agrilloadas unha ó outro sen presentar unha loita ou unha sumisión (sobre todo co Matisse posterior a 1935) [1].

Niste mundo que vivimos, tan cheo de estroituras abertas, discontinuas, e onde a pintura informalista é un puro indeterminismo, non deixan de se presentar siños que adiantan a duración, a permanencia, un novo orde de valores. I eu vexo un dos avisos nistas xilografías de Seoane.

[1] Pro conocemento da pintura de Seoane vede a obra de García-Sabell *Seoane*. Galaxia. Monografías de arte novo.



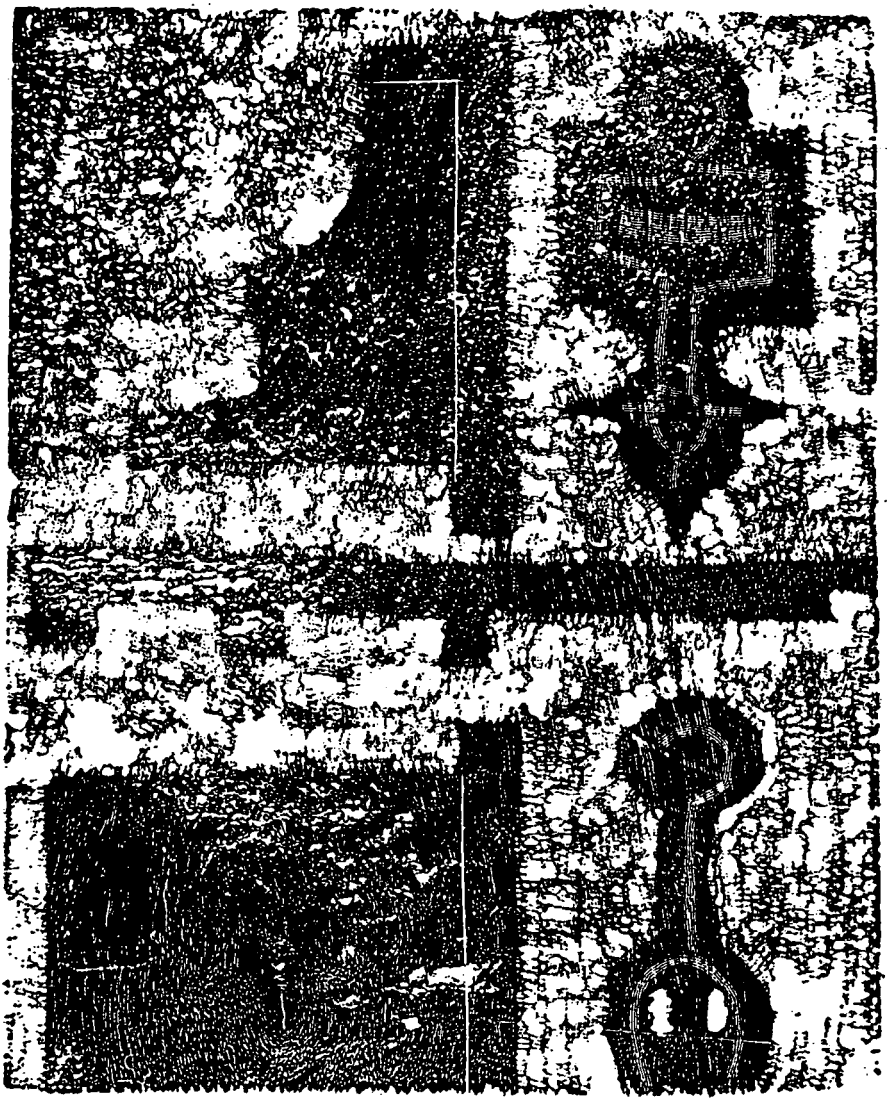
Xilografía — Do *Diario Poético de M. de Unamuno*

Na mitade superior unha figura concreta fiada nas posibilidás emocionás da realidade; na mitade inferior —cecais a iauga, ou un espello onde se refrexan as formas de acima— as deformaciós da aparencia responden tanto a esixencias de orde formal como de orde emotivo.

É un dos esquemas formás que aparecerá, con ou sin elementos

naturalistas, en máis dunha ocasión. Noutros dibuxos e grabados de Seoane dase iste partimento horizontal con dúas figuras deitadas, e por elas pescudamos que é a necesidade persoal da inmediata espresión quen manda no rigor xeométrico e na alteración das formas naturás das cousas, dos ouxetos, nos grabados máis irreás. Nen as cousas como son, nen como poideran ser, o propio siño gráfico é quen ten valor máxico. É unha interpretación naturalista, onde o realismo —que non é un apañado pasivo de percepciós— será aproveitado somente na medida en que axuda a acadar unha visión independente e puramente continxente da realidade.

Iste segundo grabado, a maiores, amosa outro elemento caro a Seoane: o das reminiscencias de insculturas prehistóricas. Val pra decir canto a nosa visión é empírica e convencioal. Nós interpretamos o dibuxo ó noso gosto. O grabado é unha suxerencia. A mirada é móvil, a visión cambea, a mirada é pasiva, a visión é quen ten vida, quen crea unha ideia do universo. Un grabado pode ser un sono, unha moralidade, sen ser por enteiro nada diso; o artista puxo nil a sua visión, o seu sono, a sua moralidade; ou, millor, a sua visión, o sono e moralidade do artista pasaron ó grabado. Nós, os ouservadores, podemos pillar isa visión i ese sono alleos, ou ben apoñer no grabado a nosa visión ó noso sono. O artista e máis o ouservador están eispresándose no grabado, eis o que dá o arte. Se temos diante dos ollos un mundo maxinado ou soñado, que de primeiras seméllanos arbitrario, unha visión demorada descóbre a lóxica relación das formas e a escolla na disposición das manchas e a sua composición. I é niste universo plástico de formas tanto máis precisas canto máis arbitrarias de onde chega ó ouservador a vós, a comunicación do artista.

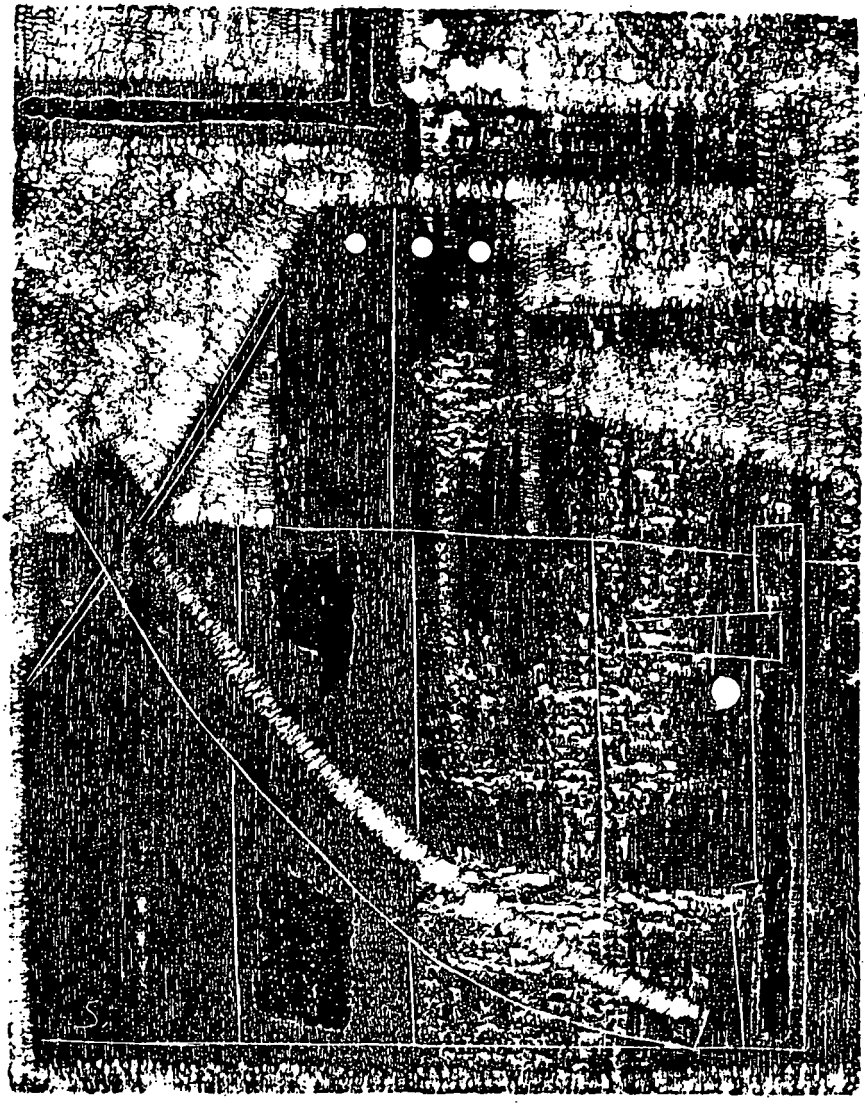


Xilografía

Do *Diario Poético de M. de Unamuno*

Un terceiro —modelo sumario dos outros dous—, ós sólidos elementos formás, tan asoballantes nunha composición sinxela, elemental, cecais a podente xeometría das formas, non deixan pensar no movimento do muíño de vento. Presenta a lóxica inesorable da armonía construtiva que pide o partimento horizontal pra acrecer a eficacia da representación. Non é na composición horizontal un sistema de liñas quen entra en xogo, senón unha oposición de superficies.

Si o representado é un muíño de vento, vemos que o uso da horizontal é, a maiores, unha suxerencia de terra chá, e creación dun espacio sometido a leises plásticas: o muíño é unha silueta, unha visión frontal, a mitade inferior a chaira nunha visión de acima; é, pois, unha perspeitiva con dous pontos de vista, asociados pola representación gráfica do movimento das palas do muíño. A falla de unidade na visión é sustituida pola unidade conceitual.



Xilografía

Do *Diario Poético de M. de Unamuno*

Nista figura, encheita de violencia espresionista e de romantismo, a violencia do dinamismo esterior, propia do espresionismo alemán, foi domeada pola función da forma que leva á figura cara a abstracción; pola impresión de riscado no fondo, que empurra pra diante e funde coas liñas e sulcos no bulto do corpo pra suxerir hábilmente o vóo, a profundidade e a lus. O movimento non está na figura, senón no ollo que anda nas liñas feitas polo buril.

Iste grabado en metal, traballado asegún o xeito da incisura —e decir, entintando o releve—, como traballo é o máis sinxelo que se pode facer, cuia dificultade está en animar os entallos brancos i en non debilitar o negro. Se o comparamos coas xilografías de Barlach, que nos veñen á memoria, danos unha medida da distancia entremedias do espresionismo alemán e as intenciós de Seoane. Hai nos alemás unha caída na ilustración, unha derrocada sensibilidade, un derramado lirismo, un forzamento dos acenos, que fan pensar nunha representación teatral —non en todos e non sempre— e ainda de ópera. En Seoane todo aceno desapareceu; niste grabado, e no que presentamos máis adiante da historia do Meco decídese a limitación e o agradamento dunha sensación pro non a sua desmesura.

Grabado en metal

Na brétema Sant-Iago

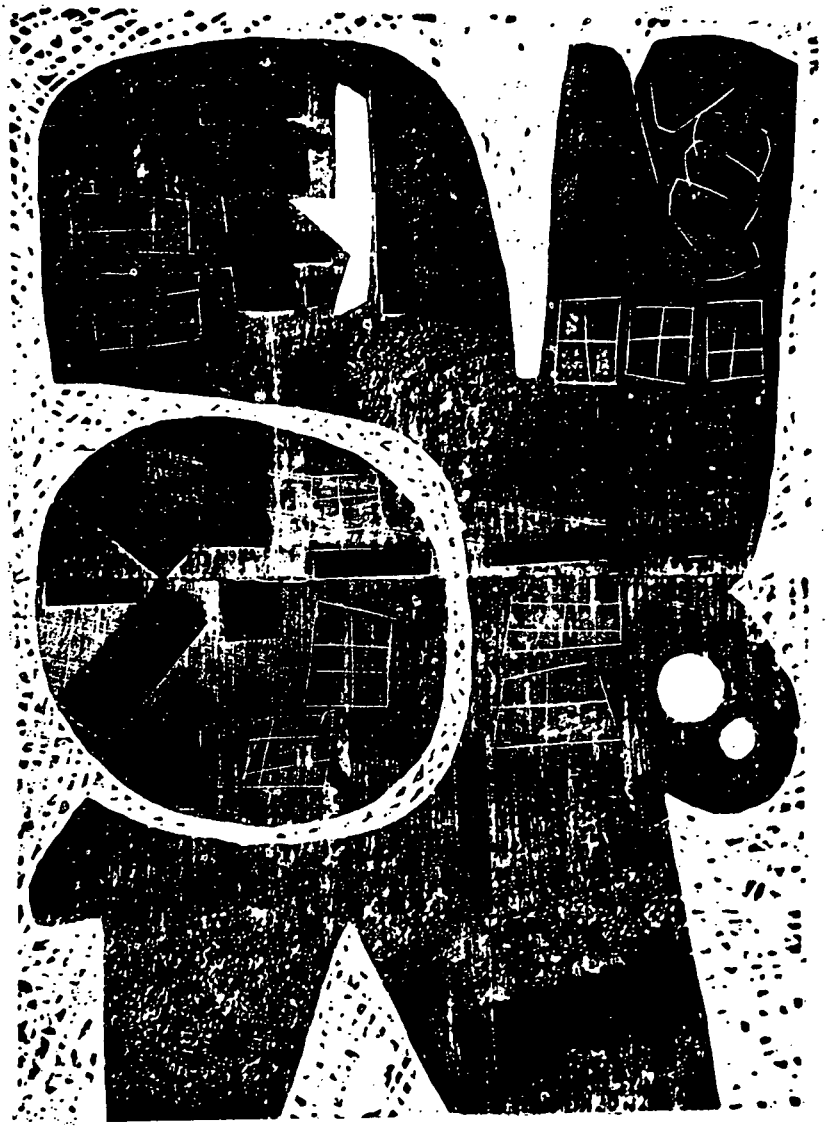
Istas sombras mestas, istas figuras pesadas, conveñen ó drama: as finas liñas das siluetas —e os seus xestos esenciás— aínda lles dan máis peso. As córes, gris e terra torrada, as impresiós de cravos e tornillos, son outros elementos da situación: o xordo patetismo da cór, e a forza cecais misteriosa distas pegadas de instrumentos insólitos no grabado. Pena que non poidan ver todos agora outro elemento do estilo persoal de Seoane: a función das manchas de cór, a unión e separación de entre elas e o seu ritmo, difícil de analizar i expor cunha versión monocromática, dan muita confusión os matices grisallos pra conceber o que no orixinal é a vecindade dun gris e dun "siena" un valor plástico representativo e non imitativo das luces e sombras.

O drama, e non o xogo do amor, está ahí, nista xuntanza do Meco e as mulleres namoradas súas.

Outro esquema formal de filiación románica, as ringleiras de figuras e o seu acabalamento pra render o espacio. O románico, na pintura, foi un arte que daba leiciós ós iletrados; foi arte dunha época anguriada polo fin do mundo e polo conquerimento do reino de Deus, e co il da felicidade eterna; unha vida de anguria e de fe. Os medos de hoxe e as angurias poden, cecais, ter outras motivaciós, pro veñen sendo o medo i a anguria sempre acochados no home.

Xilografía a dúas coores

De *O Meco*



Jefe perverso y decorativo 1963

As imaxes tomadas do sono, ou tiradas da imaxinación, son levadas ó corro dos arquetipos plásticos; que son quenes as fan entendibes prá sensibilidade. A simboloxía conscente aponse ós arquetipos, que pertescen ó inconscente; poñamos por caso o que fai referencia á terra, á *mater*: espiras, horizontás, formas redondas. E o duplo sentido que pode ter un tídoo, ou o tídoo e máis a representa-

Las Inquisidoras 1963

ción, lévanos ás raíces primarias da língoa e á ambivalencia do sentimento humán.

A ausencia de sustancia carnal afoga a individualidade, suprime o sentimentalismo, crea unha xeometrización que abrangue a especie. A figura humán se despersoaliza nunha simprificación violenta, nun-

ha síntese dramática que participa da xeometría e da físeca do arbre ou da pedra.

Fixada nunha orgaización estroitural, a verba plástica das flexiós liñás val por todo un discurso da anatomía carnal. Un xogo de superficies danos físeca e moralmente a multiplicidade dos xestos.

A mirada ten de afacerse á severidade, á gravedade do mundo plástico de Seoane, onde a dualidade dos sobexos realistas e as formas inventadas, e máis a falla de espacio espreso, crean unha desacougante alusión. O arcaismo da visión frontal, os grandes planos imóviles, a combinación do reitángulo e do circo, danos un persoaxe imperioso, porfioso, mecánicamente artellado, de ameazadora enerxía retardada no puño. Un novo ídolo da gran iconoloxía creada pola pintura moderna, emparentado niste caso cas realizaciós do Klee. Son carautas, isto é caracteres; decididamente o ideograma do estilo, do xenio que teñen de seu o guerreiro e a inquisidora.

XOHÁN LEDO

ORESTES

Traxedia en dous actos

Pró T. E. U da Facultade de Filosofía e Letras de Compostela i o Grupo Teatral do Centro Galego de Barcelona, fideles intérpretes do meu ORESTES.

PERSOAXES:

Orestes.
Pedagogo.
Vella.
Electra.
Aia.
Crisotemis.
Clitemnestra.
Existo.
Garda.

ACTO I

Pazo dos Atridas. Salón do trono. Telós negros con manchas de sangue nas paredes. No centro da escea, os dous sillós revestidos tamén de telas negras. No fondo, unha porta i unha fiestra grande. A dereita e a esquerda, portas. Xunto da porta da dereita haberá un pequeno banqueto. Na parede de frente, está dibuxado o escudo real: un aiga cunha banda roxa atravesada. A acción desenrólase na Nova Argos. Ó mencer.

Escóitase unha música lonxana e lene. Música tráxica.
(Entran pola dereita Orestes i o Pedagogo).

PEDAGOGO.—(Ollando pola fiestra). Meu querido Orestes: ahí tes a túa Nova Argos. Olla conmigo pola fiestra... I éste, é sin dúbida o salón do Trono?

ORESTES.—Sí, amigo. Ahí está a miña ciudade. E tí ben sabes o desinio dos deuses que pesa sobor de min. Por iso, meu fidel compañeiro é necesario preparar moi pronto a estrataxema. Debe finxir a noticia de que eu, Orestes, o que ven redimir a Nova Argos, está morto.

PEDAGOGO.—Sí, Orestes. Pro mira antes. Mira iso.

ORESTES.—¿Qué?...

(Entra pola dereita a Vella. Vai apoiada nunha muleta e leva os seus pes i as maus ensanguentadas. Os seus vestidos son longos e mouros. Falará sempre quedamente e permañecerá sentada no banqueto ca ollada perdida en ningures. Non se sabe quén é. Cecais seña o mesmo esprito de Argos derrubada).

PEDAGOGO.—Olla, si, prá chaira. Olla pra alá lonxe. Mira agora o teu pobo de Argos. Está ós teus pes. Estás na outura, Orestes. Mira aló o mencer: aluma un novo sol. Mira os seus raios como can (Berrando). ¡Desperta todo, amence!...

VELLA.—¡Ai, estranxeiros! Malditos vós que falades de mencer en Argos. ¡Malditos mil veces! Dende hai moitísimos anos, non amence na Nova Argos. O sol xa non sae tralas outas montañas do horizonte.

ORESTES.—O ceio está limpo e craro, muller...

VELLA.—Non estranxeiros. A Nova Argos está no norte. O sangue do Rei Agamemón asesinado, está sempre, eternamente en nós. Está nisa néboa que enche a chaira. Podédela ver dende ista outura. Ollade. A néboa endexamáis nos abandoa. ¡Non fuxe de nós!

(Escóitanse berros lonxe).

PEDAGOGO.—¡Berros que xurden de Argos!...

VELLA.—¡Ai! É algo máis que berros. É a morte longa. A morte está no corpo de toda Argos.

PEDAGOGO.—¿A morte, muller?...

VELLA.—Sí. Está en todos nós. Nos nosos ollos, no noso corpo, nos nosos seos, está dentro de nós.

ORESTES.—Non, non, non pode ser!... ¡É falso!... ¡Mintes!...

VELLA.—Non solo foron as maus de Existo e de Clitemnestra as que asesinaron a Agamenón. Fumos todos. Foi Argos toda. (Rube a voz). Mirade pras miñas maus: están cheas de sangue: Do sangue de Agamenón.

PEDAGOGO.—(Incrédulo). ¿De Agamenón o rei, o rei morto?...

VELLA.—Sí, é o seu sangue. Toda a Nova Argos escoitóu os seus berros. Pro tódalas portas se pecharon. Entón tiñamos medo á morte. A aquela morte que aparcéu no Pazo dos Atridas, no Pazo Real. E todos calamos. I o sangue e a morte chegaron hastra nós. Hastra iste pobo maldito de Argos...

ORESTES.—(Berrando). ¡Non, non!... ¡Argos, Argos!...

VELLA.—Non crames inútilmente. Todo eiquí é un silencio longo. Pésanos isa néboa que nos cobre, pésanos o arrepentimento. Pro xa é tarde.

PEDAGOGO.—¡Cala maldita, cala! (Orestes está recollido chorando).

VELLA.—¡Ouh estranxeiro! O pobo de Argos hai anos que permañece botado ahí na escuridade. Ancrado no sangue. Porque xa non alenta a espranza. Argos xeme. Todo queda acó, nista negrura do ceio. Así día a día, ano tras ano...

(De novo berros lonxe).

PEDAGOGO.—Outra vez os berros que xurden...

VELLA.—¡A ira dos deuses! Mirade tamén pro meu cadavre.

ORESTES.—¡Cala!...

VELLA.—Non podo. Eu toda son a Nova Argos. E o meu supricio é

ir recordando sempre o crime. Así vólvese a cravar en min o sangue derramado.

ORESTES.—¡Dígoche que cales! ¡Non quero escoitar!

VELLA.—Tes que escoitar. A voz soa anque non queiras. Mira: as entranas de tódalas mulleres de Argos son unha chaga aberta. As nosas entranas están podres i os nosos seos murchos. Podre a nosa carne.

PEDAGOGO.—¡Mintes, vella maldita!

VELLA.—Estériles igoal que a terra erma abrasada polo sol. Endexamáis poderemos enxendrar.

ORESTES.—¡Brasfemas!...

VELLA.—Podrecemos na chaira. E a cada intre, o vento que sopra no fondo rube hasta a outura un acedo fedor. É o fedor dos mortos de Argos espostos ó ar, devorados polos corvos que baixan dos cumes lonxanos. Ise é o castigo terríbel que aniña en nós. Ise é o castigo que os deuses descargaron.

(Escóitanse no corredor que leva ó Salón do Trono, choros e pasos).

ORESTES.—Escoita, meu amigo. Pasos e choros. ¿Será a miña querida irmá Electra?...

PEDAGOGO.—Cala Orestes. Ven. Imonos esconder. Por isa porta...

(Vanse pola dereita. Nise instante saen Electra i a Aia. Electra trai as meleas soltas i o seu rostro desencaixado e crispado. Viste un traxe branco e roído. A Aia é unha muller vella que viste un traxe longo e mouro).

ELECTRA.—Ahí tes, miña Aia, outro día máis en Argos.

AIA.—¡Ouh Electra! Ditosa ti, ditosa, que aínda tes a luz no fondo dos teus ollos. Ditosa ti que aínda tes craros e nuos de morte os teus labios. Ditosa ti, miña Electra tan querida, que aínda non sintes nas túas entranas os vermes que roen o corpo maldito de Argos.

ELECTRA.—(Chorando): ¡Non!...

AIA.—Ditosa ti que podes abrir estrelas na noite e podes camiñar sobor das cinzas da Nova Argos derrubada.

ELECTRA.—¡Dices ditosa, miña Aia!... Ditosa eu cando a miña vida dende a morte do rei Agamenón é un pranto terríbel e continuo.

VELLA.—Electra, o teu destiño. En verdá que é ben longa a túa desventura.

ELECTRA.—E dime Aia se non é morte irremediábel, si acaso non é calamidade o verme eu ahí, no Pazo dos Atridas, escrava da miña propia mai.

VELLA.—Sí, Electra. É terríbel. Mais nada podes acadar cos teus prantos. Non poderán endexamáis os teus prantos de dór redimir a ista Argos. Non Electra. Nin tampouco farán sair o sol tralas outas montañas. Polos teus prantos, iste sol que nos fuxiu, non volverá a ilumiñar a chaira podrecida.

ELECTRA.—Ben o sei. E por iso e máis longa a miña tristura.

VELLA.—Pro ti sigues sendo a única que podes sentir espranza en Argos.

ELECTRA.—¡Espranza! Hai tantos anos que eu agardo... Que agardo dende a morte mesma... Día a día, eu asómome á miña fiestra do Pazo. Asómome pra ollar si, por fin, amence en Argos. E nada. Sempre atopo ista escuridade, ista negrura, ista néboa de sangue. I eu xa canso de agar-

dar. Síntome morrer con Argos. Síntome somentes cinza, polvo; síntome podrecer coma si estivera esposta ó ar, ós corvos, e sinto sair do meu corpo un acedo fedor: ¡Estóu morta!

VELLA.—Pro ti sigues sendo a única que podes agardar. Sigues sendo a única que podes erguer as túas maus limpas de sangue. A única que derramóu bágoas na morte do rei Agamenón; que cando Clitemnestra i Existo falaron ó pobo naquela serán aborrecíbel, non tivo medo á morte que xa cobría a Argos.

ELECTRA.—Queredes que teña bo ánimo. Ánimo cando eu son desterrada da miña propia casa; cando eu son escrava da miña propia mai; cando non sopra nin un lene vento de redención e todos están ahí, no Pazo contra min e eu non son máis que unha estranxeira. Non... Non podo gardar por máis tempo a miña ira. Teño que berrar. Teño que lle falar ó meu pobo.

VELLA.—Argos sigue morta, Electra.

ELECTRA.—Eu falaréi igoal. Berraréi as inxusticias. Cramaréi ós deuses que nos teñen esquecidos.

VELLA.—Será inútil, Electra.

ELECTRA.—¡Inútil! (con desalento). Quizaves tedes razón. Levo eu moito tempo cramando. Tedes, sí, razón. Levo cramando xusticia. Piedade pra ista Nova Argos sepultada.

VELLA.—¡Xusticia, deuses!...

ELECTRA.—O meu corpo xa está consumido por tanto pranto. Xa estóu consumida por tanto mal que descarga sobor de min. Mais todo en Argos, decátome, é irremediábel. Non hai espranza. A única realidade é isa negrura que nos asola, ise fedor que rube dende a chaira. Non hai outra cousa.

VELLA.—¡Xusticia, ouh deuses inmortás!...

ELECTRA.—(Berrando). ¡Xusticia!... (rí). A miña vida será un pranto continuo. Porque maldito aquil que bota en olvido ó seu pai tan brutalmente asesinado. Maldita, ben maldita sería eu, se non sentira a dor, cando vexo no leito a miña mai, a raiña Clitemnestra, coma unha calquera, con ise asesino de Existo. Decídeme pois se isto non é pra sentir aborrecimento, pra soltar maldiciós e pra cramar a xusticia das furias e dos deuses. Decídeme se non é desventura.

AIA.—(Apertando a Electra e chorando): Cala, Electra, cálmate. Estás brasfemando.

ELECTRA.—(Con ira). ¡Brasfemando! Esta ferida miña non cicatrizará hastra que eu sinta caer a ira dos deuses. Non deixaréi os meus prantos hastra que o sol alume de novo tralos montes de Argos. Podédelo ter por seguro. Deica que fuxa de nós ista noite. Deica que volva a frolecer a luz en Argos. Deica que volva a vida.

(Chora. Soa unha música tráxica lenemente).

VELLA.—¡Orestes!... ¡Orestes!...

(Escóitanse fora, como si fora o eco, outras voces que craman por Orestes).

ELECTRA.—(Nun pranto). Canto levo eu agardando a súa presencia. Nil está a redención de Nova Argos. No Pazo dos Atridas, todas son verbas de desprecio pra min. Incruso da miña propia mai que me deu a luz. Todas menos cando eu poño nos meus labios o nome de Orestes. Entón todos

calan; eu ben adiviño nos seus ollos un medo horríbel. (Rindo). ¡Teñen medo!, porque il será o noso redentor. Il traguerá a luz a ista Nova Argos morta e sepultada.

AIA.—Sí. Electra. Ten confianza, agarda.

ELECTRA.—¡Ai!... ¿Pro qué noticia temos dil?... Cánto tempo hai que agardamos a súa vinda?... Dil saberán lonxanas terras, saberá a mar lonxana i os lonxanos camiños. Eu non sei se os nosos pregos chegarán hasta aló, hasta as plaias onde il cecáis durmirá noites e máis noites.

AIA.—De seguro que virá...

ELECTRA.—¡Virá!... E mentras a morte acabará con todos nós. E pra iso eu desfágome en bágoas. E pra iso, eu sofro a ira da miña maldita mai, Clitemnestra e son unha escrava do Existo. Eu, Electra, filla de Agamenón, eu, princesa de Argos, consinto que colguen cadeas dos meus pes. ¡Eu presa na miña propia casa! Presa dise estrano que asesinóu ao meu pai e que agora ocupa o trono... ¡Non! (Rompe en prantos).

AIA.—Cala Electra, miña nena...

VELLA.—Ditosa ti que estás limpa e tes a luz nos teus ollos.

ELECTRA.—¿E de que me val?... ¿De que me val ista luz que decides brilla nos meus ollos?... ¿De que me val cando o meu corpo está podrecendo?... ¿Cómo vou ser ditosa eu, ollando día a día, dende a miña fiestra a morte que medra na chaira?... ¿Cómo ditosa si ollo a Nova Argos na súa morte e sinto además os vosos seos murchos, as vosas entranas estériles, os vosos froitos que non poden madurar no voso ventre?...

VELLA.—(Xemendo i encolléndose). ¡Non!... ¡Non!... ¡Non!...

(Sai Crisotemis pola esquerda. Viste un traxe roxo. Diríxese a Electra).

CRISOTEMIS.—Electra: Hai horas que a raiña Clitemnestra, a nosa mai, ándate percurando polo Pazo.

ELECTRA.—¡Crisotemis! (Falando con compasión). ¿Aínda tes nos labios a palabra mai? ¿Aínda lle podes chamar mai á asesina do rei Agamenón, a esa calquera que logo ofrecéu o seu leito ó estrano de Existo?....

CRISOTEMIS.—O teu falar, irmá, está sempre cheo de ira.

ELECTRA.—¿E cómo queres que seña logo, o meu falar?... ¿Cómo queres que esteña o meu corazón se non é cheo de dor e de aborrecemento?

CRISOTEMIS.—Tamén a min, dóeme fondamente, Electra, a morte do noso pai o rei Agamenón. E dóeme ver aiquí, dende ista outura (vai cara a fiestra), a miña Argos podrecendo. Pro eu non lle teño que facer. ¿Qué fago eu con prantos?... ¿Qué gano eu sendo escrava na miña casa?... Temos que obedecer ós tiranos.

ELECTRA.—Dices que sintes a dór Crisotemis e quéreste dobregar, non embargantes, ós tiranos que guían Argos, ós asesinos do rei Agamenón. E aínda preguntas que gano eu, que ganarías ti, cos prantos e cas bágoas. ¿Non será, ouh Crisotemis, que botas en olvido ó teu pai?... Non Crisotemis. Non me dobregaréi endexamáis. Seréi escrava niste Pazo dos Atridas sobor do que se cerne unha morte lenta e irremediábel. Pro teréi o orgullo de me seguir chamando filla de Agamenón. Esta é a miña derradeira vontade. Eu cramaréi as inxusticias que nos asolan, berraréi contra os tiranos.

CRISOTEMIS.—Bueno, miña Electra. Repítoche que Clitemnestra hai tempo que te percura en valde, Existo perguntóu por ti. Non esquezas, Electra, que oxe celebramos na Nova Argos o aniversario da morte do rei Agamenón.

ELECTRA.—¡Ai, sí!... Aínda teñen todos esos malditos sangue nas súas veas pra lembrar con libaciós ó noso pai.

VELLA.—¡O día dos mortos!...

CRISOTEMIS.—Imos, Electra. Temos que estar na ceremonia dos mortos. Témoslle que adicar un recordo na súa festa ó noso pai. Temos que acompañar a Existo i a Clitemnestra.

ELECTRA.—Son ben malditos, Crisotemis. Adicarlle recordos a quen iles mataron. Aínda teñen sangue pra facelo e hipocresía pra finxir unha dór que non lles nacéu.

AIA.—Non fales así, Electra. Ten pacencia.

ELECTRA.—(Cega no seu falar). Pro eu non iréi. Non consentiréi que o recordo do meu pai, o rei morto, seña aldraxado. Non consentiréi que o meu corpo escravizado i esgotado seña oxe vestido cas galas reás. Agora son istes os meus vestidos, son istas as miñas roupas.

CRISOTEMIS.—Tes que vir, Electra. Do contrario, o furor do Existo, o seu furor criminal, cairá sobor de tí.

AIA.—As palabras da túa irmá son sensatas e certas...

ELECTRA.—¡Falades do seu furor!... ¿E que non caeu xa?... ¿Acaso xa non fun ultraxada?... ¿Qué outro mal pode botar sobor de min?... ¿Encerrarme?... ¿Privarme de ollar a negrura que cobre Argos?... ¡Ai Crisotemis!...Algún día chegará no que terá de pagar con sangue todo isto. Entón acabarán os nosos sofrimentos. ¡Seremos ceibes! Vai e dillo así. Vai, miña irmá.

(Sai Crisotemis pola esquerda. Pola dereita entra Clitemnestra. Viste un traxe mouro, longo, con manchas de sangue. Leva os distintivos de raiña da Nova Argos: a aiga no peito i unha banda roxa atravesada).

CLITEMNETRA.—Ahí estás, por fin atópote. Ah, maldita filla, Electra aborrecida. Cramas ós catro ventos, ós ventos que azoutan a Nova Argos, as túas verbas de ira. Xa sei. O mesmo de sempre. Chamándome asesina de Agamenón... I agora dime: ¿Non foi tamén o teu pai un asesino?... ¿Non foi un crime, di, imolar a túa irmá?... ¡Ai!... ¿Non foi aquelo pra min un sofremento?... ¿Non era miña aquela filla, non sofrira eu ó parila?... ¿Non era sangue do meu sangue, carne da miña carne?... ¿Non tiña sido dada a luz por min?... ¿Non nacera do meu parto?... A iso, cecáis, chámaslle xusticia. ¡Arrincarme unha filla das maus!... Sí, eu son unha asesina. I escoita, escoitádeo todos: ¡Non estóu arrepentida!

ELECTRA.—¡Ouh Clitemnestra! Non trates de defender o teu crime. Aiquí temos a túa confesión. ¿Non é iso espantoso; aborrecíbel?... ¿Non é espantoso escoitar dos teus labios que tí matache o rei?... ¡Maldita unha vez máis, Clitemnestra! Ti ben sabes que o meu pai, o bó Agamenón, non foi un asesino. Inmolóu a miña irmá, obrigado polas circunstancias, nunca por gracia a Menelao. Era o único remedio... E ben adiviñache a dór que logo medróu nil. Mais... aínda que así non fora... ¿Por qué iba morrer nas túas maus, Clitemnestra?... ¿Ónde coñeciches tal lei, tal xusticia?... Ti matache cegada por ise infame de Existo. I agora, xa que vendiches o teu corpo, compartes con il o teu leito e desprecias a túa filla. (Berrando). ¡Clitemnestra! Eu ben sei que soio temes a un home: Orestes. Il virá vengar o teu crimen.

VELLA.—Tela verdá, Electra querida... (Coma nun eco): Tela verdá...

CLITEMNESTRA.—Non creades que teño medo. Non, vella maldita. ¡O pobo está arrepentido!... (ri). Pro cando naquela serán escoitáchedes os

berros de Agamenón agonizante, pechástedes tódalas portas da Nova Argos. Tiñades medo. Medo ó sangue que enlama os camiños agora, o sangue que levas e fai podrecer os teus pes. Mira...

VELLA.—Cala, Clitemnestra. A ira dos deuses tamén está en ti. Tamén ti levas ise sangue. ti tamén podreces. Aperta, aperta, raiña aborrecida, as túas entranas estériles...

CLITEMNESTRA.—(Berrando e tapando os ouvidos): ¡Non!... ¡Non!... ¡Non!...

(Entra pola dereita o Pedagogo).

PEDAGOGO.—Mulleres... Introducídeme no Pazo dos Atridas. Necesito ver de seguida a raiña Clitemnestra.

CLITEMNESTRA.—Eu son, estranxeiro, a raiña de Argos.

PEDAGOGO.—¡Ouh señora! A noticia é moi urxente. Mándame de ben lonxe un amigo...

CLITEMNESTRA.—Pois benvido señas. E di... ¿Quén te envía?...

PEDAGOGO.—Veño dende as costas de Asia. Mándame Filón de Tu- e traio noticias de Orestes.

CLITEMNESTRA.—(Nerviosa). ¿De Orestes?...

PEDAGOGO.—Sí, Clitemnestra. Orestes morréu...

ELECTRA.—¡Ai, meu querido irmau Orestes!...

AIA.—¡Meu Orestes, Orestes!...

CLITEMNESTRA.—Di, di, estranxeiro... ¿É iso certo?...

PEDAGOGO.—Certo. A noticia é corta e verdadeira. Orestes morréu.

VELLA.—¡A morte está en nós!... ¡Argos!

CLITEMNESTRA.—¡Calade malditas! (Electra i a Aia recóllense a chorar). Deixa os teus prantos, Electra. ¡E inútil!... ¡Orestes morto!... (Berrando). ¡Argos!... ¡Nova Argos!... ¡Todos somos ceibes!...

PEDAGOGO.—Máis atrás veñen cas súas cinzas. Eu apureime a traguela noticia. Iso é todo.

CLITEMNESTRA.—Benvido, extranxeiro. Temos que lle levar de seguida a noticia a Existo. Imos.

(Saen pola porta do fondo. Electra i a Aia fican chorando. Soa agora unha música tráxica que enche a escea. Vaise indo a luz e todo é sombra).

VELLA.—¡Argos maldita!... ¡Argos maldita!... ¡Podrecemos!...

(Cae sobor do chan. Rube aínda máis a música e baixa o

Pano

ACTO II

A escea desenrólase tamén no Salón do Trono. O mesmo decorado. Ó se erguer o telón, a escea está case a escuras i os persoaxes móvense na sombra. A vella sentada no banqueto. Electra i a Aia apertadas, choran. Puideron pasar uns minutos dende o final da acción anterior.

ELECTRA.—(antre prantos). Ollade pra isa infame de Clitemnestra. Acábanlle de dar a noticia da morte do seu fillo e vai tan leda. ¿E nós?... ¡Qué será de nós?... ¿Qué será do pobo de Argos derrubado?...

AIA.—Agora máis que nunca é necesario ter pacencia...

VELLA.—A morte é xa irremediábel. Non hai espranza posible.

ELECTRA.—¡Ouh Orestes!... Fico aiquí, orfa, entre ista morte longa. Déixasme nistas maus asesinas que me apartan... ¡Ah! (Berrando) ¡Non hai espranza!... Morto ti nada resta. Estamos soios tódolos que te agardábamos.

VELLA.—¡A Nova Argos fica na súa morte!...

ELECTRA.—Naide poderá vengar a morte do rei Agamenón. Naide poderá erguer a mau da xusticia pra facer fuxir de nós ista negrura e ista néboa de sangue.

(Entra Crisotemis pola esquerda, correndo. Chora. Apértase a Electra).

CRISOTEMIS.—¡Electra!... Chegóu hai pouco ó Pazo a noticia da morte do noso irmau. Aló están todos cheos de ledicia. ¡Ouh Electra!... ¡Canta anguria aniña no meu peito!

ELECTRA.—Sí, Crisotemis: orfas estamos. Ninguén está con nós. Só a nosa querida Aia. Escoita ben: orfas antre isas cinzas da Nova Argos. (Vai cara a fiestra). E pronto serémolas dúas dous mortos máis podrecendo na chaira.

VELLA.—O sangue está en nós... O sol non alumará en Argos endexamáis.

ELECTRA.—Pro agora, Crisotemis, dentro da miña dór, estóu máis disposta que nunca. Temos que arrincar toda ista calamidá.

CRISOTEMIS.—Contigo sempre, irmá tan querida...

ELECTRA.—Gracias, Crisotemis. Xa teño todo decidido. Ben sabes que non hai axuda. Ben sabes que ficamos soias. Ninguén virá a nos liberar; ninguén virá vengar a morte do noso pai o rei Agamenón. Por iso, Crisotemis, debemos ser nós os libertadores de Argos. Nós mataremos ós asesinos. É a hora de se erguer.

AIA.—Vas cegada, Electra. Ten ante todo prudencia. Nada poderás facer ti, miña nena. ¿Qué poden facer dúas mulleres, dúas rapaciñas soias?

CRISOTEMIS.—Coido eu que é a túa demasiada audacia. Sabes que dende hai moitísimo tempo os ventos da Nova Argos sonnos desfavorábeles. E agora, así de súpeto, queres arrincar do trono a ise home, a Existo, i á nosa mai a raiña Clitemnestra. Electra... ti pareces non ter sentido. Pensa que trás de todo iso, agárdanos unha morte segura.

ELECTRA.—Morte tamén é estar aiquí, enterradas. ¿Acaso non é de xusticia o que intentamos facer?

CRISOTEMIS.—Entra en xuicio, Electra. Escoita os consellos. Non obres cegada, como unha louca; non seña que te arrepintas.

VELLA.—¡O destiño da Nova Argos é miserábel!...

ELECTRA.—Falas con necedá, Crisotemis. Falas de prudencia. ¿Non sintes dende o infindo da terra, a voz do rei Agamenón?... ¿Non sintes a voz da Nova Argos que pide venganza?... I a voz dos mortos espostos ó ar, ós corvos, que podrecen na chaira?...

CRISOTEMIS.—Sí, Electra. Escoito tódalas voces que se cravan en min. Pero nós somos impotentes. Non faríamos máis que aumentar a nosa ruina i a ruina do pobo da Nova Argos. Non faríamos máis que achegar a nosa morte. ¿Qué acadaríamos, di, senón iso?...

ELECTRA.—(Berrando) ¡Vaite... Vaite!

AIA.—¡Electra! (Apertándose a ela) Non fales así. Non esquezas que é túa irmá.

ELECTRA.—(Imperturbábel). ¡Vaite!... Ti eras o meu derradeiro refuxio, a miña derradeira axuda. Pro non. Tés medo. Medo coma o que sentíu a xente de Argos naquela serán, cando o noso pai, o rei Agamenón, foi brutalmente asesinado. Vaite, Crisotemis. Non eres merecedora da nosa estirpe. O rei, o noso pai, pide xusticia. (Berrando). ¡Xusticia haberá, polos deuses!...

(Crisotemis chora e vaise pola esquerda).

AIA.—¡Electra!... ¡Cómo falas así!... E a túa irmá... (Chora e vaise pola esquerda). ¡Crisotemis... Crisotemis!...

VELLA.—Canta forza e canta xusta cólera aniña oxe, Electra, no teu corpo. Ti serás erguida sobor dos teus nemigos. Ti vencerás á morte. A Nova Argos acramarate.

(Pola dereita entra Orestes. Trai nas maus unha caixa).

ORESTES.—¡Mulleres! Eu traio novas noticias sobre Orestes. ¿Ónde podemos ver urxentemente á raiña Clitemnestra?...

ELECTRA.—Estranxeiro... Eu son a princesa Electra, filla de Agamenón. o rei morto... (Quedo). ¡Ai de min!... De seguro que trai a confirmación...

ORESTES.—Veño, Electra, princesa de Argos, dende Asia. Veño co vello Medeno, mandados por Filón de Tuna. O meu compañeiro xa se me adiantóu pra dar a triste noticia no Pazo dos Atridas. Aiquí, Electra, nista caixiña, durmen as cinzas de Orestes, príncipe de Argos, o teu irmau, morto no eisilio.

VELLA.—¡Longa é a desventura da Nosa Argos!...

ELECTRA.—¡Ai de min!... A desgraciada noticia confírmase. Non hai raio de espranza posíbel. (Chora). ¡Ai, miña desventura!... Déixame estranxeiro... Déixame apertar as súas cinzas.

(Colle a caixa nas maus. Fala quedo)

Orestes, ¡irmau querido!... Aperto as túas cinzas. Morriche lonxe, ben lonxe de min. Lonxe tamén do teu pobo de Argos que te agardaba: ¡Qué vai ser de todos nós!... Morto ti, Orestes, eu agora son unha morta. Ti eras o máis querido pró meu corazón. ¡Qué será de nós!, de tódolos que te agardábamos... A túa morte matóu a pouca espranza que aínda na Nova Argos podía frolecer. Escoita, Orestes, ¡quero fuxir! ¡Quérome ir car a túa nada! ¡Trai a morte pra min! Soio morta, non sentiréi.

VELLA.—Non te aflixas, Electra. Todos somos mortos...

ORESTES.—Cala no teu pranto, doce Electra. Ten confianza.

ELECTRA.—¡Confianza! Sempre agardar, agardar. Mais niste intre todo se finóu. Xa non cabe agardar. Meu irmau era o único que podía erguer a mau da xusticia contra os tiranos. ¡I está morto!

ORESTES.—Ten confianza...

ELECTRA.—Confianza..., confianza... Mais... ¿Por qué te compadeces? ¿Por qué me miras así, estranxeiro, cos teus ollos fixos en min?...

ORESTES.—¡Cala!... ¡Trémame o corazón!...

ELECTRA.—¡Ai!... Trémache o corazón ó verme chorar na morte do

meu irmau. Como che tremaría si escoitaras o longo pranto pola morte do rei Agamenón; si escoitara os berros da Nova Argos agoniante, si sofriras o ácedo fedor que rube dende a chaira e te sentiras aborrecido coma min, despreciada, escrava da miña mai e dise asesino de Existo que agora ocupa o trono de Argos.

ORESTES.—É verdadeira a túa dor, Electra. De verdá que é ben longa a túa desventura.

ELECTRA.—Il era a única espranza. A Nova Argos seguirá pois nas maus dos tiranos, seguirá perdida nisa negrura e nisa néboa de sangue que nos sulaga... ¡Déixame na miña soedade!... ¡Déixame!... (Electra cai, chorando, ca caixa nas maus, sobor do chan). ¡Ai! ¡Cánta tristura! (Ergue as súas maus ensanguentadas). Mira estranxeiro, as miñas maus ensanguentadas. O sangue de Argos está tamén en min. O sangue dos mortos. Son un morto máis. Síntome podrecer... ¡Non!... (Chora. Orestes mira pra ela fixamente. Electra fala con dúbida). Pero... que... estranxeiro... ¿Qué miras pra min? ¿Qué luz hai nos teus ollos... ¿Qué luz noviña sinto alumar en ti?

ORESTES.—(Sin se conter). ¡Electra..., miña irmá... Electra!...

ELECTRA.—¡Non!... ¡Non!... Orestes, meu Orestes... (Érguese). Non pode ser. Non podes ser ti... ¡Orestes!... ¿Qué luz brila agora nos teus labios?

ORESTES.—Sí, Electra. Aiquí estóu. Deixa xa os teus prantos. Estóu a túa beira. Estás salvada. ¡Argos está liberada!...

(Nise intre comenza a luz a sulugar a escea. Soa unha música quedamente, lonxe).

VELLA.—Volve a luz, Orestes. Volve o sol alumar tralos montes. Volve o sol a ilumiñar a chaira. Sentímola semente nova que xurde nas nosas entranas podrecidas i estériles.

(Vaise esvaindo a música).

ELECTRA.—¡Ai, Orestes!... Por fin os deuses i as furias escoitaron os nosos pregos... Déixame ollarte longamente. Deixa que te aperte forte. Xa podo decir que a Nova Argos está salvada. Ti eres o seu redentor... ¡Orestes!...

ORESTES.—(Ollando pola fiestra). Cáseque non creo o que atopan os meus ollos. ¡Argos!... Por fin haberá xusticia... Por fin haberá unha mau que derrote ós tiranos... ¡Argos, érguete!

(Escóitanse no corredor que leva ó Salón de Trono, pasos e risas).

ELECTRA.—Ímonos Orestes. Ven xente. E ben poden ser Existo e Clitemnestra que volven das ceremonias dos mortos. ¡Cala!...

ORESTES.—Ímonos Electra. Temos que preparar o noso ataque. Falaréi ó pobo, porque Argos agarda a Orestes.

(Vanse os dous pola dereita).

VELLA.—Van cheos de ira e de cólera xustas. A luz frolecerá outra vez nos nosos seos.

(Pola porta do fondo entran, con risas, Existo, Clitemnestra e detrás o Pedagogo. Clitemnestra séntase no sillón real. Existo paséase pola escea).

EXISTO.—Pon fin fuxíu a sombra dise maldito Orestes. ¡Somos ceibes! Argos é nosa. Ninguén poderá agora derrocar ós tiranos. Argos non será

liberada. Haberá que proclamar a súa morte. Que Argos, a Nova Argos, coñoza dunha vez a morte de Orestes. Que a coñozan todos aquéles que aínda agardaban a súa vinda dende a morte do tirano Agamenón.

CLITEMNESTRA.—Témola paz Existo. É inútil que chamen por Orestes.

EXISTO.—E que chamen si queren. Que chamen por un morto. ¡Qué máis dá!... Oxe, na ceremonia dos mortos, escoitéi os pregos do pobo enteiro. Todo será inútil. Será inútil o seu finxido arrepentimento. ¡Teñen noxo do sangue, da néboa e da negrura que cobre a chaira!

(Olla pola fiestra).

Iso e ter medo diles mesmos. Mira. Clitemnestra: dende aiquí vese ben ó pobo calado e pechado. O pobo sin espranza. Niste intre, cecáis coñoce xa a noticia fatal....

PEDAGOGO.—A morte do príncipe Orestes...

CLITEMNESTRA.—(Rindo). ¡Do príncipe Orestes!... ¡Maldito!... Il era do mesmo sangue que o seu pai, o rei Agamenón. De pequeno, a ira brilaba sempre nos seus ollos. Do mesmo sangue é tamén a maldita i aborrecíbel Electra. Pro ela xa pouco tempo ten de vida...

EXISTO.—Sí, remataremos pronto con todo resto de sombra de Agamenón. ¡Por fin somos ceibes! Por fin poderemos, querida Clitemnestra, estar soios. Ninguén poderá falar nista casa, niste Pazo dos Atridas, daquela serán en que morréu o rei. ¡Nós seremos ceibes!... I o pobo terá de seguir sofrindo, escoitando cada crepúsculo os berros do seu Agamenón...

VELLA.—Non vos riades. A venganza non tardará en chegar. Estase erguendo sobor de Argos a xusticia.

CLITEMNESTRA.—¡Venganza!... Hai moito tempo que me queren cravar nas entranas a mesma verba. ¡Venganza! Pro ninguén se atreve, ninguén ousase erguer contra nós. Está seguro o trono da Nova Argos. Só unha persona levaba sangue nas súas veas pra facelo...

VELLA.—¡Orestes!... I aínda tremas cada vez que escoitas o seu nome.

EXISTO.—¡Cala, vella maldita!...

CLITEMNESTRA.—Deixa, Existo. Sí tremo. Porque il sería capaz de todo. Non era un home: era toda ira, toda cólera, todo venganza alcendida. Mais xa non lle teño que tremar. Xa non é unha ameaza pra Argos. Agora está morto. (Berrando). ¡Morto!... Agora a súa alcendida cólera é tan só cinzas...

(Entra un garda).

GARDA.—Existo, señor... O pobo de Argos estase subrevando. Veñen cara o Pazo dos Atridas. O pobo ven armado. (Fala con dificultade). En tódalas bocas está o nome de Orestes. Veñen cramando por Orestes.

EXISTO.—¡Por Orestes!... Por Orestes morto... (Rí). Déixaos que cramen. Cansarán de seguro. Saberán que é inútil. Deixa a ises insolentes... (Despeitivo). ¡Craman por Orestes!... ¡Ah pobo de Argos maldito!...

GARDA.—Sí, Existo... E parte da Nova Argos está ardendo. Argos arde, Existo.

CLITEMNESTRA.—O pobo ó mellor descoñece a morte de Orestes...

EXISTO.—Bueno, garda. ¡Qué arda Argos!... ¡Qué fagan o que queiran!... Eles sofrirán a miña xusticia i a miña ira. Eu mesmo, se non a

coñocen, dareilles a noticia da morte de Orestes. Entón xa veredes cómo treman, cómo sinten que se lles vai toda espranza... (Rí).

(Entra outro garda).

GARDA.—Existo... O cadaleito do Rei Agamenón foi remexido. Foron roubadas as súas cinzas. E hai sangue na terra. ¡Sangue, sangue, Existo!...

EXISTO.—¡Ai, malditos!... Tremades como ratas. ¡Ratas vellas!... Tedes medo... moito medo... ¿Non?... Estades loucos. Pro a miña forza vencerá. Eu venceréi a todos. I o pobo de Argos maldito acordarase de Existo... Sí... acordarase.

CLITEMNESTRA.—¡Existo... Existo! ¿Qué vas facer?...

EXISTO.—¡Cala Clitemnestra!... Ouh... ¿Tes medo ti tamén?... É hora de aituar. Imos: Ímonos garda. ¡Malditos!...

(Saen Existo i os gardas pola porta do fondo. Clitemnestra fica no sillón, aterrada).

VELLA.—Sangue na tomba do rei Agamenón, Clitemnestra. Adiviño un terror horroroso no teu rostro...

CLITEMNESTRA.—¡Terror, terror!... Non, non teño medo. O pobo erguéuse porque treme de sí mesmo. Crama por Orestes porque Orestes é un símbolo. Pro nada máis.

VELLA.—¡Sangue na tomba do rei Agamenón, Clitemnestra!...

PEDAGOGO.—¡A xusticia!...

CLITEMNESTRA.—¡A xusticia!... Ti tamén pensas na xusticia. ¿Qué pode facer a mau dun morto? ¡Dame risa!... Chaman por un morto... Os morthos non escoitan. (Berrando). ¡O pobo chama inútilmente!

(Entran pola dereita Orestes i Electra. Orestes trai nas maus a caixa).

ORESTES.—Sí, Clitemnestra: un morto. Un morto-vivo. Aiquí estóu. Tiña moitas ganas de que me chegara o día de vengar o teu crime. ¡Veño salvar a Nova Argos, ó meu pobo!... Obedezo os desinios dos deuses inmortás. Veño vengar a morte do rei Agamenón, ó meu pai.

CLITEMNESTRA.—¡Insolente!... ¡Gardas!... ¡Gardas!...

ORESTES.—Ben sabes ti que todo será inútil. Os gardas i Existo están moi ocupados loitando co pobo. Pro ti tamén sabes que, ó final, o pobo vencerá.

ELECTRA.—(Rindo). ¿Por qué non falas con verbas de aborrecemento, Clitemnestra?... ¿Por qué non me chamas escrava e cuspes en min?

CLITEMNESTRA.—(Aterrada, berrando). ¡Gardas!... ¡Gardas!... ¡Non!... ¡Gardas!... ¡Non, ti non podes ser Orestes!...

ORESTES.—Eu son Orestes, sí. Óllame ben... Tes medo... ¿Verdá? Nótase. Tremas, Clitemnestra. Pro mira: aiquí nista caixa, están as cinzas do meu pai, o rei Agamenón. Eu mesmo faléi ó meu pobo. Faléilles. Por iso chaman agora por Orestes. Chaman pola súa espranza, polo seu libertador. Por Orestes vivo. Todos agardan que a redención seña consumada. Agardan que lles faga fuxir isa noite que se cerne.

VELLA.—A morte i o sangue fuxen, Orestes...

ORESTES.—Eu mesmo remexín a terra e roubéi as cinzas. Vertín logo sobor do cadaleito do rei sangue das miñas veas. Ise é o sangue da redención, Clitemnestra.

PEDAGOGO.—Haberá que rematar pronto, Orestes...

ELECTRA.—¡Xusticia, Orestes!

ORESTES.—Xa o escoitas, Clitemnestra. Sonóu a túa hora. O pobo pide a morte dos tiranos. Ti serás un morto máis a podrecer na chaira.

CLITEMNESTRA.—Non, non, Orestes. Ten piedá. Somentes adiviño ira nos teus ollos. (Érguese). Pro ten piedá, Orestes, meu fillo. Ten compasión da túa mai, a que te deu a luz, a que te pariu. (Berrando). ¡Piedade!...

ELECTRA.—¡Non escoites os berros disa maldita! ¡Non lle atendas!...

PEDAGOGO.—Remata xa, Orestes...

VELLA.—Redención pra Argos... A voz dos mortos pide o sangue de Clitemnestra...

ORESTES.—Así é. Escoita, escoita a túa sentencia...

(Abre a caixa. Saca un puñal e logo tíraa no chan).

Aiquí están presentes os restos do rei verdadeiro de Argos. Que leves na túa morte a súa cólera. Olla pra súas cinzas.

CLITEMNESTRA. (Berrando). ¡Non!... Orestes... Piedá... Piedá...

ORESTES.—Non pode haber piedá. Aínda nin ti, nin Existo, o outro infame, o teu compañeiro a quen lle vendiches o teu corpo, poidéstedes arrincar do Trono, dos telós nin tan siquer do teu propio traxe, as manchas de sangue que deixóu Agamenón. Olla tamén pra elas. Ise é o sangue que sumiu a Nova Argos nunha longa e irremediábel negrura, nunha pecha escuridade, nunha noite continua. É xa sangue vello pro é aínda sangue de salvación.

CLITEMNESTRA.—Calade... calade..., non me atormentes...

ORESTES.—Despídete, Clitemnestra. Argos agarda que o teu sangue seña derramado. O sol voltará a nós entón. Voltará a luz Clitemnestra...

(Clitemnestra quere fuxir. Orestes crávalle o puñal no peito. A raiña cai no chan antre un xemido i un berro).

VELLA.—¡Argos está redimida! ¡Salve, Orestes!...

(Lonxe, coménzase a escoitar o rumor do pobo subrevado).

PEDAGOGO.—Cúmprense os desinios dos deuses...

ELECTRA.—Orestes, meu irmau!...

(Entra correndo pola dereita, Crisotemis).

CRISOTEMIS.—¡Electra!... ¡Ouh Orestes!... Xa estóu convosco... Perdoádeme se algunha vez vos fun infidel...

ORESTES.—¡Crisotemis, irmá tan querida!... Faltabas ti nesta hora de salvación pra Nova Argos. Nada tremas. ¡Somos ceibes! Estase cumprindo a venganza do crime do noso pai, o bó rei Agamenón. Nós estamos agora todos unidos.

ELECTRA.—¡Crisotemis, irmá!... (As dúas apértanse e choran).

(Polo corredor que leva ó Salón do Trono, escóitanse berros. Ó pouco aparece polo fondo, Existo).

EXISTO.—¡Non!... ¡Non!... ¡Non malditos!... ¡Gardas, gardas!... ¡O pobo vence!... Vence... ¡non!...

(O rumor achégase cada vez máis).

ORESTES.—Vence, Existo, porque o pobo leva unha espranza. Isa espranza son eu... ¡Orestes!...

EXISTO.—¡Non... non!... ¡Orestes!... (Decátase do cadavre de Clitemnestra). ¡Clitemnestra!...

ORESTES.—Isa é a venganza, Existo. Algunha vez teríase de erguer a xusticia... ¿Non coidas? Clitemnestra é xa cadávre: Xa foi derramado o seu sangue. Falta agora o teu. É necesario. O pobo quere fuxir da néboa de sangue que o cobre.

EXISTO.—¡Será inútil!... ¡Non poderá fuxir!... ¡Non malditos!...

ORESTES.—O inútil é que ti berres. Chegóu a túa hora.

VELLA.—¡O sangue de Existo, Orestes!...

CRISOTEMIS, ELECTRA i o PEDAGOGO.—¡O sangue de Existo!...

EXISTO.—¡Non podedes!... ¡Venceréi!... ¡Eu venceréi!... ¡Gardas!... ¡Gardas!...

ORESTES—¡Cala! Despídete, Existo. Iste é o teu derradeiro intre de vida.

(Crávalle o puñal. Existo cai sobor do cadavre de Clitemnestra. A escea cóbrese de luz).

ELECTRA.—¡Gracias, ouh deuses inmortás! A Nova Argos foi liberada!...

CRISOTEMIS i o PEDAGOGO.—¡Gracias!

ORESTES.—¡Argos está redimida!... ¡Argos, eres ceibe!... Chegóu a hora de que se cumpriran os desinios. (Vai cara a fiestra). Hai xa unha nova luz. É outro aquil horizonte lonxano. O sol aluma fero no outo de ceio. Secóu o sangue dos camiños... ¡Pobo de Argos!... Escoita: ¡Os tiranos foron derrocados!... Aiquí vos fala Orestes, o voso novo rei, o voso príncipe chegado do eisilio...

(Cas súas últimas verbas vaise inda a luz. Ouvese o forte oular do vento i unhas voces que craman).

VOCES.—*¡Sangue... Sangue... os mortos!...*

ORESTES.—(Vólvese aterrado) ¡Non... Non... Non...!

VELLA.—(Quedamente). Sí Orestes. Ti viñeches redimir a Nova Argos. Pro de novo hai sangue derramado. Argos está na súa morte. Olla pola fiestra como volve sobor da chaira a néboa. Olla como todo é silencio. Olla tódalas portas pechadas. Podrecemos de novo...

PEDAGOGO, CRISOTEMIS i ELECTRA.—¡A morte!...

(Orestes cae sentado no trono. Electra e Crisotemis sobor dil, chorando. Co forte oular do vento, soa unha música tremenda e tráxica).

ORESTES.—A morte, si. É verdá. Xa sobe o acedo fedor. Os mortos podrecen de novo na chaira. Ficamos mortos.

Soa moitísimo o vento i a música. Cae lentamente o

Pano.

BRAQUE, PINTOR DE LO NUNCA VISTO

"Il n'est en art qu'une chose qui vaille: celle que l'on ne peut expliquer".

GEORGES BRAQUE

Efectivamente, en arte las explicaciones son sospechosas. Apollinaire pasó, en algún tiempo, por definidor del cubismo braquiano y parece ser que cuando se le hablaba de eso al pintor recientemente fallecido hacía un gesto elusivo: "tout cela, c'est de la théorie et de la littérature". Ahora bien: ¿pueden servir de algo unas sencillas reflexiones de espectador?

La pintura de Braque constituye un insólito espectáculo innovador; para advertirlo hace falta una distorsión de la mirada natural, ingenua. Sin ese esfuerzo de acomodación la ceguera es inevitable y lógica aunque el snobismo se esfuerce en ocultarlo.

Algunos audaces pintores de los primeros años de nuestro siglo se lanzaron al riesgo y ventura de renovar su arte; en el incendio necesario Picasso aportó el petróleo y Braque ofició de bombero; el malagueño alterna la anarquía con la dictadura y el francés, ordenador y sereno, ejerce de "agente de la autoridad": representa el clasicismo de la nueva pintura que contradice el "arte clásico". Esa aparente paradoja requiere explicación.

Hay un dato esencial, creo yo, para concretar la novedad radical de la nueva pintura: el cambio de actitud frente a la naturaleza. La pintura tradicional, una tradición de la pintura que llega e incluye al impresionismo, está dominada y movida por una creencia indiscutida: el arte es imitación de la naturaleza. La historia de esa creencia acontece en el perfeccionamiento gradual y continuo de los medios para "representar" un "modelo natural". Se trata de crear en el lienzo un ámbito ilusorio apto para alojar trasuntos, cada vez más fieles, de objetos reales. El espejo, la función del espejo, es, como decía Leonardo, el ejemplo del pintor tradicional. Si bien se mira, el gran esfuerzo de los grandes pintores del pasado está determinado por el empeño de convertir un lienzo en un espejo: la perspectiva, la ilusión óptica de espacio, el modelado por la luz, etc., son conquistas

para el lienzo de la ilusión de profundidad y relieve que el espejo ofrece. Velázquez es el genio y la culminación de estos afanes. Por eso ha podido llamársele "el pintor pintor", la pura pintura, y, cosa curiosa y significativa, el gran prestigio de Velázquez merma después de los impresionistas. La pintura del siglo XX reconociendo el valor del maestro no reconoce su ejemplaridad. El impresionismo coincide con la máxima vigencia del pintor de "Las Meninas", porque el impresionismo no sólo no rompe con la tradición sino que la exacerba y lleva a sus últimas consecuencias: agota la pintura tradicional al aceptar el ejemplo de la función del espejo, pero redimiéndolo de su estatismo y su sequedad; la instantánea y la atmósfera son obsesiones del afán inmoderado de fidelidad a la realidad visual. En esa dirección no es posible ir más allá: eso explica la perplejidad llamada postimpresionismo. Cézanne, Van Gogh, Gauguin, constituyen la famosa trinidad de indecisos, balbucientes, desarraigados; ante una tradición agotada sólo cabe repetir o innovar. Afortundamente lo agotado era la creencia básica de la pintura tradicional, el supuesto de que la pintura debe ser imitación de la naturaleza; pero al margen de ese supuesto imitativo en la pintura ya realizada había insinuaciones de valores, que pudiéramos llamar de "estilo", autónomos, irreferentes al propósito servil de representación de un modelo. Tales el "constructivismo" de un Poussin o el "expresionismo" de un Greco. Atentos a esos precedentes los postimpresionistas iniciaron un nuevo rumbo creador; la cosa no estaba clara y los apoyos en la tradición eran escasos: tuvieron que sostenerse en su propio genio creador, en su genialidad. Ya no eran pintores tradicionales; todavía no eran pintores del siglo XX; eran, exactamente, los precursores.

La iniciación de la pintura del siglo XX, de la nueva pintura, es, obra, principalmente, de Matisse, Picasso y Braque. Lo más obvio era liberar al color de su servidumbre imitativa y esa es, justamente, la tarea de los "fauves", en la que participa nuestro pintor. Lo más difícil viene después: buscar una objetividad para una pintura de lo nunca visto. Esa es la gran creación de Braque y Picasso. Un cuadro ya no pretente ser un espejo, ya no pretende "engañar" el ojo con "representaciones" de la realidad visual cotidiana; un cuadro nuevo pretende ser una "presentación" de una realidad visual sólo en él existente. Por eso para el nuevo pintor, concretamente para Braque, según propia confesión, las excelencias de la vieja pintura se "convierten" en "trucos" inservibles que se niegan sistemáticamente de palabra y obra: se quiebra la unidad de perspectiva, se invierten las líneas de fuga, se disocia el color de la forma, se vulnera el principio de unidad de luz, se modela por planos y con luz local y arbitraria —no simuladora de "naturalidad"—, se abandona el punto de vista único en favor de la simultaneidad abstracta, etc. Todo esto, visto desde la pintura tradicional, son herejías y disparates, pero constituyen la nueva pintura, la pintura de Braque y sus colegas.

Esta pintura es enormemente coherente y está plenamente justificada en su afán creador. El nuevo pintor parte de una radical sinceridad: un lienzo no es un espejo sino una superficie de dos dimensiones que es preciso llenar con cosas estrictamente pictóricas, con significantes sin significado. Braque es el más metódico investigador de nuevas posibilidades dentro del espacio abstracto, un incansable buscador de límites, de criterios de nueva objetividad distintos del ideal abandonado de fidelidad a un modelo externo al cuadro. Es un devoto de la "regla que corrige a la emoción" y sabe "que el límite de los medios confiere estilo, engendra forma nueva e impulsa a la creación". Lo más valioso de su pintura tal vez sea inexplicable, como él ha dicho, pero su método resulta claro y fácil de explicar. Cualquier cosa que haga, incluso la que pueda parecer más arbitraria y caprichosa, es susceptible de análisis y explicación. Braque fue, como es sabido, el inventor de ese escándalo de adherir al lienzo "papeles pegados", arena, naipes, etc. En realidad se trataba de las primeras búsquedas de "textura» y de la patente declaración operativa del propósito no representativo de la nueva pintura: la presencia de crudos elementos naturales en el cuadro obliga a aceptarlos como tales, como realidades presentes, no representativas de otra realidad y, por otra parte, su presencia equivale a una tónica, a un pié forzado para los restantes elementos del cuadro que han de ajustarse a esa convivencia con la nuda realidad asimilada por el espacio abstracto.

Dicho lo que antecede y para evitar un posible y grave equívoco conviene reparar en una seria advertencia del propio Braque: "Si se pierde el contacto con la naturaleza se termina, indefectiblemente, en la mera decoración". Se trata de una advertencia profética, porque esto es, justamente, lo que ha sucedido con la pintura abstracta. Por lo que llevamos dicho se comprende fácilmente que "contacto con la naturaleza" en ningún modo quiere decir "imitación representativa de la naturaleza"; quiere decir, sencillamente, buscar en la pintura una equivalencia del proceso natural creador; una modesta equivalencia en lugar de una mimética e insuficiente repetición. Braque es, como se sabe, un gran pintor de bodegones; ahí precisamente, donde hay alusión a un modelo natural, puede mostrarse con toda claridad lo peculiar de la nueva pintura. Un bodegón de Chardin, por ejemplo, tiene la medida de su perfección fuera del mismo, en el modelo natural; un bodegón de Braque tiene el modelo natural como simple incitación a una perfección que se cumple dentro del cuadro, que no sólo no implica fidelidad al modelo sino que, contrariamente, exige su transfiguración, su desrealización por inclusión en un mundo autónomo frente al mundo "real". En el descubrimiento de estas leyes ha participado Braque de la manera más eficaz, sobre todo porque, en el fondo, siempre desconfió de elucubraciones y teorías y se guió menos por disertaciones vagas sobre geometrías no euclidianas, cuartas dimensiones y números de oro, que por esa "geometría intuiti-

va" que, según Voltaire, siempre mueve la mano del verdadero pintor. La pintura de Braque tiene, a mi parecer, un marcado carácter espectral: es una mostración, una epifanía, de un nuevo mundo de logros y fracasos. Su color es un maravilloso sosiego opaco, totalmente irreal y totalmente evidente. La medida de los éxitos y los fracasos en pintura siempre la da, a mi juicio, el ojo, el simple ojo de la cara. Cuando el ojo se pierde en una maraña hermética y analítica de algún cuadro de Braque comprende que se trata de un propósito fallido; cuando contempla una dialéctica de colores nunca vistos o la serenidad y el equilibrio de estructuras inventadas, pero no gratuitas para la mirada exigente, comprende que Braque pertenece a los elegidos para crear y construir, cualquiera que sea la época, cualquiera que sean los supuestos que condicionan su tarea.

CELESTINO F. DE LA VEGA

IMAXINACIÓN E CREACIÓN

— NOTAS PRA UNHA CONFERENCIA —

Parez tan craro que isa potencia da ialma que chamamos fantasía ten virtudes creadoras, parez tan patente que a imaxinación seña o degrau polo que se comeza a rubir a escadeira da creación, que doadamente nos esquecemos de que a imaxinación posuie uns ordes de refreisión sober dila mesma, en cuio inicio, e como ponto de partida, está un certo pulo que é, como quere Campbell, onde reside toda a posibilidade de desenrolo do que chamaremos, fideles ó siñificado grego da palabra, mito. Hai, no abrirse dos momentos imaxinadores, coma un poder de centro, que é a posibilidade da comunicación total e chea do imaxinado. Ise poder de centro no que se conta —*mytos* siñifica conto—, ise poder de centro no mito, non é diferente de iso que os grandes mitógrafos, Eliade ou Risco, chamaban "mito do centro". Mansikka siñalóu que no complexo do mito do centro hai a concencia chea de quen o recibe, adora ou sirve, de que se trata dunha relación maxinada e que pra nada ten que ver cos Xénesis i as Cosmoloxías dos pobos no que trunfa. As máis das veces, ise mito do centro, isa imaxinación de comunicación sobrenatural, nascéu dun soño. Dun soño grande e repetido moitas veces, obtida a repetición por medios rituaes, pola súa propia perfeición infalíbeles.

A imaxinación, ben lonxe de ser isa "puissance d'erreur" denunciada por Pascal i ollada con desconfianza por todo o racionalismo clásico, é o fermento necesario de tódalas formas superiores de aitividade creadora: a cencia que esprica o mundo ou a téinica que o transforma, o discurso do filósofo, a táboa do pintor, a fábula do poeta ou do novelista. Lonxe de ser estéril, ela é, como decía Bachelard, esencialmente "oeuvrante", sementa a ialma de emociós, de imaxes e de símbolos, que reforzan o vigor do seu élan hacia a beleza i a verdade. Tanto máis eficazmente, sin dúbida, que a atención do esprito que se abandoa ós encantos i ás invitaciós do imaxinario, como di Pierre-Henri Simón, vai voluntariamentes a algún proieito de saber, de poder ou de contemplación, dibuxando eisí a liña de forza que orientará e concentrará o soño. Schuhl no seu denso estudo "Imaginer et Réaliser" parez pensar que a angustia é artificial e paralizante, e que a ensoñación, a *"rê-*

verie, l'exorcise", sendo muito menos fuga do mundo que adentramento ditoso, é benestar que favorez o xenio da invención.

Cando o Emperador da China mandaba compór o dicionario, establecía a linguaxe i obrigaba a que cada verba se adecuase perfeitamente a cada cousa, nunha valoración superior e realista da linguaxe, allea a todo nominalismo, tiña a seguridade, si for un filósofo do linguaxe, de que derrotaba unha valoración inferior da palabra, pro no seu pensamento de ordeador, de imperante cáseque cósmico, il sabía que se opuña dun xeito decisivo a unha nova creación do mundo. Sumisas ficaban as verbas ós siñificados, e ninguén, cunha palabra dada, podía nomear con valideza unha cousa diferente daquela recibida polo Grande Ordeador. Co cal, na China, durante algúns séculos, o Peixe dos Soños durmíuse, i a imaxinación humán ficóu atada detrás dunha porta de madeira que tiña novecentos noventa e nove cravos de ferro. Cando noutra idá os poetas comezaron a darlle ás palabras siñificados diferentes, a nomear con elas outras cousas que non eran as dos cadros do dicionario imperial, non somentes volvéu a imaxinación ó mundo, senón que nun senso que eu ousaría decir strictu, volvéu o mundo a porse dediante dos homes, dende a ponla frolida do pesegueiro á memoria dun camiño que vai por entre montes de cumes amadas da brétema, e que ún fixo nun vizoso cabalo por un amor de mocidá. E foron posíbeles cambios. Houbo novos arbres, novos paxaros, outra femenina beleza, nostalxia que nalgúns era vontade de morrer, e hastra novos impostos e unha reforma agraria.

No "Kaléuala" dos fineses antergos, o heroi Wainamoinen non pode rematar a súa nave porque non sabe a verba coa que pode faguer a proa i a verba coa que pode cravala quilla. Coñecidos son os terríbeles viaxes que fixo, atraveso dos grandes terrores, deica atopar quen llas dixese. E tendo na boca as palabras, fixo coelas a proa i a quilla. Os filólogos que estudaron o gran poema, saben que as verbas isas non eran ren se non estaban cheas da imaxe da proa e da quilla, se non respondían, por decilo dalgún xeito, a unha imaxinación previa e dramática, na que a nave do heroi vai polo mar maior saudando ventos. Pois iste verbigracia porque sempre se chega a un ponto no que temos que perguntar pola veracidade do maxinado, é decir, pola capacidade de creación da maxinación, dunha parte, e pola cantidade expresa de posibilidades reás que haxa no maxinado. Son, ó meu ver, cousas mui diferentes. A investigación sober diste tema lévao a ún a pensar que toda imaxinación é unha resposta a unha pergunta, e no mesmo senso en que o é todo mito.

A vocación do home é, en tódolos dominios i en tódolos sensos, un "poiein", unha creación onde concurren tódalas potencias da ialma, a imaxinación tanto como a razón, engade o xa citado Pie-

rre-Henri Simon. Pero é perciso que o cabalo branco non se adiante ó cabalo mouro, que nin un nin o outro forcen a mán do auriga. ¿Hai unha visión propiamente poética da condición humán? Schuhl non concede ó mito unha confianza sin reservas. *Deixemos*, di, *á imaxinación i á afeitividade tentar arrequentar o que hai de glacial e de inhumán no universo dos sabios, pro non lles permitamos aguillar pasiós ceibes de todo control, e non poñamos tódalas cosmoloxías e tódalas imaxinaciós a un mesmo nivel... Non imitemos ós doentes mentás, que non son capaces de exercer ise control. "El sueño de la razón, decía Goya, engendra monstruos"*.

Hai unha nova discipriña que se chama a psicocrítica. Formalmentes, esprica Charles Mouron, autor dunha tesis xa célebre, "Das metáforas obsesivas ó mito persoal", a psicocrítica consiste en percurar nas obras literarias familias, redes de imaxes obsesivas. Mauron sostén que istes sistemas de siños, dados polo inconsciente do escritor, e que forman a urdime do seu estilo, son máis decisivos que aqués que lle son ditados pola influencia do medio ou a reminiscencia cultural. As "metáforas obsesivas" son extrañas á vontade creadora, e moito máis que imaxes de contorno preciso, son redes de asociaciós, grupos de verbas automáticamente ligadas; en fin, "un pensamento primitivo, prelóxico, religando as imaxes asegún a súa carga emocional". E polo tanto posibles dunha interpretación metódicamente psicoanalítica. Pra Mauron o inconsciente é o que dá o estilo poético. Pro hai o instante, na elaboración do poema, no que o símbolo poético pasa a sere símbolo estético, e no que o facedor, o poietes, o poeta, atópase co problema do símbolo estético i a deformación estética. Toda metáfora representa nun certo senso unha deformación da realidade, "xa que imprica, diz W. Urban Marshall, a transferencia do nome dun ouxeto ó que perteñece a outro ó que non perteñece". Chamarlle frol a unha rapaza, ou cabuxiño a un neno, é tanto deformar o humán como cambear a proporción das súas pernas. Un caso límite dista deformación estética é a oración simbólica "o home é unha cana que pensa". Decir dun home que é unha cana é poñelo nunha crase tan remota á súa propia, que a proposición resulta un absurdo biolóxico. Non embargantes, afirma Marshall, e percisamente por istas desviaciós do real, é polo que verdadeiramente se decraran certos rostos da realidade que de outro xeito ficarían no escuro.

A natureza verdadeira do fenómeno de deformación estética —que é o ponto clave do problema da capacidade de realidade da imaxinación, das posibilidades de recrear o real—, foi estudado por Ezra Pound: *o uso poético do linguaxe*, decía, *toma palabras que ordinariamente teñen sensos convencionás ouxetivos, e forzándoos drento dunha estruitura nova e independente, ouxetiva sensos novos. A función do poeta é percisamente formular o que non atopóu deica agora espresión no linguaxe, iso é, en calisquer linguaxe, xa*

literario, xa plástico, xa musical. Sensos novos, o que na famosa carta de Van Gogh a Seurat, siñifica novos valores máis valiosos que os valores reás. Eu coido con Marshall que estamos eiquí tocando de drento o tema da imensa impropiedade da poesía. Nun dos seus ensaios fala Chesterton das "súbitas e fondas impropiedades da poesía do Dante", as que, ademáis, eisisten en toda grande poesía. En lugar de decir que Beatriz víase fermosa, Dante diz que se sentía coma Glauco *cando coméu da herba que o fixo compañeiro dos deuses...* Ista evocación de símbolos remotos, iste chamar espritos dende a imensidade profunda, coma o Glauco verde mar, *efeitivamente suxire algo implicado na teoloxía da custión. Suxire que tódalas imaxes fermosas son sombras dunha beleza real, e que nun determiñado senso poden adatárese ou intercambiárese ó seu servicio. Evita a idolatría dunha sombra nun espello, coma si fose o orixe de todo. Beatriz debe amarse porque é bela, pero é bela porque trais dela hai un polifacético misterio da beleza, que tamén debe verse na herba, no mar, e aínda nos deuses mortos.* Deica eiquí Chesterton. A traveso, pois, dunha deformación estética, que é sempre filla da máis viva i alerte imaxinación, chegamos ó caráiter revelador do arte. E non importa nada, incruso é inevitabre en toda creación, que si hai valores máis valiosos que os valores reás, istes derradeiros fiquen escurecidos.

Toda literatura comprometida querе ser recibida como un testimoño, pro acontez, i en grande parte pola inescusabre necesidá de comunicación e porque o testimoño ten de ser afinado deica o linde das posibilidades dramáticas —é decir, do conto e da súa moralidade—, que isa literatura somentes se testimoña a sí mesma, é o seu propio testigo, vive de testimoñarse a sí propia; i o testimoño é tanto máis literario canto máis isa literatura se sinta avencellada a unha ideoloxía que interpreta unha realidade, social, política, relixiosa, etc. Isa literatura perde terra tan axiña como se convence de que testimoña, desconéitase do real, faise simbólica porque se enche de tópicos, e no millor dos casos remata creando, na propia vida cotián, *zonas de espello,* que decía Charles du Bosc, e que son ístas a proba, para min mui sabrosa, de que a imaxinación, aínda cando non se pensa usala e dase por soterrada, crea incrusive a contrapelo. Isto é, deforma.

Toda literatura, xa non faguería falla nin decilo, subxetiviza o material que manexa. A un Robbe Grillet ou a un Butor ou un Michel Simon, gostaríalles que o que iles chaman "ouxetivización" se transformase nun "monólogo exterior" que fora algo equivalente ó descobrimento do monólogo interior, célebre dende Proust e Joyce. Pro cando isa literatura coida que chegóu á máisima clarificación do contorno —no que se perden, asépticos e isolados, os persoaxes—, entón isa literatura aparez máis literatura que nunca, totalmente desvencellada, descomprometida, indiferente ou impasibre diante

do *fatum*, vivindo máis que nunca dunha convención estética. Compre engadir que non sería posibre recibir unha poesía como poesía ouxetiva. Mikel Dufrenne no seu espléndido e profundo libro "Le Poétique", partindo do feito de que as diferentes artes específicanse pola súa materia, é decir, polo *quale* sensibre que poñen en obra, e que sendo a materia do poeta propiamente verbal, a poesía non pode sere nin pura música, nin desencadenamento dun léisico sin sintasis, nin encadenamento de fonemas sin tema. "Sendo a natureza da palabra siñificar, rexeitar o senso testimoña un rexeitamento da poesía mesma, unha vontade de contrapoesía". Certo que o absurdo i o impensabre non son en sí poéticos, pro sin dúbida que o senso i o tema dun poema son dunha natureza ben diferente dos dun discurso. Van máis lonxe que a siñificación i a espresión, e máis alá do ordre dos conceitos, espallan unha lumiosa —hai a lumiosidade das trevas, craro—, colleita de imaxes que restituie na súa inmediatez o real múltiple e tembloroso. Cando Butor di que as palabras non son siñificantes, destruie ou entrega á inercia a materia mesma do seu arte.

Unha literatura fantástica, ó xeito dun Balzac, poño por caso, é un testimoño irrefutábel do home, e non tanto pola complexidade dos materiás que o novelista axunta i ordea, canto se non qué tódolos membros da enorme fauna balzaciana son portadores, na súa viaxe, dunha realidade soñada, tan veraz, apaixoada i aitiva, como a realidade esterior i ouxetiva. A realidade da parte de ensoñación soio pode ser tratada dun xeito imaxinativo, ou decatándose de que os imaxinares de Pedro son unha realidade vivible, cando xa que non vivida realmente. O que ven ser o mesmo. Toda *realidade* pode ser vulnerada, ferida nos mesmos rís, pola imaxinación creadora, que si o é verdadeiramente, é máxica, i entón siñala que aquela realidade é cambiante, xira súpeta, amosa mil caras, está feita de cen séculos e lugares, convoca ó sol e maila lúa a un tempo, e sigue sendo unha realidade que o home habita. É decir, o mundo real no que nasce, vive e morre o home esencial.

De grande parte da literatura máis á moda —e moda é o que pasa de moda; non hai que deixar de decilo—, parez deducírese como que lle queda prohibido ó home, non xa tanto o dereito a soñar, coma o dereito a soñarse, que é unha cousa incruso diferente e ben máis profunda e importante. Pro niste soñarse está a posibilidade humán de continuar crendo nos mitos e tamén sí de espricarse polos mitos, e no xeito máis antigo que se quixer. Defender isto é estar de parte da trabe de ouro, o asento lumioso do Cosmos, e recoñecer que sempre a espranza é posíbre ó aventureiro, ó animal "máis estrano que eisiste".

Doado é recoñecer que a vida é triste, que os nonsensos enchen coas súas facianas as paredes do laberinto, que o hai, e no fondo

do cal un home, unha vez, pode ser devorado. Pro hai sempre os herois que ousan e convocan á dona, cáseque mater, cáseque deusa, portadora do fío. O exercicio propiamente humán é sair á luz do sol, e xa na coda da terra intentar repetir o vó estupendo do falcón. Todo soño de home en percura da liberdade é unha forma de icarismo, e isto, o mito de Icaro, é unha vocación de entusiasmo, no senso etimolóxico da verba, e polo tanto unha forma de superación, tanto do absurdo cósmico esencial, si é que o hai, como da propia condición humán, cuias raigañas máis vocadas á podredume non teñen porque seren sempre recoñecidas i aloumiñadas na desesperación e na tristura. Polo pronto, a imaxinación sabe que houbo unha Idade de Ouro i un Paradiso Perdido.

Dante puxo ós tristes no Inferno, i eles mesmos, néboas borrallentas nos escuros cómaros de aló embaixo, se decraran, que *foron tristes no aer que do doce sol se aleda.* Preferiron outras cousas á serea vida, sagrificaron á tristura i ó medo as verdadeiras riquezas. As máis das vegadas preferiron, especialmente no noso tempo, á vida vivida unha vida razoada no terror. Digan o que digan moitos dises da angustiia vital, a súa vocación é a vocación de negadores, e negan dende a preguiza i o medo. ¡Cántos días, frente a ises negadores, un non di, coma un fermoso canto de espranza, aquelas verbas de Bernando: *¡Cando morra, decídelle ó Doce Reino da Terra que o amei muito máis do que ousei decir!*

O propio dun escritor é contar craro, seguido e ben. Contar a totalidade humán, que il pola súa parte ten a obriga de alimentar con novas miradas. E si hai algo que esteña craro nista dieta, é que o home percisa en pirmeiro lugar, coma quen bebe auga, beber soños.

ÁLVARO CUNQUEIRO

COCTEAU

Gostaba de chamarse poeta. Non quería outro tídoo. E tiña, cara á vida, unha aititude de poeta: entrega, desinterés, alporizamento, resoancia. Persoalmente, Cocteau era un poema animado.

Pro o seu esprito poseía unha estrana lumiosidade analítica. Unha certa ollada inteleitiva, razoadora. Algo ó que eu non consideraría como inspiración e sí como lucidez. Isa lucidez tornábao arrebatado i o arrebato simulaba a posesión lírica. Entón Cocteau escribía os seus mellores libros. Algúns, como "La dificulté d'être», poderían sere firmados por un psicólogo das profundidades. Cecáis seña ista obra —de pouco balbordo entre o gran púbrico— a que mellor descobre toda a intimidade patética do estraordinario escritor. Alí está ele esaitamente, lucidíamente definido como sendo, an forma unitaria, "Robinson et son île". E por iso se pasóu toda a vida a facer laboura de prospeición de sí mesmo. ¿E qué encontraba cabo de sí? Agora, e sempre, *unha gran dificultade de sere.* Unha gran dificultade de chegar a sere ele mesmo, o Jean Cocteau inquedo, altruista, sensibre, aberto.

Fontenelle, centeario, está no intre de morrer. O seu médico pergunta: —"Qué sentides, M. de Fontenelle?". E M. de Fontenelle resposta: —"Je sens une difficulté d'être". Entón, Cocteau engade: —"A súa é unha dificultade da derradeira hora. A miña data de sempre. Debe sere un soño o vivir doadamente no propio pelexo. Eu teño, de nacencia, unha cárrega mal estibada. Nunca fun sereo. Velahí o meu balance cando me prospeiciono".

Percisaba do rigor sostido. E soio era dono do rigor no cambio. O encontro con Raymond Radiguet foi decisivo na súa vida. Pro a amistade do grande e precós aprofundador que foi o pai de "Le diable au corps" somentes duróu pouco máis de catro anos. O pasamento de Radiguet marcóuno pra sempre, deica o estremo de decrarar que de Radiguet tiña ele o seu chisco de clarividencia, e que a morte do amigo o deixara "sin direitrices". Hai eiquí, sin dúbida, moita homildade sincera, moita porción de homaxe á sombra fuxidía, ó terríbel e anárquico rigorista que era Radiguet. Mais tamén hai a inquedanza que promove no seu esprito a falla sempiterna de acougo razoábel. Non importa que a forza de inventar cousas chegue a defender o seu polifacetismo con máisimas como ista: «Unha obra de arte debe satisfacer a tódalas musas. É o que eu chamo *a proba por 9*". Pois cando fala en tono menor, na hora estrana que ten todo escritor —a hora da confidencia *escrita*— vai estampar istas verbas reveladoras: "Eu non podo seguir por moito

tempo unha ideia. Déixoa fuxir cando sería perciso chegarme a ela e choutarlle enriba. Toda a miña vida cacéi eisí, incapás de facelo mellor. Isto é o que trabuca á xente que toma os meus achádegos por habilidades, e as miñas fallas por pura estratexia".

Os achádegos foron, vegadas abondo, faiscantes, deslumbradores. "Le foyer des artistes", os "Portraits-Souvenir", "Thomas, l'imposteur" testemuñan diste aserto. Logo, e denantes, viñeron os alardes estilísticos, as innovacións, as solpresas. Pro a confesión segreda está nises libros. Unha confesión que o vai levar á pescuda dramática da leira inmutábel que había cabo de sí e que cabo de sí endexamáis atopóu. «¿Ónde estóu eu?», parece decir. "¿Ónde o meu inaliebel corozo, a miña firme verdade?". Niste senso, a figura e a obra de Jean Cocteau son un bó símbolo de certas pechas, caladas traxedias inteleitoales. Ele portóu a súa con elegante libertade, con digna e aparentemente leda concencia de "clerc". Foi, polas foras, ledo e comunicativo. Polos dentros, un insatisfeito. "Je ne me montre qu'aux heures de la parade ou du numéro".

Agora acabóuse todo. Da presenza física do fino prospeitor, do amigo xeneroso, non queda rén. Esvaecéu a súa risada, os áxiles movimentos dos mans cheas de espresividade, o "estraordinario pulo da súa palra cotián" que decía Gide, o desdén sin acedía a elegancia espritoal, a bulra sin fel. Nin parada, nin número propio.

Agora xa está a soias ca morte, a súa escondida e perenne amiga. Pra ben —e pra mal— a lenda disponse a tecer a cobertura da inautenticidade. ¿Cánto se tardará en entendelo como o que realmente foi, como un ser humán en anguria tremecente, desequilibrada, doorosamente esperta?

Chegóu o intre das ceremonias solemnes, dos simbolismos importantes. Comenza o enterro sin final. O que fan os críticos. O que fan, sin rematar xamáis, os eruditos. E será mester fuxir deles. Como ele mesmo fuxíu dos funerales pomposos de Jean Giraudoux: "Ímonos. Ele non viu", díxolle a un amigo.

Ímonos nós, tamén. Pois ele tampouco estará nas renarterías de uns e outros. Ele estará, a bó seguro, no seu enteiro, lucidío e sereo pasamento que ahí queda como unha definitiva leición. Non esquezamos que pra ele, pra Jean Cocteau, a morte, á que adicóu moi fondas e fermosas páxinas, era, denantes que outra cousa, a progresiva e implacábel domeadora do home, a súa grande, inespricabre carceleira. A escolante do máis puro rigor —o que ele tanto arelaba—. A estremada abandoadora. A fabricante despiadada —por esceso rigorista— do máisimo desterro. A que pouco a pouco se vai sentindo máis e máis cómoda, máis e mellor aloxada no corpo do home. A que, co percorrer dos anos, se toma menos traballo en enganarnos. «E a súa groria é cando ún fina. Entón ela xa pode sair, e pecharnos con chave».

Cocteau está definitivamente pecho ca chave da morte. Deixémolo no seu repouso. Que o orden, como sostiña Radiguet, o gran desaparecido, "volva, á longa, a colocarse por sí mesmo arredor das

cousas". As cousas de Jean Cocteau son os seus libros. E que eles —"mon oeuvre joyeuse"— que foron antes que parada e número, confidencia e segredo, vaian devagariño falando por ele. Polo mellor dele. Polo que teutóu acadar, e non conqueríu, na anguria da "dificultade de sere".

G.-S.

UN TEXTO DE COCTEAU SOBOR DA EDITH PIAF

Fitade pra ista mulleriña cuias mans son as do lagarto das ruinas. Fitade a súa frente de Bonaparte, os seus ollos de cega que acaba de recobrar a vista. ¿Cómo cantará? ¿Cómo se espresará? ¿Cómo sairán do seu cativo peito os grandes laios da noite? E veleiquí que ela canta ou máis ben que, ó xeito do reiseñor de Abril, proba o seu canto de amor.

¿Escoitáchedes isa laboura do reiseñor? Sofre. Dubida. Desafina. Afógase. Lánzase e recae. E, de sutaque, atopa. *Vocaliza. Conmóvese.*

Axiña Edith Piaf, que se proba a sí mesma e que proba ó seu púbrico, ten atopado o seu canto. E veleiquí que unha vos que sae das entranas, unha vos que a habita dende os pes deica á caluga, desenrola unha grande onda de negró veludo. Ista onda quente asoláganos, atravésanos, penetra en nós. A partida está xogada. Edith Piaf, como o reiseñor invisíbel apoleirado na súa ponla, vai facerse, ela tamén, invisíbel. Xa non quedará dela máis que a ollada, as máns pálidas, a frente de cera que engancha na lús, e aquela vos que inza, que rube, que rube, que pouco a pouco a sustituie a ela e que, ó medrar como a sombra a carón dun muro, reemplazará groriosamente a miuda e tímida rapaciña. A partir diste intre o xenio de Mme. Edith Piaf tórnase visíbel, e todo o mundo o testemuña. Ela transcéndese, transcende ás canciós, e vai máis alá da música e máis alá das verbas. Transcéndenos a nós. A ialma da rúa fala ós inmobles que a cercan. A ialma da rúa penetra en tódolos aposentos da cidade. Xa non é Mme. Edith Piaf quen canta: é a chuvia que cae, é o vento que sopra, é o luar que estende o seu mantel.

(Texto escrito por Jean Cocteau hai perto de vinte anos).

BORIS PASTERNAK

ESTRELA DO NADAL[1]

Bruaba o vento da estepa
no corazón do inverno
i o neno tiña frío
na choupana aniñada nun cómaro do outeiro.

O alento do boi era un contento.
Enchían a choupana
os animás domésticos
que acarón do berce arrolan nubes tépedas.

Pastores picariños rubidos nalgún teso
depinican da zamarra graus de millo, herbas,
feno... Cáseque endormecidos
ollaban noite adrento.

Ó lonxe, un cimiterio de neve silandeira,
campas e campas, regos.
Carros axionllados xunto ás eiras.
Sobor do cimiterio soio o ceu inzado de estrelas.

Alombaixo, na paisaxe infindábel
—debruzada na fiestra sinxela
coma un probe candieiro de corte—,
a estrela enxamáis vista que aloumiña de Belén ós vieiros.

Radiosa coma unha lumareda,
lonxe de Dios, alén do firmamento,
ardía talmente os mollos
latexantes e fartos dun palleiro.

I era a estrela coma unha acesa moa de muíño,
ou, quizaves, coma un facho de uces
radío polo mundo, radío polo mundo
arrepiado coa aparición daquila estrela.

[1] Asegún a traducción italián do orixinal ruso, dada á luz en Milán, 1957, polo editor Giangiacomo Feltrinelli, i en París, traducción francesa, pola Librairie Gallimard, *Vers de Iouri Jivago*, 18, in *Docteur Jivago*, capídoo XVII; tendo á man as traduccións castelán e portuguesa, saídas do prelo da Editoria' Noguer, S. A., México, 1958, e Itatiaia, Belo-Horizonte (Brasil), id.

As tintas do abrente xa pintaban
a aurora profética.
...Namentras, os tres reises astrólogos
púñanse axiña a camiño trala fogueira.

Camelos derreados de presentes,
e burriños abondo, enanos ou esguíos,
devalaban polas congostas, monte abaixo.
Pantástica estadea pechaba o hourizonte:
o futuro hastra o fin e os soños seculares,
tódolos soños, tódolos mundos, cavilaciós de tódolos séculos,
o futuro todo de covas e museus,
as consellas das meigas, o obradoiro dos encantadores,
do Nadal os piñeiros, dos neniños os soños.

Os trémolos cirios acesos, os enfeitos galanos
e froridos, a dourada quincalla...
(cada vegada, máis aspre e máis tolo fungaba o vento da estepa)
...tódalas mazás de ouro e carabeles de vidro.

Antre niños de corvos e ponlas verdecentes
de amieiros sombrizos, víase a iauga apreixada
polos gallos brilar lonxe do outeiro.

Pastores picariños ollaban os camelos
i os oufegantes burriños, na ribeira:
—"Imos con iles, vamos, a adourar o milagre".
De zamarra abotoada desafiaban o vento.

Caneábase entón polo carril da neve.
Sobor da barcia rútila, como amosas de mica
rastros de pes despidos levaban a choupana.
I os mastíns dos pastores, cabo dos amos,
oubeaban á lus da outa cacharela.
Era a xiada noite unha noite de andrómena:
tremían invisíbeles as cousas i os seres
namentras o nevoeiro i a montaña estoupaban.
Os cans, espavoridos, gañían rente das pernas
ó aconchego dos donos camiñantes.

Antre o mesto xentío que rubía dos eidos
á estrada, atopábanse anxos
invisíbeles ás criaturas humanas.
...Mailos pasos na neve deixaron amosas.

O pobo, de vagar, foi trepando ó outeiro.
Alborecía. Esgrevios, debuxábanse os cedros.
—"E vostedes, ¿quén sodes?", díxolles María.

—"Pastores somos, de boa caste, e correos do ceu,
que eiquí vimos axiña para loubar a ámbolos".
—"A corte é pequeniña. Fitade algús da porta".

Nise intre cinza e xofre que arrecefe o abrente,
palafréns i estribeiros laiábanse da friaxe,
namentras os señores bulían a cabalo.
Orneaban os burriños, rinchaban os camelos
xunto á pía de pedra do bebedouro.

Alborecía. Coma si fosen chícharos, o abrente
debullaba as derradeiras estrelas da bóveda celeste.
E daquila xuntanza a eito, soio ós Magos
deixóu traspasar María a soleira da porta.
Durmía o Neno neniño nun berce de carballo,
i era coma luar acugulado na fenda dun toro.
Nin agasallos nin pelicas tiña,
máilos beizos dun burriño i as ventas dun boi.

A escuridá da corte i a homildeza do gado
faguíalles, ós Reises, parlicar amodiño.
Un aldeán postrimeiro, do curruncho sombrizo,
puxóu e trouxo a si polo brazo a un dos Magos
que se viróu, e víu:
a Virxen, dende a soleira,
oferecía pousada á estrela do Nadal.

Trad. X. LANDEIRA YRAGO

NOVA HIPÓTESIS DE TRABALLO PRA O ESTUDO DAS VÍAS ROMÁS

Levando enriba de nós, como levamos, a encarga de facer pra a grande *Historia de Galicia* a saír nas Américas o enredoso capídoo do conquerimento e romaización da nosa terra, temos encetado o prural probrema dos camiños principaes e secundarios que bulían polo chan da *Gallaetia* neste tempo.

O estudo itinerario que temos de levar a termo leva consigo o da interpretación de dúas fontes primordiaes que teñen dado moito que facer ós arqueólogos europeus, amáis da chamada Táboa Pentingeriana. Unha e outra refírense a vías militares; vías, por tanto, estratéxicas que tiñan de estar ben coidadas, que serían as mellores e principaes pra que por elas se poideran mover as lexións libre e rápidamente, inmediatas ás cidades máis importantes e de valor castrense recoñecido. Unha de taes fontes, o chamado "Itinerario de Antonino" é conocido de vello e encol das súas liñas teñen caído moitos ollos de estudosos dende séculos atrás. Os nosos Sarmento e Cornide fitaron moito pra o seu contido, formado de listas de pobos antergos, con nomes revesgados que ós mesmos romaos se lle facían dificultosos na prenuncia, e con números á par de eles que siñalaban a distancia en millas que os separaban. Dempóis de aquéles, Verea, Barros Sibelo, Díez Sanxurxo, Casto Sampedro... por citar algúns historiadores galegos somentes, esculcaron pra tratar de identificar os poboados marcados no "Itinerario" como estacións militares no seo da *Gallaetia*. A outra de aquelas fontes non foi coñecida dos nosos investigadores antergos, porque o seu achádego en ponto inda non ben determinado, que se ven atribuindo ter sido na antiga *Asturica Augusta* (Astorga), tivo logar en tempos modernos: son as taboiñas de bairro, en número de catro, que son chamadas por nomes taes como "Itinerario de Bairro", "Placas de Astorga", "Taboletas de Cangas de Onís" (por conservarse alí), e últimamente "Taboletas ou Itinerarios do duunviro Lépidus", que conteñen así ben ristras de nomes tópicos antigos con a distancia entre eles.

Quen lle chama de ista derradeira forma é un erudito novo que se criou en Compostela e que reside en París, Gonzalo Arias, quen tomou a seu cárrego o editar un xornal con ciclostil, en folio, encabezado polo grabado de unha pedra miliaria e o rótulo da pubricación: *El Miliario Extravagante*, con subtíduo espricativo do seu rol: *Boletín semi-científico e intermitente de geografía histórica.*

Iste boletín, non embargantes, non ten nada de estrano. Nos dous números que leva pubricado, todo é normal, incruso o propio tíduo, pois no primeiro dos ditos números correspondente ó mes de agosto de iste ano de 1963, dáse espricación suficente de tal nome que é sinxelamente precautorio pra dar a entender que está "desvencellado de toda institución científica ou cultural", que ten un programa apaixoado de revisión do feito hastra o presente e de que a sua saída, inda que pensada pra cada dous meses, é realmente imprevisíbre. Por outra banda, confesa que inda que o seu "ámbito de interés será a xeografía histórica da Península Ibérica e máis con-

cretamente de España..., o tema que probabremente domeará hastra cáseque acaparar a nosa atención —dí— será o das vías romáas".

Os estudos pubricados, todos importantes, inda que baseados nos métodos máis científicos, resíntense de un certo desgaire literario a que non estamos acostumados no restricto campo da investigación arqueolóxica. Así o certamente máis intresante, pubricado no segundo número correspondente ó mes de setembre, debido ó cálamo do noso amigo don Gonzalo Arias e que sai co gallo de prestar algún servicio ó VIII Congreso Internacional de Arqueoloxía Crásica, a celebrar en París do 3 ó 13 do dito mes, leva este tíduo: *El Secreto de Antonino;* e dous capíduos noméanse *Preludio Fantasmagórico* e *El "busilis"* del negocio, o que pode estraviar ó lector a primeira vista respecto da seriedade certa de que o estudo está asistido.

Por esta seriedade, por este interés da materia, por esta trascendencia que respira o artigo *El Secreto de Antonino* (p. 18-36)) é polo que queremos dar un estracto do mesmo pra conocemento dos estudosos galegos a fin de ter en conta as suas suxestións no estudo das vías romáas da nosa Galicia.

En efecto, unha nova e suxestiva hipótesis trascende de ise estudo que, de apricarse ás vías militares que atravesaban o chan galego, pódense obter notabres escrarecimentos pra identificar as diversas estacións dos itinerarios.

É sabido que as distancias entre as estacións, expresadas en millas, teñen sido deturpadas polos copistas e aparecen con variantes nos diversos manuscritos do "Itinerario de Antonino", o que pon impedimento en moitos casos pra conocer con esatitude o logar onde viña a asentar unha determinada estación militar. En outras ocasións, inda que conocido o emprazamento de unha estación viaria non coincide a distancia señalada no Itinerario antoniniano ou no de barro de duumviro Lépidus exactamente cas medidas reales da vía entre duas estacións consecutivas, tomadas sobre do tarreo. ¿Qué pasa? O autor de artigo, don Gonzalo Arias, conta como unha observación do seu colaborador don Víctor Hurtado colocóu ós dous nunha pista que dou ocasión á nova hipótesis de traballo que tratamos de espór agora.

Un novo eisamen do "Itinerario" fíxonos ver —espresa Arias— que en él hai tres casos gramaticaes: ablativo, locativo e acusativo. Foinos fácil formular a nova hipótesis que desde entón ven resistindo victoriosamente todas as probas a que a temos sometido: *o ablativo e máis o locativo teñen igoal valor e se empregan cando a mansión se encontra verdadeiramente no camiño; o acusativo (que señala dirección) emprégase pra indicar que do ponto en que se contan as millas se separa da vía que se descrebe outra vía, probablemente secundaria, que leva á cidade mencioada* [1].

Velaiquí formulada unha hipótesis importantísima que ten todolos visos de verosimilitude, e que haberá que ter en conta de eiquí en diante, na mensuración das vías romáas.

De contado pasa o co-autor da hipótesis e seu espositor a pór diversos exempros "que constituien a mellor espricación e o mellor argumento". De eles imos escoller eiquí o único atinente ás vías romanas que percorren a terra galega. Non comentaremos porque nos levaría moi lonxe o comentario. Somentes afirmaremos que discordamos en absoluto con todo o que non sexa colocar a *Brigantium* na Coruña. É xa hora de abandoar o "mocosuena" decimonónico *Brigantium*=Betanzos pra aterse ás fontes históricas, ós achádegos arqueolóxicos e ás referencias dos documentos medievaes que acreditan a primeira ubicación. Xa non decimos cousa de *Brigantium* levado a Bergondo porque o propio autor de ista atribución insinuada no artigo, en carta de 8-X-963, renuncia á sua suxerenza de que alí estuvese situado *Brigantium*. E, sin que supoña aceptación pola nosa parte *en detalle*, aceptamos como exempro, *en xéral*, da suxestiva hipótesis as palabras do noso amigo que din así, suprimindo o cróquis que as acompaña:

[1] O suliñado é noso pra que resalte, de primeiras xa, a nova hipótesis obxeto da presente noticia. *F. B. B.*

"Datos do Itinerario:

Trigundo		(variante: Atricondo)
Brigantium	XXX	
Caranico	XVIII	(variante: XVII)
Luco Augusti	XVII	(variante: XIIII)
		(Saavedra: vía 20)
		(Wesseling: 424, 4-7)

"Con bastante verosimilitude tense localizado *Trigundo* en Linar Trigonde, no término de Restande, con vestixios románs [2]. Mais si dende alí pretendemos, cas 65 millas dispoñibres, chegar a Lugo pasando por *Brigantium* (que pra uns é A Cruña e pra outros Betanzos, mentras eu pregunto si ninguén terá pensado en Bergondo, pobo homildoso que, amáis de ter un castro, conserva cáseque inalteiradas as consoantes de *Brigantium*) nos faltarán unhas 20 millas".

"Por outra banda, dendes de Lugo deica Moar pode rastrexarse no "Diccionario" de Madoz un vello camiño de pelengrinos do que xa nos temos ocupado en outro logar [3]. Iste camiño —sen dúbida unha vía romáa, pois como "camiño de Sant-Iago" descrebe un arrodeo inespricabre— pasaba por Friol, Sobrado dos Monxes, Boimorto e Gafoi, e quizaves continuaría cara Corcubión ou Finisterre. Dende Linar Trigonde hastra Lugo cóntanse ben por iste camiño as 65 millas (91 kms.) [4], que polo traiecto tradicionalmente proposto resultan insuficentes. *Brigantium-empalme* estaría destoncias cara As Corredoiras, antre Boimorto e Sobrado".

Velaiquí un novo elemento, a *mansión-empalme,* con que debemos contar, siquera como hipótesis de traballo, pra estudar as nosas vías galegas. Pode resolver en moitos casos o confusionismo que eisiste, en canto a algunhas estacións viarias, por considerar principal a estrada antiga que por elas pasa, cando pode tratarse, sinxelamente, de unha vía secundaria, e aquéla atravesar algunhas millas lonxe da mansión cuio nome figura no Itinerario, en cuio caso é evidente que o cómputo das distancias debe facerse de xeito que se teña en conta a vía de enlace.

FERMIN BOUZA BREY

[2] LÓPEZ FERREIRO: *Historia de la Catedral compostelana,* según cita que fan Antón Blázquez e Anxelo Blázquez en *Vías de Sigüenza a Zaragoza... y de Padrón a Lugo,* Madrid, 1932, p. 13.

[3] *Peregrinando sobre el mapa,* en "Ruta Jacobea", núm. 0 (sic). Poden pedirse exemplares de este boletín a min mesmo ou a "Los Amigos del Camino de Santiago", Estella, Navarra.

[4] O. A. do artigo pon 91 kms. como correspondentes ás 65 millas; máis tendo en conta que, según él mesmo dí na p. 11 do núm. 1 da sua pubricación, utiliza pra os seus cálculos o valor da milla como de 1.480 metros, resulta indubitabre que as 65 millas darían 96,200 kms.

UN ASPECTO DE LA PROSA DE VALLE-INCLÁN

El musicólogo E. Martínez Torner, que en compañía de Jesús Bal recorrió Galicia recogiendo nuestro cancionero musical popular, cuyos materiales se encuentran actualmente en Barcelona, en el Instituto de Musicología del C. S. I. C., llevó a cabo interesantes estudios sobre la acentuación rítmica en varios escritores eminentes. Uno de los estudiados fué Valle-Inclán, por quien sentía Torner gran admiración y honda amistad. Los resultados de este estudio los dió a conocer a través de una charla radiofónica difundida por la B. B. C. de Londres en junio de 1952. Por el indudable interés de sus conclusiones incluimos a continuación el texto de dicha charla.

La figura de Valle-Inclán aparece trazada en todas las historias de nuestra literatura con un rasgo común: el de la cordial simpatía por la personalidad artística del gran escritor. Cualquiera que sea el plano en que el crítico se coloque para juzgar la literatura valleinclanesca, no podrá menos de sentir un íntimo afecto por aquel místico enamorado de la belleza, que vivió siempre pobre por defender la pureza de su arte. Gran prosista y gran poeta, su pluma recorrió una espléndida diversidad de motivos: desde los pastoriles hasta los políticos; desde los legendarios hasta los de la vida moderna. Y siempre, en la amplia variedad de sus obras, se percibe una latente y singular emoción que las identifica. Esta singular emoción, diferenciadora de la producción valleinclanesca en el conjunto de la literatura nacional, proviene de su tan acentuado temperamento gallego, el cual se muestra más abiertamente en las obras de su primera época: *Flor de santidad, Jardín umbrío, Aromas de leyenda,* y las *Cuatro sonatas*. Entre éstas es, seguramente, la de *Otoño* la de inspiración más elevada y es también una de las más logradas creaciones del artista.

Sirviéndome exclusivamente de ella, pretendo comunicar uno solo de sus aspectos —por no haber tiempo para más— de ese carácter diferencial gallego en la prosa de Valle-Inclán. Este aspecto a que me refiero lo constituye la acentuación rítmica, es decir, las medidas en que, a la manera del compás en la música, aparecen distribuidos los acentos, ya sean los propios de los vocablos o ya los de énfasis. Así, por ejemplo, en los siguientes trozos. Camino del Palacio de Brandeso, el Marqués y su mayordomo se detienen un rato en los viejos molinos de Gundar. Les recibe la molinera:

—"Pasen y siéntense al fuego. Mal tiempo tienen, si son caminantes".
—"Pondré unas trébedes al fuego, si acaso les place calentar la vianda".

Aparece luego el molinero, al cual ofrece vino el Marqués:

—"A la salud del buen caballero, que nos lo da...". "De hoy en muchos años torne a catarlo en su noble presencia".

Llega luego el Marqués al Palacio de Brandeso, donde le recibe una vieja criada:

—"Páguele Dios el haber venido. Ahora verá a la señorita. ¡Cuánto tiempo la pobre suspirando por vuecencia! No quería escribirle. Pensaba que ya la tenía olvidada. ¿Verdad que no, señor mi Marqués?".

Es evidente en estos trozos la predilección por el ritmo ternario y éste aparece con frecuencia formando períodos de cuatro unidades de manera semejante a la acentuación característica del más popular de los cantos y bailes gallegos: la muiñeira. Esta particular medida se la conoce universalmente, con el nombre de "ritmo de gaita gallega", cuyo tipo perfecto de acentuación literaria nos lo dan estos versos: "Tanto bailé con la gaita gallega". No existe siempre análoga simetría acentual, ni aún las once sílabas del verso característico, para que el oído reciba la impresión de este ritmo. Podrían citarse muchísimos ejemplos del Cancionero Tradicional de Galicia, en que la muiñeira ofrece en sus versos variedad de medidas y acentos y que, sin embargo, siguen haciéndonos sentir esa rítmica peculiar.

Así, entre otros muchos que se pueden escoger:

Terra, terriña, terra da ialma,
terra da xente nobre e fidalga.

Miña nai paréume e casóume;
veu aquel barballoteiro e levóume.

Es fácil establecer la identidad entre estos ritmos y los de los trozos leídos de Valle-Inclán. Los repetiré acusando la acentuación.

—"Pasen y siéntense al fuego. Mal tiempo tienen si son caminantes".

—"Pondré unas trébedes al fuego, si acaso les place calentar la vianda".

—"A la salud del buen caballero que nos lo da. De hoy en muchos años torne a catarlo en su noble presencia".

—"Páguele Dios el haber venido. Ahora verá a la señorita. Pensaba que ya la tenía olvidada. ¿Verdad que no, señor mi Marqués?".

Esa diversidad acentual de la muiñeira podemos percibirla claramente en la que dice "O quer que lle quer".

Este ritmo, esencialmente lírico, aparece en las obras de Valle-Inclán, muy por encima del propio y característico de la prosa netamente castellana. En ésta, según advirtió ya un filólogo, es el ritmo binario, de emoción épica, el predominante. Es el que mejor convenía a la medieval canción de gesta y al romance, y es el mismo que presta al habla de Castilla, ese tono de reciedumbre, de masculino vigor con que la sentimos.

¿Recurrió Valle-Inclán a ese especial ritmo lírico en la elaboración de su prosa, principalmente en aquellas obras cuya acción se desarrolla en Galicia, para conseguir autenticidad de carácter? No lo creo. Más bien hay que pensar que era éste, de manera subconsciente, su ritmo interno predilecto, así como otros escritores ofrecen también el suyo propio con acusada insistencia. Aunque, en efecto, el ritmo de muiñeira aparece con mayor frecuencia en las obras de Valle-Inclán que se refieren a Galicia, no está, ni mucho menos, ausente de las demás. Sin embargo, hay que tener en cuenta su presencia más reiterada en aquéllas, y también el que la reiteración se acentúe en cuanto hablan personas del pueblo. ¿Por qué es así? Tal vez esta breve pregunta plantee una difícil y sutil cuestión de orden psicológico.

Así como en nuestra memoria conservamos indelebles los colores y las formas del paisaje físico en que nos hemos criado, y, emigrados, nos lo hace revivir la presencia de otro paisaje análogo, despertando emociones sentidas en otro tiempo, así también nuestro espíritu conserva, con impronta profunda, los recuerdos de un paisaje sentimental, en cuya primavera florecieron acaso nuestras primeras ilusiones acunadas por ver-

náculos ritmos de canciones y danzas. El recuerdo de la pretérita vida espiritual puede ser reanimado por virtud de una coyuntura propicia, surgida por voluntario deseo o por accidente inesperado. Esta coyuntura propicia se la depara al artista el estado de ánimo motivado por la inspiración. En este sentido creo exacto el juicio del crítico César Barja acerca del carácter que, en general, ofrece la producción de Valle-Inclán, y en particular esta obra de que estamos hablando. Dice Barja, después de otras consideraciones: "Añádase ahora el que la *Sonata de Otoño* está localizada en Galicia, es decir, en el medio con el cual el alma de Valle-Inclán está más identificada. Y el medio difícilmente podría ser más apropiado para una obra de la índole de la *Sonata de Otoño*. Todos los elementos cooperan a crear esa impresión de ambiente otoñal. No ya sólo el paisaje, sino también el alma de la raza con su fondo de antiguas y misteriosas creencias. De unos y otros elementos naturales y espirituales, hace uso, y uso admirable, Valle-Inclán. En fin, como elemento más de esa cooperación del medio al efecto total de la obra, mencionaremos las notas de suavidad, languidez y cadencia musical que de él toma el estilo de Valle-Inclán. Que escriba en castellano es lo de menos. La modalidad lírica de su estilo es del todo gallega".

No olvidaré nunca la honda emoción que sentí al escuchar al propio Valle-Inclán la recitación del Capítulo de la *Sonata de Otoño*, del cual tomé los anteriores ejemplos rítmicos. Fué hace algunos años, con ocasión de registrar su voz en disco gramofónico para el Archivo de la Palabra del Centro de Estudios Históricos. Se recogía en este archivo, para fines científicos y también como un precioso legado para la posteridad, la voz auténtica de nuestros más eminentes escritores, artistas, científicos. Situados ante el micrófono, recitaban o leían un trozo seleccionado de algunas de sus obras, tal vez la que ellos consideraban más característica de su temperamento, o bien una composición hecha adrede para tal oportunidad. Valle Inclán leyó una parte de este capítulo de la *Sonata de Otoño* y algunas poesías de *La Pipa de Kif*.

E. MARTINEZ TORNER

NOTAS DA LITERATURA AMERICÁ

En "Informations et Documents" do Centro Cultural Americano de París, Marc Saporta pubricou os resultados dunha inquisición por il realizada sober das letras americanas contemporáneas. Louis Untermeyer —o sucesor do poeta Frost na Biblioteca do Congreso de Washington—, o novelista do "renascimento xudeo" Bernard Malamud, o poeta e cabeza do movimento beatnik Lawrence Ferlinghetti, o dramaturgo Edward Albee a cuia obra "Who's Afraid of Virginia Woolf"? trunfando en Broadway non lle foi concedido o Prix Pulitzer póla sua patente inmoralidade, e Wallace Stegner, profesor de "creative writing", é decir, de creación literaria, responderon ás perguntas de Saporta, entre moitos outros. Pra Untermeyer a forza da literatura americana de oxe está na sua variedade e na sua riqueza. Ningún escritor pode falar no nome dos outros. Ista variedade é especialmente verdadeira na poesía. Nunha ponta do coloreado abano están os beatniks coa sua angustia, a sua ira, o esprito de revolta, o resentimento, e na outra os neoclásicos, en procura dunha perfeición formal. Os beatniks escolleron romper as formas. Kerouac, v. g., mete na sua máquina de escribir un "rouleau" de papel e tira pra diante perante varias horas. A sua obra mídese por metros i é unha mistura informe de todo o que o autor pensa, matina, soña... Untermeyer colda que os beatniks houberan logrado unha meirande autoridade si gardasen o control dos seus medios de expresión. Cita o poema "Howl" de Ginsberg como amosa, decindo que si o autor tivera rexeitado a mitade dil, tería feito unha obra maxistral; pro si fose capaz disa eliminación, entón xa non sería un beatnik... Pro, sin dúbida, nin xiquer a diversidade caraiteriza á literatura americán, nascida como unha berruga da literatura inglesa, namentras a situación oxe é todo o contrario, aparecendo a literatura inglesa coma un apéndice da americán. O que fixo o cambio foi a forza i o pulo dos autores americáns, o seu gosto de novos camiños de aventura. Os "grandes" que ficeron ise cambio —Faulkner, Dos Passos, calificado por Sartre coma o pirmeiro novelista da nosa época, Steinbeck...—, teñen sucesores: Saul Bellow, J. D. Salinger, Philip Roth, Bernard Malamud, Singer. Untermeyer recoñece que non hai nos Estados Unidos o equivalente do "nouveau roman" francés. "Nós estamos ainda asimilando a revolución novelística do período anterior, pro xa se ve amencer unha fase nova, que comprenderá, sober todo, investigaciós formás".

Pra Malamud a literatura nos Estados Unidos está chegando ás masas, cada vez máis profondamente e máis de presa, pro non ve que haxa na literatura americán, pese ós beatniks, esprito de revolta: "A sua revolta é puramente literaria; perderon o senso da aventura; as súas escapadas redúcense a faguer un pouco de auto-stop". Pra Malamud nos Estados Unidos non hai unha avangarda literaria no senso que ista verba ten na Europa. Prós europeos, di Malamud, un autor de avangarda é un escritor que fai esperencias formás, que non afeitan máis que ó estilo, namentras que en América un autor de avangarda é un escritor que toca un tema novo. Os escritores americáns non queren sere os escravos dunha téinica literaria. O papel do

escritor non é o de xogar coas formas, senón o de contribuir a salvar a cualidade do home no mundo moderno, o esprito do home, a ialma do home. Unha soia verdade niste campo val máis que tódolos ensaios avangardistas.

Ferlinghetti non fai máis que siñalar "a crise da avangarda". O movimento beatnik xa non eisiste como tal. Ginsberg está na India, Synder no Japón traducindo poetas nipós ó inglés, Burroughs en Londres, Kerouac en Nova York. O movimento beatnik esbaraba doadamente deica posiciós políticas: anarquismo, filocomunismo. A policía acabóu cos grupos, os centros foron pechados. O senador Goldwater, de Arizona —posibre candidato repubricán á presidencia dos Estados Unidos no 64—, queria "queimar as bruxas"... A mesma opinión ten Albee, o novo dramaturgo. "Xa non hai grupos nin tendencias, soio individuos. Fálase dos beatniks, do "Renascimento xudeo", dos hipsters, pero isto non siñifica ren prós autores americáns". Albee pensa, e non sin razón, que son os críticos os que inventan as escolas. O modelo de todo home de letras americán é Herman Melville, "o home soio". Pró autor de "Quén ten medo de Virginia Woolf?", os escritores americáns de oxe herdaron dos seus devanceiros un senso social mui vivo. O escritor americán síntese dalgún xeito responsábre da defensa do esprito democrático no seu país, contra tódalas presiós, xa do goberno, xa das masas, xa de pequenos círculos. "Somos, quizaves, un pouco en demasía conscientes do noso papel de críticos sociás, pro o noso fin é de impedir que o noso sistema político sexa desnaturado pólo conformismo i a facilidade".

No medio, máis ben que acarón da literatura, están os cursos de creación literaria. O máisimo representante diles é Wallace Stegner, escritor importante, quen ensiña na Universidade Stanford, na California. Euxenio O'Neill tiña seguido os pirmeiros cursos que houbo nos Estados Unidos, o cal feito pode animar a algús alunos, e tamén, craro está, a algús profesores... O principal traballo dos cursos de "creative writing" consiste en crear un ambiente literario. A Universidade contrata uns escritores pra que falen cos alunos, discutan, lean xuntos. O curso divídese en dúas partes; a pirmeira consiste en ensiñar ós alunos como se crea un personaxe ou se inventa unha intriga, cómo se lle dá vida a aquíl e cómo se ata e desata ísta. Trátase, pois, dunha enseñanza téinica, dí o Stegner. ¿Non discutiremos a expresión? A segunda parte é, simplementes, o estudo da literatura coma en todas partes. Un ensiño, di o Stegner, teórico. Engadindo que somentes fan falla dous ou tres xenios pra que os cursos de "creación literaria" se impoñan trunfalmente. Qué ben!

Outra cara da "enquête" de Saporta son as tres "grandes damas" da literatura americán de oxe: Mary McCarthy, Flannery O'Connor e Katherine Anne Porter. Pro distas tres, e póla nosa conta, falaremos outro día. Aparte da literatura, a cousa quizaves teña un interés de outro tipo na terra de Rosalía, da condesa de Pardo Bazán, de Concepción Arenal...

A. L.

GEORGIOS SEFERIS, PREMIO NOBEL

Cando faltaban poucos días pra que a Academia de Suecia fixese púbrico o nome do escritor a quen lle for concedido o Premio Nobel de Literatura 1963 —e falábase como "finalistas" de Pablo Neruda, Samuel Beckett e Jean-Paul Sartre—, nun importante xornal sueco, o "Svenska Dagbladet", o crítico Beneditk escribía sober da necesidade dunha máis xenerosa información por parte dos que tiñan que atribuir o Premio Nobel de Literatura; información que tiña que abranguer sin dúbida tódalas literaturas europeas, en pirmeiro lugar, e ceibarse da presión da propaganda "made in París" e do prexuicio que confunde universalismo coa meirande difusión. Percisamente, engadía Beneditk, unha grande obra dun escritor europeo provincial, pasa, pólo canle do Premio Nobel, a ter unha influencia universal. O papel do Premio Nobel é o de revelar i enriquecer, pôr o candil derriba do celemín. Beneditk citaba ó tempo que o portugués, o rumán i o polaco, o grego... E foi a un poeta de lingua grega a quen, finalmente, foi outorgado o Premio Nobel. E veleiquí, na nosa fala, dous poemas de Seferis que ben dí un dies da pureza e craridade da súa voz, i o outro do misterioso mundo que il ama suscitar cunha linguaxe simbólica i apaixoada.

Quero somentes falar craro.
Que ista gracia me seña acordada.
O noso canto carregámolo tanto de músicas
que pouco a pouco perdémolo sob delas.
E talmentes enxoiamos a nosa arte
que o seu rosto escúsase debaixo dos dourados.
E xa é tempo de decir isas poucas palabras
que temos que decir: Mañán
a nosa ialma
inza a vela!

—De "Un vello acarón dun río" (1942).

Á MEMORIA DE EDGAR ALLAN PÖE

Anos como azas. Qué se lembra a sí mesmo o corvo inmóvil?
Qué se lembran a sí mesmos os mortos rentes das raices dos arbres?
As máns tiñan un color como de mazá que cae
e ista voz que vai e ven constante, ista voz baixa.
Aqués que viaxan son os que fan as velas i as estrelas
escoitan o vento, escoitan máis lonxe que o vento de ultramar
coma unha buxía soada a seu carón; iles non escoitan
outra cousa, nin percuran na sombra do acipreste
un rostro perdido, unha moeda; iles non se perguntan
ollando un corvo nunha ponla morta, o que iste se lembra a sí mesmo.
Está inmóvil, pousado sober das miñas horas, un pouco máis enriba,
esprito dunha estatua que non ten ollos.

Unha moitedume axúntase niste paxaro,
milleiros de homes esquencidos, de enrugas borradas,
lazadas desfeitos, risas cortadas
obras sin rematar, estacións silandeiras,
un pesado sono de orballo de ouro.
Está inmóvil. Garda prás miñas horas. Qué se lembra a sí mesmo?
Hai tantas chagas nistes homes invisíbeles que o habitan,
pasións en suspenso deica o Xuicio Derradeiro,
desexos que se arrastran confundíndose coa terra,
fillos mortos, mulleres en demasía cansas á ialba,
quén sabe se il pesa sober dista ponla morta, quen sabe se il pesa
sober das raíces do arbre amarelo, sober das espaldras
dos outros homes, sober das caras estranxeiras soterradas,
que non ousan tocar a máis pequena pinga de auga.
Quén sabe se il pesa algunha parte?
As túas mans tiñan ise peso que ten toda man na iauga
ou nas covas do mar, un peso lixeiro, ceibe de pesares,
achaiando o mar deica o horizonte, deica as illas
con ise mesmo xesto que se fai pra arredar unha idea moura.
As chairas sempre están perto da choiva. Qué se recorda a sí mesma
a fumada escura e dereita no ceo gris
collida entre o home i a memoria do home,
entre a ferida i a man que a fixo, espada negra?
As chairas ensombrecen, beben choiva, o vento pairóu.
O meu alento non abonda —quén vai a leválo acolá?
Entre a memoria —abismo— un peito asustado
entre as sombras que loitan por redevir home e muller
entre o sono i a morte, vida choída.
As túas mans tiñan sempre un movimento cara o sono do mar
aloumiñando o soño que docemente acadaba a araña de ouro,
encamiñando a marea dos astros cara ó sol,
os párpados pechados, as azas pechadas...

De "Bocetos para un verán". (1937).

P. M.

A MORRIÑA DE ANTES I A DE AGORA

Galicia é pra min coma un santuario de lembranzas e pensamentos, unhos inspirados i outros que llos espetan a ún na cachola.

Veleiquí como nacéu o tema que encabeza estas liñas.

Unha tarde do mes de Santiago, mirando os caneiros do Miño, díxome unha persoa ben querida: "Vosoutros, os galegos emigrados de agora, inda que voltades á patria, vides como "turistas", non levades a Galicia na alma coma os emigrados de antes...". Non o sei, respondín, pra ter tempo de arranxar algunhas ideas encol de tan fascinante tema. Dempois paroléi diste xeito:

Os galegos de hoxe, nin os de eiquí, nin os de acolá, somos coma os de antes. Unhos i outros herdamos as esperencias dos nosos antepasados e por lei de evolución a mellorada capacidá de adaptación fainos ser diferentes, máis capaces, consecuentemente mellor equipados e tamén máis optimistas.

Solo o ternos librado do medo de morrer de fame e tísicos é motivo abondo pra séremos diferentes. Tamén as mesmas circunstancias en que o emigrado tiña que deixar familia e patria, incruindo os penosos medios de comunicación, e dempois a forma miserabre en que os máis diles tiñan que vivir, lonxe da súa Terra, eran fautores predispoñentes e determinantes do estado psicolóxico que dominaría pra sempre a vida do emigrado probe.

Usando un linguaxe psicolóxico, poidéramos decir que desde o mesmo intre en que o emigrado pensaba, ou lle facían pensar, que tiña que "sair polo mundo", comenzaba nil todo un proceso de condicionar refrexos que o predispoñían á exaltación de sentimentos simultáneos de medo, depresión, desesperación e pena.

O emigrado de antes tiña **medo** do mundo e da xente descoñecida, da que por instinto defensivo había de desconfiar. Moraba **deprimido** porque aínda a língoa que falóu desque nacéu non lle servía pra se facer entender, o cual lle facía sentirse neno fato, sempre que quería espresar os seus desexos e necesidás. Ise comprexo de inferioridá adequiría maior gravedá cando tampouco il entendía o lingoaxe dos outros. Consumíase na **desesperación** vendo que as suas humáns aspiracíois de se facer rico "por aló" semellábanselle cada día máis remotas, i a outra máis humilde ambición de ganar pró pasaxe, que aínda tiña ás costas, fuxía dil como un fogo fato. A **pena** de vivir lonxe dos seres queridos, facíaselle cada vez máis fonda e lle iba sendo cada vez máis difícil o reprimir os seus sentimentos. As penas contidas producen na mente daños fatais, muitas veces irreparables, din os psicólogos modernos. Bañarse en bágoas e chorar desesperadamente é o remedio; ¡pro os galegos morriñosos se coñece que non saben chorar abondo!...

Cos anos as cousas iban cambiando e mellorando, pra ben diles, pro aínda nises xa quedaban marcados indelebres as labazadas da agresión climática e social sobre o seu corpo i o seu esprito. A discriminación calaba fondo niles tamén.

O cambio brusco de ambiente social, e xeográfico, que esperimentaba o emigrante de antano, era máis efeutivo e ferinte porque ós máis diles os collía na época en que a súa sensibilidá estaba máis

tenra, cando a súa mentalidá era infantil, polo tanto, máis susceptibre de ser infruída no senso da formación da súa persoalidá e tempero.

Dito doutro xeito, hachamos que o emigrado de antano era esposto a unha sucesión de traumas psicolóxicos que iban, co tempo, perfilando a súa persoalidá tal como nos chegóu descrita polos nosos escritores e poetas e como aínda a coñecemos nós.

Polo que nós temos lido, ouvido i ouservado, cásique podemos decir que na emigración predominan dous tipos de persoalidás ben definidas, ambos resultado da maneira en que reaicionaron no medio en que viviron. Por un lado temos o tipo melancólico, sufrido, morriñoso, que constituíu o principal motivo de inspiración dos bardos das nosas letras cando pedían Xusticia política, económica e social prós fillos de Galicia. Por outro lado atopamos co tipo de tempero que se formou a espensas do gran poder de adaptación ó medio en que o emigrado tiña que vivir, fenómeno biolóxico iste de primordial importancia, tanto prá preservación do individuo como da raza. Niste tipo as inxurias e contrariedás que sufría eran outros tantos estímulos vitales, que o facían máis resistente, agresivo e violento na iniciativa, pro tamén máis cauto e calculador. Pra iste emigrado un fracaso non era un desalento senón unha nova esperencia que aproveitaba pra prantear novas acometidas con máis probabilidá de éxito.

Craro está que entre os dous tipos mencionados hachamos un espeutro infinito de outras persoalidás, pro en definitiva tein todos unha carauterística común: un amor desmesurado pola terra que os víu nacer.

Non é do caso facer eiquí un detenido análise das causas que determinan no galego, arrincado do seu lar, o sentimento de morriña e pasión mística polo seu terruño. Pro convén, eso sí, destacar que cada emigrado, en principio, soio lembra e ten amor polo seu propio terruño, que é, nin máis nin menos, que a zona comprendida dentro do seu horizonte sensibre. É decir, o panorama de fontes e prados, árbores, penas i outeiros que víu todos os días desque nacéu, ós que se suman suas propias sinfonías de coores e marmurios, paisaxes de nubes con raiolas de sol. Saíndo de alí todo o demáis lle é estraño: Natureza, paisaxe, xente, e aínda as cativas variaciois fonéticas da língoa, infruien abondo en moita xente, pra facerlles tornar señardosos e infelices. Unha proba disto son isas mulleres que van casar a unhas légoas do seu pobo e por non poderse avezar voltan prá casa dos seus pais. Como exempro gráfico do limitado conceito que da Patria ten o paisano galego citaremos o caso daquel rapaz de Gamalleira que iba por primeira vez á feira da Fonsagrada. Desque cruzóu o Pico de Pedras Apañadas e deixóu de ver os horizontes que lle eran coñecidos, miróu pra detrás, e dixo, cásique chorando: "¡Ai Dios, non sei si istes zoquiños me volverán a España!". Veleiquí que pra ise rapaz e pra outros coma il, Galicia i España non pasan máis aló do seu Terruño. Quizáis seña esa unha das razóis polas cuais o galego é un tipo **universal**, xa que unha vez fora do seu Terruño todo se lle semella igual.

Agora ben, como ise sentimento primitivo de voltar á terra onde nacéu, é unha carauterística singularmente acentuada no pobo galego, **morriña** i outras cousas, isto fai que os galegos, lonxe da Terra, teñan máis en común, sintan unha unidá espritual máis íntima que a ouservada na mesma Galicia. É decir, adequiren na emigración unha existencia social, económica e política, que en Galicia non tiñan, pro lonxe da Patria, un sentimento de interés común os impulsóu a fundar isos modelos de sociedades chamadas Centros Galegos, que foron sempre modelos admirables de iniciativas culturais, benéficas e recreativas, e tamén, sempre, modelo de boa administración.

É nistes Centros donde o galego adequire verdadeira concencia do que é a **realidá galega**, do que é e **debe ser Galicia**, o cual trai, como consecuencia, a unidá espritual galeguista. Eiquí cada un adeprende

como o padrenuestro os pormenores da topografía, carauteres humáns e folklóricos dos Terruños dos outros. A traveso do tempo todo se lles fai común. As lendas de encantos aparecidos no vale de Burón son xa de longo contadas como propias polos nativos de Sada ou de Cecebre.

Tiveron sempre atraución fascinante no emigrado de antano os relatos encol das inxusticias da Xusticia, dos devaneos e cancerías de cregos, lendas de bruxas e meigas, nubeiros e trasnos, procesiois das ánimas e aparicioís dos mortos. Inda que fora outra a roupaxe dos persoaxes, i o emprazamento do conto, a esencia da historia traía, en todos, lembranzas da casiña; lembranza da súa mocedá.

Coa lonxanía i os anos Galicia iba adequirindo no maxín do emigrado unha existencia de bretemosa fantasía, chea de belezas e regalías, con visiois, milagres e pantasmas. Vemos, pois, que o conceito de Galicia se vai formando con cativa realidá e moita fantasía. En esencia, poidéramos decir que, a concencia galeguista do emigrado non é, non podía ser, o resultado dun análise económico-social da rexión galega, senón, máis ben, o desenrolo dun estado emocional, basado na semellanza das tradicíois populares, lendas, linguaxe, música e folklore das catro provincias galegas. Doutro xeito solo o intelectual, o economista i o sociólogo, e poucos máis, amostrarían as carauterísticas peculiares da alma do noso pobo. Hai no pobo galego unha herencia de cultura popular, mais a raigame do esprito de unidá e comunidá de pensamento e sentimento, encol das cousas da Terra, non coidamos se atope en razois de "cultura", xa que o sentimento místico de amor á Terra, parece ser máis intenso e apasionado nos suxetos menos lidos i escribidos.

Chamados a resumir os fautores que autuaron na determinación das peculiaridás carauterísticas do pobo galego espricaríamolo disto xeito:

O crima i a topografía rexional, autuando desde tempos prehistóricos sobre unha raza dotada dunha base xenética pouco misturada, foi deliñando un tipo biolóxico con moitos carauteres comúns. Dempóis a traveso dos tempos fóronse formando os valores materiais i espirituais que distinguen ó pobo galego. Deiquí pra diante xa todos os galegos levamos ás costas a mesma fala, as mesmas lembranzas do pasado histórico, as mesmas tradicíois e lendas, a mesma música e folklore, e, por non decir filosofía ou relixión, diremos a semellante capacidá emocional pra reacionar ó medio ambiente. Dise xeito chegóu o pobo galego a conseguir unha unidá biolóxica e espritual moito máis destacada que os outros pobos peninsulares. Un espoñente dramático dista identidá témolo na MORRIÑA que todos aínda levamos no corpo, unhos, como a nena da teta, durmindo no berce, i outros, como noiva celosa ou sogra tola que fain chorar pro axudan a vivir.

Dixen que a MORRIÑA axuda a vivir i é verdá. Cando as agresiois do crima, as inxusticias humanas, i as enfermedás estampaban un sello de morte na testa do despatriado galego, un maravilloso mecanismo defensivo poñíase en xogo; esperimentábase, no desdichado, un fenómeno de metamorfosis compensatoria co cual lograba aprazar a morte sumerxindo a súa existencia nun mundo da súa propia creación, sotil, misterioso, de natureza espiritual, no que emprincipiaban a verse raiolas de luz con arelas de espranzas lonxanas: Veleiquí, a MORRIÑA! Ela traguía consigo todos os recursos defensivos que eran precisos, entre os que non faltaban a creencia nos milagres e nas supersticíois, e un motivo que xustificara plenamente a súa necesidá de vivir.

Escarpullamos algo encol das causas i efeutos da morriña, e coidamos que no desenrolo do tema déixanse ver os fautores que determinan por qué a morriña de agora é diferente.

Non cabe dúbida que o emigrado de hoxe non sente a morriña coa intensidá que a sentíu o de antes. É lóxico. O mundo de agora é máis humán; os máis de nós vivimos donde hachamos mellores condicíois de vida, donde máis se nos respeta i estima. Pola contra, masas da

nosa emigración de antes foron a traballar como negros escravos; e como tales tratados. Inda que dempóis as leis aboliron a escravitú, non cambióu o esprito de esprotación dos negreiros e o emigrado galego continuóu por moitas xeneracíois víctima das inxusticias das condiciois do traballo. Por iso arelaba voltar á súa Terra, inda que non fora súa; era a única espranza de fuxir á escravitú. Quizáis nacéu eiquí o esprito de rebeldía, i as arelas de libertá e xusticia, sentimento tan afincado nas comunidás da emigración galega.

Por si fora pouco o trato inhumán ó que o emigrado de antes estaba sometido, caíalle encima a tortura moral dos medios de transporte e comunicación. Aquiles carromatos, aquiles treis e barcos que facían chegar unha carta cun ano de retraso; ademáis cuasi sempre a carta era escrita, digamos, polo amigo dun vecín i era lida por persoas estranas cando non se sabía ler. Material i espritualmente o emigrado quedaba mergullado nun mundo de aislamento absoluto con respeuto á súa xente i ás cousas que il máis quería. Así morrían de soidá. Pola contra, hoxe en día, cásique podemos decir que chegamos máis depresa ós sitios co corpo que chegaban os nosos antepasados co pensamento. Con velocidá de vértigo vaise agora dun continente a outro. Polo tanto, no maxín do emigrado de hoxe, como non hai distancias, tampouco existe aquela tortura moral i angustia morbosa que mataba de morriña ós nosos antepasados.

Pra rematar cumpre decir que os galegos da emigración de agora, en gran parte, **somos** o que **somos** porque iles, os emigrados de antano, **foron** o que **foron**. O que temos diferente débese ás resultas de vivir na época dos astronautas e dos cerebros eleutrónicos. Unha cousa, sí, hai, que non cambióu ainda: **o grande amor á terra que nos viu nacer**. E por istes vieiros chega, de cando en cando, a morriña, botar unha parrafada pra remexer o lume que mantén sempre vivos os nosos desexos i arelas grandes de que Galicia sexa, cultural, social i económicamente un país como **merece** ser.

DR. ENRIQUE SANTAMARINA

O "SQUARE" DE SIR JOHN MOORE

GUION RADIOFONICO

Prá confeción diste guión foi empregado o libro de TETTAMANCY, *Galos y Britanos*, na sua parte histórica.

Inclúense dous anacos literarios: *Na tomba do xeneral inglés Sir John Moore*, de ROSALÍA CASTRO, e a *Oda ó vento do oeste*, de PERCY BYSSE SHELLEY.

O montaxe musical, a discreción.

SPEAKER. *(Con voz declamatoria).*—No corazón antergo e vexetal da Cruña, o Xardín de San Calros, outo como unha almena, queda a mercede do vento, da mar e dos albres. O vento, a mar, os albres, convirten a iste Xardín namorado nun trémolo saloucante, e unha aura "doce, a pesares da sua tristura" —igual que no poema de Shelley—, encrespa o verdor dos loureiros, a fonda raigaña dos magnolios. O Xardín flanqueado de torres, de grandes pedras húmidas, vela o seu siño heroico desde o berce dun baluarte en desfeita que domea a mar atlántica. Cando só era almena, os normandos fitábano con xenreira; Drake remesáballe a sua metralla; Calros V matinaba na grolia de Aguisgrán.

Pero, o engado maravilloso do Xardín está nos seus rumores...

Plano sonoro, en "off", do vento, a mar, os albres, combinando a sua intensidade. Sirve de fondo ó locutor.

SPEAKER.—¡O vento, a mar, os albres!... E domeando todo ilo a albura en vilo, cáseque pantasmal, do mausoleo de Sir John Moore.

"¡Ouh, érgueme como unha vaga, como unha folla, como unha nube!", somella sospirar, con saudade de Shelley, o mármore feito berce...

"Si eu fose unha folla pra voar canda tí. Si eu fose unha nube pra ir onde tí foses. Unha vaga arquexante baixo do teu pulso e ritmo"...

Cesa o plano sonoro.

SPEAKER.—Polo Xardín rondan presencias inollabels,

Plano sonoro, en "off". Fondo musical: "Negra Sombra", namentras lee o Speaker.

femeninas, sombras compartindo no paradiso da sua tenrura a intimidade do morto: aquila lady Esther Stanhope, dona de soedade, moura de soles da Arabia; a condesa Doña Emilia, agarimando os alhelís distes arriates, diste lugar de encantamento que ila denominóu "o vello square do meu bairro"... E tamén Rosalía Castro, "transida de tristes herbas", que encol da elexía a Sir John Moore puxo o dozura provinciá do lugar.

Cesa a fondo musical de "Negra Sombra".—Sustituíeo un coro infantil —lonxano— entregado ós seus xogos.

SPEAKER (FEMENINO). *(Recitando o anaco descriptivo de Rosalía...)*

"Só doce alento do xaramolo que abre,
da frol que mucha o derradeiro adiós,
loucos rebuldos, infantiles risas
de lindos nenos, que asconderse veñen,
sin medo a tí tras do sartego branco".

(Fondo de coro infantil namentras dura o recitado)

I algunha vez, moitas quizáis!, sospiros
de ardente amor que o vento leva donde
Dios sabe sóo... por sin igual compaña
ditoso tés na habitación postreira.
I o mar, o mar, o bravo mar que ruxe!
Cal ruxe aquel que te arrolou na cuna,

Cesa o fondo musical —coro infantil— que é sustituido polo rumor da mar, deica o final do recitado.

mora onde tí, ven a bicalas pedras
dun chan de amor que con amor te garda,
i arredor teu deixa crecelas rosas!...".

SPEAKER.—Cando o Xardín sinte ó solpor a chegada da treba, a súa espesura ergue en vilo o brancor pantasmal do mausoleo de Sir John. Daquela, a noite, brandindo as suas candelas, entra no recinto como aquiles highlanders entraron un día de inverno do ano 1809.

SPEAKER, *con ímpetu.*—¡¡¡1809!!!

Fondo de marchas militares, en tren de batalla, dos exércitos napoleónicos. Himnos.—Cargas de cabaleiría.—Boureo, fanfarria...

SPEAKER.—¡¡¡1809!!!

Sonido en "off", no decurso da decramación de marchas bélicas combinadas co paso de carga —eispresado sinfónicamente.—Alternan as fanfarrias napoleónicas coas partituras dos reximentos ingleses i escoceses. Iste é o fondo do parlamento do Speaker.

Os exércitos de Napoleón cruzan Galicia de banda a banda. Á beira da paisanaxe galega do litoral, bátense os soldados británicos. Os invasores van ateazando a cidade da Cruña, teñen domeadas as outuras, emprazaron pezas de groso calibre nos montes de Santa Margarida, nos cumes do Castrillón e o Montiño.

Alternando co fondo musical denanterior, cañonazos e fogo de fusilería, no medio do boureo.

SPEAKER.—Mermet lanzóu as colunas francesas sobre de Elviña, a unha legua da Cruña. Trata de cortar o reembarque das brigadas Hill e Beresford. Á beira da paisanaxe galega, os fusileiros ingleses ocupan as casas da aldea. Moore, Bentick, Paget, Sir David Baird levan o peso da operación. O primeiro e o derradeiro deixaron o seu sangue nas corredoiras.

Estrépito perto do combate.

SPEAKER.—Sir John Moore dirixe a ación. Elviña é un baluarte ergueito frós con frós.

Voces.—A de Sir John domea o boureo.—Fondo sonoro denanterior, combinado, en "off".

SIR JONH.—¡Mui ben o 50! ¡Hurra, Stanhope! ¡Adiante, meus Maores!

Aumenta o fogo.

SPEAKER.—Os Maores de Sir John ían caendo baixo do plomo nemigo. Elviña voltaba a estar ameazada. Desde o posto de mando do 42 Reximento, Sir John animaba ós seus:

SIR JOHN.—*¡Highlanders!*, Lembrádevos de Exipto!...

Paso de carga.—Gaitas escocesas.—Lonxe, rumor de batalla.

SPEAKER.—A batalla proseguía enconada e fragorosa, e Sir John á cabeza dos Reximentos 4, 42, 50, achegouse á Pena do Galiacho...

Voces encol do fondo sonoro de batalla: marchas, disparos, etc., etc.

SIR JOHN.—¡Coronel Graham! ¡Capitán Hardinge! ¡Adiante! ¡Lord Bentick, fechade o outro flanco!...

Unha explosión. Berros. Fondo de batalla.

CAP. HARDINGE.—¡Xeneral! ¡Xeneral!

COR. GRAHAM.—Sir John, ¿estades ferido?

SIR JOHN.—(Arquexando).—Sí... Non... Non sei... Algo me deu eiquí...

SPEAKER.—O capitán e o coronel, axudados por un highlander, sosteñen a Sir John, que sangra a torrenteiras. Unha horrible ferida causada por un casco de metralla, levoullle parte do frós e a clavícula esquerda. O brazo pendura inerte...

CAP. HARDINGE.—Permitidme, Sir John... A espada faivos dano.

SIR JOHN.—Non, Hardinge. Inda dura a batalla. Ben está como está. Prefiro que veña canda min...

Fondo atenuado do rumor da batalla. Claris. Marchas. Berros ó lonxe.

SPEAKER.—Os dragós franceses foron dezmados na xeira pelo corpo de Rifles que mandaba Beckwinth. Pero a faciana exangue de Sir John era un tristeiro presaxio. Hope sustituíu ó Xeneral, e ordeóu a retirada cara a Cruña. Tras díl viría o Duque de Dalmacia a ocupar a cidade...

Claris. Ó lonxe disminuie o fragor da batalla deica perderse... Oucense marchas escocesas alonxándose, alternadas cos claris franceses.

SPEAKER.—Namentras reembarcaban as derradeiras brigadas, Sir John aguniaba na casa dun burgués da Cruña. Anderson —vintecinco anos de amistade e de campañas á sua beira— está co fl. Arredor do leito, outros oficiás.

SIR JONH.—Con vos fadigada) Anderson, Anderson, apenas vexo. Non me deixedes. (Dirixíndose ó ciruxano) ¿Cómo vai iso, doutor? Sinto unha cousa...

CIRUXANO.—Convenvos non falar, Sir.

SIR JOHN.—Anderson, sabedes que sempre quixen morrer así. (Arquexa). ¿Teñen sido batídolos franceses? ¿Teñen sido batídolos los franceses?

ANDERSON.—Sir, cómprevos descanso... En canto ó outro, todo marcha...

SIR JONH.—(Interrumpíndoo). Agardo que o pobo inglés quedará satisfeito. Non dúbido que os meus compatriotas me farán xusticia... Anderson, tan axina como podades visitade ós meus amigos... Ide tamén a carón da miña nai... Decídelle... (Fadígase. Silencio).

ANDERSON.—Siñor, está eiquí Hope...

SIR JOHN.—¡Ah, Hope! Teño muito que lle decir... Pero, non podo máis. ¿Está ben o Coronel Graham, e todolos meus axudantes de Campo?

ANDERSON.—Colborne, Siñor, fai un intre que chegóu...

SIR JOHN.—¡Escelente Colborne! Fixen o meu testamento e lembro ós vellos servidores; Colborne tén todolos meus papés. Anderson, reitérovos que valades visitar a Hope. Decídelle que dea ó Maor Colborne unha tenencia coronela. Estivo muito tempo canda min, e téñoo por merecente dila.

(Con voz forte, súpeta, despóis volta a fadigarse). ¡Colborne, foron batídolos franceses?

COLBORNE.—Fórono, Siñor.

SIR JOHN.—É unha grande satisfación. ¿Está Padget ahí? ¿Ninguén resposta? Dádelle as miñas lembranzas...

Voces na habitación. Chegan os capitás Percy e Stanhope.

ANDERSON.—Eiquí están os capitás Percy e Stanhope...

SIR JOHN.—¿Houbo algún morto, amigos? (Delirante e desfalecendo): ¿Foron abatidolos franceses?

Sonan ó lonxe marchas militares francesas. Adiviñase o avance de Mermet cara a capital cruñesa. Claris. Silencio. Pausa.

SIR JOHN.—Capitán Stanhope, os meus saúdos á vosa hirmá. (Arquexa. Morre).

SPEAKER. *(Fondo musical en "off". Marcha fúnebre).*—Istas foron as derradeiras verbas de Sir John, que como unha íntima esencia de varonía e xentileza saíron dos seus labres. Oito highlanders levaron o cadavre do Xeneral ó baluarte de San Calros, depositándoo nun recuncho rumoroso do Xardín. Nin sabán, nin mortalla envoltaba as suas carnes heroicas. O musgo restañóu o sangue recente do cabaleiro británico. O vento, a mar, os albres...

Plano sonoro do vento, mar, albres.

clamaban naquil súpeto silencio. As Brigadas de Hill e Beresford remataban o seu embarque, namentras oito highlanders da vella Escocia removían a terra de Galicia,

Féchase o guión con unha marcha de gaitas escocesas.

onde o romántico Xeneral adourado por esquisitas mulleres, tería a sua derradeira morada.

X. L. Y.

EÇA DISCIPULO DE MACHADO?, por Alberto Machado da Rosa [1]

De antre as figuras literarias do século pasado, poucas foron ouxeto de tan intenso estudo crítico como a dise grande artista da língua portuguesa que se chamóu Xosé María Eça de Queirós. O escritor da Póvoa do Varzim que, dende os días universitarios de Coimbra ate a súa morte en Neuilly, labróu unha obra considerable, sigue ocupando un posto do meirande releve no mundo das letras europeas. Eça está a cobrar arestora unha nova aitualidade. Sucédense os estudos arredor da súa persoalidade e da súa tarefa creadora, e míranse dende outros ángulos as singularidás que ten calcado nas súas novelas.

Mesmamente, remata agora de saír do prelo en terras brasileiras un volume de crítica queirosiá, da autoría de Alberto Machado da Rosa. O xoven profesor da Universidade de Wisconsin, e Direitor do Centro de Estudos Superiores Luso-Brasileiros máis importante de Norteamérica, ofrécenos niste libro unha das aportaciós máis úteis e decisivas pra o bo entendemento da obra de Eça. O libro é unha penetrante revelación dos valores de maior destaque da arte queirosiá, e unha afanosa e denodada percura dos seus segredos máis cernes.

O tema principal do estudo xira arredor da débeda contraguida polo escritor miñoto con Machado de Assis. Tenciona descobrir —sinalando razós convincentes— cómo Machado foi orientador espritual e fonte de inspiración literaria na tarefa novelística de Eça de Queirós. "É como un monumento —dí— que simboliza a fecundación do máis luminoso artista de Portugal polo máis profundo esprito do Brasil".

Apóiase a obra do profesor de Wisconsin no alicerce dunha documentación abondosa. Permítenlle ises documentos afondar en aspeitos deica agora pouco esaminados. Valéndose de orixinás práiticamente inéditos, e da correspondencia aitiva e pasiva do novelista, Machado da Rosa amósanos unha outra visión do camiño evolutivo seguido por Eça, e dos influxos que a súa obra acreta. Os datos que emprega pra fortecer a tesis son esaitos, o material recollido lúcidamente revisado. Pero hai, asimade, o punto de vista de Machado da Rosa, que é como unha fenestra aberta á paixase literaria do mundo queirosián.

A parte inicial do volume ven adicada á pescuda nos anos de formación do escritor. Nista parte, documental e analítica, ocúpase o autor do problema de "O crime do Padre Amaro", da crítica sobre as tres versiós da novela, da correspondencia queirosiá de 1875-1880; e fai un resume das cousas xa sabidas. Resulta particularmente interesante a interpretación que, con cultivo riguroso e conscente do mester crítico, dá da influencia dickensiá no escritor portugués. Cando Eça anda a compoñer "O crime do Padre Amaro" en New-castle-on-Tyne, lée o "divino Dickens". Machado da Rosa entende que o influxo do novelista inglés sobre o da Póvoa, non é como se supón, indefinibre e difuso. A leitura de "David Copperfield" no orixinal, revela de vez en vez certas caraiterísticas do estilo queirosián; "i, en moitos pasaxes,

[1] Fondo de Cultura. São Paulo, 1963.

o proceso humorístico da ficción de ambos mestres asenta nas mesmas bases".

Dickens i Eça —escribe o Profesor Machado— consiguen efeitos sorprendentes e semellantes coa téinica iterativa; non só na área estesísima do cómico, sinón ate nunha zona máis limitada e inefabel, entre humorística e lírica, de tantas páxinas súas. Ambos e dous definen —sotil e irónicamente— os caraiteres das súas novelas, a traveso das implicaciós do que iles dín e dos xestos que fan. Pero Dickens, máis vasto e poderoso que Eça como creador, inda que menos lúcido e fino como artista, pertesce a outra xeneración europea no Tempo e na Arte.

Si a atención de Machado da Rosa demora niste punto que vimos de aludir, amósase menos interesada cando de Flaubert se trata. A leición que —según propia confesión— Eça recibe do novelista francés, sobre todo en "Madame Bovary", non lle suxire ó autor do libro de que falamos outras consideraciós que as en tantas ocasiós reiteradas. Nembargante, emite algúns xuicios de intelixente feitío: Na elaboración de "O crime do Padre Amaro" de 1876, Eça —a semellanza de Flaubert— loita cos muíños de vento da súa conceición romántica e gratuíta, como apoia a súa arte na ouservación rigurosa, inda que fique desformada despois pola ironía da vida portuguesa. "Destácase, sobre todo, o esforzo de penetrar e reproducir o mecanismo dos motivos e das paixós humás, seguindo as pegadas do creador de Ema".

Pero onde o profesor de Wisconsin realiza a máis persoal aportación ó estudo dos influxos que a obra de Eça refrexa, é sin dúbida nas páxinas que constituien a verdadeira tesis do libro. De primeiras, trascribe nelas o texto dos artigos críticos que Machado de Assis ten adicado a Eça de Queirós. O escritor brasileiro tenciona demostrar que o portugués é discípulo —mesmo con lexítimas ambiciós de mestre— da escola realista ou naturalista. De antre os consellos que dá Machado de Assis ó autor de "O primo Basilio", o máis enfático é o de traspoñer a esencia da traxedia á estroitura da novela. Machado da Rosa, pola súa conta, concreta así as ideas mestras da crítica machadiá á novela de Eça: "O incidental domea o esencial; a sensación física, esencia da composición da novela, sobreponse á verdade psicolóxica, a piques de a eliminar; a dór moral non esiste".

Sobre a influencia orientadora que o crítico brasileiro exerceu na creación queirosiá, o profesor de Wisconsin espón os seus puntos de vista, abonados por un nidio rigor interpretativo. Reconoce, certamente, que non é doado probar que as modificaciós na versión de "O crime do Padre Amaro" de 1880, foran motivadas pola crítica de Machado de Assis. Mais mantén a hipótesis de que outra ouservación diste penetrantísimo crítico, puido ter influido na terceira versión de dita obra.

A seguido, o autor do volume que comentamos, fai unha circunstanciada esposición da nova roita estrenada por Eça: A partir de "O Mandarim", pasando por "A Reliquia" e polas "Vidas de Santos", o soño constitule un elemento definidor da estética queirosiá. Feito que se revela, de xeito especial, na súa derradeira gran novela, "A ilustre Casa de Ramires".

"O Crime do Padre Amaro" de 1880, fidel á mesma liña flaubertiá, desenrola amplamente a versión de 1876, ganando en calor e fondura o que perde en friaxe. Asistimos á humanización da Amalia e do Amaro de 1876, e á liberación do propio novelista. A leición cordial de Flaubert —ate mesmo nas evocaciós líricas que caraiterizan a versión de 1880— deben amecerse os consellos de Machado de Assis, que castigara a sobreposición da animalidade á humanidade no caso de "O primo Basilio".

As relaciós de Eça con Machado son ilustradoras. As cartas que as refrexan, elocuentes. Aquíl fai unha reveladora confesión, pensando quizaves no que lle debía a íste, cando afirma que seguira paso a

paso os consellos e suxestiós de Machado relativas ó "Crime" de 1876. En todo caso, a ademiración do escritor miñoto polo autor das "Memorias póstumas" non mirróu cos anos, sinón que a mantivo sempre acesa no seu esprito.

Na mesma liña de vencellos ó crítico brasileiro, básease a nova interpretación que de "Os Maias" nos ofrece Machado da Rosa. Resalta nela o xuicio que atribuie á obra unha estraordinaria riqueza de téinica en materia simbólica. E a de que a dimensión máis fonda e trascendente da conceición de "Os Maias", é a propia traxedia. De resto, alude a que nunca Eça fustigóu á sociedade lisboeta do seu tempo con tanta paixón, tanta furia e tanto esceso como nise libro.

Nun capítulo final, Machado da Rosa resume o seu punto de vista sobre a débeda de novelista da Póvoa ó escritor brasileiro. Resulta certo que ó recompoñer "O crime do Padre Amaro" en 1878 e 1879 —despóis de lér a fonda crítica de Machado de Assis— Eça tencionóu dar á novela de Amaro unha forma máis dramática, máis tráxica. As modificaciós feitas na versión de 1876 obedecen, sin esceición, a cada unha das ouservaciós do autor das "Memorias póstumas". É probábel tamén que teña recollido no brasileiro a idea de lle engadir unha escea, desfacendo o cliché do cabo de "O primo Basilio". Velahí por qué, ó se referir á influencia de Machado de Assis na obra queirosiá, sostén Machado da Rosa que isa influencia constituie algo máis que unha hipótesis.

Tal a esencia do libro que reseñamos. Un libro que é exemplo de rigor, fundido nun alarde de maestría e de saber crítico. Escrito con riguroso método, ven esposto nun estilo flúido, claro e suxerente. Transita polas súas páxinas a verdadeira persoalidade literaria de Eça de Queirós. O Eça de Machado da Rosa val non só polo que ten de Eça, sinón polo que hai nil da máis caraiterística literatura do seu tempo; e porque abrangue dun xeito nidio, ordeado, e co limpo e ouxetivo estilo do autor, a esencia toda da obra queirosiá.

Non está demáis engadir que, por unha trasmutación insólita na implacábel ouxetividade do labor crítico, o análisis da obra confúndese coa evocación humá do escritor; e as dúas reflexan, a un tempo, a sensibilidade e o pensamento íntimo de Machado da Rosa, que se non resiña a trocar a súa afervoada ademiración pola fría especulción inteleitual.

O volume posee un grande interés pra todo aquil que se preocupe da literatura de Eça de Queirós. Pertenece á grande historia literaria, i en moitos dos seus puntos representa un valioso aporte ó cabal conocemento da figura estudada.

SALVADOR LORENZANA

HOMENAJE A PICASSO. Poema, por Lorenzo Varela [1]

A poesía, no seu espeño de dar trascendencia á realidade e tratamento de beleza ó misterio, pode escoller moitos camiños. O poeta ten que percurar os seus materiás entrando en minas moi fondas, ou apalpando manaciós moi sutís que non perciben de cheo os sentidos nin descifra de todo a razón. Despóis ten que os unir e verificalos na ialma. Despóis inda ten que espoñer os seus materiás: atal e como os atopóu, co seu mofo de segredo, coa súa veladura inefábel; ou ben polidos e acrisolados, ate os facer raiolantes, evidentes, irresistíbres. Crear aténdose a unha forma dada, e sin que a forma vele a eviden-

[1] Editorial Buril. Buenos Aires, 1963.

cia da creación, é engadir á potencia creadora un plus considerábel. E tamén o lle evitar desvarios.

Hai quen quere deixar a poesía no estremeiro da confidencia, que entreabre corazós pra lles sementar docemente a verdade dun corazón. Outros prefiren o lóstrego de verdade que asolaga todo o ser. ¿Qué importa? Cada vez que escoito esprobaciós a un poeta sentimental porque non manifesta ideas, ou a un poeta inteleitual porque non confía sentimentos, coido que é ó leitor opinante ó que lle falla algo. A poesía sempre pensa e sinte, e moitas cousas máis; porque é todo o ser do home e pra todo o ser do home. Máis enxebremente que calisquera outro arte, sirve pra ampliar a realidade; pra abrir nisa realidade un camiño cara a verdade, xa do home mesmo, xa do seu mundo. Enternecer, falagar, deslumar, pode ser obra de maxia, de truco ou de receta, pode non ser obra de poesía. A que caletra no home necesitado de verdade, isa sí que é poesía, a única i eterna.

Non hai dúbida de que cada poeta ten o seu vieiro. O poeta Lorenzo Varela tamén ten un de seu. A Lorenzo Varela a poesía non se lle fai un salaio no corazón, sinón un lóstrego na mente. Sabe que a poesía arrinca da vida e percura a verdade; e antre unha e outra, o amor, o misterio, o cego desacougo de calquer presencia, amosánselle netas e terminantes. Lendo "María Pita e tres retratos medievás", "Torres de amor" ou "Lonxe", mírase que a súa espresión é apaixoadamente xusta, forte coma un vento. A gorxa do poeta, case acorándoa, rube a voz do seu país e das súas xentes que pregunta, porque xa ten entreollado.

No apartamento bonaerense do pintor Luis Seoane, colorido pola luz inverniza do ceo arxentino, Lorenzo Varela recitóunos fai más de nove anos, os seus derradeiros poemas inéditos. A lembranza teimosa dos días pasados na capital do Plata, na que vive a presencia daquil pequeno cenáculo espritual, rexurde arestora ó follear a fermosa edición do Poema a Picasso, ilustrado con axeitadas xilografías de Osvaldo Romberg.

Inda que con diverso xogo de metros, a longa composición amosa unha nidia unidade temática. Presidido por ista unidade e por unha manifesta gradación evocativa, o poema ven ser unha verdadeira matinación lírica sobre o mundo picassián. Emprincípiase situando ó gran pintor no ambente inspirador das orixes do seu arte:

> En la Plaza de la Merced y en Málaga naciste.
> y tres mares de España te han mecido:
> Cataluña, Galicia, Andalucía.
> Y no lo has olvidado.
> Tú viste a las galaicas, pindáricas mujeres,
> imitando en la playa a las olas inmensas del Atlántico
> y por primera vez -cuenta la historia—
> en tus manos cantaron los pinceles.

Na segunda parte da composición, Lorenzo Varela moldea en limpo simbolismo, estrofas encol do negro rei de Harlem ,que soñaba e creía que o sol era unha quente esquina de Africa; daquil rei que, como Pablo Picasso, tiña concencia de que o saber de sempre durmía nas pederneiras. Con gracia apaixoada e rexa emoción poética, acerta a provocar Varela o impacto lírico que move a cotío a ialma dos homes.

> El negro rey de Harlem se reía.
> Recordaba su selva y se reía:
> tanto cemento, tanto
> para hacer una esquina.

E ven deseguida o aceso canto do amor español de Picasso. Manexa o poeta con maestría o ritmo das estrofas e a melodía do verso.

Por baixo da bela forma, vive o contido espritual e humán que lle ten dictado a persoalidade do pintor malagueño.

Corazón es una copa
que sólo Pablo pintó:
bajó a beber la paloma
y se bebió el corazón.

Sucede despóis a canción dos dous namorados, co desfile animal en rítmico celme enumerativo. Eiquí, como noutros pasaxes do poema, producese unha intelixente recreación do popular, dentro da tradición aristocrática dun poeta culto.

La cabra, el gallo, el sapo,
y el buho, el buho, el buho.
Después vienen los novios,
que más que dos son uno.

A composición remata cunha longa tirada de versos en romance, nos que escorren tristuras e ledicias, pombas de sono e vixilia, liñas e coores, a voz e a esperanza de Pablo Picasso.

Y qué alegre debe ser
el tener por compañía
un pincel, una paleta
y un aliento que termina
donde termina el aliento
cuando se juega la vida:
cuando la muerte lo cerca
y la esperanza lo anima.

De certo, estamos dediante dun poeta, cuio dominio idiomático permítelle encontrar decote a xusta correspondencia antre a idea e a espresión, pechando no laberinto do poema todo un mundo da paixón sofrenada. As mellores estrofas encerran, a carón da maxia lírica, unha evocación feridora, e son como un cadoiro de sangue morna, escoante... Hai algo máis que o feitizo subxugante da música: hai algo máis fondo que o rouso melódico e a curva armoñosa do verso. É ó pálpito da emoción que latexa fondamente nas veas rumorosas.

S. LORENZANA

CONTOS POPULARES DA PROVINCIA DE LUGO [1]

A obra máis importante da literatura narrativa popular europea é, sin dúbida, "Contos e lendas letóns", realizada por Peteris Smits, quen, para levala a cabo tivo que manexar coarenta mil contos conservados no arquivo folklórico do seu país.

Ó invocar ista monumental obra, clásica no seu xénero, non trato de establecer unha comparanza coa recentemente editada por "Galaxia", dirixida i escolmada, respeitivamente, polos profesores Carballo Calero e Graña Villar, "Contos populares da provincia de Lugo", pubricación, certamente, máis modesta e dun alento máis curto, tanto na estensión coma na intención; mais sí quero atribuirlle a ista derradeira unha orixinalidade da que a outra carés, no procedemento de recollida do material que a integra, levada a cabo polos

[1] Editorial Galaxia. Vigo, 1963.

escolantes e meniños das escolas rurales vencelladas ás propias comarcas luguesas onde os relatos superviven na tradición da comunidade; método iste que supón unha tarefa dobremente popular, que, ao meu entender, refrexa con máis pureza o senso da espresión folklórica, o que, quizaves, non tivera ocurrido si a colleita fose arranxada por personas con prexuicios eruditos sobor da materia, ou con incrinaciós —adversas ou favorábeles— a determiñados temas. (O feito de que nos nosos cancioeiros populares apenas aparezan cantigas de carácter que hoxe chamaríamos social, non quere decir que as non houbera —suposto absurdo, nun país coma o noso— sinón que ós recoleitores non lles interesaban, ou interesábanlles moi pouco, tales temas).

Dise, con razón, que non eisiste na literatura un xénero máis internacional que o dos contos populares. Os temas, as situaciós, os mitos que sirven de armazón argumental ás narraciós, son case sempre os mesmos en tódalas partes do mundo. O propio direitor e prologuista da obra que comentamos, Carballo Calero, parés recoñecelo esí ó decir: "Ben sabido é o poder migratorio dos motivos épicos, e ninguén se estranará de achar nos contos lugueses asuntos e persoaxes familiares ó folklore doutros pobos. Relatos das "Mil e unha noites" achámolos en versiós nacionás, tanto en Nyasalandia como en Carracedo. Eiquí nistes relatos da provincia de Lugo, atopará o leitor adaptaciós de fábulas de Esopo.A terquedade da muller reviste formas paralelas a algunhas das que se manifestan no Arcipreste de Talavera. A epopeia animal galega conta co seu Renard e Isengrin. A historia do Maître Patelín ten tamén seu paralelo"...

Ista especie de correlación universal de cicros narrativos, pode concretárese, por exempro, no conto de "A muller terca" (n.º 96, páx. 113) que non só, como insinúa o prologuista citado, ten formas parellas no Arcipreste devandito, senón que unha versión semellante aparéz en Portugal, e, según Gustavo Barroso, tamén en Alemaña e Turquía, téndoa aproveitado Mistral no seu libro "Lis isclo d'or", e, moitos séculos denantes (1280), foi utilizada como parábola nos sermós de Esteban de Borbón, quen, á súa vez, a tomara do arcebispo Jacques de Vitry.

O que está aínda por saber é si esta coincidencia de temas refrexa un patrimonio común circulante, levado e traguido ó longo dos milenios e das naciós, ou si, pola contra, se trata de unha xenuina creación de cada pobo, probrema iste que ten dado lugar a distintas tesis eispricativas. Non intresa á finalidade de ista nota pronunciarse sobre dunha custión tan comprexa e difícil; mais sí interesa decir que, sexa calisqueira a procedencia da épica popular galega, o que resulta incuestionábel é o "sello" autóctono dos relatos, o matiz psicolóxico peculiar, a súa raigame irónica e realista, que delata un entroncamento direito co caráiter das nosas xentes campesiñas. Supoñendo que istes relatos non teñan sido nados no país, e sí traguidos de remotos orixes (**o conto popular ten aas,** afirmóu Grimm), hai un feito sigular que non debe esquecerse: que a narrativa que coalla ou cristaliza nun país é somente aquela que se identifica coa súa psicoloxía, interpretando o seu xeito de vida, adaitándose ás súas formas de cultura, ós seus probremas, etc. De ahí que o pobo a conserve e trasmita na tradición oral, someténdoa a un constante proceso de relabouración e apricación, como si se tratase de un fenómeno biolóxico da súa propia natureza.

Dempóis dunha detida leitura de ista fermosa obra, un feito siñificativo chama a atención do leitor: que dos trescentos contos que a compoñen, setenta e un corresponden a historias de animáis, e cento setenta e un relatos bulrescos. Dos primeiros, vinte son referentes a lobos e cuarenta e nove a raposos. Sin aternos eiquí a certas interpretaciós mitolóxicas, nas que o lobo —Voka— é o sol

que devora ó amencer, e a raposa é a súa contrafigura —a raíña da noite— o engano, o eterno femenino, poderíamos, non embargantes, aludir á **constante inteleitual** dos símbolos, á súa permanente vixencia na vida dos pobos. A simboloxía do lobo e do raposo está íntimamente relacionada coa historia do noso país, máis que ningún outro (en tódolos países se cocen fabas) victimado pola forza dos poderosos e pola astucia teimosa dos esplotadores. Os mitos e símbolos, teñen iso de miragrosos: que sexa calisqueira a evolución e progreso dos pobos, nunca perden aitualidade nin deixan de ter apricación á vida do home de hoxe.

¿Qué diremos dos contos de bulras, na súa estensa e variada gama? A un pobo probe —máis que probe, emprobecido— somente lle queda un recurso pra enfrentárese coa desgracia que o abraia: a risa.

Dixo non sei quén, que un pobo pode cambear de língoa si cambea de amo. Galicia —a Galicia rural, que é a auténtica— dende que foi conquerida por Roma, non trocóu a língoa, porque, en verdade, sempre tivo o mesmo amo: a probeza.

CELSO EMILIO FERREIRO

EL ARTE DEL HIERRO EN GALICIA, por Amelia Gallego de Miguel [1]

En modo alguno seríamos justos y consecuentes en nuestro deseo de presentar un panorama reciente y depurado del quehacer cultural en nuestra tierra, si no consignásemos en estas páginas de GRIAL la importancia que reviste la magnífica aportación que, bajo el título de "El arte del hierro en Galicia", ha sabido realizar tan acertadamente doña Amelia Gallego de Miguel.

Presentado inicialmente en forma de tesis doctoral en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad compostelana, ha ido completándose posteriormente este excelente trabajo, para cristalizar en un auténtico volumen de investigación histórica en torno a tema de tan antiguas raíces como es la rejería gallega.

Detalladamente, con mesurado rigor científico, se va estructurando este estudio exhaustivo de las rejas que se forjaron en Galicia, en la Historia de su producción artística. Y, así, tras de una breve introducción que precederá a algunos capítulos, para completarlos y situarlos históricamente, analiza la autora las obras de hierro desde el período Románico y Gótico hasta nuestros días, pasando por la decadencia de aquel metal y su sustitución por el bronce, a una cierta revalorización del antiguo arte y su empleo en los actuales tiempos.

En un somero resumen de este trabajo, en el que recogeremos incluso a veces textos literales del volumen, veremos como originariamente la reja nace de una necesidad de defensa para luego identificarse con la propia arquitectura de la que formará parte, influyendo en algún momento el arte del hierro tan poderosamente sobre ella que son traducidas a la piedra formas y elementos que aparecen con anterioridad en la obra de hierro.

Es a finales del siglo XI cuando comienzan a labrarse las primeras rejas correspondientes al período románico, si bien la más próxima a Compostela hemos de hallarla en la iglesia de Santa María, de Melide. Pese a no conservarse en la actualidad alguna otra muestra, por la costumbre de fundirlas para nuevas obras, mucha —se nos dice— ha debido ser la actividad productiva en esta época. En este pun-

[1] Distribuidora: "Atheneum, S. A.".

to, como en otros diversos de este trabajo, se comparan y enlazan los nuevos estilos que van surgiendo con los de otros lugares o centros de idéntica actividad artística, como el Alto Aragón, Toledo, etc. Característico del estlio románico son las "ces" o volutas y el hierro de sección cuadrada, de poca consistencia. Cítanse de este tiempo y como herrajes, los de la puerta norte de la catedral de Lugo.

Después del siglo XIII los herreros deciden que es preferible a las barras en forma de "ces" una sucesión de barras verticales espaciadas, cruzadas por otras horizontales. Este tipo fué aceptado por todos los maestros herradores y con él se establece en España la reja gótica. En Galicia, por la persistencia del románico, fenómeno también observado en la arquitectura, no debió de arraigar este tipo de reja. El hecho —sigue diciendo la autora— es que no hemos podido hallar ningún ejemplar representativo. A finales del siglo XV se inicia un período de transición del gótico al renacimiento, que dura hasta el primer tercio del XVI con la introducción de adornos caprichosos de follajes y figuras, grotescos, trazados con delicadeza y ritmo y que coincide con el período plateresco en la arquitectura y al que nosotros en vez de gótico plateresco denominaremos sencillamente plateresco.

Paralelamente se nos va ofreciendo en este libro, también, la evolución histórico-social de las comunidades de maestros herradores o cofradías, oficios, cofradías gremiales, cofradía gremio, y gremio, que son momentos distintos de un mismo proceso. Una cuidada referencia a la vida y actividad de estos maestros herreros da una especial amenidad a la lectura, a la par que una visión realmente interesante de cuanto le ha sido posible recoger en torno a las circunstancias que rodean la manufactura de las obras que se producen con centro artístico en Compostela. Notas y referencias que ofrecen hoy un vago sabor humano de lo que en este sentido era la actividad de los herreros en el tiempo y en el espacio de aquellos siglos y esta región.

En los finales del siglo XV y comienzos del XVI trabajan ya en Compostela dos grandes maestros del plateresco y del Renacimiento, los maestros Egas, Rodrigo Gil de Hontañón, Covarrubias, Juan de Alava y Juan de Herrera. También por lo que al arte del hierro se refiere el centro artístico es Compostela, conservando cierta personalidad pese a estar incorporado al arte castellano. Y es Juan Francés quien influye notoriamente en el modo de hacer de los maestros gallegos. La gran reja del Hospital Real de Santiago marca un hito en este aspecto. Se ha hecho mucho, después, de este estilo, y la autora, minuciosamente, estudia cada elemento y cada variante de este conjunto ornamental. La bibliografía es abundante y muchas, también, las breves y precisas adquisiciones eruditas. Este nuevo estilo que representa Juan Francés se caracteriza por su fantasía, que escapa por los candeleros y pináculos de las cresterías...

El Purismo: sustitución de la barra por el balaustre; la figura humana, representaciones bíblicas; el maestro Domingo y la reja para la capilla del Rey de Francia; Guillén de Bourse y sus obras, que comienzan, según noticia conocida, por los herrajes de las puertas del Obradoiro, luego la reja para la sacristía en el Hospital, las de la desaparecida capilla del Alba, etc., para consagrarse en su obra maestra que fueron las hermosas rejas renacentistas del coro y de la capilla mayor de la catedral. Consta que en su tiempo estas rejas llamaban la atención de los peregrinos que acudían al sepulcro del Apóstol. De la presencia en Lugo de rejeros compostelanos y del núcleo de Mondoñedo se conservan obras como la reja de la capilla de la Magdalena, la capilla de Nuestra Señora de la O y la de la capilla de San Miguel, posterior a las antes citadas. Se señalan también restos de viejas herrerías de delicada belleza pese a su deficiente conservación.

Otro período, el Escurialense, está representado por dos nombres

de notable significación: Sadormín Fernández y Juan Bautista de Celma. El primero se encargó de hacer la reja de la actual capilla de la Azucena y del Magistral en la girola de la catedral compostelana, y la de la capilla de San José en la iglesia de Santa María de Salomé; las reformas que sufrió este templo afectaron también a la reja. La más antigua de sus obras conservadas es la que se le encargó para Tuy en 1578, y la más notable por su perfección y acabado, las rejas y púlpitos para el altar mayor de la S.A. M.I. compostelana y las de la catedral de Orense.

Desaparecidos los maestros Celma y Sadormín, hay una pléyade de cerrajeros sin demasiada personalidad que quedan, en su mayor parte, en el anonimato. En este período —entrada al Barroco—, dice la investigadora, es interesante señalar que comienzan a surgir, tímidamente, los broncistas trabajando junto a los rejeros, adornando con bolas y estrellas de bronce la obra de hierro. Pero discretamente, ya que su momento no llegará hasta el siglo XVIII. La primera obra de hierro vinculada al período que iniciamos, es la balconada del corredor o solana de la pared de la catedral que sale a la plaza del Hospital, obra de Pedro del Canto y quizá la más importante. Como consecuencia de su buena traza, se encargó posteriormente otra del mismo estilo a Vicente Lorenzo y a Juan de Seoane, que es la balconada de la Casa de la Parra. Los balcones de hierro, balaustres, plataformas y barrones para el pórtico real de la Quintana, de Pedro Martínez, cerrajero. Se advierte en esta época la entrada en juego ornamental de las grandes ventanas enrejadas, balcones y balconadas con sus rejas sólidas o recias barandas. La actividad creadora es muy diversa y todo parece como estar esperando la aparición de una gran figura de este tiempo: Domingo de Andrade. Desde 1665 empieza a trabajar en la capilla mayor de la catedral hasta principios del siglo XVIII; las trazas y disposición de todas las obras de hierro dignas de consideración van a estar dadas por el maestro; así: los balaustres (tradicionales) que cierran los vanos de la capilla mayor; las dos puertas rejas de balaustres de hierro de los lados del Evangelio y epístola de la capilla mayor; la reja del pórtico de Santo Domingo, también en Santiago, etc. Y el siglo XVII finaliza sin brillo ni obras maestras en este aspecto para dar paso al primer cuarto del XVIII, en el que únicamente los Lorenzo representarán una vinculación con el arte anterior; a esta familia de rejeros compostelanos pertenecen, entre otras, la rejería para la capilla de Prima o de la Concepción, en la catedral de Santiago; la reja para la capilla Mayor de la iglesia parroquial de Santa María de Iria; la de la capilla de Nuestra Señora de la Blanca o de los España en la catedral compostelana, etc. Todas ellas se caracterizan por lo artísticamente labradas que están las cerraduras en las que graban su firma, y los balaustres fuertes y lisos con marcado abalaustramiento. Se nos cita como desviación en el modo de hacer de este tiempo, la reja de la capilla de la Corticela, en Santiago, obra de Pablo Martínez.

De 1714 a 1760 se comprende una etapa en la que la reja está íntimamente ligada a la obra arquitectónica de Casas Novoa y de Clemente Fernández Sarela: reja de la ventana de la fachada del esconce de Platerías, las rejas de bronce de la capilla del Pilar (con una curiosa cerradura, traducción en bronce de la de hierro de la capilla de San Andrés), las de hierro, de varilla plana, del presbiterio y capillas de la iglesia de San Martín Pinario. Próximas a la obra de Sarela: los balcones de la Casa del Cabildo, en Santiago; el balconaje del palacio de Bendaña, en la compostelana plaza del Toral; el de la casa núm. 12 de la calle de las Huertas. Cuya característica es el empleo de la varilla plana retorcida de cara al espectador. Las lámparas del museo de Santo Domingo, en Pontevedra, y otras rejas de formas tradicionales y de segundo orden, son clasificadas también por la autora en este capítulo que precede a la década (1670-1770) rococó

del barroco gallego, en que surge la figura de José Gambino y sus cuñados los hermanos Leis.

En estos años se van a traducir a la plata y al bronce muchos de los elementos usados con anterioridad en los retablos mayor y de la Inmaculada, de San Martín, en el retablo mayor y de la capilla del Pilar, de la catedral, y que se configuran en las rejas de plata de los lados del tabernáculo del Apóstol Santiago, obra de Angel y Jacobo Piedra, orfebres y grabadores compostelanos; las rejas de bronce del presbiterio de la catedral, sobre cuyo origen la investigadora se pronuncia de acuerdo con la tesis de Couselo al atribuirlas a Nicolás Vidal, y a Miguel Ferro Caaveiro, como tracista. Se analizan con rigor técnico y erudito cuantos datos fueron recogidos en torno a esta obra, para concluir en una meditada información. De bronce se hacen, asimismo, lápidas sepulcrales, candeleros, guarniciones de muebles, herrajes de libros, se tachonan casi todas las puertas de la catedral con cruces, conchas, estrellas, flores, etc. Y Juan Vidal es el artífice en esta modalidad que desplaza al viejo arte del hierro, que resurgirá, ya en pleno neoclásico, con Antonio García y la reja de la facha del Obradoiro en la que hay una vuelta al recuerdo de las viejas rejas clásicas. Típicas de esta época son las rejas de las capillas de San Bernardo en San Martín Pinario, la de la capilla del Rosario en Santo Domingo, y la de San Juan en la girola de la catedral. Todas ellas con marcados antecedentes en la del presbiterio de la iglesia de San Martín Pinario; guardan unas y otras gran afinidad entre sí y semejan encajes de varilla de hierro plana y retorcida combinadas artísticamente y dando siempre una clara visión del interior. Del mismo tipo son los balcones y cancelas en edificios como el Palacio de Rajoy (y casa de este arzobispo en Pontedeume); los balcones de la Universidad; del palacio del marqués de Santa Cruz; la cancela del zaguán del colegio de Fonseca, etc.

Se cierra el volumen, que resumimos y comentamos siguiendo a su autora, con una perspectiva de la labor de los herreros que hoy trabajan en Compostela y su vinculación con los talleres del siglo XIX. Los talleres actuales continúan una tradición familiar, y salvo dos o tres, dormitan en el recuerdo de épocas pasadas, arrastrando aún la decadencia del siglo anterior. Trabajan en pequeñas cosas utilitarias cuando es posible que fueran capaces de hacer las de carácter artístico que se les piden pocas veces.

Al concluir este insospechado viaje, guiados tan aguda y documentadamente por doña Aurelia Gallego de Miguel, por el antiguo y laberíntico camino de nuestras rejerías, hemos de agradecer públicamente el positivo valor que su historia de "El arte del hierro en Galicia" representa para la cultura de nuestro pequeño y gran país.

SALVADOR GARCIA-BODAÑO

LEVA SAUDADES O RIO

A min non me disgusta, outramente, ista vagorencia que amostra moita da nosa lírica. Penso eu que a cousa lle ven de lonxe. Está, máis ou menos, nos caraiteres xerás dela mesma. Vagorenta como a noite, coma o río, como a nebra. Cando as palabras, as verbas, as falas, parce que van e veñen, como teimando de atopar un rumbo no ar, e fican nún rosmando mansiñas.

De sempre me gustóu ista lírica que é choiva, e brétema, e vento, sen definilas colores nin dibuxo preciso, onde as falas son sempre

máis que simpres falas de entendemento. Con misterio de rombar, zoar e fungar.

Dita eisí a cousa, cecáis que se entenda ben... Que conserven moita da tremencia de cando están abrollando na ialma. Inda non son e xa son, inda non foron e inda son. Que señan moito máis que falas do secaño discurso de tódolos días. Agora sí que aventuraría algo eu a que me empezades a entender. Poemas feitos de palabras lentorecidas.

E tamén me gustóu, cuasemente dende os días de neno, a lírica de deixe antergo, con rosmar de barbañada ou zanfona, que conta quediño cando canta. Inxel e chea de antiga sabencia, máis ben arcaica que crásica, cuasemente... Pra ler de vagar, con voz esmorecida, engorde e paseniño. Que o seu galego garde saibo de esquencido latín.

Que, ó pensar no seu alleo xeito, non faga a ún pensar en Madrid ou París, Roma ou Moscú, senón máis ben na Borgoña, a Provenza ou o Douro. Perto e lonxe de nós. E sendo eisí tan arcaica, ben pode ser moi moderna. Máis sen boureos de "derradeiros berros". Con "receta" secular, coma un plato que faga lamber os dedos... A tradición é cousa ben seria, e máis seria que en ningures na poesía. Nin máis nin menos que unha segunda natureza. Non fará falla de decire que a ísta lle chamamos galeguidade.

Non son moitos os que conservaron ista súa limpeza de orixe. Outros non foron pudientes de a conquerir. Conquerir, ben dito, endexamáis se pode. É cousa, máis ben, de sentir e cultivar. Que conservaron a nosa famosa tradición trovadoresca. A min non me gustan tantos poetas e poetas que, inque escriban en galego, parcen escribire, outramente, en falla allea.

E non foron moitos, istes derradeiros anos, os que apareceron con cruño. Imos decindo: O Celso Emilio Ferreiro, o Novoneyra, o Díaz Castro... Máis ou menos.

Agora temos de engadir o nome de Ernesto Guerra Da Cal. Iste seu segundo libro de trovas, "Río de sonho e tempo" [1] é máis fermoso e máis inspirado o que se dí, que aquil primeiro "Lua de alénmar". Máis fondamente sentido e pensado. Tamén máis ricaz. Ten máis aire, máis vento, máis auga: máis paisaxe. E tamén máis pálpito. Ibamos decir que ten máis alma. Moitos silenzos pensatibres. E máis paisaxe, por dentro e por fora. Está máis ateigado de relembros e saudades.

O autor recorda as montanas do Caurel, olladas dende o val do Queiroga, no "aire de azul e mel que no leito do Sil se adormentaba".

Tamén eu recordo aquelas montanas do Caurel, olladas dende o val, cheas de neve rosada ou brilante coma se de azucre foran. Toda a veiga arrecendía a follax de loureiro e máis a frol das mimoseiras. Seriñas calmas cun resoar de campás na ialma. Isas campás rosaliás que endexamáis esquencémolos galegos.

Ás veces ten o seu verso un soar de danza antiga. Cecáis que se acorde do arco da vella rebrilando sobor da campía lentorecida e dos máxicos mansíos do Sil. Ou das pincheiras que deitan as súas escumas nas verdes valigotas cheas de espadanas.

"Do Lor ao Sil
qué verdor de orvalho
no mes de abril!

Do Lor ao Sil
en
abril
que rumor
dun orvalhar
de augas mil!".

[1] Editorial Galaxia. Vigo, 1963.

Ceiba istas ledas cantigas pra crarexar o seu corazón de emigrado lonxe dos seus eidos. Máis de seguidiña volve a súa tristura de sempre, dil e nosa, de us e doutros. A lembranza da Galicia turra por il. Laios que son fondas saudades dun corazón maduro, cheo da sabencia de calados sofrires.

Xa o dixo o autorretrato do espello, tema dun dos seus máis orixinás poemas. Ún é ún, máis o herdo espritual que recibíu da súa aboencia. A volta dos moitos anos, párcese ún ó pai ou ó abó moito máis do que podería sospeitar...

"Asomado á lus do espelho
vexo o meu rostro absoluto
alheo, distante e vello.
Tan vetusto i anticuado
que me da un inquietador
aspeito de antepasado".

Con unha fina nota de auto-ironía:

"...de cuase quincuaxenario
mascarado de min mesmo
nun Antroido solitario".

"Rosalía, visión en dous tempos", é un dos máis sentidos i espresivos poemas de todo o libro. Chega a noite, chega a nebra, chega a negra sombra. As de dentro chegan candia as de fora. ¿Ónde estás, Rosalía? Farrapos mouros, cabelos mouros, un ronsel mouro. Baixa a noite saloucando calados berros...

"Estamos sós!
Sós coa Névoa i a Noite.
Sós coa Morte!".

Somentes unha estrela brila na tébrega.

Libro pre volver a il, a volta dunha tempada. As súas páxinas, agarimosas ou doentes, turran do leitor. Dinlle moito que sempre presentíu ou albiscóu. Con fermosa, grave i anterga voz. "Río de Sonho e Tempo", de Ernesto Guerra Da Cal, no alén-mar.

ANXEL FOLE

NOTICIA DO GRIAL

Albert Béguin e Yves Bonnefoy prepararon unha edición de "La Quête du Saint-Graal" pra "Astrée 14. Le Club du meilleur livre". Parez ser que ista versión da "Deman" foi escrita arredor do 1220. Foi pubricada por pirmeira vez por F. J. Furnival en Londres, en 1864, e despoixas por Sommer, en Washington, na súa grande edición do "Lancelot", e por Pauphilet, en París, quen, o pirmeiro, fixo dun xeito rigoroso a comparación dos manuscritos. As opinións de Béguin, de Bonnefoy, de Étienne Gilson, quen amosa que unha teoloxia da gracia, mui percisa, e conforme á doutriña de San Bernaldo, soporta, coma unha rexa armadura, os episodios da "Quête", merecerían un longo ensaio.

Hai no "Perceval" un episodio misterioso. Cando Perceval chega á torre a onde o guióu o pescador, i é recibido polo vello deitado acarón dun grande lume, doente dunha antiga ferida, un valete entra na sala sostendo pólo medio unha lanza blanca cuio ferro sangra. Dous outros o siguen, con fermosos candeleiros, i após ven unha rapariga portadora dun "graal" de ouro, lumioso, adornado de pérolas e pedras, i outra doncela máis cun "tailloir", un plato de prata. A procesión atravesa a sala e desaparez. Perceval non pergunta nada. Namentras xanta, a procesión pasa outras veces máis. A ialba seguinte a torre está valeira. Perceval saberá, por boca dunha doncela, que na selva ten nos seus brazos seu amigo que fai un instantiño foi morto, que si il tivera perguntado qué eran aquela lanza i aquil "graal", o vello rei pescador sandaría nun pronto i a fecundidade volvería ó seu reino infértil. ¿Qué era entón ise "graal"?, pergúntase Béguin. "Ainda hoxe nóno sabemos, respóstase. Chrétien de Troyes finouse sin rematar o seu relato. E si é seguro que il non tiña inventado ista suprema aventura, non sabemos en qué fonte bebeu, nin ningún indicio temos da solución á que nos levaba. Un "graal" é un vaso, ou millor un grande plato fondo. A palabra está testimoñada sob unha forma ou outra en varios dialeitos franceses. Pro un "graal" non é o Graal. Máis alá do enigma dunha palabra que parez, cousa curiosa, ter xa intrigado niste emprego ós contemporáneos de Chrétien, que istes mesmos buscaron espricála por etimoloxias pantásticas, hai o enigma diste ouxeto, entrevisto un instante nun castelo coñecido. De agora, máis ben que un mito do Graal, vai a persentarse un misterio, unha "questión" do Graal".

Eisí ben, pois, ¿vaso ou prato decimos cando, como no tido dista revista, decimos Grial? — **A. L.**

O NOSO CANCIONEIRO DE BULRAS

Moitas veces tense insistido en que o desconocemento das "Cantigas de escarnho e maldizer" dos vellos Cancioneiros galego-portugueses, por parte do público culto i en grande medida dos mesmos filólogos i especialistas da literatura medieval románica, supoñía iñorar un dos documentos máis vivos e reás do home hispánico dos séculos XIII e XIV. Quizaves en ningunha língua do mundo se insultóu tan ardidamente, con tanta ira e sabor, e se ispíu ó home con máis

aceirada, irónica, mergurada língua. Nunca houbo línguas tan libres e acedas. Nunha unha sociedade foi tan escarnecida, tipo a tipo. Nada quedóu a salvo, do rei embaixo. ¡Cómo deberon ririr os galegos de entón, dende Cotón de Negreira deica a ponte de Sevilla! E unhas veces era ledo, vital enredo, e outras veces era o humor negro, sarcástico e laceirante...

Agora ten chegado a ocasión: van saír á lus, gracias ó esforzo do Prof. Rodrigues Lapa "As Cantigas d'Escarnho e Maldizer dos Velhos Cancioneiros Galego - Portugueses". Edita "Galaxia". A tarefa do ilustre filólogo portugués que fai a edición crítica distas "cantigas" ten sido ímproba. Como dí a propia editora, "o texto das cantigas de escarnio e maldizer amosaba as meirandes dificultás, polo maior deturpamento das versiós manuscritas, polo abondoso das alusiós persoás, que fan ás veces costosa ou imposibre a interpretación, e pola natureza realista, apicarada ou obscena da linguaxe, espresión de homes rudos que chamaban ás cousas polos seus nomes".

En fin, xa se están imprentando as "Cantigas d'escarnho e de maldizer", e dos máis altos centros universitarios europeos e de América chegan á editorial "Galaxia" solicitús de exemprares. Os nomes máis importantes da filoloxía románica louvan o espléndido propósito editorial e agardan con impaciencia o intre de ter nas súas mans o grande moimento satírico, sin dúbida impar na literatura universal. Os nomes dos futuros leitores, dende Menéndez Pidal a Piel, dende Martín de Riquer a Berry, son o orgullo da cencia filolóxica e da historia literaria europea.

A publicación disas cantigas era obrigada, i é sin dúbida a maior aportación ó conocemento da literatura medieval de Occidente realizada nos derradeiros tempos. Xa sabemos que o caráiter do tema das máis das cantigas veda o aceso a elas do gran público, pero iso non obsta pra que todos nos congratulemos dista edición crítica. Quizaves no seu día seña posibre unha "escolma" na que todos os curiosos galegos poidan leer bulras do rei Alfonso ou de Pero da Ponte, gulas e tafurerías dos inxeniosos troveiros de antano. — **A. L.**

DOUS ALBUMS DE XILOGRAFIAS DE SEOANE

Luis Seoane acaba de publicar dous fermosos volumes de xilografías, en "Ediciones el Castro". Tidúase un "El Toro Júbilo", e outro "O Meco". Ambas e dúas son obras concebidas —asegún se infire das palabras con que o artista fai a súa presentación— por unha necesidade aitiva, didáitica e dialética. Nembargante, compre decir —pesie á mención do Frans Masereel— que se poden mirar sin acordar no conto, sin saber a historia do "Meco" ou a do "Toro Júbilo". A intención e a creación plástica fúndense, sobrepasando a fórmula da ilustración pra crear símbolos plásticos, siñificativos de seu e non necesitados de intermediario.

Pouco importa que non penetremos o misterio, o segredo acobillado nisas tradiciós populares a que nos remite Seoane: Un touro que corre, fuxe, arquexa e brama, aguilloado pola dór nun sacrificio ó poder fecundador da terra e máis do sol. Ou isa historia do Meco, que quizaves se podería entender tamén coma un mito de fecundación e anovación da vexetación, cun sacrificio ritual ó cabo. Tras dos dous temas está de certo unha cultura; está a terra e o misterio do froito. Máis, pra o noso placer, abonda coa unión lograda por Seoane do conceito e do sensibre.

As de ambos volumes son xilografías a dúas córes; xilografías que, no caso das adicadas ó "Toro Júbilo" acadan un ricaz cromatismo pola variación das córes dun grabado a outro, e máis pola súa intensidade de luz.

GRAN MURAL DUN PINTOR GALEGO

O pintor galego Leopoldo Novoa está rematando nun dos muros esteriores do novo estadio do Cerro, de Montevideo, un dos meirandes paneis decorativos do mundo. Cóbrense alí seiscentos metros cadrados de parede cunha decoración abstraita.

No Suplemento Literario do "Estado de San Paulo", adícalle á obra un intelixente traballo o crítico brasileiro Geraldo Ferraz. Pola súa parte, Leopoldo Novoa ten manifestado o seguinte, referíndose ás raigames do seu arte:

"Guíame o propósito de manter contaito coa miña Galicia natal, tan añorada e á que me sinto vencellada pra sempre sin saber ben de qué xeito, e sin reflesionar moito nelo. Ás veces, dende que estóu na pura abstración, coido intuír que certas formas nacen en min obedecendo a orixes escuros. Non me preocupa desentranalos. Pode ser que un día atope relaciós do meu traballo cunha morea de pedras en Sinás —Raxó—; ou cunha alfaia céliga".

UN ENSAIO SOBRE RISCO

Na "Coleición Illa Nova", editada por Galaxia, remata de se publicar un novo volume. Titúlase "Vicente Risco na cultura galega", e o seu autor é Ramón Lugrís.

Lugrís, xa dende ben rapaz preocupado por vivir conscientemente os problemas do seu pobo e do seu tempo, axiña batéu coa necesidade de conocer a fondo a Galicia da primeira mitade do noso século. Niste seu empeño de caletrar no miolo do rexurdimento cultural galego de entón, tomóu como punto de referencia a obra de Vicente Risco.

A empresa do rexurdimento cultural galego, fíxose, gracias ó Risco, pensamento consciente, doutrina artellada. O seu influxo espritual foi profundo e decisivo. Ista verdade sóupoa percibir Lugrís, e dela ofrece unha intelixente interpretación nas páxinas do libro que ven de editar.

Non se propón estudar os valores literarios do escritor ourensán, nin evaluar a súa obra de investigación etnográfica. O que se propón, e faino con ademirábel rigor metódico e con lúcida precisión de xuicio, é estudar o "pensamento" do autor de "Leria".

CEN ANOS DE LITERATURA GALEGA

Orgaizada polo "Círculo de las Artes" de Lugo, vaise celebrar nista cidade unha importante Exposición bibliográfica, ós cen anos da publicación dos "Cantares gallegos" de Rosalía. A entidade orgaizadora considera que data tan decisiva nos destinos da cultura galega compromételenos a todos, e debe obrigarnos a estudiar, a recapitular e a revisar.

"A Exposición —advirte— pretende mostrar ós ollos abertos i ós menos abertos o que fixo a nosa literatura, mais tamén o que non fixo i o que non intentóu.

A Exposición quere ser un homenaxe a Rosalía sin gaita nin tamboril; o que quere ser é un homenaxe de estudio e unha invitación ó estudio. Compría facer un alto nesta camiñata de cen anos pra encarármonos co pasado e co presente da nosa literatura.

Coidamos que iste xeito de homenaxe é un bó punto de partida pra preguntar que cabe esperar da língua galega no futuro, un futuro cecáis máis problemático que calquer outro".

A mostra compoñerase de 18 seiciós, e nelas figurará unha amplia bibliografía. Velahí o seu contido:

Sección A) 1.—Rosalía de Castro.

2.—Traballos plásticos e literarios dos alumnos de Enseñanza Media de Lugo, encol de Rosalía.

Sección B) 3.—Catálogos de Exposiciós bibliográficas galegas.

4.—Catálogos de Editoriales e Librerías galegas.

Sección C) 5.—Lingüística Galega.

6.—Ortografía. Polémicas.

7.—A Língua galega, cuestión.

8.—O galego i a Enseñanza.

Sección D) 9.—Estudos xerales de

Literatura galega.

10.—Estudos particulares.

11.—Escolmas.

Sección E) 12.—Poesía no século XIX.

13.—Poesía no século XX.

14.—Epica no século XIX.

15.—Epica no século XX.

16.—Teatro no século XIX.

17. Teatro no século XX.

18.—Novela no século XIX.

19.—Novela no século XX.

20. Relato curto no século XIX.

21.—Relato curto no século XX.

22.—Outras obras narrativas.

23.—Epistolario.

24.—Discurso. Conferencia.

25.—O Galego na radio.

Sección F) 26.—Ciencia.

27.—Historia, Erudición.

28.—Pensamento. Ensaio. Crítica.

29.—Literatura xurídica, política e administrativa.

Sección G) 30.—Literatura de destino privado (nadales, coroas de primeira comunión, felicitaciós, etcétera).

31.—Literatura pra todos (almanaques, follas de divulgación agrícola, etc.).

Sección H) 32.—Un gran ano 1880.

Sección I) 33.—Escritoras galegas.

Sección J) 34.—Curros Enríquez.

35.—Castelao.

36.—Ramón Cabanillas.

Sección K) 37.—O clero i o cultivo do galego.

38.—A pastoral en galego.

Sección L) 39.—Literatura escrita na Emigración.

40.—Un tema: A emigración.

Sección M) 41.—Galegos que non escribiron en galego (somente unha ou duas mostras de cada un).

42.—Galegos con preocupación galega que non escribiron en galego.

43.—Galegos de escasa producción en galego.

44.—Escritores non galegos que cultivaron o galego.

45.—Obras "bilingües".

Sección N) 46.—Escritores asturianos, leoneses e zamoranos ocidentales de lingua galega.

Sección O) 47.—Textos castelás en galego.

48.—Textos galegos en castelán.

49.—Textos doutras línguas en galego.

50.—Textos galegos noutras línguas.

51.—Ediciós políglotas.

Sección P) 52.—Periódicos en galego.

53.—Revistas en galego.

Sección Q) 54.—Discos literarios.

55.—Literatura e música.

Sección R) 56.—Inéditos.

UNHA GRAN HISTORIA DE GALICIA

Impresos en Montevideo, publicáronse recentemente os dous primeiros tomos da "Historia de Galiza", monumental obra dirixida por Otero Pedrayo, e costeada polo patricio galego D. Manuel Puente.

A Historia ten sido planeada con grande amplitude e respondendo ó moderno conceito que rixe, pra a cencia histórica, nos países máis adiantados nisa máteria. Os dous tomos que acaban de se editar, abranguen os temas limiares da historia en sí.

O primeiro, amosa o seguinte sumario: Prólogo. Xeografía, por Ramón Otero Pedrayo. Xeoloxía, por Isidro Parga Pondal. Xeografía Fito-zoolóxica, por Luis Iglesias Iglesias. Etnografía: Cultura espiritual, por Vicente Risco. Música e Danza, por Emilio Pita. O tomo segundo está adicado á Etnografía: Cultura material, e o seu autor é Xoaquín Lorenzo Fernández.

Os traballos contidos en ámbolos tomos van ilustrados con mapas a coor das bisbarras de Galicia, con planos asimesmo en coores das cidades e vilas importantes, e con abondosas fotografías e deseños a pluma.

Dadas as súas caraiterísticas, istes dous tomos constituien, de seu, unha obra orgánica completa, independente dos tomos posteriores que estarán adicados á pre-historia e á historia de Galicia.

O acontecimento cultural que a súa publicación representa, foi celebrado polo Centro Gallego de Buenos Aires nun solene aito, ó que asistiron, además das autoridás da institución, persoeiros de organizaciós culturás arxentinas e destacados escritores. Falaron no mesmo, don Manuel Puente, o Segredaric da Comisión de Cultura, Sr. Estévez, e o Presidente da entidade Sr. Villamarín Prieto.

NOTAS

O Profesor Reinhard Tausch i a Dra. Anne-Marie Tausch acaban de pubricar un importante volumen sobor da sua esperencia como educadores e pedagogos. Leva por tídoo "Erziehungspsychologie" ("Psicoloxía da educación"). Está imprentado na "Editorial de Psicoloxía" do Dr. C. J. Hogrefe, en Gotinga.

Acaba de planearse a pubricación das cartas do xenial psicólogo e médico C. G. Jung. Niste intre procédese a reunir todas as que andan dispersas polo mundo enteiro. O editor delas será o Dr. Gerhardt Adler que agora reside en Londres.

Nos derradeiros meses ten aparecido a traducción francesa de dous libros de Margaret Mead co tídoo xenérico de "Moeurs et Sexualité en Océanie", (Ed. Plon). Trátase dunha aportación antropolóxica de primeira magnitude encol do probrema da sexualidade.

O mecanismo do lenguaxe pescudado a favor dos métodos do análisis estroitural forma hoxe unha das grandes empresas doutrinales do noso tempo. O recente libro do Prof. Beltil Malmberg, "Structural Linguistics and Human Communication" intenta ser —e o consigue— unha boa e rigurosa introducción ó estudio de tales métodos. O Prof. Malmberg esprica Fonética na Universidade de Lund (Suecia).

A Editorial Universitaria de Buenos Aires ten publicado, en edición de 150.000 exemplares, unha escolma de contos, restrinxida ós seguintes autores: Davalos, Barletta, Booz, Cancela, Borges, Arlt, Horacio Quiroga, Lynch, Payró e Güiraldes. Os contos van ilustrados por outros tantos pintores arxentinos: Berni, Batlle, Castagnino, Luis Seoane, Basaldúa, Urruchúa, Carlos Alonso, Soldi, Policastro e Raúl Russo. En cada caso anteponse ô texto do conto, a biografía e algún xuicio encol do respeitivo escritor e máis do artista que o ilustra.

O suplemento literario do "New York Times" fixo unha escolma dos novelistas do mundo que tiveron meirande ésito no ano 1962. Antre os vintecinco autores escollidos figura o escritor brasileiro Jorge Amado.

Osvaldo Rossler, un dos poetas contemporáneos arxentinos de maior sona, acaba de editar un novo volume poético, titulado "De pie, frente a la luz". Pra ista edición fixo unhas mañíficas xilografías, o pintor Luis Seoane.

Tamén remata de aparecer un novo libro do gran poeta brasileiro Manuel Bandeira. Titúlase "Estrêla da Tarde".

A "Colección Austral" editóu "La Caza y los Toros", de Ortega y Gasset. Recolle varios escritos xa conocidos. Pero inxire tamén outros inéditos: O discurso sobre da caza solitaria, pronunciado en Lisboa en 1945, e catro dos cinco estudos sobre dos touros. Trátase de borradores aparecidos entre os papés do autor ou de notas e fichas relacionadas coa tauromaquia, preparatorias do seu proieitado libro "Paquiro o de las corridas de toros".

O derradeiro número da "Nouvelle Revue Française" —outubro— improvisa dous breves traballos sobor de Braque. Un é de René Char. O outro, moi agudo, é de Jean Paulhan, e leva por tídoo "Peindre en Dieu". Recollemos as frases finales: "os mestres do arte téñennos ensinado, de sempre, que soio hai un xeito de introducir a lus no lenzo: escomenzando por meter nele as sombras. Non eisiste pensamento craro que non teña a sua parte escura, e misteriosa.

A ise misterio é ó que fan alusión os creentes cando falan de amar en Deus, de querer en Deus, de actuar en Deus. Braque non es-

parexe o misterio. Canga con ele e cede ampriamente á parte escura. De ahí ven a brilante, a pura craridade da súa obra. E o máis sinxelo que se debe decir dele é que sabe pintar en Deus".

Hoxe, ó cabo de cáseque trinta anos, reedítase a famosa obra de Karl Duncker, "Zur Psychologie des produktiven Denkens", ("A psicoloxía do pensamento creador"). Foi e sigue sendo un libro-clave pra entender a fondo algúns aspeitos esenciales dos procesos da ideación productiva, en especial no que se refire ó compoñente suxetivo da mesma.

Jean Grenier sacou ó mercado —Calmann - Levy— un libro de conversas con dazasete pintores non figurativos, entre os que figuran dende Ubac e Wessagier deica Fontené e Busse. Todos eles falan, con máis ou menos siso, dos problemas do arte aitual.

Lo Scialo" é a segunda parte da "storia italiana" que Vasco Patrolini inicióu con "Metello", e que de acordo coa intención do autor abranguerá tres novelas.

A acción de "Lo Scialo" céntrase nesa burguesía, pequena e media, que caraiterizóu os aspeitos principás e máis decisivos da vida italiá entre 1910 e 1930.

No ano que ven editarase en castelán a obra de Henry Miller, "Remember to Remember". Trátase dunha coleición de escritos que revela novos aspeitos da persoalidade do autor: anacos de autobiografía, ensaios sobre arte, sobre lugares, sobre a obscenidade na literatura, evocación de amigos, etc.

INDICE DO TOMO I

Xullo - Agosto - Setembro
Outubro - Novembro - Decembro

1963

	N.º	Páx.
Alvarez Blázquez, Xosé M.ª		
Historia da Literatura galega contemporánea	1	101
Barreiros, Cosme		
Rosalía e Azorín	1	89
Bouza Brey, Fermín		
Nova hipótesis de traballo pra o estudo das vías romás	2	191
Carballo Calero, Ricardo		
Farsa das zocas	1	67
Casares Mouriño, Carlos		
Verbas de espranza pra Rosalía	1	99
Cunqueiro, Alvaro		
Imaxinación e creación	2	179
Fernández de la Vega, Celestino		
Braque, pintor de lo nunca visto	2	175
Ferreiro, Celso Emilio		
Contos populares da provincia de Lugo	2	213
Fole, Anxel		
Leva saudades o río	2	218
García Bodaño, Salvador		
A Rosalía	1	96
El arte del hierro en Galicia	2	215
García Sabell, D.		
Dous comentos	1	80
Cocteau	2	185
L(abrada), A(lvaro)		
Notas da Literatura americá	2	197
Landeira Yrago (Xosé)		
Boris Pasternak: Estrela do Nadal	2	188
O "Square" de Sir John Moore	2	205

Ledo, Xohán
Seoane, 1963 ..... 2 143

López Casanova, Arcadio
Palabras na tarde pra Rosalía 1 97
Orestes 2 161

López Nogueira, J. M.
El arte comprometido 1 11

Lorenzana, Salvador
Iglesia Alvariño, poeta e humanista 1 28
¿Eça, discípulo de Machado? 2 209
Homenaje a Picasso. Poema de Lorenzo Varela ... 2 211

Losada Castro, Basilio
O novo ensaísmo galego 1 103

Lugrís, Ramón
Problemas do noso tempo. En contra da proletarización 1 3

Martínez Torner, E.
Un aspecto de la prosa de Valle-Inclán 2 194

Millán González-Pardo, I.
Discurso no "Día das Letras Galegas 1 92

P. M.
Georgios Seferis, Premio Nobel 2 199

Patiño Mancebo, Raimundo
Encol do Informalismo 1 85

Piñeiro, Ramón
Gallegos fuera de Galicia: Emilio González López . 1 87
A Filosofía i o Home 2 113

Risco, Vicente
Arte nova 1 43
O idioma galego na nosa vida e na nosa cultura ... 1 59

Rubén García, M.
Contribución gallega a la formación de Castilla ... 2 135

Santamarina, Enrique
A morriña de antes i a de agora 2 201

Suárez, Xosé
O "Noh", teatro clásico xaponés 2 120

Torres, Xohana
Rosalía 1 98

GRIAL

revista galega de cultura

Precios de venta e suscripción

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

Pedidos a

EDITORIAL GALAXIA

Reconquista, 1 — VIGO

TIP. FARO DE VIGO

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