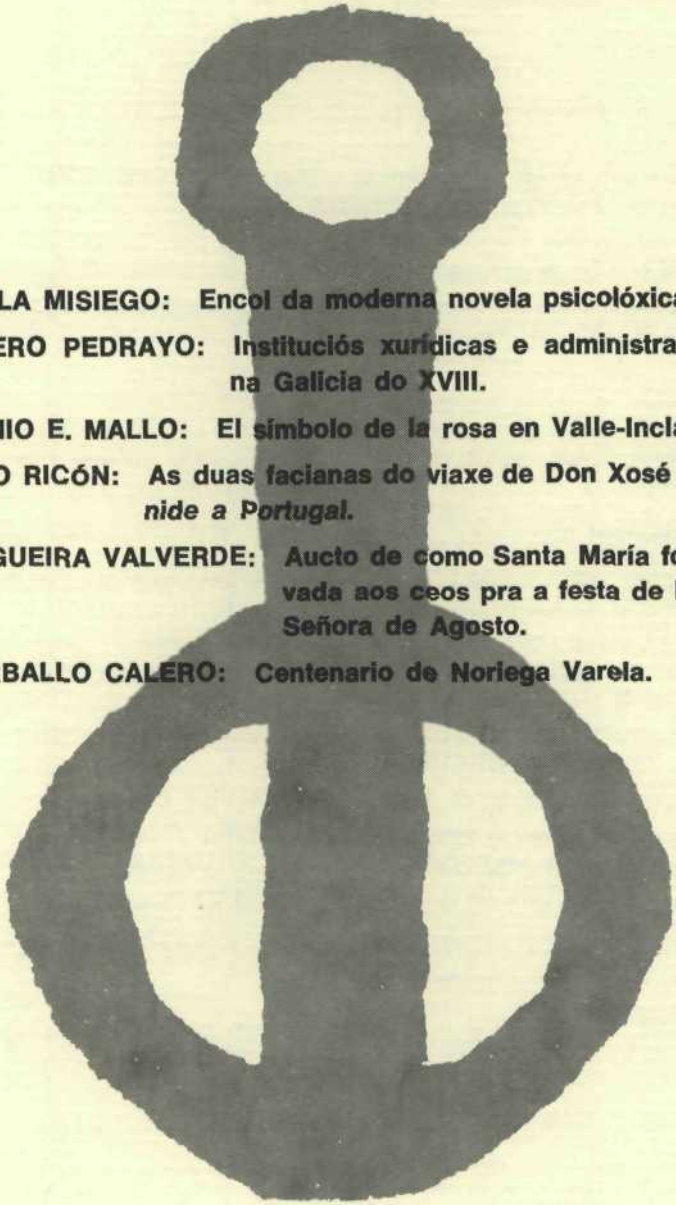
25 xulio agosto setembre 1969

GRIAL



MICAELA MISIEGO: Encol da moderna novela psicolóxica.

R. OTERO PEDRAYO: Instituciós xurídicas e administrativas na Galicia do XVIII.

ANTONIO E. MALLO: El símbolo de la rosa en Valle-Inclán.

AMADO RICÓN: As duas facianas do viaxe de Don Xosé Cornide a Portugal.

X. FILGUEIRA VALVERDE: Aucto de como Santa María foi levada aos ceos pra a festa de Nosa Señora de Agosto.

R. CARBALLO CALERO: Centenario de Noriega Varela.

VIGO

GRIAL REVISTA GALEGA DE CULTURA

N.º 25 — XULIO, AGOSTO, SETEMBRE 1969

SUMARIO

ENSAIOS — Páxinas

Encol da moderna novela psicolóxica, por MICAELA MISIEGO 261

Institucións xurídicas e administrativas na Galicia do XVIII, por RAMÓN OTERO PEDRAYO 279

El símbolo de la rosa en Valle-Inclán, por ANTONIO E. MALLO 287

As duas facianas do viaxe de Don Xosé Cornide a Portugal, por AMADO RICÓN VIRULEGIO 308

ESCOLMA

Aucto de como Santa María foi levada aos ceos pra a festa de Nosa Señora de Agosto. Refeito con testos galegos dos séculos XIII e XIV, por XOSÉ FILGUEIRA VALVERDE 325

PENEIRA DOS DÍAS

Centenario de Noriega Varela, por R. CARBALLO CALERO 341

A función da lingoaxe nunha situación política, por JAN KNAPPERT, Trad. XESÚS CAMBRE MARIÑO 347

Le lengua gallega y su léxico etimológico, por ANGEL AMOR RUIBAL 354

Un análise do teatro burgués, por JEAN PAUL SARTRE, Trad. COSME BARREIRO 360

O meu galeguismo, por PAULINO PEDRET CASADO ... 367

Coincidencia en Fernando Pessoa e Alfonso Castelao, por JOAQUIM DE MONTEZUMA DE CARVALHO 371

Unha carta inédita de André Gide, por JUSTIN O'BRIEN . 374

LIBROS, por *R. C. C., B. Losada, Cosme Barreiros, X. M. B.* e *S. L.* 376

O REGQ DA CULTURA 389

REDACCIÓN E ADMINISTRACIÓN

Editorial Galaxia — Reconquista, 1 — Vigo

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

ENCOL DA MODERNA NOVELA PSICOLÓXICA

Entre 1913 e 1915 tres escritores, tres novelistas, sen se coñecer e sin teren ningunha relación entre sí, escribiron obras que ían exercer unha moi considerábel influencia na literatura do noso século: Marcel Proust publicóu no 1913 os primeiros dous volumes da súa obra; Dorothy Richardson rematóu pra o púbrico no 1915 o primeiro volume do que foi ó cabo unha novela en doce libros chamada *Pilgrimage;* e no 1915 Joyce escomenzóu a pubricación en folletos do seu *Retrato do artista.* Con eles comenzóu o que chamamos novela psicolóxica moderna, que tivera en inglés a sorte, por así decir, de recibir o nome empregado por William James en *The Principles of Psychology,* 'stream-of-consciousness'.

Esto non quer decir, noustante, que Proust. Joyce e Miss Richardson escribiran o mesmo tipo de libro. ou que as obras dos tres poidan chamarse novelas de "stream-of-consciousness". Pero foron certamente novelas psicolóxicas e trocaron o rumo da fición narrativa desde a realidade esterna á interna, desde o mundo esterior que Balzac tiña desenrolado cen anos antes ó mundo choído da fantasía e do soño no que a vida e a percepción dos nosos sensos abrítase decotío.

A primeira dificultade encol diste tema surxe no mesmo nome. "Corrente da concencia" dá unha idea moi probe do verdadeiro sinificado inglés do nome e, ademáis, o feito de que iste se teña adoitado con sobexa despreocupación ten dado coma resultado que o seu conceito viñera se facer cada vez máis confuso.

Concencia, niste senso, indica área compreta de atención mental, desde os niveles de pre-concencia até os da mente propriamente dita e os máis elevados da percepción racional e comunicábel. Ista derradeira área é a que se soie atopar na fición psicolóxica, e a novela da "corrente-da-concencia" mesmamente diferénciase do resto en que trata dos niveles que se atopan nos mesmos marxes da atención. Logo, non se debe confundir "concencia" con intelixencia ou memoria ou con calquer outro termo igualmente limitativo.

Henry James escribíu novelas nas que se poden atopar procesos psicolóxicos que revelan un só punto de vista mantido ó traveso de

toda a obra, de tal xeito que todo o argumento se presenta ó traveso da intelixencia dun só personaxe; noustante, non tratan en absoluto dos niveles de concencia que se cadra puidéranse chamar de preespresión, sexa ista oral ou escrita, e non se poden contar entre as obras pertenecentes a ista "corrente-d concencia". Un pouco máis adiante imos ver que tampouco é esaitc chamar ás obras de Proust con iste nome, xa que só se acha nelas a preocupación polo aspeito reminiscente da concencia ó tratar de recapturar deliberadamente o pasado. Robert Humphrey, nun dos seus estudos encol da novela moderna, di que a "concencia" tería que considerarse coma un iceberg compreto, non somentes a pequena parte que aparece na superficie. Seguindo ista comparanza, a "corrente-de-concencia" interésase máis polo que hai debaixo da superficie.

En realidade, ténse dado o nome de novelas de "corrente-de-concencia" a moitas ás que somente lles correspondería se ista frase equivalera a "percepción interior", porque a espresión dista cualidade é o único que teñen en común. Secomasí, é evidente que non é isto o que pensaron os que así as crasificaron, coma non era isto tampouco o que quixo decir William James ó compoñer a frase. James falaba da teoría psicolóxica e tiña descoberto que "lembranzas, pensamentos e sentimentos esisten máis alá da concencia primaria" e que aparecen diante de cada un de nós non en cadea senón coma un río ou unha corrente. Polo tanto somente se puido apricar ista frase á novela pensando nun método pra representar percepción interna e o que sucedéu foi que o termo francés "monològue intérieur" se traducíu desaxeitadamente e chegóu a identificarse un con outra. Endebén, non pode ser máis craro que os métodos das novelas nas que se emprega iste artificio son diferentes e que hai moitísimas novelas que usan monólogo interior que ninguén puidera crasificar coma novelas de "corrente de concencia". Abonda con citar *Moby Dick* de Melville e *Of Time and the River* de Thomas Wolfe.

Malia que teño ouvido persoalmente moitas veces ista identificación, débese repetir que monólogo interior non é nin pode ser sinónimo de corrente-de-concencia, nin é iste un termo co que nomear un método determinado dunha téinica especial, aínda que o crítico literario o usara probablemente nun principio con ista idea.

Dos tres novelistas nomeados no comenzo, foi Dorothy Richardson a que inicióu a representación na forma de fición da corrente-de-concencia. A Proust, a súa enfermedade tíñalle feito vivir e revivir a súa novela dentro da súa pechada habitación na que trataba de isolarse do bruido e do pó do mundo, coma se o recinto se tivera convertido na súa propria mente onde os pensamentos puideran fruir sen topar cos trocos súpetos e as luces do mundo esterior; o presente atacáballe con violencia, somente no pasado atopaba acougo e paz; e no proceso da lembranza re-encontróuse a sí mesmo.

Dorothy Richardson, ó iniciar a novela da corrente-de-concencia, apóiase en parte en nociós de Henry James e de Joseph Conrad; ás veces é brillante e sempre sensíbel ás sotilezas do funcionamento da mente, pero pérdese ó final nun diluvio inacabábel e amorfo de de-

talle realístico. É difícil, e máis nunha primeira leitura, captar a intención da autora. No seu brillante prefacio á novela, ela esprícaa decindo:

> "...ista escritora, propoñéndose niste punto escribir unha novela e indo á percura dun modelo contemporáneo, enfrentóuse con dous camiños posíbels, ou ser unha máis entre as moitas escritoras femeninas ou tratar de producir o equivalente femenino do realismo masculino do día. Escollendo a segunda alternativa, deixóu arredado decontado unha considerábel masa de manuscrito polo desagrado que surxía evidente nela aínda que sen desenrolar a causa que o producía. Decatándose, ó escribir, da desaparición gradual dos temas que por un tempo foron a raíz da súa narración, e de que aqueles eran sustituídos por algo estrano na forma de realidade contemprada que tiña por primeira vez na súa esperencia unha voce propria, e dándolles a razón aparentemente a quenes din que escribir é o meio máis seguro pra descubrir a verdade encol dos pensamentos e crenzas dun mesmo, tiñase sentido cada vez máis desacougada non só porque ista realidade, agora tan independente, non podía sair adecuadamente no testo, máis porque ás veces ista podía amosar con caras diferentes e cada unha delas, no intre en que era sinalada por unha aseveración direita, urxía ás súas compañeiras a que a negaran."

En realidade, o que o leitor atopa na novela é unha autobiografía psicolóxica, na que non se investiga o mundo da concencia nun nivel bastante profundo.

Pódese decir que hai un certo interés no estudo de como aitúa unha mente dabondo sensíbel, pero moi limitada, i en ver coma crasifica e rexeita o que atopa; noustante, a autora non presenta o que fora moito máis atraente, a revelación de algúns dos misterios da vida psíquica como área desde a que puidera espricarse algo do mundo esterno. Dorothy Richardson ten máis mérito coma iniciadora dun método novelístico que coma creadora de fición. Ela mesma decatóuse dista arela de iniciar ou esplorar novos vieiros e di máis adiante, no seu prólogo, que escribíu os primeiros capítulos da obra

> "acompañada por un sentimento de atoparme nun vieiro novo, unha aventura tan fonda e, ás veces, tan leda que producía unha arela de participación."

Anque ista "participación" debeu sinificar no principio a dos leitores, chegóu axiña outra diferente que a mesma autora recoñecéu:

> "Entramentres, o vieiro soedoso convertíuse nunha estrada chea de trafego. Entre os que tiñan entrado nela no mesmo intre sobranceaban craramente duas figuras, a dunha muller nun corcel maníficamente recuberto, e a dun home a pé, cos ollos devotamente pechados, tecendo mentres andaba unha rica vestidura de verbas novas ca que vestir o antergo i escuro material no que estaba enviso."

A muller, semella ser Virginia Woolf; o home, descrito moito máis atinadamente, James Joyce.

En realidade, non pode chamarse unha coincidencia que Proust, Joyce e Dorothy Richardson escribiran novelas psicolóxicas no encomenzo do século, xa que tiñan tras eles o século do romantismo no que o héroe, que encomenzóu interesándose polo seu corazón, rematóu estudando a súa propria mente. A novela psicolóxica é moderna en canto que reflexa a máis fonda e coidadosa pescuda interna que ten lugar niste século, e ista tendencia á contempración "interior" reflexábase nos escritos de William James e Henri Bergson e, máis tarde, i en un nivel esperimental, no traballo de Siegmund Freud. Cando Proust, Joyce e Dorothy Richardson encomenzaron a escribir, a influencia de Freud achábase somente nos seus principios i en realidade pódese decir que os creadores da atmósfera inteleitual que producíu a novela subxetiva foron Bergson, pola súa influencia en Proust (i en certo xeito en Joyce) e a teoría do pensamento-esperencia de James.

O mesmo Proust di que estudóu, por un curto tempo, con Bergson e que léu as súas obras. O seu conceito do tempo —a "durée"— e a súa tesis do emprego do pasado na evolución do aito creativo, atópanse estudados e detallados en Proust, e a preocupación do faitor tempo, central na novela psicolóxica, pódese craramente derivar da idea común a Bergson e a James de que a "concencia", por así chamala, é "a continuación dun pasado indefinido nun presente vivo". É decir, cando o novelista espón na súa obra os pensamentos que pasan ó traveso da mente do seu persoaxe, o que fai é capturar e describir o momento presente, ningún outro. E ista preocupación atópase no feito de que o *Ulysses* decorra nun só día e de que Virginia Woolf trate sempre do "momento".

Desde logo, non é somente a influencia de Bergson a que se sinte nistes autores; pode atoparse tamén a dos simbolistas. Edmund Wilson, no seu mañífico estudo *Axel's Castle*, definíu a relación entre a obra de Joyce e Proust e o simbolismo e describe a esencia dista doitrina con istas verbas:

> "Cada sentimento ou sensación que temos, cada momento conscente, é diferente de tódolos demáis e, por conseguinte, é imposíbel dar a coñecer as nosas sensaciós tal coma realmente as esperimentamos por meio da linguaxe convencional e universal da literatura corrente. Cada poeta ten a súa propria e única persoalidade; cada un dos seus momentos ten o seu tono especial, a súa combinación especial de elementos. I é o poeta quen debe achar, ou inventar, a linguaxe especial indispensábel pra espresar a súa persoalidade e os seus sentimentos."

Dentro da enorme comprexidade da novela psicolóxica, somente un fato delas pódese craramente considerar coma formando parte desta crasificación que chamamos "corrente-de-concencia", até que xurda, na nosa língua, un xeito máis acaído pra nomealas, unha tradución máis esaita pra "consciusness". Pra min, o termo "concencialidade" traduce bastante esaitamente "consciousness"; pode ser, cecáis, un pouco defeituosa, pero é moito mellor que "concencia" e vou empregala dagora en diante.

As obras diste grupo son, sobor de todo, *Ulysses* de Joyce; *Mrs. Dalloway* e *To the lighthouse* de Virginia Woolf; *The Sound and the Funy* de Falkner. Non me propoño facer eiquí un estudo a fondo delas, nin pode ser iste ensaio longo dabondo pra elo. Faulkner merece un estudo compretamente aparte, o mesmo que Virginia Woolf. Encol de Joyce, nada ou pouco máis pódese decir despóis do mañífico estudo feito polo Doctor García-Sabell. Pero sí quero dar algunhas indicaciós encol de Virginia Woolf i encol de Dujardin, coma "antecesor" de Joyce, o que nos levará a un dos puntos tocados no encomenzo, a identificación lamentábel nas nosas latitudes, e máis frecuente do que se puidera imaxinar, da corrente-de-concencialidade co monólogo interior.

Virginia Woolf é interesante eiquí porque en realidade non foi o que puidéramos chamar un dos arquiteitos da novela de corrente-de-concencialidade, senón que chegóu a ela despóis de ler e absorber a Joyce, a Proust e a Dorothy Richardson. A súa propria contribución a ista novela subxetiva atópase en que desde o primeiro momento decatóuse de que podía acadar efeitos dados de esperencia meiante unha percura costante da condición poética. É decir, comprendéu que aquel tipo de novela e a poesía compartían a dificultade de que o escritor ten nas súas mans somentes un material co que crear a súa obra, as verbas; con elas debe forxar pinturas, trasmitir o son do tren de cárrega ó traveso da noite ou levar ó leitor un recendo ou unha sensación esquecida. E debe empregalas de tal xeito que leve ó leitor ó menos parte dos sentimentos que o autor esperimentóu no intre de usálas. León Edel, nunha das conferencias que eu lle ouvín encol diste tema, dixo certa vez que "pra o artista literario que intenta captar a atmósfera da mente, as verbas son un material tan difícil e tan rixo como o serían as cores pra o pintor que intentara dar nun cadro a representación pintada do son". I engadíu que o escritor pode atopar sílabas que suxiran cor que somente poidan percibir os nosos ollos internos, do mesmo xeito que "o pintor pode pintar un cadro dun tren que se precipita na noite de tal xeito que ollando o cadro puidéramos, co noso ouvido interno, percibir o son da súa veloz carreira, aínda que o lenzo permaneza quedo".

A influencia de Joyce en Virginia Woolf é moito máis fonda do que xeralmente semella e foi ela unha das primeiras persoas que comprendéu a trascendencia do *Ulysses* moito antes de que fora pubricado, cando somentes tiñan aparecido uns poucos capítulos. Entón escribíu encol deles:

> "Calquera que teña lido o *Retrato do artista adolescente* ou *Ulysses,* un libro que promete ser moito máis interesante e que agora encomenza a aparecer en "Little Review", terá aventurado algunha opinión... encol da idea de Mr. Joyce. Pola nosa parte, e somente con iste anaco diante dos ollos, é desde logo aventurar máis que afirmar; pero sexa cal sexa a intención do conxunto da obra, non hai dúbida da súa compreta sinceridade e de que o resultado, inda que podamos xuzgalo difícil ou mesmo desapracente, é de importancia innegábel... Mr. Joyce... trata por sobor de todo de revelar o tremelucir dista chama interna que bota os seus mensaxes ó

cerebro coma lóstregos, e pra preservala, abafalla cunha inorme valentía todo o que considera acidental, xa sexa isto probabilidade, xa coherencia, ou calquer outro dos símbolos que durante xeneraciós se empregaron pra axudar á imaxinación do leitor que tiña que imaxinar o que non podía ver nin tocar... Se é a mesma vida a que queremos, aí a temos con toda seguridade."

Coma Proust e coma Joyce, Virginia Woolf espresóu craramente o que pra ela era a estética da novela. Pero a súa definición de fición é moito máis impresionista que a dos seus dous grandes predecesores; engade pouco ó que xa se tiña dito e cecáis se as súas ideas se debullan da elocuencia na que se encasulan, teñen pouca profundidade. Un dos pasaxes da escritora que máis amiude se atopan, e máis coñecidos son, é mesmamente aquel no que di o que ela cre que debe ser o material da novela subxetiva, no seu ensaio *Modern Fiction*. Coido que é ben repetilo novamente:

"Esaminemos un intre unha mente calquera nun día calquera. A mente recibe unha miriada de impresiós —corriqueiras, pantásticas, superficiás ou grabadas ca dureza do aceiro. De tódalas partes chegan coma unha chuvia incesante de innumerábels átomos e, ó cair, ó ir formando a vida do lus e do martes, o acento non se atopa onde antes se atopóu, o intre de importancia non está aquí, senón alí; e se un escritor fose un home ceibe e non un escravo, se puidese escribir o que quixese e non o que debe, se puidese basar a súa obra no seu proprio sentimento e non na convención, non se tería argumento, nin comedia, nin traxedia, nin lerio amoroso nin catástrofe no estilo adoitado e non se teria se cadra nin un só botón cosido do xeito que queren os xastres de Bond Street. A vida non é un renque de fachicos arranxados simétricamente, senón unha lucenza, un embrullo meio trasparente que nos arrodea desde o encomenzo da nosa concencialidade até o cabo dela. E, ¿non é o deber do novelista tratar de espresar iste esprito viradeiro, descoñecido e ceibe, sexa a que sexa a aberración ou a comprexidade que amose, con tan pouca mestura do alleo e do esterno coma sexa posíbel? Non hai que pedir somente valor e sinceiridade, senón suxerir que o material da fición é algo distinto do que o costume nos fixo crer."

Virginia Woolf tratóu de captar a chuvia de innumerables átomos, a visión da vida, a iridescencia, a lucenza. Pra elo continúa decindo:

"Describamos os átomos cando cain sobor da mente no orden en que cain, tracexemos o dibuxo, por moi incoherente que sexa en aparencia, que cada incidente marca sobor da nosa concencialidade... Calquer método serve, tódolos métodos serven, se espresan o que desexamos espresar, se somos escritores; se nos achegan máis á intención do novelista, se somos leitores... todo é material bó de fición, cada sentimento, cada pensamento, cada cualidade da mente ou do esprito debe ser esplorada; ningunha percepción debe abafallarse."

Endebén, isto achégase máis ó xeito de escribir de Dorothy Richardson ca ó arte de Virginia Woolf, que non aceptóu nas súas obras a descrición dos átomos "no orden en que cain" nin creu no describir a súa frecuente incoherencia. O seu método foi en realidade máis proprio do poeta lírico porque tiña interés na imaxe nídia, no intre,

na esperencia condensada e non no que ela mesma consellóu e que foi o que, nun certo xeito, atinguíu o estilo chamado monólogo interior.

Puidéramos chamar, entón, monólogo interior á téinica novelística que intenta representar o contido psíquico e os procesos mentás, parcialmente ou enteiramente inespresados, tal coma istes procesos esisten nos diferentes niveles de control conscente antes de seren formulados prá súa espresión. É importante lembrarse de que istes procesos e contido psíquico se atopan nistes niveles de control conscente, é decir, que representan concencialidade. É importante tamén lembrarse de que os procesos son enteiramente ou parcialmente inespresados, porque representan o contido conscente no seu estado inicial. Ista é a diferencia que arreda compretamente o monólogo interior do monólogo dramático e do soliloquio escenificado.

Hai dous tipos de monólogo interior que podemos chamar "direito" e "indireito". O monólogo interior direito é o que aparece con ínfima interferencia do autor e sen supoñer ningún ouvinte, é decir, o persoaxe non fala a ninguén que se atope dentro da escea nin xiquer ó leitor, a diferencia do que fai, por exemplo, o actor que recita un monólogo no teatro. A distinción, inda que non é fácilmente perceptíbel, é real. É craro que un autor escribe sempre pra un púbrico; mesmo o autor Joyce dun libro tal coma *Finnegans Wake* escribe pra o leitor abstracto, a quen presenta un mundo privado sen guieiro visíbel pra axudalo. Tamén ó púbrico do monólogo teatral se lle dá unha visión de intimidade, pero a isto engádense direiciós e guieiros que previamente lle foron amosados por convenciós firmemente estabrecidas. Por elo, iste derradeiro monólogo respeta e acepta que o púbrico agarde o emprego dunha sintasis e dición convencionás e somente suxire a posibilidade dun vagar mental; pero o monólogo interior vai adiante noustante as espeitaciós do leitor pra presentar o verdadeiro tecido da concencialidade, pra llo dar finalmente ó mesmo leitor.

O monólogo interior indireito, así chamado por Dujardin, dá ó leitor a sensación da continua presencia do autor, co cal admite diferencias esenciás do primeiro tipo, coma o uso da terceira persoa en lugar da primeira pra espresar o seu punto de vista, un emprego máis ampro de métodos descritivos e de esposición pra presentar o monólogo e a posibilidade dunha maior coherencia e unidade na seleición de materiás, podendo manter ó mesmo tempo a fruidez e a sensación de realismo na representación de estados de concencialidade. O monólogo interior indireito é xa que logo aquel en que un autor omniscente presenta material inespresado coma si viñese direitamente da concencialidade dun persoaxe e, con comentarios e descripciós, guía ó leitor ó traveso dela. Na práitica, iste tipo de monólogo sóiese combinar con algunha outra das téinicas do estilo de corrente-de-concencialidade, amiudo co monólogo direito; ista combinación é natural e verdadeiramente apta, porque o autor que ten usado o monólogo indireito pode querer desparecer de escea, unha vez ten levado ó leitor dentro da mente do seu persoaxe e lle ten

dado dabondo notas adicionás pra que adiante por si só sen dificultade.

Denantes de falar máis detidamente de Dujardin, é interesante ver exemplos distes dous tipos de monólogos. Cecáis o máis famoso monólogo interior direito, e certamente o máis estenso e máis abelencioso, é o que comprende as cuarenta e cinco derradeiras páxinas do *Ulysses* de James Joyce. Representa o vagar da concencialidade de Molly Bloom, xa deitada no leito; o seu vagaxeiro marido espertóuna ó chegar tarde; ela falóu con el e agora el durme á sua beira. As primeiras liñas do monólogo son:

> "Si porque xamáis fixo unha cousa así denantes coma pedir almorzo no leito con dous ovos desde o hotel City Arms onde adoitaba pretender enfermedade con voce doente facéndose importante pra interesar aquela vella lurpia Mrs. Riordan que coidóu que tiña ben pillada i enxamáis nos deixóu nin un céntimo todo pra misas pra ela e a súa ánima o máis avarento con medo de sacar os catro peniques pra alcol metílico contándonos tódalas súas doenzas..."

Istas non son somente as primeiras liñas do monólogo, tamén son as que inician unha seición da novela, sen ningunha espricación que as preceda. Molly está soa, porque o seu marido durme; polo tanto na escea non esiste ningún ouvinte. Non é un soliloquio, porque non se presenta pra informar ó leitor; a compreta ausencia de puntuación e de referencias pronominás, a presentación de persoas e sucedos nos que Molly está pensando, a frecuente interrupción dunha idea por outra, acentúan os elementos de incoherencia e fruidez que o autor quer comunicar ó leitor. O monólogo adianta e vai penetrando os niveles máis profundos da concencialidade de Molly até que ista se durme e a novela e o monólogo rematan ó mesmo tempo.

É evidente entón que o autor non ten ningún papel niste monólogo, desparecéu inteiramente; toda a seición atópase en primeira persoa e os tempos do verbo mestúranse en pasado, presente, imperfeito ou condicional como a mente de Molly prefere, sen comentarios ni enxudas do autor. É un exemplo de enxebre monólogo interior.

A combinación diste co indireito pódese atopar tamén en Joyce, por exemplo no episodio de *Ulysses* chamado 'Nausicaä' que trata do namoriscoque de Gerty MacDowell con Leopoldo Bloom e o leitor entra nel na concencialidade de Gerty desde cuio punto de vista se presenta o episodio. De tódolos xeitos é Virginia Woolf a que usa ista ténica cun efeito máis sotil, sobor de todo en *Mrs. Dalloway* i en *To the lighthouse*. As liñas que dan principio a *Mrs. Dalloway* din:

> "Mrs. Dalloway dixo que mercaría as frores ela mesma. Porque Lucy tiña un traballo axeitado pra ela. As portas ían ser sacadas dos seus gonzos; os homes de Rumpelmayer ían vir. E entón, pensóu Clarissa Dalloway, que mañán —fresca coma arranxada pra nenos na praia.
>
> ¡Que ledicia! ¡Que chouto! Porque isto lle ten semellado sempre cando, cun lixeiro renxer dos gonzos, que podía ouvir agora,

esbatanóu as ampras vidreiras e afondíuse en Burton no aire libre. Que fresco, que maino, máis quedo que iste desde logo, o aire era ás primeiras horas da mañán; coma o rizo dunha onda; o bico dunha onda, frío e agudo e noustante (pra unha rapaza de dazaoito anos coma ela tiña entón) solemne, sentendo coma fixo de pé diante da fiestra aberta, que algo arrepiante ía suceder; ollando as frores, ós álbores, co fumo elevándose por enriba da súa fronza e os corvos subindo, baixando; de pé e ollando até que Peter Walsh dixo "¿Pensando entre os vexetales?" —¿foi así?— "Prefiro os homes ás colifrores" —¿foi así?— El debéu telo dito durante o almorzo unha mañán cando ela tiña saído ó terrado —¡Peter Walsh! Debía volver da India un distes días..."

Se comparamos ista parte ca seleición do monólogo de Molly Bloom aparecen asomade duas diferencias evidentes: iste fragmento de Virginia Woolf é moito máis coherente ca seleición de Joyce e moito máis convencional en aparenza. Se os ouservamos máis detalladamente, atópanse duas semellanzas notables que arredarían a calquera dos dous fragmentos de outra novela escrita aproisimadamente antes do 1915: o feito de que se atope en amos un estudado elemento de incoherencia, de referencias a sinificados intencionadamente vagos e sen espricación, e unha sensación de desunión, dun apartarse dun só tema. Amas caraiterísticas de diferencia e similaridade colócanas dentro da novela psicolóxica.

En 1887 pubricóuse en París unha pequena novela, *Les lauriers sont coupés* que, coma sucede con moitos outros libros, foi esquecida ó pouco tempo e "resicitóu", por así decir, niste século. De seu, é unha obra menor que máis dunha vez foi chamada trivial. En realidade, non é un gran libro, nin siquera un dos millores, nin un libro incomprendido; cando aparecéu, achábase en París ocupando o primeiro lugar a escola naturalista de Zola, que tiña cautivado un gran seitor de leitores; outro, se cadra non tan grande, lía as novelas hoxe pasadas de moda, de Paul Bourget ou as esceas da vida real tan admirablemente descritas por Maupassant. Niste ambiente, pouco impacto podía facer unha novela de pequenas dimensiós que nin era un documento darwinista nin unha escea da vida real e que pertenecía ó movemento de oposición simbolista contra o naturalismo. O simbolismo era naqueles intres un movemento de vangarda e, coma sucede sempre con todos eles, tivo que pasar ó menos un carto de século pra que fora compretamente entendido e apreciado. O simbolismo foi, ó mesmo tempo, o abrente da literatura do século vinte e Dujardin foi un dos seus membros menores, un xoven crítico musical apasionado de Wagner.

En 1887 encomenzóu a pubricación en folletos da novela en "La Révue Indépendente" e alí léuna o seu compañeiro e amigo George Moore que falóu da obra e do seu autor en Dublín. Alí, en 1888 e cando tiña somente vinte anos, léuna Joyce; e, segundo repetíu innumerabels veces, parecéu quedar profundamente aquelado pola téinica narrativa alí desenrolada, téinica nova entón e que consistía en

que desde o primeiro até o derradeiro intre, o leitor achábase dentro da mente do protagonista. A novela, en canto novela, é de moi pouca importancia e semella increíbel que influira inda que fose remotamente, nunha obra de tan grandes proporciós coma o *Ulysses;* noustante, cada vez que se falóu ante Joyce da orixe da sua téinica de corrente-de-concencialidade, iste reafirmóu a sua débeda con Dujardin.

Edouard Dujardin aínda vivía entón e a sua novela esquecérase había xa moito tempo, e ante as verbas do irlandés comparóuse a sí mesmo con Lázaro resucitando de entre os mortos; dende entón, Joyce afirmóu púbricamente a sua débeda con Dujardin e Dujardin a sua débeda con Joyce. En realidade, empregóu a imaxe de Lázaro na readicación da nova edición da sua novela, feita en 1924, a Joyce, decatándose perfeitamente de que por impricación, estaba chamando a Joyce, decatándose perfeitamente de que por impricación, estaba chamando a Joyce o Cristo que fixera o miragre. A sua vez, e con aquela irónica modestia que tan ben cobra o conocemento do seu proprio valor, o irlandés respondéu adicando un exemplar do *Ulysses* "ó predicador do mundo interior" de parte do "ladroeiro impenitente".

Les lauriers imprentóuse cun prefacio de Valéry Larbaud, o crítico francés que espricóu por primeira vez a estructura homérica do *Ulysses;* comentóuse o libro coma si fose unha obra nova e o seu método narrativo foi bautizado por Larbaud coma "le monològue intérieur". En 1930 Dujardin foi convidado a dar unhas conferencias na Alemaña encol do seu "descobrimento" i en Berlín, en Marburg i en Leipzig pronuncióu un longo e runfleiro discurso que chamóu, tamén runfleiramente, "Le monològue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain", un tíduo dabondo formidábel que tiña, o mesmo que o testo, bastante sabor teutónico. Noustante, o conferenciante aponlle nil a Paul Bourget o emprego do novo termo de denominación do seu estilo por primeira vez e inda que Bourget tivo desde logo un gusto case pasional polo que no seu tempo se chamaba "psicoloxía", non hai dúbida de que o crédito pola sua apricación á novela dista crase pertenece realmente a Larbaud.

Nas suas *Memoires* Mary Colum di que a resucitación de Dujardin feita por Joyce foi unha bulra, unha elaborada broma de xebre estilo joyceano. Se isto fose verdade, sería unha broma cruel feita a un home xa vello e respeitado no mundo literario, e unha broma que iste mesmo mundo tomóu con moita seriedade, pra ser só iso. Lendo a obra de Dujardin, endebén, áchase a resposta, porque aínda sendo distante e coma desdibuxado, aínda sendo téinicamente primitivo, é fácil recoñecer nela o primeiro caso de novela pubricada semellante ás de corrente-de-concencialidade. O que Joyce fixo foi ouservar os errores de Dujardin, entre outras cousas, e partir dista base ca estraordinaria abelencia verbal que tiña e que lle fixo trunfar onde Dujardin tiña fracasado; e, ó recoñecer a sua dé-

beda con Dujardin, Joyce recoñecía por impricación a sua débeda co movemento simbolista ó que pertenecía o autor francés.

Denantes que Joyce, Mallarmé recoñecéu a esencia do esperimento de Dujardin, i é gráfica a frase que pronunciòu despóis de ler a obra:

"¡L'instant pris à la gorge!"

A imaxe do "intre pillado pola gorxa" é tan violenta coma estraordinaria, é ver a captura do tempo coma se unhas rexas mans poéticas pillasen o intre. William James tiña escrito que tratar de reter un pensamento no intre en que iste xurde é como acender a luz pra ver a escuridade ou choer unha folerpa de neve na palma da man. Virginia Woolf, cunha especie de anguria de intensidade, óllao como a fuxidía chamiña dun misto que a escuridade debe estinguir e que se debe remplazar por outra chamiña tremelante, de xeito que a vida se converte nunha continuidade de estinciós.

O estilo, polo tanto, dista forma narrativa ten que ser esencialmente difícil porque o autor trata de levar unha impresión sensorial ó centro do pensamento e quer dar ó leitor a sensación de que o que sucede é o presente do mesmo leitor; iste, pola sua banda, móvese dentro das mesmas secuencias do escritor: o tempo sería aquí, en certo xeito, vertical; niste aspeito poderíamos chamar ás novelas anteriores "horizontás", en direición cara atrás. Agora o autor trata de captar istes intres, istas esperencias que se atopan coma frotando no seu arredor, no mesmo ambiente do leitor, en canto iste se ten introducido dentro dos pensamentos de escritor.

Con sotileza que vai de menos a máis i encomenzando xa en Dujardin, pódense distinguir nistas novelas algunhas caraiterísticas esenciás e comúns; o punto de vista, por exemplo, xa que o autor en realidade nos "impón" un só punto de vista; sentímonos coma cachados, coma obrigados a ver o mundo como el o ve, o cal é máis difícil de atinguir que deixarlle ó leitor libre escolla. Aquí é necesaria a identificación do leitor co escritor i é iste o que decidirá qué crase de concencialidade vai desenrolar. Outra caraiterística é a incoherencia. Aínda no caso de que o escritor decida ordear a novela, os datos que dará serán desordèados, pra crear a atmósfera subxetiva, coma pode verse moi craramente en *The Sound and the Fury*. Hai tamén o faitor tempo, omnipresente, e a simultaneidade. Tódalas cousas suceden ó mesmo tempo, con sensaciós non en secuencia, senon simultáneas. Ista é unha das meirandes dificultades do escritor nista nova téinica, achar a maneira de dar por meio de verbas unha perspeitiva de simultaneidade, i este atranco trata de salvalo, con menos maestría ó principio e máis, moito máis hábilmente despóis, ca téinica do montaxe usada no cine, é decir, facendo depender o resultado da velocidade con que as imaxes son superpostas ou seguidas unhas de outras. Un primeiro indicio dista téinica podería cecáis acharse na escea da feira de *Madame Bovary* de Flaubert. En outras varias novelas pode acharse ocasionalmente un ou outro dos rasgos fundamentás distas novelas; en Tolstoy, en Henry James i en

outros varios, pero o libro de Dujardin é o primeiro que aparece escrito por compreto, coma un todo, niste aspeito interno.

Coma curiosidade, si se lé a versión orixinal francesa e logo a traducción ó inglés, polo menos a que eu conozo feita por Stuart Gilbert e non sei si se fixeron outras, pódese advertir na versión inglesa un recendo joyceano solprendentemente forte. Débese seguramente á infruencia da seleición de espresiós lingüísticas do traductor, feita se cadra inconscentemente —verba por outra parte da que é mellor arredarse apresa dado o tema diste estudo. Ainda que niste caso a "inconscencia" pode ter unha espricación dabondo simpre, xa que Gilbert coñece a fondo a obra de Joyce, escribíu encol dela e ten pubricadas as suas cartas.

Les lauriers introdúcenos desde o mesmo principio no "punto de vista" de Daniel Prince. O argumento é práiticamente nulo: un xoven de París quer seducir a unha actriz parisina, que o rexeita pero acepta ó mesmo tempo o seu diñeiro pra os seus gastos, cos que el corre na sua totalidade. Na noite na que trascorre a novela o xoven cre que, cecáis, ela acederá ó cabo, aínda que xamáis lle concedeu máis que doces verbas e sorrisas; e as suas espranzas parece que se derruban ó cabo da noite.

Como argumento, non pode ser máis simpre e menos interesante. Endebén atópase xa nel desde o principio unha vivacidade e un arte de manter o interés do leitor que se basan no xeito coma se conta a historia, i esto é o que James Joyce recoñecéu. Cando se referíu a el anos máis tarde, loubóuno porque "o leitor atópase desde o primeiro intre na mente do protagonista" i en realidade alí permanece até a derradeira liña. Comparte os pensamentos de Daniel Prince, os seus sentimentos, o que ouve, o que ve. O autor non dá nin unha soa vez a sua propria opinión encol do héroe e obriga ó leitor, que se atopa dentro da mente de Prince pero non o coñoce, a coñecelo por si mesmo e a tomar as suas proprias decisiós encol del. É decir, ó lélo achámonos envoltos nun novo xeito de vida, porque, en verbas de Joyce, "o autor esvaecéuse".

Todo o libro, entón, é coma unha cita da mente do héroe e aínda que Dujardin recoñecéu que pra crear unha ilusión de fruxo mental tiña que producir o efeito de que os pensamentos entraban ó chou na mente de aquel, loitóu costantemente co problema prantexado pola costrución da escea e a realización da aición. O leitor non coñece ó principio o nome do héroe, non o sabe até varias páxinas despóis, cando Daniel lé varias cartas que foi recibindo da actriz. Por elas e polas respostas do xoven, percíbese canta é a sua vanidade e até que punto é víctima das artes da actriz. E tamén que grado de fascinación exerce ela sobor do cabaleiro.

Ó encomenzar o libro atopámonos nunha lene e cálida seriña de abril en París:

> "Luz crepuscular do sol ponente, aire lonxano, ceos profundos; un formento de foulareda, bruidos, sombras; espacios alongados infinitamente; unha seriña desleixante.

E, do caos de apariciós, niste momento entre todos, iste lugar entre todos, en meio das ilusiós de cousas auto-producidas e auto-concebidas, un entre outros, un coma os outros pero distinto a eles, o mesmo e noustante un máis, da infinidade das vidas posibels, xurdo eu. Deste xeito, tempo e lugar chegan a un mesmo punto; é o Agora e Aquí, ista hora que está soando, e, arredor de min, vida; o tempo e lugar, unha seriña de abril, París; unha seriña de ponente brillante, unha monotonía de son, casas brancas, sombras de follax; unha lene seriña que se fai máis lene, e a ledicia de ser un mesmo, de ir polo proprio vieiro; rúas, foularedas e, moi enriba no aire, estendido, o ceo; París canta arredor de min e compón esgarecidamente no centro das formas percibidas, unha escea pra o meu pensamento."

Con istas verbas o leitor saíu da sua propria persoalidade i entrou na mente do protagonista; apodérase dos seus pensamentos, non os recibe ó traveso do novelista, e o tempo en lugar de horizontal e histórico é vertical e presente. A sensación de distancia que esistía en tódalas novelas anteriores, desparecéu cando as intensidades de sentimentos non foron xa pensadas coma cousa pasada senon esperimentadas no intre de ocurrir. É o "Agora e Aquí".

Sabemos que é unha cálida seriña; sabemos que é cálida porque axiña ten Daniel iste pensamento, moi a tergo:

"Fai calor hoxe ó andar pola rúa; vóume desabotoar o abrigo; vexamos, coido que levaréi o frac ista noite pra sair con Leah; mellor que iste traxe de serán; podería levar o meu sombreiro de copa tamén."

E con elo dinos tamén a sua cita ca actriz, pra aquela noite. Sabemos que o ano é 1887, xa que unha páxina máis adiante da cita anterior e falando cun amigo di íste:

"—Vou ir á "Comedie Française" ista noite.
—¿Qué obra poñen?
—'Ruy Blas'.
"—¿De verdade vas ver isto?
—¿Por que non?
Non fai falta responderlle. ¡Qué idea ir ver 'Ruy Blas' en 1887!"

Coma calquer iniciador de calquer sistema, Dujardin enfréntase con problemas cuia solución lle fuxe. Un deles que desde o mesmo principio lle fai cismar, é qué facer cos detalles descritivos, a sensación de cousas materiás inmediatas que tiveron lugar tan prominente na novela de Balzac; describir a habitación, a rúa, a casa, e acadar que esteamos aínda dentro da mente de Daniel Prince. Dujardin, desde logo, intenta a solución e atingue efeitos amiudo curiosos:

"A hora está dando, seis, a hora que estiven agardando. Aquí está a casa onde teño que entrar, onde teño que atoparme con alguén; a casa, o vestíbulo; entremos.

A escada; os primeiros chanzos. Supoñamos que saíu xa; ás veces faino; pero teño que contarlle o que fixen hoxe. O primero relanzo; escada ampria, brillante; fiestras. É un gran rapaz, un dos meus amigos; contéille todo o dos meus namoriscamentos; ista vai

ser outra noite apracente. De calquer xeito non pode bulrarse de min despóis disto. Vóuno pasar espléndidamente ben."

Uns anos máis tarde, Dujardin non tería empregado a frase "a hora está dando" e tería deixado que soaran as badaladas de seu, ou tería albiscado a hora na esfera dun relós; tería comprendido que non é preciso anunciar a entrada nas casas e vestíbulos e que, ó "atoparse con alguén", iste "alguén" ten unha cara, un nome, unhas caraiterísticas polas que se afincóu na nosa mente. O único pensamento non-descritivo do párrafo, a única reflesión xenuína con algo de lóxica a nivel verbal é "Supoñamos que saíu xa". Noustante, é fácil criticar a Dujardin despóis de ler a Joyce, pero hai que lembrarse do inorme e ingrato traballo de pescuda que o libro representa. Outra dificultade tan cismante pra o autor como as descripciós escénicas, son as indicaciós de persoaxes e lugares.

Ó rematar o primeiro capítulo do libro, Daniel Prince deixóu ó seu amigo, o "alguén" a quen tiña que ver, e decidíu ir cear a un café ó que "Leah xamáis aceptaría ir". I enfréntase o autor ca dificultade de "nos dar" o café na mente do protagonista.

"Rubio e amarelo, unha luzada, o café; espellos escintilantes; un camareiro con mantelo branco; colunas cheas de abrigos e sombreiros. ¿Algún coñecido? Ista xente óllame entrar; un persoaxe delgado con longas patillas, o tipo de pai asoballante.

Tódalas mesas cheas, ¿onde me vou sentar? Un lugar libre alá, mañífico, a miña mesa adoitada; ¿porque non pode un ter unha mesa preferida? Neso non hai nada pra que Leah se ría.

—¿Señor?

O camareiro. A mesa. O meu sombreiro na percha. Sácome os guantes; déixoos cair indiferentemente sobor da mesa, a carón do plato; ¿ou poñeréinos na alxibeira do abrigo? Non, sobor da mesa; son as chilindrainas as que amosan o estilo de ún. Colgo o meu abrigo agora; séntome; isto vai mellor; realmente estaba esmagado. Sí, poréi os guantes na alxibeira do abrigo despóis de todo. Rubio e amarelo é, cun relustro de luces, istes espellos escintilantes; ¿qué? O café, craro está, o café onde estóu sentado.

¡Deus, que esmagado estaba! O camareiro."

No *Ulysses* entramos tamén nun restaurante con Leopold Bloom, nunha escea escrita dun xeito moito máis entrambilicado. Pero ainda que iste monólogo interior aquí puidera decirse que é primitivo, noustante non deixa de producir un grado ben efeitivo de sensación de realidade. Se cadra non é moi convincente pretender que un home preocupado tería a mesa, o sombreiro na percha, os seus guantes, no centro da sua concencialidade; istas aiciós en realidade serían percibidas case automáticamente por calquera que adoitara levar guantes ou tivera colgado o seu sombreiro na percha de moitos restaurantes. E noustante tales pensamentos son perfeitamente comprensibels nunha persoa algo tímida ou preocupada polo que podan pensar dos seus aitos os outros comensales.

Istas dificultades pode ás veces solventalas con máis ou menos acerto, pero chega un intre en que Dujardin non é quén de grabar

as lembranzas do pasado na concencialidade do presente, non sabe incorporalas ó monólogo interior de Daniel Prince e busca o coñecido método de cartas e diarios dos días de Samuel Richardson entre outros. Daniel Prince lé vellas cartas, diarios, e o fruir do monólogo interrúmpese durante moitas páxinas mentres lé o pasado; e noustante ista mesma regresión fáise realmente pra non traicionar o estilo escollido. A introducción dista parte é case inxenua. Daniel ten decidido chegar a un acordo con Leah aquela mesma noite e teme non achar as verbas acaídas no intre oportuno. Cré que cecáis sería mellor "facer un borrador" do que quer decir cando estea diante dela.

> "Boa idea. Escribiréi o que lle vou decir; de calquer xeito isto acrararáme un pouco as ideas. Séntome. Secante, papel, tinta, pruma; a pruma semella ben; imos a elo.
>
> Diante de min o papel de seda china, vagas frores brancas i entre elas, pousando, unha cegoña maxestuosa co bico erguido; lene seda negra, broslada en branco. Papel no secante; ben; agora podo encomenzar. ¿Qué dixo ela na súa derradeira carta? Mellor lela de novo; teño as súas cartas nalgunha parte; sí, na gaveta, todo un rimeiro delas. Aquí está a coleición enteira, as súas e os borradores das miñas."

E a isto sigue toda a historia do seu trato con Leah d'Arsay, as primeiras peticiós dela de axuda monetaria que medran rápidamente e as suas continuas obxeciós a chegar ó resultado desexado polo héroe, até que ó rematar a presentación do pasado, remata tamén o tempo que Daniel ten libre antes de axuntarse con Leah.

> "Ouh, Deus! Son case as nove e meia; hora de sair; e non escribín o que lle vou decir! Ben, non importa, non importa, lembraréino, e ademáis teño o que escribín hai un mes. De pé; o meu sombreiro; guantes no abrigo; ¿todo en orde? Cartas na gaveta. Un intre, mellor lelo antes de sair."

E léo. Unha vez isto feito entramos de novo na mente de Daniel Prince pra chegar ó desenlace da historia. Iste capítulo merece se cadra o calificativo de desaxeitado nunha novela dista crase, pero o feito de que ista e outras ocasiós estean a un nivel menos elevado non debe desdibuxar os elementos positivos abondantes na obra. O leitor en realidade vai sentíndose dentro do argumento, atraído por un certo encanto e pola interrogación que se acha dentro da mente do rapaz encol das posibilidades de trunfar nos seus degaros amorosos. Hai unha sensación real, case aguda, de estar en París en 1887; séntese a dondura da seriña nos paseos, e a ademiración cara as rapazas bonitas que en eles andan. E de pé no terrado da sua habitación, compartimos o mundo mental de Daniel e o seu soño:

> "Apóiome na branceira, incrinado sobor do valdeiro do espacio; aspiro profundamente o aire noiturno, vagamente conscente da fermosura esterior, a ombrexante, lene, desemparada lonxanía do aire, toda a beldade dista noite; un ceo gris-negro, aquí e alí fazado de azul, i estrelas pitisqueiras, coma tremelantes pingas de auga, estrelas agoentas; ó redor, a palidez afuscallada do ceo aberto; alá lonxe

unha sólida malenconía de álbores e máis alá casas negras con fiestras alumeadas; tellados, negrexantes tellados; abaixo, en confusión, o xardín; un caos de paredes encerelladas e toda crase de cousas; casas negras con fiestras alumeadas; e por enriba de min, o ceo, largacío, azuado, brancuxo con estrelas precoces; aire lene, sen vento, aire quente co alento de maio incipiente. Hai calor, unha carexa suave, neste aire noiturno veludado; os álbores de alí lonxe son unha fazada de malenconía baixo do cerco gris-azul do ceo, chatonado de tremelantes escintilaciós; e vagas sombras matinan no xardín da noite."

Cecáis isto pareza achegarse máis á descripción dunha serie de imaxes que á do pensamento; pero é evocativo e adequire realidade porque o leitor áchase na mente do xoven e ve a paisaxe xuntamente con el. E gradualmente a forma da actriz mestúrase ca da noite na mente de Daniel e na nosa:

"Vexo a tua beleza e a tua gracia; divinamente xeitosa ó moverte, a cadenza acompasada das tuas pernas; e languecidos os teus pasos sobor da alfombra xunto á mesa con frores, no teu delicioso carto amarelo, si, languecidamente andas ó traveso dun brillo de frorecida dondura, incrinándote de vagariño agora cara ista beira, agora cara a outra, sorrindo louridamente, a tua cara da cor de marfín encadrada en ouro rebuldeiro, sorrindo, abalándote de vagariño ó pasar, pasas diante de min; o teu vestido lene de muselina cremosa frota ó teu arredor, abritándose onde unha fita volvoretea, muselina recollida moldeando o teu seo, as tuas pernas, a gracia nova do teu corpo; e de vagariño móvense os teus beizos; meu amor, quérote tanto... Altas sombras de álbores agatuñan cara o ceo, alto sobor do alto; e miña, toda miña, brillas nas sombras louridas, sorrindo, enxel, doce e xangal."

En realidade, é evidente nistes fragmentos que Dujardin trata de traducir en termos concretos as percepciós sensoriás do seu héroe, que xeralmente non se espresan de xeito verbal. As suas verbas son direitas e concretas e non emprega as metáforas que semellan formar parte integral do simbolismo; case semella empregar unha especie de impresionismo. Cecáis o único toque simbolista é a imaxe das estrelas coma "tremelantes pingas de auga".

Unha das esceas, que sucede dentro da cambariña da actriz, achégase moito máis que en ningunha outra parte ó que chamamos corrente-de-concencialidade. Nela ten o rapaz a cabeza da muller no seu hombreiro e vaga nun soño que o leva á beira do sono mesmo:

"Iste é o seu corpo; o erguer e descer do seu peito, o seu recendo mesturado, ouh noite adorábel de abril!... Dentro de pouco sairemos xuntos... ó aire fresco... sairemos... moi axiña... as duas candeas... polos bulevares... "Quero ós meus pavos e as miñas ovellas. Pero ouh quérote a ti máis!"... Aquela rapaciña da rúa cos ollos arrichados e os beizos coma cereixas... a habitación, a alta chaminea... o comedor... o meu pai... sentados xuntos, os tres, o meu pai, a miña nai, eu... ¿porque está a nai tan esluada?... está ollándome... xantaremos, si, no xardín... o servente... traia a mesa... Leah... está arranxando a mesa... o meu pai... o porteiro... cunha carta... ¿unha

carta dela?... gracias ...un tremelo, un marmurio, ceos que se erguen, alto sobor do alto."

É craramente perceptíbel que aínda que por unha parte entramos na mente de Daniel ó ler a obra, por outra contemprámolo e xusgámolo desde fora, en dous niveles distintos de percepción. É evidente tamén que a narración trivial mantivo o interés do leitor pola sua mesma vivacidade, a sensación de vida, de creación dun persoaxe, de tempo "capturado", que latexa nela. O leitor que logróu ordear os datos confusos e mesturados e os pensamentos sen secuencia aparente ó escoitar o monólogo interior co seu ouvido interno, o que fixo en realidade é escribir de novo o libro pra sí mesmo, pero é posíbel que non tódolos leitores teñan habilidade pra facelo.

Nalgunhas ocasiós Proust fala do arte de ler novelas. Di que na vida real a xente é demasiado opaca, constitúe unha masa física demasiado grande, é "un peso morto que as nosas sensibilidades non teñen forza dabondo pra erguer"; pero os persoaxes dun libro son máis asimilabels, porque ó traveso da nosa mente e dos nosos pensamentos o persoaxe fiticio pode acadar unha realidade máis intensa que a das persoas reás xa que "nolos apropiamos, porque é en nós mesmos onde están sucedendo". I engade:

> "Unha vez o novelista acadóu levarnos ó estado no que, coma en tódolos estados puramente mentás, cada emoción se multiplica dez veces, no que o seu libro nos conturba coma o faría un soño, pero un soño máis lucidío e que deixa unha impresión máis duradeira que os que temos cando durmimos, entón, por espacio dunha hora deixa en libertade no noso interior tódalas ledicias e as dores do mundo, unhas poucas das cales só as coñeceríamos despóis de ter pasado anos da nosa vida real e as máis profundas, as máis intensas, enxamáis se nos terían revelado, porque o mesmo curso vagariño do seu desenrolo detén a nosa percepción do seu suceder."

Esto é decir que Proust descobríu, coma antes fixera Henry James, que o escritor de novelas non só pode representar a vida, senón que pode creala pra o leitor, un leitor que estea suficentemente atento e responda ó que lé. Haberá quén acade iste resultado á primeira leitura, quen necesite moitas máis. E quen, desde logo, non o acade enxamáis.

Ista difícil atmósfera subxetiva iniciada elementalmente en Dujardin esténdese, entón, en multitude de formas en diferentes autores, coma na marea de vida interior do *Ulysses*, onde os datos de esperencia se mesturan e confunden ante o leitor coma mesturado e confuso é un intre calquera dun día calquera, até chegar ó soliloquio de Molly Bloom, no que se ten un monólogo interior costruido case a base de asociaciós verbás. Outras veces, coma en Virginia Woolf, escóllese un meio poético persoal invariábel e o monólogo interior vai entretecido con intres de percepción, esperencias albiscadas que fan sentir a vida subxetiva sen os detalles dados por Joyce. E, ás veces, convírtese na arrichada esperimentación de Faulkner ó intentar trasmitir a vida case subterránea de persoas que non teñen verbas pra espresar os seus sentimentos, persoas coma Benjy Compson, o idiota, que non

pode pensar nin comunicarse cos demáis; pode somente sentir, e o autor, de xeito estraordinario e mañífico, descubre a linguaxe que dá os sentimentos de Benjy coma corrente-de-sensación e acada comunicar a anguria do inarticulado.

O profesor Edel, unha das primeiras figuras de hoxe no campo crítico da novela psicolóxica, soía decir nas súas conferencias que nas novelas anteriores a iste movemento o leitor atopábase sentado diante do novelista, que era o que en realidade ouservaba a vida por unha fiestra e relataba o que vía. Iste autor non ofrecía outra solución que o escoitar, porque xamáis cedía o seu asento xunto á fiestra; se era un bo escritor, o leitor aceptaba non só a sua presencia e a sua autoridade, senón a sua omniscencia e o seu temperamento. Pero, engadía Edel, "na novela de subxetividade o autor saíu da habitación antes de que cheguemos; puxo xunto á fiestra a unica cadeira que se atopa e alí temos que sentarnos; nalgún outro lugar, atrás, diante, acima ou abaixo de nós, arránxanos o esceario de tal xeito que nos crea a ilusión de que o que está sucedendo fora estános sucedendo a nós e convertímonos en ouservadores e aitores ó mesmo tempo".

Coido que é unha descrición moi adoitada do que nos acontece neste novo tipo de fición, cando realmente acadamos penetrar na concencialidade de outro e se cadra no mundo interior de varios persoaxes. Do mesmo xeito que Virginia Woolf nos presenta Mrs. Dalloway e os seus amigos cando nolos deixa ver coma cada un deles ve ó outro, así tamén preséntanos ó mesmo Londres ó traveso de todos istes persoaxes, cunha visión múltiple e variada e rica en subxetividade. E Faulkner trata de espricar algo da historia interna do sul cando descubre a vida oculta de toda unha familia, incluindo ó idiota.

É certo que é difícil chegar a penetrar a concencialidade de outra persoa cando só coñecemos, e non sempre por compreto, a nosa, e só podemos ás veces acadar un breve escentileo do mundo mental dos demáis. Pero cecáis isto faga iste tipo de novela máis dino de ademiración se recoñecemos o arduo do esforzo e o valor necesario ó artista que, en realidade, só ten imaxinación e comprensión humá. E, segundo dixo Henry James, se o artista ten imaxinación dabondo e ouserva atentamente, non hai nada que non poda acadar, porque hai uns certos dons que constitúen a esperencia ca cal un tal escritor pode tecer o seu traballo, e istos dons son

> "o poder de adeviñar o non visto a partir do visto, de tracexar as implicaciós das cousas, de xusgar o conxunto pola mostra, e a condición de sentir a vida en xeral tan compretamente, que é fácil entón coñecer por enteiro calquer particular detalle ou recuncho dela."

MICAELA MISIEGO
Santiago

INSTITUCIOS XURIDICAS E ADMINISTRATIVAS NA GALICIA DO XVIII

Nun informe ó Rei do Marqués de Casa Tremañes, Capitán Xeral de Galicia —datado o 9-II-1776— decorren con calmo locir as grorias do Reino, o primeiro en antiguedade, e a primeira monarquía española en abrazare o catolicismo [1] levando o Sacramento no seu escudo; cando a "pérdida de España", foi o "receptáculo de lo más florido de la sangre goda" ca descendencia sueva e visigótica nas familias nobres que figuran en número maior ó de outras rexiós na "Caballería de la Banda"; con timbre de maza e coroa, o escudo do Reino, e dosel e sólio cada unha das súas sete cidades; favorecida co tratamento honroso dos reis, Fernando IV, Enrique III "mui alto e mui valeroso" (Reino), Enrique IV, os Reis Católicos —"mui noble, mui fiel"—; na guerra de Granada ilustrada cas fazañas dos Moscosos, Saavedras, Vázquez, Tabares, Dávila, Ulloas, Casales, Monterrosos, Montenegros. Non podían fallar os tratamentos dos Reis modernos: Carlos I, de "alteza", Felipe II, de "mui alto Señor", Felipe III de "mui ilustre, mui fiel y mui valeroso" trataron ó Reino, ó que mandóu Carlos II que lle foran adicados honores polos tercios e Felipe V chamóu "excelencia" [2].

Os Capitás Xenerales, presidentes da Audiencia, non sempre tiñan presentes os honores militares debidos ó Reino ou procuraban mermalos, comezando polo mesmo marqués de Casa Tremañes, quen no seu informe esquence o tratamento de "Fidelísimo Reino" concedido polo primeiro Borbón.

Dons e grandezas non sempre celebrados no XVIII, de tal xeito que o analista Huerta, non galego, e o Crego de Fruíme non queren o nidio espello de Galiza escurecido pola sombra heterodoxa de Prisciliano como nativo dela, e no panexírico do P. Pascasio de Seguín o eloxio i evocación trascende das esferas mortales, facendo

---

[1] O. P. Flórez (t. XVII "España Sagrada") escribe: "Antes de ser Cathólicos los Godos brillaba ya Galicia con la gloria de ser el primer Reyno que ofreció a Dios el cetro dorado con los dogmas Catholicos. Orense fue la Iglesia en cuyas Aras ofreció el Suevo a Dios las primicias de su verdadero culto dando... a todo el orbe Catholico, un día que tardó en amanecer algunos siglos".

[2] Pérez Constanti: "Notas viejas..." T. I. "Honores y tratamiento de la Junta del Reino".

a Galiza non soio "vínculo y maiorazgo" do Apóstolo Santiago sinón prenda e ouxeto favorito de Cristo en todo momento e particularmente no supremo da Crucifixión [3]. Na vaidade das casas fidalgas e nos dereitos invocados polo Reino descóbrese tamén, anque ás veces en proporción difizle de sinalar, a vindicación descontra aldraxes priguizosos e un fortalecérese do poder que podemos chamar civil diante a forza inorme i enraigañada da Eirexa. Polo que hai intrés en sinalar grorias militares e "políticas" podemos decir polas seculares, no meio do raiolante retábulo, co tempo infindamente refrexado das grandezas e regalías ecresiásticas da terra do S. Martiño, o S. Froitoso, o S. Rosendo, a eleita polo Zebedeu.

No 1702, o 6 do marzal, xuntouse o Reino nas Casas Reás da Cruña pró recrutamento na Galiza dos 2.000 homes, precisos pra os Tércios de Flandes. Os sete cabaleiros diputados representaban cada ún unha provincia; os seus apelidos son fidalgos de vellas raigañas, cada ún no solar da súa terra: Sánchez Vaamonde, Somoza Taibo, Patiño de la Torre, Vaamonde y Guevara, Luaces Somoza, Sarmiento de Sotomayor "de la casa y villa de Achas", Correa Mendoza, a voz respeitivamente de Santiago, A Cruña, Betanzos, Lugo, Mondoñedo, Ourense e Tui. É bon representárese a sesión inaugural. Presidía o Príncipe de Barbanzón, Capitán Xeral; un mestre de campo vai en procura do "Reino" siñificado polos seus diputados; na praza unha compañía militar fai os honores desenrolada en "ala", e abáixase tres veces en saúdo de honra, a bandeira; adiantan as cidades no seguinte orden: Santiago, levando á súa esquerda á Cruña, e na mesma disposición Betanzos e Mondoñedo, levando a Lugo e Ourense, e tras das tres parexas, Tui soia. Preceden maceiros, alguacil con vara como os dous porteiros que van co il, e o escribán soio; pecha o cortexo o mestre de campo cun axuntamento de persoas ilustres. No aito do recibimento, o capitán xeneral chega hastra a porta, logo colle asento baixo dosel; os diputados séntanse en bufetes —á dereita Santiago con Betanzos, Mondoñedo e Tui, á esquerda os outros tres— e o escribán en taburete. O diputado máis antigo recolle da man do Capitán Xeral a Real Cédula. Na sesión, ó leére o escribán o mandado real de que o Reino "conferirá sobre ello dentro del más breve término", o diputado por Santiago pide que se deixe "el Reino en libertad para por sí solo hacer las juntas y conferencias necesarias". Retírase cos mesmos honores que cando a chegada [4]. Os comentaristas non deixan de sinalar un contraste ca

[3] A elocuencia do P. Pascasio de Seguín chega a un intre de verdadeira emoción cando evoca os derradeiros sospiros de Xesús na Cruz: "Porque puesto en la Cruz, mirando al Occidente, inclinó al expirar un poco la cabeza y rostro al septentrión ácia su Stma. Madre que estaba a la mano derecha, y por tanto murió inclinando la cabeza y rostro ácia Galicia en cuya línea cae Roma...". "Galicia Reyno de Christo...", t. II.

[4] Sobre o valor da etiqueta, véxase o "Manifesto Canónico, legal y apologético" 42 folios impresos, sin data nin lugar, sobre o pleito do bispo de Mondoñedo Fray Antonio de Sotomayor co concello da cidade sobre asentos na capela mór da basílica en festas da pontifical. Firma D. Miguel Canto Pumariño del Río y Montojo.

rixidez das cerimoñas onde interviña o arcebispo Monroy. Na importancia recoñecida ó Reino loce un comezo de nova tendencia, pois ela descende de nivel. Naquil tempo a suma etiqueta supón a maior valencia. Murguía o dí en térmos perfeitos. A Xunta do Reino de moito poder nos séculos XVI e XVII [5] baixa no senso oficial..., "mermaron sus facultades casi tanto como crecieron las pompas, exterioridades y respetos de que la rodeaban; siendo rueda inútil y embarazosa después de la institución de los Intendentes con los cuales asoman los intentos y el hecho de la gran centralización". A vida do "Reino" mañifestouse na resistencia diante a invasión francesa. A guerra estranxeira é pedra de toque das Instituciós. Murguía pensa que no Reino enxergaba o clero a nova valencia da burguesía, que aínda gandida pola etiqueta bulía e arelaba un novo sistema de goberno e economía [6].

Algunhas datas son precisas. Dispóñense de seguida en renque, 1770: o Rei, dende o Pardo manda ó Conde de Croix que se non mova nos dereitos que ten en posesión un "Reino tan fiel, tan valeroso y tan obediente"; 1772, apenas teñen decorrido dous anos e se dispón que pra a concesión do Servicio de Millones e sorteo do "Diputado en Corte" se non xunten "las ciudades o los diputados como hasta aquí"; dende entón as xuntas soio se celebran cada seis anos e pra iste tempo é escolmado o Diputado; 1775, o Capitán xeral, mariscal de Campo D. Félix O'Neill quixo toller os honores militares, sendo interino no cárrego, aititude que díu lugar ó informe xa nembrado do marqués de Casa Tremañes; 1779, entre outras miudezas acordóu o Poder non ser faculdade do Reino tomar contas dos ousequios feitos á tropa e ós oficiales, ístes eran "muestras y cajas de plata", nin do debido —87 reales— ó arreeiro que levóu a Madrid o alegato de grande importancia sobre a renovación dos Foros. Naquila xuntanza soan apelidos moi coñecidos: Cornide (Santiago), Bermúdez (A Cruña), Ponce (Betanzos), Montenegro e Páramo (Lugo), Teixeiro (Mondoñedo), Puga (Ourense), Cicerón e Centeno (Tui).

Non fallaron casos de representaren ó Rei as cidades de por sí, non contando co Reino. Houbo retesías e queixas polo prorrateo dos gastos. Acostumábase a facere por tercias e sextas. Case a soia función do Reino era a concesión do servicio "de millones" e o reclutamento. Aquil tributo —"ou "trabuco"— pesaba sobre as man-

---

[5] No seu eruditísimo libro "El Reino de Galicia", Tomo I (Hasta 1700), Editorial Galaxia, Vigo, 1966, os seus ilustres autores Francisco Elías de Tejada e Gabriela Pércopo, estudan o concepto e senso do Reino de Galiza baixo os Austrias a través de escritores políticos, moralistas, historiadores e xuristas, con senlleira crítica e moita e boa información.

[6] Murguía: "Estudio sobre la propiedad territorial en Galicia. —El Foro.— Sus orígenes, su historia, sus condiciones. Memoria premiada en el Certamen literario celebrado en Pontevedra el 18 de agosto de 1882. Madrid, Bailly Bailliere, 1882. Imprenta del Seminario Conciliar de Santiago. É obra adicada a Dn. Saturnino Álvarez Bugallal.

tenzas, as bebidas, en suma os chamados no XIX artículos "de comer, beber y arder". Outras pensiós cangaban os viños e augardentes. Había tamén as chamadas "Siete Rentillas" (naipes, chumbo, pólvora, azougue, lacre, bermellón, xofre). O sistema era de asentamentos [7]. Chamábase "diputado de Millones" ó sacado por sorte en cada cidade entre unha lista de fidalgos, rexidores e veciños antigos pra xuntárense os sete na Cruña e alí nomear pra seis anos ó diputado do Reino. Os concellos —algús levaban o tídoo de "Justicia y Regimiento de la República"— estampaban nas actas, cando era a ocasión, o seu agradecimento ó Rei cando prorrogaba, sin novo acrecemento, o Servicio de Millones.

Entre os impostos indireitos soan no XVIII, máis ou menos herdados, a alcabala, servicio lembrado de Millones, dereitos sobre neve e xelo ou lazo, dereitos de medidor, e outros, sin contar o monopolio do sal. Ó igoal de outras, a contribución "de millones", ó comén temporal. fíxose perpetua. Ademáis dos sinalados pesaban sobre o viño e as augardentes outras imposiciós. delas o de catro maravedís por arroba polo dito dereito de "fiel medidor". Como á poesía e o sentimento de toda tristura e desacougo consoan. lembramos nista penedosa materia de impostos o sentir do vello absolutista, cándido defensor dos tempos vellos, que sirve cas súas evocaciós e dialéctica de eixe ó libro, de seu de abondo entrambilicado, de Don Modesto Fernández y González, "La Hacienda de nuestros abuelos". publicado no 1872. Dí cómo os verdadeiros impostos xurdían de dons do pobo e despóis cristaízaban. Era algo patriarcal a "martiniega", os doce maravedís sadisfeitos por cada veciño o día 11 dos Santos, San Martiño, patrón de Ourense... "Vestían de gala los labradores y los potentados" pra, ledos e cheos de respeto, pagar ó Señor Rei o tributo.

Os arrendamentos de alcabalas nos que se intresaban tamén as persoas da nobreza, os asentamentos, os monopolios —como o da augardente e o estanco do sal—, os dereitos locales dos concellos, os da Eirexa, os pontazgos e portas, os acrecentamentos pra obras púbricas embarullaban e escurecían o mundo fiscal. Entre os tributos locales da Eirexa figura o de "cuchara" en Ourense, pola débida ó Cabídoo Catedral de cada saco ou cesta de grau no mercado. Era participado con concello, e polas cuantías respeitivas e o aforo da culler houbo moitas retesías. A instauración dos Intendentes espallóu un pouco o sistema. Primeiro foi ún pra toda Galiza, despóis ún por cada provincia. Foron mal acollidos. Representan a institución —vanguardia do novo Estado— que xa nos días caraiterísticos de Cea Bermúdez comeza a se ordear hastra impórse con farto traballo ó largo da guerra civil dos "Sete anos" (1833-1840). O mesmo orixen tivo a ne-

[7] En "La Hacienda de nuestros abuelos", de Modesto Fernández e González (1838-1897), técense baixo unha sucesión de conversas tídas por un fato de xóvenes modernos e un virtuoso e sabio vello do antigo réxime á soma dun mosteiro desamortizado —Celanova—, paralelos entre a sociedade e réxime antigo e moderno, particularmente no aspeito facendístico. O libro, non pouco aspro nas transiciós, pubricóuse, sufragado pola Diputación de Ourense, no 1874. Leva a obra por subtídoo, "conferencias de aldea".

miga e desconfianza diante o proieuto de Contribución a "Única", e os ciclópeos traballos do Censo "de Ensenada".

No remate do XVIII chégase a unha craridá de abondo nas Rendas Provinciás. Como exempro poremos Ourense: tributa por ise respeito dende 1788 arredor de un millón e meio de reás de vellón cada un ano. Pousaban na maior parte sobre o consumo. Eran dificuldosas de cobrare e propensas a abusos e caciquerías, incruso cando istes tributos eran adeministrados polas mesmas cidades.

Enteiraban a Real Audiencia os dez ministros, contando dende o Rexente hastra o Alguacil Maior, catro Relatores, catro Segredarios de Asento, setenta e catro receptores e unha ducia de procuradores. O persoal inferior eran escudeiros, alabardeiros e oito alguaciles ordinarios. Arredor bulía unha fatutinada de axentes das cidades, dos fidalgos, das abadías. E non fallaron en ningún tempo bos e prudentes Letrados. Baixo o signo da antigua seriedade latexaba na cidá unha mestura de ridualismos e realidás, os preceptos e usanzas vellas defendéndose hastra caír en vaidosos farrapos, de outras novas, hoxe quezáis máis envellecidas do que entón aquilas. Presidíaa o Capitán Xeneral, e a variedade e forza das súas atribuciós fai máis notabre a cativeza das do Reino. Cos infindos pleitos e apelaciós ordinarias acodían os Recursos "de fuerza en conocer", as licencias pró maremagnum de apeos e rateos, e máis o famoso e singular "Auto Gallego". Se non pode esquencer a presencia do esprito e vivencia do "barroco" galego, seguido no XIX e deica hoxe [8].

Nos anos 1738, 45, 47, e xa nos derradeiros do século o 94, Santiago ten medo e se prevén diante a perigosa ocasión de se instalare a Audiencia drento das súas portas. Compostela escolma os pilingríns, e a soedade. Ten grimo do acugulamento de xentes, a careza do mercado, os conflitos e retesías de xurisdición e as máis graves da etiqueta. Santiago tiña chegado a unha estaxe armoñosa co gosto do cónego e do mestre de obra prima, do fidalgo envarado e bimbastrón e o colexial erudito ou tramoyista. O perigo acrecéu ó se erguer a grandeza e vagantío do pazo de Raxoi. Houbo unha corrente a favor de Lugo, centroso, ben murado, pra sé do tribunal e do Arquivo. Mallábase sobre a calidá de praza de armas da "cidá" da Cruña, ca molestia de se pechar as portas ós perigos dos ataques polo mar. Impúxose con todo a Cruña, metido o urdime da Audencia na casa de doña Xosefa de Montes, deica os meiados do século co novo edificio, traza do inxenieiro D. Xosé Vergel, sufragado co importo dun maravedí por cada azumbre de viño colleitado na Galiza. Mais, como dixemos, o perigo remaneceu ca tentación das comodidás do pazo de Raxoi.

No derradeiro recanto da terra galega era coñecida —e temida— a Audencia polos alteirosos encabezamentos das suas PROVISIONES

[8] Herbella no libro reseñado na nota subseguinte, 10), dí ser o "Auto ordinario ou galego" "la mejor alhaja que tiene el Rey en su reino de Galicia, que como la agua apaga el fuego, así su ejercicio disipa y estorba las violencias y discordias de los vasallos...".

sobre prorrateos, inquerimentos, os tídoos dos pesquisidores e perceitores, os despachos, resoluciós, autos, autillos, e toda a comedora e nunca farta xungla procesal. As xudicaturas ás veces ó compadre riseiro, outras moi estiradas, dos mosteiros e fidalgos, ían caíndo nos cadrós da xustiza real conforme se afirmare o poder dos Correxidores, pro ben pouco a pouco. Niste proceso percíbese na Galiza o empuxe de Ensenada. O proceder de Monroy en comparanza co de Raxoi nun caso trasloce ben o demudamento dos tempos. Raxoi acaba cos xueces antigos —como o tan soado da Quintán de Santiago do que fan rexouba o P. Isla e o crego de Fruíme— e aceita un Correxidor con tal que seña da categoría de "oidor" de Valladolid, elexido por tres anos polo Rei de antre tres presentados pola Eirexa, diante a cal debería prestar o xuramento, e sendo función dela a provisión de tódolos oficios xudiciales. Monroy nin houbera escoitado a proposta. Que, quezáis polo derrumbamento do poder de Ensenada, tampouco foi a rego co lexista Raxoi, e todo asegún como dinantes. No concello compostelán dezasete varas de rexidores eran do prelado, tiñan unha cada unha das casas de Altamira, Monterrey e Lemos, e unha perpetua o conde de Priegue. En Ourense tiña a Mitra oito rexidurías. A cuchumilla e variedade de xustizas locales e xurisdiciós é difizle de sintetizare. É de notar a forza de continuidade da provincia de Ourense. Chega a nós case sin variaciós dende o antigo Réxime deica hoxe. Somente houbo un cámbeo na porción de Quiroga que tiña dinantes do arranxo do 1833.

O tema xeográfico das Sete Provincias caraiterízase pola valoración outa da Galiza atlántica, o respeto ós términos diocesanos, en moitos casos ó sentido das comarcas, tamén ás veces recoñecidas pola orgaización dos arcedianádegos. No ben coñecido libro de D. Lucas Labrada rexístrase a xeografía adeministrativa de Galiza do "Septimino" provincial que nos moitos mapas de López atopa a sua expresión cartográfica [9]. Soio Ourense aparez disposta en "Partidos" con cativa difrenza ós Partidos xudiciales do XIX. Póñanse Carballiño por Orcellón, Verín no canto de Monterrei, e Trives no do Castro de Caldelas, engadindo ademáis os Chaos de Amoeiro a Ourense, e Molgas a Allariz. Pro baixo os Partidos eran moitas as xusticias señoriás, e de abadengo e de Ordres, como a Barra da Peroxa e San Munio de Veiga da de Santiago, a Batundeira, moi pequena, de Alcántara, ó pé de Ourense, e as de Beade e Pazos. A tendencia do poder era facer medrar o do "Real Acuerdo" de Audiencia, pró cal o Reximento das capitales procuraba interveñir nas vacantes propo-

[9] A labor de Dn. Tomás López "geógrafo de los dominios de S. M.", é moi estesa, anque pouco científica. Moi coñecido o seu grande mapa da Galiza, 1704, adicado ó Conde de Floridablanca. Grabóu os máis dos mapas prós tomos galegos da "España Sagrada", dibuxados por Cornide, de cuia laboura se decrara debidor en outros traballos cartográficos sobre Galiza, como o "Mapa del Courel con sus feligresías y pueblos menores".

Outra edición do xeneral feito no 1816, o do "partido de Ponferrada", o dos "Cotos de Garabanes y la Barra pertenecientes al partido de Castrotorage del Orden de Santiago", obra do 1787. Sin ter o fino "intimismo" dos de Cornide, os traballos de López valen polas informaciós administrativas que rexistran.

ñendo ternas, baixo a ispiración do Correxidor. Cada xurisdición tiña os seus alcaldes e rexidores, ás veces as de grandes casas xueces letrados, outras adeministrábanse por procuradores de xueces non residentes. De entón fica o tipo do xuez iletrado e do alcalde "de monterilla". Os economistas como Somoza de Montsoriú, berran contra istas curias de señoríos, e non menos o cónego Sánchez. Non se dispón de nóminas de confianza. En máis de mil xurisdiciós galegas soio meia ducia tiñan xustiza de realengo. O clásico tratadista Herbella —que non parés se decatare da ironía erasmiana das mudanzas da coor do pulpo en comparanza cas da xusticia según os lugares— trata de "infeliz" a situación: "No gozan de sueldo los jueces, son añales los unos, otros trienales, los más patricios y pocos de literatura y circunstancias recomendadas por las leyes divinas y humanas" [10]. Na seria prosa de Herbella non falla a crítica dos escribanos. Pro reconñece a honradez de algús. Acostuman a se contaren na estesa provincia de Santiago, corenta e sete xurisdiciós de tan difrente forma e feitura como o Xiro de la Rocha, e Pontevedra, Carboeiro e Trasdeza. Inda que os señores defendan con dentes e unllas os seus dereitos, ás veces eran xuntadas xurisdiciós e cotos de pouca vecindade baixo unha xudicatura. O coto de Larelle, en Toén, Ourense, estaba ó rematar ó século case despoboado. Na provincia ourensá contábanse máis de duascentas demarcaciós, entre cotos e xurisdiciós, conceptos non igoales. Habíaas de unha parroquia, e de un lugar, ou un rueiro. Ás veces non sabían os veciños a cál xustiza acodiren. As difrencias de xurisdición impricaban as de pesas e medidas drento da misma unidá vilega. En Maceda rexían tres medidas de áridos. A pequena vila de Laza partíase en duas, unha do Rei con correxidor e outra do Conde con xuez, cada unha co seu ferrado e romana. Había outras esferas de autoridade e tributación, como os Gremios, os Consulados [11], os monopolios, os Resgardos con axentes de grande infruencia. E tamén o "fuero" eclesiástico, podente e sotil. A Eirexa impuña penas espritoales —recórdase o medo de aparecer "en tablillas" na porta da parroquia— e temporás de multas e cárcele [12]. Nas "Constituciones" de Gil de Taboada mándase non dar carta de "excomunión" sobre "cosas que consistan en hechos permanentes". Agás das persoas impricadas no "fuero" ecresiástico eran da súa xusticia algús delitos, como blasfemia e amancebamento público.

Nas "Memorias" de Larruga cóntanse 665 xurisdiciós e 496 cotos grandes e pequenos. As parroquias asegún o censo do 1786 —o usado por Larruga— eran 3.652.

---

[10] Herbella de Puga, "Derecho Práctico y Estilos", xa citado.

[11] Meijide Pardo: "El comercio marítimo de los países del Norte de Europa con Galicia en la segunda mitad del siglo XVIII", na revista "Estudios Geográficos", Instituto Elcano. C. S. de I. C., Madrid, 1960.

[12] Pensemos no pequeno esceario da Encomenda de Beade pra sinalar casos concretos. Os "visitadores" mandaban leere no Ofertorio da Misa o "Edicto de pecados" dos sanxuanistas e os seus dependentes —falla da xustiza, morte de persoa sin os divinos, falla de axuda ós enfermos, ganancias ilícitas— e dos vasallos legos —deles bruxería, ensalmos, abusos en bens de menores... nos cregos andar con mulleres da man ou "llevarlas a las ancas de las mulas donde cabalgan".

Inda vivían. e case viven hoxe, institucións consuetudinarias, de moi boa e proveitosa raigaña. O "vigairo" encarrégase dos vieiros aldeás, do erguemento da casa esmorenada da viuda probe, garda o libro dos repartimentos. Vixía o "consello pleno". Fai poucos días estudabamos en documentos un caso vivente. 1.712, o xuez do Coto de Santa Cruz de Arrabaldo, xurisdición dos Bernaldos de Oseira, convoca por medio do "ministro" a "consejo pleno" no lugar acostumado da Porta do Prado ós veciños dos catorce lugares, con ouxeto de decrarar sobre a fidalguía e ascendenza de un fidalgo ó que se lle exixían tributos sen dereito si era noble. Por certo que un dos lugares que concurríu e tiña nove veciños, desapareceu como tal na primeira metade do XIX. E hoxe, entre monte a bravo, soio se recoñece a forma —o "formal" se decía en linguaxe xurídico— de algunhas casas. Moitas eirexas gardan os pendellos baixo os que se facían os concellos, ou polo menos os seus canicelos.

RAMÓN OTERO PEDRAYO
Ourense

EL SIMBOLO DE LA ROSA EN VALLE-INCLÁN

"Era yo otro tiempo un pastor de estrellas, y la vida, como luminoso canto. Un SIMBOLO *eran las cosas bellas para mí: la* ROSA, *la niña, el acanto".*

(*R. del Valle-Inclán*: "ROSA DE MELANCOLIA", *clave XII de "El Pasajero"; en Obras Escogidas, Aguilar, ed.* 1967, *pg.* 1256).

INTRODUCCION

Leyendo a Valle-Inclán, resalta inmediatamente a nuestra percepción la abundancia con que la rosa aparece y reaparece a lo largo de su obra. Así, por ejemplo, esta flor simbólica se nos muestra específicamente como título de uno entre los dieciocho poemas reunidos en *La Pipa de Kif* (Clave XVIII: Rosa de Sanatorio), de veintiséis de los treinta y tres que forman *El Pasajero*: (Claves: I: Rosa de Llamas; II: Rosaleda; III: Rosa Hiperbólica; IV: Rosa del Caminante; V: Rosa matinal; VI: Rosa vespertina; VII: Rosa de mi romería; VIII: Rosa del Paraíso; IX: Rosas Astrales; X: La Rosa del Sol; XII: Rosa de Melancolía; XIII: La Rosa Panida; XIV: Rosa Métrica; XVI: Rosa de Saulo; XVII: Rosa de furias; XVIII: Rosa de Túrbulos; XIX: Rosa de Oriente; XX: La Rosa del Reloj; XXI: Rosa de Pecado; XXIV: Rosa de Belial; XXV: Rosa de Bronce; XXVI: Rosa de mi Abril; XXVII: Rosa de Zoroastro; XXVIII: Rosa Gnóstica; XXX: Rosa de Job; XXXII: Rosa deshojada, de una Farsa (La Marquesa Rosalinda), de un Esperpento (La Rosa de Papel), de varios cuentos (Rosita, Rosarito...), etc.

En su extraordinario libro de ensayos *La Lámpara Maravillosa* (publicación: 1916) la ROSA entra en tres de las Glosas del capítulo titulado "Exégesis Trina". Según el orden establecido por el propio don Ramón para las ediciones de su "Opera Omnia", este libro debe ser el primer volumen; es una clave para descifrar y poder entender su obra toda; empiezo, pues, por reproducir dichas glosas:

> VI.—"La primera rosa estética florece del concepto teológico del Logos Espermático. Se abre en el Cielo del Padre Creador y sella con el enigma del futuro la eterna voluntad del mundo".
>
> VII.—"La rosa clásica de maravillosa geometría, enlace del momento que pasa y el que se anuncia, sella el enigma del presente y se abre en el Cielo, todo amor, del Verbo".
>
> VIII.—"La tercera rosa estética, unidad de conciencia, sella el enigma del pasado y se abre en el cielo estático del Paracleto".
>
> IX.—"A los tres centros divinos están vinculados los tres círculos del tiempo, y al tiempo los tres enigmas del mal. La carne peca contra el Padre. El demonio peca contra el Verbo. El mundo peca contra la comprensión estática que resplandece en el Paracleto".
>
> ("La Lámpara Maravillosa"; Guión de Glosas; en Obras Escogidas Aguilar, ed. 1967; pgs. 714 y 715.)

En esta época de su vida, esforzóse Valle-Inclán en hacer de todas las cosas una síntesis mística, en elaborar su teoría cosmogónica ya anunciada en alguna de sus conferencias pronunciadas en Buenos Aires en 1910, y expuesta en este su único libro —por desgracia— de Ensayos.

Paseándose por su entrañable Tierra de Salnés, impresionado por la lectura de libros cabalísticos, pensador profundo y esteta de corazón, escribirá Valle esta joya hermética que es *La Lámpara Maravillosa,* una lámpara que debemos, como Aladino, frotar para ver aparecer su genio ante nosotros, unos "Ejercicios Espirituales" que él hizo para provecho de los demás, sólo ante la Naturaleza majestuosa, en el claustro gallego de la Tierra-Madre... y durante ellos se diluye el don Ramón un tanto narcisista, un tanto egocéntrico, de las Sonatas y de los Cuentos mil veces copiados y recopilados, y se incuba el gran Valle-Inclán, el inmenso Valle-Inclán, que abandona sus preciosismos literarios, que olvida su Carlismo estético, que sepulta los recuerdos de sus ansias y ardores juveniles... Y de las cenizas del pasado renace como un fénix el Valle genial, de esta Lámpara Maravillosa, de *El Pasajero,* de los *Esperpentos,* del *Ruedo Ibérico,* de *Divinas Palabras,* de los sueños artísticos y políticos a escala universal; un Valle que sale de su concha y se proyecta hacia el exterior, y se abre, como una de esas "rosas místicas", a la sociedad, al pueblo, a los problemas de la cultura, al Cosmos...

A partir de este momento, ya no se presentará el símbolo de la rosa con la insistencia de antaño (si bien nunca desaparecerá totalmente, como vemos en "El Pasajero", aunque esté las más de las veces mistificada según la línea semi esotérica que marcan los "Ejercicios Espirituales").

Porque la Rosa era un símbolo cuajado en su juventud, y que significaba ALGO de esa juventud; algo muy arraigado, que sólo ahora, tras la crisis espiritual, será abandonado... y nunca por completo.

ALGO... ¿Lo qué? El mismo Valle-Inclán nos lo dice en la *Lámpara Maravillosa* (edición citada, pág. 675):

> **"Fue la primera la ROSA EROTICA, rosa de sangre que se abre en el corazón del mundo, guardadora del enigma panida, plena de amor y plena de posibilidades."**

Trataré de ver en este estudio cómo se manifiesta esta Rosa Erótica, guardadora de amor, en la obra de don Ramón.

Pero hagamos antes un brevísimo comentario sobre la simbología universal de esta flor.

SIGNIFICACION UNIVERSAL DE LA ROSA

A partir de otro místico conocedor de la alquimia, Carl Gustav Jung, se han comenzado a estudiar científica y objetivamente las posibles significaciones de los símbolos (él los llamará Arquetipos) que podrán ayudarnos en el análisis e interpretación de un sueño, de un mito, de una leyenda, de una religión, léase de una neurosis, de una personalidad.

Para los Psicoanalistas, los VEGETALES son, sobre todo (nunca podremos extraer una deducción única y absoluta, ni una ley rígida, de las estadísticas de manifestaciones psíquicas): "la alegoría de aquéllo que en nosotros es calmo, natural, y evoluciona hacia un equilibrio armonioso de la Persona de un modo conforme con las leyes internas". (Ernest Aeppli: "Der Traum"; Rentsch Verlag; Erlenbach-Zurich; part. III, cap. 26).

Como todos los arquetipos, los vegetales poseerán toda una serie de posibles traducciones (a veces dispares), según el contexto, la persona, la

época, el lugar, etc., etc. Entre las inmunerables interpretaciones, citemos la Vida y el ciclo vital, el Inconsciente y la vida vegetativa, la germinación, y en algunos casos la madre, la mujer (bosque, selva, jardín), la virilidad o el padre (árbol, tronco), el coito, etc.

Las FLORES, cuando aparecidas en sueños, simbolizan casi exclusivamente cargas psíquicas de tipo emotivo. E. Aeppli (op. cit.) las considera arquetipos con "contenido positivo", de buen augurio según la escuela Junguiana, y todos los Psicoanalistas están de acuerdo en traducirlas como *La expresión simbólica de un sentimiento.*

Si no queremos elevarnos hasta las sutilezas resbaladizas del Psicoanálisis, observemos sencillamente cómo el hombre vulgar expresa asimismo sus sentimientos ofreciendo a la Dulcinea de turno un ramo de flores. Para que esta "expresión" se convierta en una verdadera "comunicación", se ha constituído todo un sistema simbólico de "lenguaje de las flores", que nuestros abuelos se sabían muy bien, junto con otros códigos —tarjetas, abanicos, joyas, etc.— que hacían las delicias de la sociedad mundana dieciochesca y decimonónica.

Este "lenguaje floral" es demasiado largo y harto complicado para exponerlo con detalle en este trabajo. Me limitaré pues a copiar la simbología de la flor que nos ocupa de la Enciclopedia "Larousse du XXe. Siècle" (París, 1930; vol. 3; pg. 521):

ROSA: AMOR.
Si blanca, mensaje: "Amor que suspira";
Si rosada: "Juramento de amor";
Si de té: "Galantería";
Si rojo vivo: "Amor ardiente", "Símbolo de Belleza";
Si grande y rosada: "Reina de mi corazón".
ROSA ALCEA: AMOR SIMPLE.
Si blanca, mensaje: "Amor sin rodeos";
Si rosada: "Amada secretamente";
Si malva: "Pena de Amor";
Si de colores combinados: "Inquietud de Amor".
ROSA BOIA DE NIEVE: ORGULLO.
Blanca; mensaje: "Estoy orgulloso de amarte".
ROSA DE INVIERNO O PIVONIA: SINCERIDAD.
(Botánicamente, no es una rosa verdadera, pero el vulgo le asigna este nombre, y por ello la incluyo.)
Si blanca; mensaje: "Ten cuidado", "Sé precavida";
Si rosada: "No tengas confianza en nadie más que en mí";
Si roja: "Mi amor vela por ti".
ROSA SALVAJE: AMOR.
(Botánicamente, no es una rosa verdadera; ésta era sin embargo la "rosa-ae" que declinaban los latinos. La rosa como nosotros la conocemos, aparece bruscamente en Persia hacia el siglo X u XI de nuestra era, por mutación posiblemente artificial.)
Si blanca; mensaje: "Empiezo a amarte";
Si rosada: "Te sigo queriendo aún";
Si Amarilla: "Te amo y soy dichoso".

Como vemos en esta lista, el sentimiento amoroso es denominador común. Así, la rosa es "erótica" tanto para Valle cuanto para el resto de la humanidad. Los mitos, las leyendas, nos confirman en la misma conclusión. El Psicoanálisis llega de modo científico y objetivo al mismo resultado. La filología incluso nos conducirá al mismo punto: en lenguaje poético y en lenguaje vulgar, muchos son los idiomas que utilizan la palabra "rosa" como sinónimo de virginidad, de pureza, de pasión amorosa,

y hasta para denominar el sexo femenino; así, p. ej. en francés, "perdre sa rose" significa argóticamente perder la doncellez.

En el interesantísimo trabajo de la interpretación de los sueños, se han encontrado, entre otras, las siguientes "traducciones" a la aparición específica, no ya de un vegetal o flor en general, sino precisamente de una ROSA: Presencia de sentimientos elevados; anuncio de una gran espiritualidad, de una gran riqueza de alma; alegoría de perfección; símbolo de elementos divinos o sagrados; afectos; sentimientos; amor; símbolo de elementos sexuales. Pero la presencia de espinas en dicha planta puede influir consciente o inconscientemente cuando de este simbolo se trata, alegorizando entonces que dicho amor, dichos sentimientos, pueden producir daño, sufrimiento, congoja, dolor.

Para terminar, y en vista que, de todos los colores posibles en las rosas, es el rojo el que se nos aparece más cargado de tendencias eróticas, haré constar la simbología popular de este color (que no hace sino coincidir con la simbología psicoanalítica):

> ROJO: ARDOR.
> Tonalidades pálidas: ardor moderado, latente, pusilánime, caprichoso.
> Id. vivas: ardor exaltado, sublime, violento, audaz.
> Id. obscuras: ardor celoso, constante, mezclado de tristeza.
> (Tomado de Enciclopedia Larousse, ed. y vol. cit., pg. 522.)

LA ROSA, SIMBOLO DEL AMOR

Desde sus primeras tentativas literarias, don Ramón del Valle-Inclán considera este símbolo de la FLOR ligado al recuerdo amoroso. Así, podemos leer en *La Condesa de Cela*:

> 1: (En la colección Austral, incluído en "Corte de Amor"; ed. 1960; pgs. 132-133):
>
> "La Condesa aspiraba todas las noches en su tertulia, al lado de algún antiguo adorador que había envejecido mucho más aprisa que ella, este perfume lejano y suave, como el que exhalan las FLORES secas, reliquias de AMOROSO DEVANEO, conservadas largos años entre las páginas de algún libro de versos."

(Los subrayados me pertenecen. En adelante, citaré con una "A" las ediciones en la Colección Austral de Espasa Calpe, y por "O. E. A." las que se refieran a la edición del año 1967 de las Obras Escogidas de Valle-Inclán en la editorial Aguilar).

Esta simbología floral se hace casi exclusiva en cuanto nos refiramos a la Rosa; así, muy rara vez este vegetal se nos aparece en descripciones de paisajes, jardines, etc., salvo si es para relacionarla con una mujer o servir de fondo a una descripción femenina.

¿Qué clase de amor representa la rosa para don Ramón? Sobre todo y ante todo, el amor pasional, carnal, sensual.

La Pureza es representada frecuentemente por medio del lirio; esta simbología universal se nos presenta asimismo en Valle; veamos algún ejemplo:

> 2: "Rosarito" (O. E. A.; parágrafo VI; pg. 613):
> "Aquella delicada y rubia cabeza, que se inclinaba como LIRIO de oro."
> 3: "Sonata de Otoño" (A. 1966; pg. 52):
> "Un Arcángel ((.....)) pálido y melancólico como un LIRIO."

Pero el amor-pasión, en nuestro inconsciente, suele ir asociado al arquetipo floral de la rosa, rosas rojas como el fuego con que la pasión asimismo se alegoriza, rojas como la sangre que bulle en las venas. Veamos cómo esta asociación vuelve una y otra vez en la obra Valleinclanesca:

4: "Sonata de Otoño" (A. 1966; pg. 7):

"El viejo ROSAL de nuestros amores volvía a florecer para deshojarse sobre una sepultura."

5: Ibid. pg. 31:

"Concha me enseñó su falda donde se deshojaban las ROSAS, todavía cubiertas de rocío, desbordando alegremente como el fruto ideal de unos AMORES que sólo floreciesen en los besos."

6: Ibid. pg. 38:

"La perversidad, esa ROSA sangrienta, es una flor que nunca se abrió en mis AMORES."

7: "Augusta" ("Corte de Amor"; A., 1960; p. 90):

"...aquellos AMORES llenaron con su perfume galante y sensual el sombrío palacio de una reina viuda. Fueron como las frescas y fragantes ROSAS pompadour, que crecían en el fondo de los jardines realengos, bajo las enramadas melancólicas."

((Acaba de contarnos cómo la adúltera Augusta ofrecióse al Príncipe por vez primera.))

8: "Sonata de Invierno" (A., 1966; p. 99):

"Los días lejanos florecían en mi memoria con el encanto de un cuento casi olvidado que trae aroma de ROSAS marchitas y una vieja armonía de versos: ¡Ay, eran las ROSAS y los versos de aquel buen tiempo, cuando mi bella era aún bailarina!".

En fin, el mismo Valle nos dirá explícitamente:

9: "La Rosa Panida" (Clave XIII de "El Pasajero"; en O. E. A.; páginas 1256-1257):

¡Cómo me hablaste en las ROSAS
—cuando ROSAS segó mi hoz—,
voz de las cosas,
lejana voz!
((.....))
¡Cómo encendiste mis deseos,
cómo me hablaste del placer
con tus trofeos
de mujer;!
((.....))
¡ROSA! ¡Divina flor del rito,
el AMAR, cantar y adormecer!
¡AMOR EN GRITO!
¡Boca de mujer!

Por tu enigma reminiscente,
pasa el RECUERDO VENUSINO
del beso ardiente
como el vino.

ROSA ungida, ¿por qué no exuda
la carne que AMAMOS tu olor,
cuando es desnuda
para el AMOR?

En primer lugar, hallamos la palabra ROSA, o una palabra derivada de ella, como nombre de pila de una serie de protagonistas de la obra Valleinclanesca.

Así, en *El Embrujado,* la hechicera se llama ROSA GALANA, y otra de las mujeres ROSA DE TODOS; una de las heroínas de su primer libro, *Femeninas,* es ROSARITO: la de la *Sonata de Primavera* se llama María ROSARIO; uno de los cuentos de *Corte de Amor* tiene por título y por protagonista: ROSITA; la criada que sirve a Adega su caldo al llegar al palacio de Brandeso se llama ROSALVA, y Adega se exclama (*Flor de Santidad* O. E. A.; p. 516): "¡Rosalva! ¡Qué linda pudo ser la Santa que tuvo ese nombre, que mismo parece cojido en los jardines del Cielo!". La protagonista de una de sus Farsas es *La Marquesa* ROSALINDA, nombre que ya había sido usado, entre otros, por Shakespeare; uno de los personajes de esta misma obra es Misia ROSA; entre los Dramatis Personae de *Divinas Palabras* hallamos a ROSA la Tatula, vieja mendiga; etc., etc.

Y en segundo lugar, hallaremos constantemente la asociación rosa-mujer en la peregrinación por la obra Valleinclanesca; bien será la mujer entera, bien una de sus partes, su forma, su espíritu, su color, etc., comparadas siempre con esta flor. Otras veces, la rosa, el rosal, el color rosado (véase, el rosario) se presentan como complemento a una descripción femenina. Veamos algunos ejemplos.

ASOCIACIONES ROSA-MUJER

10: "Sonata de Estío" (A., 1965; pg. 95):

"Me figuraba que las formas juveniles y gloriosas de aquella Venus de bronce florecían ((.....)), se entreabrían turgentes, frescas, lujuriosas, fragantes como ROSAS de Alejandría en los jardines de Tierra Caliente."

11: En su conferencia "Semblanzas de literatos españoles", pronunciada en Buenos Aires el 2 de Julio de 1910, en el Teatro Nacional, nos dice ("La Nación", Bs. As. 3-7-1910):

"¿Poeta?, sí; ((Valle-Inclán)) ya ((.....)) había dialogado con la Luna, y comenzaba a descubrir que las ROSAS guardaban el encanto de haber sido mujeres."

12: "Beatriz" (O. E. A., pg. 557): ((La hechicera dice a Beatriz)):

"¡Miren con cuánta atención está la blanca ROSA! No me aparta la vista". ((Y, en la pg. 558, la saludadora repite)): "A esta ROSA galana le han hecho mal de ojo."

13: En "Flor de Santidad" (O. E. A., pg. 506) el ciego dice:

"Las tres nietas del Señor mi Conde. Tres ROSAS frescas y galanas. ¡Para cada uno de vosotros la suya!

"Los zagales reían al oírle:

"Estas ROSAS están guarnidas de muy luengas espinas: solamente tú puédeslas coger."

14: Cuando muere Concha de Brandeso, la mujer con la que más emplea esta metáfora vegetal, la llamará por dos veces consecutivas "Flor de ensueño". (Ambas en la pg. 76 de la "Sonata de Otoño", A. 1966).

Veamos a continuación las asociaciones entre la Rosa y una parte del cuerpo de una mujer. Dos lugares de la anatomía femenina son preferentemente identificados o asociados por Valle con la Rosa, a saber: las mejillas, la boca.

Asociaciones Rosa-Mejillas

15: "Augusta" (A., "Corte de Amor", 1960, p. 106):
"Sus mejillas, antes tan pálidas, tenían ahora esmaltes de Rosa". ((Se refiere a Nelly, avergonzada)).
16: "Sonata de Primavera" (A. 1965; pg. 38):
"Y miré a María Rosario, que bajó la cabeza y se puso encendida como una Rosa."
17: Ibidem. pg. 61:
"Al ruido de mis pasos alzó levemente la cabeza, y con dos Rosas *de* fuego en las mejillas, volvió a inclinarla, y continuó leyendo."
18: "Sonata de Invierno" (A., 1966; pg. 147):
"En las mejillas pálidas ((de Maximina)) florecían dos Rosas."
19: Ibidem. pg. 148:
"La adorable timidez que hacía florecer las Rosas en sus mejillas."
20: "Sonata de Otoño" (A., 1966; pg. 12):
"Quiera Dios que se encuentre sana a la Señora y con los colores de una Rosa."
21: Ibid. pg. 25:
"Ella entonces ya se sonreía feliz. Sus ojos brillaban, y sobre la piel blanca de las mejillas se pintaban dos hojas de Rosa."
22: Ibid. pg. 64:
"Yo la miré con una sonrisa de sutil inteligencia, y vi florecer las Rosas en sus mejillas."
23: "Sonata de Estío" (A., 1965; pg. 114):
"La Niña Chole vacilaba al responder, y sus mejillas se teñían de Rosa."

Asociaciones Rosa-Boca

24: "Augusta" (ed. cit. pg. 107):
"Augusta seguía contemplándole con una vaga sonrisa en la Rosa fragante de su boca."
25: Ibid. pg. 111:
"El enigma de su boca de Gioconda era alegre y perfumado de pasión como el capullo entreabierto de una Rosa."
26: "Rosita" (en "Corte de Amor"; A., 1960; p. 36):
"La Rosa de su boca."
27: "Mi hermana Antonia" IX (O. E. A.; pg. 575):
"La Rosa de su boca". (Se refiere a su madre).
28: "Sonata de Otoño" (ed. cit. pg. 15):
"Su boca, una Rosa descolorida, temblaba."
29: Ibid. pg. 21:
"Su boca, una Rosa descolorida y enferma, palidecía más."
30: Ibid. pg. 45:
"La Rosa pálida de su boca."
31: Ibid. pg. 63:
"Con la sonrisa desvaneciéndose en la Rosa marchita de su boca."
32: "Sonata de Estío" (ed. cit. pg. 120):
"Quedó mirándome, temblorosos los párpados y entreabierta la Rosa de su boca."

Asociaciones Rosa-Labios

(Por analogía con "boca").

33: "Beatriz" (O. E. A.; pg. 555):
"((Beatriz)) se incorporó con extravío, la faz lívida, los labios trémulos como Rosas que van a deshojarse."
34: "Sonata de Invierno" (ed. cit. pg. 120):
"Las Rosas encendidas de sus labios."

35: "La Condesa de Cela" (editada en "Corte de Amor"; A.; 1960; página 137):

"Labios ((.....)) llenos de dulzuras para el placer, hojas de ROSA al besar la carne."

Sin embargo, para ROSITA (A.; pg. 33 y pg. 43), dice por dos veces: "labios de CLAVEL Andaluz".

ASOCIACIONES ROSA-SONRISA

(Por analogía con labios y con boca).

36: Vid. citas números 24 y 31.

37: "Sonata de Estío" (ed. cit. pg. 105):

"Y la sonrisa más bella de su boca fue para mí. La deshojaron sus labios como las esclavas deshojaban las ROSAS al paso triunfal de los vencedores."

38: Ibid. pg. 161:

"...con aquella sonrisa que un poeta de hoy hubiera llamado estrofa alada de nieve y ROSAS."

ASOCIACIONES ROSA-BESOS

(Por analogía con labios y boca).

39: "Sonata de Otoño" (ed. cit. pg. 19):

"Mis labios recorrieron los dedos haciendo florecer en sus yemas una ROSA pálida."

40: Ibid: pg. 46:

"Mi boca recorrió celosa sus brazos hasta el hombro, y puse un collar de ROSAS en su cuello."

41: "Sonata de Estío" (ed. cit. pg. 162):

"¡ROSAS de Alejandría, yo las deshojaba sobre sus labios! ¡Nardos de Judea, yo los deshojaba sobre sus senos!"

(Notemos que, si ambas caricias están simbolizadas por flores, la rosa parece estar más apegada a la boca, guardándose su metáfora para el beso culombino; sin embargo, veremos más adelante que puede hallarse asimismo la asociación rosa-seno en Valle-Inclán)). Don Ramón utilizará esta misma metáfora, pero refiriéndose no a besos, sino a versos —que al fin y al cabo son dichos también con la boca y los labios— en "Augusta":

42: "Augusta" (ed. cit. pg. 91):

"Galante y gran señor, el poeta deshoja las ROSAS de Alejandría sobre la nieve de divinas desnudeces."

ASOCIACIONES ROSA-OTRAS PARTES FEMENINAS

Hallamos en mucha menor proporción la rosa asociada a otros lugares anatómicos femeninos distintos de los ya citados:

43: "Sonata de Otoño" (ed. cit. pg. 32):

"Alzó la cabeza y respiró con delicia, cerrando los ojos y sonriendo, cubierto el ROSTRO de rocío, como otra ROSA, una ROSA blanca."

44: Ibid. pg. 26:

"Los SENOS eran como dos ROSAS blancas aromando un altar."

45: Ibid. pg. 46:

"Y, con una mano, levantó los SENOS, ROSAS de nieve que consumía la fiebre."

46: Ibid. (pg. 76), y "El Miedo" (O. E. A.; pg. 538):
((Concha:/Mi madre:)) ":..quiso que fuesen sus manos las que dejasen ((.....)) a los pies del Rey Mago los floreros cargados de ROSAS como ofrenda de su ALMA devota."

Observemos que en la casi totalidad de estas asociaciones, se especifica que la rosa es BLANCA.

ASOCIACIONES ROSA-DESCRIPCIONES MASCULINAS

Muy raros son los lugares en que hallamos este símbolo referenciado con personajes del sexo masculino; veamos dos ejemplos:

47: "Flor de Santidad" (O. E. A.; pg. 521):
((Adega siente que el HIJO que lleva en las entrañas la bate)): "con el TALON del pie, menudo y encendido como una ROSA de Mayo".
48: "El Gran Obstáculo" (en: "La Anunciación de Valle-Inclán" de Valentín Paz-Andrade: Losada, 1967; pg. 143):
"Sus MANOS ((de Jaime Ulloa)) transparentaban la LUZ, ROSADA por la sangre anémica."

En fin, si la Rosa se nos aparece, no ya como un adjetivo ni como una imagen, sino como una verdadera rosa de rosal, una auténtica flor, será casi siempre para servir de cuadro a la presencia de una mujer, y repetidas veces su aparición está próxima al acto sexual; algo parecido podemos decir del adjetivo ROSADO o del substantivo ROSARIO:

ROSA, ROSAL, UTILIZADOS EN DESCRIPCIONES FEMENINAS

49: "Sonata de Estío" (ed. cit. pg. 141):
((Tras la noche de amor con la Niña Chole en el convento, ésta lo despierta, juguetona)):
"¡Arriba, perezoso! ¡Arriba!
"Al mismo tiempo salpicábame a la cara el agua de ROSAS que por la noche dejara en el balcón a serenar."
50: Ibid. pg. 161:
((En el reencuentro de Chole y Bradomín)):
"El céfiro nocturno traía del jardín aromas y susurros: El mensaje romántico que le daban las ROSAS al deshojarse."
51: "Sonata de Otoño" (ed. cit. pg. 25):
((Poco antes de sus debates sexuales, y en la misma habitación del pecado, Concha)): "se detuvo para oler las ROSAS frescas que había en un vaso". ((Y, tras haber dormido juntos, pg. 27)): "me miró suspirando y puso en agua el ramo de ROSAS frescas que traía".
52: Ibid. pg. 32:
((La misma Concha)): "me saludó arrojando como una lluvia las ROSAS deshojadas en su falda".
53: "Sonata de Primavera" (ed. cit. pg. 42):
"Al pie del sofá estaba caído un pañuelo ((de María Rosario)) perfumado de ROSAS y húmedo de llanto."
54: Ibid. pg. 73:
((Halla a María Rosario)) "en el fondo de un salón, llenando de ROSAS los floreros de la capilla". ((Dicha página está saturada por la palabra "rosa"; y Bradomín solicita, y consigue, de M.ª Rosario, una ROSA como prenda de cariño)).
55: Ibid. pg. 22:
"Las cinco hermanas se aparecían con las faldas llenas de ROSAS, como en una fábula antigua" ((.....)) "Las cinco hermanas se arrodillaron sobre la yerba, y juntaron las manos llenas de ROSAS". ((.....)) "Te-

jían sus ramos en silencio, y entre la púrpura de las ROSAS, revoloteaban como albas palomas sus manos."

56: Ibid. pg. 24:

((Rosario y sus hermanas bordaban ROSAS)).

57: "Eulalia" (en "Corte de Amor"; A. 1960; p. 57):

((La descripción de Eulalia se hace alejándose ésta)): "por un sendero de ROSALES, enarenado y ondulante".

ROSADO, UTILIZADO EN DESCRIPCIONES FEMENINAS

58: "Sonata de Estío" (ed. cit. pg. 95):

((La Niña Chole, está)): "envuelta en ROSADO vapor."

59: "Sonata de Otoño" (ed. cit. pg. 73):

"Besándole los dedos reunidos en un haz oloroso, ROSADO y pálido."

60: "El Gran Obstáculo" (ed. cit. pg. 148):

"Su rostro permaneció sereno, pálido, SONROSADO."

61: Ibid. pg. 143:

"Sus manos ((de Plácida Ulloa)) transparentaban la luz, ROSADA por la sangre anémica."

No obstante, la mayor parte de las veces este adjetivo no guarda relación con una mujer:

62: "Eulalia" (ed. cit. pg. 67):

"El ROSADO vapor de la puesta solar."

63: "Flor de Santidad" (ed. cit. pg. 492):

"El ROSADO vapor de la puesta solar."

64: Ibid. pg. 473:

((En la descripción de la visión que Adega tiene de la Gloria, el rostro de los Santos es)): "pulido, SONROSADO, riente."

65: Ibid. pg. 475:

"En la cima nevada de los montes temblaba el ROSADO vapor del alba como gloria seráfica."

66: Ibid. pg. 510:

"La vaca de trémulas y ROSADAS ubres."

ROSARIO, UTILIZADO EN DESCRIPCIONES FEMENINAS

67: La protagonista de uno de sus primeros cuentos, como ya dijimos, es ROSARITO, y la de la Sonata de Primavera: María ROSARIO. Ambas son más o menos parientes de Bradomín.

68: "Mi Hermana Antonia" IX (O. E. A.; p. 575):

"Percibía el rumor de su ROSARIO" ((de su madre)).

69: ((En "Flor de Santidad", el peregrino se sirve de un rosario como excusa para desnudar a Adega.))

70: "Rosarito", II; (O. E. A.; pg. 602):

"Aquellas manos pálidas ((de Rosarito)) (...) que parecían adelgazadas en la oración, por el suave roce de las cuentas del ROSARIO."

EN BUSCA DE LA MOTIVACION

El que un símbolo o arquetipo se presente como representación de un objeto determinado, es un hecho universal, que nada nos dice de importancia sobre la Personalidad de un ser humano las más de las veces; excepto indirectamente si hemos de utilizarlo para ayudarnos a interpretar un sueño, una narración, un "lapsus", un test, etc. En el caso que nos ocupa, no podemos decir que Valle-Inclán se diferencie mucho ni poco del resto de los mortales en su aplicación de este símbolo de la Rosa.

Pero sí observamos sin embargo una reiteración, un retorno demasiado frecuente, una a veces pesada repetición, de esta flor en sus obras. Y esto,

sobre todo, en lo que atañe a ciertos recuerdos, que yo poseo importantes razones —que no será aquí momento ni lugar para explayar largamente— para considerar como deformaciones noveladas y transposiciones poéticas de verdaderos amores habidos en su infancia y en su juventud.

Notemos para empezar que este símbolo se hace mucho más abundante cuando nos hallamos en el Pazo de Brandeso, que no es otro que el Pazo real da Rúa Nova, donde don Ramón pasó parte de su infancia. Cuando un símbolo se presenta fuertemente aferrado a un recuerdo, y sobre todo si ese recuerdo es infantil, es siempre de gran interés el tratar de buscar la Motivación Psicológica de la constelación.

Es lo que trataré de indagar en las líneas siguientes.

Supongamos por un momento que una constelación inconsciente hubiese podido formarse, durante la niñez de Valle, englobando los términos: ROSA-AMOR-PAZO (da Rúa Nova). Si esta conjetura fuese acertada, serviría a explicarnos sobradamente la reiteración con la que el símbolo de la Rosa se presentará luego unido a descripciones amorosas y a las de los Pazos de la Tierra de Salnés.

El caso es: ¿podríamos hallar algún indicio que nos indicase la posibilidad de estar sobre una pista correcta?

Yo creo haberlo hallado.

En las obras escritas por don Ramón del Valle-Inclán antes de 1907, fecha de su matrimonio, y que son las que he desmenuzado en este estudio, observamos que la ROSA aparece con mucha más insistencia cuando nos referimos a RECUERDOS de infancia, y con menos cuando lo hacemos a recuerdos posteriores. Así, es más frecuente la rosa en la *Sonata de Primavera,* donde Bradomín parece querer pintarnos su primer amor, las ilusiones de la Primavera de su vida, o en la de Otoño, desarrollada en los lugares familiares donde se desarrolló su niñez; y la reiteración es menos acusada en la *Sonata de Estío,* que se referencia a recuerdos de juventud (26 años tiene Valle cuando se embarca para México) o en los relatos que nos envían a su estancia en Santiago de Compostela: "El Gran Obstáculo", "Mi hermana Antonia", "La Condesa de Cela", etc., etc.

Además de esta preferencia cronológica hallamos una preferencia espacial: la insistencia aumenta al acercarnos a las Tierras de Salnés, a la Galicia vivida y bebida durante la infancia; y es máxima al encontrarnos en el Pazo de Brandeso (*Sonata de Otoño, El Marqués de Bradomín, Flor de Santidad,* etc., etc.). De los setenta ejemplos que llevo citados (y que me limité a notar a medida que los encontraba, sin hacer selección espacio-temporal alguna), hallamos en la *Sonata de Otoño* el importante porcentaje del 30% (21 citas).

Este Pazo de Brandeso, sabemos que es la transposición poética del Pazo da Rúa Nova, en la parroquia de San Lourenzo de András, a muy pocos kilómetros de Vilanova. Sabemos que el niño Ramón recorrió muchas veces a pie la distancia que separa ambos lugares, para jugar en el Pazo que tanto había de utilizar luego en su obra literaria. Esta mansión pertenecía a su familia; allí se formó por vez primera el apellido Valle-Inclán con el matrimonio del Marqués Luis Antonio del Valle y doña Antonia Inclán; en esta casa vivió el colegial Francisco del Valle-Inclán, primero en utilizar este nombre para menesteres literarios (José María Castroviejo: *Galicia, guía espiritual de una Tierra;* Espasa Calpe, Madrid, 1960; pgs. 157 a 161). Y el niño Ramón Valle Peña asimilará este apellido, que vemos aparecer gradualmente en sus artículos publicados en Mé-

xico (William L. Fichter: *Publicaciones periodísticas de Valle-Inclán anteriores a* 1895, El Colegio de México, 1952).

No he tenido aún la ocasión de visitar este Pazo, pero gracias a las fotografías y descripciones que de él poseo, he podido apreciar la exactitud de las que el propio don Ramón nos ha dejado a lo largo de su obra. Este palacio se clavó fuertemente en el recuerdo de Valle-Inclán, con su Jardín Sombrío (otro símbolo tan querido), con sus palomas, sus galgos, su paisaje interior y exterior, su capilla... Guarda un fuerte paralelismo con el palacio de Ligura donde se desarrolla la Sonata de Primavera. Con el Pazo de Cela y el de Porta-Dei, e incluso con la mansión de Augusta.

De todo el edificio, mi atención se posó especialmente sobre el oratorio, bajo la advocación de San Miguel das Uvas, que nos es descrito por Valentín Paz-Andrade en *La Anunciación de Valle-Inclán* (Losada, Bs. As., 1967; pg. 27). Valle lo hace en la *Sonata de Otoño* (A.; 1966; pg. 75-76) situándolo en el Palacio de Brandeso, y en "El Miedo" (O. E. A.; pg. 537 a 541) en que lo sitúa en: "nuestro Pazo solariego, retirado en el fondo de una aldea". Ambas descripciones de don Ramón son paralelas, copiadas casi literalmente la una de la otra; sustituye sin embargo a su amante Concha y sus dos hijas, María Fernanda y María Isabel, por su madre (de él) y sus dos hermanas, llamadas asimismo María Fernanda y María Isabel. (Estos dos nombres se aplicarán también a dos primas de Bradomín, hermanas de Concha. Hagamos constar que en su vida real Valle sólo ha tenido una hermana).

Veamos si de este hilo podemos sacar un ovillo.

El haber comenzado por esta capilla no sólo presenta a mis ojos el interés de ser un lugar REAL que Valle ha descrito y REPETIDO dos veces, sino asimismo el que don Ramón se ha sentido siempre enormemente atraído por asociaciones de tipo religioso-sexual, asociaciones que desde la *Crítica Profana* de Julio Casares (publicada por vez primera en 1916) hasta el Compendio de estudios reunidos en conmemoración del Centenario por la Universidad de La Plata (publicado en 1967) no han dejado de ser señaladas, sin haber sido nunca, que yo sepa, buscada su motivación psicológica de modo verdaderamente científico y objetivo.

Busquemos el símbolo que nos ocupa en dicha doble descripción de la capilla de San Miguel das Uvas. Lo hallamos en la *Sonata de Otoño* (ed. cit. pg. 76) y en "El Miedo" (pg. 538):

> 71: ((Concha:/Mi Madre)): "quiso que fuesen sus manos las que dejasen aquella tarde a los pies del Rey Mago los FLOREROS CARGADOS DE ROSAS como ofrenda de su alma devota."

Repito que no sólo hallamos en esta escena a la madre o a la amante, en presencia de Bradomín, sino también a Dos NIÑAS. En "El Miedo" (p. 538) son precisamente ellas quienes recogen las Rosas en el jardín:

> 72: "Mis hermanas María Isabel y María Fernanda, que eran unas NIÑAS, bajaron a cojer ROSAS al jardín, y mi madre llenó con ellas los FLOREROS DEL ALTAR."

La niña será un tipo de protagonista especialmente amado por Valle-Inclán. El jardín vuelve con tanta o más reiteración a su obra que este símbolo que hoy estudiamos.

¿Es que esta asociación ROSAS-ALTAR (véase: Capilla, Iglesia, etc.), ha formado también una constelación psíquica en don Ramón? Yo he hallado numerosos ejemplos que parecen confirmarlo:

73: "Sonata de Otoño" (ed. cit. pg. 74):
((Candelaria se nos presenta asimismo)): "cogiendo ROSAS para el ALTAR de la CAPILLA."
74: "Beatriz" (O. E. A.; pg. 546):
"...le pedía a Fray Angel, su capellán, que cortase las ROSAS para el ALTAR de su CAPILLA."
75: "Sonata de Primavera" (ed. cit. pg. 73):
Vid. mi cita núm. 54.
76: "Tragedia de Ensueño" (O. E. A.; pg. 545):
"¡Ya me has dejado, nieto mío! ((.....)) Eras tú como un ramo de blancas ROSAS en esta CAPILLA triste de mi vida."

Otros ejemplos en los que el altar no es mencionado:

77: "Mi hermana Antonia" (O/E/A., pg. 572):
((En la descripción de la CAPILLA de la Corticela)): "Las voces ((.....)) abríanse bajo las bóvedas y parecían iluminar las ROSAS de la vidriera como el sol poniente."
78: "Vitrales" (Clave XV de "El Pasajero" OEA, p. 1258):
¡Rosaleda de oro,
selva del sonoro
ruiseñor del coro!

¡ROSAS inocentes,
formas transparentes,
conceptos lucientes!

¡Sois, en los vitrales
de las CATEDRALES,
soles musicales!

Asociaciones no con un templo, sino con el Paraíso:

79: "Flor de Santidad" (O. E. A.; pg. 475):
"En el fondo de las praderas, el agua detenida en remansos esmaltaba flores de plata: ROSAS y lises de la heráldica CELESTIAL, que sabe la leyenda de los REYES MAGOS y los AMORES IDEALES de las santas princesas" ((La Capilla de Brandeso estaba también bajo la advocación del Rey Mago; los tres reyes aparecen como protagonistas de un cuento: "La adoración de los Reyes" —"Jardín Umbrío"— que, cosa curiosa, acaece en oriente, pero comienza y termina por unos VERSOS EN GALLEGO)).
80: Ibid. pg. 472:
((En la descripción de la GLORIA, las DIVINAS PROCESIONES recorrían el PARAISO)): "por fragantes senderos alfombrados con los pétalos de las ROSAS LITURGICAS que ante el trono del Altísimo deshojan día y noche los Serafines".

Vemos aparecer con bastante frecuencia los FLOREROS cargados de rosas. Salgamos del ámbito religioso y veamos los ejemplos en los que podemos hallar estos jarrones fuera de una capilla (Vid. antes las citas números 51, 54, 71, 72).

81: "Rosarito" (O. E. A., pg. 617):
"Los daguerrotipos centelleaban sobre las CONSOLAS, apoyados en los JARRONES llenos de ROSAS". ((La asociación con Capilla se hace enseguida: la Condesa de Cela se levanta, y)): "el golpe de la muleta resuena como en la desierta nave de una IGLESIA."

82: "Beatriz" (O. E. A.; pg. 552):

"Las ROSAS marchitas perfumaban la oscuridad, deshojándose misteriosas en antiguos FLOREROS de porcelana que imitaban manos abiertas. Un criado encendía los candelabros de plata que había sobre las CONSOLAS."

83: "Sonata de Primavera" (ed. cit. pg. 40):

"—¡Me marea el olor de esas ROSAS, hijas mías!

"Y señalaba los FLOREROS que estaban sobre el TOCADOR. Abierta la ventana, una ligera brisa entró en la estancia. Era alegre, perfumada y gentil como un mensaje de Primavera: Sus alas invisibles alborotaron los rizos de aquellas cabezas juveniles ((las NIÑAS...)), que allá en el fondo de la estancia me miraban y me sonreían. ¡Rizos rubios, dorados, luminosos, cabezas adorables, CUANTAS VECES OS HE VISTO EN MIS SUEÑOS PECADORES más bellas que esas cabezas angélicas que solían ver en sus sueños celestiales los santos ermitaños!"

Esta vez, los jarrones y los candelabros y la flor simbólica no se encuentran sobre la mesa de un altar, sino en muebles que sin embargo podrían parecérsele de un modo muy lejano: consolas, tocador.

¿Se habrá formado la asociación en el sentido altar-consola, o en el sentido inverso? Nunca lo sabremos; pero creo que podemos suponer que AMBOS recuerdos son reales: flores (rosas) sobre el altar de la capilla de San Miguel das Uvas, y jarrones (con rosas) sobre las consolas de los salones del Pazo da Rúa Nova. Los candelabros podían asimismo encontrarse en ambos lugares.

¿Por qué estos recuerdos infantiles han arraigado tan profundamente en el alma de don Ramón?

Si releemos los ejemplos anteriores, vemos que estas representaciones suelen ir acompañadas de la presencia de una o varias niñas, esas niñas que él ha visto tantas veces en sus sueños (cit. núm. 83). Ya he hecho notar más arriba que la niña es con frecuencia protagonista de las obras de Valle-Inclán; Rosarito, Adega, Beatriz, son seducidas a una edad tierna, María Rosario se salva por el grosor de un cabello, al igual que Maximina...

¿Podría quizás haber sucedido algo importante durante la niñez de don Ramón, un amor profundo (el Psicoanálisis se ha encargado de demostrarnos que los sentimientos, tendencias eróticas y hasta pasiones de la infancia poseen mucha más importancia de la que normalmente nos sentimos inclinados a concederles), un amor súbito o gradual, melancólico o hirviente, hacia una niña, o varias, con las que jugaba en el Pazo da Rúa Nova? ¿Estos juegos infantiles han tenido lugar en los salones del pazo, en la capilla, o, mas lógicamente, en ambos sitios?

Ignoro desgraciadamente si Valle ha tenido primas de su edad aproximada, si éstas habitaban el Pazo da Rúa Nova perenne o esporádicamente, si él jugó pues con ellas siendo niño, si por azar se llamaban María Fernanda, María Isabel y Concha. (Concha es el nombre de su amante en la primera Sonata escrita, y en "El Marqués de Bradomín", concebido como punto final al ciclo Bradominiano en puertas del matrimonio; sin embargo, el Marqués resucitará pronto; y, además, la primera hija de don Ramón será bautizada con este nombre: Concha, lo cual me parece harto significativo).

Vivo actualmente lejos de mi Tierra Matricial, y me es imposible ahondar personalmente mis investigaciones en este sentido; y en los libros que hasta hoy me han caído en las manos, no he hallado ninguna pista positiva o negativa.

Por ello, sólo puedo emitir una hipótesis: la posibilidad de la existencia de estas niñas, que he deducido al desmigajar la obra de don Ramón; no es el estudio de la Rosa el único camino que me ha conducido a esta hipótesis. Otros Inclanianos, si se interesaren en la cuestión, podrán quizás convertir esta conjetura en certeza. En tanto, no lo creo un Postulado de difícil aceptación; ¡quién no tiene primas!, ¿quién no ha jugado con ellas?, ¿quién no se ha enamorado más o menos platónicamente de sus compañeras de juegos infantiles?; y es de suponer que entre toda la familia de Valle, los Montenegro, los Bermúdez, los Bolaño, los Peña, que habitaban las orillas del mar de Arosa, bien pudo haber alguna niña de la edad de Ramón para corretear con él a través de los salones de Brandeso.

Bradomín nos dice que jugaba con estas niñas, siendo él pequeño, en una "antesala redonda", donde imperaba "un Cristo desmelenado y lívido" (Sonata de Otoño; ed. cit. pg. 35). La presencia de un Cristo con una mariposa de aceite que lo alumbraba de día y de noche no es el único parecido que podemos hallar entre el pazo y una Iglesia: en la misma página, Valle nos dice que "en aquellas estancias nuestros pasos resonaban como en las IGLESIAS DESIERTAS"; los salones presentan, colgados de sus paredes, retratos de sus antepasados, como efectivamente los hay en la capilla de San Miguel, y que don Ramón, en sus descripciones de dicho lugar, nos convierte pomposamente en "estatuas orantes"; hay en los salones "perfume lejano de otras vidas", otra asociación con un panteón o cripta; y, además, los corredores del pazo de Brandeso "se cortan en cruz" (no sólo es la cruz símbolo religioso por excelencia para los cristianos: las naves de las Iglesias se cortan asimismo en cruz).

En fin, en la sala "donde jugábamos" aparece Micaela (Sonata de Otoño, ed. cit. pg. cit.), su amada y repetida nodriza Micaela la Galana, el gran símbolo de la niñez de don Ramón, que aquí, aunque CIEGA, HILANDO, Y EN EL HUECO DE UNA VENTANA (así nos describe Valle a su nodriza a lo largo de toda su obra), se convierte sin embargo en la doncella de la madre de Concha (en la realidad Micaela era una criada de su abuela). En el "Marqués de Bradomín" está sustituída por la Madre Cruces, que es uno de los nombres tras los cuales Valle enmascara a la Galana en varias de sus novelas, y el que utilizará para describirla más tarde, en *La Lámpara Maravillosa.*

La primera obra en la que Valle-Inclán nos hace manifiestamente una proyección (bien que muy novelada) de su biografía, es la Sonata de Otoño. Veamos las sucesivas asociaciones de ideas del autor durante la composición de las páginas 34, 35 y 36 (Austral, ed. cit):

Comienza hablándonos del Pazo familiar y de su genealogía de hidalgos.

Concha, que "tenía el culto de los RECUERDOS", quiso que recorriesen la morada "evocando otro tiempo, cuando yo iba de visita con mi madre, y ella y sus hermanas eran unas niñas pálidas que venían a besarme, y me llevaban de la mano para que jugásemos".

Concha le repite varias veces "¿Te acuerdas?", y tras esta reiterada proyección hacia el pasado, proyección a la que lo mueven las palabras de "ella", es decir, el recuerdo de aquella mujer, Bradomín siente: "todo el PASADO como un AROMA entrañable de FLORES marchitas, que trae alegres y confusaas MEMORIAS".

Y Valle recuerda entonces su infancia, las salas, los salones, los juegos.

Y movido por este recuerdo de los juegos, hace llegar a sus protagonistas a la antesala "donde jugábamos"; y allí ve a su vieja nodriza Micaela, que, en el momento que Valle escribía estas líneas, encamado en Madrid tras un grotesco accidente, ya llevaba muchos años muerta; pero que siempre, siempre, permaneció viva en su alma, y que se nos aparecerá sin excepción, más manifiesta o más veladamente, en cuanto Valle nos hable de recuerdos de su infancia gallega.

Concha repite aún: "¿Te acuerdas?", y Bradomín se proyecta nuevamente al pasado, guiado nuevamente por "ella", de esta suerte: "Ella recordaba las cosas más lejanas" (podríamos leer entre líneas: su recuerdo me hace pensar en las cosas más lejanas...) "Recordaba cuando éramos niños y saltábamos delante de las CONSOLAS para ver estremecerse los FLOREROS CARGADOS DE ROSAS".

...y así se cierra el ciclo y nos encontramos nuevamente con las consolas, los floreros y la flor simbólica.

En 1906, don Ramón reune retales de varias de sus obras del ciclo de recuerdos gallegos y compone con ellos *El Marqués de Bradomín.* El 24 de Agosto de 1907 desposará a la actriz leonesa Josefina Blanco Tejerina, y podemos suponer que, honesto en sus sentimientos, se decide a acabar con el don Juan "feo, católico y sentimental" que era el símbolo de su soltería y de su juventud. Es notorio que Valle ha escogido como esposa una mujer mucho más joven que él, ...casi una NIÑA a su lado... el día de su boda, ella tiene 28 años, contra 40 don Ramón; cuando la conoció en 1897 en casa de los artistas María Tubau y Ceferino Palencia, ella sólo contaba 18 abriles; y así el Bradomín que con tanto cariño nos describió tantas niñas, escoge una niña como compañera de su vida...

La protagonista de esta obra de teatro será Concha de Brandeso, y en el estreno que hubo lugar el 25 de Enero de 1906 en el teatro de la Princesa, de Madrid, Josefina hace el papel de Dama Joven. Valle entierra sus recuerdos, pero no los sepulta bajo tierra, sino que los introduce en su futura esposa; si Valle ya conocía en esta época las ciencias ocultas, quizás haya querido, mitad serio mitad socarrón, introducir en el cuerpo de Josefina Blanco los espíritus de sus recuerdos de niñez, con este bautismo de amores añorados, de paisajes entrañables, de la tierra de Galicia, del Pazo de Brandeso, de Concha, de Rosas...

Valle reproduce el trozo arriba citado de la *Sonata de Otoño,* en la Jornada segunda del *Marqués de Bradomín* ((No poseo a mano ningún ejemplar en castellano de esta obra, por lo cual no puedo dar páginas de referencia; me baso en la edición francesa en Gallimard —N.R.F.— París, 1965, pgs. 33 a 35. Esto motivará además el que no pueda citar al pie de la letra el original, sino que lo hago mediante la traducción de una traducción)).

Concha ofrece a Bradomín un ramo de ROSAS, sobre su falda, "como el fruto ideal de un amor". Ahora los recuerdos no son promovidos por una segunda persona (la nueva Concha personifica en parte también su amor actual), sino que es el propio Bradomín quien propone a la Dama "recorrer de nuevo, juntos, el jardín y el Pazo". Concha responde: "Como antaño, cuando éramos niños", lo que hace exclamar al Marqués: "¡Bellos y lejanos recuerdos!".

Ambos charlan sobre estos recuerdos, que, debido a las exigencias de la representación escénica, pasan así de descripción a diálogo. Recuerdan cómo Concha deshojaba las margaritas que le dijeron que Bradomín la

amaba ya entonces; cómo jugaban de niños en el Pazo o en el jardín (se repiten muchas frases tomadas textualmente de la Sonata en cuestión), y, hablando de uno de los salones, ella le dice: "¿Te acuerdas? ¿Te acuerdas cuando nos cogíamos de la mano para saltar delante de las CONSOLAS y ver estremecerse los FLOREROS *cargados de* ROSAS?".

...y volvemos así al mismo punto cero de esta peregrinación valleinclanesca, las consolas, los floreros, la flor que simboliza el amor.

MI TEORIA

Creo pues que de todo lo que antecede podemos deducir la posibilidad de un suceso infantil al que Valle-Inclán ha dado una especial importancia, y que ha creado en él esta constelación, consciente o inconsciente, ROSA-AMOR, ROSA-PAZO. Quizás en esta asociación se comprende en todo o en parte, ya desde su niñez, otra constelación muy frecuente en don Ramón: AMOR-RELIGION, si bien esta última ha de provenir con toda seguridad, también, de otras motivaciones.

Durante su infancia, con motivo de sus frecuentes visitas al Pazo da Rúa Nova, habría jugado con unas niñas, quizás tres niñas, quizás sus primas, quizás dos primas y su hermana.

Estos juegos debieron desarrollarse de preferencia en los sitios que se presentan más aferrados al recuerdo: los jardines del pazo con su laberinto; los salones donde unos floreros contenían rosas, sobre unas consolas, ante las que ellos gustaban saltar para verlos tambalearse; la capilla de San Miguel das Uvas, lugar sombrío y desierto que debía prestarse a maravilla para los juegos de los cuatro niños.

Sobre el jardín, que es en Valle un símbolo de enorme importancia, sería necesario escribir todo un artículo; me limitaré pues a hacer constar que se repite sin cesar, que da su nombre a uno de sus compendios de cuentos (*Jardín Umbrío,* que más tarde aprovechará en parte para *Jardín Novelesco*), que es el decorado que escoje cuando en la Lámpara Maravillosa nos dice que a los nueve años se enamoró de su Madrina (la ROSA se halla asimismo presente en esta descripción; cap. VIII de "El Quietismo Estético", O. E. A., pgs. 693-694), que nunca falta en cuanto se nos hable de Brandeso.

Entre los salones, hay uno silencioso, con el suelo de corcho, en el cual sus pasos no hacían ruido alguno; hay sin embargo otros en los que los pasos "resuenan como en las Iglesias", constatación que reencontramos en "Rosarito" (Vid. cita núm. 81), hay corredores que se cortan en cruz, hay antesalas con un Cristo lívido, hay los mismos cuadros familiares que en la Capilla de S. Miguel... Así, estas capillas y estos salones se entremezclan en la significación y en los recuerdos; la capilla del Pazo se une al Amor, y, por extensión, el amor forma un fuerte nudo con la Religión: Creo innecesario citar ejemplos de esta constelación AMOR-RELIGION que ha sido sobradamente comentada: Beatriz es violada en una Capilla, Maximina y María Rosario son novicias, la Niña Chole es poseída en un Convento, Antonia se ve con su amante en la Catedral, Adega es seducida por un peregrino cargado de rosarios, etc., etc.

El niño Ramón se enamora de alguna de sus primas, como todos los niños que se encuentran en la misma situación, como conviene a quien poseerá toda la vida una fuerte secreción sexual, a un sanguíneo.

En los salones y en la capilla que fueron decorados de este sentimiento nacido y crecido secretamente en su corazón de niño idealista, de celta

soñador, había ROSAS, rosas que atraían fuertemente su atención, rosas que fueron quizás testigos de un beso robado.

Y la rosa toma así, como decorado de un recuerdo, como símbolo del amor, proporciones desmesuradas, y se clava en el inconsciente de don Ramón aunada a su vida sexual, en cuyos comienzos se injertó como arquetipo y como paisaje, aunada a la Tierra de Salnés donde se abrió su personalidad a la vida y al amor, aunada a su infancia en general.

Así, cuando recuerda sus desdichados estudios de latín, la rosa está presente:

> 84: "Mi hermana Antonia" (O. E. A., pg. 573):
> "Yo, algunas veces, mientras estudiaba mi lección en la sala, llena con el AROMA de las ROSAS MARCHITAS..."
> 85: Ibid. pg. 575:
> "Yo seguía estudiando mi lección de latín en aquella sala llena con el AROMA de las ROSAS MARCHITAS."

He dicho que posiblemente fueron las rosas testigo de algún beso robado, por las buenas o por las malas, en el Pazo de Salnés. No lo creo una conjetura exagerada, todos poseemos de nuestra infancia algún recuerdo parecido; al fin y al cabo, Valle nos dice que sus primas "venían a besarle" para saludarlo, y, si su corazón palpitaba por una de ellas, es de suponer que palpitaría mucho más de prisa cuando los labios húmedos de la chiquilla se posaban en su mejilla.

Esto podría explicarnos el por qué la rosa, al asociarse con una descripción femenina, lo hace preferentemente con las mejillas, lugar donde los niños se besan normalmente, y con boca-labios-besos. Reservando así de preferencia el símbolo de la rosa para las partes anatómicas activa y pasiva de la caricia, don Ramón, si nos asocia esta flor con otros lugares de la academia femenina, cambia el color rojo por el blanco (vid. cits. números 43, 44, 45). Y guarda además la rosa para representar los labios gallegos, poniendo en los andaluces la imagen del clavel (nota que sigue a la cita núm. 35); podemos ver la especificidad de la asociación rosa-boca en la cita 41 y el comentario que sigue a la misma.

Hay aún otra cosa que podemos suponer: que el niño Ramón solicitó, y consiguió, una rosa como prenda de su inocente amor. Y de este modo la rosa es representada como prenda de amor en muchas de sus obras (citas números 1; 49; 52; 54); incluso cuando nos habla de amores mucho menos puros, hay transposición de este "dar una rosa" (citas números 49, 51).

Valle habría guardado esta prenda con cariño sumo (su padre era poeta, él lo será más tarde); y cuando con el transcurso del tiempo la rosa comienza a deshojarse y a marchitarse él siente por vez primera la futilidad de las cosas de este mundo, la fragilidad del amor proyectado en esta flor frágil; y una enorme tristeza le acometió, y este secarse de "su" Rosa se clava asimismo con fuerza en su inconsciente. Así, hallamos la asociación con "deshojarse" en las citas números 4; 5; 33; 37; 41; 42; 50; 80; 82; y estas rosas están secas, descoloridas o "marchitas" en las citas números 1; 8; 28; 29; 30; 31; 82; 84; 85. ...

Muchos años más tarde, Valle-Inclán comienza a escribir, y comienza asimismo a proyectarnos retazos de su vida, de sus ideas, de sus recuerdos (pasados por la lente deformadora de su fantasía desbordante), en sus obras del ciclo gallego.

"Rosarito", la heroína de uno de sus primeros cuentos (manuscrito firmado en Vilanova en Abril de 1894), toma el nombre de esta flor; es una NIÑA; es medio pariente de Bradomín (por la rama de los Cela, siendo el Conde de Cela primo de don Miguel de Montenegro, a su vez "doble tío" de Bradomín); la introduce en un pazo que, situado en la Tierra de Salnés, puede ser muy bien el pazo de la Rúa Nova (se menciona el jardín umbrío tan amado por don Ramón, los pasos de la Condesa resuenan también "como en la desierta nave de una Iglesia", la posesión se verifica en "el lecho del Obispo" como en la Sonata de Otoño, etc.). Este amor infantil es poseído por Miguel de Montenegro, una de las proyecciones de la propia personalidad de Ramón del Valle-Inclán. Rosarito se suicida. Todo vuelve a cero, y del amor sólo quedará el recuerdo.

En "Beatriz" (1903; reelaboración de "Satanás", 1900) la escena se desarrolla en el pazo de la Condesa de Porta-Dei, en Salnés; este Pazo es probablemente, como el de la otra Condesa (de Cela), el mismo da Rúa Nova. Carlota Aguiar y Bolaño es asimismo pariente de Bradomín. Podemos pensar pues que Beatriz y Rosarito son en la idea de don Ramón una misma persona. Y la niña es violada, precisamente en la capilla del pazo, por Fray Angel, el capellán.

En la Sonata de Otoño (1902), la niña ha crecido; es Concha, su prima, y Bradomín es su amante. Sin embargo, otra vez el amor será destruído por el Destino encarnado en La Parca; Rosarito se suicidó, Fray Angel murió por los exorcismos de la saludadora; Concha morirá también, y Bradomín llorará "aquella flor de ensueño" como "un Dios antiguo al extinguirse su culto" (Ed. cit. pg. 87, último párrafo de la Sonata).

En la Sonata de Primavera (1904) otra niña, que toma de nuevo el nombre de la flor: María Rosario. El pazo de Ligura guarda tantas analogías con Brandeso que podemos pensar que es el mismo edificio (volvemos a encontrar en él el jardín amado, vienen los pobres a recoger su limosna como en las otras descripciones de Brandeso, y esta gente popular se expresa con jiros vernáculos gallegos, etc.). Aquí aparece la prohibición encarnada en la madre de Rosario, y la única prueba de amor que será obtenida por Bradomín será precisamente una ROSA. Para mí, Valle mezcla en este recuerdo de la Primavera de su vida el recuerdo infantil del que tratamos hoy con otro recuerdo amoroso, de su vida de estudiante, que ha dado origen a otro ciclo comenzado con *El Gran Obstáculo* (1892) y que se extiende a lo largo de *Octavia Santino* (1895, 1907, 1909), *Cenizas* (1899), *El Yermo de las almas* (1908). En fin, este amor es asimismo asociado con la muerte: comienza la Sonata con la muerte del Cardenal Estéfano Gaetani, se interrumpe con la defenestración de la hermana de Rosario, y todo queda en un amable recuerdo de primavera.

En *Flor de Santidad* (1904) otra niña aún, Adega, que será además otro de los personajes queridos y repetidos por Valle. Es seducida por un peregrino de largos cabellos y barbas patriarcales, como Valle en realidad poseía desde su retorno de Tierra Caliente. Es el regalo de un ROSARIO (¿asociación con la ROSA como prenda?) la excusa utilizada para desnudar a la chiquilla. Esta vez los amores dan su fruto (Valle ya pensaba en casarse, y es de suponer que su novia, como todas las novias españolas, le habrá proclamado todas las excelencias de la reproducción, de la maternidad y de la descendencia), y Adega, encinta, es recogida precisamente en el pazo de Brandeso. Será tenida, como Beatriz (como la Madre de Antonia, como Anxelo y su esposa en *El Embrujado*) por endemoniada. Asociación aún con la muerte que hace imposible el amor: el Peregrino es asesinado. ...

Como vemos, los amores se terminan siempre con la muerte. Esto me hace pensar si la niña amada durante su infancia habrá realmente enfermado, como Concha de Brandeso, y muerto. Si esta conjetura fuese cierta, quizás pudiese incluso haber en el niño Valle una sombra de complejo de culpabilidad, "la muerte como castigo divino a nuestros amores", y sería esto un refuerzo a la constelación: Amor-Rosa que propongo en este estudio, y a amor-religión, amor-muerte, religión-muerte, e incluso a su desparpajo semi-incrédulo, que le haría vengarse inconscientemente contra este Cielo causa de su desdicha. Aventurada teoría, pero no imposible. La muerte asociada a todo lo que antecede puede estar, por el contrario, basada en que su nodriza Micaela, adorada por el niño Ramón, murió realmente cuando él contaba pocos años.

Cuando Valle-Inclán hace el Balance Bradominiano en *El Marqués de Bradomín* (1906), volvemos a encontrarnos en Brandeso y con su amante, Concha, adulta. Aquí ella no muere, sino que se dicen adiós con la esperanza velada de un nuevo reencuentro, como había sido el caso con María Antonieta en la Sonata de Invierno, que llevaba sólo un año publicada. El amor recordado, queda siempre como un mero recuerdo, un recuerdo de flores marchitas, de flores tomadas en el jardín amado de la Rúa Nova, de Rosas luego deshojadas por el tiempo. Pero esta vez, Bradomín ya no es el niño Ramón, sino el adulto Valle, que sabe que pronto se casará, y, en el himeneo de su luna de miel, hallará este recuerdo reencarnado por una alquímica metempsicosis en Josefina Blanco Tejerina.

Valle volverá a Galicia en 1912, y nos escribirá *La Lámpara Maravillosa,* donde, como hemos visto en la introducción, reaparece la ROSA, si bien ahora se la mistifica, se la esoteriza, para extraer de ella, como de todos los recuerdos del pasado, una línea cosmogónica a seguir. Nos escribirá también *El Pasajero* (publicado 1920), y en él hallamos retazos de aquellos amores infantiles, de los recuerdos de aquellas niñas amadas antaño, que vuelven al repasar por los lugares que fueron testigos de dichos sentimientos; y estos versos extraordinarios llevan PRECISAMENTE TITULOS DE ROSA:

86: ("ROSA de mi Abril", O. E. A., pgs. 1269-1270):

".....Aquella
dulce niña que la manzana
ofrecía como una estrella.

"¡Ojos cándidos y halagüeños,
boca perfumada de risas,
alma blanca llena de sueños
como un jardín lleno de brisas!

"Era el Abril cuando, la llama
de su laurel adolescente,
daba el Sol como un oriflama
en el navío de mi frente.
((.....))

"¡Clara mañana de mi historia
de amor, tu rosa deshojada,
en los limbos de mi memoria
perfuma una ermita dorada!"

87: ("ROSA de Bronce", ibid. pg. 1268):

"La casa profané con mi lascivia,
la sangre derramé. Fui el hijo pródigo.
((.....))

"Altivo en mi dolor, siempre secreta
tuve mi pena. La encendida furia
de Eros me pasó con su saeta,
y mi melancolía fue lujuria."

No creo necesario extraer yo mismo las relaciones entre estos versos y todo cuanto vengo de decir, y dejo dichas conclusiones al placer del lector.

Pero ahora Valle no sólo recuerda las Rosas: conversa con ellas, y de ellas saca su concepción nueva de la vida y del Universo. Y, al hacer la ecuación espacio-tiempo, no por matemática como Einstein, sino por intuición como Maurice Maeterlinck, el pasado se hace presente, se hace futuro, se hace eternidad, y los recuerdos toman de esta suerte un carácter infinito: Valle podrá vivir SIEMPRE aquellos días dichosos de los amores infantiles; pues que la palabra "pasado" ya no tiene sentido, el tiempo no existe, y en el punto omega del Más Allá reencontrará el paraíso perdido del punto alfa de su historia sentimental:

88: ("ROSA Gnóstica", O. E. A., p. 1271-1272):

"Nada será que no haya sido antes.
Nada será para no ser mañana.
Eternidad son todos los instantes
que mide el grano que el reloj desgrana.

"Eternidad la gracia de la ROSA,
y la alondra primera que abre el día,
y la oruga, y su flor la mariposa.
¡Eterna en su culpa el alma mía!

"Sobre la eterna noche del pasado
se abre la eterna noche del mañana.
((.....))

"¡Todo es Eternidad! ¡Todo fue antes!
¡Y todo lo que es hoy será después,
en el Instante que abre los instantes,
y el hoyo de la muerte a nuestros pies!"

ANTONIO E. MALLO
París

AS DÚAS FACIANAS DO VIAXE DE DON XOSÉ CORNIDE A PORTUGAL

Pra don Emilio González-López

Facía xa tempo dende que o académico don Francisco Cerdá e Rico tiña proposto ao Rei a pubricación das obras de Alfonso o Sabio. Pasados algúns anos, foi Godoy, Duque da Alcudia, primeiro Segredario do Estado o que comunicóu á Real Academia da Historia unha Orden Real na que se tentaba a posibilidá de levar ao cabo esta angueira, tendo de ser dirixida pola dita Academia.

Esta istitución, desexando dar ao Rei unha resposta coa meirande precisión, xuntóu aos seus socios pra lles espór o contido da dita Orden Real. E logo escomenzaron unha serie de xuntas ás que achegaron todas aquelas pescudas feitas e compiladas deica entón sobor da obra do Rei Sabio.

Tres meses despóis arranxóuse unha xunta encarregada de escrutar todos os inquéritos recadados, e esta xunta tería de dar unha contesta definitiva á Orden Real dacordo co xuicio que houbese tirádose do número, natureza e valor da obra do Rei poeta.

Ao inicio do ano 1798, chegóuse á conclusión de facer somentes unha edición das Partidas, pró que era necesario ter na mente todos os códices que esistían en España e no estranxeiro. Logo pois, o académico señor de Manuel, presidente da comisión encarregada desta pubricación, bibliotecario dos Reales Estudos de San Isidro, deu a conocer que en Portugal, nos Arquivos da Torre do Tombo, gardábase un manuscrito que el coidaba ser un dos máis preciosos, e tiña sido apresado ó Rei Xoan I de Castela na freaga de Alxubarrota.

Dacordo con estes testemuños escribíuselle ao Duque de Lafoens, presidente neste intre da Real Academia de Sciencias portuguesas; mais cóidase que o Duque non deu contesta. Emporiso, o Ministro do Estado, señor Pinto de Sousa, no nome do seu Goberno, autorizóu e ordenóu ao Arquivo da Torre do Tombo que, non somentes o códice "mais tudo o mais que ali se achara, fica a disposição de S.M.C., sem a menor dificuldade, ou reserva" [1].

---

[1] "Estado de Portugal en el año 1800". 3 vls. Estes tres volumens forman outros tantos tomos: 26, 27, 28 do "Memorial Histórico Español, Colección de documentos, opúsculos y antigüedades", editado pola Academia Real da Historia de Madrid, 1893-1897. Tomo III; Apéndices: Documentos inéditos referentes al viaje de Cornide a Portugal. Documento III, páx. 216.

E o oito do mes de San Xoán a Academia da Historia resolveu: "...que siendo necesario enviar al Archivo de la Torre do Tombo de Lisboa persona de inteligencia, celo y legalidad, para sacar una exacta y fiel copia del expresado códice de las partidas, no hallaba otra más apropósito por todas sus circunstancias que nuestro Académico numerario el Sr. Dn. José Cornide" [2]. E logo nun oficio que o Segredario da Academia, señor Compmany, mandóu ao Ministro don Francisco Saavedra comunicándolle a resolución desta institución pola que se nomeaba ao herculino, dille que: "Y reconociendo en su individuo de número D. Josef Cornide los conocimientos y pericia, celo y laboriosidad necesarias a este fin, le ha nombrado por comisionado suyo para esta empresa"... [3].

Don Xosé tiña sesenta e catro anos xa cando, con este nomeamento, chega o intre máis outo da súa vida intelectual. Lle non arredraron a este galego telentudo as abraiantes dificultades deste penoso viaxe farto de camiños lamacentos e pousadas valeiras das máis esenciás facilidades hixiénicas, fedentas e incómodas. Tampouco non lle abraióu a abisal falta de comunicación cultural e social eisistente antre portugueses e españós, da que se el decatara facía muito tempo xa. Mais coido que isto foi a aguilloada que o movéu a se encarregar dunha tarefa non dabondo doada.

Don Xosé non somentes aceptóu esta obriga, mais manifestóu a arela de alongala e requestóu permisión da Academia e do Goberno pra executar un "Viaje literario" ao longo de todo o territorio portugués como complemento ao que o douto andalús Velázquez, Marqués de Valdeflores, encarregado tamén pola Academia, tiña xa feito en España.

Non foi desbotada esta proposición de Cornide, mais consideróuse da meirande importancia e alierce pra alongar os coñecimentos da Historia e Cultura de Portugal. Pra isto a Academia recabóu do Goberno o aumento da misión de Cornide, cuio aparente propósito fica esquematizado na epístola que o cruñés dirixíu ao Ministro Saavedra afervoado protexedor da pubricación da obra do Rei Sabio. Cornide exprésase nos seguintes termos: "La Academia... ha determinado no sólo no perder tan favorable ocasión, sino aprovecharla para continuar sus antiguas ideas; y habiendo tenido a bien nombrarme para desempeñar aquel primer encargo (refírese á precura do códice das Partidas na "Torre do Tombo"), me ha ocurrido que al mismo tiempo podría yo coadyuvar a ellos por medio de mis observaciones ya reconociendo las ciudades de aquel Reino en que se hallen mayor copia de antigüedades, ya los caminos romanos o vías militares que no están bien determinadas, ya conferenciando con los individuos de aquella Academia Real, cuyo instituto en gran parte conviene con el de la nuestra, ya adquiriendo con su trato luces que

---

[2] Actas de Juntas de la Academia de la Historia. Año 1798.

[3] "Estado de Portugal en el año 1800". Tomo III; Apéndices: Documento VIII, páx. 223.

puedan sernos útiles, y, finalmente, siguiendo en todo la instrucción que la Academia dio al Sr. Velázquez, y procurando visitar, no sólo los puntos que aquel sabio viajero no ha podido reconocer, sino aquellos sobre cuya reducción los Académicos portugueses no están conformes" [4].

No mes de San Xoán do ano 1798, o Gobernio aprobaba a proposta da Academia da Historia e, deste xeito, ficaba confirmado o viaxe de don Xosé Cornide a Portugal. Ían na súa compaña dous escribáns: o mexicán don Manuel Carrillo de Albornoz, e o galego, académico de mérito de San Fernando, don Melchor Prado e Mariño. A eles axuntóuse, por Orden Real, o doutor don Narciso de Heredia, recomendado de Jovellanos e mui gabado polo Godoy nas súas "Memorias".

Escomeza Cornide o seu viaxe o vinte de outubro do ano 1798 na compaña dos seus axudantes; viaxe que tiña de se alongar deica o 3 do mes de marzal do ano 1801, data na que tivo de fuxir do país hirmán por culpa da declaración oficial de guerra que España comunicara facía tres días somentes a Portugal.

Hastra chegar a Lisboa, a onde o levaba o meirande fin da súa obriga, o noso erudito galego, nas diferentes xeiras do seu viaxe, foi estudando as antiguedades arqueolóxicas, históricas e literarias dos pobos que ficaban á veira do seu roteiro.

Chegado a Lisboa adicóuse enteiramente á tarefa encomendada pola Academia de procurar o senlleiro códice alfonsiño. Os seus esforzos pra o achar víronse frustrados, como fica cristaíñamente espresado na Acta da Xunta da Academia do día 11 de xaneiro do ano 1799, na que se escribe: "Leí —dí o Segredario señor Compmany— una carta de nuestro Académico el Sr. Cornide, su fecha en Lisboa a 18 de diciembre último, en la que cuenta por mí mano a la Academia, cómo, habiéndosele manifestado con la mayor franqueza los índices que rigen en el Archivo de la Chancillería de aquel reino, llamado antes de la Torre do Tombo, no se ha podido descubrir el Códice de las Partidas del Rey Don Alonso el Sabio, ni la menor noticia de haber existido en el citado Archivo" [5].

Nembargantes atoparon un códice de pergameo contendo somentes a terceira Partida, escrita en portugués, e noticia de haber outra da primeira Partida, en língua portuguesa tamén, no Arquivo do Mosteiro Real de Alcovaça dos cuaes a Academia da Historia española mandóu tirar copia.

Asemade Cornide confirmóu a falta dos códices alfonsiños, déuse escrusivamente a viaxar por Portugal, namentras estivo oficialmente no país veciño. E neste intre fixo un grande recaudo de materiás dos que el mismo dá noticia cando confesa que: "...he recogido una abundante copia de inscripciones de todas edades, y varios pla-

---

[4] Idem. Documento IX, páx. 229.

[5] Actas de Juntas de la Academia de la Historia. Año 1799.

nos y dibujos de los monumentos antiguos existentes en las principales ciudades, con observaciones y noticias sobre historia, geografía y estado político del país" [6].

Tiña percorrido no outono do 1798 o Alentexo e o Algarve, na primaveira do 1880 viaxóu pola Estremadura e parte do Alentexo, dende Serpa de Moura, e nos meses seguintes, hastra os principios do ano 1801, pescudóu a Beira e as provincias de Entre-Douro, Miño e Tras-os-Montes.

Como froito destas xeiras por terras do Luso, preparóu o manuscrito do que logo sería o libro tiduado "Estado de Portugal en el año de 1800". Ademáis tornóu con unha anada de cuartelas e notas compostas de diferentes materiás que o polígrafo galego trataba de axeitar unha miaxa antes de se finar o vinte e dous de febreiro do ano 1803.

A Real Academia da Historia pubricóu "Estado de Portugal en el año de 1800" un século despóis no Memorial Histórico Español. A meirande parte da súa obra, que eu saiba, fica até hoxe inédita en manuscritos que se gardan na Academia da Historia, na Biblioteca Nacional, no Arquivo Rexional de Galicia e coido que tamén na Biblioteca do Consulado da Cruña.

Nesta obra de Cornide faise un estudo dabondo minucioso encol do estado militar, xeográfico, económico e social de Portugal, o que, allén doutros documentos que se atoparon antre os papés do herculino, fan que sexa tído como un esculca.

¿Foi, na realidá, o viaxe de Cornide a Portugal unha simpres e sinxela embaixada cultural e unha espedición científica, ou a primeira servíu de camuflaxe a unha pescuda política e de espionaxe arranxada pra achandar o paso doado dos lindes portugueses ao Príncipe da Paz e roubar Olivença á coroa portuguesa?

Ollada a misión de Cornide dende o ángulo positivo e dentro das marxes culturás, amóstrasenos como a máis inxenua, inocente, razoabre e lóxica. Si a súa tarefa restrinxírase ao mandado oficial da Academia da Historia encol da pescuda dos códices das Sete Partidas e ao "viaxe literario" pola Lusitania, non semellaría un dobre e sinistro fin; e poida que ninguén se decataría deste outo viaxe e viaxeiro.

Doutro xeito, si estudamos o encárrego feito pola Academia e o contido de "Estado de Portugal en el año 1800", atopamos, de contado e doadamente, unha outa disparidá de obxetivos. Teño de engadir aquí, que esta memoria foi escrita por mandado do Marqués de Frías, embaixador español en Lisboa naquel intre.

Nunha epístola dirixida no mes do Nadal do ano 1800 ao Ministro Urquixo, na que Cornide lle dá, con miudencia, noticia das súas angueiras en Portugal, e ao mismo tempo solicita algunha recompensa,

---

[6] Memorias de la Academia de la historia. Tomo IV, Madrid 1805, páx. VI.

dí: "Me dediqué a recorrerlo —refírese a Portugal— todo por mi mismo, no sólo para ver si se hallaba alguna noticia, sino para procurar materiales con que escribir un viaje literario, que era la segunda parte de mi misión, y lo que había de proporcionar el modo de hacer una descripción física, política y militar de este Reino, poco conocido en el nuestro, y cuyas relaciones con él son tan interesantes, particularmente en las presentes circunstancias" [7].

¿Cáles eran as "presentes circunstancias" a que alude Cornide? Poderíanse conxenturar dúas hipótesis pra dar contesta a esta interrogante. Tenderíamos primeiramente de facer unha migalla de historia e lembrar que na Península Ibérica foi tradicional o intento, en certas vegadas da banda de Portugal, e en todo intre dende a nosa beira, de vencellar os dous países dempóis de se fincar a autonomía portuguesa en Alxubarrota.

Felipe II acada o vencello destas dúas terras, e deste xeito transforma en realidá aquel tradicioal soño ibérico, endebén os seus sucesores non fosen dabondo habelenciosos e bariles políticos pra ter en pé o largacío Imperio formado coa Península e as terras descobertas polos españós e portugueses alén do mar, na Africa e na India.

Portugal acada o afastamento de España, por non ter os Austrias tanto nin sabencia política, naquel senlleiro ano de 1668. E asomade os Borbóns cinguen a croa do Imperio, xa entón en conteste esbarañamento; non esquecen por iso a idea do vencello intentado no pasado, conseguido e logo apedrado.

Dende o ano 1784 no que se fixeron os casamentos da Infanta dona Carlota con don Xoán, Príncipe do Brasil, e do Infante don Gabriel con dona Mariana de Portugal, ollece a idea de que algún día se poderían xuntar, outra vegada, estes douls reinos nos príncipes nascidos destes matrimonios.

Carlos IV, baixo cuio cetro viviu don Xosé Cornide cando fixo o viaxe a Portugal, coidóu tratar de novo o vencello das dúas croas polos casamentos reais. Pra isto, segundo algúns historiadores, este rei procuróu abolir a Lei Sálica que interquenaba o propósito destes casamentos.

A segunda das hipótesis encol das "presentes circunstancias" ás que Cornide fai chamamento, fica dabondo perto da realidá das largacías cobizas do Godòy sobor do reino de Portugal que desexaba invadir, e do que tencionaba se facer rei. De feito así o fixo escomenzando esta falcatrúa coa nomeada "Guerra das Naranxas", de xeito que Portugal perdéu Olivença, e o imbele Carlos IV troulleóu, como sabemos por un diarista desta torda fazaña que Galdós novelóu no episodio chamado "La Corte de Carlos IV".

Non parece haber dúbida da dobre actividá de don Xosé Cornide namentras ficóu en Portugal, si ollamos pra certas circunstancias e

---

[7] "Estado de Portugal en el año 1800". Tomo III; Apéndices: Documento XVIII, páxs. 246-47.

algunhas faíscas que se ceiban dos seus escritos e que espellean esta realidá. Antre outros exempros velahí está a renuncia á honra que a Academia da Historia lle ofrecía nunha renda astraordinaria de mil e cinco centos reás, que tiña de finar o día que fose pubricado "Estado de Portugal en 1800". Este acordo foi tirado segredamente pola Xunta da Academia pra galardoar os servizos emprestados polo polígrafo cruñés.

Escribe Cornide dando contesta a esta resolución, e dí nas Actas das Xuntas da Academia que: "...despúes de darles gracias por su generosidad —fala da Xunta— le expuse que desde luego renunciaba a los efectos de ella, en atención a que la obra que le ofrecí y sobre que recaía, aunque trabajada durante mi misión en Portugal, no fue de los encargos hechos por ella y sí en desmepeño de uno particular que me hizo el señor Embajador" [8].

O aquél que o puxóu a compór esta obra, rola lóxicamente das verbas do mismo Cornide; propósito enteiramente alleo ao encárrego académico que lle fixo ir a Portugal. Sin dúbida urxía o rápido arranxo destes papés premido polas "presentes circunstancias"; pois se non ten de esquecer que no 1803 Godoy invadíu Portugal nomeándose Xeneralísimo de todas as milicias e operacións desta curta guerra.

Do grande número de inquéritos que xuntóu nas varias xeiras do seu viaxe, e que truxo a España —outros muitos tiña entregado persoalmente ao embaixador Marqués de Frías en Lisboa— éstes son os primeiros que arranxa, e pónos nas mans do Ministro do Estado. Apresenta este traballo como cousa particular e especial ao dito Ministro, sin cuio asenso Cornide non podía dar licencia pra que se pubricase nas Memorias da Academia.

I é deste feito de onde se infire que Cornide, evidentemente, estaba misturado nun choio que o non avendellaba coa súa tarefa orixinal, dende o intre en que a pubricación do seu libro ficaba coutada prá Institución que o tiña asinado, e pola que tiñánselle donado os cartos necesarios pra facer un viaxe simpremente centífico-literario. Don Xosé estaba ordeando, como traballo de segunda man, un "Viaje literario", que, cando estivese correxido e limpo, apresentaríao á Academia e logo: "...podrá ésta —escribe Cornide— con más conocimiento juzgar si me he hecho digno de su agradecimiento" [9], secomasí endexamáis chegóu a facelo, poida que a causa da súa morte.

Don Xosé estaba enteiramente fiado de que a súa obra tería de ser pubricada polo Ministerio do Estado, e a súa laboura ben pagada como llo tiña prometido o Marqués de Frías; mais nin o seu traballo sería dado ao púbrico, tendo desaparecido o manuscrito orixinal, nin Cornide premiado. O Marqués de Frías non cumplíu a verba empe-

---

[8] Actas de Juntas de la Academia de la Historia. Año 1802.

[9] Idem.

ñada con don Xosé: "...de que su desempeño en esta parte sería atendido y los gastos que irrogase satisfechos" [10].

Cornide tiña entregado unha copia á Academia da Historia naquel intre, sinón poida que hoxe non tivésemos coñecimento total desta obra. É probabre, doutro xeito, que o Ministerio do Estado tivese este traballo coma un documento escrusivamente político-militar e non o dese á lús púbrica nuns intres tan críticos nas relacións entre Portugal e España dos que, abofé, eran responsabres, coma sempre, Inglaterra e Francia. Ademáis esiste a posibilidá de que o exército invasor de Napoleón —pra quen, hai quen dí, traballaba Cornide tanxencialmeste co Príncipe da Paz—, se tivese apoderado do manuscrito orixinal, fonte de recente e pormenorizada informazón sobor do estado dun país que daquí en pouco e de sócato tiñan de invadir.

Non sería de estranar que don Manuel Godoy o remesase a París a fin de que os xenerás gabachos posuísen novais recentes encol do Portugal que tiñan de botar man, co gallo de estorcegar o movemento marítimo ingrés e, que ó cabo, non foron máis que arredas pra fartar a cobiza napoleónica. Logo pois, me non solprendería que algún día se fixese a descoberta deste manuscrito en calisquer biblioteca ou arquivo francés.

O feito de terse pubricado esta obra de don Xosé un século despóis de ter sido escrita, ten un meirande siñificado e unha lóxica espricación si se asma ao autor coma un esculca e a súa obra coma un documento segredo informativo do estado militar, descripción feita con miudencia da xeografía de Portugal, detallado estado económico e número de xente capaz da defensa das cidades e fortes asinalados nas páxinas deste traballo.

Don Manuel Murguía, no seu "Diccionario de Escritores gallegos", faise eco, ao falar de Cornide, desta actividá política no viaxe a Portugal, baseando o seu comentario no plan político de Godoy. Sin amosar ningunha proba, dí que o Príncipe da Paz: "...le distinguió también aconsejándole pasase secretamente a Portugal y estudiase con detención, no sólo el estado en que se hallaba aquel país, sino también las reformas que se debían llevar a cabo para traerle a más próspero estado" [11].

Coido que o xuicio de don Manuel é un chisco esaxerado e asemella ter iñorado que Cornide fixo este viaxe con toda a legalidá oficial e non botóu man de ningunha segreda falcatrúa pra entrar na terra lusa. Que eu saiba, Godoy non o disterou dexamáis e solprendeme que dunha pesoa enterga coma este talentudo galego, Godoy non fixese espresa mención del, cando toda a xente sabe que era dabondo faroleiro, tiña unha outa dose de arruallo, e alén disto folgá-

---

[10] "Estado de Portugal en el año 1800". Tomo III; Apéndices: Documenmento XVI, páx. 243.

[11] Murguía, Manuel: "Diccionario de escritores gallegos", J. Campañel, Editor, Vigo, 1862.

base de nomear as institucións que tiñan achado a súa protección e tamén as pesoas talentudas que, dalgún xeito, estiveran baixo o seu agasallo. Si fose que don Xosé Cornide estivese avencellado á cobizosa política de Godoy tan de perto coma asinalan Murguía e outros, non entendo o por qué o Duque da Alcudia nono louba nas súas "Memorias", do mismo xeito que gaba ó doutor Narciso de Heredia, quen tomóu parte neste viaxe baixo o mandado de Cornide xunto co galego xa nomeado Melchor de Prado e o escribente mexicán Manuel Carillo de Albornoz.

Dínme á pescuda do nome de Cornide polas follas das "Memorias" de Godoy e somentes atopéino unha vegada, esquecido antre un feixe de personaxes todos amazucados nunhas cantas liñas, mais sin ningún comento encol da obra ou da súa personalidá.

Antonio Sánchez Moguel, no seu libro "Reparaciones históricas", ten un capíduo no que nos informa do orixen da obra de Cornide "Estado de Portugal en 1800". Naquel intre, Sánchez Moguel, semella que trataba de solidar a ataxenta do vencello cultural antre os dous países da Península, cal, no meu xuicio, xa Cornide o tiña escomezado; por esta razón non encaróu a realidá histórica do viaxe do herculino, mergullándose nun mudo e intenzonado silencio pra non desempoeirar liortas políticas e non crear faíscas nas relativamente boas relacións culturás que España e Portugal escomezaban a termar.

Antes xa do Sánchez Moguel, e aparellando a súa opinión na de don Manuel Murguía, don Carlos Ramón Fort e Pazos, no seu discurso encol do Segredario da Academia da Historia, don Xosé Cornide, deixa axexar a misión do erudito galego en Portugal ao decir que: "Su primer trabajo de esta especie fue una descripción de las plazas fronterizas de aquel Estado (fala de Portugal), seguida de importantes observaciones sobre el aspecto que presentaba al terminar el siglo precedente: estudio producido por un encargo del Ministerio español, al cual no era extraña la intención política" [12].

Mais os documentos que espoñen cristaíñamente i evidencian de feito a intención dunha das facianas do viaxe de Cornide a Portugal, segundo o Fidelino de Figueiredo, son os tres relatorios que o crítico portugués deu a coñecer no ensaio "Sciencia e Espionagem". Eles son:

1.º — Ouservaciós sobor do xeito de facer a guerra escontra o reino de Portugal.

2.º — Limiar á Memoria encol da maneira de facer a guerra a Portugal, e a descripción das defesas deste reino.

3.º — Carta ao Duque de Frías, Embaixador de España en Lisboa sobor do xeito e feitío de invadir Portugal.

---

[12] Fort y Pazos, Carlos Ramón: "Elogio del Secretario de la Academia, Historiador y Arqueólogo don José Cornide Saavedra". Madrid, 1868, páx. 35.

Estes papés, dacordo co talentudo crítico portugués, ficaron sin sinatura e a caligrafía resulta ser de tres diferentes máns. Ora o simpres feito de se achar estes documentos antre os orixinás manuscritos de Cornide non xustifica que fosen redactados por el, e máis cando aparecen escritos con diferente caligrafía. Si damos creto a Fidelino de Figueiredo, doadamente axéxase o vencello de Cornide a estes documentos atopados antre outros muitos papés que o polígrafo herculino legóu no seu testamento á Academia da Historia [13].

De todos xeitos, nestes informes segredos, Cornide —a xulgar polo que se deduz do traballo de Fidelino de Figueiredo— manifesta unha outa pericia na cencia do espionaxe, e unha miuzosa ouservación da situación militar de Portugal. Aponta no seu plan, que pra invadir é necesario conocer denantes palmo a palmo o terreo que se quere ocupar sin perda de homes, material e tempo. Computa as forzas militares portuguesas e cotéxaas coas españolas, naquel intre debecidas e esbandalladas polos "dez anos de relativa paz" e de cuio derramo quéixase Godoy nas suas "Memorias". Tasmía o número de cañóns, barcos de guerra e homes que os terían de dotar.

Dacordo cos seus tasmiamentos, a guerra ficaba resolta pra España, e logo sinalaba cómo terían de dirixirse as operacións militares. Propoñía, segundo a sua estrataxema, que as forzas tiñan de encamiñarse a Lisboa e ao Porto onde a defesa era flebe; mais, cidades estas, abastadas de mercadurías pertencentes, na meirande parte, aos ingleses. Non terían os exércitos españós de ocupar as defesas e fortes da fronteira. As tropas atacarían, no mismo intre, por catro lugares fronteirizos indo de Badaxoz a Elvas e Olivença; de Castela a Vella sairía un exército cara o posto fronteirizo de Almeida; pola banda de Tuy e Monterrey entrarían as tropas en Valença e Chaves. A meirande concentración de tropas dereita a Abrantes polo Texo e tería de dirixirse cara Santarem avencellándose coas que viñan de Galicia que, naquel intre, xa terían conquerido e garnecido Braga, Porto e Coimbra.

Conxuntas coas operacións na terra ían as mariñas. Pois unha escadrilla de barcos pequenos, saíndo de Vigo, baixaría pola costa até Porto axudando nas operacións de conquerimento desta cidade. Outra escadrilla de barcos maiores seguiría rumbo sul e entraría en Lisboa. Como se pode ollar, no fin é toda unha táctica maxistral militar de don Xosé Cornide.

Non fica a máis miuda dúbida —de teren sido escritas estas páxinas por don Xosé— do xenio en estratexia militar adequerido du-

---

[13] A miña pescuda encol destes tres Relatorios feita na Academia da Historia, mergullado nos orixinás que don Xosé Cornide deixóu en testamento á Institución da que el foi membro numerario e Segredario, e onde Fidelino de Figueiredo di que os atopóu, non me levóu a dar con eles. Xa que logo, espoño, simpremente, o que Figueiredo escribe no seu ensaio "Sciencia e Spionagem" (Na véspera da Guerra das Laranjas), en "Crítica do Exilio". Lisboa, 1930.

rante o seu exercicio de capitán das forzas urbáns da Cruña e Santiago, e, dende logo, por medio de lecturas alén do estudo directo do terreo a situación militar de Portugal.

Este peritaxe na estratexia militar, no meu xuicio, acrecenta as outas cualidades do talentudo galego, e galistroso pescudeiro. E si non aparexa esta nova faciana da súa sabencia co primixenio encárrego que o levóu a Portugal, se non debe, por iso, refugar.

Na correspondencia que termóu, namentras a súa estadía en Portugal, con don Xosé López da Torre Ayllon e Galo, Cornide é outamente acaído e amosa unha espelida apreciación de todo o esistente nas terras lusitáns, alén dun abelencioso e afitado xuicio crítico sobre todo o que olla; oferece unha esposición xusta da vida social, e unha descripción temperada do ambiente portugués, especialmente do lisboense. O noso patricio dexamáis foi un detraedor do Portugal dezaoitesco, mais, pola contra, un profundo ademirador desas terras que históricamente falando, son tan galegas.

Neste epistolario, de cando en vez, como si algo quixese agachar, váille dando novas encol do movimento mariño das forzas ingresas e dos barcos portugueses que veñen e van alén-mar. Asi xa, na carta datada o vinteún do mes de abril do 1799, dille: "Si a Vd. le esriben de la Coruña que el hijo de Palomo, que viene de Inglaterra, y desembarcó en Oporto, contó que con él había entrado un comboy de 18 barcos con 7.000 caballos, no le crea la segunda parte, pues aquí hasta ahora no hay más gente que la que había, ni más novedad que las que tengo escrito a Vd. que no son algunas" [14].

Noutra do seis do mismo mes e ano pódese ler: "Esos correos de Francia, y las noticias que por aquí corren no me gustan, a pesar de éstas yo no veo que estas gentes se muevan más que en tiempo de la mayor tranquilidad, y aunque se anuncia la venida de muchas tropas inglesas, hasta ahora no han aparecido, y el tiempo, que subsiste por el N-O es excelente para llegar aquí desde Inglaterra en cuatro a seis días" [15]. E sigue como quen non quer a cousa e outras lle non tivese pra contar, informando ao señor Ayllon das entradas e saídas especialmente das tropas ingresas.

Nunha carta escrita un par de semanas máis tarde, conta: "... no hay otra que dar a Vd. de este País más que el haber llegado, por fin, el Regimiento de Caballería que se esperaba y que se compone de 600 hombres y 700 caballos. Supongo traerán algunos para remplazos de los que están aquí; anteayer desembarcaron en Belem.

---

[14] "Cartas originales de D. José Cornide durante su permanencia en Lisboa 1799-1800". Mss. Gayangos 1038-4. Biblioteca Nacional. Folios 51 vto. e 52. (Estas cartas foron pubricadas por Fidelino de Figueiredo en *Letras*, 3, Boletim da Faculdade de Filosofía e Letras, Rio de Janeiro, 1947. Fidelino de Figueiredo, segundo propia confesión, usóu fotocopias pra esta edición. Os orixinás, como teño dito, fican na Biblioteca Nacional que foron os que eu empreguéi pra este traballo).

[15] Idem. Folio 57 vt.

El domingo dicen que debe salir un comboy que va al Brasil, y a la India pero acaso aun se retardará porque la marinería escasea"[16].

Coido que Cornide debía estar á mira da chegada destas forzas facía tempo xa, polo que se tira dese "por fin" que semella deixalo satisfeito e doudo logo da circia posición en que o tiña a arela de acadar a dita información.

Poderíase ilustrar compridamente, con notas tiradas deste epistolario, a participación de don Xosé Cornide nesta tarefa política, —cecáis coa meirande boa fe arelando o vencello de Portugal e o resto da Península nunha aperta sinceira de irmandade, e o afastamento de Portugal do dominio ingrés— mais o lector ficaría aballoado, e non axudaría ren a saber máis do que sabemos desta faciana do viaxe de Cornide a Portugal.

Asmando dun xeito obxetivo o que siñificóu, derradeiramente, esta estadía de Cornide en Portugal, tense que decir con xusticia, e para honra do pesquisidor e polígrafo galego, que os resultados foron positivos dende calisquer ángulo que se quixer ollar. Porque: "... el reino de Portugal —son verbas de don Xosé— que se hallaba poco menos conocido de los españoles que los del Japón o del Tibet", pola puxanza do herculino, despechóuse o interés dos peninsulares.

I esta é a outra faciana que eu coido da meirande importancia e valor; pois si se escruta o "Estado de Portugal en el año 1800" —con todo o que poida ter de inquérito policial e os servicios que teña emprestado ás arelas cobizosas de Godoy e á súa política franchute— é un documento de outo valor que rendéu un abraiante servizo pra o coñecimento da xeografía da Península pola enterga descripción do territorio portugués iñorado abisalmente naquel intre da nosa banda e, asemade, polos portugueses.

Nos folios que terían de compór logo este libro, Cornide recadóu todos os inquéritos que poido, avencellados ao movimento demográfico, modificación e progreso da cultura, vías de comunicación, reliquias arqueolóxicas pra cuio estudo se aínda seguían e asinaban indispensabres os escritos de Pedro Teixeira, xeógrafo oficial de Felipe II e Xoán Bautista de Castro.

Ao estudar este viaxe e escochar as súas páxinas, se non debe esquecer nin botar pra un recanto o carís cultural como, a mantenta, fixo Fidelino de Figueiredo fitando somentes pra Cornide con certa xenreira, e asmándoo coma un vulgar e cobizoso esculca. A faciana política deste viaxe, coido fica patente nas páxinas anteriores deste traballo; de xeito que non é a miña arela, con esta nova face cultural, me desenlear dun feito que na historia de amos pobos tivo unha grande resoancia. Non é que eu tratar de xustificar a postura do talentudo herculino, mais coido que este carís das súas xeiras por terras lusitáns é da meirande importancia pra coñecer e entender a aititude de portugueses e españós amosada no século XIX.

[16] Idem. Folio 61 vto.

Poderíase alcuñar a don Xosé Cornide de esculca, e caurateriza lo coma home de duple persoalidade —eu exergaría tal aserto e non chifaría esta angueira—, mais se non pode esquecer nin desvencellar a abraiante, valiosa i efectiva contribución que achegóu ás relacións culturás, e ó entendemento de dous pobos que xacían nunha abisal iñorancia de valores, e antre os que esistía unha fonda incompatibilidá das testas directoras e responsabres de manter as debidas relacións humáns e culturás na Península Ibérica.

Cornide estabelece ao fallo, e por primeira vegada despóis de muitos anos de mutuo silencio e intenzoado desvencello cultural, o alicerce sobor do que se cimentaría o novo acaroamento de lusos e hispanos.

Antre muitos homes portugueses de outa sabencia cos que Cornide tiña ligame cultural, distérase o membro honorario da Real Academia Española da Historia Fr. Manuel do Cenáculo, espilido bispo de Bexa, quen xa tiña entrado nesta institución no doce do mes da Santa María do 1796. Este sabio bispo, naquel intre, era tido como a lumieira da erudición portuguesa, i e con el co que don Xosé estabelece un largacío troco cultural; persoalmente cando o académico galego estaba en Portugal, e logo, dende Madrid, nunha correspondencia que a cotío sostiñan, e na que se trocaban muitas e valiosísimas novas encol da literatura, historia, sociedá e arqueoloxía do seu tempo.

Baséome nesta correspondencia, como proba desa xorda angueira do troco cultural que don Xosé escomenzóu —asemade do espreso manifesto que el declara na carta dirixida ao Ministro Saavedra ao decirlle que arela intercambiar as culturas dos seus países—, e que tería de se sentir logo na Península Ibérica.

O feito de que me eu ateña somentes ao epistolario do bispo Fr. Manuel do Cenáculo, non siñifica que Cornide se non cartease e tivese relacións culturás con outros talentudos portugueses, se non que coido dabondo esta soia correspondencia, na que se atopan probas tanxibres que dan fe do que tenciono amosar, e son alicerce da miña tese.

Na primeira epístola escrita dende Madrid no mes de Santiago do 1798, poucos meses antes de saír don Xosé pra Portugal, diríxese o Fr. Manuel do Cenáculo amostrando un sinxelo e grande interés en escomenzar un movimento cultural antre amos países decíndolle que o arela ver: "... para oir de su boca de V. E. instrucciones y noticias que deben serme muy interesantes para el feliz desempeño de un encargo en que *se interesa la gloria literaria de dos naciones a quienes une vínculos tan estrechos*" [17]. O suliñado é meu.

Esta arela de arrequentar o troco de culturas, fica dexergada no sinxelo oferecimiento que fai Cornide ao bispo lusitán, cando nesta misma carta escribe: "... por si gustase le conduzca algún libro u otra cosa de este país".

[17] "Estado de Portugal en el año 1800". Tomo III. Cartas de Cornide al Obispo de Beja. Apéndice II, páx. 253.

Noutras cartas deste senlleiro epistolario que se garda en Évora, unha vegada máis, albíscase o degoro de Cornide por crebar esa abisal cancela que afastaba España de Portugal no campo da cultura.

Segundo Fidelino de Figueiredo, dabondo pouco obxetivo sobor desta cuestión, Cornide aproveitóuse da bondá de Fr. Cenáculo pra acadar os seus fins ruíns; nembargantes, a xulgar polo contido desta carta, somentes había unha san e conteste arela de trocar datos que, alén de crarexar puntos escuros pra amos talentudos sobor da historia, arqueoloxía e literatura dos recíprocos países, bulía un desenfreado debezo por acrecentar o coñecimento e trasfego da cultura a nivel nacional.

Fr. Manuel do Cenáculo tíñalle escrito solicitando algúns inquéritos encol da historia e arquitectura española; Cornide espilidamente, tendo en conta o inmenso valor que carrexaba ao dar a coñecer ao pobo portugués feitos da historia e arte español por medio dun dos máis outos polígrafos portugueses, a mantenta e pondo mentes no asunto, alonga a contesta ao talentudo portugués pra, deste xeito, poder dar un esacto e comprido inquérito sobor deste tema. Por iso escribe Cornide dende Lisboa na carta do 27 de xaneiro do año 1799: "Desde que recibí la última con que V. E. me honró, he guardado silencio hasta poder satisfacer algunos de los encargos que V. E. se sirvió fiar a mi cuidado para dar una pequeña prueba de que no los eché en olvido; y habiendo recibido en este último correo en los dos adjuntos papeles la noticia del establecimiento de la Real Iglesia Colegial de San Isidro, se los remito a V. E. para que satisfaga su deseo, asegurándole que, según me avisa el Canónigo que me los ha remitido, no hay otro documento que pueda aumentar cosa alguna" [18]. Alén de todo ísto, dille nesta misma carta: "Nuestro D. Melchor tiene incluido un dibujo de la estatua de Cymeles para V. E., y sólo esperamos que se deje por aquí alguna persona de confianza para remitírselo" [19].

A "Gaceta de Madrid", que don Xosé introducira na casa de Fray Manuel do Cenáculo, era outro medio de contacto que este bo frade portugués tiña co mundo cultural e bibliográfico español. Aproveitábase do derradeiro que lle servíu pra encarregar a don Xosé unha ristra de libros que eran de outo interés pró talentudo portugués. A arela de Cornide nesta materia, non somentes pra matar a cobiza de saber de Fr. Cenáculo, mais coa mente de estabelecer, deste xeito, un regueiro de mutuo entendemento e tráfego de cultura, amósase no feito de ao non ter rescibido o frade portugués os libros que desexaba, don Xosé escrebe pesoalmente a Madrid que llos remesen axiña.

Namentras o inesgotabre polígrafo herculino ficóu en Portugal, dexamáis esvecéu as súas actividades culturás e o inquérito de novas encol da cultura portuguesa en xeneral. A cubiza que el tiña por coñecer a literatura e o arte portugués pra o logo espallar antre as ca-

---

[18] Idem. páx. 255.
[19] Idem. páx. 256.

pas culturás españolas, tírase ben do contido dunha destas epístolas onde tamén sábese do interés que tomóu don Narciso de Heredia en deprender a língua árabe, tendo coma mestre ao Padre Sousa, quen fixo que Heredia chegase a ter outo dominio desta língua que logo lle sería mui útil de volta en España. Non perdían un minuto en trousar coñecimentos, nin siquer naquel intre no que tiveron que esperar contesta da Academia da Historia a cuía Institución lle tiña comunicado Cornide a falta dos códices das Sete Partidas. I esta actividá, despóis de lle contar a imposibilidá de atopar o que procuraban, lla manifesta nesta misma carta decíndolle: "No obstante, no se pierde el tiempo, pues la literatura portuguesa da mucho margen a quien quiera dedicarse a conocerla" [20].

A quinta carta é unha conteste e perfeita mostra —alén dun firme esteo no que pódese fincar a outra faciana deste viaxe—. Toda ela non é máis que o rexistro dese inxente trouso que don Xosé arranxa antre portugueses e españós. Dille: "Yo... no puedo dejar de dar a V. E. mil gracias por tan copioso y tan precioso regalo de libros, y no menos por las inscripciones del Alférez de Faro que no quería con tanto luxo; pero V. E. no sabe dar sin él" [21].

Pra Cornide todo era novedade no país veciño, todo lle batía na súa endexamáis satisfeita curiosidá, especialmente o pasado histórico, arqueolóxico e literario, arrequentando as pescudas neste intre: "...porque no quisiera —confesa— salir de Portugal sin haber en todo lo posible apurado sus antigüedades" [22].

Cornide, na súa fonda e sinxela arela de que amos países coñecéranse no campo da cultura, apóntalle, na devantida epístola, o envío dun compendio das Coleciós de Cánones pra o Provisor; obra ésta dun xoven académico amigo seu. Alén diso aínda lle remesa un "specimen de la empresa literaria que se propone desempeñar la Real Biblioteca de Madrid" [23].

Ademáis dos libros que don Xosé recada de Fr. Cenáculo: "...espero igualmente que V. E. me diga si entre sus preciosos libros tendrá uno que tiene por título 'Chronica de los triumphos de los nueve de la fama con la vida de Beltrán Duguesclín', pues aunque lo tiene de venta Beltrand, carece de esta última pieza, que es la que quería ver para satisfacer la curiosidad de un amigo de Madrid, que acaba de traducir otra vida del mismo aventurero" [24], lémbralle a remesa da revista "El Mercurio" no mismo intre en que solicita libros de consulta pra os intelectuás españós.

Todos estes feitos carimban as relaciós que Cornide estabrecéu antre os talentudos de amos países que tiñan de mougar o material

---

[20] Idem. Idem.
[21] Idem. páx. 260.
[22] Idem. Idem.
[23] Idem. páx. 261.
[24] Idem. Idem.

que o pobo tería de asimilar, e alén diso as inquedanzas que chantóu, en xeneral, no campo da cultura.

O agarimo, o interés e a san cobiza que purróu a Cornide pra ir a Portugal e, ademáis de todo isto, a outa sona que tiña antre as capas intelectuás lusas, alumean como facho ricaz nesta outra carta na que escribe: "Este amigo —fai referencia a don Melchor de Prado— me avisa hace dos correos que tiene trabajados ocho planos en grande y por menor del templo de Évora, con lo que, y los auxilios de V. E. se sirve ministrarme, me parece que podré llevar a cabo mi plan de ilustrar las antigüedades de este Reyno, *cuios naturales tanto me honran*" [25]. O suliñado é meu.

Nesta misma carta procura Cornide o traslado de N. Rodrigues Portugal que tiña feito dunha das crónicas francesas, na que narraba a historia de "Beltrán Duguesclin, llamado vulgarmente Claquin", que o Cornide arelaba pra un seu amigo que xa tiña trasladado do francés as aventuras do tal xornaleiro militar de don Enrique II; máis noustante, este amigo de Madrid quería ilustrar este outo feito de Montiel coa obra portuguesa. E na seguinte, cuasi un mes despóis, acusa recibo da "Chronica de los nueve de la fama, y adjunta de Beltrán Claquin", dicíndolle o bispo de Bexa que llo devolvería pola misma persoa que o tiña traguido, logo que tivese copiado o bocado de interés pra o amigo de Madrid.

Trousábanse dibuxos de capités, inscripciós, copias de documentos históricos, papés literarios, traslados do meirande valor prás dúas literaturas, arrequentando, deste xeito, o interés por amas culturas, e asemade, aguilloaban a curiosidade daqueles que, deica este intre, vivían receosos do inmenso tesouro que esistía na Península Ibérica, encrucillada destes dous pobos.

Non hai a máis leve dúbida de que don Xosé Cornide foi o que estabrecéu un estreito vencello de entendemento intelectual coa súa estadía en Portugal e servíu de ponte pola que decorreron mellores tempos de amistanza cultural e persoal antre os talentudos portugueses e españós; pois antre muitos homes de valía da súa época, foi Campomanes quen chegóu a ser íntimo amigo de Fr. Cenáculo gracias ao galego herculino, Segredario da Academia da Historia, como se tira destas verbas: "El señor Conde de Campomanes me ha preguntado por V. E.: aunque corto de vista, está bueno y se hace leer contínuamente; me encargó hiciese a V. E. un expresión de su parte: assi lo practico..." [26].

Don Xosé Cornide, coa súa inxente laboura en Portugal, besóu novos sulcos culturás polos que tiñan de esbarar as relacións de portugueses e españós do século XIX, en cuio correntío terían de mergullarse Salmerón, Fernández de los Ríos, Pí y Margall, Castelar e outros muitos que tanto tiveron que ver co movimento social-republi-

---

[25] Idem. páx. 263.
[26] Idem. páx. 286.

cán de mediados do século derradeiro, e a través dos que chegaría a Xeneración de Coimbra a fondo contacto coa cultura española. Pois foron Antero de Quental, Oliveira Martíns, Teófilo Braga, Tomás Ribeiro, Latino Coelho e unha chea de outros muitos talentudos portugueses que levados da man invisibre de Cornide, beberían nas fontes da cultura española e chegarían a soñar coa aperta fraternal da Federación Ibérica que non desbotaron non poucos galegos dos que poderíamos nomear a Murguía e Pondal; antre outras varias estrofas, ésta do Himno Galego é proba do pensamento pondalián:

"A nobre Lusitania
Os brazos tende amigos,
Os eidos ben antigos
Con un pungente afán;
.....
.....

Ao inicio dó século XIV, a guerra da Independencia xunta, polo menos políticamente, a portugueses e españós. Este intre non é o máis acaído prás actividades culturás, pero endebén deixóu alumeando no ár da Península unha raiola nas bretemosas relacións humáns das xentes dos dous países. Logo veu o achegamento de certos grupos seguidores de don Carlos e don Miguel. E no medio xa do século e un pouco máis pra diante, a engolemia de Confederación, fixo seguir as pegadas de Cornide pra coñecerse amas xentes.

Espronceda tíñase, no ano 1841, interesado polas cousas de Portugal, xa políticas así como literarias, segundo o amosa nun artigo escrito na Revista "El Pensamiento"; e coma el outros muitos. No ano 1845, don Manuel Cañete, fai un estudo crítico dun libro de poesías do portugués Castillo. Gonzalo Calvo Asensio, aló polos anos setenta mergúllase na poesía portuguesa e adícase a trasladar as obras de Antonio Feliciano de Castillo, xa estudadas por Cañete. E non falemos do número inxente de revistas e xornás que se adicaron a espallar o conocimento da cultura portuguesa, ben pola crítica das obras literarias, ou xa por artigos de viaxes de españós interesados na vida, costumes e riqueza cultural do país veciño.

Non deberemos esquecer a revista "Iberia" e a bilíngüe "Revista Occidental", alén de varias outras. Os esforzos de Giner de los Rios que podemos ollar no que nos deixóu escrito sobor Portugal, e as cartas, aínda que negativas, de don Xoán Valera escritas namentras foi embaixador en Lisboa.

En fin, por eses inefabres e inescrutabres vieiros abertos polo ilustre galego Cornide, chegóuse a estabrecer unha fonda simbiosis destes dous pobos ao cabo do derradeiro século, e da que fica como resultado o interés que tiveron varios membros da chamada "Generación del 98" polos movimentos culturás do país veciño.

Esta misión que, aparentemente, dexeneróu nun simpres "viaxe de esculca" ten, xa que logo, un siñificado muito máis outo e que se non pode xulgar limitándonos á parte negativa que poida pechar este termo. Se non pode deslindar a arela orixinal e o siñificado agachado que tivo na mente do noso patricio herculino este viaxe, e o pulo inmensurabre que deu ao achegamento cultural antre Portugal e España don Xosé Cornide e Saavedra, paradigma insigne da Ilustración galega, groria e orgullo desta Galicia farta de fillos talentudos e bariles.

AMADO RICÓN VIRULEGIO
New York

UNHA NOTA MÁIS

Teño de engadir aquí que os "Documentos Inéditos referentes al viaje de Cornide a Portugal" que esistían no Arquivo Xeneral Central en Alcalá de Henares (Leg. F. - 388. - Fomento. - Bellas Artes) foron destruídos co Arquivo Xeneral Central durante a guerra civil do ano 1936. Fidelino de Figueiredo aínda tivo tempo de ollalos, pois o seu primeiro traballo encol de Cornide foi pubricado no ano 1930, e todos sabemos que o talentudo crítico portugués non somentes viaxaba adoito a Madrid, mais ensinaba literatura na Universidade madrileña.

AUCTO
DE COMO SANTA MARIA FOI LEVADA AOS CEOS
PRA A FESTA DE NOSA SEÑORA DE AGOSTO

REFEITO CON TESTOS GALEGOS DOS SÉCULOS XIII e XIV

LIMIAR

Eiquí tendes unha peza de teatro litúrxico medieval na nosa fala galega. Inda pode ser hoxe dado, pra regalo de todos, no adro, na eirexa ou nas aulas. A verba "meigo" pode ser axeitada ó seu engado. Non é descubrimento que veña do achado de un novo códice, de unha follas de pergameo, nin siquiera da lembranza de un pobo que garda inda tantos tesouros de poética oral. Asegúrovos que estaba ahí, na lírica e na narrativa, onde están tantas "representacións" que poidéramos enxergar.

Porque, ao falarmos das relacións antre épocas, pobos e formas literarias, sempre estamos a repetir que Galicia na edade media somentes chegóu a ter unha lírica de seu e que non tivo nin épica nin dramática. El pouco vale o moito que a investigación ten dito en contra. Sen grandes achados, o soio estudo dos testos ven dando a cotío resposta contraria. Do mesmo xeito que, frente á Castela épica, somentes épica. dos tópicos, xurdeu o conocimento de toda unha lírica vizosa. Polo que fai ao noso teatro da edade media, un dos temas que hoxe poden chamarnos é o dos elementos dramáticos que se atopan sobre todo nas series "de amigo" dos "Cancioneiros", como o puxen de resalte fai vinte anos, e nas narracións das "Cantigas" onde o diálogo é tantas veces teatral. Moitos relatos en prosa, galegos e portugueses, teñen esta mesma calidade.

Os esgrevios promotores de "Música en Compostela" quixeron en 1966 que prologase unhas belidas audicións de cantos mariales, diri-

xidos polo mestre Ribó, falando do tema da "Asunción de Nosa Señora" na hestoria musical da Península. Lembréi daquela que Galicia tivo de sere un foco, ben aceso, de teatro litúrxico, nos séculos dourados do románico de peregrinación e de Cantigas, un foco tan activo como o que, sobre textos e non sobre datos, pudo estudar en Cataluña Rumeu Figueras, e que, de un xeito concreto, no tema do pasamento da Virxe, pode representar unha terceira área, a carón das duas estudadas por Eduardo Juliá, a levantina onde perdura o belido "moimento" de Elche, e a central, que vai dende o códice dos "Autos viejos" á festa da Alberca.

De feito, como naquelas xeiras foi mostrado, temos duas testemuñas de outo valor:

a) Duas "Cantigas" do cancioneiro marial do Rei Sabio, antre as das "Festas" que pechan a colleita.

1) Esta IX e da Vigilia de Santa María d'Agosto, como el passau deste mundo e foi leuada ao çeo.

Aparace en tódolos códices.

Trinta estrofas de catro versos de 7+7 oxítonos máis refrán de dous versos.

Contén a refenda, con diálogos, "oralistas", de Asunción.

Refrán: "Des quando Deus sa Madre aos ceos leuou
de nos levar consigo carreira nos mostrou".

2) Esta déçima é no día aa Proçession, como as proçessiões do çeo reçeberon a Santa María quando sobíu aos çeos.

Non está no códice toledán, onde a precedente leva unha notiña que di:

"A vigia de sca. M.ª dagosto será dita "Des quando Deus sa madre aos ceos leuou" et no dia sera dita a precisson "Beeita es María, filla, madr'e criada".

Setenta e catro versos morrimos, en -ada, tamén de 7+7, graves. Agrúpanse en seis conxuntos de doce, máis un pareado final. Non leva refrán, senón duas liñas en roxo, no seu lugar.

Desenrollo litánico, pra conducto, do "Beeita es..."
Com: "Beeita es, María, filla, madr'e criada...".

b) O testo en prosa: "Como Santa María fuy leuada aos ceos et como cantaua yndo co ela os angeos".

Fols. 59 v. — 65 do Códice "Milagros de Santiago / por Calisto..." de la Biblioteca Nacional de Madrid 7.455 (ol. T. 255). Ed. López Aydillo, 1918. Edición con estudo crítico fundamental de J. L. Pensado, 1958.

Os capíduos que siguen a ese rubro, que pode terse como xéral da narración son: "Como Santa María se foi a Monte Oliuete"; "Como Santa María preegou suas palauras"; "Como San Johã foy rreçibido de Santa María"; "Como entrou a claridade ẽna casa onde ela jazia";

"Como Santa María foy leuada aos ceos et como foy demostrada a San Tomé eno val de Josefá".

Non é éste o lugar de anotarmos as orixens da festa da "Dormición", que foi fixada o 15 de agosto en tempos do Emperador Mauricio, mediando o século VI, e tivo tan longo influxo encol da poesía e inda máis na poesía dialogada.

Polo que dí ás fontes das tradicións, máis que a síntesis divulgadora que se poido atopar naquela miña conferencia, encamiñaríamos ao leitor cara os estudos de vellos testos asuncionistas (o primeiro tería sido un "Transitus" que escribiría Leucio dempóis do ano 200). Nas letras e na iconografía teñen deixado fondo regueiro tres apócrifos: o de San Xoán "Teólogo", o de "Xoán, Arcebispo de Tesalónica" e o "seudo Xosé de Arimatea".

A bibliografía é longa e densa, dende as traballos de Le Hir, xa centenarios, deica os de Bover, Balic, Cajelle, Rush, Santos... Polo que dí aos testos galegos, o P. Atanasio López e J. L. Pensado poñerán en bó vieiro aos que queiran adentrarse no tema.

Nas nosas versións medievaes atópanse os elementos que dan base ás tradicións e que se desenrolan na narrativa e no teatro sagro:

a) Anúnciase a "feicto":
   1. Anunciación da morte á Virxen por un Anxeo.
   2. Conversa da Virxe con San Xohán.
   3. Chegada dos Apóstolos, menos San Tomé.

b) "Dormición" de Nosa Señora:
   1. Tránsito e subida da alma ao ceo.
   2. Enterro do corpo.
   3. Asunción.

c) As probas milagrosas:
   1. "Xudiada", castigo e perdón.
   2. Aparición a San Tomé.
   3. Entrada tardía de San Tomé ca cinta.

A dramática buscóu na "xudiada" un intre de acción "violenta" e atopóu en San Tomé e no seu retraso unha sorte de "figura de donaire", moi viva nas estrofas das "Cantigas".

Seguindo o testo do relato de fins do XIV ou, se queredes, de escomenzos do XV, editado con tanto primor polo profesor Pensado, engadindo (entre comiñas) anacos do loor e das "conversas" das "Cantigas", tórnase ás letras galegas un drama litúrxico que hoxe pode lerse ou ser representado ao xeito das leituras con cronista, de orixen bizantino, que perduran no diálogo das "Pasións" da Semana Maior.

Nin unha soia verba foi mester engadir. Compre decilo pra os que, acolléndose ao padroado de San Tomé, pouco afeitos aos vizosos falares do medievo, coiden que o "aucto" é un "pastiche" ou que o mesmo Cunqueiro veu da Itaca, traíndo a cita do Rey Arthús, e poñéndoa tan perto das mencións familiares da "col" e da "noz". Non, todo é vello, axeitado, moi lixeiramente, á escritura e á pronuncia de agora.

Quen queira facelo representar, ten que esquencere a chamada do que teñen de grandioso e de vibrante representacións como a de Elche, pra iren en percura do máis sinxelo e primitivo. A Elche *refluíu un conceito vertical da escea, que quizaives tivera precedentes no "argadelo" compostelán, pero que se documenta, por ves primeira, en Zaragoza, no 1939, na coroación de Martín o Humán, e que en Lisboa anotóu Mario Martíns, repetido en 1450. Ten moito que ver co doble plano da pintura e das letras casteláns. Acóllase o noso á leitura "litúrxica" e ao desenrolo hourizontal que dá nos códices alfonsíes a reiterada lembranza das procesións.*

Dous son os xeitos de dar este "aucto":

a) Leitura "litúrxica", dialogada, con as procesións ou aludíndoas cos cantos.

Pide ao meu ver a supresión de toda a escea IV, a do milagre do Príncipe dos Xudeos, e dos anacos intercalares dos parlamentos de San Pedro e San Tomé sinalados con corchetes.

Esxie, agás do Cronista, as voces de Cristo, María, o Anxeo, Xohán, Pedro, Paulo e Tomás.

b) Representación dramática, con Cronista.

Máis ou menos "composta" según o valor que queira darse ao teatral sobor do litúrxico.

Pode facerse enteiro o "aucto". As persoas, por orde de chegada son:

Cronista, Anxeo, Santa María, Xohán, Pedro, Paulo, Tomás, O Príncipe.

Agás da vos de El Señor e dos coros.

Pra ilustrar a leitura e vestir a representación, abondan modelos iconográficos nas "Dormicións", dende o discutido sartego de Santa Engracia de Zaragoza ás tábuas. miniaturas e tímpanos. No século XV o mestre de Bañolas, Ferrer e Serra, Mestre Nicolás Florentino... ofrecen versións das esceas que teñen que seren trasunto de "festas" litúrxicas. Pra unha interpretación máis orientalista e primitiva, poden seguirse as pinturas do Monte Atos, xa de mediados do XVI, máis arcaicas en moitos dos seus rasgos.

Pra a música das cantigas debe seguirse a transcripción de Mosén Anglés.

E que "Santa María de Todo o Mundo" beizoe a quen, perto ou lonxe de Galicia, renove os seus louvores nas verbas belidas que, en honra dela e pra a nosa ledicia, foron ditadas nos séculos de ouro da nosa fala.

NOTA EN COL DA GRAFÍA

Quixemos achegar o testo do medievo aos ollos e aos ouvidos das xentes de hoxe non afeitas á grafía anterga. E facelo sen mingua do engado que ten, xustamente polo seu arcaísmo.

Pra elo nos acollemos, en canto foi posibre, ás normas de agora, anque ás veces tivésemos que ronsar na fonética. Por ex., cando suprimimos a 'u' en "quando" ou a 'v' en "crever"; ao dar como sinxelas dobres vocaes ("mercé" por "mercee"; "sao" por "saao", e indo máis lonxe "virxen" por "virgee"). Ou cando suprimimos a 't' de "et" unificando a copulativa en "e". Tamén transcribimos por 'x' a 'i' de "seia", "aia" e mesmo a de "Iesuchristo" e a 's' de "diso". A ç vai sempre como 'z' "Como", "como". "Em", "en"; "pom", "pon". E, contradecindo o "Aucto" que escollimos pra o tíduo, "feito" e non "feicto".

Tamén damos unidade a certos nomes que veñen con formas diversas na cantiga alfonsí e na prosa dos "Milagres" ou dentro da prosa mesma. "Pedro", non "Pero"; "Anxeo", non "Anxio" nen "Anxo". E tivemos que sacrificar o "Saioane", tan fermoso, polo vulgar San Xohan, Iohan nas "Cantigas".

Estamos certos da gran perdoanza dos filólogos, porque eles teñen a man as"Cantigas" de Valmar e de Merttmann e os "Milagres de Santiago", "Edición y estudio crítico de José L. Pensado". Madrid, 1959, An. LXVIII de Rev. de Fil. Esp. do CSIC.

I

COMO O ANXEO VEU A SANTA MARIA CO LUME DA VITORIA

CORO

"Des cuando Deus sa Madre aos ceos levóu
de nos levar consigo carreira nos mostróu.

Ca pois levóu Aquela que nos deu por Señor
e El fillou por Madre mostrounos que amor
mui grande nos había, non podía maior
ca per ao seu regno logo nos convidóu".

Namentras canta o coro, sae o Cronista e abre o libro no seu facistol.

CRONISTA

Debemos saber e facer asaber aos amigos de Deus cómo e cuándo Santa María foi levada aos ceos, e cuándo o Anxeo veu a Ela, hu a achóu no temple en orazón con outras moitas vírxees e santas. E o Anxeo lle dixo:

Sal o Anxeo

ANXEO

"Madre de Deus, ave.
O teu Fillo te manda dicer que tempo é
que leixes este mundo mao hu te leixóu".

María, levántate e toma o lume da Vitoria que che trago, e douche esta palma en renembranza que venciste todas as cousas que son contra o pracer de Deus, e sabe que d'hoxe a tres días serás deste mundo levada, e Nostro Señor enviará tódolos Apóstoles que vexan a gran gloria que has de receber.

MARÍA

—Señor, rógote que me digas o teu nome.

ANXEO

—¿Por qué queres tu saber o meu nome, ca meu nome é grande e maravilloso?

"Máis cedo verás os apóstoles tigo
que Deus vir mandóu, por honrarte en túa morte".

CRONISTA

E a homildosa Señora cando víu que non podería ende máis saber, calóuse.

CORO

"Des cuando Deus sa Madre aos ceos levóu
de nos levar consigo carreira nos mostróu".

CRONISTA

Despóis que víu o que lle o Anxeo dixo, foise a Monte Olivete e deitóuse en orazón, teendo a palma na mao, que lle dera o Anxeo que viera a ela con moita claridade. E despóis foise para sua casa e gardóu a palma con grande honra e... vestíuse de moi boos panos e beixóu a Deus o loouno moito. E dixo:

María

—Señor, eu bieigo o teu nome que foi, e é, e será santo e loado por sempre, pídoche que me des a tua bieizón e que fazas que o Demo non haxa en min ningún poder, nen vir poida a min a aquela hora que me mandares partir.

Coro

"E vestíu os mellores panos que pod'haber
e San Iohan fez logo chamar e a dicer
lle comenzóu o feito de como a veer
o Anxeo veera que lle Deus envíou".

Namentras canta o coro entran os Parentes, os Amigos e San Xohán.

II

COMO FORON RECIBIDOS SAN XOHAN E OS APOSTOLOS

Cronista

Outro día convidóu tódolos parentes e seus amigos e seus veciños e díxolles.

María

—Amigos, oíde e creede o que vos ora diser: sabede que o día de cras, sairei eu daquí e irme ei ao meu Señor Xesucristo, e ende vos rogo que veledes conmigo atá aquela hora que me houber a ir daquí. E sabede que aquela hora que a miña alma hober a sair do corpo ou doutro calquer veñen dous anxeos, un boo e outro mao, e se o anxeo boo acha en ela boas obras lévaa ao lugar dos santos, e se o anxeo mao acha en ela maas obras págase ende moito e lévaa consigo áas penas e pàrtese entón do ben e vai moi triste.

Cronista

E os que eran con ela dixeron:

Coro

¿Qué faremos nós, pois que vos habedes tal pavor de tal cousa á vosa morte? ¿A quén creeremos que está aberto o Reino dos Ceos?

Cronista

E eles falando en esto, San Xohán chamóu na porta e abríronlla, e el entróu. Santa María logo que o víu, o recebeu moi ben e sospiróu e díxolle a moi gran voz:

María

—Padre, némbrate da comenda do teu Señor Xesucristo e teu Maenstre, e do que che dixo cando te me encomendóu cando se de nos partíu, cando recebeu morte por la nosa saúde.

Xohán

Señora e Madre, qué queredes que vos faza?

María

Quero que me gardedes e metades o meu corpo no moimento, ca o día de cras se partira a miña alma do meu corpo, e ves por qué che digo que me gardes, porque oí dicer que dicían os xu-

deos. Soframos atá que morra e tomaremos o corpo dela e queimarlo hemos.

CRONISTA

Cando San Xohán lle oío esto dicer que había de morrer, tornóu a Deus seu corazón e díxolle:

XOHÁN

—¡Ai, Señor, cuáes somos por qué tantas coitas pasastes?

CRONISTA

Entón mostróulle Santa María os panos de que a vestise e deulle a palma que lle derá o anxeo e díxolle.

MARÍA

—Rógote, Padre, que despóis que eu for morta que leves esta palma ante meu leito.

XOHÁN

Eu non podería esto facer senón con os meus irmaos os Apóstolos se vieren, conque o faza.

CRONISTA

En tanto que estou hobe dito, aque os apóstolos que veo cada un dos lugares en que estaban, en senllas nubes que os poseron ante a porta da casa onde xacía Santa María, senón Santo Tomé.

Namentras fala o Cronista, van entrando os Apóstolos.

E cando se viron en un todos achegados, así sen sospeita, saluáronse e dixeron:

CORO DOS APÓSTOLOS

Señor Deus, dámosche gracias, ca xa é comprido o que dixo David o Profeta:

"¡Ai, Deus, qué ben é, e que fremosa cousa moraren os irmaos desuun!".

Oremos e roguemos todos a Deus que nos mostre porqué nos chegóu aquí.

CRONISTA

E dixo San Pedro a San Paulo.

SAN PEDRO

Irmao, roga tu por nós primeiro.

SAN PAULO

¿Cómo rogaréi eu primeiro, pois tu es Apóstolo da nosa craridade, e primeiro dos apóstolos e de meus irmaos que aquí están e que son mellores que eu, pois tu roga por nós todos, que Deus enviará a sua graza sobre nós.

CRONISTA

Cando os Apóstolos viron a humildade de San Paulo, foron moi ledos, e San Pedro abríu as maaos e os brazos e dixo:

SAN PEDRO

Deus ca de todo has poder e has sobre tódalas cousas e sobre las ordes que son chamadas "querubím" e ves os abisos, a ti ergamos nosas maos e nosos brazos en semellanza de cruz, que haxamos en ti folganza, ca tu es senlleiro con teu Padre e teu Padre en ti con o Esprito Santo.

Suben onde está Santa María

CRONISTA

E entón entraron todos e homildáronse a Santa María e dicen con grande alegría:

CORO

¡Deus te salve, cheia de graza!
¡Deus é contigo!

SAN PEDRO

E vós, meus irmaos. E rógovos que me digades como fostes vos hoxe aquí chegados, e porque soubestes que a miña alma había de partir do meu corpo.

SAN XOHÁN

Eu estaba en unha cidade, preegando a moi gran xente, e veo sobre min unha nube moi crara e cercóume e tomóume ben de entre todos; e veendo eles pósome aquí, e acho gran xente con Nosa Señora Santa María, así como veedes. E díxome que había cras a finar, e por ende vos rogo que non choredes, nen fazades sembrante de doo, ante o pobo, que non dulten en seus corazoes, porque digan que estes homes temen morte, pois que son Apóstolos de Deus e preegan a outros. Confortémosnos nós e fazamos sembrante que somos moi ledos, porque o pobo sexa firme e non dulte en fe nen en obra.

CRONISTA

Despóis desto dixeron os Apóstolos cada un o lugar hu pregaran, e como o poderoso Padre os posera alí. E Santa María alegróuse moito ena ledece do Espíritu Santo e dixo:

MARÍA

Bieigote eu, Señor, e beeito serás. Tu, ca me chamaste para leváresme, e tódolos Apóstolos que estovesen aa miña morte. Bieigo eu o teu nome que é e será bieito in secula seculorum. Amén.

CRONISTA

Despóis que Santa María esto houbе dito, metéu os Apóstolos en unha cámara, e mostróulles os panos que tiña para sua sepultura. E San Pedro chamóu á xente que í viera e díxolles.

SAN PEDRO

Véxovos de corazón e de alma, así que á hora que Deus vier, que vos ache todos vixiando, dun corazón, e que nos alumee da gloria do Espíritu Santo. Non temades que morte non é a de Santa María, ante é vida, ca a morte dos Santos, vida é ante Deus.

CRONISTA

E tanto que ésto houbе dito, veo un lume tan grande que se non podían veer uns a outros. E unha vos dixo a San Pedro:

VOS DO SEÑOR

Sabe que eu convosco son e serei sempre, ata a fin do mundo.

CRONISTA

E cuando San Pedro esto oíu diso:

SAN PEDRO

Señor, dereito he que te beigamos e beigámoste, Señor, gobernador e gardador de nosos corpos e de nosas almas; pidímos-

che por mercé que te non partas de nós nen de tódolos cristiaos que tu compraste por lo teu santo nome.

CORO

"¡Cómo podemos a Deus gradecer
cuántos beens El por nós foi facer!".

III

DE COMO FOI LEVADA SANTA MARIA

CRONISTA

Despóis que San Pedro esto houbе dito e moitas outras boas cousas que eran para dicer en tal lugar e en tal sazón, e erguéuse Santa María e foi orar a outra cámara e fez aquela orazón que ante fecera cuando lle o ánxeo dou a palma. E pois que houbе feita a orazón, tornóuse para alí onde seíra e deitóuse en seu leito. E cuando foi hora de véspera, fez un gran torvón e entróu por la casa un odor tan sabroso que todos adormeceron ao sabor do odor, senón os Apóstolos e as virxeens, a que mandóu Santa María que non dormisen por ninguñha cousa, mais que velasen por ver o pracer e alegría e a gloria da sua ida a Deus. e que fosen ende testemoyas aos outros.

Despóis desto, xacendo ela dormindo alí aque vos Don Xesucristo que veu en unha nube moi branca con moi gran compaña de ánxeos. E entraron na casa hu xacía Santa María, e San Miguel, Príncipe dos ánxeos, comenzóu a cantar seu canto moi fremoso e os outros ánxeos e toda a compaña dos santos lle responderon e cantaron con el:

CORO

"Beeita es, María, filla, madre e criada,
de Deus teu Padre e Fillo, est'é cousa probada.
Beeita foi a ora en que tu xeerada
fuste e ta alma de Deus santivigada.
E beeeita, beeita hu houviste acabada
a vida deste mundo e fuste del pasada.
Beeeita a compaña que t'houbе acompañada
d'ánxeos mui fremosos precisión ordinada".

CRONISTA OU SOLISTAS

"Beeita hu houbiste en sobindo encontrada...
Beeita hu teu Fillo veu apresurada
a ti, muit'axiña, con toda sua masnada.
Bieita hu el dise aos santos: "Leixada
logo sexa mia Madre a mi, ca ven cansada".
Bieita hu el te houve dos braços abraçada
e tu, con piedade, sobre el fust'acostada.
Beeita hu os santos, en mui gran vos alzada
dixeron:
"Ben veñades, señor mui desexada"
Beeeita hu teu Fillo a Deus te houbе mostrada
dicendo:

"Padre, aquesta Madre, m'houbiste dada".

CRONISTA

E cando Santa María vio o seu bieito fillo e seu Señor beixeo e díxolle:

MARÍA

Beeito sexas tu, meu Señor, ca moi ben me compriste o que me has prometido e non podería eu gradecer en ningunha guisa, canto ben e cuanta mercé a min has feita.

CRONISTA

E entón Don Xesucristo, a gran pracer e moito en pas, recebeulle a alma.

Axiónllánse todos

E dixo a San Pedro:

VOZ DE CRISTO

Toma o corpo de Santa María e vaite á destra parte desta miña cidade e acharás un moimento novo e soterralo has í, e garda o seu corpo á sua morte como eu mandey que fose gardado en sua vida, ca é templo e casa de Deus.

CRONISTA

Pois que esto foi feito, as tres virxens que velaban e gardaban. laváronla, e vestíronla e deitáronla en o leito, e tódolos que dormían ao sabor do odor que vos dixemos, espertáronse. E San Pedro tomóu a palma que lle dera o Anxeo a Santa María, e dixo a San Xohán:

SAN PEDRO

Tu és virxe e debes ir ante o leito da bieita Virxe, e leva a palma e vai loando a Deus.

SAN XOHÁN

Tu es maior ontre nós e tu debes ir deante e levar a palma, ata que vaamos o lugar hu nos Xesús mandóu.

CRONISTA

E entón tomaron os Apóstolos o leito en seus hombros e levánronla. E Nostro Señor tomóu os Apóstolos con o leito en unha nube, e eles indo loando Deus con o leito, San Pedro començou a cantar.

Neste punto pode sair a procesión ca imaxe da Nosa Señora deitada no leito ao lugar onde se supón o "moimento".

SAN PEDRO

En a saída de Israel do Exito, da casa de Xacob, ontre bárbaros, foi grande alegría.

CORO

Do que tornóu da pedra fonte pélagos de ágoas e a pena en fontes, a Aquel sexa loor,

Non a nós, Señor, non a nós, mais ao teu nome dá groria e alegría,

Señor das vertudes, ése é Rei da Gloria.

(Nesta procesión pode cantarse a Cantiga "Beeita es María..."

que, asegún nota ao marxe no Cod. de Toledo, foi escrita adrede pra ela: "E no día será dita, á precissón, "Beeita es...").

IV

/ COMO FOI DEMOSTRAO AOS ENCREUS /

Este paso que é o máis dramático pode ser leixado nas leituras "litúrxicas" como boa parte do de San Tomé

CRONISTA

Mais ben sabedes que ningún homen d'outra fe non os pode ver, mais oíanlos. E os Príncipes Xudeos oíron voces do canto que cantaban encima na nube, foron espantados e moi torbados e diseron ontre sí:

PRÍNCIPE

¿Qué pode seer de tan gran xente que así van loando a Deus?

CRONISTA

E ataes í houbo que dixeron:

PRÍNCIPE

Santa María é morta, e os Apóstolos van con ela así loando a Deus.

CRONISTA

Logo que eles esto oíron entróu odio entre eles, e dixeron:

PRÍNCIPE

Matemos os Apóstolos e queimemos o corpo de aquela María que trouxo o enganador.

CRONISTA

E entón tomaron armas e paos e foron catando que saísen da nube e quisesen soterrar o corpo e fecesen o que diseran. E os ánxeos que ían na nube en compaña dos Apóstolos cegaron todos aqueles xudeos, e uns caían en terra, e d'eles daban con suas cabezas por las paredes, e os outros andaban apalpando cando as pedras cando as paredes, por hú ían ir. E un seu Príncipe deles que veo despóis, cuando vio o leito, en cerca dos Apóstolos cantando e rezando sobre lo corpo de Santa María asanouse e dise:

PRÍNCIPE

Ai, aquela casa d'aquel que ofendéu a nós e a toda nosa linaxe!

CRONISTA

Leixouse ir moi sanudamente ao leito e quixoo entornar e tomar a palma e deitarla en terra, e cuando estendeo as maos para facer aquesto secáronselle ambas, e unha parte d'el aprendeuse ao leito e a outra parte d'el estaba colgado do leito contra terra. E el, cuando esto víu, comenzóu a facer moi gran doo e rogar aos Apóstolos e maiormente a San Pedro que o desprendese do leito e díxolle:

PRÍNCIPE

Pedro, némbrate do que meu padre a ti fez cuando te preguntóu a manceba e che dixo: "Verdadeiramente tu con Xesús Naza-

reno eras", e gardoute el entón que te non prenderon, agora vos rogo a todos que axades mercé de min e non me teñades en pouco.

CRONISTA

E San Pedro lle diso:

SAN PEDRO

Esto que tu rogas non é en nos, mais en tí, ca será se tu creeres que Xesucristo é fillo de Deus, logo serás solto e sao.

PRÍNCIPE

Sempre nos creemos en nosos corazoes que el fillo de Deus é, mais o demo que é sempre enemigo dos homes cegóu nosos corazoes que nunca lo non leixóu dicer por la boca.

SAN PEDRO

Toma tuas maos e tua palma e vaite por la cidade e di a todos los xudeos que son cegos nos corazoes e quen creer que Xesucristo é fillo de Deus vivo abrírselle ha nos ollos e averán o ben de Deus e a sua vertude.

Pon esta palma sobre los ollos de aqueles que esto creeren e verán e entenderán que é Deus o gran ben; e se for cego dos ollos abrírselles han e verá, e o que non creer non poderá nunca ver cousa de sua prol, nen aquí nen suso nos ceos.

CRONISTA

Foise entón o Príncipe dos Sacerdotes e se ía san e ledo non é de preguntar. E foise á cidade e achou deles moitos chorando e cegos e xemendo moito e contaban a todos aquelo que lle aviera. E aqueles que creeron o que el dicía, logo viron de todo en todo, e os que non creeron foron logo cegos en todo.

E os Apóstolos que eran xa con seu leito hu lles Xesucristo dixera, meteron o corpo da Virxee gloriosa no moimento, en aquel lugar que ha nome "Val de Josefá". E os Apóstolos estando en redor do moimento, veo Xesucristo a eles con moi gran compaña de ánxeos, e dixo:

VOZ DE CRISTO

Paz sexa convosco, irmaos.

CRONISTA

Et en esta guisa fez levar aos ánxeos o corpo de Santa María do moimento, que nunca os Apóstolos o entenderon. E pois Xesucristo saluós de guisa que oístes, doullles despóis a sua beizón e foise. E eles tornáronse para a vila coidando que leixaban o corpo de Santa María en o moimento en que o meteran.

CORO

"E pois la enterraron en sepulcro moi bel
fóronse á cidade, mais logo San Miguel
levóu o corpo dela con outro gran tropel
d'ánxeos que o veeron, e cada un cantóu:
Des cuando Deus sa Madre aos ceos levóu...".

V

COMO SANTA MARIA FOI DEMOSTRADA A SAN TOME EN O VAL DE XOSEFA

CRONISTA

Logo que os Apóstolos foron tornados a Xerusalem, aveo así que San Tomé Apóstolo estaba preegando en unha cidade a moitas xentes. E pasóu unha nube e arrebatoo d'alí e tróuxeo a Xerusalem e póseo en o val de Xosefá, en aquel lugar hu fora soterrado o corpo de Santa María.

E cando se vio í maravillouse moito, e alçou os ollos contra o ceo por facer orazón a Nostro Señor, vio que Santa María sobía aos ceos, en corpo e en alma, con grandísima compaña d'ánxeos e moi fremosa, e ía en redor dela cantando e loando a Deus e facendo grande alegría. E cando San Tomé vio aquelo, entendeu que Santa María pasaba deste mundo e ficóu os xeonllos e dou grandes voces e dixo:

SAN TOMÉ

Virxen, Señora, Madre de Nostro Señor Xesucristo, rógote e pídote por mercee que me non leixes agora aquí desamparado nen así triste de vos falar e dizer d'aquesto que eu agora vexo que pode ser, e que saba contar a verdade d'aquesto feito aos apóstolos meus irmaos, cuando me xuntar con eles.

CRONISTA

E Santa María respondeulle:

SANTA MARÍA

Tomé, vaite para Xerusalem hu soen os apóstolos morar, e acharlos as í todos axuntados, e tu serás deles retado porque non fuste con eles na miña morte nen en o soterramento do meu corpo; mais tu dilles como me viste sobir aos ceos en corpo e en alma, e que dixe que d'aquí endeante que me chamasen en tódolos lugares e en tódalas cousas que me houberen mester, e eu oirlos hei e rogaréi ao meu fillo e ao meu señor, Dom Xesucristo.

SAN TOMÉ

Señora, moi de grado farei esto que me tu mandas; mais rógote que me des algún sinal por que me crean.

CRONISTA

E Santa María deitoulle entón unha cinta e díxolle:

MARÍA

Levarás esta cinta por sinal que me cinguiron despóis que a miña alma foi partida do meu corpo, e esta cinta é a que eles meteron conmigo en o moimento.

CRONISTA

E foise logo en aquela compaña aos ceos.

Despóis de todo esto véose San Tomé para aquel lugar de Xerusalem hu síian os Apóstolos axuntados. E eles tanto que o viron foron moi ledos con el e recebéronlo moi ben.

Diso entón San Pedro:

SAN PEDRO

Tomé, cómo es tan sen ventura, e como eu coido e entendo que non é a creenza de Xesucristo arreigada en tí, e xa outra ves che aveo como agora que non quiseste creer que nós víramos a Xesucristo despóis da sua morte nen tu por la tua maa sospeita non nos criiste atá que o viste, que se che mostróu en carne e o lado.

SAN TOMÉ

¿Por qué me dices eso?

SAN PEDRO

Porque sen falla algún pesar has tu feito a Xesucristo que non quixo que tu foses connosco á morte da sua Madre Virxen Santa María.

CRONISTA

Diso San Tomé, así como se ende non soubese parte.

SAN TOMÉ

E, é morta a Nosa Señora?

SAN PEDRO

Si.

SAN TOMÉ

¿Ónde a soterraron?

SAN PEDRO

No Val de Josefá, e non quixo Deus que tu foses connosco desuun.

SAN TOMÉ

Non foi eu í convosco, mais tanta quero eu que sabades de mi que ela non é no Val de Josefá,/"sei eu que nenllur achar nón a podedes canto o bretón Artú, ca eu a vi na nube sobir, e me chamóu"/

SAN PEDRO

¿Das tuas creenzas son esas?

SAN TOMÉ

A miña creenza é sen falla, non hei de creer o que non vexo, mais o que vexo, eso creo e afirmo, e direivos por qué e cómo me aveo.

/"Que eu vi o seu corpo, mui máis branco ca lis
ir sobindo aos ceos e mui pouco í tardóu"/

SAN PEDRO

/"...Teño que será prol
de irmos probar aquesto que nos diz este fol;
e, se non for verdade, unha folla de col
non demos máis por ele, ca sempre éste dultóu"/

CRONISTA

Entón lles comezóu a dicer como o tomara a nube e o posera no Val de Josefá, e como vira Santa María sobir aos ceos, e lle deitara a cinta, así coco vos xa de suso dixemos. E despóis que llo houbе todo contado o que lle contecera, mostróulle a cinta e tanta que eles viron a cinta conoscéronla. E diso San Pedro...

SAN PEDRO

Así ¿non é o seu corpo no moimento, como diz San Tomé?

SAN TOMÉ

Non, sen falla, ca eu a vin ir en semellanza que eu a vía aquí en este mundo, e, de todo en todo, ía en corpo e en alma, e en esto dulta non haxamos.

CRONISTA

E entón se foron con gran compaña do pobo ao moimento e non acharon í o corpo que í meteron, senón os panos con que a enterraran.

/"San Pedro e os outros todos a unha voz
en terra se deitaron pedindo, per Ayoz,
a San Thomás perdón, e dis el"/

SAN TOMÉ

/"Unha noz
non daría por esto, pois con verdade estóu"/

CRONISTA

E os Apóstolos e os que ben crían, cando viron esto foron moi ledos e loaron a Deus. E os xudeos e os maldicentes foron tristes e con gran pesar, e San Pedro tevo a San Tomé por ben andante e pidéulle perdón da sana que houbе contra el.

Outro día espedíronse uns aos outros, e foise cada un ao lugar onde viera preegar a fe de Xesucristo, a que el sexa honrado, e servido, e amado para sempre xamáis en o ceo e en a terra. AMÉN.

CORO

"Bieita es por esto, amiga e amada,
de Deus e ar dos santos e nosa abogada.
E por ende, beeita, te rogo eu afincada-
mente que a ta graza me sexa outorgada
porque a tua mercee beeita, mui granada
haxa e neste mundo e me des por soldada
que cuando a miña almad'aquí facer xornada
que a porta do ceo non lle sexa vedada".

XOSÉ FILGUEIRA VALVERDE
Pontevedra

CENTENARIO DE NORIEGA VARELA

Poesía auténtica e poesía didáctica

Noriega Varela foi un poeta auténtico. Un poéta auténtico é, naturalmente, un poeta que se propón facer poesía. O que sexa poesía é doado de espricar; pero, en todo caso, semella que hai algo difícilmente compatible coa poesía, i este algo é a didáctica. ¿Qué sentido ten, pois, o poema didáctico? É unha criatura artística de sangue mesturado, antre branca e negra, na que normalmente podemos isolar xenes poéticos e xenes didácticos. É unha realidade ouxetiva, e non unha idea homoxénea. Unha realidade inestabre. En virtude das leis xenéticas, a combinación de branco e negro pode resultar branca, negra ou gris. Un poema didáctico pode resultar enteiramente poético, enteiramente didáctico, ou raiado, coma unha cebra, de didáctica e poesía. E craro está que no derradeiro caso caben prácticamente infindas doses na proporción dos elementos integrantes. Os resultados dependen amiude non do propósito do autor, senón do seu temperamento. Grande parte das obras literarias cuio contido nos semella hoxe esencialmente poético, foron concebidas cun fin didáctico. Tòda a producción de Virxilio, por exempro, está orientada cara unha finalidade política. Trátase de colaborar coa administración octaviana: de esaltar a grandeza de Roma e a groria da *gens* Iulia, e cooperar á política agraria de colonización interior que o emperador propugnaba. Esto é didactismo, e a *Eneida* non é menos didáctica que *As Xeórxicas*. Pero Virxilio era un poeta auténtico, e, calquera que fose a súa intención, a súa obra é poética. Vemos, pois, que cabe unha xurdia realización poética motivada por un propósito didáctico. Ao falarmos, logo, de que é poeta auténtico o que se propón facer poesía, non queremos siñificar que non poda endrezar o seu labor cara un fin que trascenda a poesía. O que queremos siñificar é que, sexa cal sexa ese fin trascendente, o poeta auténtico quer lograr ese fin por medio da poesía. Está servindo á súa ideoloxía estrapoética persoal, ou á ideoloxía do seu pobo, ou á ideoloxía do seu grupo social, ou á ideoloxía do seu amo mediante a poesía, que considera o seu patrimonio persoal e caracterizador.

Aínda que concurrise aos fins de Augusto e de Mecenas coa súa obra, Virxilio sentíase distinto de Augusto e de Mecenas. Esta vontade de estilo poético, este propósito de realizar un contido ideolóxico calquera baixo forma específicamente poética, é, pois, o que caracteriza ao poeta auténtico. O logro non é posibre se non se poseen as condicións esenciás do poeta, i éstas poden se dar en concurrencia con outras aptitudes alleas á gracia poética. Se éstas esisten con vigor suficiente para resistir a súa absorción polo xenio poético, o resultado será unha obra na que o poético e o didáctico aparezan en xustaposición: *A Divina Comedia,* que os seus primeiros comentadores viron como teoloxía ou filosofía únicamente, e que un Benedetto Croce víu nos nosos tempos como unha construcción didáctica interrumpida por labaradas poéticas.

NORIEGA, POETA AUTÉNTICO

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

A poesía é un fenómeno social. O poeta defende a súa propria causa defronte á sociedade. Pero a sociedade, se é ceibe —e se non o é non pode formular un auténtico veredicto— non constitúi un bloque monolítico, senón que está estratificada en capas distintas. No que fai referencia ao orde estético, podemos reducir a dous estes estratos. Temos, pois, dous tipos de púbrico, dous tipos de leitores. Un tipo comprende os leitores especialmente interesados na poesía. Éstes, pola súa inclinación, a súa preparación e a súa esperiencia, percuran no poeta a poesía. Caracterízanse polo liberal do seu xuicio. Están dispostos a admitir como sustrato ideolóxico da poesía o que o poeta nos presente. Un materialista pode rexeitar a teoloxía de San Juan de la Cruz; un católico pode rexeitar a teoloxía de Milton. Pero se eses leitores pertecen ao púbrico ilustrado, non acharán dificultade algunha para recoñecer e gozar a grandeza poética do carmelita e do puritano. Perante este tipo de púbrico, Noriega Varela ten pouco que temer. Vexamos cómo, o día de hoxe, pode enxergar ese púbrico a Noriega Varela.

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

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

Desque lle a peta botaron,
naide máis foi á Frouseira;
soilo Dios puxo froliñas
por entremedias das penas;
froliñas pequerrechiñas
i agrouladas, que semellan
bágoas de sangue calladas
no bico das carrasqueiras;
froliñas que, con ser froles,
caladamente se queixan
de que tanto, tanto tarden
en cobrarse contas vellas.

Este ton hémolo ouvir con máis insistencia en Noriega:

É unha breve pucharquiña
sobre un enorme penedo.

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

TODA HUMILDE BELEZA

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

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

Saben as ilusiós miñas
dun carreiriño brañego
entre orballadas espiñas.

Despértamo a luz febea,
i a través dos piñeirales
devagariño serpea.

Ó pe dun Cristo se enrosca
donde a queiroguenta serra
é máis ourizada e fosca.

E por un ermo se estende,
que dun sabugo se ufana,
i a rosmaniño recende.

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

RUBIDA AO MONTE PARNASO

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

Sañudo o rostro, rudas as maneiras...
¿qué agoirarás, montaña? Teu desvío
a sangre fría o encaro; mais ¡dá frío
ver o sol terqueando pra que o queiras!

Nas follas novas das abedoeiras
tremelucen doíñas de rocío,
floresceron as urces, i o bravío
cardo soña igualarse coas roseiras.

¡Oh amada, triste amada, desarruga,
por Dios, a ialba frente! Ben madruga
ora pra te encantar un procenteiro

merlo, que Dios bendiga, e tu recollas,
¡maga dos ollos verdes!, entre as follas
sempre verdes do máis xentil loureiro.

NORIEGA Á HORA DE HOXE

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

¿E a actualidade de Noriega Varela?

Ésta é outra custión.

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

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

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

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

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

R. CARBALLO CALERO
Santiago

A FUNCIÓN DA LINGOAXE NUNHA SITUACIÓN POLITICA *

1. Neste traballo tómome a libertá de presentar un novo termo: Político-Lingüística. Ténseme ocurrido a miúdo, ao estudar os problemas socio-lingüísticos, que as lingoaxes son usadas deliberadamente como unha ferramenta pró poder. Nembargantes, iso faise maiormente de xeito implícito, xamáis como un asunto espresado nun programa político, esceuto, xa que logo, cando un partido inscribe a promoción da lingoaxe da maioría dos seus membros nas súas bandeiras. Pro é moi ben comprendido polos rexidores de calquer país dado que si o seu ouxetivo e a supresión dunha ou máis das lingoaxes faladas no país, isto debe manterse no segredo. É quizaves por ista razón que a función da lingoaxe como un estormento pró poder político ten acadado tan pouca atención dos socio-lingüistas. O mesmo feito de que a lingoaxe está tan preto de nós coma o ar que alentamos, fai o seu funcionamento na vida cotián unha materia tan de rutina que non lle emprestamos moita acaída, pro tan de contado coma o uso libre da lingoaxe é atrancado dalgún xeito, xenéranse emocións moi violentas. Falar é de tal xeito como a respiración que o seu ceibe fluir é unha necesidá cotián. Moitos sociólogos, cuia propia lingoa non se topa en algún perigo, i. e. non está nunha posición defensiva, non se decatan cán fortemente unha nación está cinguida á súa lingoaxe e cán importante ista é coma o estormento perfeuto prá espresión da cultura nacional. Prá súa defensa, os seus falantes están prestes a facer grandes sacrificios. Sub-conscentemente amos, os falantes dunha lingoaxe e os seus conqueridores, deben de sentir que a lingoaxe representa parte da verdadeira eisistencia da nación.

Debería de recalcarse que o termo NACION non se usa eiquí co siñificado que ten normalmente nos escritos sobor de cencia política: unha unidá política que ten formado un estado. NACION siñificaría eiquí: un fato étnico estreitamente vencellado con lazos de maneiras e costumes comúns, relixión e lingoaxe, e que son conscentes do seu vencellamento. Temos de ver que en moitos estados multilingües a misma idea da unidá nacional é feble e a unidá ten que depender de outras facianas da cultura, tales como a relixión (India, Paquistán) ou intreses comúns (Suiza). Exempros de nacións sin un estado son os cataláns en España e os armenios en Turquía. No trascurso dos derradeiros cincoenta anos, moitas nacións cuia identidá sostíñase somentes na lingoaxe e nun sentimento de historia común teñen acadado a categoría de estado (Finlandia, Checoslovaquia). As revisións das fronteiras nacionales de Europa no 1818-1919 foi baseada invariablemente nas lingoaxes faladas nas terras respeutivas. Toda política-*irredenta* foi baseada na lingoaxe (Sudetes, Danzig, Tirol, Bessarabia, Ruthenia, Istria, etc.).

---

* Aparecido en *Linguistics*, 39 (May 1968), 59-67.

[1] Débese ter en conta que Knappert somentes quer dar exempros, pois o leitor sabe moi ben que en España esisten outras nacionalidás ben definidas que non teñen formado estado, coma os bascos e os galegos. (Nota do trad.).

2. Quen quer o poder necesita a lingoaxe. O poder pode ser establecido pola cabal forza das armas, pro no pode ser mantido sin algún xeito de entendemento antre os homes no poder e o pobo dominado. Un fato creador-de-poder, tal como un exército ou unha forza policial, e un fato mantedor-de-poder, tal como unha burocracia, dependen pra o seu sosteñemento dos produtores do país que rexen. Ós derradeiros miporánselles contribucións, e co fin de producir teráselles que dar algún xeito de libertá pra que poidan exercer as súas aitividás. Máis cedo ou máis tarde os conqueridores deben —si non queren traballar a terra iles mismos e desfacerse dos nativos por compreto— chegar a algún xeito de entendemento coa finalidá de esplotalos. Ós súbditos terá que serlles dito qué queren os donos.

Pódense siñalar varias ocasións na historia, en que os conqueridores tuveron que botar man dunha lingoaxe difrente da sua propria co propósito de comunicación e adeministración en grandes partes do seu imperio. Os románs usaron o grego, que moitos coñecian moi ben, a traveso das provincias do leste, incruídas Exipto, Siria, Palestina e Asia Menor.

No curso da historia, dous fatos políticos opostos devanceiramente poden mergullarse paseniñamente e mesturarse lingüísticamente nunha nación, ou poden remanecer xeográficamente afastados. Os francos e os románs en Francia, e os normandos e saxóns en Inglaterra son exempros de mesturas lingüísticas i étnicas. Os franco e flamengo falantes en Bélxica, e os franco e anglo falantes no Canadá, tópanse afastados por un lindeiro lingüístico.

Non tódalas situacións multilingües sulevan a controversia política, mais é difícil topar o exempro dun país no cal xente que fala difrentes lingoaxes vive xunta, onde non haxa fricción política. Na Suiza, cando se asiñaron certas aldeas franco-falantes e cantóns xermán-falantes causóu moito sentimento rancoroso nos franco-falantes. Isto amostra que hastra na Suiza hai unha forte rivalidá entre os fatos lingüísticos.

3. A cencia política estuda os movimentos políticos. Istes poden consistir de dúas tendências: (a) o intento dun fato de xente pra estabelecer o poder sobor doutro, e (b) os intentos do derradeiro fato pra resistir tal violación da súa libertá, e, si posible, desfeitar o fato que busca o poder. Os medios polos que iste poder pode ser outido son lexítimos ou non o son: si non o son, poden ser ouso da violencia, ou da tentación, p. e. empregando o soborno. Todos os medios ilexítimos de adequirir i exercitar o poder aparte da violencia, conlevan o uso da lingoaxe ,p. e. intimidación, chantaxe, nepotismo ou falsificación de documentos. Pra todos os métodos lexítimos de outer o poder e mantelo, o uso da lingoaxe é esencial. A persuasión persoal, discursos púbricos, folletos, correspondencia, prensa, radio, teléfono e televisón no poden ser usados sin que o partido no poder teña ó menos unha lingoaxe pra comunicar co pobo.

4. A lingoaxe é non soio usada como un estormento do poder, il pode ser tamén o seu ouxetivo, ou pra ser destruido, ou pra ser fomentado. Cando os británicos conqueriron a República Surafricana no 1902, iles, ben sabedores de como a lingoaxe e a nacionalidá estaban vencelladas nas mentes do pobo, aboliron o holandés como lingoaxe oficial, e choeron as escolas (incruíndo as escolas secundarias) nas cales era o medio de educación. Evidentemnte agardaban, ó anihilar a categoría oficial da lingoaxe nacional, enfeblecer o esprito nacional dos boers. Non pode causar solpresa que istes, nos anos seguintes á súa desfeita, fixesen sacrificios co fin de restaurar a posición da sua lingoaxe e pra mantela vizosa, coma un siño

da vida nacional. Cando a república foi restaurada no 1962, así o foi a lingoaxe nacional.

A nación conqueridora quere destruir a nacionalidá independente dos couqueridos coa finalidá de asimilalos e así adequirir máis poder a traveso dos números. En Poloña, denantes da primeira guerra mundial, o polonés no podía ser usado pra propósitos oficiales: soio o ruso e o xermán podían ser empregados na Rusia tsarista e Prusia respeutivamente. Os polonéses tiñan que ser identificados cos rusos ou os prusiáns ,pola perda da sua propia lingoaxe. As nacións grandes teñen unha tendencia a ausorber as pequenas lingüísticamente: Gales e Irlanda son cada unha delas anglo-falantes por máis que a mitá.

A reaición das nacións pequenas é resistir á identificación: a maneira máis crara de amostrar a identidá propia na vida púbrica é insitir en usar a lingoaxe propia, preferiblemente en lugares onde o seu uso non é oficialmente permitido. Denantes da primeira guerra mundial os eslovenos que querían mercar un boleto de tren, tiñan que falar húngaro, xa que amos, o seu país e os ferrocarriles, topábanse nas mans dos húngaros.

Debe de recalcárese que en ningún destes casos había envolta unha cuestión de raza. Nalgúns casos outras facianas da cultura son igualmente siñificantes como cualidás distintivas das nacións, tales como a relixión (Irlanda, Israel, Paquistán, Poloña, pro en todas istas instancias a lingoaxe tamén xogóu o seu papel.

5. O termo identificación ten dous siñificados. Dende o punto de vista da nación ausorbente siñifica: "facer idéntico; achaiar as difrencias". Dende o punto de vista da nación resistente siñifica: manter a propia identidá; identificarse ún co fato máis pequeno; remanecer propostamente difrente Aquiles quenes desexan resistir a asimilación, manteñen a súa identidá. Aquiles que non, adáptanse e son asimilados. Si dúas nacións se fan idénticas podemos decir que se mesturan; si ilas remanecen divididas, e culturalmente (p. e. lingüísticamente) afastadas, isto pode ser causado pola preferencia dos súbditos de remanecer distintos, ou pola deliberada discriminación dos rexidores, pois, como veremos, a división pode ser igualmente útil pró partido conquerinte.

6. Unha comunidá de lingoaxe distínguese das comunidás veciñas polo feito de que os seus membros teñen difrentes hábitos de fala. Dende Whorf sabemos que unha lingoaxe impón nos seus falantes un sistema de conceptos, unha maneira de pensar, e que dende moi cedo os nenos naquila comunidá son entrenados pra pensar cos mismos conceptos. Unha comunidá de fala está pechada dentro da súa propia realidá conceptual, porque iles non poden espresar calquer outros conceptos sinon aquiles que son unha parte do sistema semántico da súa lingoaxe. Iles viven nun mundo de seu propio, e aquil mundo é compartido por todos iles. Unha lingoaxe traballa como un muro: il arrodea os seus falantes —hastra o punto en que son monolingües— i esclúe os falantes de outras lingoaxes si iles non fan o esforzo especial de deprender aquela particular lingoaxe. Deste xeito unha lingoaxe pódese decir que ten un poder unificador ó igual que divisor. Ela mantén os seus falantes —ou millor aquiles que pensan en il— xuntos, mentras ó mismo tempo impide ós estranos participar na cultura prá cal sirve de espresión (compárese o fenómeno da lingoaxe dos fatos restrinxidos). As lingoaxes unen e dividen, i é precisamente iste dobre potencial o que ten tentado ós gobernantes pra facer uso del como unha ferramenta prá es-

tensión e mantemento do seu poder. O ouxetivo máis fácil pra unha política de lingoaxe ten sido sempre a parte máis feble dunha nación: a xeneración máis xoven. É a traveso do ensino que o número de falantes dunha lingoaxe pode ser infruído, que a súa posición pode ser cambiada. A lingoaxe da escola é a lingoaxe do futuro.

Co fin de impedir ó pobo dun país dado que se levante en xunto contra o poder gobernante, os rexidores teñen intentado dividir as difrentes comunidás de lingoaxe pechando cada fato na súa propia lingoaxe .Obviamente non se pode impor unha lingoaxe que é totalmente descoñecida pra un pobo, porque unha lingoaxe é un patrón de hábitos que non pode ser adequirido da noite prá mañán. O medio máis á man pra dividir un pobo lingüísticamente e polo tanto esplotar a diversidá esistente de lingoaxe é desalentar o uso de calquer lingoaxe común dispoñibre.

Nas cidás de Africa do Sur, cada tribu ten o seu propio rueiro ("localización") coas súas escolas propias onde a sua lingoa é o medio de ensino. Na maioría das cidás, a poboación bantú ten algunha forma de lingoaxe común a traveso da cal iles poderían ser ensinados anque a maioría dos bantús educados preferirían ver os seus fillos ensinados en ingrés. A orixe dunha persoa de certa parte do país calificao automáticamente coma un falante da lingoaxe rexional únicamente. Il ten que vivir na localización asiñada á súa tribu si quer vivir na cidá, sinxelamente.

En Kenia, o swahili foi ensinado comúnmente nas escolas primarias en tódalas partes do país. Nembargantes, o informe do 1949 sobor educación decía solpresivamente que non había unha lingoaxe común prós africáns e cada tribu debería ser ensinada na sua propia lingoaxe. Durante os días do Mau-Mau fixose craro pró goberno can perigoso era o swahili como un fautor unificador antre as tribus. O goberno decidéu que sería millor educar cada tribu na sua propia lingoa e abolir o swahili por enteiro.

Non había prácticamente libros de testo nas lingoaxes tribales; istes tiñan que ser feitos aínda. Non había mestres preparados que puderan ensinar ós seus estudantes a lér; a maioría das lingoaxes nin tan siquera tiñan ortografía. Aínda cando os nenos tiñan deprendido a ler nestas lingoaxes, non había un soio libro, esceución feita do evanxeo ocasional. O swahili tiña sido a única lingoaxe escrita de Kenia moito denantes de que os europeos chegasen. Mestres e libros de testo topábanse dispoñibres e había xa unha estensa literatura swahili. O ensino en swahili fixérase durante varios decenios i, en poucas verbas, non había razón educativa algunha pra cambiar da noite prá mañán do swahili ás vinte lingoaxes tribales.

Na Uganda, o swahili estivo en uso como o medio de educación hastra 1911; despóis daquil ano foi reemplazado gradualmente polas lingoaxes locales, maiormente como unha resulta da presión das Irexas, exercida vía Oficiña Colonial. As misións buscan o poder sobor das MENTES dos seus adherentes en vez do poder físico. A lingoaxe é o estormento *par excellence* pra acadar iste fin. Si un certo pobo pode ler soio unha lingoa, é máis fácil mirar que o que iles teñan pra ler seña apropiado pra iles e non lles dea ideas malas. De conseguinte, é máis fácil controlar unha comunidá dunha pequena área de lingoaxe si iles non teñen outra lingoaxe que os vencelle ó mundo esterior. Espallouse a idea de que o swahili era a lingoaxe dos árabes rouba-escravos, i. e. a lingoaxe dos nemigos hereditarios dos africáns. O verdadeiro argumento era, craro, que o swahili foi a lingoaxe dos mahometanos da Africa do leste, dos cales os novos cristiáns tiñan que ser illados. Escluír o estudo de outras lingoaxes das escolas dunha área tribal, era escluír outras relixións: velahí o ouxeto das misións. Na Uganda o swahili foi reemprazado por dazasóis lingoaxes, nalgús dos cales non hai aínda

máis pra ler que un ou dous silabarios e un catecismo. A posición é particularmente insostenibre nas vilas de Africa do leste onde os membros de moitas tribus difrentes teñen que vivir xuntos e voltan ó swahili como a sua única lingoaxe común.

Na Siberia do Sur, os dialectos Turkios, dos cales os máis sobresaíntes eran o Turkmen, o Ozbeck, Kara-Kalpoc e o Kirghiz, non eran usados na literatura; unha lingoaxe usábase na maior parte do Türkestán: a Jaghatay (Djagadai), escrito con carauteres arábigos. Pouco despóis da Revolución rusa, diseñáronse difrentes ortografías pra cada un destes dialectos, baseadas na escritura románica. Uns dez anos máis adiante, ó promediar os trinta, istes alfabetos románicos foron abolidos e remprazados por ortografías diseñadas novamente e baseadas na escritura cirílica. Isto, e os moitos empréstimos de verbas rusas, dá a impresión que a finalidá destes lingoaxes é soio a de ser chanzos pra estudiantes cuios estudos superiores serán todos en ruso. Desta maneira os falantes dos dialectos Turkios estarán xunguidos ó ruso como lingoaxe central do país e estarán menos conscentes das súas relacións cos seus veciños. Iles non poden entenderse tan axiña como a conversa tórnase pra unha materia máis educada: entón o ruso ten que ser usado.

Outros exempros poderían citarse de gobernos que empregaron unha política de división deliberada dos seus súbditos por medio da lingoaxe.

7. Tanto os conqueridores de estados estabelecidos coma os rexidores das xovens nacións independentes teñen tratado de facer uso dunha lingoaxe co fin de crear unha unidá nacional que non esistía deica entón, Iles decatáronse que a esistencia de máis dunha lingoaxe nun estado entangoa o pobo daquel estado pra que se convirta nunha nación no verdadeiro senso da verba. Soio si a xente fala a mesma lingoaxe, será posible facer traballar efeutivamente unha adeministración centralizada.

Cando Alemaña foi unida baixo Wilhelm II, Bismarck reorganizóu e unificóu o enteiro sistema de educación no imperio: o *hochdeutsch* foi de ahí en diante o soio lingoaxe-medio. Sin dúbida isto foi dirixido a unificar xentes que no lar falaban non soio difrentes dialectos coma o bávaro, o schwäbisch, etc., mais tamén difrentes lingoaxes: Plattduutsch. Danish, o frisio, poloñés, wendish e polabio.

A lingoa francesa debe a súa forza parcialmente ó feito de que todo o mundo sabe como pronunciala: hai poucos dialectos dalgunha siñificancia. Isto débese á política centralizadora dos reises franceses despóis da Idá Media. François I decretóu que o francés (o francés de París) sería a única lingoaxe oficial no seu reino (1539). Ista decisión ten sido instrumental en forxar unha nación sobor da base de varios fatos no seu reino, que falaban difrentes lingoaxes coma o basco, bretón, alsacián e flamengo, aparte de varios dialectos románicos tales como o provençal que tiña incruso unha literatura de seu. Non hai dúbida que ista política foi deliberada: nas escolas do norde de Francia flamengo-falante ainda hai un aviso que di: "Défendu de parler le Flamand". No 1830, ista política foi esportada ó mismo tempo a Arxelia no sur, e a Bélxica no norde. No reino belga recén estabelecido, a enteira adeministración instalóuse seguindo o modelo francés, incrusive a educación. Todas as escolas e universidás ensinaron únicamente a traveso do francés, toda a correspondencia do goberno tiña que ser levada escrusivamente en francés; todos os asuntos de negocios e da banca, foron feitos en francés. Todo isto sobor da asunción básica: "La Belgique sera latine ou ne sera pas". Ilo amostra que Bélxica tiña soio unha cousa que podería darlle a espranza de ser distinguibre dos Países Baixos

dos cales acababa de ser afastada: a língoa francesa. Máis craramente que en parte algunha, o caso de Bélxica amostra o intento deliberado dun fato dirixente pra facer uso das tres cualidás dunha lingoaxe no seu marco social: unificación, espansión e división (do holandés). A enteira cuestión de Lovaina é o efeuto dun intento dos altos cargos franco-falantes do Ministerio de Educación en Bruselas, pra puxar o lindeiro da lingoaxe, o cal discuteuse devanceiramente neste traballo, máis pró norde. Os flamengos reacionaron porque iles no queren ser asimilados, e a súa identidá nacional soio pode ser espresada polo medio da sua lingoaxe, pois iles non están difrenciados por calquer outra faciana da cultura, tal como a relixión, alimentación, vestido, estroitura familiar, etc.

Na comprexa estroitura dun estado europeo hai milleiros de oportunidás pra facer uso da lingoaxe co fin de incrementar ou preservar o poder dun fato dirixente. Nunha nación que é 63% flamengo-falante, soio 30% da educación superior é en flamengo, soio o 30% dos xueces son flamengo-falantes, ningún dos oficiales o é cun rango máis outo que maior, e ningún dos funcionarios banqueiros o é con categoría máis outa que contabre, esceuto nunha nova orgaización banqueira que é escrusivamente flamenga.

Na "Afrique d'expressión française" como ila é ganosa mais non realísticamente chamada, o francés é a única língoa de ensino coa esceución do árabe na Mauritaña e no Marrocos.

8. Lingoaxes nacionales. Indonesia é un archipélago de máis dun cento de illas nas que se falan máis de dous centos lingoaxes. Os dirixentes indoneses decatáronse, aínda denantes da guerra, que sería necesario estabelecer unha lingoaxe como a única língoa nacional prá república enteira. A lingoaxe malaia que tiña sido a *lingua franca* por séculos, sería de ahí en diante chamada *Bahasa Indonesia*, "a lingoaxe indonésia". Ista tiña que ser usada como o medio de educación en tódolas universidás.

Israel, anque xeográficamente un estado pequeno, está poboado por xente que fala moitas lingoaxes difrentes: Yiddish, xermán, poloñés, rumán, árabe, húngaro, español [2], etc. O yiddish ou o xermán, falado ou ó menos coñecido polo meirande fato, foi inacetabre coma lingoaxe común; o ingrés e o árabe son aínda oficiales, mais ningún foi satisfaitorio coma a lingoaxe *nacional*, isto é, a lingoaxe que axuda a crear a unidá nacional ó crear un medio común de pensamento. Somentes o hebréu, a lingoaxe da relixión, podía satisfacer aquil fin.

No Sudán, unha coordinación semellante de lingoaxe e relixión está sendo empregada como estormento prá deliberada unificación da nación. As escolas dirixidas polas misións cristiáns, espallando outras relixións que o Islam a traveso do vehículo de outras lingoaxes que o árabe, foron pechadas. Obviamente, o goberno pensóu que iste era o único medio de contrarrestar as forzas centrípetas [3] que parecían rachar o país en anacos. No Sudán Meridional fálase máis dun cento de lingoaxes moi difrentes.

9. A lingoaxe e os partidos políticos. Anque a educación i. e. o sistema escolar é de lonxe o estormento máis importante e común pró espallamento dunha lingoaxe apoiada polo goberno coa súa correspondente ideoloxía, non é o único. Moi importante, e moi efeutiva, e tamén a maquinaria do partido en calquer estado moderno, *a fortiori* nun estado de partido único, tal como a Alemaña nazi ou a China moderna.

---

[2] O autor refírese, sin dúbida, ó castelán. (Nota do trad.).

[3] Así no orixinal ingrés; "centripetal"; coido que debe de ser "centrifugal". (Nota do trad.).

En Kenia e Tanganica, as campañas dos líderes de partido (agora presidentes) non poderían ser tan efeutivas e tan ó longo do país como ilas teñen sido, sin a esistencia daquila *lingua franca* pra tódolos propósitos, o swahili. O señor Nyerere, cuia propia lingoaxe é falada soio nunha área moi limitada, usóu o swahili cáseque en tódolos sitios de Tanganica cando facía campaña pró seu partido denantes da independencia. Oxe, o estilo persoal do presidente Nyerere nos seus discursos, ten unha podente infruencia na lingoaxe swahili a traveso do seu país. Cáseque cada parlamento do Presidente produce unhas poucas novas espresións prá lingoaxe nacional.

Anque o Presidente Kenyatta fala algunha vagadas en Kikuyu, cando fai campaña na súa propia área tribal (o Kikiyu ten cáseque 2.000.000 de falantes), e outras en ingrés, cando fala a un púbrico internacional por riba das cabezas do seu propio pobo, a maioría dos seus discursos políticos teñen sido en swahili, a lingoaxe que non leva nin o estigma do tribalismo, nin o odio do europeísmo ou neo-colonialismo. Todos os lemas de partido en Kenia foron acuñados en swahili, antre outros *umoja* "unidá", o verdadeiro propósito pró que foi usado o swahili.

University of London
School of Oriental and African Studies

JAN KNAPPERT
Trad. XESÚS CAMBRE MARIÑO
San Juan de Puerto Rico

LA LENGUA GALLEGA Y SU LÉXICO ETIMOLÓGICO *

El hermoso despertar de los sentimientos y aspiraciones regionales en Galicia, al igual que en otros territorios españoles que por su historia, por sus condiciones geográficas, por la índole de sus habitantes, y por su lengua privativa, aspiran a que dentro de la unidad nacional destaque la individualidad de la región en todas las manifestaciones de su espíritu y vida social, hace que no sólo el cultivo del idioma peculiar galaico, sino también las investigaciones de los orígenes lingüísticos, y examen de los elementos que entran a constituir la entidad glotológica, ofrezcan excepcional interés e importancia, a los fines que se persiguen con el resurgimiento de la pequeña patria, y aún para conseguir que resalte nuestro lenguaje en el conjunto de las múltiples variantes dialectales constituídas dentro del tipo, o mejor grupo lingüístico que se denomina "neolatino", siquiera sean muy varios y ajenos al latín los factores que se manifiestan en aquéllas.

Nadie desconoce hoy la necesidad de investigar los orígines lingüísticos, para fijar el carácter propio de los idiomas, y para obtener mediante análisis razonado los elementos que comenzaron por constituirlo; como tampoco a nadie pasa ya inadvertida la importancia de los nuevos derroteros de investigación filológica que por el método comparativo histórico a tan brillantes éxitos ha llevado la ciencia del Lenguaje.

Los nombres del español Hervás Panduro, el primero en desterrar para siempre el antiguo principio de semejanza léxica externa; los de Bopp y de Brugmann en orden a la genealogía lingüística del tronco ario; los de Miklosich y Schleicher, respecto a los miembros dispersos de la familia eslava, como las de Sajnovies y Castreen en la labor comparativa de los grupos altaicos; y los de Zeuss y Federico Diez, de quien son continuadores Koerting y Meyer Lübke, para el estudio evolutivo del léxico neolatino, respectivamênte, son entre otros muchos, garantía sobrada de lo que es y de lo que significa el método etimológico en la glotología comparada.

Mas si la labor así realizada entre diversas lenguas o diversas ramas lingüísticas revela la importancia suma del procedimiento etimológico, y es la expresión más viva del valor que encierra esta forma de investigación analítica, queda sin embargo, en dicho procedimiento otra virtualidad no menos intensa ni menos importante para cada lengua, cuando el estudio ha de hacerse sobre las etapas y evoluciones de la lengua misma, señalando los distintos orígenes de sus palabras, y de sus evoluciones fonéticas y significativas; que es muchas veces empresa tan interesante como laboriosa

* En el presente año se celebra, como es sabido, el centenario del nacimiento del gran filósofo y filólogo gallego, D. Angel Amor Ruibal. Sin perjuicio de la publicación en el próximo número de esta revista de un estudio sobre la personalidad y la obra del ilustre maestro, firmado por uno de nuestros colaboradores, queremos hoy adelantar nuestro homenaje, reproduciendo en las páginas de GRIAL este trabajo casi desconocido. Se trata de un artículo aparecido en un diario regional el día 1.º de enero de 1927, y que su autor escribió atendiendo a una petición del Director del mismo.

y erizada de dificultades, cual acontece por modo especial con las compenetraciones lingüísticas primitivas que hubieron de efectuarse en el suelo español.

Pasaron sin dejar apenas más que vestigios aquellos idiomas antiguos del territorio hispano que nos recuerda Estrabón, con estructura gramatical peculiar y alfabeto propio. Por nuestra patria han cruzado colonias celtas, griegas y siro-fenicias con sus respectivos idiomas, representantes las primeras de la familia aria, y las segundas de la familia semítica; los romanos de la República y los romanos del Imperio; los pueblos de la dominación visigoda y de la invasión sarracena; pero sin que quepa apenas determinar su influjo lingüístico más que a través del preponderante empuje de aquella lengua que los árabes y mozárabes (para quienes todos eran romanos desde el mar de Grecia hasta el Duero), llamaron "romancium", y que se abre paso especialmente con la reconquista.

Se ha dicho, y así lo creyeron J. Valdés, y Mayans y Siscar, etc., que entre los idiomas traídos por las antiguas colonias, el griego obtuvo general preponderancia; pero no se ha reparado en que el griego no ha pasado de la región de Galicia y del litoral del Levante, dejando por lo mismo grandísima extensión a las lenguas del país (de origen céltico o no céltico, ibéricas o no ibéricas más o menos discutibles), sin contar con los múltiples elementos no helénicos en el habla de los lugares que los griegos ocuparon. Se ha sostenido que los romanos impusieron su lenguaje universalmente a España, como impusieron sus leyes, ahogando súbitamente el modo o modos de hablar anteriores, para deducir de ahí el origen directo latino, sin otras intermitencias, del romance castellano y de las formas de lenguaje que, como el gallego, ofrecen marcadas huellas de la "romanía"; pero no debiera haberse echado en olvido que dista mucho de hacerse popular una lengua sólo porque ésta se diga lenguaje "oficial", y de ello quedan buenos ejemplos aún dentro de los ámbitos del dominio romano y latino; y que por otra parte no podían faltar en pueblos habituados y formados en otro idioma, la natural resistencia y las mezclas inevitables, que en Roma mismo tan manifiestas se revelaron en las formas ajenas al lenguaje clásico. No hemos de detenernos aquí en los problemas que suscita la formación del latín vulgar, del "sermo rusticus", al lado del latín "literario" en los dominios del Lacio, ni menos en estudiar la influencia que el mismo latín vulgar, impregnado de elementos no latinos, ha ejercido en la formación de las lenguas neolatinas y sus variantes dialectales. Basta recordar el hecho de la coexistencia de formas de latinidad entre sí harto distanciadas, y que el Imperio romano no ha podido reducir a la unidad, como tampoco consiguió la extinción de las demás lenguas hermanas del latín (los restantes dialectos de la rama itálica), sino paulatinamente, y recibiendo al mismo tiempo de ellas su influjo el latín, con la consiguiente incorporación léxica que contribuyó a enriquecerlo.

Todo ello era bien conocido de los antiguos romanos; así Cicerón (Brut. 258) hace notar que Cecilio de Insubrio y Pacubio de Calabria no hablaban bien el latín ("male locutos videmus"); L. Cotta queriendo imitar el lenguaje latino de los antiguos, aparecía hablando el lenguaje de los trabajadores del campo ("non mihi oratores antiquos sed messores videris imitari"). (De orat., III, 11): Ticinio recrimina a los que escribían el latín osco, y volsco: Lucilio, como refiere Quintiliano, acusaba a Veccio de hablar en "prenestino"; Gelio hace notar que Catón, Valerio Ancias, Varrón, etcétera, utilizaron palabras de lenguaje "bárbaro"; Nevio no dudaba declarar en su epitafio ,sêgún testimonio del mismo Gelio, que después de él

ya no se hablaría latín en Roma, vencido el latín por las influencias de otros idiomas; los mismos emperadores Augusto y Vespasiano, empleaban provincialismos lingüísticos, que les eran reprochados, según advierte Suetonio. Marcial utilizaba el llamado lenguaje rústico cuando se proponía entretener y regocijar a los ciudadanos romanos; Décimo Bruto consiguió evadirse por Bolonia hacia Aquilea sin ser descubierto, porque "sabía la lengua del país"; y el mismo Suetonio refiere en la vida de Claudio, que este emperador no cuidaba de nombrar gobernadores que conociesen bien el latín, y nombró alguno que positivamente lo ignoraba ("latini sermonis ignarum").

Son estos y otros múltiples hechos de la misma índole, expresión de la coexistencia de distintos idiomas que llevaban a la mixtificación latinizante, y desde luego imponían la bifurcación del habla latina, expresamente reconocida por los escritores romanos. Marco Tulio reiteradamente distingue el latín urbano (la "urbanitas"), y el idioma vulgar (la "rusticitas"), en parte latino y en parte latinizante; Quintiliano contrapone a su vez esos dos tipos de lenguaje como inconfundibles ("urbanitas... cui contraria rusticitas"); A. Gelio cita en sus "Noches Aticas" el libro de P. Lavinio "De verbis sordidis"; y a la vez hace constar que para los romanos la "rusticitas" comprendía el lenguaje de provincias fuese "bárbaro" (esto es ajeno al latín), o mezclado con formas de latinidad (... "barbare" quem loqui dicimus id vitium non barbarorum —dicimus— sed "rusticum"; et cum eo vitio loquentes, rustici loqui dictabant"). Si hubiéramos de referirnos a las inscripciones, hallaríamos desde los primeros tiempos altinos "una mezcla inextricable de formas de toda data y de todo origen", como advierte Marouzeau ("Mémoires de la Soc. de Ling"), y antes Meillot ("Quelques innov. de la declinais lat."); mezcla que persiste y se acentúa sobre el latín vulgar en los tiempos sucesivos, y de lo cual nos conservan recuerdo, por no citar otros, Festo, "De significatione verborum", y Nonio Marcelo, "De compendiosa doctrina".

Para otros pormenores y conceptos, remitimos al lector a nuestra obra "Los problemas de la Filología comparada", t. I; y a los trabajos especiales de Wolfflin, "Bemerkungen über das Vulgarlatein"; Meister, "Altes Vulgar latein"; Stolz, "Gesh der lat. Sprache", etc., sin mentar los más conocidos de Fuchs, Seelman, Mohl, y otros.

De esta suerte y merced a la bifurcación aludida, mientras el latín "clásico" se desviaba del latín "vulgar" dejando camino expedito al resurgimiento de los idiomas de las provincias, que por un momento parecían extinguidos, el latín vulgar vino a su vez a fundirse más y más dentro de aquéllos favoreciendo su nuevo predominio bien que con recíprocas influencias. Así se explica como al mismo tiempo que ganaba en extensión el latín vulgar, perdía en representación real e intensiva; y simultáneamente con su difusión resurgían las lenguas de cada país, y se hacían destacar aún durante el imperio. Septimio Severo autorizaba ya la redacción de los "fideicomisos" en cualquier lengua, fuese o no esta "latina", griega, púnica o gálica ("quoqumque sermone reliqui possuit fideicommissa, non solum latine, vel graece, sed etiam púnico et gallico", como dice el Digest., 32, I, II). San Jerónimo refiere que el obispo Fortunato, en tiempo de Constantino escribía comentarios al Evangelio en lengua vulgar ("rustico sermone"); San Agustín, en sus "Confesiones", se gloría de que había aprendido el latín clásico sin azotes, mostrando con eso que era una lengua del todo ajena al uso común; cosa que revela en otros lugares de

sus obras, contraponiendo la lengua latinizante usual, y la púnica, al latín de los maestros romanos; el obispo de Tournay, en el 659, conocía además del latín la lengua "vulgar", de transformación latina, y la tudesca; San Adalbardo, primo de Carlo Magno, hablaba igualmente, el latín, el romance, y el tudesco, según hacen notar los Bolandos; y algún tiempo después encuéntranse documentos oficiales escritos en lengua común, a manera del Compromiso entre Carlos el Calvo y Luis el Germánico, etc., que confirman todo lo dicho sobre la vitalidad de las lenguas antiguas en su encuentro con las formas latinas. A fines del siglo VII el insigne monje S. Beda (673-735) se encargaba ya de hacer constar que "todavía" quedaban entonces quienes conocían el latín y el griego, como si fuese su "propia lengua" ("usque hodie supersunt de eorum discipulis, qui latinam graecamque linguam agnoscunt aeque ut propiam in qua nati sunt"); es decir que ya en aquella época se consideraba el conocimiento del latín cosa tan singular como el conocimiento del griego, y sólo personas de singular cultura lo poseían en forma de poder hablarlo al modo de la propia lengua o sea la "de su país natal", siquiera fuese éste de los romanizados bajo la acción latina. Innecesario creemos aportar otros datos para hacer ver como con la transformación del latín, que comienza en su propia cuna, hubo de originarse la complejidad lexicológica que se revela, aún históricamente, en el origen y evolución de las lenguas formadas bajo la influencia romana. Ni otra cosa nos permite el limitado espacio de que disponemos, y la premura con que se nos piden estas líneas para el periódico en que habrán de ser publicadas.

No es, pues, de extrañar, refiriéndonos a nuestra patria, que C. Plinio distinga claramente los nombres no latinos con que en España, celtas y celtíberos, conocían muchas piedras preciosas; que Tácito nos refiera de aquel español que dio muerte al pretor L. Pisón, que, en su "propia lengua" (es decir, en lengua no latina), dijo no revelaría sus cómplices; que el mismo Plinio y Silio Itálico, se refieran al lenguaje de España, y usen como expresión frecuente, "Hispani vocant, Hispani apellant, sermone patrio", etc., y que Marco Tulio califique de "bárbaros" (extraños), los versos de los poetas cordobeses llevados a Roma en tiempo de Sertorio. Aludiendo igualmente al lenguaje "bárbaro" (esto es, "no romano") de Galicia, escribía a su vez Silio Itálico:

"...Missit dives Gallaecia pubem barbara nunc patriis ululantem carmina linguis". Y Quinto Ennio hubo a su vez de recordar, que él hablaba español y no romano.

"Hispane, non romane, memoretis loqui me".

Por igual ilógico procedimiento al de la total absorción latina, o mejor, como natural aplicación de aquella errónea teoría, se ha pretendido que el latín fue el único lenguaje hablado en la España visigoda; sin advertir ni que esto era imposible, mientras vencedores y vencidos mantuvieran vida social y religiosa separada e independiente, lo cual duró por largo tiempo; ni que si algún idioma hubiera de imponerse, no sería ciertamente el latino, cual se supone hablado por los españoles, sino la lengua o lenguas de sus dominadores. Por otra parte, S. Leandro, el apóstol de los visigodos, da bien a entender la diversidad de lenguas existentes, cuando después de la aproximación religiosa de estos proclama en sus homilias la necesidad de que desaparezca la diversidad de lenguaje ("linguarum diversitate") siendo unos en el idioma, como eran unos en creencias y principios. S. Isidoro de Sevilla, además de mencionar la "lengua bárbara"

("bárbara lingua") de los mauritanos del imperio visigodo, repite con frecuencia la observación, "hispani vocant, corrupte dicitur, dicitur a vulgo", etcétera; en lo cual se revela la ingerencia de elementos extraños, natural resultado de la confluencia de idiomas diversos, como igualmente lo confirman muchas palabras citadas por el mismo insigne maestro, que no son latinas. Por esto pudo afirmar también Luis Vives que "sermoni pure latino sucessit mixtus quidam ex latino et peregrino".

No es esto decir que las formas latinas no tuviesen sus cultivadores en la época a que nos referimos. Antes bien, después del Concilio III de Toledo vuelve el clero a los clásicos con singular solicitud, y estos se estudian y se imitan en la floreciente escuela hispalense de S. Isidoro, centro de todo el clasicismo posterior.

Es a ella, y a la triple manifestación de la misma que representan los Braulios, Eugenios y Pablos Ermitenses, a quien se debe la cultura greco-latina que se encuentra entre los cristianos libres de la dominación sarracena, y entre los mozárabes, así como el que aparezcan entonces quienes, como Alvaro Cordovés, conozcan a Platón y Aristóteles, a Cicerón, Quintiliano, Tácito, Horacio, Virgilio, etc. Pero esta orientación latina que entonces se advierte en el lenguaje, si bien llevó a despojarlo de algunos elementos que todavía permanecían extraños y como yuxtapuestos, hizo que los ya adquiridos quedasen definitivamente fundidos en el habla española, al mismo tiempo que se introducían otras formas arábigas degeneradas que proporcionaron los mudéjares, y los que hablaban "aljamía", al aparecer en su pujanza las formas del romance castellano.

Por estos y otros datos que no es menester traer aquí, y que patentizan el incesante mudar del lenguaje con las varias vicisitudes de su historia y de la historia patria, se ve bien claramente la existencia de múltiples factores en la constitución del lenguaje nacional, y de los distintos idiomas regionales sujetos a iguales o mayores vicisitudes y más ajenos al proceso de unificación que se impone en la lengua nacional común; lo cual hace todavía más importante el estudio de los aludidos elementos lexicológicos que integran aquellas formas dialectales.

En tal sentido un "Diccionario etimológico gallego", seriamente trabajado, según el estado actual de los estudios glotológicos, no sólo sería un recuento del léxico gallego para su bien merecida valoración científica, sino una reconstrucción de su vida interna, que hiciera apreciar su verdadero alcance significativo, y la representación que le corresponde en los orígenes del castellano.

En la dulce y expresiva lengua de Galicia encuéntranse voces de origen "céltico", unas según la forma propia conocida, otras según las formas del viejo "bretón", del "gaélico", del "welch", etc.: voces de origen "gótico", y de origen germánico (los trabajos de Wrede y Meyer sobre la "lengua de los Vándalos" y la "de los Longobardos", respectivamente), pueden aún ser completados con voces germánicas gallegas: muchas otras de origen griego; con las de procedencia latina (aún literario y bajo latín); palabras, en fin, de progenie arábiga, fenicia, persa y sánscrita, siquiera sean menos abundosas. Lo cual por sí solo bastaría para hacer altamente interesante el estudio etimológico del idioma de la región galaica.

Es, sin duda, muy laudable y meritoria la publicación de un Diccionario donde se recojan las palabras del lenguaje regional, y que sea a la vez archivo de frases y modismos, como el que compone y edita la Real Academia Gallega. Pero eso, con ser mucho, no basta para levantar cum-

plidamente, y hacer respetar en el mundo intelectual el habla de nuestros padres y de nuestra pequeña patria.

Más de una vez hemos pensado en realizar la obra de que se trata, que hubiéramos efectuado ya, en la medida de nuestras fuerzas, si otras tareas científicas no lo hubieran impedido; sin que por ello renunciemos a dar cima a la empresa, si Dios nos lo permite, y las circunstancias de mayor holgura en otros trabajos fueren para ello propicias.

Los prestigios del idioma galaico, a parte del que pueden proporcionarle las obras literarias gallegas, dependen por modo muy especial de la representación glotológica que le proporcione el estudio etimológico de su léxico, siempre que se lleve a cabo, no de una manera superficial, sino seria y concienzudamente, y haciendo ver el nexo de las palabras gallegas con las correspondientes del tronco ario y semítico, unidas por la misma derivación etimológica. Labor ardua ciertamente, no tanto por su extensión como por la intención del trabajo de análisis e investigación que requiere; pero en ello es necesario pensar, en bien de nuestra lengua; y todas las entidades de hijos de Galicia, amantes de su tierra, prestaríanle un señalado servicio secundando con sus iniciativas y material cooperación una obra que les honraría, y que tan directamente habría de ceder en honor y enaltecimiento de la hermosa región galaica que los vio naver.

ANGEL AMOR RUIBAL
Santiago de Compostela

UN ANÁLISE DO TEATRO BURGUÉS

Vai pra case século e meio que a burguesía controla o teatro. Contrólao, de primeiras, polo custo dos terreos, que rubiron de tal xeito no século dazanove, que os traballadores tiveron que abandoar o centro da cidade, que hai bairros e residencias burguesas, e que ademáis os teatros están situados no centro da urbe, na súa case totalidá. Contrólao polo custo das localidás que, pra que un teatro deixe beneficios, aumenta arreo. Contrólao asimade na Francia pola centralización, de xeito que nas cidades nas que podería estabrecérese contaito con outro tipo de público, os espeitáculos non chegan, ou chegan serodiamente na forma de xiras. Contrólao, ó cabo, por meio dos críticos. É un grave erro opor o crítico dun xornal ó público. O crítico dun xornal é reflexo do seu público. Si di parvadas, é porque o público que lé o xornal tamén as dí: é vao por conseguinte estabrecer un antaganonismo antre os dous.

Temos, xa que logo, un control de cheo, cantimáis que o único que lle compre faguer a ista mesma burguesía pra que unha obra fracase, é non ir mirala. E non hai dúbida que a ditadura burguesa sobre do teatro ten creado un teatro burgués. ¿Trátase de algo que é só perigoso, da introdución dun contido determiñado nas obras de teatro, ou ben, é que a ditadura burguesa ten desfeito ate a estruitura do que debe ser o teatro? Isto é o que imos tencionar entender.

De primeiras, hai unha pregunta a faguer: ¿por qué viven os homes arrodeados das súas imaxes? Porque despóis de todo poderíase moi ben non ter ningunha imaxe. Baudelaire falaba da "tiranía da paixón humá". Ás veces cansa tanto ceder a esa tiranía durante o día enteiro que, meu Deus, ¿por qué temos aínda que dependurar retratos no dormidoiro?, ¿por qué ir ó teatro a se ollar ún mesmo representado?, ¿por qué se pasear antre estatuas que nos representan?, ¿pra que ir ó cine a reatopar arreo a imaxe de seu? Hai un xeito de seguranza que se dá a xente sobre de sí mesma (a xente, vostedes e máis eu) que ten algo de solprendente. Pero matínese un pouco e ollarase que non é tan doado de espricar. Coido que as xentes viven no meio das súas imaxes porque non consiguen seren ouxetos reás pra sí mesmos. Os homes son ouxetos pra os demáis, pero non acadan seren compretamente ouxetos pra sí mesmos. Tomemos un exempro individual, xa seña baixo do aspeito do adeprendizaxe do espello, tan importante na primeira nenez, xa dos erros do animaliño que se mira no espello, xa dos dun adulto que, de súpeto, nun coarto escuro olla a alguén nun espello e se non decata de que é il mesmo. Un chega dediante de sí mesmo coma un ouxeto, pois que chega dediante de sí como dediante doutro. Isto é a ouxetividá. Pero en canto nos reconocemos, xa non somos ouxetos. Porque ún non olla o seu propio rosto como olla o rosto dos máis. Ollao con elementos privilexiados porque temos un interés fondo nese que está ahí: non é posíbel dexergalo con ese vencello frío e formal que é a simple ollada. Hai unha especie de participación.

... E o que digo dun individo poido decilo tamén dun agrupamento social calisquera. Os homes non poden ollárense dende fora, e a valedeira

razón é que pra tomar verdadeiramente a un home como ouxeto, habería, de contra, que entender e non entender os seus aitos. Porque ún non pode, mesmamente, considerar que ten dediante de sí a un home verdadeiramente ouxetivado, alguén de quen poderemos afirmar que conocemos de veras, si non o conoce pola comprensión do que ese home percura, do que quere, é decir, a partir do seu futuro, dos seus esforzos máis persoás pra acadar os seus fins. Pero si conocemos a un home comprendéndoo, eso tamén quere decir que, inda que lle zafrañemos a súa conduita noutros plans, compartillamos os seus ouxetivos, e daquela metémonos nun mundo pecho de cheo, ou si vostedes queren limitado, limitado por ese mesmo home, do cal xa non poderemos sair enxamáis. Sí, por outra banda, deixamos de comprender os seus fins i ese home trócase nese intre nun ser que é únicamente comprensíbel, ou ó menos espricábele polo orde das cousas, nese mesmo intre teremos perdido ó home; de xeito que antre ista comprensión do home que fai que o home non seña enxamáis un ouxeto total senón un case-ouxeto pra os outros homes, e ista negativa a comprender, non hai lugar pra que os homes se conozan, os uns ós outros, de cheo, como ouxetos. Poderíase ser ouxeto total, prás formigas ou prós anxos, pero se non pode sélo prós homes, como homes.

... Poisque o teatro é unha imaxe, os xestos son a imaxe da aición, e o que nunca se ten dito dende que o teatro se aburguesóu, pero que compre decir, é que a aición dramática é a aición dos persoaxes. Sempre se coida que aición dramática quere decir grandes movementos, desprazamento de utillería. Non, eso non é aición, eso é barullo, balbordo. A aición propiamente dita é a do persoaxe; non hai no teatro outras imaxes que a imaxe do aito e si queremos saber o que é o teatro, temos que nos preguntar o que é un aito, porque o teatro non pode representar outra cousa que o aito. A escultura representa a forma dun corpo: o teatro representa a arte dese corpo. Por conseguinte, o que queremos recuperar cando imos ó teatro é a nosa propia imaxe; pero non a nosa probeza ou riqueza, a nosa vellez ou mocedá, sinón que o que queremos é ollar cómo aituamos, cómo traballamos, as dificultás coas que batemos, ollar que somos homes con principios, e que fixamos principios a esas aiciós.

Disgraciadamente, todo o que acabo de decir está moi lonxe do teatro burgués, e si isto do que falo se non asomella en nada ó que ven sucedendo na escea dende fai século e meio (con esceiciós, craro está) é porque o teatro burgués non desexa aición dramática. O que desexa máis ben é unha aición neodramática, pero non quere que se represente a aición do home, sinón a aición do autor que constrúe feitos. A burguesía quere obter unha imaxe de sí mesma, pero — e agora entendemos por qué Brecht crióu o teatro épico, ou seña, algo que vai nunha direición totalmente oposta — quere unha imaxe que seña participación pura, non quere en ausoluto facérese representar como case-ouxeto. Porque cando é totalmente ouxeto non é moi agradábel.

O teatro burgués é, pois, suxetivo, non porque se olle o que pasa no cerebre de cada persoaxe, pois moi a miudo se non olla nada, sinón porque a burguesía ten unha representación suxetiva de seu, ou seña, que se reproduza sobre da escea unha imaxe do home asegún a súa propia ideoloxía, e non percurando nista especie de mundo de individos que se ollan, de grupos que se xulgan antre sí, poisque si isto sucedera, o valor da burguesía tiraríase a discusión ,e iso, siñores, iso sería perigoso.

Cóidase que o que é malo na burguesía é humán, porque sempre se dí: é humán, cando alguén fai unha falcatruada. Así pois, compre que ista na-

tureza seña mala, inmutábel. Non teima moito nisto porque a cousa está crara. Si o home é malo, dise a burguesía, o que conta é o orde, non importa cal. Ademáis, si a natureza humá é mala i eterna, resulta evidente que todo esforzo será inútei pra realizar progresos. Pero aituar, que é mesmamente o ouxeto do teatro, é cambear o mundo, e necesariamente trocárese a sí mesmo. Moi ben. A burguesía ten cambeado ó mundo fondamente, mais agora non sinte desexo algún de que a cambeen a ela, sobre todo dende fora: si cambea, é principalmente pra se adaitar, pra conservar o que ten, e por iso esíxelle ó teatro que non a desacougue coa idea do aito. Compre que o elemento emotivo, como na filosofía aristotélica, seña unha perturbación súpeta antre dous intres de calma, poisque o teatro burgués ten sustituído a aición pola paixón, e por aición enténdese só unha construción práitica.

Brecht estimaba que a distancia non era dabondo grande antre os aitores e os espeitadores, que se faguían esforzos demáis pra conmover a istes e non os suficintes pra amosarlles. Noutras palabras, que había sobexas relaciós de participación, imaxes demáis e non dabonda ouxetividá. Eu coido que o público burgués está tolo, pero non porque compartille, sinón porque compartilla dunha imaxe que é a imaxe dun tolo.

Temos arostora varias obras de teatro que recollen outravolta os temas espresionistas, sin se decatar, de boa fe. Por exemplo, o tema de Beckett *Agardando a Godot,* é unha obra moi notábel, na miña opinión a millor obra de teatro dende 1945; pero hai que reconocer que é espresionista, e ó mesmo tempo pesimista. O seu contido comprácelles no fondo ós burgueses. De igoal xeito, outra obra recente. *O Rinoceronte,* de Ionesco, é unha peza espresionista porque temos a un home que se troca en rinoceronte. ¿E que é iso de se trocar en rinoceronte? ¿É como trocárese en faseista, ou en comunista, ou en ámbalas cousas? Está moi craro que si o público burgués queda moi compracido é porque se trata das dúas cousas. É imposíbel retirar unha soia palabra da peza de Ionesco que non nos diga que unha grande disgracia, un grande perigo de aniquilamento, ameaza ó mundo e que, por Deus, o perigo de contaxio é gravísimo. ¿E por qué hai ún que resiste? Ó menos poderíamos sabelo, pero non, non sabemos nada. Resiste porque está ahí. Resiste porque é Ionesco, representa a Ionesco, e dí entón: eu resisto, e quédase ahí, no meio dos rinocerontes, pra defender soio ó home, sin que seipamos craramente despóis de todo, sinón sería millor ser rinoceronte. Iso se non ten probado...

Ou seña, que se ten o dereito a zafrañar cousas ós burgueses pero só como homes, nunca como burgueses. Toda a custión radica ahí. Compre que o pesimismo seña total, que seña un pesimismo que condene tódalas posibilidás, tódalas espranzas dos individos. Pero si é un pesimismo moderado que diga sinxelamente: a situación non é boa, as nosas crases dirixentes poderían faguer as cousas un algo millor, ah, daquela iso non é teatro, iso é subversión

Con isto quero decir que non debe ún creer que un teatro pesimista non é un teatro burgués. Todo o teatro que remato de indicar, o teatro do "laisser-aller", "laisser-faire", do fracaso e do mal, é teatro burpués. Si pola contra queremos saber o que é o teatro, hai que coller o camiño contrallo. Con isto digo que a aición dramática é a descrición dunha aición, a posta en drama dunha aición, unha ou varias, de varios individos ou de todo un grupo, que debe haber xentes que se miren levadas a desexar algo e que tencionen realizalo. Pouco importa si o acadan ou fracasan, o certo é que deben realizar na escea unha tentativa e isto é o que queremos ollar.

Esiste un problema que fai que no fondo os acesorios non sirvan pra ren. A decoración non sirve enxamáis pra nada, ausolutamente pra nada. Unha peza non pode iluminar con nada. O papel do direitor de escea non pode ser ese, pois o único que estará a faguer nese caso serán anacos de virtuosismo. O único xeito é o xesto. Dil nacen os ouxetos: o xesto de apuñalar fai nacer o puñal.

O problema verdadeiro consiste en saber como criar contradiciós reás, e unha dialéitica real do ouxeto e do aito e do home no teatro: esa é unha das cousas menos doadas, porque mesmamente o ouxeto ven despóis da aición. No cine enxendra a aición; no teatro ven depóis, é enxendrado por aquéla. De xeito que todo o problema da dialéitica do traballo é un problema real. É posíbel relatar no cine sin que ninguén se aborreza, a vida dun mecánico nun documental; pero, ¿é posíbel no teatro? ¿Cunha locomotora de cartón? ¿Con luces de bengala que se acenden cando a locomotora arrinque? É imposíbel, e nembargante, ¿de que ha falar o teatro si non é do traballo, poisque ó cabo a aición e o traballo son a mesma cousa? Veleiquí a verdadeira contradición íntima do teatro, e velahí porque non está resolta aínda; porque non abonda, como o demostra o teatro épico, amosar contradiciós que enxendren aiciós, que no fondo non son porque levan sobexamente a marca das súas maldiciós anteriores. Pero o que hai que pescudar é o xeito de levar o traballo ó teatro sin faguer que alguén diga: "¡Ai, cómo teño traballado!", e iso enxamáis se ten resolto..., hai un idioma peculiar ó teatro, que debe ser tan irreversíbel como a aición. É decir, que compre que nin nunha soia das frases, nin nun soio anaco da prosa dramática que pronuncia un aitor, poida poñérese unha frase denantes que a outra, ó degoxo de calquera. O senso da aición radica en que se radicaliza arreo, a menos que o que está a realizala morra, ou que ocurra unha interferencia con outra cousa, pero a aición propiamente dita vai deica o fin, é irreversíbel, e si o é, a historia tamén debe ser irreversíbel.

E preguntaranme: ¿Pero non hai máis nada que a aición? ¿Non hai paixós? ¿Non vai a amárese á xente? ¿Nin a odiárese? ¿É que o teatro debe ser unha cousa tan dura e fría como vostede dí? I eu digo que, pola contra, só teremos persoaxes apaixoados, pero únicamente no bo senso da palabra apaixoado, non no malo. O mal senso da palabra paixón é o cegárese totalmente pra sí mesmo e pra os máis, o que nos fai cometer parvadas e alonxarnos por último do noso interés destruíndo a todos os que están a noso arredor, sin comprender nada do que nos ocurre. Fálase dun ataque de paixón: noutras palabras, un ataque de parvada. Enxamáis conocín xente así. Conocín a parvos pero a parvada e a paixón non ían por necesidá xuntas i en xeneral, cando eran apaixoadas eran menos parvas.

É imposíbel distinguir arestora en ninguén de nós ó home individual do home social, e o home social é no fondo de calisquera das nosas paixós, como unha esixencia. A envexa é unha esixencia, unha paixón estremamente disgraciada, pero ó mesmo tempo é un sentimento de direito. E mesmamente a paixón é un xeito de se dar razón, de se referir a todo un mundo social de esixencias e valores. Pra xustificar o desexo de se adonar dalgunha cousa, de destruír ou costruír algo. Os apaixoados enxamáis teñen feito outra cousa que razoar, ás veces amolan moito. E Pirandello decatouse diso. Cada vez que en Pirandello hai un home engulipado por unha paixón, fala arreo, pois a paixón esprésase por palabras, por cálculos, pola percura... Vaillant dixo que os italiáns eran xuristas, i eu coido que os apaixoados son tamén xuristas, e nesa circustancia a paixón aparez na realidá cando un dereito é mancado e por conseguinte a paixón é un fenó-

meno recíproco, no senso de que é unha reivindicación social que manifesta un individo coa decisión de chegar deica o fin pra realizala. A partir diste intre, compre que se estime mancado polo outro e que o outro se estime mancado por ese dereito. A paixón non esiste máis que na forma de esixencias contraditorias.

No teatro se non necesita sicoloxía. A sicoloxía é unha perda de tempo, porque as obras son longas; a atención do público forzosamente non pode durar máis que un intre e os matices non teñen ningún interés. Unha obra de teatro consiste en botar xente a unha empresa. Non hai necesidá de faguer sicoloxía, pola contra, compre delimitar con grande esaititude qué posición, qué situación pode adoitar cada persoaxe, en función das cousas e das contradiciós que se producen con respito da aición principal; é así como temos certo número de persoaxes secundarios e primarios que se definirán todos a traveso da aición mesma, que debe ser unha empresa común, coas contradiciós de cada quen e de todos. Por exemplo, as contradiciós da guerra veñen dadas polas contradiciós de *A Nai Carraxe*, de Brecht, porque se trata dunha muller que morre da guerra e vive dela. A guerra faille todo o mal posíbel, pero a nai non pode vivir sin ela; é ditosa cando a guerra recomeza i é ademirábel que Brecht teña escollido as contradiciós da guerra pra amosala. Ate ahí todo vai ben. Todos estamos dacordo, pero o problema verdadeiro é outro. O problema prantéxase a partir do intre no que nos preguntamos: ¿Compre que o ouxeto así criado, que é a obra de teatro, seña representado como ouxeto ou como imaxe dediante dos espeitadores?, ¿compre realmente, co pretesto de que a burguesía o empregaba como unha arma, refugar a participación que é, pola contra, a esencia fonda do teatro? E si non a suprime, ¿compre, ó menos, reducila de xeito de dar unha parte maior á apricación e ó conocemento ou hai que se negar mesmamente a suprimir ista participación? O teatro épico quere amostrárenos a aventura individuai ó espricar a aventura social, e quere ó mesmo tempo, dun xeito non didáitico, pero baseándose en obras didáiticas, amosárenos as consecuencias e máis as correiciós recíprocas partindo dun sistema máis amplo, por exemplo a sociedá capitalista moderna.

Brecht escolle. Proba dilo é que en *O circo de tiza,* distingue pranos de realidá, persoaxes; que teña xuicios políticos ou morás, ou o que se queira, sobre diles, pode discutírese, pero, ¿por qué decrarar a priori que algús, é decir os malos (por exemplo, os brutáns que gardan o pazo e xogan ás cartas todo o día e asasinan como si nada), por qué decrarar que deben levar carantoñas, namentras os outros dous ou tres persoaxes do pobo simple non as levarán? Nese intre estabrecemos, no nome das contradiciós sociás, as xentes que son verdadeiramente corpos valeiros, que están rilladas por dentro e que abonda con que as representemos con carantoñas. Deseguida, outra categoría que será menos prósima que a da máscara, pero de todos xeitos humá, e por cabo a criada e o seu noivo, que son un home verdadeiro e unha muller verdadeira, case sin fardos e que aitúan dun xeito natural porque atravesan unha especie de prenitú. Pero, ¿por qué teñen de ser máis pleos que os gardas, co gallo de que fan cousas que van no senso da utilidá social, no senso da súa natureza e da realidade? Aquelas son xentes que non son nin máis nin menos pleas, son homes. E iste xeito de concebir as cousas é dabondo sinxelo, consiste en decir que o home trócase en algo abstraito, o que é unha maneira de comprender ó marxismo que non é a axeitada. Hai, xa que logo, unha especie de posición sumamente dubidosa ideolóxicamente, no feito de estabrecer perspeitivas de realidá. Isto se non pode aceptar. A realidá non pode poñérese en pers-

peitiva porque esiste sobre diferentes planos, pero un home é un home, seña quen seña, e non hai algús que deban representárense millor e outros pior. Si iso é un punto de vista estético, compre que se funde sobre dalgo e non se funda sobre nada. Así, pois, como vostedes ollan, constrúense xerarquías e perspeitivas que non só non son comenentes, sinón que ademáis ¿qué nos proba que iste xeito de suprimir a participación que se precura deriva dunha verdadeira filosofía? Non hai dúbida de que Marx é o meirande filósofo do século XIX, nin de que Brecht léu a Marx e conocíao moi ben. Pero tampouco hai dúbida de que eisisten cinco centas interpretaciós diferentes de Marx. Por conseguinte ¿por qué decrarar que o teatro debe ser demostrativo sin non está seguro do que demostra? É decir que si o teatro debe limitárese a algunhas reflesiós, a levar á aición algús pensamentos moi rudimentarios que se atopan en Marx, os máis simples, non miro que pra eles seña necesario faguer a distanciación. Si o teatro debe ir máis lonxe, entón que nos digan de qué se trata, e o que se nos quere amosar.

¿Qué proba eisiste de que non haberá moitos teatros épicos con sensos diversos, poisque a diferencia antre o teatro épico e o dramático é que o autor que fai teatro dramático fala no seu propio nome, é decir, conta con unha historia coas súas interpretaciós propias, namentras que o outro autor é demostrativo e se non espresa coas súas propias palabras, bórrase como autor, ó mesmo tempo que borra ó espeitador dediante do espeitáculo que amosa? E a ese nivel todo vai moi ben porque se trata dunha sociedá que está a piques de desaparecer, e tomamos o punto de vista dunha das crases, por exemplo, a que está en ascenso e vai domear. Todo vai moi ben nun período no que Brecht pode estimárese portavoz das crases desposeídas, é "xuez i espricador" do que é a burguesía pra esas crases. Pero supoñamos que na Alemaña Oriental, por exemplo, Brecht houbera tido a oportunidá de falar da Alemaña Oriental. Supoñamos que Brecht tivera querido espricar pra sí ou pra o seu público, en qué poden consistir tamén as contradiciós da sociedá socialista. ¿Teria adoitado o mesmo método? ¿Teríamos ollado aituar con máscaras a funcionarios culpabres dun pouco de desleixo ou dunha falla total de imaxinación? ¿Teríamolos ollado dende fora e no absurdo das súas contradiciós, poisque Brecht era honesto, pero dende dentro, é decir, en simpatía? Noutras palabras, si imaxinamos a historia dun funcionario que ten cometido erros, fallas que manifestan as contradiciós do socialismo, estóu convencido de que Brecht trataría a ese persoaxe tomando en consideración os seus fins, estimando que se trata dun home que viña definido por fins que compre entender, que eran os fins de Bretch, é decir, rematar a Revolución. Cando un autor non compartilla os fins do grupo social que está definido, pode nefeito criar un xeito de alonxamento, e por conseguinte amosárese ós individos dende fora; pero cando se está nunha sociedá cuios principios se comparten, isto faise moito menos doado e polo tanto o autor ten que decir: "Sí, é culpabre, pero probe rapaz, hai que se decatar das dificultás que esisten, e das contradiciós", etc. Nese intre temos que faguer outro tipo de teatro. Un teatro que tencione comprender, e mesmamente a diferencia antre o épico e o dramático, é que no dramático pódese tencionar comprender e no épico, tal como se presenta hoxe, espricase o que se non comprende. Non estóu a falar do propio Brecht, sinón dun xeito xeneral. Pero si vostedes queren, diremos que si hai unha insuficiencia moi crara no épico, é que Brecht nunca (e polo máis non tiña razón pra o facer) resolvéu dentro do cadro do marxismo o problema da suxetividá e da ouxetividá. E que por conseguinte nunca puido dar un lugar verdadeiro á suxetividá no seu teatro, tal como ísta debe ser.

... O grave defeito do teatro dramático é que xurdíu do teatro burgués, que nacéu de meios criados polo individualismo, que está mal adaitado pra falar, por exemplo, do traballo (como o está o épico), pero evidentemente sería unha pena renunciar a unha ou a outra rama do teatro ou que calquer autor non poda, si o desexa, tencionar facer verdadeiro drama épico ou dramático. Por todo ísto, semella que tódalas forzas que o novo teatro pode opoñer ás pezas burguesas, que se ollan arestora, deben unírense e que non hai un verdadeiro antagonismo antre a forma dramática e a forma épica, senón que a unha tende cara a case-ouxetividá do ouxeto, é decir do home, e o seu erro está en coidar que poida dar unha sociedá-ouxeto ó espeitador, mentres que a outra, si se non corrixe percurando a ouxetividá inclinaríase demáis cara a simpatía, e correría o risco de caír da banda burguesa.

Por conseguinte, coido eu que é antre istas dúas formas de teatro que debe prantexárese hoxe o problema.

JEAN PAUL SARTRE
Trad. COSME BARREIROS
Vigo

O MEU GALEGUISMO *

A miña posición ante o galeguismo é apolítica. Quero que a serenidade enfríe os meus xuicios e os arrede das xenreiras e dos amores con pasión. Teño fondas e moi fortes ideâs políticas, e tívenas sempre dende que era case un neno; mais as impurezas da realidade, que decía Cánovas, o meu cada ves maior escepticismo dos homes e das súas organizacións, e o medo ás inxusticias humás —cecáis algunhas esistentes deica que fine o mundo— arrincaron de min toda vocación de político e coido que pra sempre. En troques, teño unha inesgotábel curiosidade por saber, un esprito ilimitado de crítica e unha grande estima da propia dinidade. Por iso, sen ser de ningún partido político, a miña alma é, dende fai moitos anos, galeguista.

Cando eu comezaba os estudos de segunda insinanza, encetéi a decatarme que de algúns dos postos máis esgrevios de Santiago fixéranse donos homes non nados na nosa Terra, que seguían chamando a outros veciños seus, namentras os de aquí xexuaban. E fixeime en que paisanos deles eran os que facían bulra da nosa lingoa e do noso carácter, na súa literatura e nos seus falares. Eu téñolle un grande amor á humanidade, e coido que os mesmos Estados de hoxe están chamados co tempo, máis cedo ou máis tarde, xuntos ou soparados, a deixar caír os muros das fronteiras ante o degoiro de paz, de humanidade e ate de intrés de todos. E, por ende, non collín odio aos que así nos aldraxaban; máis aínda: estiméi que a xuntanza con eles na unidade hispana é unha andada máis na roita da humanidade, que as patrias galega e outras fixeron fai xa tempo.

O que sinificóu pra min aquel desprecio foi a proba crarísima de que Galicia era un pobo con caraiterísticas de persoalidade propia, e que así como os románs despreciaban ás xentes de alén das fronteiras, non por seren incultas sinón por non ser súas, tamén algúns do noso Estado abafábannos por non ser seus de todo. Porque na laboura de desgaleguización que dende varios séculos víñase facendo, eles víranse fracasados; i ésta forteza da nosa Terra contra do aniquilamento ó que fora condeada non deixóu de alegrarme.

Teño entón que confesar que a orixe do meu galeguismo, foi un resentimento. Tamén o foi, ao menos en moita parte, a do noso grande poeta Rosalía, como imos remembrar trascribindo uns anacos do prólogo de *Cantares gallegos,* tan sentido e tan docemente femenino:

"...Todo o que tuvo un eco, unha voz, un runxido por leve que fose, con tal que chegase a conmoverme, todo esto me atrevín a cantar neste

---

* Ven de se finar en Compostela, onde residía, o catedrático de Dereito da súa Universidá, Prof. Pedret Casado. Vencellado dende novo ós problemas da cultura galega, fora membro destacado do desaparecido "Seminario de Estudos Galegos", e posteriormente do "Instituto P. Sarmiento", do que era Vicepresidente no intre do seu pasamento.

Como póstumo homenaxe ó estudoso profesor, reproducimos nistas páxinas o presente artigo que él publicara no outono de 1934, no n.º 4 da revista "Alento".

homilde libro pra desir unha vez siquera i anque sea torpemente, aos que sin razón nin conocemento algún nos desprezan, que a nosa Terra é dina de alabanzas, e que a nosa lingoa non é aquela que bastardean e champurran torpemente nas máis ilustradisimas provincias...".

"...Non quero ferir con esto a susceptibilidade de naide, anque a decir verdade ben poidera perdonárselle este pequeno desafogo a quen tan ferida foi de todos...".

"...Foi éste o móvil principal que me impeleu a pubricar este libro, que máis que nadie conozo que necesita a indulxencia de todos...".

Pero a miña dinidade de galego e a miña vocación científica arelaban atopar unha base con qué defender positivamente a miña posición galeguista; e fun, como non podía menos, á Historia, a grande mestra da vida, que gorenta a miña curiosidade e que dá o método aos meus estudos. E velahí a interpretación que dela fixen:

Despóis dos pobos prehistóricos aparécenos nesta Terra o celta, que foi o que formóu o cerne de Galicia. ¡Eu vexo no esprito galego, tan crítico, tan irónico (a ironía paréceme o xesto de piedade que fai humán ao crítico), tan aventureiro, tan cheo de sentimento, tantos puntos de somellanza cos bretóns e os irlandeses! Abelardo empeza a crítica na Edade Meia en Europa, e Feixóo na Moderna en España. Chateaubriand, bretón, busca fantasías, como o irlandés Joyce, e puntos de vista estranamente novos. Renán, despóis de deitar a súa fé sinxela, atópase cunha melanconía que ten de ser máis compañeira del aínda que a súa tan querida e agarimosa irmá Henriette, pois ha morrer con el. Sánchez, o galego escéptico do século XVI, despóis de destruír o peripatetismo, quer unha parte positiva da súa filosofía que nel é unha fantasía, como a de Renán da suprema perfeición da ciencia.

Pra min, en troques, os románs, que domeñaron Galicia pra sacarlle a riqueza en metaes do fondo do seu chan, e que foron a ocasión do estendemento do Cristianismo e así da civilización nova na nosa Terra, pasan sen deixar rastos da súa estada no noso carácter. Este pobo de brétemas, de vexetación vizosa, de montanas laberínticas, de mar escuro, non se axeita ben co clasicismo.

Mais o século IV, cando xa non é Italia a hexémona do imperio, senón que xermáns e orientás mandan máis que aquela, déitanos unha belida luzada sobre Galicia, que entón é, na súa porción máis culta, cristiá. Eteria a pelengrina, se é galega, Prisciliano o primeiro grande herexe da Peninsua (pois coido con Duchesne e Künstle que Paret e Babut son unilaterás nos seus bondosos xuicios), Orosio o historiador universal primeiro, e os Avitos viaxeiros, teñen algunhas notas de galeguidade: na súa longa viaxata Eteria, e na súa superioridade como muller, que é un dos rasgos do noso pobo o haber tido e tér mulleres de moito siso; na súa crítica i erudición, Prisciliano; no seu anceio de saber, a pesares das viaxatas incómodas, Orosio e os Avitos. Mais o que mellor se saca cara o fin do periodo román, é a perda da seudomórfosis que impuxera a conquista por Roma e que o cristianismo arredóu coa súa devolución da liberdade á conciencia.

Os suevos como xermáns occidentás, máis semellantes aos celtas que os románs, ensarillanse nas loitas cos hispanos e os godos, e non se vé aínda ben o seu comportamento na Historia; mais ao fin do seu dominio, a presencia de San Martiño de Braga fainos ver que o Cristianismo man-

tiñase aínda cheo de cultura, e que os reis suevos eran ademiradores da Eirexa como máis tarde habían sélo os godos. Cando Leovexildo xuntóu Galicia ao seu reino, o noso pobo pareceu baixar en esprendor; pero San Froitoso e San Valerio crearon axiña outra forma de espresión da nosa persoalidade: o espritualismo enlevado no estado de ascetismo cristián.

Coa perda do reino gótico esmorece de novo a nosa Terra; mais dentro dun século, cando a comezos do IX descóbrese o sepulcro de Santiago, convírtese este fisterre en termo de todos os vieiros de Occidente, i é o momento de grandeza incomparábel de Galicia, que fai que a nosa língoa chegue a adulta denantes que a castelá, e que os poetas dos Cancioneiros amostren a ialma galega xa conscente de sí e que os alicerces da nosa persoalidade política, postos por homes como Xelmírez, non poidan destruírse máis. Emporiso, a tomada de Toledo por Alfonso VI foi o fado que había afundir o noso orgulo. Xelmírez xa tivo que loitar á defensiva. Pero é Alfonso o Emperador o que apurou a decadencia de Galicia. Entón xurdía na nosa veira do sul un reino que había chegar a ser axiña moi grorioso, e que había recoller agarimoso a nosa língoa pra levala polos mares descoñecidos a lle dar un carácter de universalidade cando na España unha política trabucada comezábaa a despreciar.

Ate o reinado da Casa de Avis, Galicia tivo moita influencia en Portugal. Pero o sepulcro de Santiago, padroeiro grorioso pra todos os hispanos, o esgrevio esprito comercial e mariñeiro dos portugueses e o arredamento do reino de Castela do de León con Fernando II, tan amante de Galicia como o seu fillo Alfonso IX, impidiron a xuntanza da nosa Terra co seu prolongamento natural.

San Fernando, ao reaxuntar León a Castela, foi quen comezóu a unidade política que despóis os Reis Católicos habían rematar. Xa os nosos nobres aséntanse noutras terras conqueridas aos mouros, e a burguesía de Castela pode máis que os Grandes que fican esnaquizándose os uns aos outros en Galicia; pois non pode negárese que os Concellos casteláns, avanzados na loita contra os mouros, foron os que deron a hexemonía a Castela frente a Galicia devastada polos señores, que preferiron o egoísmo á felicidade e ó desenrolo do noso país.

Por esto eu non lle boto a culpa maior a Castela, do asoballamento de Galicia. Aínda digo máis: osmo que, se a grorioso literatura castelá dos séculos XVI e XVII nos aldraxóu, foi por causa nosa, pois nada pode ser máis noxento que o esquecemento e renuncia á propia persoalidade. Coido tamén que Castela, como nós, como todos os hispanos, padecéu no seu progreso por agarimar un concepto escesivamente respeitoso da realeza que os Austrias impuxeron e que os Borbóns seguiron. A conceición xurídica ausolutista e unitaria daqués tempos, que agrilloaba aos mesmos monarcas, serviuse da língoa de Castela, porque era o que usaba a maior parte de España e á que erguera a deixadez dos outros pobos peninsuares.

Mais cando o esprito antidinástico comeza a espallarse dende Francia, e a Guerra da Independencia desbota a seudomórfosis que dinastías estranxeiras impuxeran a España, xurde o renacemento da nosa língoa, preludiado xa no século XVIII por un home como o P. Sarmiento cheo de cultura, de inxenio, de carácter e de amor á Terra; e aparez craro a meiados do XIX con Rosalía, toda tenrura, chorosa case sempre, como Galicia sofrinte, encarnación purísima da dozura e da dór do noso pobo; e con Pondal, que lembrando as grorias guerreiras dos vellos celtas, e axeitando a súa voz e a súa alma ao fungar ruidoso dos pinares espesos de Bergan-

tiños e ao soar do mar bravo da costa da morte, seméllanos un bardo redivivo, que, pra contarnos os seus trunfos da tempestade arrepiante en versos fortes, aparez de volta da súa multisecular estada na verde Erín na mañán groriosa co rosicler da aurora, acenándonos cun xeito rexo de direitor de almas, que pra a Iberia, que el cré caduca, ha vir un día a lus, desta querida Terra de Breogán e del.

Galicia, a traveso da Historia, aparécenos así un pobo de persoalidade propia. Os mesmos estranos recoñéceno, e, por conseguinte, se non a houbese había que facer conciencia galega. A nosa Terra ten un grande incomenente: o da chea de fillos seus que fora dela, sobre todo en Madrid, sen base ningunha, reciben un lixeiro barnís científico e cóidanse xa homes de cultura. Non se decatan de que ao non estudar ó seu pobo, a razón da diferencia da nosa Terra das outras hispanas, mentras procuran as novedades que os seus mestres da capital lles dan, xeneralmente, por disgracia, de segunda man, fica torto o seu saber e traicioan a súa obriga de ensinar ao anaco de Humanidade que son os nosos paisanos.

Frente a Cataluña, que ten unha gran cidade, que pode ser i é árbidra de modas, o noso pobo está espallado nos seus nove décimos polos campos. Por iso a conciencia da persoalidade debe comezar nos nosos poucos homes cultos, pra ir medrando co aprendizaxe que deles reciban os outros. Felismente, hoxe os máis dos galegos lídos que teñen orixinalidade, vóltanse cada día máis pra as nosas cousas. Eles recibiron do pobo a inspiración, a vida dos seus sentires, e bós e xenerosos, con amor de gratitude a aquél, traballan i estudan, decatándose ademáis de que os homes que fixeron e fan algo pola Terra, non foron nen son, agás de honrosas esceicións, os non galegos, aínda os que aquí viven, senón algúns fillos de Galicia a quenes lles doi a escravitude dos seus irmáns. Por esto, na ringleira de homes representativos da Terra, seguidores da roita de Xelmírez, Sarmiento, Rosalía, Pondal, López Ferreiro... non poderán endexamáis pórse tantos malos i egoístas políticos como Galicia na Restauración dou; ou homes de ciencia de Ateneo de Madrid, semellantes no pequenísimo valor da súa maior parte, a tantos que pola "sociedade de bombos mútuos" e a incultura do pobo español en xéral, medran por alá, senón outros que na nosa patria viven encariñados con ela: artistas sobráns do pincel ou da pruma, que saben recoller i espresar, fera ou docemente, o esprito compricado das nosas xentes; eruditos siareiros, que saben gostar toda a dozura dunha nova sabida máis sobre Galicia; filósofos que atopan nas nosas cousas e no noso xeito de ser as froles esquisitas nas que libar o mel dos seus análises; ou meros grandes sentidores, que tanta falla nos fan, proeles todos na roita de lus que debe seguir a mocedade galega.

PAULINO PEDRET CASADO
Santiago

COINCIDENCIA EN FERNANDO PESSOA E ALFONSO CASTELAO

O primeiro poeta do mundo que chamóu ás lágrimas pérolas era un xenio. Os outros, que reincidiran na maravillosa comparación, non pasan de imbecis. Se unha mera imaxen pode entrar a circular polo mundo fora e converterse en propriedade de calquer cidadán da "república das letras", até con muita máis facilidade os temas ou motivos da inspiración (ouh a difícil orixinalidade!), poden transformarse en logradouro común. A literatura apresenta asín eses dous sinales de mera repetición: autores que utilizan imaxens, símbolos e metáforas xa inventados polos seus antecesores e autores que se inspiran nos mesmos temas. O inspirarse, porén, nun mesmo tema non quer decir desde logo que esista mera imitanza, porque a inspiración pode levar un curso diferente, un novo sentido, un releve especial, unha autonomía propria. Imitar é plaxiar, mais coidado con este xuicio. É que esiste un outro fenómeno, o da coincidencia. O tema é o mesmo, a sensibilidade con que é tratado, e todavía non esiste plaxio porque os autores ou se ignoraban ou non tiñan mesmo coñecimento das súas criaciós literarias. O fenómeno da coincidencia afasta de sí calquer mancha de plaxio e é absolutamente honesto na súa singular polaridade. Non deixa de ser un raro fenómeno, tan raro como un cometa visível na terra.

Recentemente lín o libro de breves contos do estraordinario escritor-pintor galego Alfonso R. Castelao (1886-1950) intitulado *Cosas*, e que orixinariamente foran publicados nos anos 1926 e 1929 en língua galega. Castelao era un sentimental co sentido das realidades que alienan ó home, o que o convertéu nun humorista coa máscara do riso-tráxico, tal vez o riso máis amargo que a Iberia xa deu. As súas rápidas estampas, dun impresionismo lacónico mais terribelmente profundo, eran antecedidas por deseños alusivos. Non sabemos se a prosa era un prolongamento dos seus deseños ou caricaturas ou, se polo contrario, éstas ilustraban o esencial da prosa, porque entre deseño e prosa a fusión é completa. A mesma emoción que o levaba a deseñar un camponés na taberna con ár nostálxico o facía escreber a prosa dese ambiente nunha calquer perdida taberna. Xulgo que Castelao, se escrebía un texto logo o ilustraba con un deseño e se facía en primeiro lugar o deseño lle seguiría imediatamente a prosa complementaria.

No libro *Cosas* hai un texto, xa cerca do final do libro, que se chama "Era un meniño de manteiga". Ilústrao un neno en pixama, coas mans nos bolsos e prendendo un brinquedo, un cabaliño de madeira. O neno ten o farto cabelo encaracolado e uns ollos de ternura e absoluta inocencia. O deseño logo cría no leitor un estado previo de candura. O texto é o seguinte (tradúzoo da edición castellana de *Cosas*, na coleción "Libro de bolsillo" da Alianza Editorial, Madrid, 1967, e non da edición primitiva en galego):

Era um menino de manteiga, precioso como um cravo. Nenhuma senhora o podia ver sem o beijar logo de seguida.

Vestidito como um príncipe de lenda, tinha um olhar entristecido como de criança que tivesse crescido entre sedas e beijos.

Os seus vestidos primorosos faziam do menino um bonequito apetecível para beijar com deleite.

O seu traje de carnaval levava dois meses de trabalho e a sua mãe morria de alegría.

Porque ao seu lado todos os demais meninos até davam pena, vestidos com os seus trajes modestos.

Mas a fermosura do menino foi a sua desgraça.

Pouco a pouco, ao socaire dos mimos, o menino tornou-se jóvem. Um jóvem cheio de bondade. Uma bondade cheia de inocência.

O jóvem entrou numa Académia Militar e a sua mãe chorava, chorava, se bem que no fundo de sua alma ela desejasse que seu filho fôsse distinto.

E quando chegou vestido de cadete a mãe enloqueceu de alêgria. E o jóvem continuava com a sua bondade limpa e branca de menino.

Um dia o jóvem marchou para a guerra a cumprir as obrigações da súa profissão.

E aí caiu ferido de morte. E ao morrer não disse mais que esta frase tremenda: "Ai, minha mamãzinha!".

Esta a breve e triste historia que nos conta Castelao. Os valores son evidenciados polo contraste: a bondade da nai refrexada na bondade do fillo pugnando coa brutalidade da guerra; a xuventude que cesa brutalmente e non estaba preparada para vida tan diferente da soñada.

Compuxo Alfonso Castelao este texto en 1926, 1927, 1928 ou en 1929? Foi nun destes anos. Só polos xornáis se podería estabelecer unha data, e mesmo ésta relativa pois o texto non está en sí datado.

Lín este breve conto de Castelao e imediatamente me lembrei da famosa poesía *O Menino da sua Mãe* dê Fernando Pessoa (1888-1935) e que todo o mundo culto coñece. O tema explorado é o mesmo: o contraste do xoven fillo ben amado e mimado, "o menino da sua mãe", feito de manteiga e bondade e que a bruta guerra logo leva nun sen-sentido confranxedor.

Vale a pena reproducir o poema de Fernando Pessoa para mostrar e probar tan sensacional coincidencia de sensibilidades perante un mesmo tema. O conto de Castelao non deixa de ser un poema en prosa polo que debemos falar, nun caso e noutro, en sensibilidade poética de dous autores perante un mesmo tema. O efeito desexado, o contraste entre bondade e maldade, entre soño e realidade, entre vida e destino, é o mesmo en Pessoa e en Castelao e igualmente intenso. Eis o poema de Pessoa:

No plaino abandonado
Que a morna brisa aquece,
de balas traspassado—
Duas, de lado a lado—,
Jaz morto, e arrefece.

Raia-lhe a farda o sangue.
De braços estendidos,
Alvo, louro, exangue,
Fita com olhar langue
E cego os céus perdidos.

Tão jóvem! que jóvem era!
(Agora que idade tem?)
Filho único, a mãe lhe dera
Um nome e o mantivera:
"O menino de súa mãe".

Caiu-lhe da algibeira
A cigarreira breve.
Dera-lhe a mãe. Está inteira
E boa a cigarreira,
Ele é que já não serve.

De outra algibeira, alada
Ponta a roçar o solo,
A brancura embainhada
De um lenço... Deu-lho a criada
Velha que o trouxe ao colo.

Lá longe, em casa, há a prece:
"Que volte cêdo, e bem!"
(Malhas que o Império tece!)
Jaz morto e apodrece
O menino de súa mãe.

Fernando Pessoa non sempre databa os seus poemas. *O Menino de sua Mãe* non está datado, mais foi publicado por vez primeira na revista "Contemporânea", 3.ª serie, núm. 1, en 1926. Non andan lonxe ún do outro, Pessoa e Castelao ao versaren o mesmo tema. Alén de coincidiren no tema, coincidiran no tempo. O leitor xa poderá agora estabelecer un paralelo e verificar até que ponto é exacta a sensibilidâde coincidente con que Pessoa e Castelao trataran o mesmo tema. A mesma emoción e o mesmo espanto. O mesmo absurdo e o mesmo tremendismo. O mesmo sentido metafísico ("agora que idade têm?") perante a morte. E a mesma terribel verdade.

JOAQUIM DE MONTEZUMA DE CARVALHO
Lourenço Marques

UNHA CARTA INÉDITA DE ANDRÉ GIDE

Justin O'Brien, profesor na Columbia University de New York, amigo de Gide e gran conocedor da literatura francesa contemporánea, ten publicado o seguinte texto en "La Quinzaine Littéraire":

Fai pouco tempo, adequirín dun amigo libreiro un documento escecional e revelador. Trátase dunha carta que André Gide remesóu a Francis Jammes en xunio do 1932 e que non foi inxerida na *Correspondance 1898-1938*, editada por Gallimard no 1948, baixo o coido de Robert Mallet. Sin dúbida, éste nunca víu a carta en custión —tanto máis canto que o meu documento é unha copia feita a man por Jammes. Querería poseer o orixinal na escritura de Gide, o que sería máis lexíbel. Pero, dadas as circustancias e o tenor da carta, a copia de Jammes é milleiros de veces máis picante. ¿Qué se ten feito do orixinal? ¿Escamoteouno o autor por amor propio? Sabemos que o seu lle faltóu enxamáis. ¿Por qué neste caso tomóu a copia? ¿E por qué André Gide —que gardóu a miudo o borrador das súas cartas menos logradas— non conservóu copia désta, que debe figurar antre as máis maliciosas das que, enviadas ou non, escribíu o grande *épistolier* que foi Gide?

Pra comprender o esprito no que Gide escribíu a súa carta de xunio do 1932, fai falla abrir o seu vasto *Diario* na derradeira páxina, a cal adicóu ó ano 1931:

Curveville

Jammes, en percura de editor, pediume que intervira pra colocar un libro "moi ledo" que remataba de escribir "con moita ispiración, ó correr da pluma". Nel "puxo en escea un persoaxe nomeado Elie de Nacre".

"É —díxome— un 'tú' novelado que xulga, dende ángulos divertidos, un algo a todo o mundo". I engade: "Tí serás o primeiro en rir".

Pídeme consentemento pra tiduar o seu libro "O Antigide".

E como eu respostéi deseguida que acedía (pois se non dirá que impedín que un neno brincara). recibín unha nova carta que me decía: "Como o meu espello divírtese algunhas veces, tí perdóaraslle os seus caprichos desformantes en razón da morte subrime que eu che axudo a 'facer' en 'España', etc.". Pra chegar a ésto: "Eu non teño ofrecido este libro aínda a ningún editor. Si tí o fas ollear por Grasset ou Flammarion, e si o pedido ven dún deles pola túa vía, será ésto o máis perfeito diplomáticamente".

Eu conservo, coma cousas preciosas, estas dúas cartas pra me convencer a min mesmo de que nonas inventéi.

E así fixo, pois as dúas cartas figuran *in extenso* na coleición tan coidadosamente preparada por Robert Mallet. Veleiquí, sin dúbida, a derradeira malicia, de Gide neste asunto, pois Jammes tiña morto e Gide estaba

moi vivo no 1948. Pero, despois de todo, era certo que Francis Jammes escribira as dúas cartas.

Nembargante, a fermosa carta que Gide lle remesóu agradecéndolle o seu *Antigide* non figura alí. ¿Non é posíbel que Jammes a fixera desaparecer? Eis o que espricaría a súa ausencia da coleción de 1948, xa que os dous escritores sabían ben que a súa correspondencia sería editada algún día. Nefeito, a astucia de Jammes fallóu ó preservar esta carta prós ollos da posteridá, poisque Gide, que vivía cando aparecéu a súa *Correspondencia,* non semella terse decatado desta lagoa.

Tirándoa do importante pequete de cartas dirixidas a el por Gide, como debéu facer, Francis-Jammes non tería podido queimar unha carta do seu amigo sin faguer copia prós seus arquivos persoás. Pero veleiquí mesmamente onde se amosóu imprevisor: o xentil poeta d'Hasparren non contóu cos colecionistas de autógrafos, os cales, unha vez máis, deron a André Gide a derradeira palabra —a cal foi posta por éste, evidentemente, no 1932.

Pero velahí o documento da man de Jammes, quen puxo á cabeceira do mesmo estas palabras: "Copia dunha carta de André Gide", i encetóu cada liña cun par de comillas verdadeiramente enrabiadas:

Curveville, 12 xunio 32.

Meu querido amigo de onte:

Teño lido o teu Antigide *con ledicia e non sin emoción o derradeiro capítulo, que alenta (¿trabúcome?) unha tenrura onde volto a te atopar de boa gana. Ela decorre polo resto, esta tenrura, a traveso do libro, noustante os rasgos dunha malinidá (onde te reconozo tamén) sin perfidia e pola que non hei de me sentir ferido, comprendendo que eses rasgos dirixense máis ben ós fogos refrexados por min no esprito de simiescos monicreques, que ó que eu son, e fico o teu amigo.*

André Gide.

Si Francis Jammes —¿amudecido por conciencia profesional ou por celo de arquiveiro?— non tivera copiado esas liñas da súa propia man, a correspondencia Gide-Jammes ficaría privada désta que é, sin dúbida, a súa máis bela peza. A pesares da sensíbel perda do orixinal, fíome de Francis Jammes ó estremo de que prometo inxerir esa carta nunha escolma que ando a preparar de *As mellores cartas de André Gide.*

Cara 1948, André Gide ofreceume un exemplar desta primeira correspondencia, e adicoullo: "ó meu amigo americán, prá súa edificación", e suliñóu a derradeira palabra. Pois ben, pasados dous anos da súa morte, André Gide anda a seguir *edificándome.*

JUSTIN O'BRIEN
New York

PROBLEMAS DA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA

Referímonos ao libro do profesor Tavani *Poesía del Duecento nella Penisola Iberica* [1]. Consta de tres partes, a primeira rotulada *L'ámbito culturale e lingüístico*. Ésta inaugúrase co traballo *Il problema della poesía lírica nel Duecento letterario ispanico*, xa pubricado con anterioridade, e ao que, nesa versión anterior, adicamos unha reseña no número 21 desta revista [2]. Agora o dito traballo aparez revisado e ampliado. A espresión galega da lírica hispánica, agás no dominio lingüístico literario do provenzal, estaba determinada por unha tradición que vencellaba determinado dialeto a determinado xénero. A lírica culta, a lírica que se escribía, escribíase en galego nunha estesa zona da España cristiá, como a épica se escribía en xonio, de acordo coa tradición homérica, na Grecia antiga. Pero pode se plantear o problema seguinte. O galego ¿foi aceitado sen discusión, sen contestación, polos casteláns, como lingua lírica desde as orixes? A lírica (trovadoresca) en lingua peninsular teríase producido orixinariamente en galego, i esta situación consideróuse natural e permanente en Castela, onde non achóu competencia o galego cando se introduxo como moda cortesana. Por qué na lonxana Galicia e non na máis prósima Castela se formóu a primeira escola provenzalizante en lingua hispánica [3], é un enigma histórico. Pero cabe tamén matinar se en realidade non houbo un movimento cara a formación dunha lírica culta en castelán que foi abafado pola maior puxanza e tradición da lírica galega. Os dados que se adugan en prol desa posibilidade, son coidadosamente peneirados por Tavani. A estrofa quinta do descordo de Raimbaut de Vaqueiras debe se ter, como quería dona Carolina Michaëlis de Vasconcellos, por escrita en galegoportugués. A "cobra en seis linguas" de Cerverí de Girona tampouco contén verso algún en castelán. Sí son casteláns os versos insertos por Raimon Vidal no seu *Judici d'Amor*, atribuidos a *un castelas, mas no sabria so nom dir*. Pero ¿trátase dunha cita auténtica? E se o é, a de Guilhem de Montanhagol no mesmo *Judici* lévanos á segunda mitade do século XIII, e polo tanto non pode aquéla ser aducida seguramente como proba da esistencia dunha primitiva lírica castelá independente da galega. Se as citas de Montanhagol e Gausbert de Puicibot que figuran no *Judici* foran interpolacións, e tivéramos de datar os versos castelán a fins do século XII, facéndoos anteriores ou contemporáneos verbo dos galegos máis antigos, tanto máis evidente resultaría daquela o seu carácter isolado i esporádico, a súa esterilidade para acretar unha tradición. Pasando á mención no *vers* de Peire d'Alvernha do trobador Guossalbo Roitz, Tavani anota que teríamos un Gonzalo Ruiz trovador castelán anterior aos galegos máis antigos. Para Menéndez Pidal, Gonzalo Ruiz, o mesmo que Pedro de Monzón (Peire de Monzó, citado por Peire d'Alvernha noutra

[1] Giuseppe Tavani, "Poesía del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese", Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1969.

[2] Páx. 369.

[3] Ou, se aceitamos que o núcleo da escola era a corte castelá, por qué foi a língua galega a elexida como veículo literario.

estrofa do seu *vers*) escribirían en castelán, ou se cadra o de Monzón en aragonés. Esto ocurriría en 1170. Pero para Tavani, un trovador de Montsó, na ribeira do Cinca, seguramente un nobre, súbdito de Alfonso II, trovaría en provenzal, como Guillem de Berguedà, o seu contemporáneo. E tamén nesta lingua comporía Gonzalo Ruiz, como todos os trovadores citados por Peire d'Alvernha. Non hai, pois, proba alguunha da esistencia dunha escola ou unha tradición lírica culta en castelán anterior ou contemporánea da galega. Tavani non se fai cárrego dos casos de Alfonso X (*Señora, por amor de Dios*), e Alfonso XI (*En un tiempo cogí flores*) aducidos por Menéndez Pidal como probas dunha lírica culta en castelán contemporánea do frorecimento da lírica galega.

O segundo traballo da primeira parte do libro de Tavani versa *Sulla cobbola plurilingue di Cerverí de Girona.* O manuscrito que nola conservóu desígnaa como cobra en seis linguas, que serían, segundo o seu editor Martín de Riquer, corroborado por Monteverdi, galego-portugués, castelán, provenzal, francés, cecáis gascón, e italián. Istvan Frank reduz a catro as linguas da obra: o galego-portugués, o provenzal, o francés e unha máis, gascón ou lombardo. A mención de seis linguas na rúbrica do manuscrito sería unha mala leitura ou unha mala interpretación do escriba. Para Tavani, que nos dá unha nova edición da cobra, Cerverí empregóu as catro linguas líricas románicas do seu tempo, aquelas catro únicas que plasmaron unha tradición escolar e aparecen mencionadas por Jofre de Foixá nas *Regles de trobar*: *proençal, francés, cicilia gallego.* En galego estarían os dous primeiros versos da composición de Cerverí: *Nunca querría eu achar Ric'home con mal coraçon.*

A segunda parte do libro de Tavani, *La tradizione manoscritta,* estudo pubricado en 1967 nas páxinas de *Cultura neolatina,* foi reseñada xa, no seu día, na revista *Grial* [4].

A terceira parte do libro estuda problemas atributivos, testuás e interpretativos. Comenza cos referentes ás composicións *Donna e senhora de grande vallia* e *Pero muito amo, muito non desejo.* Tavani rexeita a atribución da primeira a Juyão Bolseyro e a da segunda a Don Denís. A métrica, a estilística, a linguaxe destas pezas acrétanas como apócrifos interpolados que nada teñen que ver coa escola galegoportuguesa, o mesmo que outros testos hoxe contidos nos *Cancioneiros,* como as catro composicións transcritas a seguida do cancioneiriño de Roy Martínez do Casal, do tipo "esparsa" ou "mote e glossa"; unha "pregunta" de Diego Gonçalvez de Montemor-o-novo; unha "troba" de Fernand'Eanes; unha "pregunta" de Alvaro Afonso. Así, temos nos *Cancioneiros* unha pequena antoloxía de testos pertenecentes a unha época que en Portugal semellaba estéril para a poesía, testos portugueses tardotrecentescos ou catrocentescos de influencia castelá. A partir de 1350, o espírito e a lingua do trovadorismo galego-portugués persiste de algún xeito, "mas não en Portugal...: emigrou para Castela", como indica Rodrigues Lapa [5]. Temos, pois, a escola galegocastelá, non apoiada nunha base social portuguesa, e cunha insignificante participación de cultores portugueses. Escrito en Portugal, antre os *Cancioneiros* primitivos e o de Resende, non tiñamos prácticamente nada. Nos antígrafos dos apógrafos, para encher espazos inutilizados nos respeitivos orixinás ao cabo dos cadernos ou ao remate dos cancioneiros individuás, teríanse inxerido estes testos serodios, que veñen a mitigar a penuria de cantigas portuguesas da época que se estende antre os fillos de Don Denís e os máis antigos poetas do *Cancioneiro de Resende*: un século enteiro de silenzo da musa lusitana. Co gallo destes problemas de atribución, Tavani aborda a custión da orixe do verso de arte maior e da cobra de oito versos deste tipo. Tanto *Donna e senhora* como *Pero muito amo* intégranse neste sistema métrico, e, se perteceran á escola galegoportuguesa, se houberan sido obra de Bolseyro e Don Denís, confirmarían a opinión de que a arte maior, como xa decía Santillana, nacera na lírica galegoportuguesa, e de alí pasara á castelá. Mais relmente, esas pezas acusan a influencia da lírica

[4] Núm. 21, páxs. 362-364.
[5] "Lições", 6.ª edição, páx. 209.

castelá, e temos de ver un calco désta no emprego daquel verso e daquela estrofa nos testos espurios, posteriores á entronización da cobra de arte maior na poesía en lingua castelá.

Un caso di duplice tradizione estuda as dúas variantes que teñen chegado ate nós da poesía de Pedr'Eanes Solaz *Non est a de Nogueira,* para concluir que, contra o que soe suceder, a versión dos manuscritos da Nacional de Lisboa e da Vaticana oferece caso máis confianza como auténtica que a do manuscrito da Ajuda.

Como se sabe, Tavani editóu Airas Nunes. Rodrigues Lapa reseñóu a edición nesta mesma revista[6]. Un traballo anterior sobre os versos provenzás atribuidos a Airas Nunes figura no tomo do que estamos dando noticia. Estes versos provenzás foron en parte reproducidos polos copistas como constituindo unidades poéticas independentes. En realidade o que temos é unha canción galega de amor, incompleta, que se compuña de tres estrofas regulares de cinco endecasílabos masculinos con rima *abbaa,* seguida cada unha dun refrán provenzal. Ou sexa, a mesma estrutura da pastorela do proprio Nunes *Oy og'eu hua pastor cantar,* coa diferencia de que os refráns nésta son galegos. Pódese pensar que tanto no caso da cantiga de amor como no caso da pastorela, use Nunes como refráns testos alleos, xa no estado en que os coñece, xa reelaborados ou adaptados polo noso autor. Así, os versos provenzás serían citas de trovadores occitánicos; e a canción incompleta, como a pastorela, sería unha *canzone a citazioni.* Tavani dá unha leitura coerente dos versos provenzás; pero non ten nada que informar verbo do autor ou autores dos mesmos. O que quer decir que poden ser, de todos xeitos, da autoría do proprio crego compostelán. A mestura de linguas nun poema dáse na tradición provenzal, e Airas Nunes podería coñecer o descordo de Raimbaut de Vaqueiras, o sirventés plurilingüe de Bonifacio Calvo e a chamada *cobla en sis lengatges* de Cerverí de Girona.

A "alba" de Nuno Fernández Torneol *Levad'amigo, que dormides as manhanas frías* ten un misterioso enlevo. Cáptanos a impresión que aquela linguaxe apaixoada a evocar elementos da natureza en estado de esaltación ou de perturbación, choe poderosos, pero escuros símbolos eróticos. Unha interpretación literal do testo non é sadisfadoira. Tavani consagra o quinto dos estudos desta derradeira parte do seu libro ao poema de Torneol. Deixando a un lado as consideracións do estudioso italián sobre a relación da cantiga galega coas "albas" occitánicas, digamos algo da interpretación do sentido do testo. A impresión natural seméllanos ser a de que namorada desperta ao seu amigo, que xaz ao seu carón, nugalleiro, ben agarimado no quentor do leito contra o frío da alba. Ela prefire asistir ao concerto das aves polo abrinte. Desexa que el i ela escoiten as cancións con que todas as aves do mundo celebran —así lle asemella no seu entusiasmo— o amor dos dous namorados. Pero Tavani cree que o amigo está lonxe da dona, e que pasa durmindo as mañás de inverno; o que supón que aquéla o apostrofa en saudosa ausencia. Lémbralle que noutro tempo erguíase coa alba e ouvía os cantos das aves que de amor decían. Pero agora, a conducta do amigo rompéu ese encanto, borróu ese xúbilo da natureza en comunión coa felicidade da parella humá. Xa non esiste ese paraíso. As aves están faltas de ramos en que pousar, de fontes en que beber. Caláronse, fuxiron. A deslealtade, o esquecimento, ou calquera que sexa a culpa do amigo transformóu así a natureza (levóu así á amiga dunha visión paradisíaca a unha visión desolada do mundo). Tavani ve un ton de amarga ironía na reiteración pola amiga do refrán que insiste sobre unha ledicia presente en contraste coa evocación da destrucción polo amigo da felicidade común. Mais tal xogo sicolóxico i estilístico non nos semella —espresado con tal sincopado esquematismo— axeitado á mentalidade do poeta antigo. O refrán "leda mh and'eu" xurde como comentario natural da descrición idílica dos catro primeiros dísticos. Creemos que nesta primeira parte do poema, Torneol descrebe unha felicidade actual, malia a mestura de tempos presentes —"dormides"— con pasados imperfeitos. Proprio do mester de xograría é o arrandeo no zángole do tempo no relato, a imprecisión no uso das formas verbás a este respeito. Os romances casteláns oferecen ás

[6] Núm. 22, páxs. 482-485.

mancheas exempros destas liberdades, destes tránsitos dun plano a outro temporal por razóns emotivas ou dramáticas, cando non sinxelamente por mor da rima, como pode ser o caso na maravillosa cantiga de Torneol. A partir do quinto dístico, segundo a nosa opinión, temos o segundo acto do drama amoroso. Somos transportados a outro presente, posterior ao primeiro, presente de infelicidade que se esprica pola conduta do amigo, conduta mencionada con pasados perfeitos: "tolhestes", "secastes". Pero conforme á técnica da cantiga de refrán, éste manténse mecánicamente, anque lóxicamente non corresponda á nova situación. Non coidamos que o poeta o use con ironía, senón por rixidez automática; ben que así o refrán, nesta segunda parte, aínda autónomo en certo sentido funcional, interpretado no canto por voz distinta da principal voz, pon un contrapunto consciente ou fortuito de xúbilo musical ás notas saudosas ou desesperadas das estrofas. Pode se ver nesto, se se quer, unha ironía tráxica, como este conceito se entende cando se fala do teatro de Sófocles: é decir, o espeitador, o leitor percibe un sentido de pugna fadal, de contrariedade antre os feitos e as verbas, onde o persoaxe non rexista oposición algunha. Pero a amiga de Torneol, ao repetir, como un eco, "leda mh and'eu" cando xa deixóu de estar leda, non alude seguramente a unha liberación en medio do seu acedume. A onda do refrán persiste por razóns estruturás ate o fin do poema, pero desligada xa dunha función actual, cunha finalidade máis rítmica e musical que conceitual, como o motivo inicial convertido xa nunha reiteración evocadora, prácticamente nun motivo cego ou esgotado.

O derradeiro artigo do volume, *Riflesioni su iato, sinalefe ed elisione,* é a recensión do libro de C. Cunha *Estudos de poética trovadoresca. Versicação e edóctica.* Tavani ten ocasión de terciar antre Cunha e Lapa a propósito de complicados problemas de métrica medieval.

R. C. C.

O ACOMODADOR E OUTRAS NARRACIÓS, de Marcial Suárez [1]

Marcial Suárez era dabondo conocido pola súa laboura en castelán, encetada no 1948 con *La llaga* e seguida logo con *Calle de Echegaray.* Non semella que estas novelas téñanlle ganado un amplo público lector nos eidos da narrativa castelán, pero sí sabemos do fondo calco que deixaron nos grupos de lectores mais avisados, e na crítica responsable. A súa laboura castelán, avanzada ao que daquela se facía, amostraba un esixente esforzo, un rigor moi alonxado do trunfo circunstancial apoiado nos recursos da picaresca editorial. No 1965 estrenóuse o seu drama *Las monedas de Heliogábalo,* obra en certo xeito emparentada ideolóxicamente cas posiciós de Camus, e que constitui un fondo alegato contra da tiranía asentada na cobardía e na molez dos que a soportan.

Marcial Suárez non é pois un novel, por máis que sí o sexa na nosa língoa. A súa incorporación á literatura galega pode animar o noso panorama narrativo, un chisco esmorecido polo silencio dos autores máis representativos do intre dos 50 —Cunqueiro, Blanco-Amor, Fole, Silvio Santiago— e dalgunhas das voces novas máis prometedoras. A incorporación de Marcial Suárez ás letras galegas faise cunha obra que podemos inxerir dentro dun feitío de narración que acadóu carta de natureza na literatura galega e que conta con poucos precedentes noutros eidos. Trátase dunha curiosa mistura de libro de lembranzas, novela rural e anecdotario, con especial referencia ao mundo das vilas galegas —xa non da aldea nin do pazo, e muito menos ás cidades— que tiña até o dagora a súa creación másima no *Villardevós* de Silvio Santiago. A referencia a este espléndido e por agora único libro deste autor é pois obrigada ao achegármonos ás narraciós de Marcial Suárez. O libro de Silvio Santiago ten máis de lembranza persoal e menos de anecdotario. Máis unidade tamén. A fluencia

[1] Editorial Galaxia, 1969.

narrativa é máis doada, e a captación do ambente vílego axústase con máis detalle nos seus matices. O libro de Silvio Santiago dá a impresión de proceder máis da ouservación direita e da lembranza vivida. O de Marcial Suárez aséntase nunha apoiatura de tradición oral non sempre direitamente captada, senón recollida de narraciós, contos e acudidos repetidos e recreados, modificados i enriquecidos a traveso do tempo e dos homes. O de Silvio Santiago está máis prósimo á novela, e o de Marcial Suárez máis achegado ao conto popular. Poida que por iso mesmo a captación do ambente sexa máis matizada e ricaz no *Villardevós,* mentras a galería de tipos teña máis variedade e vigor nestas narraciós de *O Acomodador.*

Marcial Suárez sigue a línea, felizmente encetada nestes tempos, de volta ao lingoaxe máis común, sen reparar nas deturpaciós semánticas nin cinguirse demasiado a unha vontade de enxebrismo. E por iso precisamente o seu enxebrismo é natural e vivido, sin requintes de esperimentación lingüística. É o lingoaxe común da súa bisbarra, destragado ás veces polo calco do castelán, pero ricaz na súa variada construcción sintáctica e con grande copia de modismos i espresiós persoales. Está pois dentro da línea que compre seguir pra acadar unha literatura verdadeiramente popular, que descubra á xente o pracer da lectura na súa língoa.

Como é lóxico tratándose de narraciós moi breves, o perfil dos persoaxes —moi variados por outra parte— queda ás veces esvaído, e a narración constrúise sólo con vista ao efecto final dunha frase afortunada ou dunha situación de sorpresa. Sería absurdo tachar de superficialidade, ao que está na intención do autor e no prantexamento da obra. Realmente o que Marcial Suárez se propuxo foi unha recolleita de tipos e de situaciós da súa vila e do seu tempo. As alusiós ao "estraperlo", ás restricciós de electricidade, á Fiscalía e á guerra aínda recente, sitúan doadamente a obra nun intre moi preciso da evolución das nosas vilas, cando o cine e máis o fútbol crean unha apariencia de modernidade que loita por impoñerse á vea soterraña do seu esencial ruralismo.

Desexaríamos que estas narraciós de *O Acomodador* non foran simplemente un divertimento de escritor que foza no seu mundo sentimental máis acochado nun intre de vacaciós inteleitoales. Todos os que temos seguido a súa espaciada laboura en castelán, e quedamos sorprendidos pola súa riqueza de ouservación e contido humán, pola denuncia sobria e sin sobrecárrega teorizante dunha novela como *La llaga,* esperamos os mellores froitos deste escritor que chega á literatura galega cunha sona ben ganada na narrativa castelán. Esperamos sinxelamente a gran novela galega que pode darnos, e da que estas historias son un xeito de promesa.

Párrafo aparte merecen as ilustraciós de Seoane, dende a axustadísima portada ate os abundantes dibuxos que prestan á edición un adovío esceicioal.

B. LOSADA

ESCRITORES GALEGOS NA NOVELÍSTICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Veleiquí un libro [1] no que o seu autor tenciona dárenos unha idea xeneral do que ten sido a novela española ó longo dos derradeiros trinta anos. O libro trata de xeito particular da narrativa española "escrita en España". Pero, ó falar dela, Iglesias Laguna coida que a novelística española nova ten algo que adeprender da hispanoamericana que, ó seu ver, é moito máis avantada no formal.

O primeiro atranco que o autor do volume atopa, é o de se orientar na selva da novela española dos nosos días. Insístese demáis en criterios ideolóxicos

[1] *Treinta años de novela española.* 1938-1968. Vol. I. Editorial Prensa Española. Madrid, 1969.

—tremendismo, novela social, realismo histórico—; fálase de neorrealismo, de novela reportaxe, etc. Pero unhas e máis outras clasificaciós son valedeiras tan só no caso concreto dun número moi pequeno de novelistas.

Ún vai percorrendo estas páxinas e alcóntrase con duas xeneraciós de narradores: A dos homes xa consagrados denantes da guerra civil, e a dos que, dende 1938, andiveron a anovar de comezo a novelística española. Cando emprincipia a loita interior, España vivía en parte unha novela que poderíamos chamar novela cerebral. Esta novela inteleitual do 27, que protagonizan Bacarisse, Jarnés, Ayala, Espina, Verdaguer..., singularízase máis polas súas calidás estéticas que narrativas. As novas xeneraciós entéranse un día da esistencia desta pleiade de escritores, que se foi pra non voltar. Pero a roita desas xeneraciós novas encamíñase cara outros horizontes. Son máis ou menos cinco, esas xeneraciós que, dende 1936, andan a publicar os seus libros, que se interflúen e que forman o que poidéramos chamar unha polifonía xeneracional.

Naquel ano, a atmósfera narrativa española estaba informada por un convivio de diversas tendencias. Coesistían noventeoitistas, como Baroja e Azorín; novecentistas, como Pérez de Ayala e Gómez de la Serna; artistas "puros" tipo Jarnés; erotizantes coma o "Cabellero Audaz" e López de Haro. Perduraba o influxo realista de Galdós, Valera, Blasco Ibáñez, Palacio Valdés; e xurdían novos autores de audiencia minoritaria.

Resulta interesante, dende o noso ángulo, como no decorrer deses trinta anos de novelística española reseñados por Iglesias Laguna, van marcando fitos, en tempos e ocasiós diferentes, escritores galegos.

Wenceslao Fernández Flórez (1884-1964), por exemplo, non leva trazas de periclitar. Supérase en "El bosque animado" —editado no 1943—, nesa fraga de Cecebre, onde está o mundo animal, vexetal, onírico e máxico da campía galega. Nembargante, neses tempos, hai unha abondosa nómina de novelistas preteridos: Foxá, Ros, Sánchez Mazas, Ledesma Miranda...

O autor do libro que reseñamos refírese á novela da guerra civil, na que testemuñan estranxeiros i españoles. Antre os primeiros, Hemingway, Koestler, Malraux. Antre os segundos, Sender, Barea, Gironella, García Serrano. Pero todos eles, ó seu entender, ofrecen visiós parciás, dende opostas vertentes. Cando a guerra remata, tamén os xuicios, por falla de proieción histórica, revélanse unilaterás; e a sona que algús novelistas acadaron foi unha sona súpeta, desacorde cos seus merecementos.

No esilio, Sender, Arconada e Max Aub, escribiron novelas valiosas, referidas á guerra e á posguerra. Tamén eiquí figuran nomes galegos: O ponteareano Manuel D. Benavides, autor de "Los nuevos profetas" e "La escuadra que mandan los cabos"; o betanceiro José Blanco Amor, autor de "Duelo por la tierra perdida": e o rianxeiro Rafael Dieste, autor de "Historias e invenciones de Félix Muriel" —citado non en relación coa guerra civil, "sinón porque é o único escritor de esilio equiparábel a Álvaro Cunqueiro".

Antre os superviventes na posguerra, Antonio Iglesias cita tamén a dous escritores galegos: Francisco Camba, que concebíu a empresa de continuar os Episodios galdosiáns cos "Episodios contemporáneos", que pasaron sin pena nin groria; e Ramón Otero Pedrayo, que publicóu no 1950 "La vocación de Adrián Silva". Según o autor do que andamos a falar, é ésta unha novela clave, en clave e con clave, que debe quedar cravada na nosa memoria coma un feito insólito, inda non ben comprendido, supervalorado por uns, despreciado por outros, e que esixe unha toma de posición. "Otero Pedrayo padez dun certo estranxeirismo, dunha certa vedrañez ideolóxica, mais a cabo de contas, supón un narrador considerábel".

Ó se referir ós derradeiros do novecentos, Iglesias Laguna concreta o seu estudo en Bartolomé Soler, o estático; en Sebastián Juan Arbó, o estético; i en Juan Antonio Zunzunegui, realista e vasco, que representa o mellor e o máis contundente da novela social. O típico nel estriba no fabuloso poder de ouservación, na autenticidá dos tipos, a plasticidá descritiva, a ambentación perfeita e o dominio dos resortes sicolóxicos.

Chegamos a seguido ós problemas da posguerra, e tamén eiquí xurden nomes galegos, antre os que o escritor chama narradores outimistas: O ferrolán Ángel Oliver que, en "Los canes andan sueltos" tenciona a crónica da guerra civil, e que en "Días turbulentos" quere abranguer meio século de vida española, inda que queda en torso. E Xosé María Álvarez Blázóquez, autor da divertida narración de ambente rural "En el pueblo hay caras nuevas", na que se dá unha imaxe inda flebe das trasformaciós que, andando o tempo, operaríanse nas aldeas levíticas de certas bisbarras nosas. Tamén, antre os narradores pesimistas, a carón de Lizón, García Benavente, Cremer, e Darío Fernández Flórez, figura a compostelana Concha Castroviejo, autora de "Víspera del odio" e "Los que se fueron".

E atopámonos xa dediante da xeneración de 1910-1920, protagonista da guerra civil, que entra na literatura con pulos anovadores. Descontadas as novelas de ambente bélico, produz obras onde alenta o pesimismo, unhas veces sardónico, outras brután, e outras aminguado pola nostalxia. Supérase o costumismo e áchase o realismo social. A multiplicidá de tendencias non empece pra que, ó cabo, se impoña o realismo. Só o grupo formando por Pedro de Lorenzo, Sánchez Silva, Torrente Ballester e Cunqueiro, racha deliberadamente as ataduras realistas pra se entregar de cheo a unha literatura de ensoñación e de introspeción.

Antonio Iglesias ó falar do realismo estabelece diversas modalidás: Ouxetivo, histórico, irónico, intimista, lírico. No primeiro sitúa a Salvador, Lera, Manfredi e Nacher. No segundo a Gironella, Agustí, García de Pruneda, García Serrano, Benítez de Castro, e tamén a un galego: Mur Oti. Este escritor vigués ten quedado como autor dunha novela única, "Destino negro". Trátase dunha narración fora de serie, fantástica e servida por unha prosa cinguida, somentes despóis superada por Ramón J. Sender en "Epitalamio del prieto Trinidad"; temáticamente mantén concordancias craras con "Pedro Blanco el negrero" de Lino Novás Calvo, nado asimesmo en Galicia.

No tocantes ó realismo irónico, inxire o autor, con Darío Fernández Flórez, Núñez Alonso, Carmen Kurtz, García Pavón e Lorén, a Camilo José Cela. O impaito producido no 1942 por "La familia de Pascual Duarte", puxo en circulación o termo "tremendismo", que só esprica o máis epidérmico desta novela. Pascual Duarte, implícitamente, fai ver a inxusticia dunha España soxuzgada por xentes de orde, ordeada por camadas sociás irreconciliábeles antre sí. Hai nela, xa que logo, unha intención social. Pois trátase da protesta contra dunha estrutura socioeconómica sacralizada polas veneradas tradiciós, que conducíu a España a un novo desastre. Estamos dediante dun anarquismo romántico que Cela envolve no celofán dunha pretendida "antiliteratura", e sobre do que verque o ácido corrosivo do seu humor. Polo máis, na obra do escritor padronés danse as limitaciós do costumismo e do estilismo. En calquer caso, pesie ó abondoso e variopinto da súa fauna novelística, Cela fica en criador dun só persoaxe ou de ningún.

Nos eidos do realismo intimista, a carón de Carmen Laforet, Elena Soriano, Delibes, Fernández de la Reguera, Castillo Puche e Luis Romero, coloca Iglesias Laguna á escritora Elena Quiroga. Dela dí que iñora adrede a temática social. "Viento del Norte" é unha novela naturalista onde Marcela encarna *naturalmente* o vigor romántico e soñador, sensual e meigo da terra galega. Nembargante, pra o gosto do crítico, a derradeira novela de Elena Quiroga, "Escribo tu nombre", é a súa mellor obra.

E, de remate, metémonos no realismo lírico, no que coinciden con Sánchez Silva e Pedro de Lorenzo, Alvaro Cunqueiro e Torrente Ballester. En Cunqueiro —afirma Antonio Iglesias— todo é misterio con gafas. Na súa prosa pinta unha realidá trascendida e trascendente que, inda que disparada ás nubes, non perde contaito coa terra. Pra el, a realidá supón un punto de arrinque, man que suxeita o dragón da fantasía. O divertido é que voe a cometa. Por iso a súa literatura está afincada no mito, na ensoñación, posee a realidá do suprarreal. Do mesmo xeito que a tantos escritores galegos, a ispiración venlle de fontes escuras: apólogos medievás, consellas populares, lendas céltigas, cronicós...

Cunqueiro se non parece a ninguén, ou a moi poucos. "Merlín e familia", por exemplo, derrocha imaxinación, capacidá criadora no seu senso máis outo e noble.

Torrente Ballester, pola súa banda, é o novelista máis inteleitual da súa xeneración. Tivo dende o primeiro intre a lucidez mental de tencionar unha narrativa mesta e misteriosa que se conxugase, no argumental e aneidótico, co máis graúdo da tradición realista. Galicia enteira, na súa grandeza e a súa mesquindá, nas súas altas e baixas pasiós, está na triloxía "Los gozos y las sombras", que, noutro aspeito, ofrece unha notable galería de tipos femeninos.

Eis, ó cabo, o resume da panorámica tracexada por Antonio Iglesias Laguna niste seu primeiro volume de novelística española contemporánea. Abondan nos seus xuicios reflesiós que requiren e deteñen a atención do leitor; e facéndolle transitar o tema, rematan por metelo debaixo da pel de algús dos autores tratados.

COSME BARREIROS

EDUCACIÓN E DESENROLO: ESTRUTURA E PROBLEMAS DO ENSINO EN GALICIA I EN ESPAÑA, por Xesús Cambre Mariño [1]

Veleiquí un libro ben siñificativo e sintomático. Na chea de estudos encol do desenrolo na que andamos a navegar os leitores de hoxe, o tema da educación non é dende logo dos que levan a millor parte. Algo semellante ocurre ó nivel dos feitos, é decir, dos programas ou plans de promoción do desenrolo —singularmente nas nosas latitudes. Aínda con haber un certo consenso universal en que o home está por riba das cousas, e que polo tanto os valores culturás deben figurar no picouto do horizonte de prioridades, adoita ocurrir que o desenrolo se cifre primeiro que nada en cousas, e que os homes e máis os seus valores culturás circulen a remolque da acumulación material. A falla de congruencia é, ó cabo, unha caraiterística tan certa como calquera outra da nosa civilización e da nosa sociedade, e aquelo de encetar a obra da casa polo tellado, que de nenos nos puñan coma paradigma do que non ten senso algún facer, faise a cotío no noso mundo que xa ten a lua e máis aínda ten fame.

Por iso decíamos hai un intre que iste de Xesús Cambre é un libro ben siñificativo e sintomático. Siñificativo por contraste, ou seña, congruente. E inzado de valor coma síntoma dunha realidade que está a agromar. Espricareime. O libro de Cambre é congruente, primeiro, coa persoalidade científica e humán do autor, e máis tamén coa problemática da coleitividade á que se refire. Cambre é un home de trinta e poucos anos que nacéu en Vilaxoán, na beiramar da Arousa, e profesa un cárrego docente na Facultade de Cencias Sociás da Universidade de Porto Rico. Frente a esta incongruencia eisistencial imposta pola realidade esterior, Cambre restablece a congruencia adicando as súas enerxías e os seus conocementos ó estudo da economía e a sociedade galegas —ou seña: vencendo e superando a fatalidade da súa emigración. E posto a esculcar na problemática do desenrolo galego, comenza polos alicerces: o home e a educación, focos da doenza coleitiva que il mesmo padecéu coma indivíduo.

O libro de Cambre é, tamén, sintomático dunha realidade que está a xurumelar, i é a dos novos equipos de homes galegos que poñen cara á realidade do país con prantexamentos honestos, rigor analítico, sentido asisado dos valores coleitivos e arrestos abondo pra levaren a súa angueira deica o remate. Iste libro que trata da educación no desenrolo de Galicia fai o número dous da Coleición Enquisa editada por Galaxia: eis todo un síntoma da orientación que leva esta nova serie de publicacións.
breve e denso estudo comparado das inversións en educación en España e nou-

[1] Editorial Galaxia, Coleición Enquisa III, Vigo, 1969.

O estudo de Cambre Mariño desenrólase en tres secuencias ben marcadas. Na primeira bótase unha ollada á historia moderna da educación pra entrar deseguida a analizar o papel da educación no desenrolo económico e facer un tros países. O autor sinala que "pesie a que os economistas de máis sona, dende os crásicos deica os modernos, insistiran a miudo na función multipricadora que xoga a educación no desenvolvemento do faitor humán, somentes na de rradeira década se empezóu a estudar e discutir abertamente a influencia da educación no crecemento económico"; e máis que "compre recalcar asemade que o desenrolo dos recursos humáns resulta indispensábel prá transformación das anticuadas estruturas políticas e sociás que adoitan ser un atranco formidábel pró desenrolo dunha sociedade determiñada". Amostrado así o cerne do problema en termos xerás, entra no eisame comparativo das inversións en educación, que revela a precaria situación relativa do ensino español, pesie ás indicacións formuladas xa no ano 1961 no informe do Banco Mundial.

Na segunda secuencia o autor somete a análise a estrutura do sistema educativo español. Nun labor crítico moi honesto e asisado, describe as súas caraiterísticas e descobre as súas eivas principás, procedendo por nivés e polas do ensino: primario, medio e superior; xeral e profesional; universitario e téinico, etc. Esta parte remata co estudo dos Presupostos do Ministerio de Educación.

A terceira secuencia refírese a Galicia, i empeza por deseñar a situación aitual e sinalar as fallas. Fallas na orgaización, fallas en dotación material, fallas na eisistencia de centros, e fallas na orientación da instrución que culminan co desleixo da língoa do país. Toda a problemática que así resulta manifesta é sometida logo a un estudo demorado: o analfabetismo de base e os diversos nivés e variedades do ensino oficialmente programados. O estudo conduce así dun xeito sistemático á formulación de conclusións e ouservacións "cara un plan de desenrolo cultural", pois o autor non se dá por satisfeito coa angueira crítica. Nesa formulación segue as liñas xerás das recomendacións do Proxeito Rexional do Mediterrán patrocinado pola OECD, i enumera "os puntos esenciás dun programa de desenrolo educativo tanto a corto como a longo prazo". "Un plan de desenrolo educativo pra Galicia —conclúe— ademáis de seguir os criterios de funcionalidade i eficiencia, tería que axustarse ás caraiterísticas fisiográficas do país, adaptándoio ós seus recursos económico-infraestruturás e ás súas peculiares necesidades"... "Pro o máis importante —sinala— pra que tal plan tivese éisito sería a súa adecuación ó contexto cultural e sociolóxico do pobo galego".

O estudo de Cambre, no que o autor manexa unha farturenta bibliografía con axilidade abondo pra manter o libro no tono sinxelo e nidio que fai grata a súa leitura, vai completado cunha escolma bibliográfica de traballos encol do tema non citados no texto, e máis acompañado dun útil índice alfabético de materias e nomes. Trinta e sete cadros estadísticos e tres gráficas afortalan o contido do análise e dan fe da realidade descrita.

Cecáis seña útil afortalar tamén os nosos comentos do comenzo con estas liñas que pechan a obra de Cambre Mariño: "Pra que un pobo teña confianza nil mesmo e libere tódalas súas forzas creadoras debe sentirse plenamente identificado co seu desenrolo histórico e cultural. Iso somentes pode lograrse se a educación formal que se imparte na Escola, o Instituto e a Universidade é fidel á súa auténtica angueira: a formación de homes ceibes dentro do seo da súa propia sociedade".

X. M. B.

O DIVINO SAINETE, por Manuel Curros Enríquez [1]

Nun volume de coidado feitío, os editores presentan ó leitor de arestora o testo da primeira edición de *O Divino Sainete,* cunha chea de engádegas que fan do libro unha mostra completa e aitualizada da sonada creación de Curros.

"No oitenta aniversario da súa primeira saída —dise en palabras limiares—, danse cita no *Divino Sainete* a erudición, a crítica, as ilustraciós plásticas e as variantes testuales, conquerindose con elo a edición máis completa e máis esixente dun testo galego moderno".

Compría, nefeito, amosar ós leitores de hoxe unha obra poética tan discutida no tempo da súa aparición, e que apenas era conocida das novas xeneraciós. Pra iso, reprodúcese nas páxinas deste volume o contido da edición orixinal, correspondente a 1888. Pero o esforzo dos editores se non limita ó feito de reaitualizar a introdución e os oito cantos do sonado poema. O empeño arrequécese con outras aportaciós, nas que colaboran artistas i estudosos curriáns.

Figuran, de primeiras, as variantes do testo autógrafo. E logo abondosas notas crarexadoras, e un ilustrativo vocabulario da fala que Curros emprega na súa obra. A contribución plástica é, certamente, valiosa, pois a carón de deseños de artistas xa consagrados, figuran no libro ilustraciós de xentes novas. Encétase este labor cunha tapa verdadeiramente feliz de Luís Seoane, e desenrólase a traveso dunha chea de dibuxos alusivos a cargo de Colmeiro, Conde Corbal, Díaz Pardo, Laxeiro, Saturno Lois, Pardo Pedrosa, Raimundo Patiño, Pérez Bellas e Beatriz Rey.

No estudo, de fondo erudito, co que Alonso Montero fai a presentación do volume, faise esta pregunta: "Por qué *O Divino Sainete?* E a resposta concrétase decindo que pra Curros trátase dun libro civico, necesario, urxente, xusto; mentras que pra Alonso Montero trátase dun libro desesperado. Considera o presentador deste libro, que os lostregazos contra da Eirexa que o poema reflexa están escritos dende dentro; están feitos por quen acepta unhos supostos relixiosos, inda que non tolere o desaxuste antre os principios e o obrar. Curros fustriga algunhas das manifestaciós históricas do cristianismo —soberba, riqueza, etc.— sin ferir, a pesares das aparencias, o cerne da relixión.

Pra Alonso Montero, Curros non foi un escritor socialista; pois se non preocupóu en ningún caso das xentes obreiras da cidá, obedecendo a aquel pensamento ou ideoloxía. Frustigóu, xa que logo, á tiranía eclesiástica e á civil, e defendéu ós máis esmagados do seu país; pero éstes eran pra el os labregos.

Cando no 1888 aparez *O Divino Sainete,* a poesía galega era xa un feito. I en tal senso fai Alonso Montero axeitadas suxerencias. Ó se referir despóis ás semellanzas antre o poema de Curros e *A Divina Comedia,* acentúa sobre todo as diferencias.

Refírese a seguido a Martínez Salazar como editor de *O Divino Sainete,* ocúpase das variantes dos dous testos, e alude ás reseñas, comentos e críticas da obra.

Despóis da trascrición da Introdución e dos oito cantos do poema, veñen as notas crarexadoras e o vocabulario.

No remate do libro figura un estudo de Andrés Torres Queiruga baixo o título de "Reflesiós teolóxicas encol do *Divino Sainete*". A primeira preocupación do autor é a de furar a superficie do poema e tratar de conquerir o fondo da intención do poeta. A eirexa é acusada por Curros no *Divino Sainete* dos sete pecados capitales. Pra Torres Queiruga, moitas das acusaciós son inxustas e caluniosas, aínda descontando as esaxeraciós do xénero literario. Pero tamén é certo —a historia se non pode borrar— que non carecían de fundamento. A eirexa galega pertescía en grande medida, no seu funcionamento ouxetivo, ás estruturas opresivas e alienantes que Curros condanaba. En moitos aspeitos non era sacramento da redención total traguida por Cristo...

[1] Ediciós O Castro. Coruña, 1969.

Dende un ángulo do catolicismo de hoxe, Torres Queiruga tenciona unha interpretación da poesía curriá que revisa as vellas teimas coas que se barafustóu tanto contra do poeta.

En calquer caso, a publicación deste libro que reseñamos representa unha contribución positiva ó entendemento da obra de Curros, que nos compracemos en rexistrar.

S. L.

HISTORIAS DE EMIGRANTES, por Xosé Neira Vilas [1]

Primeiro dende a Arxentina e agora dende Cuba, Neira Vilas vennos ofrecendo cun rítmo seguro e mesurado, o froito dunha laboura narrativa espléndidamente madura xa. Coetáneo cáseque esactamente da "Nova Narrativa", Neira Vilas vivéu unha esperencia moi distinta, que ten refrexo cabal na súa obra. Non hai na súa laboura nada da percura esperimental do grupo devandito, senón unha demorada recreación de esperencias persoales básicas: a nenez —a súa en gran parte— e máis a emigración. Pero esta limitación temática nada supón en canto á variedade e fondura da súa obra narrativa, porque, cunha apoiatura aparentemente tan sinxela, Neira Vilas refrexa un mundo buligante, amargo, ricaz e riba de todo auténtico.

Boa proba delo témolo nestas *Historias de Emigrantes*. Dazaseis narraciós breves, apuntes ouxetivos de intención documental cáseque todos, tecidos arredor dunhas vidas arraizadas na espranza, na cobiza ou na saudade, materia dabondo cada unha delas pra unha novela densa e longa. Neira Vilas vivíu —e vive aínda— a emigración dende dentro, e non a mitifica. Tampouco carrega de traxedia artificiosa o que xa é dabondo traxedia de por sí. O seu procedemento narrativo é moi sinxelo, e apóiase nunhas reglas válidas sempre: ouservación, escolma e intensificación. Esta intensificación, que carrega de sentido o que doutro xeito sería simple azar individual, Neira Vilas a conquire resaltando o perfil dos persoaxes e deixando o marco ambental reducido ao mínimo, esvaído en sinxelas referencias brevísimas, concretas: unha rúa, un nome... Tras de tódolos persoaxes destas narraciós hai unha aventura semellante: a emigración. O que Neira Vilas nos ofrece son as respostas diferentes a unha situación común. E de ehí ven o valor destas páxinas, a un tempo documental —sociolóxico— e puramente narrativo —literario. Non sabemos o que haberá neste feixe de historias de real ou de maxinado. Aínda que tamén o maxinado, afincado nunhas dimensiós moi concretas e reales, teña o mesmo releve que o que provén dunha inmediata ouservación. O punto de partida pouco importa, o que sí importa é o resultado. E o resultado velahí: desacougante, crúo. Non sei si esistirá Don Andrés, o carteiro xubilado, ou o Alfredo, que deixóu de ir polo casal do Centro de Betanzos, ou Abelardo ca súa paga en ataúdes. E tantos outros. Non sei si algún deles é Neira Vilas. Cada quen leva ao lombo o seu fracaso, porque fracaso é tamén o trunfo do emigrado, feito tantas veces de renuncia nun íntimo rachamento. Pero si estes persoaxes non teñen —ou tiveron— unha vida real, puideron tela. I eso tamén é esistir. O drama de Carme, "Eu son Carme", ¿cántas veces teráse dado na emigración, nunha circunstancia idéntica, cun idéntico desespero? Ou a desespranza súpeta, coallada de unha serie infinda de mínimos e abafantes fracasos, de Sánchez o barbeiro.

Neira Vilas non nos pinta vidas exemprares, inxeribles doadamente na adoitada mitoloxía da emigración. Os seus homes son homes vulgares, asoballados pola grisalla da vila elefantiásica, ca súa íntima tensión ás costas, imperceptible muitas veces, e sempre incomprensible de non intervir o arte do narrador. A traxedia da adaptación percurada ou finxida, do arraizamento imposible. A traxedia dos que rillados por un macelante complexo de inferioridade renegan do

[1] Ediciós do Patronato da Cultura Galega. Montevideo 1968.

seu orixe, ou a dos que viven ca lembranza acesa, fozando nela ao tempo que se esvain os recordos, deixándoos ispidos cara á soedade.

É un libro, éste de Neira Vilas, capaz de crebar toda a retórica da emigración, e que sólo dende ela podíase ter escrito. É a gran aventura da nosa caste, o noso arrepiante drama colectivo.

O estilo de Neira Vilas ven seguindo dende os seus primeiros libros un proceso de crarificación espresiva. A frase é máis coutada, intensa, manexada cunha habilidade que xa nada ten de instintiva e sí de crecente eficacia, conseguindo os efectos emotivos cunha cárrega verbal máis sinxela, intensificando a espresión cun mínimo xogo de adxetivos, precisos sempre e de rara seguridade. No seu primeiro libro, por baixo do aparente descoido da fala do neno labrego, notábase o demorado labourar lésico, a escolma da palabra illadamente, pra logo inxerila na frase nun traballo teimudo de depuración. Nestes derradeiros libros seus, e nas *Historias de emigrantes* de xeito especial, a fluencia da frase, sempre cinguida i espresiva, cos mínimos elementos, axústase mellor á narración.

O libro está moi ben editado polo Patronato da Cultura Galega, de Montevideo, nunha rústica limpa e noble que é xa normal no libro galego. Seoane, unha vez máis contribuiu cos seus espléndidos dibuxos ao adovío do libro. Tamén lle puxo un prólogo que vai dar seguramente moito que falar. Poida que algunhas das súas apreciaciós convira matizalas; pero dende logo, este testo, escrito ca necesaria cólera, é un complemento cabal ás Historias de Emigrantes. O pequeno e ás veces pecho mundo das nosas letras necesita tamén da polémica viva, desta paixón alporizada. Na medida en que sexa capaz de aceptala sabremos da súa saúde e consistencia. A literatura galega ten necesidade de testos como este discutido limiar de Seoane, testos irritantes no seu aristado inconformismo. Pola miña parte penso que o esteticismo da literatura galega nos anos que seguiron ao gran silencio, ten razós históricas dabondo —a necesidade, máis ou menos conscentemente sentida, de vencellarse á tradición crebada pola guerra— e xustificaciós sobradamente comprensibles —era o único xeito de encetar de novo o camiño, nun intre de especial dificultade. A perspeitiva cabal hánola dar o tempo.

BASILIO LOSADA

MUSEO PROVINCIAL DE LUGO. CATÁLOGO DE PINTURA, por M.ª Victoria Carballo-Calero Ramos [1]

Dentro da serie de publicaciós do Museo provincial lugués, na que figuran xa interesantes volumes sobre diversos aspeitos artístico-arqueolóxicos das terras de Lugo, aparez agora este interesante Catálogo dos fondos pictóricos que figuran nas sáas daquela institución. María Victoria Carballo-Calero Ramos, que xa dera a conocer no 1965 un documentado traballo informativo encol da escultura contemporánea obrante no devandito Museu, é tamén a autora deste novo libro. Nunhas palabras limiares coas que se enceta o Catálogo, María Victoria xustifica a necesidade do mesmo pra que o visitante e máis o estudoso do arte poidan dispoñer dun índice orientador no seu paso polas dependencias museísticas.

Nas páxinas do volume faise, nefeito, un reconto ilustrativo das pinturas, dos grabados e dos deseños que foron axuntándose ó longo do tempo no Museu lugués. A ordeación realizóuse asegún os nomes máis usuás dos autores en sucesión alfabética. O leitor curioso pode, así, ter unha visión cabal dos artistas e das obras que María Victoria reseña. Porque, de primeiras, ofrece uns sucintos datos biográficos de cada ún, sinalando lugar e data de nacemento, así como os rasgos máis caraiterísticos do seu labor. A seguido vai describindo cada cadro, grabado ou deseño, nas súas singularidás identificadoras: tamaño, tema-

[1] Junta del Museo Provincial de Lugo. N.º 11. Lugo, 1969.

rio, coores, firma, e mesmo, nalgús casos, historia e procedencia, debaixo do tíduo e da numeración correspondentes.

Naturalmente, na coleición museística están representados artistas e obras de diferente orixe. Incluso, fora dos autores de doada identificación, figura unha relativamente abondosa mostra de obras anónimas, alemás, españolas, flamencas, francesas, italiás, portuguesas e rusas.

Coidamos, nembargante, que un dos aspeitos más estimables dos fondos do Museu, é a importante visión que ofrecen da plástica galega. Suman, efeitivamente, un medio cento, os nomes dos artistas do noso país que María Victoria Carballo-Calero inxire nestas páxinas. A carón dos consagrados noutrora, como Serafín Avendaño, Sotomayor, Castro Gil, Pérez Villamil, Corredoira, Imeldo Corral e Castelao, antre outros, figuran persoalidades máis recentes como Colmeiro, Souto, Juan Luis, Lloréns, Julia Minguillón, Prieto Nespereira, Prego de Oliver, Tenreiro. Certamente que na nómina de pintores calificados dos días de agora nótanse a faltar algús siñificativos como Maside, Seoane, Torres e varios máis que arrequecerían, sin dúbida, a mostra representativa do Museu, na que, por outra banda, figuran algús de moi escaso valor.

En calquer caso, o Catálogo que vimos de repasar constitúe un índice completo, ben sistematizado e de crara orientación pra o desexoso de contar cunha axeitada guía no conocemento do Museu de Lugo. Un Museu que ofrece ó visitante logros valiosos da pintura galega, pois —como dí a autora— fora das diversas pezas soltas de notable interés, "conta con exemplares dabondo pra agrupar conxuntos de artistas de grande importancia dentro da historia do país". Así ocurre, en maior ou menor medida, no caso de Jenaro Pérez Villamil, o sonado pintor ferrolán, un dos mestres do romantismo español; no de Xesús Corredoyra, "o pintor lugués de tanta preocupación literaria, cuia obra máis persoal, dentro dunha estilística que se vencella co modernismo, dános unha versión de Galicia emparentada coa novelística e a dramática de Valle-Inclán; na de Alfonso Rodríguez Castelao, gran dibuxante, cuio arte, de fonda raizame galega, combina lirismo e humanismo nunha síntese tan persoal como feliz".

L.

ENCOL DE GIL VICENTE: UN VELLO ENLEVO POPULAR

A bisbarra de nacencia de Gil Vicente e a cronoloxía esaita da súa vida son, aínda hoxe, acontecementos discutíbeles. Criador do teatro nacional portugués, autor clásico en duas línguas peninsuares, puido ter o berce na Beira, como sinala Aubrey Bell, ou nas terras do Miño —na cidade de Guimarães—, escearío romántico das novelas de Camilo Castelo Branco. O paréntese escuro da súa esistencia ábrese e péchase antre 1465 e 1537, ou antre 1469-70 e 1536.

¿Foi artesán, ourive de oficio? ¿Estudóu nalgunha universidá, en Salamanca ou na Sorbona? Tense dito e a dúbida paira. En troques está probado que por máis de trinta anos fixo de dramaturgo oficial da Corte, en Lisboa, e serviu a dous reises de Portugal, don Manuel e don João III. A súa primeira obra dramática, o *Auto da Visitación*, é de 1502. Escribe polas mesmas datas nas que o Bosco, instalado no Brabante burgués e ricacho, argallaba pantasmales encomendas pra Felipe *el Hermoso*. A pintura do *Xuicio final*, tan semellante ó enredo alegórico de *A barca do inferno*, executase cara o 1515.

De Gil Vicente coñecemos 44 obras de teatro, escritas 15 en portugués, 11 en castelán e 18 bilingües; isto é, valéndose certos persoaxes uns do idioma portugués e outros do idioma castelán. Esprícase: a Corte era delicadamente bilingüe, porque das tres mulleres do rei Don Manuel, duas foron fillas dos Reis Católicos, e a terceira era hirmá de Carlos V, como asimade o era a muller de D. João III.

Todos os tipos humáns do teatro vicentino parolan como parolarían si fosen figuras empadroables de carne e óso. É obvio que os casteláns que alí xurden —¿ou non?— tamén falarían a língua de seu. No respeitante á escolla do castelán pra pezas teatrás determinadas, semella obedecer, *puede obedecer* —avisa Thomas R. Hart— *a consideraciones de jerarquía lingüística*. A presiós aristocráticas, gubernamentás, diríase oxe, e a prexuicios fidalgos.

Pero Gil Vicente, sin renegar do xeito, da fasquía cortesán, eríxese en impar dramaturgo do pobo; é o poeta social e xenial que trasvasa literariamente, a nivel nacional, a emoción sinxela da rúa, a "ideoloxía" democrática. O pobo, todo un pobo metido en delirantes efemérides alleas —o *pobre pobo queyxoso*, lembrado polo Anxo de *A barca do inferno*— asiste a este despegue de libertá de esprito coada do erasmismo i espanexada en comedias e *autos* de raizame máis ben ética que metafísica.

Decorría o século XVI e ía Gil Vicente dun lado a outro (¡pazos de Ribeira, do Castelo, de Santos-o-Velho, de Alçacova...!) seguindo á Corte, acompañando as mudas e trasformaciós sociás producidas polas Descobertas Marítimas. Paseaba o seu espello pola serán dun mundo espléndido i entrampado. E velahí unha das vertentes da súa obra, a protesta-denuncia, acalada, asegún Teófilo Braga, "no mesmo ano en que se inaugura a Iuquisición en Portugal". A mutilación teimosa dos textos vicentinos reimpresos após da súa morte —Copilação—, de 1562 e de 1586, foi tarefa da mesma man que no resto da Península tiña de vendimar a Cervantes e a Quevedo. ¡Tarde demáis! Nada nin ninguén puido sofocar aquel popular renxer de ramos verdes que pra Juan Ramón Jiménez é acompañamento xenial e incomparábel da asambreia de Gil Vicente.

Impresa na vida do autor, por el correxida e levada ás caixas, soio chegóu deica nós unha peza teatral de Gil Vicente, o *auto*, de *a barca do inferno*, exemprar único conservado na Biblioteca Nacional de Madrid i editado no 1946 polo hispanista inglés Charles David Ley. Páxinas onde cun-

de a louzanía vicentina, a vea popular e o nidio feitizo da súa verdura, atopámonos alí frente do Gil Vicente auténtico e sin recortes, entregado á faena de *embarcar* á sociedá influínte do seu tempo nunha aventura moral. Os persoaxes —fidalgo, frade, onceneiro, alcaiota, xuez, tendeiro, funcionario— son de tal calaña que se non recatan nin arrepinten das súas falcatrúas; voltarían a repetilas si lles fose doado tornar ó mundo dos *vivos*. O *auto* representouse nunha das cámaras do Pazo Real de Lisboa, pra solaz da raíña Leonor.

É un vello enlevo popular íste da figuración dramática do viaxe dos difuntos pra seren xulgados no ultramundo. Sismondi resume unha lenda céltiga asegún a cal as almas dos que morren nas Gallas son carregadas cada noite prás ribeiras da illa de Bretaña, i entregadas ós poderes escuros por barqueiros de Frisia ou de Batavia. Os barqueiros son seres invisíbeles, e aló cara a alta noite unha voz terríbel chámaos a exercer o seu arrepiante mester. A traveso de Gil Vicente, como a traveso do Dante ou a traveso do Bosco, a desacougante rémora celta decorre polo mundo cristián. As voces e os berros, a misteriosa inquedanza dos vedraños habitantes de castros e citanias, teñen de faíscar aínda cando a língua, xa romanizada, ecoe fermosamente polas bandas do Miño, polo costado da mar Atlántica: *¡Aa barca, aa barca! ¡Oulaa!, que temos gentil maree...*

X. Landeira

O PENSAMENTO DE AMOR RUIBAL

Con iste mesmo título publicóu recentemente un interesante volume, en castelán, o Prof. Carlos A. Baliñas. Encol del acaba de se publicar nas páxinas literarias de "La Nación" bonaerense, o seguinte comento:

Tarea árdua e nada doada a de realizar a eséxese dunha obra tan vasta, complexa e a maior parte inédita, e polo tanto desconocida, como a díste eremita moderno que foi D. Ánxel María Amor Ruibal. O propósito do libro "El pensamiento de Amor Ruibal", de Carlos A. Baliñas, non é o de presentar unha detallada esposición erudita e menos aínda crítica diste filósofo; sinón a diseición do esencial, a apreciación do seu siñificado con respeito a outras doutriñas acretadas sobre dos comús problemas e a indicación de por ónde abrolla e por ónde desauga iste pensamento no canle da historia da filosofía.

Pra o acadar, Baliñas divide a súa obra en duas partes. Na primeira adícase a comprender o arrinque do pensar dende o pensador, sin esdenar o descer ó aneidótico. A figura de Amor Ruibal, crego, filólogo e orientalista pontevedrés —nado no 1870 en San Verísimo de Barro e finado no ano 1930—, aparez, do mesmo xeito que a maoría dos escolásticos, como a dun teólogo desexoso de atopar na filosofía fundamentación racional prá construción de desplegue "científico" do dogma cristián. O método seguido na segunda parte —referida ó sistema— aconsellaba, pra fixar a discusión, intercalar breves síntesis das ideas contra das que o filósofo ibérico polemiza.

Moi siñificativo resultará iste libro de Baliñas pra quenes se interesen polas ideas filosóficas e os dogmas da Eirexa Católica a traveso da historia, e de cómo a filosofía ten contribuído á evolución do pensamento dogmatista.

Resta crarexar que inda que xa se teñan ocupado de diversos aspeitos do pensamento de Amor Ruibal figuras tales como S. Casas Blanco, na súa doutoral "Demostración de la existencia de Dios en la filosofía de Amor Ruibal" (1948), C. París en "La filosofía de la naturaleza en Amor Ruibal", L. Méndez Palleiro en "Estructura filosófico-teológica de la mística cristiana en el pensamiento de Amor Ruibal" (1957), e A. Ortiz Orés en "Amor Ruibal, filósofo de la existencia" (1965), antre outros, o libro de Baliñas é, incontestabelmente, o primeiro estudo que abrangue a totalidá do pensamento ruibalián.

"RIGODON", DE CÉLINE

Perto de oito anos despóis de se rematar, pubrícase agora a obra de Louis Ferdinand Céline, *Rigodón*. Trátase da derradeira parte da triloxía que forman *D'un château a l'autre* (1957) e *Nord* (1960).

Lucette Célini, a muller do escritor que compartíu durante máis de vinte anos a vida do "derradeiro xenio maldito da época", tense referido recentemente á difícei tarefa de preparar o manuscrito prá imprensa. I espricóu así a razón do tíduo do libro:

"Despóis da nosa saída de París, na primavera do 1944, detivémonos en Baden-Baden. Deseguida percorrimos en zig-zag a Alemaña, o sangue e o fogo, percurando unha saída, xa cara Suiza, xa cara Dinamarca. Ese é o *rigodón*, un paso avante, outro atrás. Danzámolo durante quince meses. Rematóu cando rubimos ó tren sueco, baixo do que eu me guindara e que nos levóu a Copenhague".

Sete anos de traballo levóu a trascrición do manuscrito de Céline, algunhas de cuias páxinas apenas poden lérense. A muller e máis dous amigos emprenderon o migalleiro labor pra poder dar ó prelo iste libro póstumo do autor de *Le voyage au bout de la nuit*.

VALLE-INCLÁN. CENTENNIAL STUDIES

Remata de chegar á nosa redación un coidado volume editado por Ricardo Gullón, baixo o patrocinio do Departamento de Español e Portugués da Universidade de Texas, que leva por tíduo *Valle-Inclán. Centennial Studies*. A sobrecoberta foi deseñada por Cristino Mallo, e nas páxinas do libro, que se abre cunha conocida fotografía do autor das *Comedias bárbaras*, feita por Alfonso, inxírense seis interesantes estudos encol da persoalidá e da obra valleinclanescas.

Encétaos o Prof. Ramón Martínez López, da Universidade de Texas, con *A Portrait of Valle-Inclán*. Siguen despóis: *Valle-Inclán and the Invention of Character*, de Francisco Ayala; *Innocent Victims in the Works of Valle-Inclán*, de Ildefonso Manuel Gil; *The Esperpento: A New Novelistic Dimension*, de José Rubia Barcia; *Valle-Inclán and Contemporary Spain*, de José Luís Cano; e *Reality of the Esperpento*, de Ricardo Gullón.

Con iste volume, publicado en Austin o pasado ano, faise unha nova contribución á bío-bibliografía do escritor de Vilanova de Arousa, que tanto se arrequecéu con motivo do seu centenario.

O TEATRO PORTUGUÉS DE HOXE

Co título de *Introdução ao teatro português do século XX* ven de aparecer un amplo ensaio de Duarte Ivo Cruz, editado por "Espiral" de Lisboa. Como o propio autor indica, trátase dunha introdución ó teatro, non á literatura ou á cultura; tal introdución visa o teatro portugués, e non —direitamente— o teatro europeo ou universal. Por outra banda, o que o ensaio tenciona é a estruturación e sistematización dunha realidade ben pouco coñecida e comprendida: o teatro portugués de hoxe.

O libro abrangue unha serie de apartados que van dende a puxanza do naturalismo e a protohistoria do modernismo, pasando pola senda poética e a explosión órphica, deica a evolución do realismo, os dramaturgos *da presença* e os derradeiros vintecinco anos.

Complementa a parte espositiva do estudo unha breve escolma do teatro portugués do presente século. O leitor pode así informárese, a traveso dunha panorámica sintematizada, da evolución contemporánea da escea do país irmán, na obra dos seus principás persoeiros: D. João da Câmara, Júlio Dantas, Raúl Brandão, Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Alves Redol, Miguel Torga, José Régio, Luís Francisco Rebello, Augusto Sobral, e outros.

ALÓ polo ano 1951 conoceuse a esistencia dunha novela póstuma de Marcel Proust: *Jean Santeuil*. O seu revelador foi Bernard de Fallois. Con ela demostrábase que Proust tivera unha mocedá menos ociosa e mundá do que se coidaba. Nin a súa precaria saúde nin o seu gosto pola vida social tollérono pra escribir, antre 1895 e 1899, esa voluminosa novela. Non fai moito "Le Figaro Littéraire" publicóu un novo anaco dista obra. Arestora, baixo o rubro de *Textes retrouvés*, a Universidá de Illinois ven de dar a conocer unha serie de quince inéditos do sonado escritor.

O PREMIO Goethe, dotado con vintecinco milleiros de marcos, foille acordado iste ano ó Prof. Robert Minder, polo conxunto da súa obra. Minder é profesor no College de France e o seu traballo máis notábel é *O demo na literatura francesa*, ó que se engaden estudos encol de Baudelaire e Bernanos. Outro premio, o Brancati-Zaffarena, que se otorga en Sicilia, correspondeulle ó libro de Elsa Morante *Il mondo salvato dai ragazzini*.

HEINRICH Böll é un dos escritores máis prestixiosos das letras alemás dos nosos días. Editada por Kiepenheuer & Witsch, ténselle adicado unha obra coleitiva co tíduo de *In Sachen Böll. Ansichten und Finsichten*. Abrangue corenta e dous traballos preparados especialmente pra iste volume por escritores, homes de cencia e críticos. Antre iles figuran Hans Mayer, Wilhelm Emrich e Walter Jans, especialistas en literatura; Theodor W. Adorno, Iring Fetscher e Ludwig Marcuse, sociólogos e filósofos. Con diversidá de criterios e de enfoques, a figura de Böll xurde con todo o seu trascendente valor.

DURANTE moitos anos o nome do escritor rumano Panait Istrati quedóu arrumbado no esquezo. Nado no 1884 e finado de tisis no 1935, foi traducido a vinte linguas. Dende o 1924, no que aparecéu o seu primeiro libro, tivo unha traietoria literaria brillante. A probeza da súa nenez e primeira mocedá e un fracasado intento de suicidio ós 37 anos, non atrancaron a súa serodia vocación de escritor. Os seus súpetos trunfos non chegaron a durar unha década; a morte atopouno outravolta só i esquecido. As súas obras semellan espertar interés novamente na Europa; vólvese arestora ás súas novelas, que van reconquerindo o interés da masa de leitores.

O DERRADEIRO libro de poemas do alemán Rolf Dieter Brinkmann, de 28 anos, *Die piloten*, está adicado a un poeta norteamericano do movimento *beatnik*, Frank O'Hara, que se finóu fai uns anos. Iste coidaba —como Brinkmann agora— que moi poucos xéneros terían validez na literatura do porvir: os *comic-strips*, a ciencia-ficción e os que tratan temas do oeste norteamericano. Istas ideas teñen sido apricadas na súa obra polo poeta alemán, quen enceta así unha creación esperimental realizada sobre dun modelo estadounidense.

PRA festexar o "Días das Letras Galegas" organizouse en Buenos Aires un homaxe a tres grandes poetas arxentinos —xa mortos— que esaltaron a Galicia na súa obra: Arturo Capdevila, autor de *Canto Gallego;* González Carbalho, autor do *Libro de Canciones para Rosalía de Castro;* e Alfredo R. Buffano, autor de *Junto a las verdes Rías*. No acto literario, celebrado na Aula Magna da Facultade de Mediciña da Universidade Nacional bonaerense, participaron os escritores Arturo Orfeo, Antonio Requeni e Amelia Sánches Garrido. Fixo a presentación do mesmo, D. Rodolfo Prada, no nome dos orgaizadores.

UN dos libros máis gabados dos derradeiros meses en Francia ten sido *L'oeuvre au noir*, de Marguerite Yourcenar. A autora é un caso aparte dentro das letras francesas; é xa unha muller madura e ten vivido ó marxe do boureo literario. Nacéu no seo dunha vella familia do norde de Francia, e recibíu unha esmerada pero non oficial educación, na que predominóu o aprendizaxe do grego e máis do latín. O seu vasto saber aduvíñase nas súas novelas históricas, que non son pretestos prá recriación arqueolóxica, sinón fondas pescudas nos temas eternos.

GRIAL

revista galega de cultura

Precios de venda e suscrición

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

REDACCION E ADMINISTRACION

Editorial Galaxia—Reconquista, 1 — Vigo

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

TIP. FARO DE VIGO