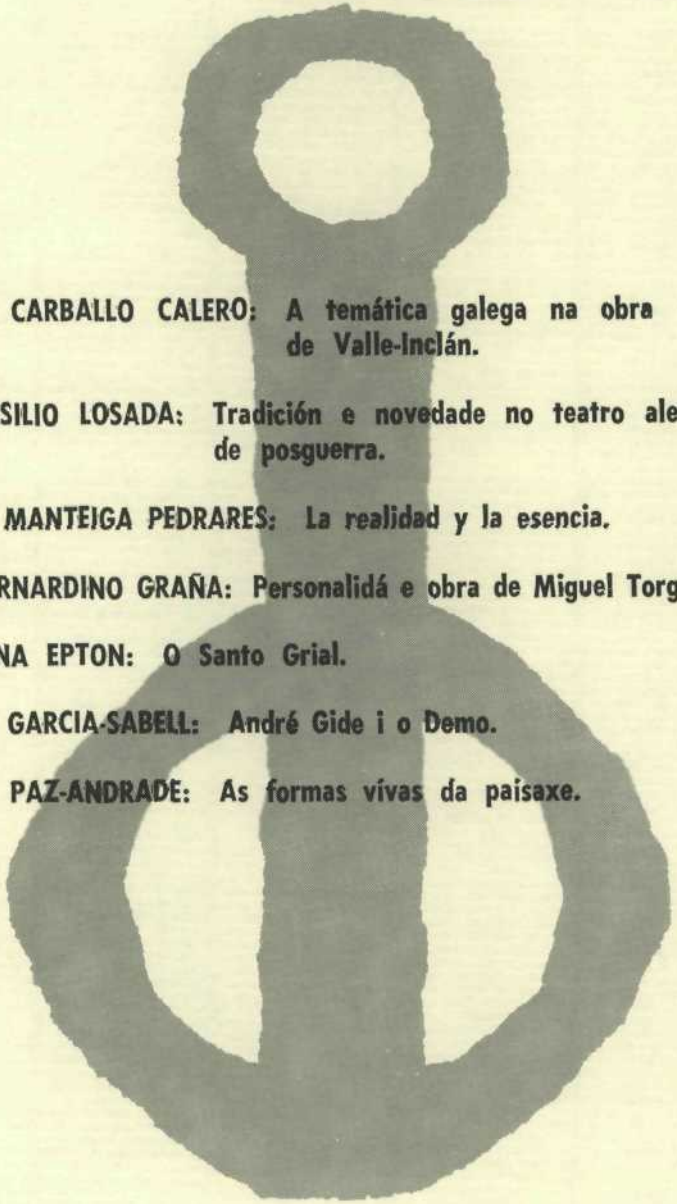
3 xaneiro
febreiro
marzo 1964

GRIAL



R. CARBALLO CALERO: A temática galega na obra de Valle-Inclán.

BASILIO LOSADA: Tradición e novedade no teatro alemán de posguerra.

J. MANTEIGA PEDRARES: La realidad y la esencia.

BERNARDINO GRAÑA: Personalidá e obra de Miguel Torga.

NINA EPTON: O Santo Grial.

D. GARCIA-SABELL: André Gide i o Demo.

V. PAZ-ANDRADE: As formas vivas da paisaxe.

VIGO

A TEMÁTICA GALEGA NA OBRA DE VALLE-INCLÁN

1. *Ambiente rexionalista*

O pai de Valle-Inclán, don Ramón del Valle Bermúdez (1824-1890), foi grande amigo de Murguía. Iste prologa o volume tiduado *Femeninas,* primeiro libro de don Ramón o Mozo, é decir de don Ramón o Grande, do Grande Don Ramón. Un de cuios irmáns, Carlos, pubrica en 1894 un volumeciño de *Escenas gallegas,* escrito, dende logo, en castelán, pero salpicado de termos e modismos galegos. O ambiente literario familiar era, pois, o do rexionalismo. Como ten demostrado Rubia Barcia, don Ramón coñecía moi ben a literatura vernácula, en galego i en castelán. Coido que ao percurar analoxías antre a obra de Valle e a dos escritores galegos do Renacimento, Rubia Barcia pode dar a impresión de que as débedas de aquél en relación con ístes son anda maiores do que realmente son. Moitas das semellanzas asinaladas son con seguridade fortuitas. Pero hai casos crarísimos de dependencia direita. Vicetto, Rosalía, Pondal, Curros, ístes cando menos, deixaron o seu calco nas páxinas valleinclanescas.

Endebén, Valle-Inclán non é un escritor rexional, nen, *a fortiori,* un escritor rexionalista, como o foi, no breve prazo que consagróu ás letras, o seu irmán Carlos. Ao ano seguinte da pubricación do único libro díste, edita don Ramón o primeiro seu, no que hai, dende logo, como máis adiante continuará habendo, materiás galegos; pero calquera que teña lido *Femeninas* i *Escenas gallegas,* estará convencido de que se trata de dous tipos moi distintos de literatura.

O Valle-Inclán mozo estaba solicitado por dous centros de atracción literaria: o rexionalismo e o modernismo. Calquer rapaz que entón comezara a escribir en Galicia, tiña que escoller antre isas dúas escolas. Valle-Inclán escolléu o modernismo. Iste termo, o mesmo que o de rexionalismo, designa un conceito integrado por notas diversas, ás veces aparentemente contradictorias, pero é suficientemente espresivo da realidade histórica que se desexa evocar.

Craro está que en Valle-Inclán o modernismo se non impuxo ao rexionalismo sen lle facer concesiós. De xeito que a presencia de Galicia é un factor importante na obra de Valle-Inclán. É natural que a crítica literaria intentara ponderar ise factor. A actitude xeral antre

os non galegos, pra quenes, como é lóxico, o galego cobraba relevo singular, foi a de consideralo esencial. En canto aos galegos, a súa postura oferece menos unidade. Algúns, como Fernández de la Vega, suliñan tamén o perfil galego de Valle-Inclán. Moitos consideran que fixo literatura galega, anque en castelán, e o valoran como a culminación literaria de Galicia. Non era dista opinión Manuel Antonio, que, consecuente co espírito da súa propria obra, refusa espresa e coléricamente o maxisterio de don Ramón, e o califica de "Gran Pontífice da Valdeireza en traxe de festa" e "mestre da Xuventude imbécil de Galicia". Para Manuel Antonio, Valle é o xefe da "campaña castelaizante". No manifesto tiduado *Máis alá*, o poeta de Rianxo considera a Valle como representante dunha actitude literaria que hai que fixar no polo oposto a aquél ao que cree que debe se referir o quefacer literario na Galicia do seu tempo.

Dada a sona que Valle-Inclán atinguíu, ista controversia ten para os galegos un interés apaixoante. Don Ramón era galego, e someteu a Galicia a un tratamento literario. Era inevitabre que se discutira a autenticidade galega de súa obra, cando menos polos que creen na posibilidade de definir o que é auténticamente galego. Isto supón unha conceición "eleática" do galego. Os que profesen unha ideoloxía "heraclitana" e crean na fluencia do ser galego —que así non sería un ser, senón un devir— propenderán a considerar dabondo ociosa aquela discusión.

As presentes liñas renuncian a escrarecer o problema de fundo, se é que hai un fundo para iste problema, e limítanse a unha modesta e sumaria xeira de tipo histórico literario polos dominios da temática galega de Valle-Inclán, con alusión a algunhas das opinións emitidas sobor diste asunto. Con tal motivo faránse cando semelle oportuna certas consideracións, que aspirarán máis ben a facilitar unha comprensión do fenómeno crítico que a formular conclusións dogmáticas.

2. *Galicismo e galeguismo*

¿Cándo comezóu a esistencia de Valle-Inclán como escritor? Magóanos coñecer moi mal as primeiras pasadas literarias de Valle. De todos xeitos, os eruditos teñen logrado desenterrar algunhas mostras do Valle máis temperán, que non era Valle-Inclán aínda. Un semanario estudiantil compostelán pubrica testos seus. Seguen outros nun periódico de Madrid. E, afinal, en Pontevedra, aparez, en 1895, o seu primeiro libro, que contén seis narracións datadas en México, dende 1892.

Como fica dito, ise libro leva un prólogo de don Manuel Murguía, que fora grande amigo do pai de Valle-Inclán. Pois no prólogo de don Manuel Murguía, aparez por vez primeira a preocupación polo galeguismo de don Ramón. Se non trata de que don Ramón nacera en Galicia, cousa que todo o mundo sabe, nen de que se poidan ouservar galaicismos no seu castelán. Isto é evidente. Ocurre, ao principio, porque Valle refrexa insconscientemente o castelán dia-

lectal que se falaba e aínda se fala en Galicia. Dempóis, porque o noso escritor empregóu a mantenta voces e xiros galegos cunha finalidade artística. Tampouco se trata do feito de que algúns contos do volume se localicen espresamente en Galicia. O que Murguía sostén é que *Femeninas* revela un espírito galego na resolución dos problemas literarios que imprica. É mellor estractar que parafrasear a Murguía:

> *Hijo de Galicia, son en él manifiestas las condiciones especiales de los escritores del país. El sentimiento le domina, conoce la armonía de la prosa que aquí se acostumbra y no es fácil fuera: prosa encadenada, blanda, cadenciosa, llena de luz; prosa por esencia descritiva y a la cual sólo falta la rima. Y no es esto sólo, sino que conforme con el espíritu ensoñador del celta, despunta los asuntos, no los lleva a sus últimos límites; levanta el velo, no lo descorre del todo, dejando el final —como quien teme abrir heridas demasiado profundas en los corazones doloridos— en una penumbra que permite al lector prolongar su emoción y gozar algo más de lo que el autor indica y deja en lo vago, y el que lee tiene dentro del alma. Es ésta condición especial que en nuestro amigo deriva de su raza... Aunque quisiera ocultarlo no podría... A todos dice que ha nacido bajo el cielo de Galicia... La refleja toda en sus páginas, donde cree uno percibir, desde el acre perfume de los patrios pinares y de las ondas que los bañan, hasta los blandos rumores de la ribera natal... Esto por lo que se refiere a lo exterior, porque en cuanto a su interior, o sea el alma del libro, no es menos nuestro por la manera de tratarlo, y por la gran verdad de los cuadros que lo forman.*

Agora ben: ¿é isto esacto? Dende logo, se non caracteriza pola precisión. Murguía espresa xeralidades. Confía se cadra en que a leitura do libro convenza ao leitor de que as afirmacións do prologuista non son gratuitas. Preguntemos, pois, ao libro, se ten razón don Manuel.

¿Qué achamos no libro? Unhas historias galantes que don Ramón ha tiduar máis tarde *historias perversas*. O tema, é, polo tanto, erótico. Rosarito é unha rapaza pura, pero se non pode decir semellante cousa da Condesa de Cela, de Tula Varona, de Octavia Santino, da Niña Chole e da Generala. O ambiente é de licencia. A paixón, di Murguía, *un tanto libidinosa —hay que confesarlo*. Predomina a influencia da literatura francesa. A maioría das donas que bulen polas páxinas de *Femeninas* compórtanse á parisién. A Condesa de Cela vive en Brumosa, é decir en Compostela; pero os seus costumes, os seus enlevos e as súas parolas son os dunha marquesa gala de fin de século, tal como dito tipo se refrexaba na novelística da Terceira República. A Generala emociónase ouvindo leer ao axudante do seu marido *Lo que no muere*, "del célebre Barbey d'Aurevilly". Tula Va-

rona é unha aventureira internacional. Os amores son frívolos, cando non son sádicos. Só Octavia Santino, que en *El yermo de las almas* ha se transformar en Octavia Goldoni, amósase sentimental, cun sentimentalismo á *Dame aux camélias*. As leituras do mozo Valle-Inclán eran principalmente francesas. *Femeninas* acúsao. Lutecia pesa máis que Brumosa no volume. ¿Ónde está *el acre perfume de los patrios pinares*? ¿Ónde *los blandos rumores de la ribera natal*? E polo que se refire á prosa, ouservemos que a descrición que dela fai Murguía, podería se apricar perfeitamente á prosa de Gabriel Miró. ¿É Miró un escritor galego?

As afirmacións de Murguía proban máis espírito galego no crítico que no autor. O vello rexionalista quer descobrir virtudes galaicas nun mozo escritor que tende ao cosmopolitismo literario. Galicismo, non galeguismo.

Énos difícil, cando xulgamos aos máis, non os xulgar segundo o noso proprio arquetipo. Cando don Manuel define a don Ramón, e quer ensalzalo, defínese inconscientemente. Dazaoito anos máis tarde, con motivo do oitoxésimo aniversario do nacimento de Murguía, celébrase unha homaxe no seu honor. Valle-Inclán envía a súa adhesión nistes termos:

> *Enfermo y decaído hasta el punto de valerme de mano ajena para escribir estas líneas, envío mi saludo de admiración, de afecto y de respeto al patriarca de las Letras castellanas, al que siempre tuve por maestro, al primero y al mejor que en la tradicional aridez de la prosa castiza, hizo cantar, para regalo de todos, las líricas alondras. Fue el primero en su época. Era estelar la distancia que de los hombres y las cosas de su tiempo le separaba. Y no podía ser comprendido.*

Verbas coas que Valle-Inclán, ao definir i ensalzar a Murguía, parez máis ben se definir e se ensalzar a sí mesmo. Énos difícil, cando facemos o retrato dun amigo ao que queremos favorecer, non facer un autorretrato.

Rexistemos, endebén, algúns elementos de procedencia galega que se atopan na composición de *Femeninas*. Como xa temos visto, "La Condesa de Cela" sitúase en Brumosa, inda que non temos ocasión de ver a cidade, pois a acción desenrólase nunha alcoba. "Rosarito" pasa nun lugar indeterminado de Galicia.

En "Octavia Santino", que é un dúo de tenor e soprano, como o final de *La bohème*, o tenor chámase Pondal, i é poeta. Iste Pedro Pondal é mencioado noutro conto do volume. O estudante americán Aquiles Calderón, que goza dos favores da Condesa de Cela, preséntasenos como grande amigo do poeta, do que agora sabemos que *la dolorosa manía idealista* puxo a pistola nas súas mans. Cicáis isto nos indique que a acción de "Octavia Santino", que tamén se desenrola nunha alcoba, deba ser situada en Brumosa; pero íste é o único indicio de que así poda ser. Polo demáis, o diálogo dos persoaxes non suxire o ambiente compostelán. En 1899 "Octavia Santino" transfór-

mase no drama *Cenizas,* adicado a Benavente, e concebido segundo as fórmulas do teatro benaventián. A acción se non localiza concretamente. Pedro non é apelidado de ningún xeito, e nada se di das súas actividades profesionás ou artísticas. En *El yermo de las almas,* versión definitiva da obra, Pedro Pondal, sen deixar de ser poeta —como o é en *Femeninas*—, aparez convertido en pintor, e aínda que —como en *Cenizas*— ten unha criada chamada Sabel, evidentemente galega, a terra dista muller é designada co adverbio *allá,* o cal proba que a acción se non localiza en Galicia.

Un Pondal poeta fai pensar inmediatamente en Eduardo Pondal, tanto máis canto que o apelido Pondal, de orixe asturiana, como o de Inclán, se non atopa en Galicia fora da familia do autor de *Queixumes dos pinos.* Íste, pois, estaba presente na mente de Valle, tan relacionado na súa mocedade cos rexionalistas galegos. Pero, polo demáis, Pedro se non parez cousa a Eduardo.

3. *A Galicia santa*

Xa en Madrid don Ramón, é cando verdadeiramente descobre a Galicia como motivo literario. *Ádega,* prototipo de *Flor de santidad,* é de 1899. Ista Galicia xeórxica, arcaica e hierática, mística e supersticiosa, semella unha estilización dannunziana da Galicia real. Trátase dunha transposición estética efectuada cunha grande liberdade artística. Unha Galicia que se parez moi pouco, por exempro, á Galicia de *Los pazos de Ulloa.* É unha Galicia poemática, lendaria, haxiográfica, prerrafaelista, eglóxica, pastoral, montesía. ¿Qué montaña é a que cruzan istes mendigos, istas raparigas, istas saudadoras, istes cabreiros? Creeríase que é a montaña dos Abruzzos.

D'Annunzio, se cadra, suxire en parte a Valle-Inclán a súa composición da traxedia rústica. Hai mesmos ecos onomásticos aparentes. Mila de Codro, de *La figlia di Jorio,* ¿non terá suscitado o nome —tan abruzés— de Milón de la Arnoya? Ouservemos o gosto de Valle-Inclán polas esceas rituás; por exempro o bautismo do xerme no ventre da preñada, de *Águila de blasón.* Hai outros moitos exempros ao longo da obra valle-inclanesca. E lembremos a oferenda nupcial do primeiro acto de *La figlia di Jorio.* Todo fai supor que o ambiente de *Flor de santidad* é unha transposición, en moitos aspectos, do ambiente montañés, pastoral, rústico, lírico e supersticioso da terra abruzesa refrexado literariamente por D' Annunzio. Pero *La figlia di Jorio* e *Flor de santidad* son do mesmo ano, 1904. Se *Ádega,* de 1899, está realmente influida por D'Annunzio, a fonte ten que ser outra. Haxa ou non tal influencia, o positivo é que a Galicia de *Ádega* é xa máis abruzesa, ou resulta máis abruzesa que galega, tal como ate daquela viña sendo o galego literariamente refrexado.

Ista Galicia de ensoño, intemporal, utópica, cuia versión métrica achamos en *Aromas de leyenda,* é a que merecén a loubanza de Rubén Darío:

Del país del sueño, tinieblas, brillos,
donde crecen plantas, flores extrañas,
entre los escombros de los castillos,
junto a las laderas de las montañas;
donde los pastores en sus cabañas
rezan, cuando al fuego dormita el can,
y donde las sombras antiguas van
por cuevas de lobos y de raposas,
ha traído cosas muy misteriosas
don Ramón María del Valle-Inclán.
Cosas misteriosas, trágicas, raras,
de cuentos oscuros de los antaños,
de amores terribles, crímenes, daños,
como entre vapores de solfataras.
Caras sanguinarias, pálidas caras,
gritos ululantes de pena y afán,
infaustos hechizos, aves que van
bajo la amenaza del gerifalte,
dice en versos ricos de oro y esmalte
don Ramón María del Valle-Inclán.

Rubén Darío tivo no Valle-Inclán de *Aromas de leyenda* o máis fiel e o máis habre dos seus discípulos. O máis enxebre rubeniano español. Temos varios retratos literarios de Valle feitos por Rubén Darío, que foi retratado á súa vez por Valle en *Luces de bohemia.*

4. *A Galicia bárbara*

Don Ramón preséntanos nas súas *Comedias bárbaras* unha Galicia distinta da Galicia de *Flor de santidad* e de *Jardín umbrío.* A Galicia de *Flor de santidad* está pouco poboada. É campo e campo, esgrevios montes de alta serra. As figuras, poucas e ríxidas, móvense lentamente, confóndense coa paisaxe, aparecen e desparecen. Nas *Comedias bárbaras* a orquestración lírica cede o seu posto á espresión dramática. Agora son os seres humáns os que enchen a escea. Estamos ante o trono de Pérgamo. Un friso de xigantomaquia desenrólase perante a nosa vista. Don Juan Manuel Montenegro, cos seus familiares e deudos, axítase diante de nós. Se aquela Galicia era estática e miragreira, ísta é dinámica, turbulenta e apaixoada. Se apuela Galicia tiña a gracia dun primitivismo arcaizante, ísta é fortemente barroca. Unha e outra son eminentemente literarias. Só quen non conoza verdadeiramente a vida señorial galega de finás do XIX pode negar apoiatura real a ises fidalgos e a ises abades. Pero Valle foi sempre un escritor idealista. Estiliza sempre. Non dá testemoio de Galicia, senón que recrea a Galicia de acordo coa súa estética. Antre a materia empírica e a forma artística, todo o énfase recae sobre ísta derradeira. Ista Galicia, pois, das *Comedias bárbaras* é unha Galicia enérxicamente suxeitiva. Se os nomes de D'Annunzio e Maeterlinck poden xurdir na nosa lembranza ao leer, por exempro, *Trage-*

dia de ensueño —as *Comedias bárbaras, Divinas palabras* ou *El embrujado* preséntannos unha podente persoalidade que no conxunto é imcomparabre. I é curioso que nos detalles, Valle-Inclán, se agora se lembra de alguén, lémbrase dos autores galegos que leéu na súa mocedade. De Andrés Muruáis cando fai a Sabelita madriña dunha crianza non nada aínda; de Benito Vicetto ao bosquexar a figura de Fuso Negro, e máis a de Don Galán; de Curros ao introducir un sapo que di "Cro, cro".

A perspectiva en que se sitúa don Ramón perante a materia galega, para il como para Murguía e Pondal materia céltiga, é, agora e sempre, a perspectiva estética. Podía ter tencioado unha arte documental, como a da Condesa de Pardo Bazán ou a de Francisco Camba. Pero Valle, poeta ante todo, desprecia o naturalismo. Podía ter tencioado dar testemoio da alma galega no que ten de humilde, de trebo, de sentimental o espírito do pobo. É a perspectiva de Rosalía e Castelao. A arte distes dous grandes intérpretes da alma galega é eminentemente popular. Rosalía e Castelao síntense pobo. O seu ponto de vista é sempre o do campesino, o do mariñeiro, "soia e verdadeira xente do traballo no noso país". En Rosalía e Castelao ou non eisisten os señores ou non son comprendidos. Castelao, evidentemente, non ve do pazo e do fidalgo máis que o aspecto negativo. Nisto, Castelao alíñase con Curros. A súa literatura é literatura social. O fidalgo é un privilexiado opresor, ou, ao menos, un parásito. Os grandes xestos feudás, que parecen tan fremosos a Valle Inclán, son ollados por Castelao con ollos de labrego, e resultan bárbaros desaforos de dexerados señoritos. Castelao e Valle-Inclán representan dous xeitos opostos de ver a Galicia. O ponto de vista popular e o ponto de vista señorial. A Galicia de Castelao é unha Galicia sen nobreza. Se esiste a nobreza, esiste contra Galicia. Galicia é escrusivamente aquela xente de traballo de que falaba Rosalía. O mesmo siñifica o primeiro Cabanillas, que falaba de prender fogo aos pazos. Para Rosalía, Curros, Castelao e Cabanillas, Galicia é o proletariado campesino e mariñeiro. A súa visión de Galicia é biolóxica, non esteticista. Falan de Galicia dende Galicia, mergullados en Galicia, sofrindo a Galicia; e por elo todo rasgo estético das súas obras é froración dun sentimento comunitario que lle dá senso. Non estranamos que don Ramón comparase a Rosalía cunha moza aldeá que vai servir á cidade e chora a súa morriña na soidade do seu rocho. Don Ramón se non identifica endexamáis co pobo, como o fai Rosalía. Pertence á clase dos señores, non á dos servos, e os seus valores son os aristocráticos. Máis adiante ha superar ista posición, rompendo os vincallos de todo compromiso social. Pero polo de agora apoia a súa estética nunha ética nobiliaria. Non pode iñorar, naturalmente, aos aldeáns, e non só lles concede un lugar na súa obra, senón que mesmo escribe obras nas que enchen totalmente a escea. Veos, endebén, en todo caso, con ollos de señor. Non é a súa unha literatura redentorista. Cando don Juan Manuel agoniza en *Romance de lobos,* lémbrase da redención dos miserabres, e soña episódicamente con ela para un futuro imprecisabre. Pero, ¿quén ha facela, e cómo?

Sois tan miserables que no sabéis recobrar lo que debía ser vuestro. Tenéis marcada el alma con el hierro de los esclavos, y sois mendigos porque debéis serlo... Nacísteis pobres, y no podréis rebelaros nunca contra vuestro destino. La redención de los humildes hemos de hacerla los que nacimos con ímpetu de señores.

Don Ramón pode presentar ao púbrico español e hispanoamericán o magnífico espeitago dunha Galicia de pegureiros supersticiosos, abades sacrílegos, fidalgos crapulosos e servos resignados. Todo o mundo o aplaude. É un ambiente novo na literatura española. Para a maior parte dos seus leitores, que non coñecen Galicia, Galicia vai ser sempre a Galicia de Valle-Inclán. Mesmo moitos han chegar a confondir isas dúas Galicias. A Galicia creada por Valle-Inclán e a Galicia creada pola naturaleza e a historia.

Pero as comedias e traxicomedias bárbaras, se representan unha conceición estética máis viril e máis madura, máis orixinal e máis briosa que a das *Sonatas*, non pasan de ser un episodio na configuración definitiva da obra de don Ramón. Algo de aquel satanismo que decorre polas *Sonatas* como un capcioso arrecendo de afeitada perversidade, ten pasado ás *Comedias bárbaras*, anque depurado da súa morosidade voluptuosa. Transcurrido o primeiro momento de sorpresa, preguntámonos se o acugulamento de truculencias que temos de aturar, e que Echegaray houbera querido para os seus dramas, non remata por afrouxar a tensión tráxica, esgotando a nosa capacidade emotiva. A traxedia senequiana, cos seus conxuros e os seus espectros, os seus horrores e os seus énfases, semella revivir eiquí. O poeta, en ocasións, percura o horror tráxico máis que a grandeza tráxica. E se o cordobés oferécenos o banquete de Atreo, o arousán fainos asistir á operación de ferver un cadavre para mondar o esquelete. Un e outro coidaban, evidentemente, na leitura, e non na representación, ao forxar taes esceas; e ísta é outra particularidade que os aparella. Os fortes cadros de *La guerra carlista*, presentados ao traveso da narración, nun estilo máis alusivo e sereo, móvennos hoxe con superior eficacia.

5. *Crónicas de Galicia*

E con istas obras, a literatura valleinclanesca despídese do tema galego. Teno tratado con evidente orixinalidade, superando a arte rexionalista á Pardo Bazán. Pero superándoa non por ter atinguido unha visión máis íntima de Galicia, senón por ter atinguido unha visión máis poética. Polo demáis, cada cal coa súa estética, dona Emilia e don Ramón sitúanse fora do mundo que queren describir. Esíxeno así tanto o naturalismo da unha como o esteticismo do outro. As súas versións de Galicia, as dos dous, non teñen carácter de memorias, senón de informes. Son casos típicos de literatura non comprometida, a diferencia do que acontez con Rosalía ou Castelao. Istes

tencioan dar voz a Galicia para que se esprese, falan por Galicia, son abogados de Galicia: a súa literatura é apoloxética. A Condesa e Valle-Inclán queren espresar dende sí mesmos o que de Galicia ven; falan de Galicia; son ouservadores de Galicia: a súa literatura é crítica. Mentras Rosalía e Castelao, polo feito de escribir en galego, diríxense a un púbrico composto principalmente de galegos, dona Emilia e don Ramón, polo feito de non escribir en galego, diríxense a un púbrico composto principalmente de non galegos. O púbrico distes derradeiros escritores, o púbrico en que pensaban cando escribían, era, pois, maiormente, o púbrico que os rodeaba cando escribían, fora de Galicia ou pasando en Galicia as súas vacacións. No primeiro caso, materialmente, pois Madrid foi a residencia habitual de ambos literatos. No segundo, imaxinativamente, pois ise púbrico agardaba a edición das súas obras, se non destacaba representantes que viñan tamén a veranear en Galicia e se facían inmediatamente presentes aos autores en Cambados ou Meirás. Así, a coruñesa e o aurousán facían xemer os prelos en Madrid coas súas crónicas de Galicia, e debían informar sen apaixoamento a un púbrico que en xeral non coñecía Galicia. O cronista é imparcial.

En troques, Rosalía e Castelao son parciás. Están dentro do mundo que pintan, anque escriban en Simancas ou Badajoz. Non son ouservadores ou modistas dunha realidade, senón testemuñas e actores do drama que presentan. Non importa agora se o seu testemoio é profondo ou non o é. En todo caso é auténtico. E a súa espresión estética non é, como no caso de Valle-Inclán, unha finalidade en sí mesma. Diríxense, dende logo, aos galegos, e comenzan por empregar a lingua do país.

Don Ramón non a descoñecía. Os seus galeguismos atinguen ás súas derradeiras obras, aquelas que xa nada teñen que ver con Galicia. Secomasí, non deixóu de escribir todo un poema en galego, polo menos, o tiduado *Cantigas de vellas,* que máis tarde aproveitóu, modificándoo totalmente, para o seu óleo poético solanesco do crime de Medinica, xa en castelán.

Será útil unha confrontación de testos de Valle e de Castelao para ilustrar as perspectivas diferentes distes dous autores. Escollemos un motivo común: un neno.

Di Valle:

> *Trae de la mano un niño de ojos picarescos, que se tambalea sobre los zuecos blancos, que muestran no haber pisado la tierra. Un tirante amarillo cruza el pecho del rapaz con la prosapia de una banda, y sujeta el calzón de pana que no llega a los zuecos. En una mano sostiene el gorro catalán, que aún tocaba su cabeza al parecer en la antesala, y en la otra estruja una rana viva.*

Iste neno semella deseñado por Castelao, polo deseñante Castelao; pero cando é o escritor Castelao o que nos presenta un neno, faino de outro xeito:

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

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

Os rapaces da miña terra corren sempre detrás dos automóviles.

Valle resolve o seu asunto en impresión plástica. Castelao resólveo en compaixón, en simpatía social.

Endebén, é mágoa que Castelao non houbera ilustrado as obras de tema galego de Valle-Inclán. Houbera dado unha réplica interesantísima á literatura do seu paisán. Era o artista mellor preparado para facelo.

6. *Adéus a Galicia*

Temos pasado revista a Valle-Inclán como escritor de temática galega. E agora, ao chegar ao límite da temática galega de Valle-Inclán, enxergamos con mágoa o que hai alén de aquel límite, e no que non podemos nos ocupar, sendo, porén, o mellor de Valle-Inclán. Entramos na época dos esperpentos. O mundo vai se refrexar no espello cóncavo. E Valle-Inclán, esquecido de todo decadentismo, de todo romantismo, vai escribir unha serie de obras, unhas de forma dramática, outras de forma novelesca, dunha seguridade, dunha firmeza, dunha coherencia que deixan por debaixo toda a súa producción anterior.

Tamén nistas obras, que, como outras da súa primeira época, non son de ambiente galego, teñen rexistado algúns críticos o galeguismo de Valle-Inclán. Sen nos facer cárrego dos argumentos aducidos, indicaremos que segundo ista interpretación, o esperpento sería un modo galego de concebir o mundo. Se ista teoría fose acertada, *Los cuernos de don Friolera* representaría a reacción espontánea da mentalidade galega perante o conceito do honor castelán. *El ruedo ibérico* sería una sátira "celta" da decadente dirección "ibérica" dos asuntos españoles.

O que pode haber nos esperpentos de satírico, humorístico, caricaturesco ou mesmo lírico, somente podería ser espricado escrusivamente polo galeguismo do seu autor, se concedéramos que Galicia ten o monopolio da sátira, do humor, da caricatura, do barroquismo e do lirismo; pretensión desaforada que, con seguridade, non formularía ninguén, pois nos levaría a reivindicar o galeguismo de Rabelais, Dickens, Quevedo, Góngora e Heine. Escritores galegos

que podan ser precursores do esperpentismo valleinclanesco se non atopan por ningures. ¿Procederá o esperpento da poesía popular galega? ¿Qué hai na poesía popular galega que poda lembrar o esperpento? ¿Certas farsas improvisadas polo antroido, ou divertimentos máis ou menos escénicos con ocasión de algunhas festas? E as farsas de García Lorca, imitadas das que improvisan os campesinos granadinos, ¿serán galegas tamén? ¿Se cadra temos de percurar a súa orixe en poboadores galegos do antigo reino mouro? Realmente, se non queremos forzar os feitos, temos que confesar que a literatura popular galega nos dá tan pouco pe como a culta para desmentir as fontes non galegas do esperpento decraradas polo proprio Valle-Inclán.

Don Ramón teorizóu sobor diste ponto en *Luces de bohemia* e *Los cuernos de don Friolera*. Na primeira das citadas obras manifesta que *el esperpentismo lo inventó Goya*. Na segunda senta unha doutrina étnica do esperpento na que non menciona a Galicia. Os romances de cego en que se contan venganzas de honor representarían a versión popular castelá da literatura culta de tipo calderonián. Os esperpentos non proceden distes romances, que asinten á conceición ética que o esperpento nega. Valle atopa outra manifestación de arte popular que xa é esperpéntica, é decir, que se nega a admitir aquela conceición e fai bouba dela. Os romances de cegos espresarían o ponto de vista castelán, mentras que certo teatro de títeres espresaría a reacción de outros sectores hispánicos. Don Manolito e don Estrafalario presencian *en las ferias de Santiago el Verde, en la raya portuguesa*, a esibición dun teatro popular de monifates, un *paso ingenuo*, no que se revela unha tradición discordante coa canonizada por Calderón. Nistas circunstancias, *Los cuernos de don Friolera* oferécenos o seguinte diálogo:

> *Don Manolito.—Parece teatro napolitano.*
>
> *Don Estrafalario.—Pudiera acaso ser latino. Indudablemente, la comprensión de este humor y esta moral, no es de tradición castellana. Es portuguesa y cántabra, y tal vez de la montaña de Cataluña. Las otras regiones, literariamente, no saben nada de estas burlas de cornudos, y este donoso buen sentido, tal contrario al honor teatral y africano de Castilla.*

Cando no epílogo da obra, íses dous persoaxes, que son vascongados, escoitan o romance de cego que recolle a historia de don Friolera, falan así:

> *Don Manolito.—No me negará usted que el romance de ciego, hiperbólico, truculento y sanguinario, es una forma popular.*
>
> *Don Estrafalario.—Una forma popular judaica, como el honor calderoniano... ¡Qué lejos de este vil romance aquel paso ingenuo que hemos visto en la raya de Portugal!*

De xeito que Valle-Inclán, eiquí, considera o esperpento, *in nuce* na farsa de monicreques, oposto ao espírito castelán. Pero non de tradición galega, pois Galicia está, sen dúbida, antre as rexións non especificadas que *no saben nada de estas burlas*. Creer que Valle inclúe a tradición galega dentro da portuguesa, sería infundado, pois nise caso tería que afirmalo espresamente, e, sendo galego o autor, se non espricaría que se esquecese de indicalo.

Ora, así como non parez axeitada a hipótese, allea a Valle-Inclán, da galeguidade dos esperpentos, tampouco creo que don Ramón esté no certo ao establecer unha oposición étnica antre as conceicións calderoniana i esperpéntica do honor. Non coido que se trate de que o galego, ou o portugués, ou o cántabro, ou o aragonés, ou o vascongado descobra as fraquezas, ou as ridiculeces, ou as loucuras do castelán. A forza caricaturesca dos esperpentos suxire inmediatamente o espírito das *jácaras*, unha forma típica do barroco español. Realmente, se queremos achar un escritor que amose unha virulencia satírica, un poder de deformación destructiva da realidade, tan impracabre como o de don Ramón, non podemos pensar en primeiro termo máis que en Quevedo. Quevedo transborda befas ao pundonor hipócrita. Pero nos mesmos dramas de honor do século XVII, o gracioso parodia constantemente, e irreverentemente ridiculiza, os sentimentos que moven aos cabaleiros. A antítese non é de grupos étnicos, senón de estamentos sociás. Non é que Galicia —ou calquera outra xentilidade hispánica— profese unha tradición distinta á de Castela verbo do honor, e vexa con facilidade os rasgos caricaturescos do pundonor castelán. O *pícaro* da novelística castelán é, práctica e teóricamente, o máis alleo que se poda ser aos cánones a que se suxeitan os heróis dos dramas clásicos. Lázaro de Tormes remata a historia da súa vida cun relato tremendamente irónico a iste respeito. Máis que tensión antre pobos, hai —creo eu— tensión antre condicións sociás. O individuo de clase social inferior afírmase ridiculizando unha visión da vida que é incompatibre coas circunstancias reás da súa propria vida. O servidor compensa a súa sumisión ao amo pondo en solfa o que segundo o sentir díste constitúi precisamente a derradeira diferencia entre o cabaleiro e o vilán. Mentras o fidalgo toma en serio e aproba os supostos ideolóxicos en que o drama de honor se apoia, o que non o é vería o que hai de ridículo na falsa ecuación antre un código de arduos e solenes rigores e os persoaxes habitualmente ligados por ise código, a miudo cativos, e desproporcionados na súa cativez coa presunta grandeza da norma, que, secomasí, creen, ou semellan creer, máis ou menos inconscientemente, axeitada á súa insiñificancia. O vilán non acha grandeza na conducta verdadeiramente cabaleiresca porque ísta se axusta a unha táboa de valores estrana a aquíl. E cando a conducta simula ser cabaleiresca, pero nono é verdadeiramente, a hipócrita farsa diste proceder resulta estremadamente vulnerable para un ouservador non solidario.

Sabido é que soe haber nas comedias castelás da idade de ouro unha acción antre os criados, contrapuntística da acción antre os señores; unha acción que parodia a acción principal. O lacaio do galán

e a doncela da dona son xa o galán e a dona deformados polos espellos cóncavos da rúa do Gato. Se isolamos isa acción da acción principal, temos xa unha farsa esperpéntica; e de feito ocurre así en moitos entremeses de Cervantes ou Quiñones de Benavente. *Los cuernos de don Friolera* é *El médico de su honra* escrito polo camareiro de don Pedro Calderón.

Coido eu, pois, que non é un proletariado esterno o que dende a periferia fire horizontalmente coa súa sátira ao dominador central; senón un proletariado interno que dende un estrato social inferior criba verticalmente co seu riso ao que dende arriba o domina.

Así, ocurre que aquel escritor que nunha conferencia do Ateneo de Madrid definíuse orgullosa ou rechamantemente como señor nun país de señores e servos, acaba, como tantos outros señores, por facer literatura dende o ponto de vista popular. Non é que se comprometa coa clase inferior, pois Valle non é un escritor de tendencia social nen política, aínda que os seus materiás sexan sociás e políticos con frecuencia. Ises materiás son tratados estéticamente, i é o tratamento estético dos materiás, e non os materiás mesmos, o que caracteriza a súa obra. Pero, de todos xeitos, o que agora caricarituriza é o complexo ideolóxico oficial, é decir o estabelecido pola clase dirixente, anque ise complexo apareza moitas veces superposto á realidade vidal de elementos populares cuia grotesca virtualidade literaria resulta do falso e do torto da adaptación. O carácter antiheroico dos esperpentos, carácter común á novela picaresca, demostra o seu signo vilanesco. Pois a nobreza profesa o culto do herói, xa que o heroísmo está na orixe da nobreza. Endebén, Valle non ten polo pobo ningunha debilidade sentimental, e o presenta tan grotesco como a minoría dirixente, parodiando —o pobo— os valores proprios dísta. De todos xeitos, son os valores aristocráticos os escarnidos.

7. *Rodo ibérico*

O talento artístico de Valle nunca brilóu máis que nista tarefa demolidora que non contén ningún elemento constructivo. Na época dos esperpentos, don Ramón segue fiel ás súas preocupaciós estéticas. Nunca coidóu máis a composición das esceas, os movimentos dos persoaxes, a cadencia das frases. O estetecismo aprendido no modernismo non o abandonará endexemáis. Pero agora, xa moito dempóis do 98, o tema da vida da comunidade española na historia contemporánea, e ate na circunstancia social e política máis actual, vai ser o seu tema. Don Ramón pon no pelouriño unha España que *es una deformación grotesca de la civilización europea*. Ista España é a que refrexa o esperpento. *El esperpentismo lo ha inventado Goya*. Valle traslada ao plano literario unha actitude que il mesmo filla no pintor aragonés. Cadaquén entende ao seu xeito "o galego", entidade un tanto misteriosa, como todas as entidades abstractas. Concrecións galegas se non achan eiquí. Nós non as vemos, como as viron algúns. Outros albiscarán no esperpento *chulería* madrileña, *majeza* aragonesa ou *salero* andaluz. A paisaxe andaluza, por certo, adequire un

grande relevo en *Viva mi dueño*: non se pode decir que Valle-Inclán só sabe ver a paisaxe galega. Dende as súas primeiras obras coñece a paisaxe esótica, i, en realidade, como temos indicado, esotiza a miudo a paisaxe da súa terra. Verdadeiramente, porque un home teña nado en Vilanova de Arousa, se non segue necesariamente que en todo o que escriba teña de se percibir o aciñabre dos ventos da súa ría. Coa obra final de Valle acontez como coa inicial. É tamén reivindicada para Galicia, por lonxana que de Galicia pareza. Os argumentos que se esgrimen transpórtannos a un mundo de entidades metafísicas en que o coñecemento é pura forma, e a proba e a contraproba, por falla de materia, imposibres. Sen dúbida algo de galego pode haber nos esperpentos, en canto son obra dun galego; pero o autor diste ensaio non posee a escafandra necesaria para buscar nas profondidades da sicoloxía étnica. No nivel superficial dos feitos literarios, é evidente que o desgarro popular dos esperpentos, agrio e seco, sarcástico, estridente, supón un ritmo moi distinto do ritmo de salmodia que predomina nas obras valleinclanescas de asunto galego.

8. *Xuicio final*

Don Ramón del Valle-Inclán, escritor galego, de galeguidade tan variegada e tan controvertida, leva xa vintesete anos morto, E da súa obra, galega ou non, ¿qué é o que fica vivo?

Todo organismo literario contén elementos corruptibres. Outros, que poden subsistir momificados. E, se cadra, algúns que poseen a vidalidade suficiente para pervivir. Toda a obra de Valle-Inclán ten un valor histórico. Seméllanos que nela ten se descomposto ou amoxamado a frivolidade erótica á Paul de Kock, a abafante atmósfera místico-sensual á Barbey, a esaltación do éstase fisiolóxico á D'Annunzio. As perversas coquetas, as devotas pecadoras divinizadas, o Bradomín carlista por estética xan non nos impresionan nen nos engaiolan. As *Comedias bárbaras*, que potenciaron estéticamente a Galicia, adoecen de xigantismo na súa mesma grandiosidade, e nelas consérvase mellor o que anuncia o esperpento que o que forza o rexisto da emoción para atinguir o berro sobrehumán. *La guerra carlista*, de inspiración só en parte galega, anque non esté esenta dunha certa morbidez, enceta a era da incorruptibilidade. Os esperpentos están salgados polo sal da ironía, que os defende da corrupción. Aínda que neles Galicia está moi lonxana, constitúen o máis consistente diste escritor galego. Son a súa grande creación. Non achamos neles vacilacións nen afectacións. Valle-Inclán dános nos mesmos unha visión de España que imprica dende logo unha postura lúcida, ben que satírica. Para lograr tan estupendas caricaturas, o autor ten que se situar, naturalmente, fora do ouxeto descrito, porque a súa non é unha arte sentimental. Polo demáis, Valle adoutóu decote ista posición perante os seus asuntos. Víunos sempre dende fora. Non no senso de que a súa visión fora unha visión superficial, senón no senso de que a súa visión non foi nunca unha visión hipotecada por ningún prexuicio estraliterario. Demostróu xurdiamente o seu interés como

artista por Galicia i España. Pero non quixo ser un escritor galeguista nen un escritor españolista. Nunha etapa da súa obra dounos unha versión estética do "rexional". Na derradeira, porén, dóunola do "nacional". Fixo uns *Episodios nacionales* enfocando con lente cóncava o seu asunto dende o satélite artificial dunha posición desinteresadamente estética e antirromántica. Nista etapa, Galicia alónxase da súa preocupación. Don Augusto Ulloa aparez urrando como un boi galaico mentras na súa casa de Madrid se prepara a revolución de setembro. Iste *buey galaico* é o modesto representante de Galicia na obra definitiva de Valle-Inclán. Tamén pode asinalarse que é paisán dise boi o guarda que os señoritos madrileños guindan pola fiestra unha noite de xolda. E así poderíamos respigar todo canto se queira. Polo mesmo método atoparíamos elementos asturiáns, cataláns, valenciáns e aragoneses. Galicia está certamente lonxe do derradeiro Valle-Inclán. Do derradeiro escritor. Porque o derraideiro home, o home morto, está soterrado en Boisaca, que é Galicia. Aínda que isto non interese á historia literaria, fique constancia de que Valle-Inclán escolléu a súa terra para morrer.

R. CARBALLO CALERO

TRADICIÓN E NOVEDADE NO TEATRO ALEMÁN DE POSGUERRA

Unha nación en crise

O remate da guerra, ca desfeita do nacismo, trouxo consigo a creba absoluta das estroituras sociás de Alemania, estroituras que no tempo de Hitler tíñanse mantido con poucas variacións, e que víñanse perpetuando nun sistema pecho e ríxido dende que a revolución romántica botóu as bases do novo estado. Unha clase media inteleitoal, profesoral, foi a que constituíu o alicerce da mentalidade nacionalista; por riba dela, e tamén moito máis serodiamente que no resto de Europa, xurdíu a grande burguesía industrial como consecuencia do desenrolo económico i a coiuntura esceicionalmente favorable da guerra de 1870. A forxa do Estado levóu consigo a creación dunha burocracia téinica, de forte sentimento nacionalista. Quedóu así, xunto ca vella aristocracia latifundista e militar, formado o cadro de forzas operantes na Historia de Alemania neste derradeiros cincoenta anos.

A guerra do 1914-18, nembargantes o seu catastrófico remate, non tivo consecuencias decisivas na creba do orden tradicional da sociedade alemá. Foi a primeira Gran Guerra unha guerra de naciós, non unha loita de ideoloxías; defrontábanse naciós contra naciós, levadas por problemas nacionás, sen que houbera en ningún dos bandos o fondo desacougo, o asañamento que leva consigo a loita ideolóxica. En comparanza ca primeira Gran Guerra, a segunda tivo cáseque os caracteres dunha verdadeira guerra civil. En 1914 loitaban acarón do Kaiser aínda aqueles grupos políticos de mentalidade máis universalista e basados na concencia de clase máis que nunha mentalidade nacional. Mesmo os socialistas, non sin certo noxo, xunguíronse á Burgfriede, á Unión Sagra, aceptando unha guerra nacionalista á que aportaron a súa forza numérica i o seu pulo multitudinario.

Na segunda Gran Guerra, a enorme masa de esiliados que proporcionóu Alemania amostra ben ás claras hasta que ponto houbo, denantes de encetarse o conflicto bélico, unha verdadeira subversión de concencia, unha toma de posiciós dende pontos de vista ideolóxicos que afectóu de xeito especial a unha das clases que foran básicas na formación dunha concencia colectiva nacional.

Refírome concretamente aos inteleitoales. A burguesía ficóu conteste i acolléu ao nazismo como unha solución nacional que viña a solventar os graves problemas da súa crise histórica; por riba de todo o nazismo íballe dar unha ideoloxía axeitada pra defrontarse ás masas do proletariado que encetaba a súa actuación no orden político favorecido pola crise de autoridade que esterilizóu á República de Weimar. Pero este proletariado, formado máis serodiamente que en calesquer das outras naciós industriales de Europa, moi axiña foi aniquilado ou encadrado polo nazismo. Puido máis nél a concencia nacional que a concencia de clase. I esta inoperancia histórica do proletariado alemán é a causa dese problema tan desacougante da falla dunha esquerda democrática no xogo político da Alemania de hoxe.

Deste xeito vemos que, mentras en todo Europa vivíase a subversión ideolóxica e revolucionaria que iba tinguindo de violencia e desartellando os grupos nacionás, a estroitura social de Alemania íbase formando serodiamente, en aluviós sucesivos, que víñanse insertar no corpo do país sin escesivos desaxustes. As grandes crisis sociales tiveron en Alemania soio un reflexo ecóico, malia ter sofrido a nación as máis delorosas crises económicas que viviu país europeo algún, e nembargantes os fracasos políticos pavorosos que sucedéronse en cincoenta anos. Houbo, sí, brotes de violencia, ás veces de forte i esporádica violencia, pero o conformismo i a seguridade de pertescer a unha entidade social concreta, segura e indestroitible mantiña unha cohesión interna que non tivo ningún dos outros países da Europa industrial, abalados pola toma de concencia política das masas de traballadores. Foi esto, o feito de ter a ideia nacional raigañas máis fortes que a posición de clase, o que pode espricar a doada inserción de cuáseque todos os grupos sociales no nazismo. Foi esto tamén o que esprica que esta ideoloxía, por riba das conceiciós clasistas, atinxira axiña o carácter de ideoloxía nacional capaz de erguer a un pobo casi enteiro, e levalo á guerra cunha capacidade de sagrificio que arrepía. Desta unanimidade quedaron fora os inteleitoales. É abraiante a lista dos que refugaron toda colaboración co nazismo, desafiando a morte ou condeándose a un desterro voluntario. Cinguíndonos ao teatro, autores como Brecht, Werfel, Zuckmayer, Weisenborn, Bruckner, Toller, esceógrafos como Piscator, e muitos máis, afirmaron rexamente a súa irreduitibilidade defronte á máquina asoballante do poder. O remate espaventoso da macabra aventura de Hitler revoltóu ao país hastra ás súas raigañas, derrubóu a estroitura social máis sólida de Europa, provocóu unha verdadeira crise da concencia coleitiva. Non se podía apoñer a catástrofe, como se fixera cando a primeira desfeita, ao fallo nidiamente militar. Era a ideia do estado o que se viña embaixo, toda unha mística nacional sentida en comunidade, unha conceición do mundo. Ca catástrofe encetábase unha subversión dende o fondo, subversión dos niveles económicos, creba da orgaización da sociedade tradicional. I a catás-

trofe dos desplazamentos de poboación, da partición do país en zonas defrontadas. E, deseguida, a loita por erguer da nada un novo país que non tivera nada que ver co pasado. Erguelo dende as súas bases ideolóxicas, crealo todo, os fogares i a espranza, insertar ao home nunhas estroituras novas. Cambear toda unha ideia do mundo e da vida formada por séculos e séculos de historia. ¿Hasta qué ponto foi posible? ¿Pódenos amostrar o teatro, ca súa especialísima sensibilidade pra refrexar as situaciós históricas, este profundo movemento?

Anos despóis atopámonos cunha nova Alemania de economía arranxada e frorescente, reconstruidas ás bases da súa conceición social e conformadas de xeito democrático, afeitos todos á nova situación e vivíndoa ca mesma sinceridade e total entrega con que denantes viviran o nazismo. ¿Fora realmente tan fonda a subversión como aparentaba? Poida que fose simplemente una inserción de novos elementos sociás no oco deixado polos desaparecidos. O proletario que torna da guerra e devén burgués i ocupa o posto do burgués morto, un sinxelo cambio nas persoas mantendo as estroituras con aquela rixidez e formalismo devanceiro. O feito é que nacéu unha burguesía nova, e tivo que nacer dunha crise das concencias que atopóu acougo na prosperidade. ¿Refléxase no teatro? En primeiro logar, a nova burguesía aceptóu ao teatro como o seu reflexo i a súa espresión. Nacéu famenta de teatro tras os «anos do silencio», con ese desexo tan burgués de verse na escea como nun espello, e recebir os trallazos da crítica. Enchéu os teatros, voltaron os prestixios do esilio, íntegra a súa capacidade creadora, e tendo diante sí unha realidade con posibilidás inauditas de espresión dramática. Cos temas a ferver nas rúas no tráfago cotián dos desplazados, dos que voltaban do esilio, da prisión ou da loita. Viviu a escea un intre de esceición. Foi a intérprete do seu momento histórico, da problemática dunha nación a erguerse, do heroismo e da picaresca misturados nas almas, dunha vida que xurdía das ruiñas con pulo asoballante.

Ao remate da guerra vivían aínda algúns dos máis esgrevios autores dos anos vinte, cando Alemania coñecéu, xunto ca crise das súas formas políticas, o momento de máis forza creadora nos eidos da novidade estética. Tornaron Brukner, Brecht, Georg Kaiser, Werfer, Weisenborn, uns dos campos de concentración, outros do esilio. Vivía aínda Hauptmann, facendo o papel de Deus másimo e lonxano, un pouco aínda como un Goethe esvaído na lembranza da gloria, tencioando teimoso xogar ao Ave Fenix, i anovar o seu teatro, grandioso e solemne, pero tamén con humanidade dabondo pra facerse intérprete daquel intre de anguria. Aparecéu daquela un borboroto de vida nova nas letras alemás: Böll, v. Salomon, Kreuder na novela; na poesía, nun lóstrego impresionante de poder creador: Enzensberger, Piontek, Celan, Jens, Hollerer, Holthusen.

Cando chegóu Hitler ao poder atopábase o espresionismo no cimo da súa potencia creadora. Certamente esgotara xa gran parte do seu contido subversivo i entrara nun camiño de apouso no que adequiría un carácter máis fecundante que revolucionario. O nazismo mesmo foi, en grande parte, fillo da sensibilidade que o espresionismo contribuíu a crear. As loitas da primeira posguerra, no que tiñan de preparación cara á ruptura dos aceales impostos por unha estroitura política e social tradicioalmente ríxida, permitiron agromar o que a ialma xermánica ten de individualismo desacougado, de suxetivismo estético, de disconformidade romántica. Algo semellante ocurríu noutra posguerra típica, no derrubamento do imperio napoleónico, cando unha flesibilización das liñas pechas de orgaización social permitíu o rexurdimento febril da espontaneidade creadora de Alemania i o xermolar do Romantismo. Levaríanos demasiado lonxe o tencioar, aínda que fora someramente, unha esculca das relaciós do espresionismo con outros fenómenos típicos da cultura alemá: o luteranismo por exemplo. Deixarémolo, aínda que seña un tema de ampla suxestión. Convén siñificar, nembargantes, que non foi o espresionismo un mero xogo esteticista, unha lizgaira brincadela, como muitos outros «ismos» que escintilaron nun intre i esgotaron decontado a súa potencia espresiva nun fogueteo intrascendente. As raigañas do espresionismo nutren aínda hoxe, soterraña ou patentemente, a plástica i a líteratura. Foi fenómeno tan senlleiro que, como todo o que é verdadeiramente creador, alonga o seu calco alén aínda da súa estinción como peripecia, pra froitecer con espontaneidade fecunda en muitas manifestaciós do arte dos nosos días. Básicamente o espresionismo zugaba o seu celme dos alicerces diferenciás do esprito xermánico e puña ao descoberto a concencia de soedade angurenta que latexa no fondal máis fondo de toda a creación estética do norde do Rin, i agroma sempre que as circunstancias históricas permiten unha distensión nesas formas ríxidas en que, como nunha instintiva defensa, adóitase pechar. A conceición vulgar do antiindividualismo que sóeselle apoñer ao alemán, é un de tantos tópicos asentados no valdeiro, que conviría desbotar pra achegarnos a unha mellor comprensión de fenómenos fundamentales da cultura europea. Provén o tópico dunha confusión, dun trabucamento, entre individualismo e indisciplíña. Precisamente a adopción libre dunha disciplina é a maneira con que os fortemente maxinativos evitan o plantexamento de probremas desacougantes. Poderíase establecer con carácter xeneral que soio os que teñen unha intensa e ceibe vida interior son capaces de disciplíña. O patetismo irracional, o superlativismo levado ao arte, a concencia de soedade, pódense acochar baixo serea aparencia, i acobillar os máis feros trebós espritoales.

A ninguén solprende agora ver os escearios íspidos, as esquemáticas decoraciós, os ferintes xogos de luces incidindo sobre o persoaxe cunha impresión de arrepiante irrealidade, os actores mergullados entre o público, a escea escindida con xorros lumínicos que rachan as tebras. A nova técnica de montaxe poucos achados fixo despóis do trunfo espresionista nos anos vinte. Básicamente, os recursos esceográficos deixaron de ser un sinxelo ausiliar na loita do actor pola espresión cabal e cobraron un rol coactuante, e muitas veces aínda máis relevancia que o mesmo persoaxe. Diante dunha sociedade sadisfeita, o espresionismo presentóu a rebeldía como unha posibilidade de rexeneración. Diante do home asoballado pola burocratización crecente, ferida pola técnica incontrolable, asulagado nunha chea afogadora de prexudicios e formalismos, veu o espresionismo a salvar ao home individual. A salvalo sin propoñer soluciós teóricas, senón poñéndoo cara á propia traxedia. Pra esto non servía a pintura, senón a caricatura; non a voz, senón o berro; non a liña, senón a espresión.

Non é pois estrano que, nos primeiros anos da posguerra, denantes de que a prosperidade reconstruira a imaxe do país, revivira nudamente o espresionismo. Nin Brecht, nin Zuckmayer, por falar dos dous máis esgrevios representantes do teatro da posguerra, puideron esquecer os seus inicios espresionistas aínda que teimaran logo nun novo realismo. I a obra máis representativa dos anos da crise, o máis angurento mensaxe, o testemoio máis crudel dos primeiros anos tras da guerra, é unha obra plenamente espresionista pola súa técnica e pola súa intención. Refírome a Draussen vor der Tür (Fora, diante a porta) de Wolfgang Borchert, estrenada no 1947, no intre da desmoralización, e cando o replantexamento dunha nova Alemania apenas albiscábase nun horizonte de neboeiros de chumbo rachados polo temor doutra guerra que todos coidaban inminente.

A pervivencia do espresionismo é un dos feitos fundamentales no desenrolo do teatro alemán nos anos 1945-50. Pero estes achados do espresionismo crásico, que as circunstancias históricas puñan de novo en vigor, non chegaban aos autores novos direitamente da tradición espresionista dos anos prehitleriáns, senón atraveso dos autores americáns. A época do nazismo supuxo unha total ruptura cos precedentes escénicos. Os elementos básicos do teatro da preguerra —autores, actores, esceógrafos— vivían no esilio (Brecht tornóu no 1948, Zuckmayer no 1947), outros pechados no silencio ou atafegados na tarefa de reconstruir toda a complexa orgaización da vida teatral do país. O desenrolo normal fora crebado pola toma do poder por Hitler i as subseguintes depuraciós das Bibliotecas; vivía amordazada a actividade editorial. Os autores novos, os poucos que sentiron a chamada da escea naquelas circunstancis arrepiantes, non tiñan unha tradición en que apoiarse. Eran daquela os bos tempos do teatro americán, traguido a Europa nun intre de absoluto valdeiro creador, e que produxo un verdadeiro deslumea-

mento atraveso dos seus resoantes ésitos en París. Os novos autores alemás: Wittlinger, Ahlsen, Rutenborn enlazan co teatro americán. Günter Rutenborn escribíu unha «peza bíblica nun cadro» tiduada «Das Zeichen von Jona» (O siño de Xonás) i estrenada no ano 1947, que é un reflexo direito de «The Skin of our Teeth», de Thornton Wilder, i outras obras deste mesmo autor, «Our little town» (A nosa pequena cidade) e «Pullman Car Hiawatha», outiveron resoantes ésitos nos teatros comerciás dos primeiros anos da paz. Grande resoancia tivo tamén O'Neill, que tíñase formado no máis puro espresionismo alemán, e foi nembargantes como unha revelación pra os novos autores. A triloxía «Mourning becomes Electra» (A Electra acáelle ben o loito) recollía as novidás da esceografía alemá de entreguerras misturándoa co infruxo do cine, que fora tamén patente nos primeiros espresionistas. Algunhas obras dos anos trinta, do New Deal rooselvetián, incidiron tamén con froito nas novas promociós de autores alemás. Refírome concretamente a Clifford Odets, preocupado polas novas técnicas de montaxe, e misturando de xeito persoal os achados do futurismo no que se refire ao movemento escénico, ca intensidade das soluciós no diálogo i o contido poético un pouco vago dos espresionistas. «Rocket for the Moon» (Foguete á Lúa, 1935) interesóu máis pola técnica que polo contido puramente literario. O teatro de O'Neill foi o que exercéu un infruxo máis podente e duradeiro, «The Emperor Jones» e «The Hairy Ape» (O mono peludo) teñen soluciós que as achegan ao teatro de Georg Kaiser, que estrenóu en Nova York, no 1922, a súa «Von morgens bis mitternachts» (Da mañá á media noite). Pra rematar, Elmer Rice, o máis esgrevio e puro representante do espresionismo americán, repuxo en Alemania «The Adding Machine» (A máquina de sumar) que foi pra os novos autores unha revelación de posibilidades téinicas nadas en Alemania i esquecidas nos anos do nazismo.

O espresionismo fora nos anos vinte o grande revulsivo, a purga social que puxo ao descuberto as lacras dunha sociedade danada pola paz i espuxo como nun museu de figurós de cera tódolos monicreques dun edificio social que renxía a derrubarse. Foi unha cura de urxencia fondamentada nunha ruptura de valores que compría desbotar pra sempre decontado pra tornar ao home a una posición dende a que poidera reconstruir o mundo, empezando polo seu mundo íntimo, deturpado polo descobremento da propia miseria. ¿Por qué non podía ser tamén o revulsivo nesta nova crise? O procedemento revelárase eficaz dabondo. ¿Por qué non emplealo de novo? Hasta que ponto fíxose con ésito amóstranolo o teatro de Borchert, as novelas de Böll. Tódolos trapos suxos foron postos ao descoberto, inicióuse unha crítica crudel, teimosa, incisiva que sólo cesóu cando a prosperidade económica revirou totalmente a postura psicolóxica do país e renascéu a confianza, a egolatría, i a crítica estimóuse xa como impertinente.

Do espresionismo aceptóuse decontado todo o que se refire ao montaxe. A laboura dos esceógrafos espresionistas: Reinhardt, Jessner, Piscator abríu as portas a unha conceición da acción escénica que parecía esquecida. Pénsese, por exemplo, na influencia do teatro político de Piscator sobre Brecht; como a súa conceición do Teatro Épico, i o xeito persoal de montar os crásicos facéndoos voceiros de probremas de hoxe deixóu calco sobre o Verfremdungsfekt (efecto de arredamento) brechtián, calco que patentizóuse a partir da constitución, no 1950, do Berliner Ensemble. Xunto ca esceografía viva, aceptóuse tamén o diálogo antinaturalista, diálogo crebado, intenso, á percura da sobriedade, nun xeito de espresión aforística que poderíamos atopar no teatro barroco español que tan ben coñecéuse en Alemania, e que, certamente, influíu, poida que decisivamente, no intre inicial do espresionismo. Revalorizóuse o monólogo —lembremos o intenso monólogo final de Draussen vor der Tür— que tan ben se axeita pra contrapoñer as ideias i os actos do persoaxe e pra esplorar as zonas máis acochadas do subconscente. Volvéuse a un lingoaxe estilizado, que sirve pra amostrar non o que as cousas *son*, senón o que *siñifican*. Buscáronse efectos de contraste —hainos ben claros en «Gesang im Feueroffen», de Zuckmayer— voltóuse á conceición dos persoaxes como símbolos, ou cunha entidade superior ao puramente individual. Tamén poida que nesto xogue, máis ou menos direito, o influxo de Calderón. Esta tendencia ao símbolo leva tamén a un esvaimento dos caracteres que, conxugados co lirismo da espresión, vai buíndo os perfís individuás dos persoaxes e déixaos reducidos a un sinxelo esquema que manifesta máis que caracteres, xeitos precisos de actuación. A esto contribui tamén o emprego da máscara. A propósito da máscara, decía Iwan Goll: «Esquecéramos xa que o esceario non é outra cousa que unha lente de aumento... Esquecéramos que o primeiro símbolo do teatro é a máscara. A máscara é única, ríxida, convincente, é inalterable, inevitable, é como o destiño. Cada home leva a súa máscara, é decir, aquelo que os antergos chamaban culpa». Lembramos o uso da máscara no teatro de Castelao, que tantos pontos de contacto ten ca estética espresionista.

Tamén este serodio influxo indireito do espresionismo reviviu o emprego do coro e vitalizóu a pantomima. Este xénero coñecéu un agromar podente, e xa non como un puro estormento didáctico, senón introducido na acción, suliñando os silencios espresivos que tan axeitadamente soupo conxugar cos xogos de luz todo o teatro centroeuropeo dos anos vinte.

Refugóuse o emprego da media voz, que tal enlevo dera ao teatro de salón de comenzos do século, e, ca deformación da liña, voltóuse á deformación da voz. «Ao home, ese ser entergo e sadisfeito de sí mesmo, cómprelle deprender de novo a berrar. Pra eso, pra berrar, é o esceario...» E vennos ás mentes unha das máis típicas obras da plástica espresionista, «O berro», de Edvard Munch, ou as arrepiantes deformacións de liña e da coor en Emil Nolde.

Un dos achados másimos do espresionismo crásico foi a propensión a disminuir a lonxanía entre o persoaxe i o espectador introducindo aos actores entre o público, facéndolle interpelaciós, establecendo unha intercomunicación. A relativa novidade deste procedemento, actualizóuse en Alemania tras do ésito multitudinario de «Our little town», de Wilder, nos anos inmediatamente posteriores á paz.

Ihr Herrn, die ihr uns lehrt, wie man brav leben
Un Sünd und Missetat vermeiden kann
Zuerst müsst ihr uns was zu fressen geben
Dan könnt ihr reden: damit fängt es an

Vos, meus señores, que nos enseñades a vivir comenentemente
i a evitar o pecado i as falcatruadas
tendes primeiro que darnos algo pra encher o bandullo
logo podedes falar, pero o primeiro é esto.

Brecht: «Die Dreigroschenoper».

No 1945, cando abren as portas tímidamente os teatros alemás sobre un paisaxe estremecedor de ruiñas, aparecen tan soio dúas figuras con persoalidade pra enlazar ca tradición da preguerra; son Brecht e Zuckmayer. Ambolosdous figuras superviventes dun mundo derrubado, profetas da catástrofe, desleigados da culpa colectiva, cuia concencia gravitaba sobre o pobo enteiro. Ambolosdous con fe nos homes e con visión crara do seu entorno histórico: «Soñabamos cunha lénda de ouro/ i ás nosas maus chegóu o amargo fin/ Nós mesmos estamos desenganados/ e vemos abraiados/ baixado o pano/ e todos os nosos probremas sin resolver», diría Brecht, comungando ca traxedia de toda Alemania. Brecht e Zuckmayer tencioaron construir un novo teatro que fora capaz de devolver aos homes o primeiro que tiñan que reconquerir, a espranza, pra chantala como unha bandeira nas moreas de cascabullo. Brecht teimaba nunha nova orgaización da sociedade, Zuckmayer coidaba que abondaba con remover o esprito dos homes pra atopar nelas, nunha autoconfesión, o fondo humán e puro que amostraríalles o camiño da salvación. Brecht fai escintilar ante os ollos dos derrotados todo o mal acobillado no mundo, pra erguelos ao desexo dun porvir mellor. Zuckmayer quere amostrar todas as posibilidás aínda infindas e vírxenes acochadas en cada home e desbotar a culpa colectiva, na que cismaban todos, pra individualizar por un igoal aos culpables i aos inocentes.

Nos derradeiros tempos da República alemá, cando a política tinxíu toda actividade, aínda a estética, Brecht tirara polo camiño do marxismo. Outros autores formados no espresionismo, Arnoldt Bronnen, por exemplo, acolleron o nazismo. As dúas posibilidás cabían dentro dun desenrolo lóxico da escola. A única posibilidade que non cabía era o conformismo burgués. Na obra de Bracht an-

terior ao 1933 tiñase siñificado como voceiro das inquedanzas da mocedade esasperada que sentíase tan traicionada na guerra como na paz. O problema dos que tornaban da guerra cas almas rotas baixo dos uniformes enlamados déralle tema pra «Trommeln in der Nacht» (Tambores na noite, 1919). No 1930 inscribíuse no partido comunista. No 1933 saíu cara ao esilio. O seu teatro non era teatro de clase máis que no senso de tencioar a destroición dun mundo inxusto i erguer outro sobre das ruiñas, á percura dunha solución definitiva i eficente. Non loitaba cunha clase determiñada, loitaba cunha sociedade enteira: «Ser home bon, ¿a quén no lle gostaría? Dar os seus bes aos probes, porqué non facelo? Por mágoa, neste planeta os medios son mesquiños i os homes crudeles. ¿A quén lle non gostaría vivir en paz? Pero as circunstancias ¡Ai! non o permiten». «O mundo é probe, o home é malo. Seríamos bos en vez de ser duros, mais, nembargantes, as condiciós non o permiten». Compría, pois, modificar as condiciós. Pra elo fixo unha bandeira do seu teatro, e convertíuno nun berro pola fraternidade, nunha chamada á xenerosidade dos homes. É teatro político, sí, teatro pra levar a xenreira ao esprito dos homes, pero naquela xenreira había un mensaxe de espranza. A súa estadía nos Estados Unidos rematóu de mal xeito: no 1947 tivo que comparecer diante do Comité de Actividás Antinorteamericanas. Foi un de aqueles que amostróu Arthur Miller na tráxica caza de meigas. Viviu naquela «Cidade de Mahagonny» onde non hai máis pecado que ser probe. No 1948 quixo tornar a Alemania, as autoridás de ocupación negáronlle o visado e puido ao fin, con pasaporte checo, apousar no Berlín Este.

No 1950 fundóu o «Berliner Ensemble» e puxo en práctica as súas ideias encol do teatro épico acollendo os esperimentos do teatro de axitación de Piscator que foi quen primeiro fixo un teatro político no que conxugóu amodo a ideoloxía facéndoa compatible co bon arte. Xuntos, Brecht e Piscator, montaron nos tempos en que o espresionismo era un esperimento cotián, unha versión de «O soldado Schweik» do checo Hasek. A colaboración foi fecunda e marcóu a Brecht pra sempre. Non se trata pois, o teatro da época do Berliner Ensemble, dun simple feixe de obras onde se xogue ao deporte da protesta, senón do teatro maxinado, cun senso cáseque relixioso, pra devoltar os valores humáns ao espectador, cun abalo emocional no que entra a sátira como primeiro elemento. Por certo que esta sátira perdéu a maior parte da súa virulencia mentras que os valores estéticos siguen en vixencia. Esto interesa especialmente porque endexamáis mostróu Brecht unha preocupación estética fundamental. O fundamental foi nel a ideoloxía. Nos tempos da súa amistade con Piscator facían montaxes dos clásicos imbrándoos de ideoloxía de partido e reaxindo contra o feito, que lle parecía monstruoso, de que se representara a Shakespeare pra un público burgués mentras os tanques metrallaban aos folguistas nas rúas de Berlín.

Nesta conceición do «teatro político» inspiróuse Brecht pra o seu «teatro épico», e pra levar á escea as súas teorías dispuxo do estormento axeitado co Berliner Ensemble. A base do Teatro Épico é o Verfrendungsefekt, o efecto V, o efecto de arredamento; do que se val pra manter lúcida a mente do espectador namentras na escea vaise sucedendo o desenrolo da trama. Non quere que o espectador chegue a identificarse, a vivir o drama —o que fora o máisimo ideal do naturalismo escénico— non quere que o espectador quede asulagado na acción, apreixado, quéreo fora, crítico, lonxano, exercendo o papel de xuez, sen vivir a ilusión de participar nun conflicto sentimental alleo: «cada día a cencia insíñanos a criticar ao mundo, non cun esprito puramente negativo, senón cara á súa transformación. Criticar unha doenza deberá ser sinónimo de curala. Criticar á Natureza será sinónimo de facela fecunda i habitable». O actor por outra parte non ha de vivir o persoaxe, ha de «representalo». Poida que seña mellor decir simplemente «presentalo». Ha de levar ao espectador a concencia de que aquelo que pasa no esceario non é *vida*. «Queremos en primeiro logar que a xente razoe no teatro», di na Pequena Conversa encol da Dramaturxia, e sigue: «Connosco o espectador ten que pagar pola obriga de pensar». É pois un teatro antiilusionista —Brecht dixo: antiilusionista e antiaristotélico porque rearxía contra da idea da identificación o «anagnórisis» esposta por Aristóteles na «Poética— que «non pretende entregar ao espectador a unha vivencia teatral suxestiva. Posto que esfórzase en insiñar ao espectador unha determiñada conducta práctica endereitada a cambear o mundo, débelle obrigar, xa no teatro, a unha actitude básicamente distinta da que adoita ter». O espectador tirará da drama unhas conclusiós, e logo, en troques de deixarse apreixar por emociós estériles, deixarase convencer por ideias que o capaciten prá acción. Con visión realista compre coñecer o mundo arredor, —lembremos a insistencia con que Brecht fala da operancia estragante das circunstancias— as condiciós imperantes que empecen aquela felicidade ideal de que denantes falaba, logo entregarse á acción pra promover o advenemento dun mundo distinto. É pois, no fondo, un teatro outimista, que parte do convencemento de que o drama pode poñer en movemento os resortes acochados que poidan facer xurdir a bondade conxénita do home. Este mensaxe de espranza abría un portelo á ilusión no home desnortado pola desfeita.

Rompéu Brecht co espresionismo porque o seu novo prantexamento ideolóxico esixíalle partir da realidade. Non caíu no naturalismo porque non tencioaba afalagar ao espectador, senón aguilloalo, porque refugóu un teatro puramente aparencial. Adoptóu, malia todo, canto do espresionismo éralle útil pra amostrar a soedade do home: toda a maxia verbal i esceográfica, os recursos de montaxe. O seu ideal fora esposto xa no ano 1917 cando Paul Kornfeld dixera: «O actor non debe tencioar unha imitación da

realidade que, dunha parte nunca acadaría de xeito completo, e, doutra, soio podería levarse ao teatro si o arte dramático tivera dexenerado deica convertirse nunha simple imitación da realidade física».

Unha referencia a Brecht con intención dun achegamento máis fondo levaría demasiado lonxe os límites deste ensaio e cairía fora do propósito, que é simplemente amostrar como con todo non ser un espresionista típico, e aínda refugando esplícitamente o impresionismo, atraveso del o espresionismo incidíu na escea alemá da posguerra. Pero a súa obra era demasiado persoal i o seu mensaxe demasiado tinxido de pasión política pra que poidera ser fecundo. I a obra de Brecht quedóu, illada i erma, como un dos cimos do teatro contemporáneo.

Conviría nembargantes repasar canto escribíu Brecht encol da guerra e da posguerra pra ver de qué maneira enxergóu a crise do seu país e cómo esta crise afectóu ao desenrolo da súa obra.

A posición política de Brecht, o seu achegamento ao marxismo empezóu, como en tantos outros da súa xeneración, ca decepción do heroísmo: «Fun movilizado —cóntanos— i enviado a un hospital. Alí puña vendas, iodo, facía drenaxes e transfusiós. Cando o médico mandaba: ¡Corte esa perna Brecht!, eu respostáballe: ¡Vou, si señor! e cortaba a perna. E si me decían: Faga unha trepanación, eu abría o cráneo sin rosmar. Daquela decateime de que os médicos amañaban á xente pra enviala ao fronte o máis axiña que podían». O seu comunismo esistía muito denantes da súa adscripción formal ao partido no ano 1930. Dende estón o seu teatro non se arreda endexamáis das circunstancias históricas que direita ou indireitamente, preto ou lonxano tocóulle vivir. Interésannos, destas circunstancias, as que se refiren á crise de Alemania dende a mocedade desnortada que volta da primeira guerra, aos herois inutis da segunda.

Entre 1933 a 1945 escribíu un feixe de obras de denuncia contra o senso, os procedementos i as consecoencias do nazismo. Son elas: «Die Rundköpfe und die Spitzköpfe» («As cabezas dondas i as cabezas afiadas»), un ataque aberto contra da conceición racista da historia que debe ser sustituida pola loita de crases. Entre 1935 e 1938, escribíu unha serie de vintecatro pezas breves inspiradas na vida cotián de Alemania baixo o réximen hitlerián. Púxose na escea en Alemania inmediatamente despóis da capitulación, antes aínda da volta de Brecht á súa patria. Solprende pola súa lucidez e pola súa imparcialidade. Brecht teima por non tomar posición por manterse alonxado nun puro reflexo da realidade. É un cadro amplo das condiciós da vida política e da intromisión da vida política na intimidade dos cidadáns: o fillo, da Mocedade Nazi, que denuncia aos seus pais, o profesor que se ve obrigado a insiñar por imposición estatal unha Historia deformada, o medo á policía, a vida social cinxida nun silencio angurento. Cada un destes cadros é unha visión parcial. Brecht mantense lonxe e, friamente, crudel-

mente, con obxetividade documental vainos amostrando a vida, o «Medo i a miseria baixo o III Reich». Pero a pesar da imparcialidade de cada unha das pezas por sí soia, o conxunto é tendencioso, no III Reich non houbo soio medo e miseria, houbo unha aceptación máis ou menos esplícita da cáseque totalidade da poboación, houbo todo un sono colectivo de groria que carregóu as almas de pasión e de fe. Esto non no lo amostra Brecht. Pra el, a vida entre o 1933 i o 1944 estivo asoballada polo terror, pola propaganda —oínse na obra constantemente os slogans do partido, a voz do Führer— pola sumisión. Frente á crecente i aniquiladora potencia dunha minoría de xentes do partido érguese soio a voz dos inteleitoales e dos obreiros opoñéndose ao réximen. Máis que un verdadeiro documento histórico queda este ramallo de pezas curtas como un modelo de espléndido teatro, sobrio, intenso, grave. No tiduo hai unha crara alusión a Splendeurs et misères des courtisanes de Balzac. No 1937, partindo dunha obra sin ningún contido (Riders to the Sea, de Synge), compuxo «Die Gewehre der Frau Carrar» (Os fusiles da señora Carrar) con referencia á guerra de España. No 1941 escribíu «Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui». A política alemá prehitlerián é posta en discusión levada ao ambiente dos gangsters americáns. Abandona nesta peza o asomo de realismo que inzara os cadros de «Furcht und Elend des Dritten Reiches» e volve á decoración lineal do espresionismo dos seus tempos de colaboración con Piscator. Por certo que con relación a este teatro político, Geneviève Serrau ten considerado como precedente as obras de propaganda católica e contrarreformista dos Xesuitas. Verdadeiramente o uso do teatro con fins políticos ou de propaganda ten precedentes aínda máis lonxanos e de máis doado acceso pra Brecht. Poida que nas súas esculcas encol do teatro oriental atopara ideas máis convincentes que as que presenta Geneviéve Serrau. En «Die Horatier un die Kuriatier», obra que chamóu *pra escolares*, emprega símbolos do teatro chinés que axúdanlle pra acadar o efecto de alonxamento: enfróntanse en batallas sen-lleiras, un a un, Horacios e Curiacios; cada un deles leva ao lombo pequenas bandeiras que simbolizan os exércitos ás súas ordes. Basta quitar unha bandeira pra sinalar a derrota. Xúntase esta espresión ideográfica co uso da pantomina. Todo tendente a non mergullar sentimentalmente ao espectador cos persoaxes, a deixalo fora do espectáculo exercendo sobre del a súa crítica, recebindo un mensaxe didáctico, non unha resoancia sentimental.

No 1944 compuxo «Die Gesichte der Simone Machard» (As visiós de Simone Machard) no que volve a un tema que tentara a Brecht xa denantes: a vida de Santa Xoana de Arco. Escribira xa «Santa Xoana dos matadeiros», e no seu Berliner Ensemble dirixira o «Proceso de Xoana de Arco», de Anna Seghers. Esta vez leva o tema da heroina nacional francesa ao ambente da Resistencia contra dos alemás. Simone quere convencer aos seus compatriotas pra que axuden aos probes, aos danados pola guerra. A súa

compasión é interpretada como unha enfermedade mental e Simone (Santa Xoana) é internada nun manicomio. Os asoballados que Simone pretendía salvar ven impasibles, deleixados, como a xuzgan i a condean. Simone é unha víctima máis da burguesía que usa os camiós que se dispuñan pra salvar ao pobo, pra salvar os seus bes. Nembargantes este mensaxe político, renunciou nesta obra Brecht ao emprego dos medios do efecto V. Non hai nela canciós burlescas —os famosos «Songs» brechtians— carteles de propaganda apegados aos muros, berros nin comentos dirixidos dende o esceario ao espectador. A obra é máis sinxela de téinica, o sentimento máis nidio. A protagonista é unha heroina pura, con matices románticos, sin os odiosos perfís nin as aristas ferintes doutros hérois de Brecht.

Poida que non sexa este fato de obras referentes á historia contemporánea de Alemania, o que conte entre o máis representativo de Brecht. Outras obras que non teñen esta direita referencia ao seu tempo i á súa patria representan o xenio do dramaturgo alemán con máis releve: Herr Puntila, Mutter Courage, O circo de tiza caucasián. Pero nas obras a que denantes se fixo referencia está todo o conceito do autor, toda a visión do que de xeito tan lúcido chamóu Miseria do III Reich.

Non foi Brecht un creador temático. Preocupado polo didactismo, posto o seu teatro ao servicio dunha ideia colléu, escolmóu, transformóu canta obra allea prósima ou lonxana avíñase cas súas intenciós: A súa téinica revitalizóuse no Berliner Ensemble baixo a influencia do teatro oriental, o teatro chinés, o Nô xaponés. Deu entrada tamén a toda a tradición espresionista, nel aínda viva, anque non se trata dun espresionista puro. E logo queda, amáis, o seu vencellamento psicolóxico cos tutores máis afís ao seu carácter: As baladas de Villon, partes enteiras de «Une saison en Enfer» de Rimbaud que son inxiridas sin modificación en «Im Dickicht der Städte» (Na selva das cidades). Tomóu da tradición nórdica, fmesa, da literatura popular, da pintura xermánica do Renacemento inicial —Brecht é un Brüghel do noso século— e todo estudado, valorado, asimilado, recreado.

Sería interesante comprobar deica que ponto a ética acomodaticia que Brecht predicóu pra o comunismo repercutíu na formación dunha concencia de pragmatismo nos alemás da posguerra. Hai unha obra de Brecht, «Leben des Galilei» (A vida de Galileo), cuia redacción definitiva data do ano 1953 aínda que fora composta nos anos primeiros da guerra. Preséntanos nela a traxedia íntima dun home que, movido do medo, renega das súas convinciós; pero este reixeitamento é sólo superficial; Galileo sométese á disciplina que lle impoñen, pero sigue a traballar pola súa causa. Retráctase porque tiña medo á delor física, i abxura da verdade, pero, ás acochadas, sigue traballando pola súa verdade, remata os seus «Discorsi», i estos esparéxense por Europa levando a todos os recunchos a verdade que el tiña refugado oficialmente. Cando o

seu discípulo. Andrea fustrígalle: «Nós coidabamos: morrerá, pero non se desdirá nunca. E tornáchedes decindo: Retracteime, pero seguiréi vivindo; máis valen maus lixadas que valeiras». E resposta Galileo: «Eso sona a realista, sona como eu. A Cencia nova, Etica nova». Andrea rearxía cunha mentalidade heroica, Galileo cunha mentalidade pragmática. Quedaban defrondados o héroi romántico melodramático, espello de todas as virtús, i o novo héroi, conscente, que pon a vida por riba de todos os valores agás dun: a eficacia. Calcaba así Brecht nun problema, o da responsabilidade dos que se axionllaron diante o tirán polo temor da morte. A solución que deu Brecht era que compría pra dar azos —e recursos dialéiticos— a todas as concencias lixadas. Foi a solución que acolleron todos complacidos i acougados. Xa dende aquela o único problema era esquecer. I esquecéuse. Trunfóu a eficacia. Sobre dunha moral de herois trunfaba unha moral de funcionarios.

Brecht, tan discutible, tan discutido, personificóu os probremas dunha xeneración, pero a súa posición política mantívoo fora dos problemas que vivíu a comunidade. Mantívose fora da traxedia, lonxano físicamente, albiscándoa con ollada lucidía dende o acougo que lle daba o ter unha ideia pra sobor dela erguer o seu mundo.

Del dixo Fritz Kortner: «Sería posible hoxe facer unha afirmación máis positiva sobre unha persoa que a de que, diante da súa obra, cesan as retesías entre o Este i o Oeste, e todos poñémonos de acordo? Este é o meirande que endexamáis teña conquerido un poeta.»

Brecht partíu do espresionismo cara a unha nova realidade, Neue Sachlichkeit, novo ouxetivismo, aínda que sempre seguíu vencellado aos aspectos básicos da técnica espresionista. Poida que o fixera como un medio de fuxir do risco de caír no naturalismo, pero procuróu sempre, por riba das súas vencellaciós espresionistas, fuxir do perigo no que tantos caíron, o perigo de poboar as obras de alusiós vagas, de lirismo superficial, e de poñer a complexidade técnica ao servicio do máis absoluto valeiro ideolóxico. O espresionismo servira a muitos pra percurar a orixinalidade polos camiños máis doados, os da técnica esceográfica, escondendo tras dela a súa incapacidade creadora.

No seu intre de esmorecemento formulista tencióou o espresionismo revitalizarse cun estilo misto, eclético; xurdíu así a «Zeitstück» (obra de actualidade). O propósito deste xeito teatral era espoñer nun lingoaxe direito i sin pretensiós estéticas un probrema concreto do momento: o homosexualismo, a burocratización, a situación dos sintraballo, etc. Nestes eidos do novo realismo, que aproveitaba así os achados impresionistas, siñificóuse Friedrich Wol (1888-1953) que despóis de adicar a súa atención a outros temas do momento compuxo unha peza de circunstancias encol do antisemitismo, «Profesor Mamlock». O tema ao que Brecht xa adicara muito interés, preocupóu tamén a un dos máis vellos prestixios, Gerhart Haupt-

mann, que escribíu «Die Finsternisse, Ein Requiem» (As tebras, un requiem) composta no 1937 e levada aos teatros no 1933. A obra é certamente confusa, moi dentro da preocupación simbolista cando incide no surrealismo. Preséntanos o funeral dun xudeo na época do nacismo. Non é realmente do mellor de Hauptmann, pero é representativo da preocupación dun tempo, pola época en que foi composta, e dos anceios de revisión e replantexamento dos temas nunha sorte de autoanálise, pola época en que foi estrenada. Parece como si nos primeiros anos da posguerra non interesaran ou non ousaran achegarse aos grandes problemas: o sentimento da culpa coleitiva, o antisemitismo. A creación teatral centrábase nunha problemática máis concreta: a responsabilidade dos militares —aínda estaba ferinte o proceso de Nüremberg—, a volta dos vencidos, a fame, o egoísmo dos que toleaban por esquecelo todo, os intentos individuás de reconstruir a vida, o medo ao porvir, a percura dunha base ideolóxica pra erguer unha conceición do mundo capaz de facer lóxico o simple acto de vivir. Foi logo, a partir da década dos corenta, acougadas xa as concencias pola democracia recén embullada e pola prosperidade que seguíu, cando de xeito tímido empezaron a se prantexar os problemas colectivos, sin enmascaralos baixo a aparencia de casos concretos e cunha intención de verdadeiro esame de concencia. E foi precisamente a xeneración dos novos, os que cuáseque non tiveron tempo máis que pra participar nos derradeiros meses da guerra, a que prantexóu tales problemas cun interés polémico, como unha acusación á xeneración dos pais. O Requiem de Hauptmann ten o interés dunha autoconfesión, dunha autoacusación polo silencio mantido, polo medo que puña aceales ás concencias, polo conformismo con que vivían unha situación que os inteleitoales, e poida que soio eles, vían ben clara no que tiña de aferrollamento, de coacción. O mismo caso é o da obra «Herbert Engelmann», elaborada no 1941 e cuia definitiva redacción retocóu e deu á escea Zuckmayer no año 1952. Quérese xustificar nesta o xurdimento do nazismo nos trebós de 1922-33 cando as crises da República de Weimar, co pobo asañado pola miseria, o desemprego i a desesperanza. Ao fin i ao cabo o nazismo víñalles dar un ideario a aqueles vencidos pola vida. Pra os vencidos do 1944 o ideario foi algo máis sinxelo, a conquista da prosperidade. Sobre esta nova mística construiron as súas vidas, e, seguros nela, puidéronse botar ao analise i á crítica. Tamén nos anos derradeiros da súa fértil vellez tivo azos Hauptmann pra compoñer unha obra de folgos, a Tetraloxía dos Atridas, cuias partes derradeiras (A morte de Agamenon, i Electra) fóron rematadas cando Hitler estaba no cumio, pero non se representaron deica o ano 1947. Hauptmann foi un caso típico: aínda que ao marxe de toda custión ideolóxica, ademitíu os honores que Hitler, necesitado dun xenio oficial tras da fuxida dos inteleitoales, íballe conferindo. E foinos aceptando dende a súa posición dunha certa lonxanía, poida que por unha ideia de fidelidade á Patria que daquela represen-

taba o Estado oficial máis que por unha verdadeira comunidade ideolóxica.

> «Wie konntet ihr je an eine Sache glauben, deren Schlechtigkeit uns an jeder Strassenecke in die Augen springt? Wie durftet ihr von Idealen reden, wenn ihr die Visagen derer seht, die sie vertreten? Die hier nicht wissen —die wollen es nicht wissenund die dennoch glauben, die machen sich was vor.»
>
> Como podíades creer nunha cousa cuia maldade saltaba aos ollos tras de cada esquiña? Cómo podíades falar de Ideás si víades todos os días as caras dos que os tripaban? Os que non saben —non queren saber— e nembargantes creen, esos son os que se minten a sí mesmos.»
>
> Carl Zuckmayer: «Des Teufels General».

Tamén como Brecht, Zuckmayer, hoxe a máis esgrevia figura do teatro alemán, partíu do espresionismo. Compuxo unha primeira obra, «O camiño da cruz», 1920, cunha suxeición de discípulo á gramática espresionista. A obra foi un sonado fracaso e viróu cara ao realismo que acaíalle mellor ao seu talante persoal i á súa podente capacidade de ouservación. Adicóuse logo a obras de temática rexional, das veiras do Rin, a súa terra nativa, i escribíu «Der fröhliche Weinberg» (A viña leda). Neste teatro intrascendente ancoróu hastra que a chegada do nazismo prantexóulle máis fonda problemática. A súa toma de posición inicióuse con «Der Hauptmann von Kopenick», coñecida dabondo, si máis non, pola súa versión cinematográfica. Había nesta peza unha crítica ridente e sin estridencias do militarismo prusián. Un probe diabo, un zapateiro sin traballo e sin poder atopalo polos seus antecedentes penás, vístese un uniforme de capitán e leva tras sí, soio polo prestixio do uniforme, unha reata de soldados, e toma militarmente unha comisaría de Berlín á percura dos documentos que lle permitan traballar e vivir como os máis. A obra é deliciosa, unha brincadela chea de gracia, unha sátira de rexouba sobre o culto da disciplíña cega, sobre o poder pertubador do burocratismo militar levando ao absurdo a máquina do Estado, sobre unha sociedade ferida de inxenuidade megalomaníaca. A obra está construída en esceas soltas, algo así como enfoques sucesivos dun mesmo problema, procedimento que fora o preferido dos espresionistas ortodoxos.

A finalidade ética do teatro de Zuckmayer vaise embicando co gallo da toma do poder por Hitler. Deleixa entón a cobertura de idealismo que buía i en certo xeito facía inoperante a súa sátira, e centra daló endiante o seu teatro nun tema básico: a loita entre a concencia individual i o sentimento do deber. Problema que viviron muitos alemás de maneira arrepiante nos tempos da guerra. Dentro deste prantexamento básico o teatro de Zuchkmayer, acada

unha outa siñificación como espresión dos problemas da posguerra. Desleigado, aínda que non totalmente, do espresionismo, percura un xeito propio de espresión ecléctica, acollendo as novidás de montaxe e do diálogo, pero mantendo a liña da acción sin crebas violentas, dentro dun asequible naturalismo escénico.

No ano 1942 chégalle ao seu retiro de Vermont, nos EE. UU., a nova da morte de Ernst Udet, figura da aviación alemá na primeira guerra, colaborador de Goering, amigo seu dos anos do desarme. Arredor da figura do amigo morto compón a obra de máis ésito nos escearios da posguerra: «Des Teufels General» (O Xeneral do diabo), estrenada en 1946. Incide esta obra na temática do seu tempo con problemas novos i unha persoal solución. Presenta Zukckmayer persoaxes fortemente individualizados, ao marxe de toda ideoloxía, en loita de concencia entre a obriga —o deber— i o sentimento individual. Son homes, soio homes. Nin pretestos pra adoutriñamento político, nin símbolos tráxicos. A guerra pesa sobre deles como un fado de traxedia. Diante deste conflicto deber - concencia o héroi non ten máis solución que o suicidio. I esto fai ó xeneral do diabo. Neste drama a síntese espresionismo - realismo que Zuckmayer intentóu acada un equilibrio que nunca máis tornaría a conquerir. Do espresionismo tomóu o hábito de non deixarse deslumear pola realidade aparencial. Do realismo, a claridade pra non reducir un problema individual a símbolo abstracto.

Con «Gesang im Feuerofen» (Cántico na fogueira, 1950), ábrese un camiño novo, poida que non moi fecundo, no obra de Zuckmayer. A obra é moi complexa; o nó da acción é rigorosamente realista, pero por riba del sitúa o autor, nun plano máis xeneral, toda unha construcción de persoaxes simbólicos: O vento, a xeada, a néboa, anxos, etc. Este plano resulta pouco convincente, e cando estes persoaxes interfírense na acción realista —situada en Francia durante a ocupación i a loita ca Resistencia— resultan aínda impertinentes. A peza está chea de ambición, e toda a parte realista ten logros espléndidos. Volve Zuckmayer a un prantexamento espresionista na conceición xeneral da obra. Sitúa nunha aldea da Saboia catro soldados franceses do Goberno de Vichy, Albert, George, Martín e Pierre, e catro soldados alemás: Albert, Georg, Martín e Peter. Os mesmos actores han representar aos soldados alemás i aos franceses con soio cambear os gorros. No seu comportamento actúan nun rigoroso paralelismo, cada un deles é o doble perfeito, no carácter e na actuación, do seu opoñente. Resulta así un verdadeiro drama de conciliación: homes nos dous bandos ca súa cárrega idéntica de pecados e virtús. Vencedores e vencidos irmanados pola común entidade humán. A obra ten un desenrolo esquemático, xeométrico, clarísimo de construcción, convincente de ideias. Outra vez o home individual, bon ou malo, asegún o seu talante ou as circunstancias que o arrempuxan. A tese da culpabilidade colectiva refugada outra vez. Homes concretos nun panorama concreto, nunha

situación histórica concreta. Homes como o soldado alemán Sylvester capaz de poñer o amor por riba das ideoloxías e morrer acarón dos seus enemigos circunstanciás. A culpa i o heroísmo quedan vencellados a homes, non a símbolos. Eiquí radica o seu contido realista. Proposta así a obra carece da fondura dos dramas de Brecht. No seu eclecticismo. Zuckmayer non acertóu cun procedemento semellante ao «efecto de alonxamento» pra dar fondura ao que queda simplemente como un tema circunstancial.

No 1955 Zuckmayer rendíu culto a un tema apreixante do momento: a traición do sabio atómico Klaus Fuchs, e compuso «Das kalte Licht» (A luz fría), un escelente reportaxe escénico, sin muito máis interés. Trátase dunha realidade demasiado prósima, e Zuckmayer, movéndose sempre nos límites que lle impón a súa conceición realista do drama, trátao sin perspectiva, cinguíndose aos feitos con fidelidade. De novo a loita entre a concencia —eiquí unha convinción ideolóxica— i o senso do deber, co remate do sagrificio final, neste caso a condea. A obra escrita con bon coñecemento das limitaciós e ventaxas da escea i avalorada pola actualidade do tema, conqueríu un bon ésito.

Queda así Zuckmayer tencioando un difícil equilibrio entre o clasicismo i as novidás escénicas, nunca posición inestable. O máis fecundo do seu mensaxe é o prantexamento das crises da concencia individual dentro da crise coleitiva. A volta ao home sinxelo, culpable ou non, contra a retórica grandilocuente en que, por limitación, caían os epígonos do espresionismo.

Con Brecht e con Zuckmayer queda pecho o cadro dos grandes mestres. Eles seguiron, aínda no esilio, unha liña crara, cinguíndose aos probremas da súa patria ca perspectiva que lles daba a lonxanía : o rigor inteleitoal. Tras deles agromaba unha mocedade orfa. Brecht quedaba demasiado persoal e limitado polo seu cego vencellamento ao marxismo. Zuckmayer loitando sempre entre o compromiso espresionismo - realismo. O maxisterio goethián de Hauptmann, o único dos grandes mestres que ficaron na Alemania hitleriá quedaba na esterilidade folgándose na súa olímpica lonxanía e pechándose sempre máis no seu probrema persoal, un pouco como si el mismo fora un heroi de Zuckmayer. Os novos tiveron —xa queda dito— que percurar o anovamento en escearios alleos, aínda que por alleo tomaran o que máis propio lles era.

Unha escepción foi Wolfgang Borchert (1921-1947). Soldado, é decir, doblemente vencido, doente, creador miserento entre as moreas de ruiñas, «un de tantos que no ano 1945 tornaban aos seus fogares e non tornaban aos seus fogares porque xa non os tiñan». Rillado pola desesperación morréu en Basilea, un día denantes do estreno da súa única obra: «Draussen vor der Tür» (Fora, diante a porta). Foi Borchert un destiño tráxico, a testemuña máis rachante contra dos falsos ídolos vencidos. Non é doado falar de Borchert sin apaixoarse. Todo xuicio técnico ha vir deformado, condicioado polo feito de que non se trata dun profesional das letras senón dun

home que leva á escea a súa traxedia persoal. I ergue con ela un berro feroz, un NON teimudo e destemido contra da brutalidade e da crueldade estéril. Técnicamente é o derradeiro expresionista puro; móvese pois fora do seu tempo, vencellado a unha tradición que como tantas outras cousas parecía morta pra sempre. O seu tema ten unha liña moi sinxela e desenrólase asegún o típico sistema espresionista da «sucesión de cadros» sin continuidade, pero con reiteración dos mesmos elementos básicos, como un retrouso que suliña a intensidade do tema xeneral. Beckmann, o protagonista, torna de Rusia ca desfeita, sin ilusiós e cunha perna inútil. O seu fillo, ao que non chegóu a coñecer, morréu nun bombardeo. A muller vive con outro. Comenza o pelerinaxe. Os pais suicidáronse. Vai ver ao que foi o seu xefe cando a guerra. Ningúen comprende o seu drama. Traballa nun cabaret e canta as súas esperencias. Botano porque «o púbrico quere que lle fagan cóxegas, non que o aguilloen». Cando atopa unha promesa de acougo nos brazos dunha muller, torna o seu home, outro morto vivo, e ten que devoltarlle o seu logar. Aparecen persoaxes simbólicos: Deus, que non é máis que un vello chorón que non pode nada remediar; O Río, onde Beckmann quérese botar e que o rexeita cheirando a mortos podres. E Beckmann miserento e grotesco, acobillado tras dos seus anteollos de máscara antigás que non pode quitar porque é cegallón e non ten outros, vai petando nas portas e nos almas. Un estrano sempre, que a sociedade usóu como un farrapo e guindóuno logo a un lado como si fora unha farrallada. El mesmo ten concencia da súa inutilidade, do seu desaxuste á sociedade que se forma entre as ruiñas e déixase morrer soio, illadamente no medio dunha plaza, i o seu derradeiro berro é: é que non hai nengunha, nengunha, ausolutamente nengunha resposta?

Frente da tráxica grandeza da obra de Borchert, todo o espresionismo devanceiro parécenos un xogo intrascendente e narcisista. Con «Fora diante a porta» o espresionismo acadóu, tardíamente, a súa grande e definitiva obra. Toda a teimosa percura de requintamentos técnicos atopóu ao cabo un tema con grandeza dabondo. E Wolfgang Borchert foi o creador dun tipo, o soldado Beckmann, símbolo da Gran Catástrofe.

Pero os autores deica agora citados, pertecen todos á época anterior a esta catástrofe, uns pola idade, outro, Borchert, pola técnica. ¿Cál é o panorama actual do teatro alemán?, ¿qué autores xurdiron ca paz? Si facemos unha colleita de opiniós, a impresión non pode ser máis pesimista «Encol do drama alemán da posguerra, pouco se pode falar» dinos Hans Egon Holthusen, precisamente unha das máis interesantes figuras da nova literatura. No 1958 decía Hermann Kasack, «o autor máis representado sigue sendo Hauptmann». Siegfried Melchinger, tamén no 1958 insistía nesta impresión desoladora: «nos derradeiros anos a maoría dos estrenos

foron pezas de radioteatro acomodadas á escea». E, por certo, que peza de radioteatro foi tamén inicialmente a obra de Borchert.

Esiste no país un público amplio dabondo, con formación e con potencia económica pra soster o teatro profesional. Poida que sexa hoxe Alemania —tamén a Gran Bretaña— o país de Europa onde menos se bota de ver no público despego cara ao teatro. Hai preocupación polo teatro na Universidade. Hai unha ricaz tradición aínda viva, activa i operante. Non é crise de púbrico, pois, senón de autores. Poida que a prosperidade asoballante revire as ilusiós dos que sinten a vocación da escea: en calesquer outro traballo poderán atopar ventaxas económicas menos aleatorias, e, certamente, por un camiño máis doado.

Nembargantes, fora desta posición pesimista, cinguida aos anos despóis de 1955, teñen xurdido tamén novos autores. Entre eles, o que acadóu máis resoancia foi Karl Wittlinger, que interésanos de xeito especial pola súa semellanza temática con «Fora, diante a porta». A gran obra de Wittlinger é a que leva por tiduo: «Kennen Sie dio Milchstrasse?» (¿Coñece vostede a Vía Láctea?), onde o anovado espresionismo maniféstase nun sinxelo i eficaz truco escénico: dous actores representan a tódolos persoaxes da obra con soio cambear de adovío dacordo cas necesidás da acción. Incide a obra no tema mesmo que tan acedo ronsel deixóu na dramaturxia nova do país: a volta do soldado que chega, despóis de anos de guerra, demasiado tarde pra insertarse na vida reconstruida. Falto de documentación, recolléu a dun morto a carón seu i herdóu a súa persoalidade lixada polos antecedentes carcelarios; chega ao seu pobo disposto a reconstruir a súa vida dende os orixes, e topa cas barreiras de intereses creados pola súa morte. Traballa como conductor nun carrousel da morte i, ao remate, pra fuxir da tolemia, intérnase nun manicomio onde representa a súa vida nunha función adicada aos tolos. Os elementos espresionistas son patentes. Dende a técnica de cadros sin continuidade, con intervención do protagonista que vai establecendo a filación narrando o que ocurríu entre un e outro incidente, hasta o ataque á burocracia anquilosada e deturpadora que pon aceales pola interpretación estreita dos reglamentos, deica a referencia ao circo, de tan nítida filiación espresionista como tema no que se axuntan a técnica, a morte i o absurdo.

Ao comenzo pensóu Wittlinger nunha obra con vinte persoaxes. Logo, un a un, foinos desbotando pra quedar soio con dous, concentrando a trama hasta deixar un actor que representa «os outros» i outro que representa ao inadaptado, ao home que como Beckmann, atópase fora, diante a porta.

Sintomática é a ausencia de toda preocupación relixiosa neste teatro de guerra. Soio nunha obra «Das Zeichen des Jona» (O siño de Xonás) de Günter Rutenborn amostra unha preocupación por achegarse a soluciós nas que a espranza non se base no nidiamente humán senón nunha instancia superior. Xonás é nesta obra o co-

mandante dun submariño. Ao seu redor xúntanse homes que sofriron; toda a cadea de esfameados, desleigados, resíduos da desfeita que acusan a Deus mesmo i o condean. Pero a condea non se pode complir porque todos os delores i as penas quedaron inxiridos no Sagrificio Másimo de Cristo. A obra resulta escesivamente carregada dunha ideoloxía pouco concreta e con símbolos pouco precisos, pero ten o enorme interés de facer ouvir a única voz relixiosa que se ergue no coro de abaixados, aldraxados, do teatro da posguerra.

No teatro de Günter Weisenborn prantéxase xa o problema político da Alemania contemporánea como tema histórico, nun algo semellante ao teatro de tese ou ás Zeitstücke ou pezas documentales de Friedrich Wolf ou Peter Martín Lampel. O problema así enxergado, perdéu en humanidade, pero gañóu en coherencia. Combinóu Weisenborn o enfoque político circunstancial ca pretensión filosófica, e forxóu teatro de actualidade, con retorno á forma crásica. De volta xa das esperencias técnicas revolucionararias, téndoas xa perfeitamente asimiladas e domeñadas, construíu as súas obras con sabiduría e seguridade, aínda que sin chegar á fondura de Brecht e de Zuckmayer nin ao mensaxe arrepiante de Borchert. A súa esperencia de «resistente» nos grupos da oposición activa contra Hitler atopa refrexo en «Die Illegalen» (Os ilegales, 1946), pero fora da anécdota espectacular o seu teatro acada máis fondura nunha obra escrita na transición dos anos tráxicos aos anos confortables: «Drei ehrenwerte Herren» (Tres cabaleiros honorables) que data do 1950. Estrenóuse no intre do acougo, cando xa pasaran os trebós da fame e da miseria. Cando o simple vivir deixara de ser problema i unha nova grea de oportunistas accedera ao poder económico e íbase erguendo cos resortes do diñeiro a unha posición de relevancia social. Dafronte dos puros, dos «ilegales» de 1946, amostra o fato dos que acolleron o nazismo, misturaron os seus intereses ou a súa vanidade ou a súa ambición ca política de Hitler, e déronlle base popular prá súa aventura tráxica. Logo estes mesmos, co derrubamento, queren esquecelo todo o máis axiña que se poida, e construir unha nova sociedade «honorable» sobre dos milleiros de mortos inutis. Son os que acolleron a solución que Brecht deu no Galileo, xente que individualmente, sinxelamente como homes, son xustificables. Quedan nunha misturanza de ridiculez e protervidade, carregados de sonos fracasados, inzados de medo, cismando na súa pretendida inocencia e xunguidos ao problema de toda unha sociedade: esquecer. Non hai neles un lampo de grandeza. Soio un salvaxe e despiedado egoísmo.

Como resume de toda a problemática dos anos 1918-1950 nun intento de cadro coleitivo, á maneira duns Episodios Nacionales, atópase a serie de dramas que publicóu Ferdinand Bruckner baixo o tíduo xeneral de «Dramen unserer Zeit» (Dramas do noso tempo).

Encétase esta visión cíclica dos anos difícis aos anos tráxicos cun drama, estrenado no año 1926, «Krankheit der Jugend (Doenzas da xuventude), que non de releve os problemas sociás i as desviaciós psicolóxicas que levaron a Alemania cara ao nazismo. É de certo xeito unha xustificación da mocedade que se botóu nas maus do nazismo á percura duns alicerces que xustificaran o seu vivir, diante a crise da democracia que estaban a constatar de maneira cotián e crecente co fracaso da República. Insistíu no mesmo tema en «Die Verbrecher» (Os criminales, 1928).

No 1933, en «Die Rassen» (As razas) espuxo os perigos do antisemitismo. En 1942, con «Denn seine Zeit ist kurtz» (Quédalle xa pouco tempo) logróu o seu meirande ésito. O tema céntaase básicamente nun problema relixioso, a resposta que cómprelle dar ao cristián frente dunha política de violencia. O tema fora xa tratado no 1935 por Ernest Toller no seu «Pastor Hall». A resposta tanto nunha como noutra obra é pouco concreta. Nin un nin outro déronlle cohesión ao drama, i esvaírono nun xogo de ideoloxías abstractas, do que resulta soio unha condenación da violencia. Poida que fora xa dabondo no seu tempo. Tras da guerra proseguíu o seu amplo cadro en «Die Befreiten» (Os liberados, 1945) e «Früchte des Nichts» (Os froitos da nada, 1950). Na primeira o desconcerto dos liberados, dos que do día á noite convertíronse de derrotados en liberados, sin saber aínda claramente o que pasara, esmagados pola desfeita i a miseria. Na segunda, a sociedade que enceta os anos de arriquentamento, a creación dunha nova ideoloxía coleitiva, cando os sonos de groria son transformados en sonos de poder económico, i a sociedade que vivira mergullada nun mesianismo o sustitui por outro e reconstrui as súas estroituras ao tempo que reconstrui os fogares i os talleres. O novo mito: o diñeiro, pon en marcha ao pobo dos delorosos fracasos.

Bruckner tivo folgos pra levar a remate a obra xigantesca de darlle espresión teatral á gran crise histórica do seu país. Poida que este prantexamento de conxunto perxudique a cada unha das obras individualmente. Hai nelas demasiada visión histórica que deshumaniza aos persoaxes. O conxunto ten máis interés como reportaxe, eso sí, lucidío e imparcial, que como obra dramática. Aínda no medio do caos Bruckner conservóu a fe. Cun senso de retorno ao drama crásico prantexóu a necesidade de voltar «ás figuras insiñes, aos temas capaces de erguer ou de abalar o ánimo, aos caracteres exemprares». No 1953 decía en Viena: «millós de homes do noso tempo viviron situaciós estremas e deron testemuña de que nós podemos ser esactamente tan grandes como as figuras míticas». A moral do heroísmo aínda é posibre.

Nos autores máis novos a historia, aínda recente, sirve, cando máis, como fondo lonxano dos conflictos dramáticos. A «sociedade próspera» esquecéu xa os anos de terror, os anos do abaixamento, da desmoralización. O drama fíxose historia. I esa evolución per-

cíbese xa en autores que estiveron direitamente mergullados nos problemas, é o caso de Weisenborn, e que os sufriron direitamente. Pra eles a historia, os feitos que aínda hai pouco eran carne sanguiñenta, son xa referencia lonxana pra situar problemas de calquer tempo e de todos os homes. Leopold Ahlsen en «Die Bäume stehen draussen» (Os arbres están fora), sobre un fondo da ocupación e da «resistencia» en Grecia construi un drama ahistórico, intemporal. Os feitos van buindo os seus perfís de traxedia, as súas dramáticas aristas. Van sendo esquecidos.

BASILIO LOSADA CASTRO

LA REALIDAD Y LA ESENCIA

REFLEXIONES EN TORNO AL PENSAMIENTO FILOSOFICO DE XAVIER ZUBIRI

I

Situación intelectual de Zubiri

Toda profecía entraña un riesgo. A pesar de ello, creo que vale la pena arriesgarse a afirmar que el año 1962 señalará una fecha clave en la historia del pensamiento filosófico. Quedará como el año de la publicación del libro «Sobre la esencia», de Xavier Zubiri. Esto no quiere decir que el libro vaya a hacer su obra de un modo inmediato. No hay que confundir el resonante éxito editorial con la labor profunda y callada que el libro está llamado a ejercer. Su plena asimilación requiere tiempo y el libro se irá abriendo paso lentamente. Hay que desconfiar de los que dicen haberlo entendido demasiado pronto. El libro es claro, pero no es fácil y una buena prueba de su dificultad la constituyen la mayor parte de las reseñas aparecidas hasta ahora. Unas se caracterizan por su manifiesta incomprensión; otras no entran propiamente en su contenido; son pocas las que, a mi parecer, demuestran una verdadera intelección de la obra.

Y la dificultad principal procede de que no se puede entender el libro de Zubiri y, por consiguiente, la nueva filosofía que en él se expone, echando mano de los meros recursos habituales. Se trata no solamente de una nueva filosofía sino también de un nuevo modo de hacer filosofía y, en consecuencia, de un nuevo modo de exposición. Es la propia filosofía la que exige un nuevo género de exposición y, por ende, una comprensión de nuevo estilo. La dificultad resulta, además, aparentemente insalvable ya que sólo se puede *entrar* en el espíritu del libro valiéndonos de los recursos que el mismo pone en nuestras manos, pero, a la vez, antes de haber leído el libro todavía no podemos estar en posesión de dichos recursos. Para *leer* el libro necesitamos un nuevo *organon* que sólo nos puede ser proporcionado por su lectura. Se trata, pues, de correr una espléndida aventura intelectual en la que, como en toda aventura, existe el riesgo de perderse.

Para los rezagados de toda suerte de criticismo, el libro de Zubiri constituye una excelente lección. No se nos dice nada en él sobre teoría del conocimiento sino que, de pronto, nos hallamos

sumergidos en la entraña misma de las cuestiones metafísicas. Y es que toda idea del conocimiento supone, en definitiva, una idea de la realidad. Zubiri nos *muestra* gallardamente cómo se hace camino al andar. Se ha lanzado a caminar por sendas todavía inéditas y sólo más tarde podrá volver sobre sus pasos para contarnos cómo ha hecho para llegar a descubrir lo que ha descubierto. Por lo de ahora nos *muestra* simplemente lo que ha visto, nos lo pone ante los ojos .He utilizado la palabra mostrar y es que, en efecto, Zubiri no *describe* ni *narra* sino que muestra o *demuestra*, si se toma la palabra en el sentido que tiene cuando hablamos de una *demostración* de destreza en un ejercicio acrobático o de una *demostración* de fuerza en un desfile militar. No es una demostración causal sino meramente estructural. Lo que hace Zubiri es mostrar la estructura misma de lo real, la interna necesidad con que las cosas son así y no de otra manera.

El libro es un *constructo*. Todo lo que en él se dice tiene que ver con todo lo demás. Se trata de una respectividad interna. Todo se apoya en todo; de tal manera, que sólo cuando hemos leído la última frase estamos en condiciones de entender suficientemente la primera. El libro se cierra sobre sí mismo. Hasta el final todo está en cuestión. Se trata de un libro *esencial;* y no simplemente porque su contenido sea la esencia sino porque en él se expone lo esencial del pensamiento de Zubiri, el momento estructural y fundante de todo su sistema. Todos los libros que vengan después estarán *fundados* en él y serán ininteligibles si no entendemos previamente éste. No es ninguna casualidad que sea el primero que Zubiri ha publicado al iniciar la exposición de su sistema filosófico maduro.

Pero antes de seguir adelante conviene señalar que podemos acercarnos al libro desde dos puntos de vista. En primer lugar, viéndolo *desde fuera* y tratando de *situarlo* y, en segundo término, considerándolo *desde dentro* para ver cómo responde a las exigencias de la situación desde la que ha sido pensado y cómo realiza sus verdaderos propósitos. Por eso este trabajo constará de tres partes:

I.—Situación intelectual de Zubiri.
II.—Respuesta de Zubiri a la propia situación intelectual.
III.—Valoración de la respuesta de Zubiri.

De momento me voy a limitar al desarrollo de la primera cuestión. Tratemos de ver, pues, cuál es la situación intelectual de que parte Xavier Zubiri.

No hay que perder de vista que Zubiri ha publicado anteriormente su obra *Naturaleza, Historia, Dios*, de la que acaba de salir la quinta edición. Esta obra, aunque no haya sido pensada formalmente como libro ni esté construida como tal, constituye, no obstante, un libro *a posteriori*, ya que los trabajos que lo componen poseen una verdadera unidad. Zubiri nos dice de ellos que se trata

de modestas reacciones ante algunas de las más graves inquietudes que agitan actualmente al pensamiento filosófico, inquietudes surgidas de sus propios conflictos internos o de la presión de la ciencia, la filología o la teología. Pero también señala que poseen una cierta unidad, conferida por la situación de la «mentalidad filosófica», que aunque no puede identificarse con la mentalidad personal de cada pensador tampoco puede separarse de ella. ¿Cuál es esta situación? Aunque «el tiempo ha hecho su obra», como nos dice en la nota introductoria a la quinta edición, el análisis magistral que Zubiri hizo de nuestra situación intelectual en el primer trabajo del libro, que lleva fecha de 1942, sigue siendo perfectamente válido y a él hemos de remitirnos para entender el sentido del pensamiento de Zubiri en la medida en que pretende dar una respuesta a esta situación. Vamos a ver, por tanto, cuáles son los problemas fundamentales que nuestra situación tiene planteados desde el punto de vista intelectual. Para ello nos apoyaremos constantemente en las palabras del propio Zubiri, ya que una de sus virtudes como escritor consiste en expresar las cosas con el menor número posible de palabras; de tal modo, que todo intento de resumir su pensamiento lleva siempre consigo el riesgo de ampliarlo.

La vida intelectual, nos dice Zubiri, se encuentra hoy en una situación profundamente paradójica ya que, a pesar de la ingente cantidad de conocimiento, el intelectual se siente confuso, desorientado y descontento consigo mismo. Las ciencias no poseen un perfil definido y preciso y a veces ni siquiera saben bien de qué se trata en ellas. Por otra parte, todos los saberes se sitúan en un mismo plano, dando lugar a una verdadera dispersión del saber humano. La funfión intelectual no tiene un lugar preciso en nuestro mundo ya que el interés práctico y la utilidad inmediata constituyen muchas veces el único criterio de verdad. Asistimos, de este modo, a un proceso de creciente tecnificación de la ciencia. El mundo comienza a no saber lo que quiere. Va tras lo útil, pero llega un momento en que ya no sabe qué sentido tenga la utilidad misma. Todo ello hace que el verdadero intelectual sienta un descontento íntimo consigo mismo. El hombre de ciencia se ve solo y desplazado. Tampoco encuentra nada verdadero dentro de sí, pues sus métodos son, cada vez más, técnicas de ideas o de hechos y no una vía de acceso a la verdad. Las ideas se *usan*, pero no se *entienden*. La inteligencia se halla perdida entre tantas verdades. El intelectual siente un profundo hastío porque su saber es una técnica, pero no una vida intelectual. Y este es justamente el problema. Es menester restaurar la vida intelectual si no queremos resignarnos a que desaparezca totalmente la vida en la verdad. ¿Cómo? Ante todo, tomando la *actitud* de aceptar esta situación como una realidad. De la realidad hay que partir siempre, aunque sea para reformarla o para negarla. Y, en segundo lugar, afrontando el problema de la restauración de la vida intelectual. Para ello, aunque no sea suficiente, es necesario empezar por la filosofía. Lo primero que se exige es la «en-

trada del hombre en sí mismo» para ver con claridad «dónde está» y mantenerse a solas consigo mismo, sin huir de sí.

La filosofía, que se constituye a través de la *reflexión*, se nos muestra como un *saber transcendental*, no como un saber de esto o lo otro sino de todo, pero de otra manera. La situación azarosa y paradójica en que se encuentra hoy el hombre, nos dice Zubiri, significa, en última instancia, ausencia de filosofía. Pero la filosofía no es algo hecho de una vez por todas, algo de que quepa echar mano a discreción sino que ha de ser conquistada por un esfuerzo personal.

Ahora bien, la filosofía tiene dos dimensiones. Por una parte, se nos presenta como una actividad, como un comportamiento y, por otra, nos ofrece un determinado contenido objetivo. Esto plantea dos tipos de cuestiones:

a) ¿Qué condiciones exige la actividad filosófica para que pueda convertirse en una auténtica vida intelectual?

b) ¿Cuáles son los problemas objetivos con los cuales ha de debatirse el filósofo en este momento preciso de la historia?

En primer término, vamos a considerar cuál ha sido la actitud personal de Zubiri para responder a estas exigencias. Por de pronto, no es un azar que Zubiri abandonara la Universidad oficial en un momento en que no podía sentirse dentro de ella en su «elemento». Si la vida intelectual no es incompatible con la Universidad, puede serlo, sin embargo, con un tipo de Universidad *politizada*, en la que la voluntad de seguridad doctrinal a ultranza ahoga todo intento de pensar con autenticidad, donde no queda un hueco para la aventura que significa siempre el pensar. No olvidemos que gran parte de la filosofía moderna, desde Descartes hasta Leibniz, pasando por Spinoza, se hizo al margen de la Universidad. Pero Zubiri, aunque se retiró de la Universidad, no fue para *aislarse*. Nunca lo hizo. No renunció tampoco a su tarea. Todo lo contrario, se retiró para poder cumplirla con autenticidad. Siguió dedicándose de lleno a lo mismo. Así, pues, frente a la frivolidad intelectual y a la retórica reinantes, la actitud de Zubiri va a ser, como la de Sócrates, de *retracción*. En ciertas situaciones, para salvar lo mejor del hombre y recuperar la mente pensante es menester retirarse a la vida privada y dejar que las cosas recobren de nuevo consistencia, y, resistiéndonos, planteen auténticos problemas. No se trata, por tanto, de un aislamiento sino de una entrega radical a la reflexión sobre las cosas mismas, alejado de la vida pública y llevado de un insobornable espíritu de libertad. Sólo convirtiendo las cosas en problemas puede adquirirse una auténtica *seguridad sobre ellas*. Zubiri, igual que Sócrates, «abre, ante un grupo privado de amigos, el ámbito de una vida intelectual y de una filosofía asentándola sobre nuevas bases y poniéndola en marcha, tal vez sin saber demasiado a dónde iba, en una nueva dirección». Zubiri es plenamente socrático, como lo fueron Platón y Aristóteles, en el sentido de haber adoptado una acti-

tud filosófica insobornable de reflexión sobre las cosas para descubrir su estructura íntima. Desde su soledad, Zubiri va a enfrentarse con el resto del universo. El fruto maduro de esta exigente y tenaz actitud es el libro «Sobre la Esencia».

Deciamos antes que la filosofía no se reduce a una pura actitud sino que tiene siempre un contenido. Este contenido viene a ser, por una parte, una decantación o resultado del filosofar; pero, por otro lado, es previo al filosofar mismo. Cuando la inteligencia se pone en marcha, lo hace siempre atenazada por determinadas cuestiones e inquietudes. ¿Cuáles han sido los problemas con que Zubiri ha tenido que enfrentarse? Intentemos verlo a través de las anticipaciones hechas en *Naturaleza, Historia, Dios.*

Por de pronto, la insatisfacción ante la idea de la naturaleza. La ciencia actual exige y pide un nuevo concepto de naturaleza, aunque ella por sí misma no sea capaz de elaborarlo. La crisis en que se encuentra la física actual implica un problema de ontología de la naturaleza. Por otra parte, la preocupación de llegar a una idea del ser que abarque la historia. El historicismo, en efecto, amenazaba con *disolverlo* todo. Tampoco era satisfactoria para Zubiri la idea del hombre vigente desde Descartes, con su radical dualismo, ni los esfuerzos del pensamiento existencial por darnos una nueva concepción. Y, por último, la idea de Dios, la más próxima y, a la vez, la más lejana de todas las realidades.

El enfrentamiento de Zubiri con todos estos problemas filosóficos ha sido radical. Es menester ir no ya solamente a las cosas mismas, sino a la raíz misma de las cosas. El resultado objetivo de esta ingente tarea es el libro «Sobre la Esencia».

El análisis concreto de las respuestas que Zubiri ha ido dando a cada una de las cuestiones planteadas constituirá el contenido del próximo artículo.

JOSE MANTEIGA PEDRARES

PERSONALIDÁ E OBRA DE MIGUEL TORGA

1 — Home i escritor

Pró Premio Nobel de Literatura de 1960 foron presentados dous candidatos portugueses: Aquilino Ribeiro e máis Miguel Torga.

Hoxe, un pouco a baravento, quero deseñar a figura de Miguel Torga.

O verdadeiro nome non é Miguel Torga, senón Adolfo Correia da Rocha, ou Adolfo Rocha; xa que, como se sabe, en Portugal o primeiro apelido case non conta.

Se cadra quixo ser coñecido no mundo das Letras con ese seudónimo de Miguel Torga por cousa de que pra el, tan peninsular como é, tan iberista e tan unamunián nalgús xeitos, cai ben "Miguel", e por cousa de que pra el, tan rexamente montañés como é, cai igoalmente ben o apelido "Torga", nome, pra máis, dunha aspra pranta moi familiar con este escritor e tamén cos granitos do Norte de Portugal que o víu nacer.

Miguel Torga nacéu o 12 de Agosto de 1907 nunha probe aldea encurcubillada nas serras da provincia de Tras-os-Montes: en S. Martinho de Anta, do conceio de Sabrosa, perto de Agarez. Os seus pais, conforme el mesmo conta nalgús escritos, (máis que nada na sua autobiografía *A criaçâo do mundo*), eran homildes, simples cavadores. A infancia de Torga foi, deste xeito, dura, arrevesada. Como muitos outros rapaces, seus veciños, Torga atopouse xa nas primeiras coa dramática disiuntiva de ou crego ou emigrante. E, de primeiro, ós once anos apenas, levado pola familia i as demáis circonstancias, Torga tivo de ingresar no Seminario. Pero salíu deseguido. Torga non quería ser crego. I entón, con doce aniños de vida, Torga foi de emigrante ó inmenso Brasil. Alí, no Brasil, viviu antre traballos sin termo, antre bechos estranos, antre feitizos e meigallos como pra virar a un tolo, antre negros e negras, antre calores e paixóns maiormente tropicales e antre familiares que parece que nono podían ver.

Cinco anos despóis, á tardiña dun día fumacento, o adolescente Torga parte nun navío que o devolve a Portugal. Na *Criaçâo do mundo* o propio Torga conta:

"Por detrás da bruma que pouco a pouco ia cobrindo tudo, ficaba a terra quente que me bebera o suor, o pranto e o sangue de cinco anos de vida". [1]

[1] A criaçao do mundo (O Terceiro día) 3.ª edic. Coimbra 1952. Páx. 14.

Unha ves que se estabelecéu de novo na súa terra, comenza a ver (agora xa con ollos máis conscientes e claros) a realidá dura e desgraciada da vida na aldea. Ten deseguido unha arroutada de relixiosidá, de misticismo, pero sin consecuencias. Entón empeza a lér canto libro atopa e imponse o labor de estudiar. Logo, gracias a ter uns familiares en Coimbra acomete nesta capital os estudios de bachilerato. Dono dunha voluntá, dun pulo moi podente, o mozo Miguel Torga, que aínda é coñecido por Adolfo Rocha, acada en poucos anos o fin do bachilerato; e, logo, tamén meteóricamente, arremete e liquida a carreira de Mediciña. Ó mesmo tempo, afouto xa e fatalmente engadado pola letra impresa, o Adolfo Rocha escomenza a pubricar versos en revistas e preódicos universitarios, algúns fundados por el mesmo coa axuda de compañeiros: *Presença, Sinal, Manifesto...* E unha ves que se víu co título de médico, Adolfo Rocha, que loguiño adoutará o seudónimo de Miguel Torga, métese polas serras arriba, polas pequenas poblacións de Portugal, a curar ós seus rudes paisanos, a tentarlle o corazón i as miserias á xentiña.

Hoxé en día Torga é médico otorrinolaringólogo no Largo da Portagem de Coimbra, no medio e medio do corazón de Portugal. Pero, sobre de todo, ese médico que se chama Adolfo Rocha é o escritor Miguel Torga, o literato gabado e aplaudido polos portugueses exilados e polos universitarios, un escritor temido e aldraxado, un gran escritor nun país pequeno. Algo eisí como un Baroja ou un Unamuno portugués. Un oso solitario ó redor do que hai toda unha lenda de ser feroz, túzaro, agre, "propenso a arreganhos" [2]. Lenda que aínda hai pouco solprendía a Victor Falçâo [2], pero que a quen máis solprende é ó propio Torga. A min tamén me pasma a tal lenda, porque coñezo personalmente a Torga.

Rematemos esta introdución cunhas palabras do profesor alemán Klaus van Owczarzak que apaño dun libro de José de Melo sobre Miguel Torga [3]:

> "Quero dizer agora, mais uma vez, o que na minha pátria como na Espanha, tenho dito sempre quando se fala da literatura portuguesa: —que Miguel Torga é o valor máis humano e universal da literatura portuguesa actual e o que, na sua contençâo, está mais perto do equilibrio germánico, quadrando assim muito mais que a maior parte dos vossos escritores com o sentido de precissâo que dá à literatura alemá aquela medida exacta nâo encontrada nas tautologias "brincos e brilharetes" de outras literaturas. Torga é, na verdade, um clássico, como disse uma compatriota minha, Erika Farny. Mas um clássico que ultrapassa as fronteiras da sua pátria e vos deixará bem re-

[2] Victor Falcão in "Miguel Torga e a súa atraente autencidade como homem, poeta e prosador". "Diário de Notícias". Lisboa, 1-5-1963. Páx. 15.

[3] José de Melo: MIGUEL TORGA Colec.. "A Obra e o Homem". Editora Arcádia. Lisboa, 1960. Páx. 147.

presentado ao lado de qualquer literatura. Nele, há o necessário, sem redundâncias. É um humano sem pieguices líricas. O lirismo de Torga, da sua poesia, é um lirismo viril".

2 — Portugués universal

Na súa xa longa lista de obras, Miguel Torga conta namáis que con dúas novelas: *O senhor Ventura* e *Vindima*. Pero Torga podería quedar xa na Historia da Literatura Portuguesa como un dos máis xeniales narradores soio tendo en conta os seus volumes de contos, antre os que sobrancean *Bichos*, *Montanha* (esgotado e moi arrevesado de atopar por ter sido condanado pola autoridá en Portugal) e máis *Novos contos da montanha*. Este último, o máis solprendente.

O senhor Ventura é a historia dun home das terras chás de Alemtejo. Un home típico desa comarca. Torga hasta lle siñala unha aldea concreta como orixen: Penedono. I este home, "O senhor Ventura", sai, como tantos outros portugueses de letra e de carne e óso, polo mundo adiante en percura de aventuras e fertuna. Na China este home arremete con cobizosos, altos choios. Alí ama e despóis odia ardoroso, como "alentejano" que é, a unha muller china. Logo, fatalmente arrastado pola saudade, volve prá súa aldea e ponse outra vez de labrador. Quer morrer na terra onde nacéu. Traballa, desfaise por tirar pan da terra. Despóis o odio faille ir en percura da súa infiel esposa china, e morre por alá. Pero o seu fillo, que nacera na China e que naquel país vivira os oito primeiros anos de vida, como si cumplira sin remisión o destiño do sangue de seu pai, queda no Alemtejo de pastor de ovellas: "Pastor, que foi por onde o Sr. Ventura começou", remata a novela. [4]

Pois ben: o propio Torga é algo esí como o Senhor Ventura da súa novela: un cobizoso de vida e mundo, de realidá, pero apegado sempre por un vencello fatal á súa terra nai.

Dous dos personaxes máis increíbles, máis arrevesados de esquecer de *Novos contos da montanha* son os chamados "Alma-Grande" e "Mariana". "Alma-Grande" é un "abafador", un home que ten o ingrato oficio de estrangular, esganar ós seus veciños moribundos, co aquel de lles atallar as penas da agonía. "Mariana", por outra banda, é unha muller probe, moi celosa dos seus numarosos fillos (de pais diferentes), espontánea na entrega amorosa, pero sin vicio, cos homes que vai atopando nun constante ir e vir polos camiños, traballadora, andarega sin remedio. Pois ben: no prólogo á 2.ª edición de *Novos contos da montanha* [5] podemos lér estas palabras de Torga:

[4] M. T. O Senhor Ventura, Coimbra, 1943. Páx. 15ª.

[5] M. T. Novos contos da montanha, 4.ª edic. refundida. Coimbra, 1959. Páxina 7.

"S. Martinho de Anta, Setembro de 1945.

Querido leitor:

Escrevo-te da Montanha, do sitio onde medram as raízes deste livro. Vim ver a sepultura do Alma Grande e percorrer a via-sacra da Mariana".

Ou seña: o Alma Grande e Mariana, esí como outros personaxes do libro, non son puras invencións de Torga, son produto da realidá, dunha realidá que poderíamos localizar ó redor de S. Martinho de Anta, a aldea natal de Torga.

E veleiquí que Robert Ricard, nun artículo dí precisamente [6] que

"Miguel Torga n'as pas inventé le cruel usage qui lui a fourni le thème de son récit. Il a simplement repris une tradition fréquente selon laquelle, dans le milieux portugais d'origine juive, un "abafador" ou "afogador" était chargé d'étrangler les moribonds".

I efeutivamente, o conto do Alma Grande sitúase nunha localidade portuguesa de tradicións xudías: Riba Dal.

Hai muitos outros detalles que nos fan pensar na autenticidá, na verdá dos feitos que aparecen nos relatos de Torga. Por exemplo, ás veces, neses relatos adóutase un tono de reportaxe, de informe. O xa dito conto do "abafador", o primeiro de *Novos contos da montanha* comenza esí [7]:

"Riba Dal é terra de judeus".

O conto "A Ressurreiçâo", do libro *Contos da montanha,* ten este comenzó [8]:

"Nâo há em toda a montanha terra tâo desgraçada e tâo negra como Saudel. Aquilo nem sâo casas, nem lá mora gente. Sâo tocas com bichos dentro".

No libro *Novos contos da montanha* o conto de "O Pastor Gabriel" preséntasenos esí:

"Nunca houve em toda a Montanha pastor como o Gabriel". [9]

[6] Robert Ricard: "Despenador" et "Abafador", ou la fortune d'un thème macabre, de Ventura García Calderón à Miguel Torga", in "Bulletin des Études Portugaises et de l'Institut Français au Portugal", nouvelle Série, tomo XX, 1957.

[7] M. T. Novos contos da montanha 4.ª ed. refundida i aument. Coimbra, 1959. Páx. 13.

[8] M. T. Contos da montanha 2.ª ed. refund. i aument. Irmãos Pongetti Editores. Río de Janeiro, 1955. Páx. 59.

[9] M. T. "N. C. da Montanha" (cit.) Páx. 39.

No mesmo libro, no relato "O leproso", un dos máis fortes e impresionantes, temos este comenzo:

> "Foi no Doiro, numa cava". [10]

No conto "O Sésamo", un dos máis poéticos, ou seña líricos, dise:

> "Urros em plena montanha é terra de ovelhas". [11]

Un relato do libro *Contos da montanha* titúlase "Homens de Vilarinho".

E, aparte dese Vilariño, atopamos topónimos e topónimos, non inventados, senón localizables. Cousa que nos demostra ben ás claras o vencellamento á realidá da inspiración de Torga. Citemos algúns deses topónimos:

Caudel, Riba Dal, Urros, Fronteira, Carrazeda, Pedralva, Bouça, Caleirâo, Guiães, Serra da Forca, etc.

Pero é, sobre de todo, no prólogo á 2.ª edición de "N. C. da Montanha" onde vemos confirmado que Torga ten inspiración realista, do visto polos seus ollos nas aldeas por el andadas. Neste prólogo, escrito, conforme as súas palabras, no "sítio onde medram as raízes deste livro", comunícaselle ó leitor que as historias alí axuntadas non son simplesmente pra agasallar, regalar ou commover, senón pra espabilar a concencia pra facer xurdir a *protesta* do leitor diante dos deplorables feitos sacados á lus en forma de contos. I eiquí xa non podemos ter duda da preocupación, do socialismo literario de Torga:

> "Mas quero que saibas que ousei partir desse regalo e dessa comoçâo para te responsabilizar na salvaçâo da casa que, por arder, te deslumbra os sentidos". [12]

No prefacio á 3.ª edición chama ós personaxes do libro "Almas penadas dum Portugal nuclear" [13] i engade que eses mesmos personaxes levantan as mans e "Imploram de quem passa o piedoso silêncio que preceda um acto de respeito e de compreensâo". [14]

Considera todo o libro como unha pintura do natural, un gran cadro, un panel:

> "Painel tosco e montanhês, como sabes. Mas nosso, quer queiramos, quer nâo, e dos outros tambem, quando a curiosidade dos outros der a volta ao mundo". [15]

Este xeito de irmandá, de humanismo é firme, costante, porfiante. Xa cando Torga emprincipiaba a abrir a súa quenlla literaria, teima-

[10] Ibidem, páx. 67.
[11] Ibidem, páx. 105.
[12] Ibidem, páx. 9.
[13] Ibidem, páx. 11.
[14] Ibidem, páx. 11.
[15] Ibidem, páx. 12.

ba casar poesía e realidá. Sendo estudiante, el e máis algúns compañeiros, renegan da revista coimbrán "Vanguarda" por lles parecer esteticista de máis e fundan unha nova revista máis rebelde e comprometida: "Trajecto" (Isto é por alá polo ano 30 ou esí). En verbo diso na *Criaçâo do mundo* Torga cóntanos que:

> "Pedir-se ao artista que sacrificasse o seu individualismo criador na fogueira colectiva, era roubar-lhe uma autonomia de movimentos, fundamental a toda a invençâo e originalidade.
>
> Por isso procurámos um caminho de livre e positiva realizaçâo, onde nem o homem fosse traído, nem o artista negado. Nehuma angústia nos era estranha, nem abafávamos com melodias o grito dos oprimidos. Atentos à liçâo do passado e aos horizontes do futuro, vivíamos o presente como homens de carne e osso, condenados à duraçâo temporal do nosso coraçâo. Fisiologia e circunstância, sabíamos no entanto que só merece a vida quem a sabe transcender em beleza e verdade. E lutávamos por essa beleza e por essa verdade com mâos limpas de artistas e cidadâos". [16]

Pastores solitarios, aldeas que viven do contrabando, tipos soturnos, cazurros, de trazas asesiñas, pestes que arrasan poblacións enteiras, amores bravos e montunos, mulleres como a do conto "A Maria Lionça" [17], ou a "Maria" da peza teatral *Terra firme* [18], fatalmente destiñadas a sufrir... Todo isto e aínda muito máis, sin que fallen anacos líricos, consoladores, constitui o fondo dos contos de Torga sobre o seu país montañés.

En *Vindima* temos tamén un estupendo cadro da vida de Portugal, nun ambente pánico, vexetal, con homes e mulleres de vida dura e sufrida. O argumento é a base da vinda ás viñas do Douro dunha gavilla de montañeses pra traballar por quince días nos labores da vindima. Os protagonistas son dous grupos sociales antagónicos: traballadores e señores. Pola novela adiante hai delor, amor, odio, danzas, pelexadas... Os señores móstransenos tocados de decadencia, os traballadores, pola contra, de forza primitiva e san. No final, os vindimadores enfróntanse coa cobiza dos señores, que queren esplotar ó probe. Pero Torga, por último, pon unha nota de alegría no regreso destas xentes homildes ós seus recunchos da montaña.

Bichos, Novos contos da montanha, Montanha e *Vindima* son, digo eu, os libros de Torga máis representativos, máis cheos de interés, de orixinalidá. É maiormente, neses libros onde acada máis estilo, máis forza, máis verdá. Verdá que non está en liorta coa fanta-

[16] M. T. A CRIAÇAO DO MUNDO (O Terceiro Día) 3.ª edic. revis. Coimbra, 1952. Páxs. 175-6.

[17] M. T. CONTOS DA MONTANHA (Cit.) Páxs. 9-21.

[18] M. T. TERRA FIRME, 3.ª edic. refundida. Coimbra, 1961.

sía, como o demostra sobre de todo en *Bichos,* un cambo de contos nos que os protagonistas son cáseque todos animales.

Por lei de nacemento, de compromiso, de sentimento, de esperencia, Torga ten acadado os seus mellores acertos ó describir ambentes rurales. Esí e todo, non fallan os ambentes ciudadáns. Como exemplo pode servir o seu libro *Rua.*

Nas pezas de teatro *Mar* e *Terra firme* os protagonistas son tamén xente homilde, rústica. En *Mar* son pescadores, i en *Terra firme,* labregos.

Vede nunhas cantas liñas, con palabras do mesmo Torga, o seu afincamento na terra nutriz:

> "A lingoagem que o meu sangue entende é esta. A comida que o meu estómago deseja —é esta. A terra que os meus pés sabem pisar— é esta". [19]

Do mesmo *Diario* de onde tomamos esas palabras son estas outras datadas en París:

> "Se me obrigassem a pagar aquí outro imposto que nâo fosse este dum cartâo de livre trânsito por tantos días, —morria. Se tivesse que ser nestes Campos Elíseos qualquer coisa que me secasse a saudade da minha Avenida da Liberdade de Lisboa —morria. Se tivesse de escrever aqui un poema sem o jeito da lingoa que mamei, —morria". [20]

Pero nin se debe pensar que Torga é un fanático, un patriotero a ultranza, un chauvinista, nin se debe intrepetar tampouco polas liñas precedentes que Torga pradica, preconiza sin máis un realismo servil e sin voos poéticos. Non. Nada diso.

Pilar Vázquez Cuesta, autora dunha escolma e versión ó castelán de poemas de Torga [21], ante outra versión que ten feito tamén ó castelán de tres contos de *Montanha* dí como sigue:

> "La vuelta a un realismo humano y luminoso es el programa propuesto por Torga a las generaciones jóvenes de su país. Realismo que no excluye, por otra parte, un denso aliento poético y que, abierto en distintos grados a toda la inmensa masa de los lectores, puede llegar, por la certera utilización y desvelamiento de símbolos naturales, a las más altas cimas de significación y profundidad". [22]

[19] M. T. DIARIO, Vol. I. 4.ª ed. revis. Coimbra, 1957. Páx. 12.

[20] Ibidem. Páx. 60.

[21] Pilar Vázquez Cuesta: ANTOLOGÍA POÉTICA DE MIGUEL TORGA. Adonais, LXXXIX, Ed. Rialp. Madrid, 1952.

[22] Pilar Vázquez Cuesta: Prólogo a versión CUENTOS DE TRAS-OS-MONTES, de Miguel Torga. Colec. "La Botella en el Mar". A. Rubiños, editor. Madrid, 1951.

Rexionalismo, universalismo, realismo, lirismo intimista, todo isto mistúrase no interior de Torga, creándolle incluso verdadeiros conflictos. Hasta o seu orixen campesiño, montañés o marca cun forte carimbo e créalle unha liorta interna.

O autor do *Cántico do homem* precura o home, o home universal, a vida, o secreto da terra fértil, os misterios do vexetal i o animal, pero, máis que nada, repito, Torga ama o home, e pesquisa arreo e miudiño por dentro de si mesmo, na súa terra, polo mundo fora, na arte. Recorréu xa varias nacións de Europa e ten feito varios viaxes a Brasil. Esí e todo, talmente como lle acontece ó protagonista de *O senhor Ventura,* Torga, no fondo, non deixa de ser o qui é: un home fiel á súa terra. Un poeta que tamén é médico e campesiño. Por iso dí:

> "E dois homes opostos, inimigos, viviam dentro de mim. Um era o campónio de Agarez, prestes a formar-se em medicina, providente e disposto a pronlongar-se na família. Outro, o poeta". [23]

Por iso en París, ou en Montecarlo, ou en Milán, aínda que engadado polo sentido universalista de Europa síntese instintiva, fatalmente enguedellado coa terra:

> "A vagabundear por estas ruas boémias e cosmopolitas, o espírito sente-se por momentos como que defiintivamente liberto do seu peso ancestral e terruño. Mas a raiz do corpo nâo desiste, e acaba por exigir o calor da leiva que o viu nascer". [24]

Pero é ben certo que Torga, unha ves afincados os seus pés na súa terra, sabe erguerse deica o universal, deica valores totalitariamente humáns. Digámolo con palabras dun portugués que coñece moi ben a Torga: Frederico de Moura:

> "Um dos vincos mais salientes na obra de Miguel Torga é a sua obstinaçâo em arrancar do chão duro da terra lusitana um homem universal, alfobre de angústias e de gritos, de renúncias e de desejos, de misérias e de grandezas (...) Viajante atento deste velho Portugal, nunca a visão sensorial das coisas lhe soterrou a inquiriçâo penetrante das motivaçôes, nem o revestimento do pitoresco lhe maculou a pena que esgravata em busca do significativo (...) Alheio ao superficial, os seus olhos trespassam a epiderme da paisagem geográfica, os sentimentos etnográficos, para ir á cata do sentido profundo das coisas e

[23] M. T. A CRIAÇAO DO MUNDO (O Terceiro Día). Páx. 97.

[24] M. T. DIARIO, Vol. V, 2.ª ed. revis. Coimbra, 1955. Páx. 151.

dos seres (...) Se arranca cavadores de Trás-os-Montes, mostra-os sem desfiguraçôes, e no entanto, deixa à vista homens universais com um sangue quente que referve, com um suor pastoso que os define e com um calor humano que é impossivel nâo sentir. Tâo vivo é o sentido universal da sua obra que nem mesmo a cobertura sarcástica que, por vezes a envolve, a desfigura ou a dilui, tal a proeminencia que através dela se patenteia". [25]

3 — Ibérico unamunián

A baravento, a bulir, quero chingar agora o aspeto ibérico e unamunián de Miguel Torga.

Pra se saber con seguranza universal i auténtico Torga tiña primeiro que sentir os pés na lama do país de orixen, en Portugal. Pero temos que decir que tamén é certo que necesita sentirse peninsular, ibérico. El mesmo o dí, i en castelán, no prólogo a unha versión ó castelán de *Bichos* [26]:

> "Amigo lector de España:
> No puedes calcular la emoción con que vengo ante tí a presentarme y a presentar mi pequeña arca de Noé. Hijo occidental de Iberia, fue siempre España uno de mis puntos de honra (...) Mi patria cívica acaba en Barca de Alva; pero mi patria telúrica acaba sólo en los Pirineos. Hay en mi pecho angustias que necesitan de la aridez de Castilla, de la tenacidad vasca, de los perfumes de Levante y de la luna de Andalucía. Soy, por la gracia de la vida, peninsular".

A través do *Diario*, polo de agora en oito volumes, atópanse muitas referencias a España. O que lle pasa a Torga neste caso é que el é un namorado de canto siñifica forza, primitivismo, virilidá, autenticidá. A literatura francesa, en xeneral, parece que nin lle vai nin lle ven, non lle fai quecer a alma, caille artificiosa. Pola contra, gústalle a literatura española i a paisaxe española, polo que ten de semellanza co seu país. Un autor español que lle cai moi ben e que eu penso o contaxióu un pouco é Unamuno.

En páxinas atrás puxen unha cita de Torga sobre a poesía, na que Torga propón que os poetas seipan cheirar o real, a vida, aprendan a vivir o presente "como homens de carne e osso". Isto xa semella unamunián. Pero hai máis: Torga, escritor dun Portugal tráxico, atromentado, torturado, poeta duro, "resistente", rebelde (por algo é autor de "Orfeu Rebelde") ama a alma grande, estoica, "torturada", como el dí, de España:

[25] Dr. Frederico de Moura in Via Latina, "Orgão da Associação Académica de Coimbra", n.º 110, 1960.

[26] M. T. Versión ó castelán de Bichos, Prólogo. Páx. 3, de M.ª Josefa Canellada. Coimbra Editora, 1946.

"As tratantices que o mundo tem feito a esta pobre Espanha! A ela e a quem admira a grandeza da sua alma torturada...". [27]

Desta ademiración pola "alma torturada" de España á ademiración polo "sentimento tráxico" unamunián non hai nin tan siquera un paso. Vexánse como proba estas palabras do Torga:

"Falar do sentimento trágico da vida, prescrutando a nossa alma mística e solitária, é dizer a Pascal quem somos, e ouvir de Pascal quem é. Ora é numa fraternidade assim de confissoes e confidências que a cultura se faz. Quer dizer: só revelando as suas características fundas, e caldeando-as depois no grande lume universal, se pode fazer dum montão de homens de certo canto da terra cidadãos do mundo. Foi o que Unamuno tentóu ensinarnos e ensinar a Europa". [28]

E Torga, todo ardor místico, todo el lume de paixón i amor ó pobo, todo el brasa, aférrase, como dí José de Melo, "ciosa e amorosamente ao abrasado solo peninsular" (op. cit.).

Maiormente, o sentido peninsular de Torga é algo que foi recoñecido por tódolos críticos da Península e de fora.

Andrée Crabbé opina que o problema relixioso que hai en Torga está vencellado coa súa naturaleza peninsular:

"Le problème le plus pressant pour sa nature de vrai péninsulaire est celui de Dieu". [29]

Problema relixioso que o fai aínda máis semellante a Unamuno.

Máis adiante, falando dos poemas de Torga, dí Andrée Crabbé:

"On peut distinguer dans ces poèmes deux versants d'inspirations. L'un qui insurge contre "le clair de lune de soutane" qui obscurcit le ciel péninsulaire et contre tous les faux-mythes dont on nourrit son peuple (destin maritime, sebastianisme, etc.); l'autre qui exalte les valeurs telluriques du Portugal et le quichotisme ibérique. C'est ainsi qu'il faut interpréter l'"Histoire Tragico-Maritime" qui constitue une des parties les plus vigoureuses du livre. Ces poèmes sont d'autant plus poignants qu'ils furent écrits durant la guerre civile espagnole, dont Miguel Torga vécut les espoirs et les revers avec une ferveur fraternelle". [30]

[27] M. T. DIARIO, Vol. VIII, 2.ª edic.. Coimbra, 1960. Páx. 127.

[28] M. T. DIARIO, Vol. III. 2.ª ed. rev. Coimbra, 1949. Páx. 76.

[29] Andrée Crabbé: Prólogo á súa versión francesa de poemas de M. T. "Poèmes". "La Maison du Poète". Bruxelles, 1951. Páx. 11.

[30] Ibidem. Páxs. 12-13.

Torga ten, polo tanto, un sentimento telúrico de Portugal e máis tamén de España ó mesmo que un amor fraterno polos homes da Península en canto homes dun traballar contínuo, quixotesco e noble pola eisistencia i a concencia de sí mesmos.

Por outra banda, Torga, tan vitalista, tan peninsular, lida no medio e medio de paixóns fortes e opostas, antre as que contamos a do seu deseio de permanecer fiel ó orixen montañés, fiel a Iberia, fiel a Europa, fiel ó espírito universalizador, fiel a certo paganismo ancestral da súa terra e fiel ó Dios cristián da súa infancia. Estes son dilemas pró rude, rústico, primitivo Torga. Un verdadeiro desespero. Por algo Eduardo Lourenço escribíu un libriño co título de *O desespero humanista de Miguel Torga e o das novas geraçôes.* [31]

O profesor británico Denis Brass tamén soupo ver estes problemas íntimos do Torga:

> "Like Ganivet, Torga feels several civilizations struggling withing him. While the Roman sandal domesticates him and the arab burnous covers him, the cross of Christ weighs heavy on him and the whole is illuminated by the light of Greece. His reaction to all this in this struggle for unity is one of revolt, of stripping, of heresy. And side by side goes a fidelity to his own humus". [32]

Por influxo de Unamuno e polo que vimos siñalando da percura torguián do rexo, o tráxico ,o viril, o sinxelo, o austero, Torga é afouto de Castela i ás veces engarabita de máis e identifica a España con Castela sin máis nada. Esí no *Diario* (Volume V) dí:

> "É preciso reconhecer que passados os Pirineus o ar é máis leve, a terra é máis fecunda, a paisagem é máis doce. Mas eu prefiro o pessadelo, a pobreza e a agressividade do outro lado". [33]

E máis pra adiante escribe:

> "A latinidade já só tem um povo verdadeiramente vivo: a Espanha. Ali, ou matar ou morrer". [34]

Rematemos, por fin, este apartado cun coarteto do autor de *Algúns poemas ibéricos* datado en Pontevedra e que constitui unha páxina do volume VI do *Diario;* quezáis tamén un tanto hiperbólica:

[31] Eduardo Lourenço: O DESESPERO HUMANISTA DE MIGUEL TORGA E O DAS NOVAS GERAÇOES. Coimbra Editora, 1955.

[32] Denis Brass: Limiar da versión inglesa de BICHOS. George Allen and Unwin, Lted., London, 1950. Páx. 9.

[33] M. T. DIARIO, Vol. V. 2.ª ed. rev. Coimbra, 1955. Páx. 126.

[34] Ibidem. Páx. 150.

"Pontevedra, 5 de Setembro de 1951

MADRIGAL

Minha Galiza de perfil bonito,
Orfa de pátria num asilo austero:
Só por seres portuguesa é que te quero,
E por seres castelhana te acredito". [35]

Pero, se cadra, fago mal e falo atoutizado apañando agora palabras de Torga de hai varios anos, coas que el mesmo podía, hoxe en día, non estar de acordo. Si esí é, descúlpenme Torga e máis os leitores.

4 — CÓSMICO - SOCIAL

No último conto do orixinalísimo libro *Bichos* hai o deluvio universal e hai un corvo chamado Vicente que, enriba do último cabezo, agoenta a chuvia, o vento, a escuridá. Un corvo valente que se nega a desentenderse da terra sobre a que sempre viviu e quer seguir vivindo. Sobre do último penedo, "negro, sereno, único representante do que era vida plantada no seu justo meio, resoluto, impávido, permanecía Vicente". Si este corvo mira prá Barca de Noé, que aboia sobre das augas cada ves maiores, é "pra mais se afirmar na sua funda raíz" [36]. "Sangue, respiraçâo, terra de terra era aquele corvo negro, molhado da cabeza aos pés, que sobre a última pedra desafiaba Deus". Pois ben: Velai un símbolo do propio Torga, Torga rebelde, Torga solitario, Torga sanguíneo, defensor da vida, defensor da vida, defensor da terra. Torga telúrico e universal. Porque da terra, do vexetal, do animal, do acontecer campesiño, Torga tira insiñanzas pró Home con maiúscula. Reparemos, por exemplo, nun anaco de *Bichos* no que un home, o Tío Arruda, aprende dun sapiño unha fonda comunión silenciosa co humus:

> "Ao lado da sua serenidade e do seu apego à terra, do que nela havia de essencial —o seu poder de fecundar e de parir—, aprendera a olhar e a compreender a seiva. Mas nada do amor mesquinho, utilitário, que tinha outrora. Nâo. Agora amava no humus o que o humus tinha de eterno". [37]

¡O que o humus tiña de eterno! Por aí, polo humus, pola lama, polo sudor, pola miseria da súa terra, Torga aprendéu a ser él, a ser esencial i a ser universal. Torga é un acorado amador das duras e irtas serras de Tras-os-Montes. Un místico de amor á terra. Unha sensibilidá esquisita, sin churumicadas, cunha ferida ó sol polo drama dos seus paisáns. Pero tamén é unha fatalidá de individualismo que

[35] M. T. DIARIO, Vol. VI. Coimbra, 1953. Páx. 47.

[36] M. T. BICHOS, 6.ª ed. remodelada. Coimbra, 1961. Páx. 133.

[37] BICHOS, 4.ª ed. Coimbra, 1946. Conto "Bambo".

a el mesmo lle roe. Un solitario en dilemas co mundo. O xeito telúrico de Torga, o seu gozoso e saudoso amor coa terra apártao, claro está, dos máis.

I ese panteismo, ese feito telúrico, cósmico é cousa moi portuguesa. Unamuno precisamente, no libro *Por tierras de Portugal y España,* falando do poema "As sombras" de Teixeira de Pascoaes, manifesta:

> "Un panteismo naturalista, vago e informe, instintivo, más que reflexivo, poético más que filosófico, transpira de las mejores páginas de esta obra. Es un panteismo que le lleva al amor a los animales". [38]

Isto mesmo se podería ter dito do autor de *Bichos* e de tantos bos contos da Montaña con cheiro a sudor, a esterco, a humus.

O orixinal de Torga, digo eu, é esa súa mistura tan vivida, tan auténtica, do telúrico ou cósmico co social. Torga afíncase ben afincado na terra dos seus maiores i alí atopa todo: atopa o seu lengoaxe (rexo, cortante, popular, currilario i espresivo), atopa a maravilla das serras graníticas i enrugadas como o seu rostro, atopa a terra que chama con estrano meigallo, que lle fala do orixen do seu corpo e do orixen da vida, i atopa alí tamén os homes co seu vivir, ás veces (por desgracia, muitas veces) infrahumán, reclamando del testemuña e protesta. Torga identifícase con todo iso, porque Torga intelectual, Torga médico, Torga escritor, Torga candidato ó Premio Nobel aínda é todo iso: o monte, o campo, un home puro, non contaminado pola civilización, un home Adán, un Orfeo en plena naturaleza, cun pasmo pola terra que Unamuno chamaría (Op. cit.) un certo suicidio e que, pola súa banda, Rof Carballo chamaría unha certa saudade do seo maternal da terra [39]. O milagre de Torga é o de ser un gran escritor no corpo dun campesiño.

Mariano Ibérico considera ós campesiños como "naturaleza y auténtica fidelidad cósmica" e dí tamén:

> "El alma popular es la que crea los mitos, inventa las leyendas, forja los proverbios; el alma popular es el alma agraria primitiva, que ama, trabaja y sueña al compás de las estaciones; es el alma de los pequeños oficios primorosos; es, literalmente, el alma encantada y anónima donde habita con su poesía y su misterio la maravilla del mundo". [40]

Torga soupo, por suposto, gardar ben gardadas en sí todas esas virtudes da alma popular máis as dun home culto e viaxador que é.

[38] Miguel de Unamuno: POR TIERRAS DE PORTUGAL Y ESPAÑA, Col. Austral. Espasa Calpe. Buenos Aires, 1941. Páx. 31.

[39] J. Rof Carballo: ensaio "Jonás y La Saudade". Páxs. 73 a 96 de Vol. "LA SAUDADE". (Varios autores) Galaxia. Vigo, 1953.

[40] Mariano Ibérico: EL SENTIMIENTO DE LA VIDA CÓSMICA. Col. Contemporánea. Edit. Losada. Buenos Aires, 1946.

Efeutivamente, Torga é primitivo, (xa o dixemos), tenso, cheo de poesía, brután e tenro, primoroso, adubiador pacente e modoso dos seus libros, que corrixe sin parar.

Torga goza e pena na súa comunión coa terra. No seu misticismo telúrico, no transporte da súa identificación emocional coas formas cósmicas, alá nos altos cumes, na inópsis da súa visión e cheiro da terra nutríz, terra paradisíaca e abisal, éntralle a Torga, muitas veces, o reclamo da miseria dos homes, unha urxencia de solidaridá. Por iso declara no limiar de *Bichos* dirixíndose ó leitor:

> "Se eu hoje me esquecesse das tuas angústias, e tu das minhas, seríamos ambos traidores a uma solidaridade de berço, umbilical e cósmica". [41]

"Cósmica". Velahí unha palabra á que lle ten boa pía o Torga.

Polo cósmico entra Torga no social, co seu sentimento popular, coa preocupación tan de hoxe en día polas masas (o que lle dá tamén ese estilo tan natural e sinxelo). I o feito cósmico, pra máis, infórmao de soledá, de rebeldía lírica.

Pra Torga a vida, a terra onde ela medra, o amor, as forzas xermoladoras, fertilizantes da Naturaleza é o máis grande, o máis abraiante, o máis milagreiro, o máis sagrado e o máis puro tamén. Poderíase facer un estenso traballo sobre do amor i a sensualidá en Torga. Nel o amor é sempre real, natural, elemental, arrente da terra, pero purísimo, sin tacha de vicio ou dexeneración. A súa sensualidá é, valla a espresión, unha sensualidá relixiosa, de achegamento respeutuoso á materia, de umbilical vencellamento con todo o cósmico. Velahí unha chea de coincidencias con nós, os galegos. Pra non ir máis lonxe, véxase o ensaio de Risco *O sentimento da terra na raza galega* [42] ou os apartados 7, 8 e 9 do estudio sobre Pondal de R. Carballo Calero en "Historia da Literatura Galega" (1808-1936), no que se atopa unha curiosa coincidencia do corvo "Vicente" do conto citado de Torga coa visión dos corvos como símbolos da vida en Pondal. [43]

Empedernido amigo da caza e atento e teimoso paseante polos sitios máis acobillados de Portugal e de cantos países visita, Torga fálanos ben de veces de cazadores nos que vemos trazas del mesmo, esí como de homes que guichan en silencio a Naturaleza. (Vid. o tío Arruda do conto "Bambo" de *Bichos*, os protagonistas dos contos "O Caçador" e "A Caçada" de *Novos contos da montanha* [44], o Alberto de *Vindima*, os pastores solitarios de varios dos contos da montaña, o médico de "O Senhor Nicoláu" [45], ou incluso protagonistas de am-

[41] M. T. Bichos, 4.ª, ed. Coimbra, 1946. Páx. 10.

[42] Vicente Risco: Leria. Col. Trasalba, n.º 3. Galaxia. Vigo, 1961. Páxinas 11 a 31.

[43] Ricardo Carballo Calero: Historia da Literatura Galega Contemporánea, I. Galaxia. Vigo, 1962. Páxs. 272 a 290.

[44] M. T. "N. C. da Mont." (cit.). Páxs. 55 a 66 e 221 a 232.

[45] M. T. Bichos, 6.ª edic. (cit.). Páxs. 119 a 125.

bentes de ciudá que non renuncian ó contauto co natural, como o do conto "Pensâo Central" [46], ou o Padre Julio de *A criaçâo do mundo* (O Segundo día) [47], ou tamén o doutor de *A criaçâo do mundo* (O Terceiro día)" [48]. Todos eles son, digo, seres solitarios, comulgando coa terra e cos homildes, vivindo ás veces tan enfuciñados, apegados ó tarreno, ás pedras, ás torgas, ós animales, que eles mesmos parecen pedras, torgas, animales sinxelos e puros.

En fin, por todo isto, polo seu achegamento catártico, tradicional e novo, á naturaleza, pola súa autenticidá, polo seu vigor, polo seu aguante na liña que se ten marcado a sí propio dende o comenzo, polo seu estilo, Torga é no momento presente, a pesar dos seus 56 anos, un escritor xuvenil, interesante, grato, un escritor do noso tempo e mui cerquiño, en tódolos sentidos, de nós os galegos. Un escritor que moi ben podía ostentar un Premio Nobel que merece, non soio como literato, senón tamén como portugués solidario, humanista, universal.

Por algo os estudiantes de Coimbra, en Maio de 1960, con motivo da candidatura do autor de *O outro Job* ó Nobel, puxeron con letras grandes nás páxinas de homenaxe da revista *Vía Latina* estas palabras entusiastas:

> "A Miguel Torga —poeta do homem e da terra, homem de pés na terra, com a seiva da terra correndo-lhe nas veias, duro e rude, confiante e puro, poeta nacional, cantor do homem universal". [49]

Tentemos tamén nós ser confiantes e puros. Aprendamos pureza da terra. Confiemos e lidemos pola terra. O que é da terra, natural e puro é bó. Xa o decía tamén unha alemán que estudióu a obra de Torga:

> "Alles was natürlich ist, ist rein, ist gerechtfertigt, ist gut". [50]

Por algo eses mesmos estudiantes que citéi destacan nun gran recadro da sua revista estas palabras do noso amigo Torga, que se define a sí propio pra sempre:

> *"O que eu fui sempre, o que sou e o que serei é um artista, un homem e um revolucionario".* [51]

[46] M. T. RUA, 3.ª ed. Coimbra, 1956. Conto "Pensão Central". Páxinas 175 a 195.

[47] M. T. A CRIAÇAO DO MUNDO (O Segundo Día), 3.ª ed. Coimbra, 1952. Páxinas 164-165.

[48] M. T. A CRIAÇAO DO MUNDO (O Terceiro Día), 3.ª ed. Coimbra, 1952. Páxinas 195-198.

[49] Suplemento de VIA LATINA, "Orgão da Associação Académica de Coimbra". 14 de marzo de 1960.

[50] Erika Farny: "Die Problematik der Sozialkritik in der Dichtung Miquel Torgas". Heidelberg, 1958. Páx. 83.

[51] Suplemento de VIA LATINA (Cit.). Recollido polos estudiantes de DIARIO, Vol. IV. Páx. 95.

5 — Pubricacións

Aínda que co perigro de non se ter totalmente exacto e completo, quero aportar unha nota bibliográfica da obra de Torga pubricada dentro e fora de Portugal. Comenzo polas pubricacións dos orixinales portugueses, todas elas feitas en Coimbra:

Poesía

Ansiedade — 1928 (Retirado do mercado).
Rampa — 1930 (esgotado).
Tributo — 1931 (esgotado).
Abismo — 1932 (esgotado).
O outro livro de Job — 1936; 2.ª ed. 1944; 3.ª ed. 1951; 4.ª ed. 1958.
Lamentaçâo — 1943; 2.ª ed. 1958.
Libertaçâo — 1944; 2.ª ed. 1952; 3.ª ed. 1960.
Odes — 1946; 2.ª ed. 1951; 3.ª ed. revisada 1956.
Nihil Sibi — 1948: 2.ª ed. 1956.
Cántico do homen — 1950; 2.ª ed. 1950; 3.ª ed. 1954.
Alguns poemas ibéricos — 1952.
Penas do Purgatorio — 1954; 2.ª ed., aumentada, 1954.
Orfeu rebelde — 1958.
Cámara ardente — 1962.

Prosa

Pâo ázimo — 1931 (esgotado).
A terceira voz — 1934 (esgotado).
A criaçâo do mundo (*os dois primeiros días*) — 1937; 2.ª ed. revis. 1948; 3.ª ed. 1952.
O terceiro día da criaçâo do mundo — 1938; 2.ª ed. refund. 1948; 3.ª ed. rev. 1952.
O quarto día da criaçâo do mundo — 1939 (retirado do mercado).
Bichos — 1940; 2.ª ed. 1942; 3.ª ed. 1944; 4.ª ed. 1946; 5.ª ed. refund. 1954; 6.ª ed. refund. 1961.
Montanha — 1941 (retirado do mercado).
O senhor Ventura — 1943.
Um reino maravilhoso (*Tras-os-Montes*) (Conferencia) — 1941 (esgotado).
Rua — 1942; 2.ª ed. 1951; 3.ª ed. ref. 1956.
O Porto (Conferencia) — 1944 (esgotado).
Portugal (Conferencias, viaxes) — 1950; 2.ª ed. ref. 1957.
Pedras lavradas — 1951; 2.ª ed. rev. 1958.
Novos contos da montanha — 1944; 2.ª ed. 1945; 3.ª ed. ref. e aum. 1952; 4.ª ed. ref. e aum. 1959.
Vindima — 1945; 2.ª ed. ref. 1954.
Traço de uniâo (Conferencias, artículos) — 1955.

(O que non leva paréntesis é narración)

Teatro

Terra firme. Mar — 1941 (esgotado).
Terra firme — 2.ª ed. ref. 1947; 3.ª ed. ref. 1960.
O Paraíso — 1949 (esgotado).

Sinfonía (Poema dramático) — 1947 (retirado do mercado).
Mar — 2.ª ed. ref. 1958.

LITERATURA CONFESONARIA (Poesía e prosa)

Diário (Volume 1.º) — 1941; 2.ª ed. 1942; 3.ª ed. 1946; 4.ª ed. rev. 1960.
Diário (Vol. 2.º) — 1943; 2.ª ed. 1949; 3.ª ed. rev. 1960.
Diário (Vol. 3.º) — 1946; 2.ª ed. 1954.
Diário (Vol. 4.º) — 1949; 2.ª ed. 1953.
Diário (Vol. 5.º) — 1951; 2.ª ed. 1955.
Diário (Vol. 6.º) — 1953; 2.ª ed. rev. 1960.
Diário (Vol. 7.º) — 1956; 2.ª ed. rev. 1961.
Diário (Vol. 8.º) — 1959; 2.ª ed. 1960.

As edicións estranxeiras que coñezo ou das que teño noticia son estas:

POESÍA

Pilar Vázquez Cuesta: "Antología Poética de Miguel Torga". Adonais LXXXIX. Ed. Rialp. Madrid 1952.

Andrée Crabbé Rocha: Miguel Torga — Poèmes. La Maison du Poète. Bruxelles, 1951.

Leonard S. Downes: versións ó inglés de poemas in "Portuguese Poems and Traslations".

P. A. Jannini; vers. ó italiano in "Pagine della Letteratura Portoghese".

Enzío di Poppa: ? (Quero repetir que son todo o exacto que podo. E fago constar tamén eiquí que se teñen publicado en portugués, no orixinal, varios poemas de Torga nos números 2 e 15 da revista *Alba* de Vigo, dirixida por R. González-Alegre).

PROSA

M.ª Josefa Canellada: vers. castelán de *Bichos*. Coimbra Editora, 1946.

Denis Brass: vers. inglesa de *Bichos* (ilustrada) George Allen and Unwin, Lted. London, 1950.

Edic. brasileira de *Montanha* co título *Contos da montanha* (ref. e aum. Irmãos Pongetti Editores. Río de Janeiro, 1955. Na mesma ciudá i en 1962 fíxose outra edic. remodelada.

Da farsa *O Paraíso* hai unha versión francesa de 1949, feita por Andrée Crabbé Rocha, qui é esposa do Torga.

Pilar Vázquez Cuesta: vers. "Cuentos de Tras os Montes" Col. La Botella en el Mar. A. Rubiños edit. Madrid, 1951.

Erika Farny no seu estudio xa citado sobre Torga inclui unha versión ó alemán do conto "Mago" de *Bichos*.

BERNARDINO GRAÑA

O SANTO GRIAL

Guión radiofónico *

A escritora inglesa Nina Epton é autora de duas series de libros, unha de viaxes i outra encol do amor en diversos países de Europa, e nas duas se ocupóu de Galicia.

Á primeira serie, de marcada preferencia polo ambiente oriental, pertenecen, entre outros, istes tiduos: "Saints and Sorceres", no que refrexa a sua visión de Marrocos; "Oasis Kingdom", no que nos dá as suas impresiós de Libia; "Islands of the Sunbird", no que nos conta as suas esperencias dunha demorada e repetida permanencia en Indonesia; "Seaweed for breakfast", no que nos dá unha viva imaxe do Xapón aitual. Nesta mesma serie figura un libro, "Grapes and Granite", encol de Galicia.

Na segunda, valéndose de fontes históricas, literarias i etnográficas estuda a evolución do amor en Francia, en Inglaterra e máis en España. O primeiro dos tres libros, "Love and the French", acadóu grande sona e foi rápidamente traducido ao francés, ao holandés e máis ao alemán, e anúnciase a traducción española. No comentario que lle adicóu o Times *reconóceselle "unha asombrosa riqueza de conocemento histórico e de facilidade e finura de inxenio". En "Love and the Spanish", a autora non esqueceu a Galicia, pois además de pescudar a suas peculiaridás amorosas fainas destacar pola comparanza coas do resto de España.*

Cando estivo en Galicia a percurar materiaes pra "Grapes and Granite", además de percorrer os lugares de costume —Compostela, as Rías Baixas—, Nina Epton quixo adentrarse en zonas menos conocidas da nosa terra, tales como as costas de Fisterre e de Muxía ou as serras luguesas dos Ancares e do Cebreiro. Foi mesmamente no Cebreiro onde recolléu, tal como alí se conta, a lenda do Santo Grial que deu lugar a iste apunte dramático que hoxe ofrecemos en escelente versión galega de Ramón Lugrís. A autora, que conoce Galicia, comprende os seus problemas e sinte fonda simpatía polas suas arelas, elexiu iste tema noso coa deliberada intención de poñer ao público inglés en contaito espritoal con unha das máis fermosas manifestaciós galegas do perenne milagre da fé. Por ise mesmo motivo de amor a Galicia, un ano máis tarde elexiu a poesía de Rosalía de Castro como tema dunha conferencia que pronunciou no Pen Club *de Tokyo.*

Pra lles evitar dificultás á maioría dos ouvintes, a autora escribíu a sua peza en inglés aitual, renunciando aos arcaísmos lingüísticos que poderían favorecer a sua ambientación ao longo do diálogo, criterio que foi respeitado polo traductor.

---

* Transmitido en inglés o 1.º de xaneiro de 1961, no "Home Service" da B B C de Londres.

Versión galega de RAMÓN LUGRÍS.

NARRADOR.—Na aspra serra galega do Cebreiro atópase a eirexiña do Santo Miragre. Imos contar a historia que esprica o nome que leva. Comeza nunha aldea de pallozas, no fondo da serra, e desenrólase nos derradeiros tempos da Edade Meia. É Noiteboa. O vello Xan Santiñas está sentado cabo do lume, no meio da súa palloza. Arredor díl andan os animaes: as galiñas peteiran nun recanto; un cocho rosma baixo do tallo, entre as pernas do vello Mouro; o castrón truca, ben testán, contra dun lote de mantas que forman o leito de Xan, e Roxo, o can ovelleiro, olla pra o vapor que sae do pote que pende da gramalleira, enriba do lar. Fora, hai neve e oubea o vento.

DISCO: *Síntese, de lonxe, unha campá - vento.*

XAN.—Roxo, ¿e sintes a campá? Debe ser meianoite. ¡Xa é Nadal, e nasceu Noso Señor! Agora tes que te lembrar do que che aprendín. Fai unha reverencia pra o Neno Xesús.

DISCO: *Ladra un can.*

XAN.—¡Ei, ti! ¡Non te alporices, que vas asustar o Neno! Canciño bon. Heiche dar unha cousiña que teño pra ti... si non cha comeron os ratos. ¡Moi ben, así se fai! E ti, Mouro, ¿qué tes? ¿Non sabes facer outra cousa? És un animal ben testán. Testán como o demo. Ás veces, penso que és o seu aliado. ¡Miña nai! Eu fala que fala, e inda me non axionlléi. ¡Ai! As miñas pernas están menos fortes que as distes animaliños. ¡Señor, Señor, qué tempo tan ruín escolliche pra vire ao mundo! ¿Sabes que a nosa aldea leva caseque tres semáns metida entre a neve? Non temos moito con qué celebrar a festa, e non hai frores pra levarmos á eirexa; ren que che ofrecer. Señor, ¿por qué non determinache de nasceres no San Xohán, cando abrochan as roseiras? Endemáis, eu non estóu tan tolleito nise tempo, e podo subir deica a eirexa, no cumio, caseque tan lizgairo como o Mouro. ¡Cántas léguas non podemos camiñar pola serra dunha feira pra outra, acompañados disas cántigas de mozos e mozas que fan máis curto o camiño! Nunha disas xeiras foi cando coñecín a Elena, a miña mulleriña. Inda cantáramos xuntos... E ben ledo que foi aquil día.

DISCO: *Foliada.*

XAN.—Xa me gostaría poder ver agora á miña Elena. É unha espera ben longa. Sí, meu doce Xesusiño, agora é un tempo ben ruín pra vires ao mundo. Andan a loitar ús cos outros, i eiquí, na serra, está todo inzado de ladrós que asaltan aos peleriños que van pra Compostela.

Tamen eu teño as miñas angueiras. Ben as coñeces, ¿non sí, Señor? O meu neto, Guillermo, está feito un lacazán, e xa ten dazoito anos. ¿Non poderías facer algo pra o cambiares? Xa ves: prometeume estar de volta pra meianoite, e botarmos un neto de viño á tua saúde. E seique se lle esquecéu.

¡Síntoio ben, Señor, síntoio ben!

DISCO: *Un can ladra — unha voz canta de lonxe.*

XAN.—Veleiquí chega. Xa sinto a súa voz. Cantar, sí que

canta ben, o meu Guillermo. Canta e toca. Heillé pedir que cante pra tí, meu Señor, cando chegue.

DISCO: *Abrese unha porta — Síntese o vento.*

XAN.—¡Boas horas de chegares!

DISCO: *Péchase unha porta.*

GUILLERMO.—¡Boas noites, meu abó! ¡Qué lume tan cativo! Por iso non vía luz ningunha dende fora. Podía terme perdido na neve. ¿Era iso o que percuraba vostede? ¿Quería castigarme por chegar tarde?

XAN.—Non, Guillermo, non. Hoxe é Noiteboa, e non é tempo de castigar. O que pasa é que tí non fuches pillar leña ista mañán, ¿lémbraste? Xa caseque non hai. Escatimeina todo o que puiden polo día pra teres tí lume ao chegares. Xa botaréi agora unha pouca.

GUILLERMO.—Déixeme a mín, que xa o faréi cando me quite as botas. ¡Raio, qué noitiña!

XAN.—Tés un pouco caldo quente no pote.

GUILLERMO.—Gracias, non quero caldo. ¿E logo non ten viño?

XAN.—¿E non había ter? Teño eiquí un viño que estivo agardando por tí todo o día pra tomármolo xuntos e festexar a Noiteboa. Mais seique tí xa bebiches dabondo.

GUILLERMO.—Bebín. E tamén cantéi dabondo. Non pode ir unha cousa sin a outra. (Canta polo baixo):

A zanfona pide viño,
as cordas tamén o piden,
e o mozo que toca nela,
rapazas de quince a vinte.

Habíalle moito mundo ista serán na de Matéu. Estabamos de boas, e compuxemos unha panxoliña. Viñena cantando todo o camiño pra non a esquecer. ¿Quere que lla cante?

XAN.—E máis ben. E tés que lla cantar ao Neno.

GUILLERMO.—Craro que sí. Mais botaremos un groulo primeiramente, ¿non sí? Non teño tento nos dedos.

XAN.—Anda con coidado, non vaias quedar xiado todo. Eiquí tés...

GUILLERMO.—Isto xa está millor. Agora traguerei leña pra o lume. ¡Ai! Máncanme os pes. Teño que os quencer un pouco.

XAN.—Non te achegues moito ao lume. Brinca un pouco pra entrares en calor. Vou facer unha cousa: vou tocar a gaita e tí vas bailar. Millor, bailarémolos dous.

GUILLERMO.—¡Iste sí que é un home! Anda, que vostede inda é un dos que millor bailan no Cebreiro. Non séi cómo pode facelo.

XAN.—Con todo, no inverno xa non podo bailar con soltura. Por certo, Guillermo: cando morra, non se che ocurra vir tocar música triste onde a miña sepultura. Prefiro que toques algunha danza rebuldeira que me faga lembrar a miña mocedade i Elena, que tamén era unha boa bailadora. Veña, que imos bailar.

DISCO: *Muiñeira.*

GUILLERMO.—Xa teño tento nos pés. Non te preocupes, Roxo, que non toleamos. Déitate, déitate. Así se fai, meu canciño.

XAN.—(Tuse). ¡Ai, agora quedo sin folgos axiña, e trémanme as pernas! Oes, Guillermo, ¿e botache unha mau pra compoñer a panxoliña de que falabas?

GUILLERMO.—Botei as dúas maus. ¡Si eu vivira perto da vila! A mín gostaríame ser xograr na Corte. Sintoio dentro. Seino ben. Cando penso que vivimos no camiño de Santiago e que endexamáis temos ido aló...

XAN.—Xa irás, rapaz. Xa irás cando seipas qué qués facer da túa vida, que inda nono sabes. A semán derradeira, querías ir loitar nos exércitos d-El Rei. E a outra semán, querías ir descubrir terras descoñecidas.

GUILLERMO.—¡Terras descoñecidas, aventuras, ouro e pedras preciosas!

XAN.—E almas que salvar.

GUILLERMO. Meu abó, vostede trabucóu a súa vida. Debía ter sido crego. ¿Por qué non se fixo?

XAN.—A miña familia non podía estudarme. Os meus irmáus máis vellos fóronse polo mundo adiante. Non sei que sería díles, que ningún voltóu. Tamén marchóu o teu pái. E logo, ao morreren as mulleres, tiven que coidar de tí e das nosas leiras.

GUILLERMO.—E perdeu o tempo. Eiquí non medran máis que os castiñeiros, que dan a mantenza do probe. A nosa mantenza. Cavilo decote en qué razón poderían ter as nosas xentes pra viren vivir eiquí. Os peleriños doutras terras que pasan polo val deben coidar que estamos todos tolos. Iles pasan, e ningún fica eiquí. Solo os *parvos coma nós.*

XAN.—Supoño que son un vello tolo, mais o certo é que eu lle quero a ista terra que acocha a súa probeza baixo dos castiñeiros e que a viste cas froliñas dos toxos e das xesteiras, e...

GUILLERMO.—...e con neve no inverno. Neve e frío temos dabondo. Apégansenos como unha mortalla. I eu debezo por vivir, meu abó, ¡vivir! Búlenme no peito os degaros de vida.

XAN.—Ben o sei, meu fillo. Coñezo isa ollada que tés: é a mesma que teño visto nos ollos dos coellos e das cervas que collo.

GUILLERMO.—E que logo ceiba; que eu ben o vin.

XAN.—Os animaes somentes coñecen un tipo de libertade,

Guillermo. Mais o home ten que medrar pra conquerir a súa propia. E ti inda non és un home.

GUILLERMO.—Eu, o que...

XAN.—Has de ser ceibe ben axiña, Guillermo. Iste será o meu derradeiro inverno no mundo, e iréi decontado xurguirme á terra que me gosta agarimar. E logo, o gran vóo cara a patria. A morte non me fai medo.

GUILLERMO.—¡A terra, a terra! ¡A terra porca e lamacenta! Prefiro arder. Mais, en certo senso, vostede ten razón: pra ser verdadeiramente libre, eu preciso algo máis que os coellos. Preciso, primeiramente, ter cartos e roupa.

XAN.—Ti non comprendes, Guillermo. Tés riquezas dentro de tí. Ás veces, pasan pola túa cabeza melodías craras como fontiñas... cando non bebes de máis.

GUILLERMO.—Iso do viño non é certo.

XAN.—Escoita. Como é Nadal, vouche contar un segredo: cando eu morra, terás tres ducados de ouro pra que poidas ires en porcura dun señor que te axude. Hálos atopar enterrados baixo da entrada da palloza.

GUILLERMO.—¡Tres ducados de ouro! ¿E logo eu ando tódolos días por enriba de ouro? Nunca maxinéi que vostede poidera ter tanto aforrado. Sempre gastóu a eito.

XAN.—Algo aforrei pra tí. E agora imos deixar isas pláticas, que non me gosta falar do diñeiro.

GUILLERMO.—Góstame a mín.

XAN.—Nin me gosta telo nas maus. Quéimame, e déixame marcas fondas.

GUILLERMO.—¡A que non! ¡Déixeme ver! Non hai marca ningunha. O que sí é que vostede tén unhas maus ben conservadas pra a súa edade. ¡É ben raro! Non me tiña decatado hastra hoxe.

XAN.—Mais marcas, hainas.

GUILLERMO.—E co isas maus ten sandado vostede moita xentiña. Eiquí nunca houbo necesidade de físico, porque estaba vostede que sabía sandar. Xa quixera saber eu: había facer ben de diñeiro. O que lle pasa a vostede é que non tén pulo.

XAN.—Guillermo, deixa de falar díso e cántame a túa nova panxoliña.

GUILLERMO.—Cicáis non lle vai gostar, porque é moi rara.

XAN.—¿Por qué non é como as outras? Niso non hai maldade. Os mozos de agora non teñen por qué se contentar cas cántigas dos tempo pasados.

GUILLERMO.—Góstame que pense así. Mateu i eu tamén estámos cheos de sentir panxoliñas que non din cousa ningunha. Queremos facer panxoliñas con vida. Comezamos a cavilar en qué dirían os nosos veciños si Xosé e María fosen xente nosa e o Nadal fose iste ano. Ben sabe vostede o que lles gosta falar mal da xente, e que sempre están dispostos a creer o peor dos veciños. Colla a Ramón, por exempro. Supoña que Ramón fose amigo de San Xosé. Iría onde il e diríalle algo así: "Xosé, disculpa, meu amigo, mais é que sinto decir unha cousa... Á túa muller pásalle algo, que eu non comprendo. Parecía tan noviña e tan inocente, e que non facía cousa mala namentras ti andabas fora; mais a xente di que vai ter un fillo. Non será certo, ¿non sí? ¿Ou é que por iso vaise sentar soia entre as herbas do campo pra que istas non deixen ver o moito que engordóu?".

XAN.—Iso non é moi reverente, Guillermo. Non séi qué decir. Paréceme que non me gosta.

GUILLERMO.—Mais iso sería o que Ramón, e outros como il, habíanlle decir, namentras non soupesen da Anunciación, de Gabriel e díso todo.

XAN.—Podía que sí.

GUILLERMO.—Craro que sí. Istes veciños nosos viven no chan, como os nabos. E cando erguen a vista pra ollar as estrelas, é somentes pra saberen qué tempo vai facer. Nas coplas seguintes os paisáns fan burla de San Xosé, hastra que il vai onde a Virxe pra lle perguntar qué acontecera.

XAN.—¿E por qué non lle perguntara xa?

GUILLERMO.—Iso é xustamente o que os paisáns din na nosa panxoliña, e San Xosé contéstalles algo así como que non ousara facelo porque atopara que María non estaba normal; que pasaba tempo a rezar e mirar pra o ceo; e que cando estaba deitada pola noite, había unha luz arredor da súa cabeza.

XAN.—¿E dimpóis...?

GUILLERMO.—Van todos onde María e pergúntanlle. Xosé tén vergonza, e quédase atrás. Mais María non tén medo, non se solprende. Estaba a agardar. Inda non rematamos os versos, mais probabelmente dirán algo así: Confiaba en que o anxo do Ceo que veu onde mín, fose onde vós pra vos anunciar que o Verbo vai vir ao mundo.

Ao sentila falar, os paisáns óllan ús pra os outros, estantíos. Logo, Xosé, cheo de lediza, fai que todos bailen unha das nosas danzas, tal como vostede fixo hai pouco. O caso é que eu andaba a pensar en vostede ao facer a cántiga. Vou tocala na gaita...

DISCO: *Muiñeira — Petan na porta, para a muiñeira e síntese a voz do...*

FORASTEIRO.—Siga a tocar, que é unha peza ben bonita.

XAN.—Xa vés: trouxeches ao demo ca túa danza de tolo.

GUILLERMO.—Pode ser un ladrón, meu abó. ¿Qué facemos? ¿Abro a porta?

FORASTEIRO.—Abra, por favor. Non somos ladrós. I eiquí fora fai moito frío.

XAN.—Abre a porta, Guillermo. Non podemos deixar a ninguén fora, na neve, e menos nista noite. Seña quen seña.

FORASTEIRO.—Ben sabía eu que podía agardar boa hospitalidade dos galegos.

DISCO: *Abrese unha porta — Música axeitada pra ser a* Sintonía do demo — *O can rosma.*

FORASTEIRO.—Gracias, rapaz. ¿Podes deixar un momento aberta a porta, mentras chamo á miña compañía? (*Fala pra fora da palloza*) ¡Ven, muller, que ista boa xente deixa que entremos!

MULLER.—¡Qué ben!

GUILLERMO.—Mire, meu abó. Deben ser de familia real. Olle qué veludos e qué sedas. ¿E xa miróu as xoias que íl leva nas maus?

XAN.—¿De ónde virán? É ben raro, porque tódalas estradas están cubertas de neve.

FORASTEIRO.—Boas noites. ¡Que lume tan agradábel! ¿Podemos quentar as maus?

XAN.—¿E non habían poder, Señor? Achéguese máis. E tamén a Señora.

FORASTEIRO.—Isto parez o noso lar, ¿non sí?

MULLER.—Podería estar máis quente.

FORASTEIRO.—Teñen que disculpar que cheguemos tan de súpeto.

XAN.—É un honor, Señor. Guillermo, ¿seique quedaches aparvado? Trai tallos pra se sentaren istes Señores. Roxo, déitate.

FORASTEIRO.—Gracias, moitas gracias. Levamos moitas horas de viaxe, e sentímonos moi desgraciados cando estamos lonxe do lume moito tempo.

XAN.—Gostaríame que o noso lume fose millor. Non é boa época pra viaxarem. E, si me permite perguntar, ¿trabucáronse de camiño? Non lembro ter visto forasteiros eiquí no inverno.

FORASTEIRO.—¿Trabucar o camiño? Non, endexamáis trabuco o meu camiño. Teño un senso de orientación que sempre acerta. E tamén senso da oportunidade. Por iso cheguéi eiquí ista noite. Veño visitar a un amigo meu; un home ainda novo, a que vostede ten que coñecer porque é o crego da parroquia.

XAN.—¿Quén, D. Antonio? E ben que o coñezo. Alégrame ben que vaia ter visitantes porque seique está moi solo aló enriba, na eirexa. Non parez home que faga amigos doadamente. Craro que, asegún me dixeron, ven dunha gran familia de Compostela, ¿non sí? E debe nos atopar moi iñorantes.

FORASTEIRO.—Don Antonio non vai estar solo por moito tempo.

XAN.—Alédome moito. Mais, ¿quer iso decir que vai marchar da parroquia?

FORASTEIRO.—Cicáis sí. Xa veremos.

XAN.—Eu ben o sentiría, porque non nos mandan sempre xente tan educada como Don Antonio, que sabe espricar as cousas tan craramente e que botá sermóns que todos comprendemos.

FORASTEIRO.—¿É certo iso?

GUILLERMO.—E tamén ten bon ouvido pra a música. O crego que había antes de D. Antonio era xordo i, endemáis, cáseque non podía lér.

XAN.—Guillermo, trae o viño. Teñen que nos perdoar, Señores, mais non estamos afeitos a termos convidados de categoría e pouco temos pra lles ofrecer.

FORASTEIRO.—Vostede é modesto de máis. Estóu seguro de que ten moitas cousas que ofrecer, meu homiño. Máis das que vostede pensa. Eu coleiciono tipos especiaes.

GUILLERMO.—Elquí non vai atopar ningún, Señor. Non hai viño bón en moitas léguas arredor. De non ser cando o meu amigo Mateu colleita algún pipotiño... na estrada.

XAN.—E ti bebiches hoxe dise viño, málla cho ter eu prohibido.

FORASTEIRO.—¿Por qué? Deixe ao rapaz, non seña tan rixido. Hai moitos viaxeiros ricos que van camiño de Compostela, e que ben poden perder un pipotiño. ¿E logo os probes non han poder aproveitarse ás veces? Ten de ser tolerante. Coma min. Mais eu non falaba do viño... Falaba de cousas millores... De tipos especiaes de almas...

XAN.—Ai, Señor, ¿e logo vostede está interesado nas almas? Daquela alégrome ben, porque nistes tempos hai pouca xente que se preocupe de tal cousa.

FORASTEIRO.—Ten razón dabondo, meu home. (*En voz baixa*). A vida resulta sinxela de máis, e chego a aborrecela. Góstame loitar. (*Fala pra todos*). Eis o motivo do meu viaxe a terra tan remota: sabía que elquí había boas almas.

XAN.—¿Qué quer decir, Señor?

FORASTEIRO.—Nada, nada. (*Á muller*) ¿Sínteste agora millor, miña amiga?

MULLER.—Non teño por qué.

GUILLERMO.—Ise tallo débelle resultar moi duro, Señora. Seguramente, vostede está afeita aos coxíns de veludo. E cicáis inda se senta na súa casa —quero decir, no seu pazo— en trono real.

MULLER.—Ás veces, sí. Teño varios. Mais prefiro os diváns: son máis acolledores. (*Ao forasteiro*) ¿Non é un mozo ben fermoso? Faría un bó paxe. Hasmo dar, ¿non sí?

FORASTEIRO.—Estás ben impacente, meu amor. Tés que deprender a disimulares máis elegantemente os teus apetitos. É necesario, primeiramente, que o rapaz deprenda o oficio. Mais é ben certo que ten talento e listeza. I está pra caír como unha mazá madura. É doado de máis pra que resulte interesante. Pouca cousa. (*Fala pra todos*) Temos viño e comida na nosa carroza; viñemos ben provistos. Pediréi que nolo traian. Prégolles que nos permitan que os convidemos nós.

XAN.—¿E dí que trouxeron unha carroza deica eiquí? ¿Cómo fixeron? Ninguén foi capaz a facer subir un carro deica eiquí, nin siquera no vran. Mais, agora que reparo, o seu cocheiro estará aterecido. ¡Probe home! Guillermo, sae e dille...

FORASTEIRO.—Por favor, quédense onde están, Xan e, tamén ti, Guillermo. Quero lles dar unha solpresa, en pago da súa hospitalidade. Pechen os ollos, e nonos abran hastra que lles eu diga.

GUILLERMO.—¿Cómo é que sabe o meu nome?

XAN.—E tamén o meu.

GUILLERMO.—E diríallos Don Antonio.

XAN.—Isa é a única espricación posíbel. (*Á Muller*) ¡Elle unha Noiteboa ben estraordinaria pra nós, Señora!

MULLER.—E tamén pra nós. Por certo: si eu fose vostede non diría a palabra Nadal diante do Señor. Alporízase moito ao ouvila, e podería desfacer a festa.

XAN.—¿Cómo pode ser íso? Si é unha das palabras máis doces da nosa fala. Cada ano, o Nadal trae unha nova faísca de vida á nosa esmorecente alma. E o Señor dixo que estaba interesado nas almas.

MULLER.—I é certo, máis ou menos. Velahí ven. Deixemos de falar agora de negocios.

XAN.—¿Negocios? ¡Qué palabra tan estrana pra empregala agora!

GUILLERMO.—É unha raíña. Fala por símbolos.

XAN.—"Negocios" non é palabra de reis.

GUILLERMO.—Nos seus labres, calquer verba é de raíña.

XAN.—Paréceme máis unha cortesana que unha raíña. E vexo que te ten enmeigado.

GUILLERMO.—¿E iso qué importa? É unha sensación maravillosa.

MULLER.—Pechen os ollos.

XAN.—Xa está.

GUILLERMO.—¡Qué aventura!

DISCO: *Música — Pasos — Voces — Síntese mover mobiliario — Hai un grupo de gnomos que arranxan o xantar na mesa.*

XAN.—¿Qué é iso? Sinto voces.

FORASTEIRO.—Son os nosos criados. Deixade ver... Sí, moi ben. Xa vos podedes marchar. Xan, Guillermo, podedes abrir os ollos.

MULLER.—Supoño que lles gostará.

DISCO: *Trompetas.*

GUILLERMO.—¿Gostar? ¡É maravilloso! ¿Cómo é posíbel que trouxeran tantas cousas? Unha mesa, copas de prata, e mesmo froles. E... ¡mire, meu abó, cánta comida! Na miña vida vin tanta xunta. ¿E vostede?

XAN.—Non. Nin coido que teña tanta o Arzobispo de Santiago, con ser quen é. ¿É verdade o que vexo, ou é un soño?

FORASTEIRO.—Probe, e convénzase. Achéguense, que imos comer e beber. Guillermo, toca algo. Aquila melodía que estabas a tocar cando chegamos nós.

GUILLERMO.—¿Gostoulle? É nova. Compúxena ista mesma noite. Deixe ver, ¿cómo era? Estóu tan emocionado, que non podo pensar en nada.

FORASTEIRO.—Cicáis iste vaso de viño che axude a lembrares a música.

GUILLERMO.—De seguro que sí. Moitas gracias. A súa saude, Señor. E aos fermosos ollos negros da Señora, que me queiman o corazón.

MULLER.—Non sabía eu que os labregos fixeran comprimentos tan ben feitos.

GUILLERMO.—Unha dona fermosa é capaz a inspirar ao labrego máis iñorante.

FORASTEIRO.—Xa vexo.

XAN.—Abonda, Guillermo; abonda xa. Roxo, ven te deitar eiquí.

DISCO: *Música.*

FORASTEIRO.—Moi ben. (*Aplausan os dous*) E agora, a comer.

MULLER.—¿Codorna ou perdís?

GUILLERMO.—Pois eu, a verdade...

MULLER.—Proba a codorna, primeiro.

GUILLERMO.—Moitas gracias, Señora.

MULLER.—Tocas moi ben, Guillermo. ¿Gostaríache seres paxe meu no noso pazo?

GUILLERMO.—(*Fala ca boca chea*) ¡Logo é certo que viven nun pazo! ¿Paxe seu... no pazo? Non podo dar creto a tanta maravilla. Non estará a se rir de min...

FORASTEIRO.—Non rí, non. Góstanos moito a música aos dous.

XAN.—O meu neto pode compoñer cousas moito millores que ise baile, Señor. Xa o creo que pode.

GUILLERMO.—Deixe agora iso, meu abó. Estamos nunha festa...

XAN.—Sí, mais non te esquezas de que hoxe é...

GUILLERMO.—É unha festa, meu abó, unha festa.

FORASTEIRO.—¿Por qué se puxo tan lonxe da mesa, Xan? Non terá medo que lle deamos veleno, ¿ouh? Veña comer connosco. Tome un pouco de viño.

XAN.—Gracias, Señor. Solo un chisquiño. Agora o viño dame sono, e teño que me erguer cedo pra ir...

GUILLERMO.—(*Tuse e carraspea pra que Xan cale*).

MULLER.—¿E non quer un pouco de perdís, Xan?

XAN.—Non, Señora, moitas gracias. Son moi bós comigo, mais é que non teño fame. E, por outra banda...

GUILLERMO.—O meu abó non está afeito a festas. Teñen que disculpalo.

FORASTEIRO.—Eu ben o comprendo. Ás veces, a vida que levan vostedes debe ser moi dura. Mais non se preocupen que iso vai cambiar. Toca, toca, que teremos que seguir camiño ben logo.

GUILLERMO.—¿Por qué tan axiña?

XAN.—Non señas maleducado, hom.

FORASTEIRO.—Teño moito de qué falar con D. Antonio.

GUILLERMO.—Con todo, non van ser capaces a chegar aló ista noite, con tanta neve. Non me van decir que a súa carroza ten azas e que pode subir polo monte.

MULLER.—(*Escuramente*) ¿Por qué non? A nosa carroza é a máis maravillosa do mundo. Foi il quen a ideóu. (*Zaluca*) É fantástica.

FORASTEIRO.—Non hai que runfar tanto, muller. Bebe, Guillermo, e toca autra melodía que decida o teu destino. Si tocas tan ben como tocáche a outra, heille falar de ti ao noso amigo o Duque de Vilamar.
Eu coidaba que...

GUILLERMO.—¿E logo non poderéi tocar no pazo de vostedes?

FORASTEIRO.—Xa chegará iso tamén; mais agora precisas certa esperencia. Paréceme millor que, primeiramente, pases un aprendizaxe. E pra tal cousa o pazo do duque será lugar axeitado..

GUILLERMO.—Como mande, Señor.

MULLER.—Non lle gostan os novicios, mais xa verás como todo vai ben. Estóu segura. (*Rí*) Paréceme que ten ciumes. Iso é todo.

XAN.—O Duque de Vilamar ten unha fermosa Corte, e os millores trobeiros de Galicia. É unha boa ocasión pra ti, Guillermo. Moitas gracias, Señor, pola súa bondade.

DISCO: *Música.*

FORASTEIRO.—Moi ben, Guillermo, estóu moi satisfeito, e disposto a che dar carreira musical.

GUILLERMO.—Moitas gracias, Señor. Non sabe cómo llo agradezo.

FORASTEIRO.—¿E vostede, Xan? Dígame qué podo facer por vostede.

XAN. ¿Por min? Eu non teño talento, e vou moi vello. Teño dabondo con ver que ao meu redor hai felicidade. Iso é todo o que preciso.

FORASTEIRO.—¿E non ten envexa de ninguén?

XAN.—Non teño, non, Señor.

MULLER.—Paréceme que non vas ter éisito co il.

FORASTEIRO.—Mais terás algunha arela; algún anceio segredo. Como ser humán, vostede nascéu co cancro do orgullo, porque...

MULLER.—Non veñas outravolta agora co conto de Eva e da mazá, por favor, porque xa non podo aturalo.

FORASTEIRO.—¿E logo por qué, querida? Sempre foi a miña arma millor, e inda agora caseque non falla. ¿Está seguro de que non hai nada polo que vostede esteña disposto a pagar un precio moi outo? Déixeme que lle axude a pensar, que cicáis é que non lle traballa a maxinación. ¿E non lle gostaría verse pintado nunha vidreira?

XAN.—¿E qué faría eu en tal sitio á maneira?

FORASTEIRO.—Podería ser un Santo. A xente iría a lle rezar, a lle pedir favores...

XAN.—Probiños, ¿qué podería eu facer? Eu non son un santo, Señor. Eu non fago miragres.

GUILLERMO.—Daquela, meu abó, ¿ascaso non...?

XAN.—Cala, Guillermo. Eu ben sei o que digo.

FORASTEIRO.—¿Non lle gostaría que a xente fose axionllarse diante do seu altar?

XAN.—Mire, Señor: os Santos non lle fan tantos miragres como din. Nós, os labregos, sómoslle moi iñorantes, mais sabémolo ben. Os miragres, as visións, os soños, non veñen con solo pedir que veñan. Do mesmo xeito que tampouco veñen o sol nin a choiva. Non. Señor, non. Veñen pola gracia de Deus. E Il sabe cándo e por qué. Un pode pasar anos en percura diles, como os cabaleiros da Mesa Redonda, mais...

GUILLERMO.—O meu abó non se farta disas historias. Hastra ten un libro que as conta.

XAN.—Un libro ben bonito, que me regalóu D. Antonio. Díxome que pra il xa non servía. Veleiquí está: ¿non é fermoso? "A Verídica Historia da Percura do Santo Grial". E hastra ten figuras pintadas.

FORASTEIRO.—Vostede anda a decir que é un labrego iñorante, e logo resulta que lé contos de fadas, como ise.

XAN.—Non lle son contos de fadas, Señor, inda que lle parezan a moita xente. Teñen miolo, inanque o teñan ben envolto, como está envolto o miolo do pan pola códea. E o miolo do libro está de acordo ca gran verdade.

FORASTEIRO.—¡Non me diga! ¿E qué gran verdade é isa?

XAN.—A verdade do primeiro principio e do último fin. Todo o que hai entremedias é como unha sombra.

FORASTEIRO.—¡Bóh! Todo iso sonlle contos. Non pode demostralos.

XAN.—É certo, Señor; eu demostralos non podo. Sonlle un iñorante, mais iso non empece a verdade. Eu teño a seguridade eiquí, no meu corazón.

FORASTEIRO.—¿E logo caíulle no corazón o entendimento que tiña na cabeza?

XAN.—Coido que endexamáis o tiven na cabeza, Señor. É como unha semente que puxera alí o Deus da Lus, cuio reinado non chegará hastra que non demos vencido ás forzas das tebras.

MULLER.—Coido que xa son horas de nos irmos. De súpeto, sinto moito frío.

GUILLERMO.—¿Qué é isto? ¿Quén apagóu a luz? Alguén abriu a porta...

FORASTEIRO.—¡Probe Xan, parvo e iñorante! ¿Cómo podes pensar en venceres ás forzas das tebras? Sempre estiveron eiquí, dende que o mundo é mundo.

XAN.—*Eu solo* non podo, Señor. Máis sí poderei ca axuda do Divino Neno; do Neno que nasceu tal día como hoxe, e que cada ano volta pra que lembremos que temos que medrar espritualmente e comungar co il no cáliz da salvación...

DISCO: *Oubea o vento — Bate unha porta — O can, ladra.*

GUILLERMO.—Non marchen, por favor, non marchen. ¿Onde está, meu abó? Non vexo nada. ¿Qué fixo, meu abó? Fóronse, estóu seguro. Agora xa non lle falarán de min ao Duque de Vilamar. Era a miña grande ocasión, e vostede mancouna. Nin adeus dixeron. ¿Qué dixo, meu abó, que tanto lles ofendéu. ¡Aí, síntome tan mareado!

DISCO: *Síntese o estarabouzo da carroza, que se perde no vento.*

XAN.—¡Esperta, Guillermo, esperta!

GUILLERMO.—¿E qué anda a facer? ¿Por qué fai a cruz na porta? ¿Ten medo do meigallo? ¡Cómo minguóu o lume! ¿Estaría dormido eu? Tiven un pesadelo. ¿Sería un pesadelo? Tivo que ser. Máis parecía tan real. ¿Por qué non me deixóu dormir?

XAN.—Sí que soñabas, sí. Máis agora tes que te deitar, que xa é tarde. ¿Non vas vir comigo á primeira Misa, inanque solo seña por unha vez?

GUILLERMO.—¿Por qué ten que facer do Nadal unha penitencia? A primeira Misa é ás oito, e a eirexa está tan lonxe... Non, eu irêi máis tarde... ¡aí, qué soño teño! Moito soño, moito. Debe ser por causa do que andiven pola neve, e tamén por causa do lume, da música e máis do viño.

XAN.—(*Fala pra sí*) Teño que ver a D. Antonio de mañá. Seguro que o vai tentar o demo. O crego é noviño, e pode caír. E Guillermo tamén. Durme, Guillermo, durme. Que o viño do demo éche máis forte que o de Mateu.

DISCO: *Música: Ao primeiro, axitada e logo, pacífica, mixturada con campás, sentíndose entremedias a voz dun nentiño que di moi anceoso:*

VOZ DE NENO.—¡Esperta, Xan! ¡É o meu aniversario! Ti es sempre o primeiro en vires a me felicitar, e tamén iste ano, ¿non sí? ¡Esperta, Xan! Estira as túas pernas, xa vellíñas, calza as botas de neve e ven axiña, que estóu a agardar por ti. Ven comer á miña mesa, participar na miña festa...

XAN.—Sí, meu Xesús, xa vou. Sempre estóu disposto a ir onde ti. Máis tes razón: as miñas pernas xa van vellas, e non chego

agora tan axiña cando me chamas. Vas ter que me axudar a subir polo monte. ¿E inda nevará?

DISCO: *Abrese unha porta.*

XAN.—Non, xa non neva. Con todo, o ceo está cuberto. A serra está toda branca, como un pano de altar. ¡Qué paz! Na aldea inda están todos dormidos. Non se ve fume ningún. Sí, meu Xesús, parez que hoxe tamén vou ser o primeiro en ir onde ti, con D. Antonio. Voume poñer as botas. ¡Probe D. Antonio! Teño que falar co il. ¿Non lle falas ti, Señor, ca mesma craridade con que a min me falas? Cicáis é que non medita dabondo. Istes cregos novos da vila sempre están con presa. Mais, agora que reparo, ¿cómo lle vou falar a un crego, eu, que son un iñorante, de cousas da fe? Vai ser ben difícil, abofellas. ¿Cómo comezarei? Señor, tes que pór na miña boca as palabras axeitadas. Xa sabes como son eu: aspro como un ourizo. ¡Palabras, palabras! Non fixeron falta pra te entenderes comigo, ¿non, sí, Señor?

DISCO: *Ladra o can.*

XAN.—Non, Roxo, non. Hoxe non podes vir comigo. Hai moita neve. Cando eras un cadeliño levábate ao lombo cando subía á serra, inanque fixera mal tempo, ¿lémbraste? Agora xa non podo: medraches moito. E, con todo, tes cousas de cadelo. Queda eiquí, e coida de Guillermo namentras estou fora.

DISCO: *Abre e pecha a porta — Entremedias, síntese a campá. Canta o galo. O can, ladra.*

GUILLERMO.—¡Ai, a miña cabeza! ¡Cala, Roxo! ¡Acouga, hom, acouga! ¿Qué raios tés, pra me levares as mantas cos dentes? ¡Fai frío!

O can volta a ladrar.

¡Cala, non fagas tanto barullo! Teño a cabeza como si ma esmagaran. Ei, meu abó! ¿E será posíbel que xa teña saído? Pois é verdade... Véxote como entre brétema, Roxo. Todo parez cuberto de brétema. ¡Qué frío fai! Terei que prender o lume. O meu abó está tolo, pra saír niste tempo. Con todo, xa me gostaría ver as cousas tan seriamente como il as ve. Inanque que a música paréceme ben seria... ¡Ai, si o Forasteiro e máis aquila dona tan fremosa...! E o meu abó dí que foi un pesadelo. ¿Cómo podía saber il o que eu andaba a soñar? Tamén dixo algo encol de tres ducados de ouro. ¿Ou tamén foi un soño? Vou mirar. Dixo que estaban soterrados na entrada. Vou coller un ferro e levantar as laxes...

Abre a porta.

Alá vai o meu abó, monte enriba. Xa está a nevar outra vez. Vai ser moita camiñata pra il. Non vai chegar á Misa. Está tolo.

Síntese como trata de erguer unha laxe.

Xa cáseque está... un pouquiño máis e, ¿qué é isto? ¡Un farrapo! ¿Non será algo pra escorrentar o meigallo? Seríache bóa.

¡Non! ¡Están as moedas! ¡Unha, dúas, tres! Tres ducados de ouro. (*Bate as moedas contra unha laxe*) ¡Non é un soño! ¡Tres moedas de ouro! De momento, millor será que as poña onde estaban. ¿Prenderéi o lume, ou iréi onde o meu abó? Si non vou coido que non vai ser capaz a chegar á Misa. ¿Ti qué pensas, Roxo?

DISCO: *O can, ladra.*

GUILLERMO.—Paréceme que vou ter tempo de prender o lume e máis de ir logo onde meu abó. É unha boa cousa ser mozo, ¿sabes, Roxo? Iste ventiño xa me acraróu a cabeza. ¡Vamos pillar leña! (*Canta ledamente*).

DISCO: *O can ladra, e vaise perdendo mentras xurde a "Sintonía do demo".*

D. ANTONIO.—¿Xa estás de volta? ¿Non estás satisfeito?

FORASTEIRO.—Fáltame pouco. Vas por bon camiño, Antonio. Estás chegando a pensar coma min, e xa refugaches a maior parte das túas absurdas creencias...

D. ANTONIO.—Síntome tan valeiro...

FORASTEIRO.—Xa verás como pasa, meu amigo, unha vez que esteñas afeito a pensares pola túa conta. Deixa ista inercia na que estás. Teño amigos moi infruíntes que están dispostos a che axudaren. Xa lle teño falado de ti ao Duque de Vilamar: é un escéptico moi culto, un home de mundo...

D. ANTONIO.—Sí, xa teño ouvido falar dil.

FORASTEIRO.—...e díxome que terá moito gosto en che dar emprego. Vai visitalo. Non tes nin que deixar a Eirexa: as cousas pódense arranxar amodo, sin escándalo.

D. ANTONIO.—Non. Si me afasto da Eirexa, ha ser por completo. Non quero cousas a meias.

FORASTEIRO.—¡Qué estremista és! O que eu trataba era que a transición fose máis suave. Escoita. A miña carroza está á porta. ¿Por qué non te ves agora mesmo?

D. ANTONIO.—Mañán. Volta mañán.

FORASTEIRO.—¡Mañán, sempre mañán! Iso era o que lle decías decote ao outro señor. Vou ter que ser duro contigo, xa o estóu vendo. ¿Por qué te retrasas? ¿Qué podes facer con quedares eiquí e levar adiante a farsa dunha ceremonia na que xa non crés, marmurando palabras vougas que non teñen senso?

D. ANTONIO.—¡Cala, cala!

FORASTEIRO.—Teréi que che lembrar —inanque non me esteña ven decir tal cousa— aquila frase de "Ningún home pode servir a dous señores". ¿Qué dís?

D. ANTONIO.—Digo que hoxe, por derradeira vez, direi Misa, polo ben da miña xente.

FORASTEIRO.—¡A túa xente! Unha manchea de labregos supersticiosos. Non podes falar en serio. Mais, sí, xa vexo que sí falas en serio, e que tés un sermón preparado. Non, home, non; están moi por debaixo de ti. ¿Qué se fixo do teu cultivado estilo literario? ¿As túas metáforas sotís, a túa gracia satírica? Tiveche que deixar todo iso. Déixame que lea o que lles querías decir a isa masa iñorante.

D. ANTONIO.—Non, por favor, déixao enriba da mesa.

FORASTEIRO.—Tés vergonza de ti mesmo, ¿eh? Fas ben. Repítoche: estás perdendo o tempo. Ista non é vida pra un home intelixente e cultivado.

D. ANTONIO.—Agarda por min, deica rematar a Misa. Daquela estaréi disposto a marchar. Agora teño unha Misa, e...

FORASTEIRO.—...e unha eirexa valeira. ¡Qué ridículo! Tódolos paisáns están ben quetiños no leito, durmindo a talanqueira de viño barato que tomaron pola noite. Roncan como cochos. Boteilles unha ollada denantes de vir eiquí.

D. ANTONIO.—Pode que veña ún diles á Misa; un vello, que sempre ven. Non quero darlle un disgusto. Nono comprendería.

FORASTEIRO.—¿E por qué ven? Porque pensa que vai morrer axiña. Medo, é o que ten pra vir eiquí, si é que ven... ¡Medo!

D. ANTONIO.—Non é medo, non. É amor.

FORASTEIRO.—Iso, meu querido Antonio, é unha ilusión.

D. ANTONIO.—¿Ascaso non temos todos ilusiós? Por algo temos que vivir.

FORASTEIRO.—Vive pra tí mesmo, Antonio.

D. ANTONIO.—¿Pra mín mesmo? ¿E qué son eu? Un animal canso, que arrastra un esprito esmorecente.

FORASTEIRO.—¡Ai, ai, ai! Xa son horas de que deixes iste lugar que tanto deprime. Está acabando contigo. Tí es un home intelixente, cun porvir brillante.

D. ANTONIO.—Gostaríame saber qué é o que quero.

FORASTEIRO.—Sábelo moi ben; dí a verdade. Tí queres ter agora mesmo todo o que a vida pode ofrecer, e non un mundo de pantasía pra cando morras. Tódalas maravillas que pode ofrecer: riqueza, sona, poder: o tríptico irresistíbel. Hálos ter a eito. E, dime, ¿non vai ser iso millor que soster un frío cáliz cheo de viño do esquecimento pra os débiles e meducas?

D. ANTONIO.—Falas do viño de Dionysos. Eu percuraba outro viño millor: o que deixa ver máis craramente...

FORASTEIRO.—E nono diches atopado. ¡Deixa isa percura inútil! Desbota pra sempre ises mitos infantís, que non son propios pra homes coma tí.

D. ANTONIO.—A miña razón trunfa. Vou ser forte e valeroso. E agora, déixame que sosteña "o frío cáliz" —como ti dis— pola derradeira vez. É a única concesión que che pido.

FORASTEIRO.—¡Volta axiña, logo! ¿Déixasme que rache o teu sermón?

D. ANTONIO.—Fai coll o que che pete... agás leelo.

FORASTEIRO.—Sí que estás difícil hoxe. Moi ben. Namentras agardo, cavilaréi no plan da túa futura vida.

D. ANTONIO.—Nas túas maus está.

FORASTEIRO.—Moi ben. Xa debezo por che presentar á miña xente. Non ha pasar moito tempo. Terei o documento listo pra que o siñes en voltando.

D. ANTONIO.—¿Un documento?

FORASTEIRO.—O pequeno contrato de que che teño falado, ¿lémbraste? É solo por cuestión dos rexistros, e non tés que te preocupares: é unha simple cuestión de orgaización interna. Os meus servidores encherán os datos necesarios, e servirán de testigos. Tádalas transferencias de fe teñen que ser rexistradas e seladas, xa que doutro xeito habería confusión o día do Xuicio Final. E probabelmente haberá algunha confusión. Todo iso é parte do meu contrato con... é igual, non te preocupes. Non hai trampa. Ti firmas de propia vontade.

D. ANTONIO. ¿Ti crés? ¿Onde gardas ise rexistro? Nono vin hastra agora.

FORASTEIRO.—Mira que és desconfiado... Os meus servidores teñéno ben pechado, e ten por seguro que son xente discreta. Ninguén pode velo. É totalmente confidencial. Nil hai nomes moi importantes. Ten por seguro que vas estar en boa compaña.

DISCO: *Pasos que se alonxan — O demo ri, vaise perdendo a risa e xurde a campá da eirexa, o vento e portas que renxen.*

D. ANTONIO.—(*Con eco*) *In nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti, Amén. Introibo ad altare Dei...*

(*Fala pra sí*) ¡E qué altar! Núo como a serra, como ista eirexa. Ao cabo, ninguén aparecéu; nin siquer Xan. E fixo ben.

Judica me, Deus et discerne causam meam de gente non sancta, ab homine iniquo et doloso erue me...

(*Fala pra sí*) ¡Hai unha boa fenda no tellado! Espero que non se afunda denantes que eu remate.

Emitte lucem tuam et veritatem tuam.

(*Vaise perdendo a voz*)

DISCO: *Vento, que se mantén por debaixo do diálogo.*

XAN. (*Sin folgos*) ¡Escoita! Xa parou de tocar a campá. Vou chegar tarde á misa por vez primeira na miña vida.

GUILLERMO.—Paréceme que non parou de tocar. É que o vento mudou de direición. Vostede ten que descansar un pouco, que está sin folgos.

XAN.—Non hai tempo pra descansar agora, Guillermo, teño que facer un esforzo. Déixame que te volva coller do brazo. Vamos.

GUILLERMO.—Daquela, imos paseniñamente. Iste cacho é o máis costento.

DISCO: *Vaise perdendo o vento.*

D. ANTONIO.—*Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, Factorem coeli et terrae visibilium omnium et invisibilium...* (*Tuse*).

(*Fala pra sí*) Teño as máus frías, e non sei si seréi capaz a coller o cáliz. Debería ter posto un pouco de auga quente no almario.

Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum, et ex Patre natem ante omnia saecula...

DISCO: *Zoa o vento, e síntese durante o diálogo.*

XAN.—¿Queda... queda ainda... moito que andar, Guillermo? Estóu perdendo as forzas.

GUILLERMO.—Xa cáseque estamos alí; apóiese en min.

XAN.—Espero que chegaremos denantes do final. ¡Probe Don Antonio!

GUILLERMO.—¡Probe vostede! Xa non pode máis.

XAN.—Inda me queda algo de forza.

DISCO: *Pérdese o vento. Síntese como se verte líquido no cáliz.*

D. ANTONIO.—*Deus, qui humanae substantiae dignitatem mirabiliter condidisti, et mirabilius reformasti, da nobis per hujus aquae et vini mysterium...*

DISCO: *Abrese unha porta e péchase — Entremedias, síntese o vento.*

D. ANTONIO.—(*Fala pra sí*) Ao cabo, chegóu. E tamén Guillermo. ¡Qué mal aspeito ten o velliño! Non tiña que subir deica eiquí. Vou parar un pouco pra lle dar tempo a que molle o dedo na iauga bendita. Guillermo é quen o fai. Agora achégase hastra o banco. Qué traballo lle custa porse de xionllos... Levanta a vista e... ¿qué é isto? Parez ido... non, ¡está como transformado! ¡Parez que hai unha luz arredor da súa cabeza! ¡A luz enche toda a eirexa! ¡E o cáliz váiseme das maus cara o ceo!

DISCO: *Banda de paxaros a voar.*

XAN.—¡O Esprito Santo! ¡O Grial!

GUILLERMO.—¡O Santo Grial, nunha lumieira que cega!

XAN.—¡Don Antonio, mire, mire! ¡O cáliz xa non é un cáliz... é...!

D. ANTONIO.—¡Non! Eu... eu... non son diño.... O Grial veu gracias a ti, Xan.

XAN.—Veu pra todos nós. E principalmente pra vostede, Don Antonio.

D. ANTONIO.—*Offerimus tibi, Domine, calicem salutaris, tuam deprecantes clementiam...*

(*Rompe a chorare*)... *ut in conspectu divinae majestatis tuae, pro nostra...*

XAN.—Continúe, D. Antonio, e logo vaia e cóntello a todo o mundo... E... tamén ti... Guillermo...

GUILLERMO.—¡Don Antonio, Don Antonio, veña axiña! ¡O meu abó caíu polo chan! ¡Está moi mal...! ¡Axúdeme!

D. ANTONIO.—Xa non podemos facer nada. Guillermo. Morreu.

GUILLERMO.—¡Non! ¡Non pode estar morto!

D. ANTONIO.—Sí, xa o chamaron daló. Gracias, Xan, gracias por me mostrares a luz.

GUILLERMO.—¡O meu abó morto... o día de Nadal!

D. ANTONIO.—Morreu cheo de ledicia, Guillermo. Non chores. Está nas maus de Deus.

GUILLERMO.—Sí, D. Antonio, ten razón. ¡Mire! Está a sorrir. Inda debe ver. o Santo Grial. Díxonos que contáramos o sucedido. Mais, ¿cómo imos facer?

D. ANTONIO.—Irei onde El Rei, e todo o mundo saberá o que hoxe aconteceu eiquí. Será fonte de espranza pra moita xente.

GUILLERMO.—Sí, iremos tamén a outras terras. Todo o mundo debe saber e sentir o que nós. Sentirse como ardendo, como se non fose dabondo o noso corpo pra contér a ialma. ¿Tamén vostede sinte iso, D. Antonio?

D. ANTONIO.—Sí, sí. Síntome inzado de amor, de Deus. As nosas almas teñen novo lume. Hai no noso corazón espacio dabondo pra toda a humanidade.

GUILLERMO.—Algunha xente vai pensar que toleamos, ¿non sí?, cando lles falemos do Grial...

D. ANTONIO.—Mais haberá outra moita xente que há crér en nós, polo menos, por algún tempo...

GUILLERMO.—¿Mais non pra sempre? ¿Vostede pensa que chegarán a se esqueceren de todo?

D. ANTONIO.—Chegará un día en que os peleriños xa non pasen polo val camiño de Compostela. A eirexa do Santo Miragre quedará esquecida de todos, agás dun fato de persoas que contarán a historia como un conto de Nadal. Moita xente maxinará que é un mito; unha lénda fermosa, mais valeira de sifiificado.

GUILLERMO.—¿Por qué? ¿Será porque xa non creerán no Grial?

D. ANTONIO.—Algús, cicáis sí creerán, mais terán medo de admitilo. E outros, sin o saberen, chamaranlle con outro nome.

GUILLERMO.—¿Qué nome?

D. ANTONIO.—Ha cambiar, co tempo. De calisquer xeito, cicáis non teña moita importancia iso. Ideal, plenitude... o fundamental será sempre o mesmo. Pertece á eternidade.

GUILLERMO.—Si eu poidera compoñer música que convencese ao mundo pra sempre de que hoxe vimos o Santo Grial!

D. ANTONIO.—Ten de ser unha esperencia persoal, Guillermo. Cando o Grial aparecéu, houbo un silencio: o silencio da armonía interior. Así han atopar o Grial outros dispóis de nós, si o desexan: sin palabras, sin música. Somentes daquela estarán en disposición de recibiren a mensaxe. Ven, agora temos que ir dar a noticia...

NARRADOR.—Anos dimpóis, os Reis Católicos ouviron falar da visión de Xan Santiñas: visitaron o Cebreiro e pasaron unha noite a rezar na eirexiña, e deixaron un relicario de prata como lembranza. Si un día algún de vostedes pasa por aquilas terras, o crego da aldea terá moito gusto en mostrarlle o relicario. E tamén lle mostrará o cáliz meieval que Xan Santiñas veu transformado no Santo Grial. Há se aledar ben de que vostede lle pergunte, porque niste tempo moi pouca xente vai aló.

DISCO: *Música*: *Panxoliña de Nadal.*

NINA EPTON

JAMES BALDWIN

James Baldwin consagróuse internacionalmente como gran escritor iste vran pasado. As revistas europeas descobriron súpetamente a persoalidade dun escritor que xa vivira moito tempo en París e que tiña pubricados catro ou cinco libros e unha chea de artigos e contos en revistas. Como acontece de cote, o descobrimento produxose por razós alleas a literatura; concretamente, a campaña antisegregacionista que está desenrolándose nos Estados Unidos. No meio disa campaña, cando o Gobernador Wallace ordeaba detenciós de negros en Alabama, e cando había escolas pechadas en varios estados por causa da violencia das loitas raciaes, James Baldwin pubrica un libro que cai como unha bomba en todo o mundo: *The Fire Next Time* ("A prósima vez, o lume"). Ise libro foi a primeira mostra dun novo esprito que agora agroma entre a comunidade negra norteamericán. Un esprito que xa non se afai escrusivamente aos métodos pacifistas do Dr. Luther King, e que ameaza con desencadear unha tormenta racial si non se remedian inmediatamente os agravios que por desgracia inda sofren os cidadáns norteamericáns de raza negra.

O libro tivo gran ésito en todo o mundo de lingua inglesa, e axiña foi traducido ao francés. Con todo, non é literariamente o millor de James Baldwin. Coido que nin siquer é o que máis profunda no problema racial norteamericán. Máis o seu "impaito" foi consecuencia da situación política e do programa de manifestaciós e contra-manifestaciós de caráiter racial que se estaban preparando no vran. E por ser, como digo, unha primeira mostra do novo esprito que agroma na comunidade negra norteamericana, compre que falemos especialmente dise libro.

De Harlem a Europa

Baldwin nascéu hai 38 anos en Harlem, o barrio negro de Nova York. O seu pai era un crego baptista, e tivo oito irmáns. Il é o máis vello. A casa en que nascéu e medróu é unha das máis noxentas de todo o barrio, e arredor había somentes edificios vellos e miserentos; parés cheas de inscripciós obscenas; vicio, probeza e traxedias. Baldwin pasóu a nenez e mocedade rodeado dun escuro mundo de malfeitores, prostitutas, "pasigos emporcados con viño e mexo", e, ao mesmo tempo, alumeado pola espranza relixiosa. Dende moi novo comezóu a predicar nas eirexas de Harlem e doutros lugares. "Coido que endexamáis fun novo", di. E refírese non só ao seu labor de predicador relixioso, senón tamén ao traballo doméstico de ter que lle axudar á súa nai no coidado dos seus oito irmáns. Moi novo tamén coñecéu a flagrante inxusticia a que está sometida a súa raza; mesmo no Este, en Nova York. Aos 10 anos us axentes do policía díronlle unha malleira, por se divertiren. E foi testigo de cousas moito peores.

En 1948, decidíu fuxir dise mundo, e marchóu pra Europa. A esperencia europea foi fundamental pra James Baldwin. Por vez primeira sintíuse ceibe. "En América —di— a miña cór era un muro entre a miña persoalidade e mín mesmo. En Europa, desfixose ise muro". A ningún europeo lle preocupaba o feito de que Baldwin fose negro. Ou, polo menos, nono metían na cadea por ise feito. En París comezóu a súa carreira de escritor.

Xa demostrara facultades de escritor cando ía ao colexio en Nova York. Precisamente hai pouco pubricóuse unha carta aberta da súa ex-profesora de lingua e literatura inglesa, na que trata de lle demostrar a Baldwin que Nova York non era tan hostil como il conta nos seus libros. No colexio foi direitor dunha revista escolar. Mais a súa primeira obra importante foi *Go tell it on the mountain,* novela pubricada en 1953.

É un libro difícil pra o que non coñeza a realidade da vida dos negros neoyorkinos. Mais, ao mesmo tempo, é un libro que apaixoa ao leitor porque é universal. O tema é, fundamentalmente, o xogo tráxico e terríbel entre a vida e maila relixión, e desenrólase durante dous días e unha noite dentro dunha eirexa de Harlem. Con todo, a aición non se limita a ise marco, e Baldwin xoga moito cas lembranzas dos persoaxes pra nos presentar unha imaxe da vida de Harlem.

O PROBLEMA DAS MINORIAS

No libro, Baldwin trata os temas que van repetirse noutros libros: os predicadores negros, a depravación por causa da vida en auténticos "ghettos" dentro das grandes cidades; a dificultade de que haxa relaciós normaes entre blancos e negros; a desesperación creada polo feito de que aparentemente non hai solución pacífica e aceptábel pra as miserias do mundo.

O tema da relixión é un dos que máis se repite na obra de Baldwin. E pódese ver doadamente que tivo unha formación relixiosa moi fonda. Fai moitas alusiós á Biblia, e coido que as millores descriciós dos seus libros son as de servicios relixiosos negros.

No fondo, o que lle preocupa a Baldwin é o problema das minorías entremedias dunha sociedade hostil. Hostil e, ao mesmo tempo, imposibilitada de eliminar á minoría. Noutro libro, *Giovanni's Room,* analiza moi de vagar os problemas doutra minoría, a dos homosexuales, na sociedade oucidental. Algús críticos censúranlle a Baldwin que puxera de protagonista de *Giovanni's Room* a un homosexual norteamericán blanco; quer decir, que interpretan ise feito como un ataque de Baldwin contra da raza blanca, tratando de demostrar que o problema do homosexual é propio da sociedade blanca. A mín paréceme que Baldwin non trataba de facer tal cousa. Non é que non demostre certo desprecio polos blancos dende o punto de vista sexual, tanto nise libro como noutros; mais coido que Baldwin percuraba retratar o problema da minoría dos homosexuales sin misturalo con problemas raciaes. No plano sociológico, entende Baldwin que o problema dos homosexuales é similar ao da minoría negra nos Estados Unidos.

UNHA NOVELA DE NOVA YORK

Na súa novela máis recente combina ises temas que veño de sinalar. *Another Country* é o máis ambicioso dos seus libros. Os críticos, polo xeral, din que é o menos importante. Eu recoñezo que *Go tell it on the mountain* é máis perfeito dende o punto de vista novelístico. Mais paréceme que *Another Country* ten moita máis forza como documento da vida neoyorkina; de toda a vida neoyorkina, e non somentes de Harlem, anque, dende logo, a clave do libro sexa tamén o problema das minorías.

O eixo da novela é un negro, Rufus, músico de jazz, violento, torturado e imposibilitado de chegar a se entender ca sociedade norteamericán. O seu millor amigo, con todo, é un blanco, Vivaldo, escritor inédito, de ascendencia italián e irlandesa, que leva unha vida desordeada entre Harlem e Greenwich Village o barrio dos artistas. A primeira parte do

libro ven ser a derradeira noite de Rufus, que camiña cara o suicidio. Rufus vai lembrando os seus amores cunha blanca do Sul, Lena, que por culpa dil remata tola. Máis que por culpa dil, é pola traxedia das súas respeitivas historias, cuio curso, por moito que fagan, non poden tornar. Isa primeira parte ven demostrar que en Norteamérica é imposíbel o amor entre un negro e unha blanca. Mais a segunda parte ofrece certa espranza: Vivaldo, o amigo de Rufus, e unha irmá díste, que vai camiño de ser unha famosa cantante, acadan levar adiante a súa relación amorosa, malia unha chea de complicacións causadas tamén polo feito da súa diferencia racial. Misturado con iste problema está o dun escritor blanco —literariamente ruin, mais con ésito editorial—, cuia traxedia está en que ten que se deixar levar polo mundo tolo e vougo dos "parties" de editores, escritores, libreiros, xente da televisión e do cine, etc. Coido que o problema de Richard, o escritor, é unha das cousas boas da novela, porque permite ouservar isa caída na frivolidade a que están espostos os escritores de moda nunha sociedade puramente materialista e anti-inteleitual. Vivaldo, dende logo, fuxe dise mundo; e tamén a muller de Richard, Cass, trata de fuxir, e cai nun "affair" amoroso cun homosexual que ven de voltar de Francia i está agardando polo seu amiguiño francés. Son unhas relacións imposibres, que rematan por se desfaceren voltando cada ún ao seu rego.

Fora dos problemas persoales, está a gran novela da cidade, a novela de Nova York, que pra o meu ver é o valor literario fundamental de *Another Country*. Coido que tódolos estranxeiros que levamos pouco tempo en Nova York témoslle que agradecer a Baldwin unha maxistral e suxeridora leición de iniciación á vida neoyorkina. A imaxe de Nova York que Baldwin ofrece é estarrecedora, brutal, noxenta. E, con todo, percíbese agarimo especial por iste monstruo de cemento, ferro e vidrio; agarimo que ún desenrola pasentiñamente durante a súa vida en Nova York e que —asegún din— maniféstase abertamente cando ún ten que se trasladar a outra cidade.

Nova York, o esprito de Nova York, ten un papel moi importante na novela. Porque ise feixe de problemas misturados non podería darse máis que nista cidade. Por unha banda, fora do Este norteamericán non se podería dar unha relación tan íntima e constante entre blancos e negros, que, por exemplo, no Sul, estarían moito máis arredados entre sí e os seus problemas serían xa que logo moito máis primarios. Por outra banda, as reaicións dos persoaxes son comús —en maior ou menor grado— a tódolos neoyorkinos, que, asegún Baldwin, "semellan estaren afeitos á brutalidade e á indiferencia, e a refugaren estarrecidos o agarimo humán". Tamén hai que sinalar que parte da aición desenrólase no vran, e o vran de Nova York é propicio a manifestacións violentas: "A calor e mailo ruido —di Baldwin— comenzaran a súa destrucción dos sistemas nerviosos, do siso, das vidas privadas e dos amores. O ár estaba inzado de resultados de "baseball", malas noticias e cancións visgosas; e rúas e bares estaban cheos de xente hostil, máis hostil aínda por causa do calor".

A INUTILIDADE DO PATERNALISMO LIBERAL

Un tema de gran trascendencia política e social agroma en *Another Country*, e logo desenrólase nos ensaios, principalmente en *The Fire Next Time*. É o ataque contra dos "liberaes" blancos que tratan de *comprenderen* o problema racial, e que non fan máis que cairen nunha especie de paternalismo que os negros cada día soportan con meirande dificultade.

En *Another Country,* Vivalde, o amigo de Rufus, é un "liberal" moi aceptábel, mais, con todo, comete erros nas súas relacións amistosas con Rufus, e nas súas relacións amorosas con Ida. Vivaldo, ao longo do libro, vai deprendendo dorosamente o difícil que é en América chegaren a estar num plano de auténtica igualdade blancos e negros. No remate de *Another Country,* cando parez que Ida e Vivaldo van, finalmente, poder entenderse sinceramente, defínese o problema das relacións de blancos e negros:

> "Escoita, Vivaldo", dixo enodiada. "Non quero que sexas *comprensivo*. Non quero que sexas amábel, sabes?". Ollóu pra il direitamente, e vibróu entre os dous unha tensión indescritíbel, violentamente viva, tan perto da xenreira como do amor. Ila abrandóuse e colléulle unha man.
>
> "Prométemo"...
>
> "...Apertóuse a il; cun sospiro puxo a cabeza contra o seu peito. Non había nada erótico; eran como dous nenos cansos. I era ila quen o confortaba a il. Cos seus longos dedos fretáballe a espalda, e il cun horríbel e afogado salouco, comezóu a chorar, a modo, pois coas fretas ila íalle arrincando a inocencia".

O problema, cavila Baldwin, non pode resolverse con que os blancos *comprendan*. O problema é moitísimo máis fondo, e compre, pra poder albiscar unha solución, que os blancos e os negros se decaten de que teñen que edificar unha nova civilización na que entren ús e outros con absoluta igualdade de dereitos, tanto políticos como de todo orde.

UNHA CONMEMORACION CUN SECULO DE ADIANTO

The Fire Next Time comeza cunha carta que o autor lle escribe a un sobriño seu; carta que é unha tremenda requisitoria contra dos norteamericáns blancos, e que se pubrica no centeario da abolición da escravitude dos negros.

> "Istes compatriotas teus, inocentes e cheos de boas intenciós, fixéronte nascer, meu querido tocaio, en circunstancias non moi diferentes das que Dickens nos conta do Londres de hai máis de cen anos. (Paréceme escoitar o coro dos inocentes, a berrar: ¡Non! ¡Iso non é certo! ¡Cánta *xenreira tes!*) Mais eu estóu a *che* escribir ista carta pra tratar de che decir algo de cómo tratalos a *iles,* poisque a súa maioría non saben da túa eisistencia. Eu *coñezo* as circunstancias en que naciches, porque eu estaba presente. Os teus compatriotas non estaban, e inda non se decataron. A túa aboa tamén estaba alí, e ninguén a acusóu de ter xenreira. Compriría que os inocentes fosen lle perguntar a ila. Non é difícil atopala. E, con todo, os teus compatriotas non saben da *súa esistencia,* inanque leva toda a vida traballando pra iles.
>
> "...Iste país inocente púxose nun ghetto no que, de feito, tiña tencionado que morreses. Vou che espricar concretamente qué quero decir, poisque o miolo da cuestión está ahí, e tamén ahí está a raigaña do meu pleito co meu país. Si naciches onde naciches e si se che presentaba o futuro que se che presentaba, era por seres ti negro, *e por ningunha outra razón.* De xeito que dábase por seguro que quedarán establecidos pra sempre os límites da túa ambición. Naciches nunha sociedades que decretaba, con craridade brutal, e de tódolos xeitos posibres, que ti eres un ser humán sin valor.

"...Séi que os teus compatriotas non están de acordo comigo, e xa os ouzo decir: "Eisaxeras". Iles non coñecen Harlem. Eu sí. E ti tamén. Non fagas caso de ninguén —nin siquer de min—, e cré na túa esperencia. Deprende de ónde ves. Si sabes de ónde ves, non haberá realmente límite pra o teu camiño. Os detalles e os símbolos da túa vida están conscentemente construidos pra che facer creer o que os blancos digan de ti. Percura lembrares, por favor, que o que iles crén, e tamén o que che fan e o que tes que soportar pola súa culpa, non é testemuña da túa inferioridade, senón da súa inhumanidade e do seu medo. Percura, por favor, querido James, entremedias da treboada que hoxe brúa arredor da túa cabeza noviña, teres ideas craras encol da realidade que se agacha tras das verbas *aceptación* e *integración*. Non hai razón pra tratares de ser como os blancos, e non hai fundamento algún pra a súa impertinente presunción de que *iles* teñen que te aceptar *a ti*. A cousa verdadeiramente terríbel, meu homiño, é que *ti* tes que os aceptar a *iles*. E falo moi seriamente. Tes que os aceptar, e aceptalos con amor, poisque isa xente inocente non ten outra espranza. Están, efeitivamente, todavía collidos nun panterlo histórico que non comprenden, i en tanto nono comprendan non poden se ceibar dil. Fixéronlles crer, por moitos anos e innumerabres razós, que os negros son inferiores aos blancos. Certo que hai moitos diles que saben que non é así, mais xa verás cómo á xente elle difícil aituar en consecuencia co que sabe. Aituar é se comprometer, e se comprometer é estar en perigo. Niste caso, pra a maioría dos americáns blancos, o perigo é a perda da súa identidade... No mundo do home blanco, o negro tiña o papel de estrela fixa, ...e ao se mudar de lugar, féndense os alicerces de ceos e terra. Non teñas medo. Díxenche que estaba decretado que ti terías de morrer no ghetto; morrer por non poderes decir o teu propio nome. Ti, como moitos de nós, derrotaches ise plan; e, por causa dunha terríbel lei, dunha terríbel paradoxa, aquiles inocentes que coidaban que a túa prisión dáballes seguridade, están a perder o senso da realidade. Mais, con todo, ises homes son os teus irmáns; os teus irmáns novos i estraviados. E si a verba *integración* siñifica algo, é isto: que nós, por medio do amor, temos que obrigar aos nosos irmáns a que se vexan tal como son; a que deixen de fuxir da realidade e que comecen a transformala. Poisque iste é o teu fogar, meu amigo, non permitas que te boten dil. Grandes homes fixeron eiquí cousas grandes, e voltarán a facelas. E nós podemos acadar que Norteamérica sexa o que Norteamérica ten de ser. "...Ti ben sabes, como sei éu, que o país está a celebrar cen anos de libertade con cen anos de adianto. Non podemos ser libres namentras iles nono sexan".

SERMON PRA BLANCOS

Ise é o xeito en que Baldwin fala co seu sobriño. En troques, cando fala cos blancos norteamericáns, a súa voz é moito máis violenta. A segunda parte de *The Fire Next Time* é como un sermón dirixido a unha congregación de descreídos. Fala craramente e sin medo: do ser do home; da función do Cristianismo noutros tempos e na aitualidade; das posibilidades de exterminio universal; do trato que lles deu aos xudeos no sécu-

lo XX, e o que se lles ven dando aos negros dende hai 400 anos; da mensaxe do eisistencialiismo; da nova forza do continente africán; da decadencia dos alimentos, das mulleres e da moralidade do home blanco, e da barileza e senso realista do negro.

Cicáis pareza escesivo o temario —especialmente si lembramos que o ensaio ten unhas 20.000 palabras somentes—, mais o certo é que Baldwin chega a lle dar forma a ise mundo de cousas, dispostas todas de xeito que arrepien a quen se deteña a cavilar no futuro das relacións raciaes en Norteamérica.

O estilo de Baldwin é direito e dramático: "Sí —di o autor—, algún siñificado hai (algún siñificado inconfesábel) en ter nado negro nun país blanco; nun país anglo-teutónico, antisexual". O ensaio está tan ben equilibrado —opinións abstraitas e impresións e lembranzas concretas; ataques contra o blanco norteamericán, e valoración do que siñifica ser negro en Norteamérica— que o sermón convírtese en pouco menos que unha autobiografía, na que Baldwin recolle tódolos anacos da súa vida que xa deitara en novelas i en ensaios anteriores.

O millor do libro, o máis convincente, son as súas esperencias persoaes; os primeiros párrafos, por exemplo, en que retrata os temores e o limitadísimo mundo que o arrodeaban cando nascéu polo feito de ser negro, os adicados á súa súpeta conversión ao Cristianismo, cando era un rapazolo, e finalmente o seu corto e intenso encontro con Elijah Muhammad, xefe espritual do movimento dos "Black Muslims", ou sexa "musulmáns negros".

Un esquema da historia do mundo

A entrevista con Elijah Muhammed é posíbelmente o punto clave do libro. O xefe dos "Black Muslims" asegura ser un profeta enviado por Allah, e o seu ouxetivo é crear un Estado negro islámico no meio de Norteamérica. Elijah concédelle audencia a Baldwin na súa residencia de Chicago. O escritor describe a mansión, a xente que rodea ao "monarca" —adícalle merecida atención a Malcolm X., subxefe do movimento e, asegún parez, brazo executivo das teorías do profeta—; e chega a acadar algo que parecería imposíbel: que o leitor sinta interés pola figura e as ideas de Elijah. Ideas que, consideradas fríamente, son absurdas. Veleiquí a historia da humanidade, según Elijah Muhammed, tal como a resume Baldwin:

> "Ao primeiro, non se podía atopar no universo nin siquer unha faciana blanca. Os negros imperaban na terra, e o negro era perfeito. Iso acontecía no tempo que o home blanco chama prehistoria. Agora tratan de convencer aos negros de que tanto iles como os blancos viviron noutra época en covas... E iso non é certo. Os negros endexamáis estiveron nisas condicións.
>
> Allah permitíu que o Demo, por mediación dos científicos, levase adiante esperimentos que, no cabo, diron por resultado a creación dise demo que se chama home blanco, e posteriormente —cousa inda máis desastrosa— a creación da muller blanca. Foi decretado que isas monstrosas criaturas gobernasen a terra por un certo número de anos (esquecín cántos dixo, mais o caso é que ise imperio dos blancos está a rematar), e Alah, que endexamáis aprobara a creación do home blanco (e que sabe que, de feito, non é un home senón un demo), desexa restablecer o imperio da paz destruida por causa do home blanco".

Baldwin comenta que istas ideas sinxelas e isa formulación despiadada teñen un senso emotivo que lle resulta moi familiar. "E somentes outro xeito de decir —engade— que os pecadores ficarán encadeados no *Inferno por mil anos*".

A PROSIMA VEZ, O LUME

Ténselle censurado a Baldwin que non fixera no seu libro unha condeación de Elijah Muhammed e do seu movimento. Eu coido que non era preciso. Abonda ca esposición do que acontecéu na entrevista que tiveron —e niso evidénciase a categoría literaria de Baldwin— pra que o leitor sexa capaz a tirar dúas conclusiós fundamentaes:

Primeira, que as teorías dos "Black Muslims" son absolutamente demagóxicas e vougas de todo contido serio. E, segunda, que por isa súa natureza exercen unha gran forza de atración na masa semi-analfabeta e desesperada que son a maioría dos negros norteamericáns. Elijah Muhammad non lles ofrece igualdade de direitos cos blancos, senón algo moito máis importante: ofrécelles unha grorificación da súa condición de negros. Velahí porqué Baldwin, malia ser un inteleitual requintado, non é quén a decir nun libro que o movimento dos "Black Muslims" é unha simpre tolería, sin posibilidades de trunfo; porque cicáis sí que acade o trunfo de redimir a *moitos negros que hoxe non saben qué facer co ise doroso* fardel da súa raza.

Con todo, Baldwin deixa ven en craro que non participa en absoluto nise movimento islámico. Pergúntase o escritor ónde recollerán tanto diñeiro os "Black Muslims", que, asegún parez teñen aforrados vinte mil millós de dólares. Desde logo, os negros aportan unha enorme cantidade, mais —di Baldwin— fálase de que tamén contribuien ao movimento orgaizaciós norteamericáns de estrema dereita, como a *John Birch Society*, o *American Nazi Party*, e mesmo certos millonarios petroleiros de Texas. Todos íles con ideas tan primarias como as de Elijah Muhammad, inanque de siño contrario.

Cál é a conclusión que tira Baldwin? Cál é o futuro do home negro en Norteamérica? Baldwin desfai ca súa argumentación as ideas dos "bos liberaes" blancos, compasivos e paternaes, e as ideas dos estremistas do racismo, blanco ou negro. A única saída que il albisca é a de que se leve a efeito unha auténtica *integración* das dúas grandes comunidades norteamericáns; integración que non consiste en que o home negro "acade" a misma situtción xurídica que o blanco, senón en que entrambolos dous inventen unha nova sociedade. Isa sociedade ha estar baseada na *liberación* do negro, non na súa asimilación aos xeitos de vida dos blancos.

Baldwin ceiba ise chamamento a prol da integración racial con verbas que subliñan a urxencia da empresa. Si blancos e negros, non se deciden niste intre a levaren adiante o labor de construir unha nova Norteamérica, cairá sobor diles a profecía da que il tirou o título do libro —"The Fire Next Time"—, e que un escravo negro, inspirándose na Biblia, puxo en forma de cantiga: "Díxolle Deus a Noé co arco da vella; xa non haberá máis auga; a prósima vez, o lume".

RAMÓN LUGRÍS

COMENTO

ANDRÉ GIDE I O DEMO

Fai moito tempo, alá polos anos vinte, axuntábanse en Pontigny un fato de inteleitoales europeos a convivire durante dez días e a tratar os máis diversos temas doutrinales. Eisí nasceron as que logo foron universalmente famosas· «Décadas de Pontigny». Os nomes de Roger Martin du Gard, Jean Schlumberger, Jaloux, Du Bos, De Traz, Prezzolini, Strachey, Curtius, Tillroe, Maurois, etc., etc., ilustraban os conciliábulos. André Gide fala deles no seu Xornal con interés e un certo entusiasmo.

Penso deica qué punto istas estupendas reuniós poderán habere infruido nas que posteriormente, a partir de 1933, fundóu en Ascona Olga Fröbe-Kapteyn, unha das mulleres a quen a cultura moderna debe cecáis o logro dos seus máis esquisitos froitos. En Ascona os homes de letras trataban, durante unha semán longa, un tema común. A base eran sempre cinco ou seis conferencias maxistrales ás que seguía un posterior parladoiro acraratorio. Diste xeito xurdiron os libros «Eranos» que hoxe van xa no volume XXXI e que, a pesares do pasamento da dona Fröbe-Kapteyn, siguen pubricándose regularmente. A coleición distas obras constituie un auténtico monumento da espiritualidade do noso tempo. Veleiquí algúns dos probremas tratados: «Estudos encol dos arquetipos». «O esprito». «Esprito e Natureza». «O home i o mundo mítico». «O home i o rito». «O home i a terra». «O home i a simpatía de tódalas cousas». «O home i o senso». «O home i a pás». «Os misterios». «A renovación do home», etc., etc. E veleiquí, derradeiramente, algúns dos colaboradores dista esgrevia loboura: Martin Buber, F. J. J. Buytendijk, Henry Corbin, Jean Danielou, Mircea Eliade, G.-R. Heyer, C. G. Jung. K. Kerényi, K. Löwith, E. Neumann, A. Portmann, H. Rahner, Herbert Read, E. Schördinger, W. Weidlé, H. Weyl, V. Zuckerkandl.

Non é posíbel, nista sazón dos tempos, enxuiciar calisquera das custiós reseñadas —e moitas outras que non apunto— sin manexar a fondo os densos volumes, os «Eranos», que o formidábel entusiasmo dunha sinxela muller fixo realidade.

Agora, en Francia, proiéitanse outras Décadas culturales. Asegún me anuncian, o Centro Cultural Internacional de Cerisy-la-Salle intenta preparar pró vran prósimo a posta a punto de tres

temas. Na pirmeira Década, do 10 ó 20 de Xulio, falaráse encol da ideia do «Tempo». Do 21 ó 31 do mesmo mes, encol do «Demo». E do 1 ó 11 de Setembro, sobor de «André Gide». Non deixa de sere curiosa ista aprosimación entre o probrema antropolóxico do Diaño i o entrambilicado probrema antropolóxico do propio André Gide.

Nunca das Décadas de Pontigny, i en intres de descanso, os escritores participantes divertíanse con un xogo que axiña se fixo moi popular. Tratábase de que alguén pensase nun personaxe. Logo os demáis, a forza de perguntas —p. ex., ¿é home ou muller?, ¿vive ou morréu?, etc.—, ían sacando a caraiterización completa e, con ela, o diagnóstico da figura imaxinada. Cando lle tocóu o turno a Gide como propoñente da adiviñanza ninguén atinaba ca criatura que iste tiña na cachola. Entón, alguén perguntóu:

—«¿É amigo de vostede?». E Gide súpeto respostóu: —«Hónrome ca súa amistade». O amigo do escritor era o Diaño.

O Demo e Gide, bos amigos. Hoxe vemos o «demonismo» do francés como algo moi sintomático da súa estrana e difícil aititude humán. Unha aititude que cobra dramatismo sobrecolledor nas páxinas lucidías do Xornal e, sobor de todo, nise fito de rachada sinceridade que é o «Et nunc manet in te», un retrinco do Diario que ele non deixóu pubricar deica despóis da súa morte. Nise breve folleto está esposto con unha heroicidade que dá callafríos o tremecente statu quo, o segredo e tácito pacto que cinguía —ben livianamente por certo— ó escritor con Em., a dona calada, digna e sofrega. Trátase dun documento psicolóxico de primeira magnitude. Cando se lee, e nele se cisma de vagar, pronto cae un na conta que Gide non era, en verdade, o amigo do Demo. Era máis ben, con certeza, que o Diaño estaba metido no corpo de Gide. O inteleitoal apenas si percuraba domealo. Temos a impresión de que a victoria non lle importaba. E cando perdía —que era casi sempre— o Diaño asomaba nas aiciós do home Gide; i o que é peor, na prosa do escritor Gide. Entón viñan os sucedos inimaxinábeles, as espantosas aventuras. I os decires escritos que ahí quedan por sempre xamáis. Porque Gide non quería sere unha criatura normal. Tiña a inquedanza de conquerir unha persoalidade aparte afirmando as súas peculiaridades biolóxicas. Pretendía un perfil inédito, un sesgo superior. Pra ele o home cotián era «le plus grand commun diviseur de l'humanité». «C'est la troisième personne, celle dont on parle». «Cáseque o «man» de Heidegger). Sempre arrepióu de sere «terceira persoa, aquela de quen *se* fala». O Demo nono deixaba mergullarse no vivir de tódolos días. E cando en Pontigny se gabóu de ter trato amistoso co Trasno iste, en realidade, xugóulle unha pilla partida, armóulle unha verdadeira «trasnada»: a de facer patente que hai relaciós que deben sere caladas ou ditas deica ó final diante dos demáis, co peito aberto, na Xuntanza, no aconchego dos amigos e cofrades. Que é mester confiar no silenzo ou na total comu-

nicación. E que as Décadas, as Rencontres i os «Eranos» ou sirven pra iso ou non sirven prá rén.

En Pontigny o papel de André Gide foi reticente. I o Demo, apenas denunciado, non soltóu prenda. O que se non dixo na Reunión ilustre, foi abrindo vieiro nas páxinas do Xornal, unhas páxinas sin a presenza alumeante dos compañeiros. O Esprito do mal —«O Esprito que sempre nega», como decía Goethe— falóu e falóu sin tino. O que puido resultar confesión nas Décadas famosas, quedóu en certificado no libro biográfico.

Namentras os homes dos «Eranos» aprofundaron valentemente nos máis noitébregos misterios, purrando uns nos outros en nobre obriga axudadora, o novelista francés, no seu «Journal», edificóu algo eisí como a Acta notarial do Demo. Unha Acta magnífica, clarividente, tráxica. Pro tamén unha Acta fría, despiadada e, sin dúbida, un tanto conmovedora. Conmovedora na súa alporizada, arrabiada esterilidade.

D. GARCIA-SABELL

HENRY JAMES Y SU CULTO

Estos días los periódicos británicos se ocupan de un libro de Maxwell Geismar [1], recién publicado, que pretende sentar argumentos definitivos para acabar con el "culto" a Henry James. Los críticos lo han acogido irónicamente, en general. "*The Spectator*", por ejemplo, concluye así su crónica:

> "Geismar acierta al insistir en que ha habido demasiados libros exagerados, desproporcionados y de equivocada perspectiva, sobre James. Y su propia obra merece ocupar un lugar entre ellos."

"*New Statesman*" dice rotundamente:

> "No hay duda de que el libro es una estimulante experiencia; estimula principalmente la irritación".

Al español que admire a James lo que más le estimulará de todo este asunto será comprobar que hay pasión en torno a este escritor casi desconocido en nuestro país. Abundan los lectores de Huxley, Lawrence o Joyce. No de James. Y quizá esto se deba a que James crea novela pura, y este género suele ser despreciado por el intelectual.

El artista o el intelectual, en efecto, acostumbra a experimentar un curioso sentimiento ambivalente frente a la novela. No puede dejar de reconocer que a ella debe la mayor parte de su trasfondo cultural y aun sentimental; su mundo está coloreado por las huellas de sus lecturas novelísticas, en una incalculable medida. Sin embargo, aunque es fácil aceptar la poesía o la filosofía como géneros elevados, no ocurre así con la novela.

Hay, en primer lugar, diferencia entre el público que acude a los distintos géneros artísticos. El mundo de la poesía, como el de la pintura o el de la música, son arcanos o indiferentes para el no artista —creador o receptor—. Novelas, en cambio, las lee todo el mundo; las novelas de misterio, las de aventuras, las "rosa" o los más crudos "best-sellers" del momento, tienen voraces lectores. Y lo que es más: la novela admite gradaciones. No puede negarse que las novelas de Agatha Christie o de Simenon, las de Julio Verne y muchas más, son buenas, aunque no artísticas. Pero esto no ocurre en artes como la pintura o la música, donde lo que no es artístico es malo. Prosiguiendo la comparación con otras artes, es divertido observar que el autor de una novela no lograda puede sernos extraordinariamente simpático, si apreciamos en él nobles esfuerzos para conseguir un buen resultado; mientras que una obra pictórica frustrada, por ejemplo, no nos inspira la menor compasión. Simplemente, la encontramos detestable.

[1] **"Henry James and his Cult"** (Chatto).

Entonces, ¿es que la novela es un arte impuro? El intelectual es siempre aristócrata y piensa, en principio, que aquello a lo que acuden sin cesar las masas, no puede ser bueno. Y casi siempre también, tiene razón al pensarlo. Pero este rechazo semiinconsciente, en muchos casos, que se da en su corazón ante la novela, no puede menos de perjudicar a ésta grandemente, y así, grandes novelistas como James, gozan sólo del culto de unos pocos, muy pocos.

James ha sido acusado por Geismar, entre otras cosas, de "voyeur", cargando la mala intención en el sentido patológico del término. Pero, poniéndolo entre paréntesis, podemos preguntarnos: ¿Y cómo no, si es novelista? Todo gran novelista ha de ser necesariamente un mirón, un espía. Y ahí está su talento. No nos referimos sólo al llamado escritor realista. Todos lo son, en la medida en que su talento consiste en hacer aparecer "su" mundo como real, sea cual sea. El mismo James expresó magistralmente la manera en que se realiza la aprehensión del mundo en la mente del creador:

> "Es cosa tan excelente como poco eficaz decir que se debe escribir partiendo de la experiencia (...). La experiencia nunca es limitada y nunca es completa; es una inmensa sensibilidad, una especie de enorme telaraña de la más fina seda, tendida en la cámara de la conciencia y que captura en su tejido toda partícula que lleve el aire. Es la atmósfera misma de la mente, y, cuando la mente es imaginativa, y mucho más si resulta ser la de un hombre de genio, trae a sí las más ligeras insinuaciones de vida, convierte los latidos mismos del aire en revelaciones".

Pero James irritará a muchos. Aquellos que vayan a su obra buscando eso que se ha dado en llamar humanidad o ternura, encontrarán un desasimiento que calificarán de altivez o desdén. Los que busquen "un documento de su época" dirán que no puede haberlo en un escritor que ronda siempre en torno a la aristocracia, sea la de títulos o la de dinero. Al lector superficial le parecerá que las novelas de James se reducen a diálogos interminables y absolutamente frívolos entre gentes de la buena sociedad. Pero, ¡cuán sutilmente laten las fuerzas del bien y, sobre todo, las del mal, tras toda esta apariencia casi insulsa! James es dueño de la capacidad de sugerir, y lo que sugiere suele ser terrible. Esto, unido a su desasimiento, a que él jamás aparece vinculado a sus personajes, de los que es nada más que espectador, da como resutado un no sé qué estremecedor que ronda sus obras. Yo diría que es un escritor angelical, o demoniaco. Y en este sentido, sólo podría compararlo con otro artista, con Leonardo da Vinci, igualmente sugeridor, desasido y angelical. Ambos, pintores del misterio oculto tras el refinamiento y la delicadeza.

Un tema que en James se repite con distintas luces es el del apresamiento del inocente entre las fuerzas desatadas del mal. Pero lo más terrible, en cierto modo, es que no se produce una corrupción del bueno, sino que éste sigue subsistiendo tal como es, y se limita a sufrir elegantemente su prisión entre los lazos de la maldad. Es víctima, pero la hondura de su desesperación sólo está sugerida por una levísima frase en medio de una conversación perfectamente educada, o por un casi invisible nuevo gesto.

Esta suprema elegancia que hay en James, este absoluto cuidado en no permitir actitudes vehementes, tiene como resultado que las pasiones

aparezcan más verdaderas y más humanas. ¿Por qué eligió como su mundo de novelista el de la alta sociedad? ¿Sólo porque era en el que habitualmente se movía, y el que mejor conocía, por tanto? Nos inclinamos a creer que no, que hubiese podido utilizar cualquier otro ambiente con la misma facilidad. Pero quizá prefirió elegir como protagonistas de su obra a gentes que, al no tener que enfrentarse con problemas mezquinos, aunque sean ellos mismos mezquinos, tienen más tiempo que conceder al cultivo de las pasiones o a la pasión como divertimiento; y que, además, se mueven entre convenciones que les obligan a ser siempre bien educadas, pase lo que pase. Si James fuera un escritor comprometido, podría pensarse que simplemente hizo sátira de la alta sociedad inglesa; pero era demasiado desinteresado éticamente para molestarse en hacerla. Era tan artista y tan novelista que no podía tolerar semejante intromisión en su simple y libre pintura de la vida.

MARIA TERESA BARRO

AS FORMAS VIVAS DA PAISAXE

Lo más permanente de un país, es el espíritu del territorio.

GANIVET [1]

IMAXE DA VIDA QUE VOLVE

Na ledicia da primavera, a Natureza fala aos nosos ollos co seu linguaxe máis propio. O linguaxe do gromo, da folla, da cantiga, do niño, da frol... Cando puxa a seiva nova, as terras din mellor o que elas verdadeiramente son. Coma se os valores encubertos de cada unha, e maormente os de sustancia lírica ou estética, viñeran suxeitos tamén á lei das catro estacións.

O mesmo na do vrao que na do inverno, a oposta disparidade do clima, desencaixa as formas da paisaxe. Desequilibra, ben por dilatación, ben por denudación, o concerto das liñas e dos tons. O mesmo nas calendas quentes como nas calendas frías, a paisaxe muda por demáis, chegando a certo xeito de desvirtuación fisionómica. Ademite na súa composición elementos atípicos —o sol, a neve, a auga—..., en proporción non sempre axeitada á máis fina valoración visual dos contornos e os feitios.

Cousa ben difrente ten de ser o outono. A Natureza volve a recompor o seu hábito, mais amostra xa o desmadeixamento da caducidade. Agora a paisaxe en refluxo abandóase á anguria cósmica da temporeira consunción. Toma a coor e pon a cara da circunstancia vívida.

Temos, pois, que é na primavera cando a imaxe dunha terra dada parez menos convencioal. A vida que volve, tan pristina e morna como cando apareceu nas segredas veas do mundo, conquire na estación frorida a face máis serea é auténtica. E non somente na visión dos elementos botánicos. Outros hai no noso esceario natural que non teñen cativa forza representativa dentro do cadro.

Eis outro valor non sempre apreciado da paisaxe. O valor como "experiencia mítica". Foi Mariano Ibérico quen escribéu que "os estéticos e os filósofos, manténdose na esfera da pura subxetividade, prescindiron da profundidade indistinta onde viven nunha soia a paisaxe e a ialma: o mito" [2].

OS PAXAROS E A PAISAXE

Por canles parellos fluen as dúas forzas xermolantes da paisaxe: a seiva e o sangue. A seiva na frora. O sangue na fauna voadora. Coa primavera restablécese unha eterna sincronía antre o árbore e o paxaro.

Porque tamén o mundo dos peteiros e das azas lle dá o seu xeito á facies natural do país. Os paxaros son hóspedos libres do ar. Mais a terra e o ar chegan na primavera a comunión íntima, obedentes á lei da fecun-

[1] "Idearium Español". Espasa Calpe, S. A., Madrid, 1957.

[2] "Sentimiento de la Vida Cósmica", Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1946.

didade universal. E na primavera os paxaros fan a súa ritual incorporación á paisaxe.

El pájaro abrió con su pico
la puerta a la azul primavera.
Su canto fue el prólogo lírico
del libro de amor de la tierra [3].

Compre valorar dabondo este feito biolóxico, en canto trascende ao sembrante das terras nas que se produz. Coa ledicia e a graza das criaturas aadas, a paisaxe deixa de ser simple escola visual. Adequire unha dimensión nova. Cecáis a que en nobreza gaña a todas, pois é cando os paxaros, en retesía coas frores, estalan de amor. É, polo tanto, moito máis que un xuntoiro querencial, espido de resoancias extralíricas.

En canto masa vivente, a poboación voadora ten unha función impersoal na paisaxe. Mais con cada especie, coores, voces, virtudes e costumes varían. E non digamos ren dos caracteres taxonómicos.

Cando ollamos pra certos paxaros típicos, o feito diferencial de que son vivo expoente, comunícase ao espazo onde fan a súa vida. Aínda sendo o elemento máis ceibe da paisaxe, antre determiñados persoaxes de pruma e a terra por eles escollida, permanente ou estacioalmente, opera un vencello ecolóxico non revocable e sempre fecundo. Tanto que a singularidade de algunhas especies, dixérase que enriquece o fondo natural ou remata o perfil do país. A ideia ten valimento aínda que poñamos como exemplo extremos ao tero-tero na pampa, coa complexa arquiteitura dos seus niños, ou a fastosa arara no mato tropical, ou a nosa familiar e migradora anduriña.

É ben sabido que a forza representativa de certos paxaros, elevóunos á sacralización mitolóxica. Non é outro fenómeno o que convirtéu ao ibis dos exipcios, ao marabú da Africa ou ao quetzal das Américas en aves deificadas por razas aboríxens, e conserva aínda a súa imaxe en moedas ou escudos. Como nas mesmas áreas do globo, ou no resto baixo advocación imperial, a águia mantén aínda o seu impoñente prestixio alegórico.

A forza mítica que os paxaros inspiran aos pobos pode dar orixen a representacións compostas. O exempro máis coñecido desta hibridación de símbolos cecáis sexa a serpente emprumada, ou quezaltcoal dos aztecas.

A PAISAXE E O CAMIÑO

O feito de pasar dunha terra a outra, pode dar pe a novas interpretacións da paisaxe. Agora a camiñata desenvólvese antre Galiza e Castela, nun pasamento cheo de fortes contrastes. Vai medrada a primavera na frora, na fauna emprumada e no termómetro.

A estrada arrinca do mar. Nunha sola xornada de lixeira andadura mecánica, vainos levando do mundo verde e frondescente ao mundo árdigo e nu. A traza do camiño reflexa a anatomía topográfica das terras que percorre. Primeiro unha xeografía turxente e húmida. Despois unha xeografía aplainada e seca.

Mentras atravesa Galiza, é unha cinta de rodadura embutida na paisaxe. Ou se introduce nos vales vizosos, ou vai galgando agora e descendo despois as vertentes do relevo orográfico. Cando comeza a percorrer Castela vai superposta a paisaxe. Eiquí a estrada, aínda despois de moi-

[3] Juan B. Andrade: "Diana de Gaita". Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1930.

tos anos, non semella ter casado coa Natureza. "...Camiñamos —diría Ortega—, por la gran ausencia inmóvil que tierra y vegetación depositan sobre el paisaje" [4].

Na rexión verdecente unha relación se mantén constante antre as estradas e os ríos. O desenrolo dunhas e outros son cuasi sempre parellos. Os encontros dos camiños líquidos e dos sólidos, na Galiza é longo e demorado, dando orixe a moitos infruxos recíprocos. En Castela son elementos disparellos, cuio encontro por regla xeral limítase ao vencello dunha ponte.

Aínda así, tanto na Galiza como en Castela, a estrada proporciona o contacto sensorial cos elementos vivos e característicos dos contrapostos paisaxes. De todos eles, para a nosa tarefa, agora escolleremos a dous, como pezas diferenciaes.

O Merlo

Non ollamos ao Merlo. Escoitámolo pola fresca na alborada rural. O seu canto vai nas nosas orellas, como primeiro froito recollido na mañán peregriña. O seu canto ven da ponla ao camiño, debullado na pureza do ar. Ven dos pomareiros de Fragoso, das ribeiras do Minho, das carballeiras de Trives, dos soutos de Valdeorras. En cada pousadoiro da estrada, acobillado na súa capeliña verde, bule o noso sochantre frondícola, co seu pentagrama aberto...

O Merlo é lucidío, como quería Junqueiro, mais non é lucidor. Gosta do recato das silveiras, da dozura e o marmulo das augas e das florestas. O Cuco monosílabo non fai máis que desfechar a primavera. O Merlo énchea de orballo lírico, sen chegar ao requintado virtuosismo do reiseñor.

Pois o Merlo é máis popular. Gostador das cereixas ou das mazás maduras, ave coa ialma no peteiro. Somente canta por amor e convirte a súa gorxa manadía en chafarís sonoro da paisaxe. "On voudrait croire que ríen n'est plus doux que la flute du Merle", escribíu Alain [5]. Diviniza na quentura da súa voz, a lei carnal continuativa da especie, dando á súa vida un fin relixoso, por derramamento total da propia na vida das demáis criaturas.

Non fai fachenda do seu pequeno corpo, ensotanado e bulidor. Fúndeo na masa follosa da viña ou do albre, como a sabiá do Brasil, que cantóu Gonzalves Dias. Ceiba ledamente a súa enxurrada de cántico, vibradoira e chea, cal se quixera acender todo o ar da nosa terra.

O Merlo, sin il sabelo, é o primeiro productor de melodía do país. Canta na mañán, canta no solpor, canta nas noites de luar. Escolle os anacos máis sereos do roteiro solar, pra os arrequecer cos tesouros da súa gorxa esgrevia.

A Cegonha

Por enriba dos pobos, sumidos en pardo sono, agora ollamos a Cegonha. Ergue o seu corpo galgueiro, sobre remos encanados, como unha siñal mitolóxica, pendurada no ar ou pousada no cumio dos caseríos.

Ao par do Merlo, a Cegonha é un macro-paxaro. Semella feita a molde pra casar coa xeografía de Castela. Cal si tuvera que patear a eito, e non de sobrevoar, as terras chás a onde remigra tódolos anos.

[4] J. Ortega y Gasset. "Obras". Espasa-Calpe, Madrid, 1932.

[5] "Propos sur l'Esthetique", Presses Universitaires de France, Paris, 1949.

As inclinacións instintivas da Cegonha branca, responden a un imperioso senso eminencial. Fai o seu poleiro, como é sabido, na cima das torres, das cheminés, dos tellados... Só consinte enriba das súas azas o ar, o sol, o ceo... Pra ser outiva e campanuda de abondo, aniña nos campanarios. Castela, como Dinamarca, remata cara arriba no garabato da Cegonha.

Outras zancudas, como a garza das lagóas, ou a mesma Cegonha negra, fan os seus niños ou a súa morada nocturna, na cúpua dos albres. Esta busca o seu pedestal de pedra, onde poida a un tempo conquerir lucimento e isolamente. Aínda que a pequena leenda popular ven atribuíndolle o reparto domiciliario das crías humáns, ela coida de pór as súas ben lonxe da mao dos homes.

A Cegonha non canta. Conténtase con montar o seu teatro mudo no sitio de maor visibilidade da vila. Pra ensiñar ás xentes os mandados da especie, que ninguén debe esquecer. Renuncia a toda intimidade, pra que homes e mulleres se miren no seu espello.

A Cegonha, pois, é todo xesto, externidade, aparato ritual. Concorda ben coa paisaxe seca, sin vos, feita de liñas elementales, de terras rasas e núas, despoxadas de intimidade, onde tamén todo está á vista. "En Castilla —volve a decir Ortega—, es el campo mudo" [4].

Cada terra o seu símbolo

Pola disparella figura dos dous paxaros, e a contraposta condición do meio que lles é afín, logo se coñece que tanto un como outro está na lei da súa terra. As estampas discordes do Merlo e da Cegonha, pois, reflexan no linguaxe das formas simbólicas, o disociamento natural da Galiza e de Castela. Certo que o repertorio vivo do ar, nin se esgota naquela co Merlo, nin nesta coa Cegonha. Mais custaría escoller nel outras imaxes onde a persoalidade de cada un dos países pudera ficar tan enxebremente cifrada.

Galiza e o Merlo compoñen unha gozosa unidade vivente. Mentras a Cegonha resulta como superposta á paisaxe da parameira, o Merlo acobíllase no agarimo da paisaxe forestal. A primeira é ave de gorxa seca, como os campos que a rodean. É un esgalgado esquema voante da nudez e a mudez do planalto ibérico. A segunda, ave de folgo aceso, lixeira e musical, semella un anaco vivo da natureza galega, carregada de vida íntima, que se resolve en cántico e ledicia.

A Cegonha, co seu aire gótico, apunta ao Ceo. Cal si fora un animal sabeista, dado a espreitar as fases da lúa ou a carreira dos astros. Ten como ten Castela, un certo fado místico, que a sitúa por cima da existenza terreal.

O Merlo, en troques, vive sempre ao nivel do home. Fai o seu niño onde poida recibir a lentura do chan. Perto da viña ou da amoreira, da figueira ou do pumar. Mistura o seu canto melodioso coa estridulación do grilo ou o berro pantasmal da coruxa, nas sonoras noites vernales da campía galega.

A Cegonha é trasunto fidel da Castela isolada, altaneira, dura, coutadora, teatral... O Merlo é a Galiza, sinxela, vizosa, vibradoira, fáustica... A Castela do romanceiro e a Galiza dos cancioeiros. Dúas castes de pobos, dúas opostas paisaxes, dous xeitos de vivir, que na Cegonha e no Merlo toman figuración de símbolos.

V. PAZ-ANDRADE

EN PROCURA DE "TODO KAFKA"

M. K. visto por TIM
— Da edición do "Circle du Livre Precieux" —

A edición das "Obras Completas" de Franz Kafka polo "Circle du Livre Precieux", de París, cuidada por Mme. Marthe Robert, é unha edición crítica que nos dá, ademáis, cáseque un cento de páxinas inéditas do autor de *A metamorfosis*. Ista edición siñala un progreso no coñecimento da obra kafkiana, cuia publicación atopóu unha manchea de dificultades: inacabamento de varios textos, vontade de destrucción do autor, persecución dos xudeos polos nazis, obstáculos postos polos depositarios

dos orixinás, etc. Como se sabe, Max Brod conservóu aqués manuscritos, que Kafka mesmo pidíu foran queimados, gardados na cripta da Universidade de Ierusalem despoixas da entrada dos hitlerianos en Praga; foron após a guerra mundial pouco menos que secuestrados polo editor alemán Schocken nunha banca suiza, antes de atopar, no 1960, unha sosegada estadía na biblioteca de Oxford, onde agora, ó cabo, poden ser estudados e consultados.

Brod pubricóu *O Proceso, América* e *O Castelo* en 1925, 1926 e 1927. Brod, como é notorio, escolléu entre as diversas variantes dos orixinás, suprimíu partes inacabadas, como en *América,* ou puxo orde alí onde reinaba unha composición anárquica, coma no *Proceso.* No *Castelo,* faltan capidos enteiros. En Berlín, de 1935 a 1937, sob o domiño nazi, Brod e Schocken pubrican unha edición de "Obras Completas". En 1946, Brod dá unha segunda edición, sempre en língua alemá, en Nova York. Máis compreta que a precedente, con meirande aparello crítico, reproduz os diferentes textos, os pasaxes suprimidos, as páxinas novamente atopadas. Ista edición, reproducida e continuada despóis pola casa Fisher, de Francoforte, é a que fai autoridade oxe. A edición francesa de que falamos agora, pretende recoller tódolos textos niste momento coñecidos. Estimada como unha "edición definitiva", é unha edición tamén provisional. A parte adicada á correspondencia de Kafka aumentará muito en ediciós sucesivas. Verbigracia, coas cartas á noiva, Felice Bauer. Mme. Rociós sucesivas. Verbigracia, coas cartas á noiva, Felipe Bauer. Mme. Marthe Robert non conseguio as cartas de Kafka á súa irmá Otla, que as fillas dista conservan no seu arquivo. Parez ser que as vai editar a casa Fisher.

Na edición de Mme. Marthe Robert, *América* aparez aumentado en dous capidos. Pra *O Castelo* os novos engadidos son máis importantes aínda. A novela detíñase, na edición francesa de 1946, e nas feitas en castelán en América, no capido XVIII. A nova edición comprenderá a fin dise capido e dos outros, compretos, que lle siguen. Imonos achegando ó desenlace, sin que sexa posíbel chegar enxamáis a il, xa que parez que Kafka nono escribíu nunca. O fragmento que nós pubricamos a seguir, está tirado do episodio da pousadeira, que forma o fiñal do derradeiro capido coñecido. Nil atopamos a K., sempre tan farrapento e cada vegada máis esgotado, próisimo a rematar unha carreira aventureira por unha disas futilidades que proban aínda máis a profundidade imensa do Castelo: falando de modas e de traxes...

FINAL DO CASTELO

Por FRANZ KAFKA

... A pousadeira miróuno coma si o vise a traveso dun sono. Ista mirada detivo a K. muito máis tempo do que desexaba, tanto máis que ela púxose a sorrir, e somentes a cara solprendida de K. chegóu dalgún xeito a despertala; era coma si ela tivera agardado unha resposta á súa sorrisa, e que mirando que a resposta non viña, podía agora saír doadamentes do seu soño.

—Ontes, paréceme, lémbrome que te atreviche a decir algunha cousa da miña roupa.

K. non se lembraba de nada.

—¿Non te non te lembras? Entón aínda engades cobardía ó atrevimento. K. pidíu perdón pola súa fadiga da víspera; quizaves dixera algo, pro

por decir, e de todos xeitos se non lembraba de nada. I además, ¿qué tivera podido decir il das roupas da Señora Fondista? Que eran tan fermosas que endexamáis vira nada semellante. Ou millor aínda, que nunca tiña mirado unha pousadeira vestida do xeito pórse a traballar nas súas labouras.

—¡Deixa de criticar dunha vez!, díxolle a pousadeira, súpetamente irada. ¡Non che aturo que digas unha soia palabra máis das miñas roupas! ¡Nin che vai nin che ven! ¡Fica dito dunha vez para sempre!

K. baixóu a cabeza e mouvéuse cara a porta.

—¿Que pasa?, berróu a pousadeira tras dil. ¿Il é que nunca viches, unha pousadeira vestida da maneira pórse a traballar? ¿A qué veñen tantas parvadas como estás a decir? Porque todo isto é unha parvada. ¿A ónde queres chegar?

K. deu a volta e pregóu á pousadeira que se acalmase. Naturalmente que as súas críticas eran absurdas, se non tiñan de pé. ¡Pro, si il iñoraba todo en materia de traxes! Na súa situación, un traxe limpo e sin mendos xa lle somellaba unha cousa de precio. O que pasóu foi que K. solprendérase a outra noite ó mirar aparecer á Señora Fondista no corredor, vestida cun traxe de noite tan fermoso no medio de homes cáseque nús. Iso fora todo.

—¡Vaites!, dixo a pousadeira. ¡Vaites! Menos mal que parez que te lembras de algo. I á parvada de ontes agora engades parvada e media. Que ti non entendes nada de roupas de muller, está visto. Niste caso cala —decátate de que che falo mui a serio—, e será muito millor que nunca se che ocurra nada sober vestidos de precio, traxes de noite que non van coa hora, etc. Definitivamente, è dunha vez por todas —, i o que ela decía iba acompañado dunha mirada de xelo—, gárdate ben de te ocupar das miñas roupas. ¿Entendiche?

Coma K. calase e se dispuñese de novo a se marchar, ela medio poñéndoselle diante, insistíu:

—Porque imos ver: ¿de ónde tirache ti tanta cencia sobre roupas de precio?

K. encolléuse de hombros. Verdadeiramente, il non tiña saber ningún.

—¡Claro que non! ¡Pro non por iso calas! Ven agora mesmo comigo ó meu despacho, que che vou amosar algo que te obligará a esquecer dunha vez pra sempre as túas críticas maliciosas.

Ela pasóu dediante. Pepi correu tras de K. co gallo do pago da conta; puxéronse deseguida de acordo; era mui doado. K. coñecía mui ben o patín, coa porta cochera que daba a unha rúa lateral; a carón da porta cochera había outra máis pequena, detráis da que estaría Pepi de alí a unha hora. Abondaría con que K. petase tres veces na porta pra que lle abrisen.

O despacho estaba mesmo diante da despensa. Somentes había que atravesar o corredor. A pousadeira estaba xa no medio da peza, xa tiña a luz acesa e miraba pra K. inqueda i alporizada. Pro aínda se produxo outro retraso. Gerstäcker estaba no corredor agardando a K. pra lle falar. Non foi doado ceibarse dil, e tivo que se meter no argumento a pousadeira, a cal botóulle na cara a súa falla de educación. Xa estaba pechada a porta do despacho, e aínda se ouvía a Gerstäcker berrar:

—Entón, ¿ónde? ¿Ónde?

I as súas palabras misturábanse ós seus salaios e soletadas i á súa tos.

O despacho da pousadeira era unha habitación pequena i en desmasía quente. Decontra á parede había un pupitre i unha caixa forte de ferro, i ó fondo un grande armario i unha otomana. O armario ocupaba media

habitación, porque tiña tanto de longo como a parede, i era, además, un armario de muito fondo. Tiña tres portas corredizas. A pousadeira pediulle a K. que se sentase na otomana, namentras ela se sentaba no sillón xiradoiro dediante do pupitre.

—¿Ti adeprendiches, por un casual, o oficio de xastre?, perguntóu ela.

—Non, nunca, dixo K.

—¿Qué é o que ti és, entón?

—Agrimensor.

—¿E iso que é?

K. espricóullo como puido. A ela abríaselle a boca.

—Todo iso non pode ser verdá. ¿Por qué non me dis a verdá?

—Ti tampouco a dis.

¿Eu? ¿Voltas a me insultar? E si eu minto, non penso que teña que che dar contas a tí. ¿I en qué minto eu?

—Ti non és somentes a pousadeira, como queres aparecer.

—¡Vaites! ¡Semella que andas de descoberta! ¿E logo, quén son eu? ¡Dende logo non miréi tipo máis atrevido que ti!

—Non séi o que serás además de pousadeira. O que eu vexo é que ti levas traxes que non lle van a unha pousadeira, traxes, además, que ningunha outra persoa que eu coñeza leva nista vila.

—Así que volvemos ó comezo. Porque ti non podes calarte, ¿non é? Isto é máis que atrevimento. Ti pórtaste coma un neno que adeprendéu unha cousa e que ten que a estar decindo de corrido a cada hora. ¡Fala, fala! ¿Qué teñen de especial os meus traxes?

—¡Si cho digo non che vai gustar!

—¡Con rirme! E ben, ¿cómo son?

—¿Queres sabelo? Pois ben, son de bon tecido, e de seguro que caras, pro pasadas de moda, recargadas, mui estofadas, sobradas de adobíos. E non lle van nin á túa idade, nin ó teu tipo. Nin ó teu oficio. Por iso me solprenderon cando te miréi por primeira vez no corredor, fai unha semán.

—¡Vaites! ¡Pasadas de moda, recargadas! ¿E qué máis? ¿E de ónde tiras tanto saber en traxes?

—¡Pra isto non foi falla ter estudado!

—Si, ti mirás pra min e xa está. ¡Ti non tes necesidade de estudos de xastre ou de modisto, e ti sabes o que pide a moda! ¡Non te non vou a poder deixar fuxir! ¡Eu teño unha paixón polos traxes ricos e fermosos! ¿E qué dirías vendo ise armario cheo de vestidos?

Ergéuse i abríu as portas. E K. puido mirar unha manchea de traxes que enchían totalmente o armario. Cáseque todos traxes escuros, grises, castaños ou negros, todos coidädosamente pendurados.

—Veleiquí as miñas roupas. ¡Traxes pasados de moda, recargados! Iso dis ti. Pro aínda faltan outros traxes, que non me caben aquí. No piso de enriba teño dous armarios cheos, armarios meirandes que iste. ¿Calas? ¿Non te solprendes?

—Non. Xa agardaba algo como isto. Xa decía eu que ti non eras somentes unha pousadeira, unha fondista. Ti percuras algo.

—Eu non percuro nada máis que me vestir ben, elegante, e ti és un tolo, iso, un tolo, un neno, un home perigoso, un saco de malicias. ¡I agora vaite! ¡Vaite!

K. xa estaba no corredor, e Gerstäcker collíao pola manga, cando ouvíu á pousadeira berrar tras dil:

—¡E mañán tráenme un traxe novo! ¡Ó millor mándote buscar!

—Nota e traducción de A. L.

GALICIA NA OBRA DE CUEVILLAS

Perfil intelectual

Vicente Risco, nun agudo ensaio sobre dos homes da súa xeneración, dí que consideraban ó mundo como cousa que había que aturar cunha postura de dandysmo. O seu tempo, conscente da decadencia en que se mergullaba, estaba esencializado —en xéral— por unha fonda nota de pesimismo. O arte non tiña daquela un rol social. Tencionábase que fora o goce esotérico dos escollidos, unha revelación mística, a fiestra de Mallarmé, dende a cal se lle voltan as costas ó mundo. Era a evasión dos insatisfeitos, o trunfo dos vencidos da vida. Aquiles homes, desentendidos dos acuciantes probremas do seu redor, matinaban seren, de tal xeito, o humanismo que se arreda, soberbo, do mundo podre; que quería formar o seu mundo, un mundo interior.

Antre istes homes figura Florentino L. Cuevillas. E il mesmo deseña, tamén, os tempos da súa mocedade cun criterio semellante. Son os tempos —di—do decadentismo, simbolismo, ou nephelibetismo. Cuevillas, coma outros mozos coetáns, síntese alonxado —en alonxamento despeitivo— de todas as orentaciós políticas, sociás ou científicas da civilización oicidental. "Entocados nas nosas torres de almasí, ben acochados no himation dos gregos, no albornoz dos árabes, ou nas túnicas de Oriente, vivíamos pensando no que xa pasóu". No mundo andaban a se producir anovamentos trascendentes. Pero a pesares diso, e a pesares de Withman, de Verhaeren, de Marinetti, "non chegamos —engade— a pousar a un lado as vestes de Oriente, pra vestírmola chaqueta, e seguimos envoltos nas nosas soñaciós".

Nembargante, non había tardar a hora na que os viaxeiros de lonxanas cosmogonías, se afincasen no solar propio, identificándose coa súa realidade e a súa esencia. Cuevillas, estudante de Filosofía e Letras primeiro e de Farmacia despóis, cobra afición á literatura; dá probas dun gosto escolleito nas súas leituras, i emprincipia a escribir cun estilo sinxelo e requintado. Son os días do modernismo. O mundo irreal do modernismo, coas súas estilizaciós prerrafaelistas, os seus abarrocamentos de coor e de sonido, os seus temas onde o ensono misterioso i esótico enlaza cun realismo morboso, cadra ben ás aficiós do escritor ourensán. As primeiras produciós que saen da súa pluma, amósanse vencelladas a il, nunha interpretación literaria ben definida; máis tarde evidenciaráse a evolución, pero sin que cheguen a desaparecer totalmente os ecos infruenciadores.

Aló polo ano 1920, Castelao, Risco, Cabanillas e Lousada Diéguez, deciden fundar unha revista literaria; e a revista xurde en Ourense baixo o tídoo de "Nós", dirixida por Vicente Risco. A síntese do ideal que axunta ós seus fundadores, foi: Categorización cultural do autóctono; erguemento da espritualidade galega dende o plano da vulgaridade cotiá, ó plano do trascendente, da universalidade. Colaboran dende fora, na nova publicación, Teixeira de Pascoaes, Leonardo Coimbra e máis Phileas Le-

besgue. O saber popular ocupa unha seición, e noutra danse novas de todo o movemento literario galego. Os poetas chegan ás súas páxinas. Recóllense, coas colaboracións portuguesas, outras das terras céltigas; estudos de filosofía, de literatura, de arte. ensaios económicos e traballos etnográficos e arqueolóxicos.

Cuevillas é, niste intre, un inteleitual reintegrado totalmente ás esencias da súa terra. As circunstancias penosas porque atravesaba Galicia, e o mirala alonxárese dos seus ideás, fanlle aprestarse a intervenir, a empregar a súa voz e a súa pluma ó servicio da cultura propia. Pero Cuevillas formárase no estudo das Cencias Naturás, e iste feito vai operar no xeito fundamental da súa obra. Sae así ó campo cultural galego, vencida a inquietude interrogante e o desalento que tiña caraiterizado ó seu mundo anterior. A tarefa que emprincipia, se non enroita agora cara á literatura, como en grande parte dos seus coetáns, senón cara a investigación. A ista tarefa consagrará, sustancialmente, as conclusións da súa obra inteleitual, o infruxo da súa persoalidade sobre as novas xeneracións.

En troques da preocupada matinación contemplativa, emprenderá unha laboura constructora. Cos procedementos científicos modernos, parte a faguer o estudo da nosa prehistoria, e dos primeiros tempos da nosa cultura; crea un ámpito de pescuda, e unha escola que secunde e alongue a súa tarefa. A aventura heroica de Cuevillas, é unha empresa determinada pola necesidade da hora, e acometida con ardente vocación. Asín, a conciencia dos homes do seu tempo de que Galicia necesita traballos que a leven a unha superación, non se fai en Cuevillas só literatura —maravillosa e construtiva literatura—, senón unha disas aitividades de urxencia. Emporiso, supera dende o primeiro intre o negativismo e o desalento, pra se adicar a alcontrar valores, e deixalos inconmovibremente afirmados no seu estudo interpretativo.

A obra erudita de Cuevillas abrolla coas raigañas afincadas na preocupación polo ser e os destinos de Galicia. Pudorosamente acobilla istas inquietús, namentras trata de desentranar o primeiro nas súas forxas prehistóricas, e de servir ós segundos co labor que está na súa man.

O PREHISTORIADOR

Chegóu o escritor ourensán á prehistoria, despóis de estudar as antiguedades romás —partindo dos mestos volumes de Mommsen—, e de tér lido ós historiadores clásicos. Emprincipióu publicando na revista "Nós", miliarios e inscriciós romás inéditas. E praiticando, tamén, as primeiras escavaciós na "Cidade" de Porto Quintela, onde Baños de Bande, que identificóu coa mansión de Aquis Querquernis, do Itinerario de Antonino Caracalla.

O estudo dos orixes do pobo galego estaban sin faguer, e a nosa prehistoria mantíñase envolta nunha mesta escuridade. Murguía e Saralegui non fixeron outra cousa que presentir, mais sin que concruiran nada que poidera comprobárese. Foron Barros Sibelo e Villamil e Castro, os primeiros que estudaron sobre restos prehistóricos, pero dun xeito illado e asistemático. Tampouco as fontes clásicas tiñan sido espurgadas ata o esgotamento, pra ver en conxunto o que os historiadores e xeógrafos gregos e románs dixeran dos nosos antergos. Por outra banda, os escritores galegos do XIX, non coñecían enteiramente os traballos que se facían nas terras onde ises estudos ían máis adiantados.

Veleiquí cómo a prehistoria de Galicia emprincipióu a se anovar cumpridamente, por obra de Cuevillas. Non só á luz das descobertas eiquí

feitas con senso metódico, senón á dos modernos conocementos vixentes no mundo culto. O investigador ourensán, comezara a publicar en "Nós" —en colaboración con Risco e Otero Pedrayo— as "Fontes da Historia Antiga de Galicia". Soio chegóu a aparecer a primeira entrega da "Ora Marítima" de Avieno, referente á nosa terra. Nembargante, co gallo dista fracasada publicación, Cuevillas fixo moitos milleiros de valiosas papeletas; e iste esforzo habíalle servir pra os seus traballos posteriores, especialmente pra a "Edade de Ferro na Galiza". Foi mesmamente iste, o primeiro e millor estudo de conxunto encol do tempo dos celtas no noso país, rigurosamente fundado no estudo dos testos arqueolóxicos.

Parella á istes traballos de gabinete, Cuevillas emprendéu unha chea de escavaciós, que deron orixe a abondosas descobertas. A máis importante foi, quizaves, a da citanía de San Cibrán de Lás, concello de San Amaro, ó pé do monte de San Trocado. Esploróu, tamén, moitas mámoas, enterramentos dos galegos neolíticos i eneolíticos.

Vicente Risco, que tantos e tan avisados estudos leva feito sobre a empresa cultural levada a cabo polos homes da súa xeneración, dixera istas xustas palabras: "Cuevillas estudóu minuciosamente a Cultura dos Castros, nos seus restos arqueolóxicos, nas noticias dos xeógrafos e historiadores gregos e románs, nas súas supervivencias populares. Determinóu o que se pode determinar da súa estensión e localización xeográfica, densidade demográfica, repartemento no país, habitación, alimentación, economía, orgaización social e política, arte, relixión, costumes. Determinóu a supervivencia da orgaización tribal dos Calaicos durante os séculos da dominación romá, na que conservaban os seus nomes e os seus cultos, e aínda nos comezos da Edade Meia".

Foi sin dúbida, Cuevillas, un autodidacto na ciencia prehistórica. Nembargante, estaba en condiciós de caletrar na téinica do seu cultivo. Inclinado ó saber sistemático, e con vocación científica, sabía descobrir na paisaxe circular, ou nun pequeno ouxeto, o latexo remoto das albadas da cultura. Dise xeito, todos os elementos que integraron a Galicia anterior á historia —homes, modos de vida, obras humás— foron amorosa e vitalmente comprendidos e interpretados polo intelixente pescudador. Afirmaría daquela, a xenuina peculiaridade do vello país. E lembrando o primitivismo de Galicia, soñaría infatigabremente no recobro da autenticidade esquecida.

O ESCRITOR LITERARIO

Cuevillas, como xa temos dito, formóu parte da xeneración "Nós". Os homes todos dista xeneración, que representaban unha protesta viva a prol das esencias autóctonas, reivindicaban o fundamentalmente peculiar do país propio. Honraban as épocas nas que se formóu o noso esprito: as primitivas, nas que se inicióu o caraiter e a fala, e as outras máis serodias nas que Galicia se asomóu a Europa. E asomándose iles tamén ó mundo, sentíanse fillos do seu tempo.

As leituras mozas puxeron a Cuevillas en contaito vivo coas culturas estranas, e, polo tanto, coa fluente aitualidade da Historia Universal. Como escritor, procedía orixinariamente —asegún indicamos— do modernismo, cuia resonancia se nota no seu estilo, sempre limpo e suxestivo. Logo, o amor ó estudo da súa terra, xunto cos conocementos adequiridos, espertaron o seu entusasmo polo ser e o esistir do pobo galego. Foi asín un aficionado á erudición, un escritor que léu copiosamente. O froito das súas leituras mistúrase co das couservaciós da realidade que o arrodeaba.

Toda a obra literaria de Cuevillas é un preocupado sentir a Galicia, un vivir a preocupación dentro de sí. Home de áxil mentalidade, de aguda perspicacia, chegóu ó periodismo —que moitísimas veces cultivóu anónimamente— pra verquer nil isa súa preocupación. Intelixente e avisado crítico, limpóu, nunha chea de ocasiós, coa lexía cauterizante da súa prosa artísticamente madurecida, ós homes e ós seus costumes; é decir, ós seus malos costumes. Na escola do xornalismo adeprendéu, quizaves, a recoller as ouservaciós resaltantes na vida ou nas ideas. A par dos seus ensaios de investigación e crítico-históricos, están os moitos que, infatigablemente, lle suxeriron as impresiós de Galicia, o seu país. Ises traballos andan esparexidos por moitedume de revistas; e todo o mundo sabe deica que punto de distinción sinalóu —nalgunhas disas publicación— a presencia da súa persoalidade.

Pra Cuevillas —increbantábelmente fiel ós manes étnicos do solar natal—, o campo e os seus habitantes, representan unha Galicia real, sólida; a súa beleza verdadeira. Imos descobrir algús aspeitos da paisaxe disa súa Galicia estética i entrenabre. Sigamos os deseños do propio escritor, cando, por exempro fala do outono galego:

"É nas ribeiras da nosa terra, onde o outono pinta os seus cadros. Son primeiro soio unhos lixos roxos, que estouran antre as viñas como estouran os foguetes no meio da noite; e veñen logo outros lixos, marelos e mourados e verdegados; e deseguida, onde había denantes unha viña hai agora un xardín. E os xardís xurden axiña, perto e lonxe...".

Veleiquí unha cromática e alquitarada visión da paisaxe; unha sotil, percurada escelencia das súas liñas, das súas coores; e tamén —inda que o anaco trascrito non a recolla— dos seres animados que lle emprestan movemento. Isa estampa, de lonxanas relembranzas modernistas, que atingue á paisaxe galega nalgunhas descriciós de Cuevillas, é tanto unha copia visibre da realidade coma o trasunto que as imaxes teñen deixado na ialma do escritor.

O arco paisaxístico fire de cote a súa ialma, e arrinca dela sons diversos, asegún seña a paisaxe, e asegún esteña templada a intimidade do esprito sonoro. Asín, Cuevillas nega que o sol sexa ledicia no noso país. Pra il eiquí son ledicia as nubes mestas ben preñadas de choiva; as néboas esfarrapadas nos outeiros; a iauga batendo no chan mol; a humidade criadora de ouricelos nas penedas, e nas pedras labradas. É ledicia a luz morna, a lentura tépeda, nai amante das herbas, principio fecundante das nosas sílices.

Apetez o escritor o ceo de Galicia cando está coberto, ou siquera embazado. Emporiso confesa o seu amor a todas as chuvias: "As que veñen de vagariño, mainas e asosegadas; as que baixan a fío, i erguen meias esferas nas pociñas e nas pozancas; e as que, puxadas polo vento, baten como látigos nos vidros das fiestras, pra desceren logo por iles embaixo como se foran as augas dun cadoiro".

A gabanza da néboa aparez insistida en varias prosas de Cuevillas. Unha das máis espresivas, é a do que il chama alento do Miño ourensán. Nisa prosa vaise refrexando, case plásticamente, a formación e o desenrolo da néboa miñá. Primeiro é soio un vapor lene, que se pon por riba da corrente como se a iauga se tivera caldeado i estivera a piques de ferver. Logo, iste vapor vai rubindo e avantando, e conforme corre vaise amestando e concentrando; e os que pasan son soio sombras, e as luces lonxanas,

pequenas estrelas roxas, e as máis achegadas semellan que se teñen estrelado e crebado contra do ár.

Diante da ollada do escritor, a terra galega faise paisaxe. Ista paisaxe empresta sustentamento físico ó home e á historia, nutre de visiós os ollos do que riba dela vive, incita na súa ialma emociós espritoás, póno en comunidade cos seus entergos e acende a súa espranza de home. Moitas produciós literarias de Cuevillas, evidencian tal xeito de enxergar a paisaxe. Nalgún intre, a figura humá amósase enmarcada líricamente no esceario paisaxístico, descrito con belida precisión. Eis cando o escritor lle indica á moza que desza ó muíño, sinalándolle o camiño que ha seguir:

"Has ir no comezo—dille—por antre as chousas con hortas que hai por baixo mesmo do teu lugar; pasarás deseguida polo Soutogrande, e mirarás os castiñeiros que agora emprincipian a botar a frol; logo, deixarás á direita a veiga do señor Nicasio e á esquerda o lameiro do señor Alberte, i estarás xa na cima da costa que corre cara o río. É moi pina a costa, e soio ten carpazas e toxo no seu chan, porque os árbores non poden medrar nil. O camiño é branco, e dá voltas e reviravoltas como se tivera medo de cair se fora direito. Dende o alto óllase, de tempo en tempo, a corrente do río que espella entre amieiros".

Frente a ista precisión descritiva, o escritor móstrase outras veces evocador de sinxelas referencias á paisaxe dexergada. É o caso, antre varios máis, da evocanza que fai da vila de Rianxo. Cuevillas estivo nela nunha soia ocasión, e por breve tempo. Pero da súa visita quedóulle pra sempre unha imaxe da vila, composta por cousas desordeadas, inda que nidias nos seus perfís individuaes. "E cos ollos interiores—cóntanos—, con ises ollos que non se abren nin se pechan cando ún quer, vexo a torre dunha eirexa, o balcón de pedra dun pazo, os brasós das fachadas fidalgas; e logo, a gracia recollida dunha casa mariñeira, un peirao o un mar azul".

Evocacios do pasado

Toda a vida do país galego, a que foi e a que virá, aitualízanse na emoción suscitada pola súa paisaxe, en quenes, como Cuevillas, poideron e souperon dexergala como paisaxe propia. A paisaxe de Galicia ten sido, pra il, alfar do pasado e do presente, cruxol tamén da espranza. En certa maneira, ven ser o fundamento da súa Galicia ideal. É a beleza, moitas veces melancónica, das súas descripciós, trasunto da que nos seos do seu propio esprito, ten a Galicia posibre e peleriña que o escritor soñóu no seu balcón ourensán, namentras unhas nubes cincentas corrían e se esfarrapaban no ceo azul.

Cuevillas gozóuse de cote nunha Galicia orixinaria i enxebre. A Galicia prehistórica e protohistórica foi, pra il, o manantío da historia galega: Un agurgullar de auga cristaíña que cantaba coa enxebreza e a ledicia da aurora; fontaídas da nosa autenticidade primitiva.

O amor polas lembranzas anteriores á historia, o agarimo polas lembranzas do tempo lonxano influían en moitas criaciós literarias de Cuevillas. Emporiso, en grande parte do seus ensaios ten pasado do aspeito aitual das cousas, ás evocaciós das culturas prehistóricas. O pretérito remoto da esistencia galega tense misturado coas impresiós momentáneas do mundo circundante. Pero si ben se afanóu en considerar o pasado máis

vello, debe de se estimar que o fixo en función de peculiarizar a vida do seu propio pobo.

En ocasiós, a saudade do que foi e que sinte esmorecer, vóltao elexiaco. Con iste tono elexiaco, evoca ó carro de bois: "¿Quén sabe cántos anos e cántos séculos levas rolando polo mundo vello, carro dos nosos antergos? Denantes das terramaras da Idade do Bronce e dos castros da Idade do Ferro, xa ti andabas a laiarte polos camiños do mundo, carro galego. E ninguén sabe cándo emprincipiaches a laiarte". E Cuevillas sinte a anguria de que istes carros do seu país, paren de andar polas rúas das nosas cidades, e que paren de se laiar nos nosos camiños aldeáns. Sinte medo de que istes carros vaian desaparecendo uns tras outros, dise xeito calmo e impracábele con que desaparecen as cousas que non han volver.

A saudade faise afirmación, cando as descobertas científicas xustifican os motivos das vellas léndas. Así, a da Santa Mariña das Augas Santas, apoiada polo estudo da cidade castrexa de Armeá. Noutros intres, o espríto do tempo primitivo fala pra tecer o contraste co tempo novo. Tal o xurdio diálogo que, en "Noite na Citania", manteñen as almas heroicas de Lovesio e de Clutamo. E ás veces é o trato, en forma literaria, dos temas da súa especialidade, como en "Ligures contra celtas", "No tempo máis vello"; e mesmo en "Cómo nascéu a cidade de Ourense", ou no que se refire á mitoloxía e historia da paisaxe trasalbesa. En case todos ises cadros, asociados co esquema que se formóu pra sí da cultura galega, advírtese a tendencia á liberación de feitos e valores esquecidos, a revivir a anterga proxenie dos nosos devanceiros.

Galicia, soia i espida, ten de voltar a ollada cara o manantío da súa nenez primeira; ten de acobillarse baixo do verde albre que ensombriza o nidio abrollo da súa primitiva galeguidade; ten de saber adiviñar a segreda vea que no seu seo aínda flúe. E cando así seña, Galicia poderá percorrer novos e insospeitados camiños no tempo futuro, poderá continuar o seu vóo detido.

O certo é que na obra de Cuevillas descóbrese sempre unha tendencia a percurar a autenticidade do país, dentro do país mesmo. A aventura esculcadora do escritor, quere chegar á intimidade verdadeira da súa terra, á súa primitiva e íntima esencia. A terra determina ó home, i é determinada par il en comunidade estreita de vida. Por iso a paisaxe é patria, xa que, ademáis de ser o solar dos nosos antergos, exerce unha aición viva, paterna, encol dos homes que nela e dela viven.

Pesimismo i espranza

Case todo o labor literario de Cuevillas amosa unha doble vertente: por unha beira, o pesimismo frente ó avance da desgaleguización do país; por outra, a fé inabalabre en que as esencias galegas se non perderán enxamáis.

O escritor aproveita o ensino das vellas culturas que precederon á historia, e a leición que a Edade Meia dictóu; mergúllase na visión da paisaxe e da vida galega, no campo e na cidade; e pinta, logo, o cadro ideal dunha Galicia tal como se lle aparez, ateigada de valores e de enerxías. Ise cadro modélico preséntao como aguillón pra as xentes cansas que anceian pra o seu pobo un porvir de vida próspera. Porque pra Cuevillas, Galicia é unha perpetua espranza de renacemento. Algo como Brumilda durmida no seu leito de pedra e arrodeada de chamas, en espera dun Sigfrido que a esperte e a faga andar polo seu verdadeiro camiño.

No século XV, Galicia foi derrotada pola política renacentista. O pensamento, a cultura, os xeitos propios, emprincipian, dende isa época, a se perder na imitanza do mundo vencedor. Diante dise feito duro, tan brutalmente ineludibele, ¿qué podería faguer o país galego? Podería voltárese ó seu ser meieval, e vivir invariabremente nil, de fronteiras a dentro, e iso fixo o pobo. Podería tamén empeñarse nun calco servil do que os trunfadores faguían e pensaban, e non outra cousa fixeron as miméticas minorías reitoras. Pero había outra solución, a verdadeira: Asimilar "galegamente" o alimento histórico ofrecido por Europa, recrear de xeito orixinal todo o que de "galegamente" aproveitabre podía alcontrarse no mundo moderno. E isto foi, mesmamente, o que, após de catro séculos, viñeron a preconizar Cuevillas e os homes do grupo xeneracional de que formaba parte.

O prehistoriador ourensán afirmóu de xeito esplícito, que Galicia é un país que ten de seu fartura de caraiteres que a individualizan, e que son visíbeles dende moi antergo; probabelmente dende que os primeiros seres humáns chegaron ós seus vales. E aínda di: "Compre que os que de veras queren á nosa terra, deprendan, pra non esquecela, ista verdade: a verdade de que a ialma de Galicia non pode deixar de ser, nin convertirse noutra ialma; e que soio desparecerá cando o mundo desapareza".

Referíndose ás xentes emigradas do país, láiase do seu desvencello espritoal, i escribe: O pior perigo pra os pobos, que, coma o noso, viven en dispersión, é iste de que nunha porción considerábele —case a máis rica, a máis aitiva, a máis arriscada— esqueza as veigas, os ríos, o mar e as montanas do país que deixaron, por outro país que non era o seu.

Pódese decir que Cuevillas pasóu a súa vida toda lembrando a Galicia i esperando de Galicia: dúas aitividades espritoás que se engarzaban antre sí con engarce moi esencial dentro da súa ialma. O camiño que il presentía aberto ás posibilidás da súa terrra foi sempre o mesmo, ó longo da súa vida enteira: o que se nos ofrecerá ós galegos cando seipamos fundir en orixinal e fecunda unidade, dentro do noso esprito, a peculiaridade más íntima da nosa caste e a aitualidade máis viva da Historia universal.

Esculcando nos testos literarios do escritor, enxergamos que o atraguían, así como a paisaxe e o mundo nela mergullado, as almas homildes e iñoradas dos labregos. No pobo labrego estudaba os costumes, e as léndas e a fala. Pero tamén foi percurar nos poetas e nos artistas, o cerne da galeguidade. Estuda a poesía de Curros, e comenta que escribiu moito e ben. Mais, con todo elo, o grande poeta de Celanova non sería o que hoxe é, se non tivera botado o lume das súas estrofas sobre das disgracias do seu país; e se, ó esteriorizar as súas propias mágoas, non tivese empregado a lingua da súa terra, a fala de Galicia. Ocúpase da persoalidade de Lamas Carvajal, e apricalle istas ilustrativas palabras: "Noutro país houbera sido Lamas o troveiro do movemento popular, a verba rimada dunha etnos posta en pé; e os seus versos houberan sido cantados nas rúas das cidades e nas corredoiras dos campos, por xentes arripiadas pola emoción. Mais Galicia non entendéu a prédica do poeta, porque ela, a coitada, noin sabía que o seu sofrir lle viña do terríbele xacer no leito de Procusto".

Fai aínda poucos anos, analizaba con crítica lucidez isa melodía de plástica popular que se chama "As cruces de pedra na Galiza". E o agudo ensaio deu pe pra formular a seguinte afirmación. A arte esgrevia de Castelao tivo sempre unha inmensa forza de evocación; tivo a virtude

de engadir á representación dun ouxeto todas as cousas nas que se encaixa e polas que está encadrado, e de recoller nil todo o ambente que lle é propio. Non é pois estrano, engadía, que nistes cruceiros veña metida toda Galicia...

CABO

Florentino L. Cuevillas amóu coma poucos o idioma natal, e nos seus escritos fixo gala dunha grande riqueza lésica e dun espresivo rigor sintáctico. Amóu a fala propia, e ó seu intelixente cultivo adicóulle meritorios esforzos. Andivo a percurar sempre, cobizosamente, as esencias galegas, mentras outros se desvivían por imitar as modas estranas. A reorgaización espiritoal e material do seu país, ten sido pra il, dende os anos mozos, o cabo dos seus soños.

No orde persoal soupo conciliar as obrigas de funcionario perfeito, cunha prodixiosa aitividade inteleitual. Axil, incansabre, sorridente, traballaba a eito, e viviu sometido a un horario imperturbábele. Ten de sabérese, ademáis, que, sobre toda isa aitividade, desenrolaba unha vida social intensa; porque foi de cote un home que ten gostado da conversa e do contaicto humán. Era exemprarmente sincero e cheo de bondade. Como amigo se non podía desexar un home máis amábele, máis tolerante, máis distinguido, dun trato máis cómodo i elegante coma o que ofrecía o seu contaito. É seguro que todos os amigos de Cuevillas coidan que a súa amistade ten ilustrado a súa esistencia, e ten contribuido a faguela plausible e facedeira.

A xeneración de que formóu parte Cuevillas, como tal xeneración, está chegando ó punto do seu rendimento e da súa vitalidade. Coa súa propia desaparición, as de Castelao, Risco, Lousada Diéguez, Cabanillas, Viqueira..., a xeneración quedóu case desarbolada. O único caraiterizado membro que hoxe sigue en chea labor de cultura representa nestora ó Grupo "Nós", que ten e terá un peso decisivo na historia das letras e da sensibilidade. Nise grupo, o prehistoriador ourensán protagonizóu un básico papel: Foi guía espritoal da Galicia antiga, ó tempo que propugnaba a europeización da moderna; escritor que meditaba e lía; científico solvente, cando estaban de moda as improvisaciós...

SALVADOR LORENZANA.

"EX-INDIGENTIA"

Queremos falar de un antiguo amigo ou, máis ben, do que representaba un antiguo amigo. Porque, ¿cántos habería como il? De fixo, non tantos como pra formar unha masa, pero sí os suficientes pra que non fose o seu un caso puramente individual, pra que il —chamarémoslle X.— constituise un fenómeno en consonancia cos tempos, posiblemente sintomático.

X, non era nada. É decir, era lavaplatos cosmopolita. Lavaba platos nos restaurantes i hoteles de Francia, Inglaterra, Suiza, Suecia. Lavando platos percorrera boa parte de Europa i aprendera, millor ou pior, varios idiomas. E non é que lavase platos pra conocer Europa nin para saber idiomas. Pero non nos adiantemos.

O feito de que se lle poisede aplicar o calificativo de "cosmopolita", non deixa de ter importancia. En tempos anteriores —os da "belle époque", si cadra— o cosmopolitismo estaba máis estreitamente asociado a unha situación de privilexio ou, polo menos, a un especial saber amañarse pra vivir ben. Era un luxo, ou un arte, de unhos poucos, de millonarios ociosos, de príncipes no desterro, de pícaros elegantes. Había escritores "cosmopolitas". Falar de ambientes "cosmopolitas" era falar de un mundo raro i esquisito, pechado pra o común da xente. Creemos lembrármonos de que tamén algún serio filósofo escribíu en loubanza de unha cadea de hoteles cosmopolitas.

Eisí que hai o caso dos que chegaron ao cosmopolitismo "ex abundantia", como feliz consecuencia de non menos felices antecedentes; i hai, por outra banda, os que, como X., eran cosmopolitas por non seren nada, cosmopolitas "ex indigentia". Son istes últimos o que, como apuntamos ao principio, estaban en consonancia con unhos tempos ben diferentes dos da "belle époque".

En comparanza coas xeneracións precedentes, parecía que en X dábase un tipo novo de español. Reconocendo, naturalmente, que outros moitos españoles, denantes que il, tuveran espíritu internacional e vagabundo. Pero, pra empezar, non estamos seguros de ter pleno dereito a considerar a X. como español sin máis. Pois X. carecía de centro social e xeográfico. Pra X., psicolóxicamente, Londres ou Paris estaban tan perto como Madrid. E non é que fora un europeista. Pra o europeista, hai que traguer Europa á casa, compre europeizar España. A X., en cambio, o que lle pasaba era que, realmente, non tiña casa. Non podía sentir problemas "nacionales". Non porque os despreciase. Era respetuoso cos valores literarios e, intelectualmente, tomaría en serio mesmo as posturas máis nacionalistas, mesmo a introvertida i agustiniana solución proposta por Ganivet na súa fórmula famosa: "Noli foras ire, in interiore Hispaniae habitat veritas". Pero con ista tesis —"in interiore Hispaniae habitat veritas"— non tiña X. a mínima posibilidade de identificación da mesma maneira que tampouco a tiña coa tesis contraria. Non é que sentira ningún escepticismo especial sobre España; o que lle pasaba, repetimos, era que non podía vivir como propio o problema nacional. Pra il, o problema

español, que tanto preocupara aos intelectuales, esleírase. Esleírase formalmente como tal problema español, antes de se ter resolto. Ben entendido que esleír non é destruir; é asimilar.

Esleírase, ¿en qué? Pensamos que o disolvente eran os problemas mundiales, os graves problemas que abranguían e importaban a todos os homes. En certo xeito, X. —como, en maior ou menor medida, todos os seus coetáneos— era un ser no mundo máis literal, máis ao pe da letra. E, consecuentemente, tanto lle tiña estar eiquí como aculá.

Non é de estrañar que rasgos semellantes aos de X. se deran en todas partes i épocas. Lemos que Collín Wilson escribíu "The Outsider" polo día, no Museo Británico, mentras que, de noite, pra subsistir, traballaba de lavaplatos. A mesma profesión atopamos na biografía de Allen Ginsbergh, poeta de "Howl", o berro escandaloso da "Beat Generation": "...Times Square, amigos in jail, dish washing" dinos nun pequeno esquema autobiográfico. Os exemplos poderían doadamente multiplicarse. Naturalmente, non nos fixamos agora pra nada no discutible valor intrínseco de "Howl" ou de "The Outsider".

En canto a predisposición pra se mover, siñala William Carlos Williams do propio Allen Gingsbergh: "He was always on the point of going away, where it didn't seem to matter...".

Da indiferencia pra estar eiquí ou aculá, déunos Henry Miller, xa hai anos, ao comenzo do "Tropic of Cancer", unha graciosa espresión: "É agora —traducimos— o outono do meu segundo ano en Paris. Fun enviado eiquí por unha razón que aínda non poiden dar acrarada".

Non abondan, entre os escritores españoles, as mostras de iste apático e filosófico cosmopolitismo. Quizáis foi Baroja un dos que con maior naturalidade soupo andar por diversas ciudades europeas, anque un pouco con actitude de ouservador profesional, unha actitude paradóxicamente deformadora.

Despóis de iste breve paréntesis, voltemos ao noso persoaxe. Estaba direitamente mergullado, decíamos, nos problemas mundiales, nos graves problemas que importaban a todos os homes. Istes problemas encaixaban na denominación común de Guerra Fría. Non se trataba soio da loita política entablada fundamentalmente entre as grandes potencias, coa constante ameaza de unha guerra nuclear. Tamén no campo técnico e científico, no artístico, etc., os sucedos eran desconcertantes; e tanto podían lograrse as maiores fazañas como as maiores monstruosidades. O caso é que, da suma total, resultaba o convencimento de que todo era posible; e non soio, repetimos, na política internacional e nacional —tendo en conta que do xogo das dúas políticas orixinábase unha intensificación de iste convencimento—. Era, en definitiva, a crisis xeneral tantas veces descrita.

En contraste con iste xigantesco despregue de posibilidás históricas, quedaba o alcance ridículo das posibilidás individuales. Mais decir ridículo aínda é decir pouco. Das concretas circunstancias ibéricas en que X. —que, niste punto, aínda máis que en outro ningún, non constituía un caso especial, escepcional—, estaba encadrado, salía, en resumidas contas, o seguinte balance: X. non contaba con nada e, polo tanto, non podía nada. De tal maneira, que a desproporción entre a súa miseria i o ritmo dos tempos, resultáballe demasiado forte pra se poder resignar a ela tranquilamente. Pero, por outra parte, ¿cómo non resignarse? Os maestros estoicos —esgrevios adiantados do cosmopolitismo— predicaban a resignación voluntaria e intelectual, a única resignación auténtica. X. carecía de forzas pra acadala. Estáballe vedado tamén o camiño da falsa resignación, a ins-

tancia de un refuxo compensatorio que lle fixera esquecer o conflicto primitivo. Ou seña: non podía resignarse.

A falla de resignación confúndese coa impacencia. Agora xa podemos contemprar máis comprensivamente a impacencia de X., o seu non estarse quedo. O seu continuo trasladarse de un sitio a outro, i a súa teima dominante en relación a cada sitio, ao non poder acougar verdadeiramente: a de perdelo de vista. Alonxarse. En todo movimento hai, además do movimento mesmo, un principio i unha meta, un "terminus a quo" i un "terminus ad quem". Normalmente, ún móvese de un punto pra chegar a outro. Pois ben, a X. o que lle faltaba era o "terminus ad quem". Ou, millor dito, o seu "terminus ad quem" consistía xustamente na eliminación do "terminus a quo". Era, polo tanto, un "vrai voyageur", tal como foi definido por Baudelaire:

> Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
> Pour partir...

Pero viaxar, en principio, é un pasatempo caro, e non un medio de vida. Transformalo en medio de vida, era transformarse en lavaplatos cosmopolita.

Hai que siñalar, non oustante, que a X., galego de nacimento, o cosmopolitismo non lle privaba de ser, ao mesmo tempo, un galego consciente, un pouco común conocedor de Galicia e de todos os seus aspectos e problemas. O fenómeno non sabemos si ten ou non esplicación lóxica. Pode que non. Cabe supoñer, de todos os xeitos, que no espíritu cosmopolita producese un certo nivelamento de ciudades, pobos e latitudes. Un nivelamento —ou tamén un reviramento do que todo sai trastocado. As patrias grandes quedan abaixadas, i as patrias pequenas engrandecidas.

Pero non é que queiramos "salvar" a X., xustificalo éticamente, nin, ainda menos, outorgarlle unha categoría de exemplaridade. De certo, nunha "civitas" perfeita, nunha sociedade ideal, os lavaplatos cosmopolitas, en canto que son consecuencia de un íntimo sentimiento de desaxuste, en canto que son socialmente, pezas indaptadas, non collerán. Desde iste punto de vista, tipos como X. constitúen elementos negativos. Anque, por outra parte, xa hai tempo que o negativo foi visto como o eido no que aniñan as potencias pra o futuro.

A ún que o que quere é, mesmamente, perder o que ten, o que lle ocurre é que non ten nada que perder. Háchase, polo tanto, na condición de másima disponibilidade, na condición de másimo desapego a toda inercia conservadora. En teoría, pódese contar con il pra todo proiecto. É, socialmente, un home constructivo, un incondicional progresista. Na súa disponibilidade, chega ao que semella máis contrario a il mesmo: queremos decir que estará disposto mesmo a se facer sedentario, a se estabilizar nun chao. Ao cabo de contas, a loita contra do desexo de eliminación de presentes dados, é refugar un presente dado.

Na práctica, naturalmente, todo dependerá de cada caso concreto. O pulo inicial de rebeldía, pode sosterse i hasta medrar, pero pode tamén irese apagando, enguruñando, e daquela o suxeto acabará afeito á miseria do presente: o lavaplatos cosmopolita convertiráse nun común —nun vulgar— e resignado lavaplatos. Aceptará o autoembrutecimento como mal menor, acabará por esquecer, i hasta por odiar, todo canto lle preocupaba, arredarase definitivamente dos antigos camaradas.

Unha degradación ben lamentable. Porque a materia prima era boa. Por exemplo, temos o convencimento de que os millores, os máis puros destinatarios dos productos artístico-culturales, déronse, xustamente, nos lavaplatos cosmopolitas. Niles, dende logo, o interés por istes productos

non estaba subordinado a ningún outro interés —unha oposición, o brilo social, ou hasta o propósito de facer un libro—. Simplesmente, lían ou visitaban unha sáa de Arte como podían gorentar paseando, unha mañán de sol, ou como se abandonaban ao pracer de se sentir absolutamente libres, alleos a todo, incluso ao futuro i ao pretérito, recén chegados a unha ciudade lonxana. Un poderá laiárese de tales feitos, da sociedade en que ocurran. Ou poderá queixarse de que individuos tan ben dotados levaran unha vida eisí de gris, de extrasocial. Pero máis propio será non laiarse de nada, e considerar, poñamos por caso, que moitos homes de letras quizáis houberan escrito de outro xeito si houberan sabido que a clientela máis selecta habían tela, máis ben que entre notarios ou entre inxenieiros, entre lavaplatos. Seguramente, non é doado sospeitar, cando se cavila nas ventaxas esperimentadas nos grandes hoteles, que os párrafos resultantes han contar con lectores que tamén os esperimentaron, os grandes hoteles —pero traballando nos fregadeiros.

Pero, en calquer caso, non estamos fixos de que a hora dos lavaplatos cosmopolitas non teña pasado xa. Por isto, estuvemos referíndonos a iles en pretérito. Arredor de nós, xurdiron verdadeiras masas —agora sí, masas— de obreiros cosmopolitas, movidos por forzas moito máis elementales, moito menos metafísicas. O lavaplatos cosmopolita perdéu importancia. Quedóu afogado.

De X., concretamente, hai tempo que non volvimos saber máis nada. Ogallá que non acabara convertido en común lavaplatos.

CAMILO G. SUAREZ-LLANOS

DE INGLATERRA

Inglaterra é unha illa, e fáinolo saber deseguida que lle botamos o ollo. A fronteira co mare é máis que "natural"; é ausoluta. Primeiro, ó chegar polo Canal, amósanos a Illa de Wight, como unha cartela de pousada, ou como a premonitoria indicación topográfica no cadro dun primitivo. Despóis, si é pola noite, o parpadexo de luceciñas de tódolas córes, de Portsmouth a Southampton, semella o cacarexo de defensa dun galiñeiro alborotado polo bruído da sirea do barco. Hai que se calar i achegarse paseniño, como ladrós.

Ó atracar o barco son as dez da noite. A illa está fechada, coma si fora unha tenda, e non podemos desembarcar. Eiquí non hai cafés "abertos toda a noite". Non é país pra noitámbulos. É, nembargantes, país de nouturnios: Mr. Jekyll, Jack "o estripador", e tamén "As Noites" de Young. Cando o inglés se fecha na casa, a rúa i a noite quedan vacantes pra os monstruos que enxendra o sono da razón. As civilizaciós mediterráneas poboan as rúas i a noite, e dise xeito exorcísanas. Son dúas relaciós dipromáticas diferentes pra tratar co Demo. Os que non temos ainda casa, quedamos entremedias, durmindo no camarote.

De Southampton a Londres, o tren cruza o Hampshire, o Wessex de Thomas Hardy. A paisaxe non é allea nin eisótica pra un galego. Mais hai nila unha calidade especial. A paisaxe galega está humanizada; ista, ademáis, está empastada de historia. Ningunha cór é a mesma, porque están modificadas por lembranzas de tapices. Na paisaxe galega hai unha historia que está por facer; podémola imaxinar, vaticinar; eiquí xa se fixo. I o campo ten a serenidade ganada dunha nai.

Na luz grisalla do porto, estalan nas bolsas de malla as formas e cores rotundas i exuberantes das frutas tropicáis que tran os inmigrantes de Xamaica. Os oficiáis da Aduana óllanas cunha desconfianza puritana, e non as deixan pasar. Os negros comezan a tremar de frío.

"Philisophy", en Inglaterra quer decir moitas cousas. Nas libreirías, por exempro, é o rótulo dos estantes que albergan os volumes de Espiritismo, Quiromancia, "birth-control" e Catolicismo. Aparte hai outra seición: Bertrand Russell.

En Londres non se ven mendigos. Hai, iso sí, moitos vagabundos. Semellan o estremo, a ultranza do individualismo británico. Andan eisí porque lles dá a gana. Son barrocos, xesticulantes ou patéticos. Fannos lembrar das figuras de William Blake. Cáseque os máis abundantes son os profetas escatolóxicos, que sacuden a súa cabeleira leonina, anunciándolles o fin do Mundo ás pombiñas cinzentas de Red Lion Square.

Cousas das metrópolis imperiáis, e máis si fai pouco que deixaron de selo.

Iste pobo tan hixiénico mira con moita desconfianza á ducha, que é cousa continental. Non hai moitas casas que a teñan. Ten asociacións de decadencia, difíciles de entender. E xa non digamos o bidet...

O inverno pasado, o máis duro en douscentos anos, os ingleses empezaron a pensar si non podería facerse compatibre a calefaición central coa educación espartana que un "gentleman" debe ter sempre, por si hai que conquistar o Himalaya.

O arte abstracto non influíu pra nada na publicidade londinense. O diseño, en xeral, é conservador. Os carteles son realistas, minuciosos, sólidos e moi respetuosos co púbrico. "Fair play".

A esposición de Goya en Burlington House está anunciada por todas partes co mesmo cartel: O Duque de Fernán-Núñez, ca súa fachenda, pon nerviosas nos andés do Metro ás inglesas, que atópano "shocking". Ten a mixtura de estulticia e vitalidade do piropeador profesional. Cando os ingleses nos irritan ca súa sensatez, poñémonos de parte do Duque. Aínda que, despóis, avergoñémonos.

E na Royal Academy, Jovellanos sigue coa man na sen, elegantemente desesperado. Tampouco il sabe qué facer co Duque.

Na película "The Servant", Dirk Bogarde é un maiordomo que, diabólicamente, faise dono do seu amo, un anxelical rapaz inglés, derradeiro xermolo de ilustre familia. O Jeeves de Wodehouse volto do revés, o "gentleman's gentleman" tomando a súa revancha. A cousa ven coa oleada de autocrítica que inunda ós británicos niste 98 que están pasando. Mais o poñer as cousas co de arriba pra abaixo é un achádego estético vello na literatura anglosaxona máis penetrante no problema do Mal. "Fair is foul and foul is fair" cantan as meigas de Macbeth na noite confusa dos marzales.

Peter Sellers, que enche tódolos cines de Londres, prantexa un grave problema da dramaturxia. ¿Necesita o aitor dun soporte físico, dunha "cara"? Sellers, como Sir Laurence Olivier, é un caso límite de proteísmo. Nin que decir ten que o contrario, o "tipo" repetido, non é desexable. Pero, ¿por qué non nos satisfai de todo iste rostro ausolutamente ambiguo?

F. PÉREZ BARREIRO-NOLLA

CEN ANOS DE LITERATURA GALEGA

Sumándose á serie de aitos conmemorativos do centeario da publicación de "Cantares gallegos", o Círculo das Artes de Lugo montóu unha destacadísima esposición bibliográfica, "Cen anos de Literatura Galega (1863 - 1963)", a máis importante e compreta, sin dúbida de ningún xénero, das levadas a cabo até ista data.

Nos imos entrar agora nos pormenores e detalles caraiterísticos de tan importante esposición bibliográfica. O que nos intresa ver, niste intre, máis que ningunha outra cousa, é o seu siñificado. Queremos decir: Ista esposición non fixo máis que plasmar "materialmente", poñer diante dos ollos, ben ás craras, a importancia do rexurdimento cultural do noso país ó longo dun século.

Aínda os máis escéiticos tiveron que se rendir á evidencia. As pubricacións de toda índole e natureza, que en número superior, dabondo superior ó millar, aló aparecían espostas, falaban máis que calquer palabra voandeira. Eran crara testimuña.

Dende o ano mil oitocentos sesenta e tres, base do noso rexurdimento cultural, iniciado ca publicación da obra da nosa Rosalía, Galicia foise erguendo máis e máis, foi afincando con forza, con autenticidade, con grande valor, pesie ós ventos amaros de tales ou cales circunstancias, a súa persoalidade espritoal. Foi delimitando e facendo vida a súa presencia.

Dempóis de contemplare o fermoso tesouro que a devandita esposición nos amosaba, non podemos menos que ficar espranzados. É craro, aínda pra os máis escéiticos, como decíamos, que Galicia "está ahí", que hai que contar con ela. Foise labourando día a día, caladamente, con homildade—que é tanto como decir con autenticidade—i o froito xermolóu. É un froito que costóu, que costa, moitos sacrificios. Mais sempre hai bos e xenerosos que sinten a chamada do país e sírvena sin escatimar esforzos.

Mercede a iles—os que en silencio traballaron e traballan—,podemos hoxe contemplar a realidade do noso rexurdimento cultural e podemos poñer a ollada no porvir con espranza.

Non hai dúbida de que ista esposición nos plantexóu un problema de concencia.

—"Velahí, ista é a laboura dun século: as portas están abertas pra todos aquiles que desexen continuar".

Ben ás craras, insisto, quedóu o que Galicia é i o que Galicia pode chegar a ser si todos nos sentimos un soio corpo nista tarefa redentora. Ninguén pode permañecer alleo a ista chamada, sempre cando agrome fondamente, nas nosas veas, a seiva da terra.

É, nin máis nin menos, como sinalaba inantes, problema de concencia. De ser auténticos con nós mesmos, de nos sentir identificados moralmente

co noso pobo. Si todos, corpo único, contiuamos ista tarefa escomenzada, non tardará o tempo de poder ver a Galicia ca súa persoalidade nidiamente reflexada e afincada. Nunha palabra: de ver a Galicia tal é cómo debe ser.

Por iso coido que a esposición "Cen anos de Literatura Galega", deixando agora a unha banda o seu valor puramente bibliográfico, etc., serviu nisas últimas datas do "Ano Rosalián", de leición pra todos.

Finalmente, non podemos por menos que felicitar á Direitiva do Círculo das Artes de Lugo, que acolléu ca meirande xenerosidade a ideia de nos amosar unha recolleita das pubricacións galegas, levadas a cabo ó longo dun século. Felicitamos tamén ós profesores Alonso Montero e Ramos de Castro, verdadeiros artífices da esposición i, en xeral, a todas aquelas persoas que, de xeito sempre desintresado, fixeron posíbel a súa realización.

ARCADIO LOPEZ CASANOVA

BIBLIOGRAFÍA ROSALIANA

Dos tripticos

En la creciente bibliografía rosaliana se inscriben dos libros en los que la figura de nuestra escritora aparece situada al lado, respectivamente, de otras dos figuras que le son afines, por distinta causa en cada caso. Se trata, pues, de dos trípticos. *Three spanish poets*, de José Antonio Balbontín, y *Tres mujeres gallegas*, de Elvira Martín. En el primero, Rosalía está acompañada por Federico García Lorca y Antonio Machado. En el segundo, por Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán. No se trata de estudios eruditos, sino de semblanzas o interpretaciones. Y ambos son muestra de la importancia que tiene, para quien hoy escriba sobre Roaslía, aunque lo haga sin pretensiones científicas, el conocimiento de las investigaciones que sobre la vida y la obra de aquélla se han realizado en los últimos tiempos. Acaso sea útil, bajo esta luz, registrar algunos asertos contenidos en los ensayos de referencia. Comenzaremos por el primero.

Se datan en él dos poesías rosalianas pertenecientes a *La flor*. Las tituladas "Dos palomas" y "La rosa del camposanto". La primera se da como compuesta cuando la poetisa tenía alrededor de doce años de edad, y la segunda cuando tenía unos catorce, es decir en 1851. Estas precisiones no dejan de sorprendernos. No conocemos autor ni documento alguno que las abone. No se cita la fuente de tal noticia, ni creemos que se pueda citar. Una conjetura basada en el análisis de los textos no nos parece tampoco fundada, y en todo caso deberíamos esperar que se presentase, razonadamente, como conjetura.

En el aspecto biográfico conviene rectificar algunos extremos. No puede afirmarse que el padre de Rosalía se contentó con procurar a su hija una madrina y no se preocupó en lo sucesivo de la niña. Pues bien sabemos que los primeros años de la vida de ésta transcurrieron en la casa de la familia paterna, bajo la tutela de la misma.

El autor dice que parece que los padres de Rosalía no pudieron contraer matrimonio por la oposición del abuelo materno de la poetisa. También ignoramos el fundamento de esta creencia. Como don José de Castro murió a principios de 1828, esa presunta oposición habría tenido lugar más de diez años antes del nacimiento de Rosalía. De modo que las relaciones entre sus padres —con todas las interrupciones que eventualmente quieran suponerse— se habrían extendido por un largo espacio de tiempo. Nada de esto puede establecerse sin la prueba adecuada, que habría de abarcar el hecho de la no existencia de impedimento para el matrimonio por la época susodicha. Pero en realidad, el autor puede estar refiriéndose a tiempos muy posteriores, ya que cree vivo al abuelo de Rosalía después del nacimiento de ésta. En efecto, afirma que doña Teresa de Castro no se reúne con su hija hasta que la última tiene ocho años, después de muerto don José: quien, por lo visto, era obstáculo para esa reunión, como lo había sido para el matrimonio. Ahora bien, cuando Rosalía tenía ocho años, su abuelo llevaba enterrado diecisiete. No tuvo ocasión, pues, de ser obstáculo para la reunión, como no es creíble que la tuviera de serlo para la boda.

García Martí, al evocar la vida en Santiago de Rosalía adolescente, se ha complacido en tejer una fantasía literaria que presenta a la muchacha dispuesta para presentarse en sociedad y teniendo que renunciar a hacerlo porque, a causa de diferentes motivos, sus amigas no concurrirán aquella

noche al baile. Sin duda este cuadro se refleja en *Three spanish poets*, cuando nos describe a Rosalía, que acaba de cumplir quince años y se dispone a asistir a su primer baile, desairada por sus amigas, que, con pretextos más o menos fútiles, una a una, se excusan de acompañarla. Sorprendida, Rosalía indaga, y acaba por averiguar, al menos, parte de la verdad. Esta última porción del relato, como la existencia de escrúpulos de la índole indicada, son ajenos a la pintura de costumbres de García Martí; y en la nueva versión dan la impresión de un relato histórico, y no de un juego literario. El lector no debe tomar como datos biográficos los hechos aludidos.

El autor sospecha que el primer amor de Rosalía fué Aguirre. Otros le precedieron en tal sospecha, que hoy está totalmente abandonada por carecer de fundamento.

Por lo que concierne al segundo de los libros citados *Tres mujeres gallegas*, hallamos parecidas aserciones acerca de la relación entre los padres de Rosalía. El progenitor de la poetisa habría frecuentado el trato de doña Teresa en el pazo de Arretém. La autora describe a aquel señor —sin duda conjeturalmente— como joven, fino y bien parecido. Las desigualdades sociales habrían sido el único obstáculo insalvable para la realización del matrimonio. Algunas de estas afirmaciones se basan en meros supuestos. En todo caso, conviene saber que el padre de Rosalía tenía treinta y nueve años de edad cuando aquélla nació.

No consta, como leemos, que Rosalía fuera testigo de la rendición de Solís en Santiago en 1846. Sí consta que lo fué Murguía. Rosalía tenía entonces nueve años, y no está documentada su presencia en Santiago por aquella fecha.

La autora conceptúa probable que Rosalía fuese separada de su madre desde los primeros días de su vida. Téngalo por seguro. Pero no crea que la niña pasó de la húmeda tristeza de Santiago a ningún viejo palacio de la vega padronesa. Rosalía vivió hasta los ocho años en la casa del Castro, en Ortoño, bajo el cuidado de las hermanas de su padre. A Teresa no podía caberle "presentar a su hija en el pazo y vencer la ira del abuelo", pues éste había muerto, como queda dicho, mucho antes del nacimiento de su nieta, y la Casa Grande de Arretén había dejado de pertenecer a la familia.

Convendría que los que, como la autora, siguiendo a Besada, recogen el testimonio de un contemporáneo según el cual Rosalía interpretó en Santiago el principal papel de un drama de Gil y Zárate, escribieran correctamente el título del mismo *Rosmunda*.

Según el informe de Alejandra, primogénita de Rosalía, quien puso en contacto a ésta con Murguía fué Elías Bermúdez, más tarde director de la fábrica de tabacos de La Coruña, y no Eduardo Chao. Por otra parte, según las noticias recogidas por Martínez Barbeito, aquel contacto se realizó antes y no después de la publicación de *La flor*. Creemos también que el Chao que por aquella época se relaciona estrechamente con Murguía y Rosalía, es Alejandro, y no Eduardo.

Que Murguía padeciese de un exceso de modestia y tuviese miedo a la vida son asertos extraordinariamente admirables. Para quien se haya asomado de algún modo al carácter de Murguía, tales palabras parecen irónicas. La verdad es más bien lo contrario. La propia estimación y la indomable energía fueron atributos indisputables de aquella gran personalidad. Su lamartiniana melancolía literaria no excluía ciertamente afirmación vital y espíritu batallador. Murguía jamás se achicó y nunca tuvo miedo a nada.

Extraño error es datar la publicación de *La hija del mar* "en 1856 (dos años antes de su boda y en el mismo en que salió para Madrid)". Sabido es que aquella novela rosaliana se publicó en 1859 y la autora la dedicó a su marido.

Para terminar, anotaremos nuestra creencia de que el escudo de los

Castro en la capilla y a la izquierda del cuerpo central, así como la escalinata, no deben referirse a la casa de la Matanza, donde Rosalía murió, sino a la de Arretén, donde nació su madre.

La ya rica bibliografía sobre Rosalía, se incrementa con los dos libros mencionados, en los que se rinde a la obra de la gran poetisa el tributo que estamos ya acostumbrados a ver que se le otorga. Las puntualizaciones anteriores —que podrían prolongarse mucho— sólo aspiran a hacer más útil la lectura de aquellos volúmenes a los curiosos no especialistas que puedan acometerla.

HONORATO ALEJANDRO

En uno de los libros a que nos hemos referido, se menciona a Honorato Alejandro, hijo de Rosalía, fallecido en 1875.

De tal Honorato Alejandro habla por primera vez González Besada, que lo da como el primer hijo varón nacido en 1875, en Santiago, y muerto "muy pronto". De Besada tomaron el dato Risco y Cortina, aunque Risco da como fecha del nacimiento el año de 1872.

Caamaño Bournacell no menciona a Honorato Alejandro entre los hijos de Rosalía.

Deseoso de aclarar tal extremo, el autor de la presente nota interrogó sobre el particular a la única hija actualmente viva de Rosalía. El 23 de agosto de 1958, en su domicilio coruñés de la calle de San Agustín, en presencia de otras dos personas, doña Gala respondió que no había tenido más hermanos varones que Ovidio y Adriano; que no había existido nunca, pues, Honorato Alejandro; pero que Aura, otra hija de Rosalía, se llamaba Honorata Alejandra de segundo y tercer nombre.

En vista de tal declaración, para explicar el error de Besada cabía suponer que éste confundió los datos que se le dieron por Said Armesto, o por quien fuese, acerca de los hijos de Rosalía. Aura Honorata Alejandra produjo por geminación un Honorato Alejandro en la mente de Besada; pero este Honorato Alejandro, "el ansiado hijo varón", no habría existido nunca. En su lugar, nacido en 1875, tendríamos que colocar a Adriano, aunque, habiendo nacido Ovidio en 1871, éste, y no otro alguno, fué el primer hijo varón.

Este razonamiento es perfectamente correcto, pero se funda en premisas falsas, como ha quedado demostrado documentalmente. Por muy sorprendente que parezca, la información de doña Gala resultó inexacta, aún no sabemos hasta qué punto.

Por lo de pronto, doña Gala había olvidado, o no había sabido nunca, que Honorato Alejandro eran el segundo y tercer nombre de Adriano, como resulta de sus partidas de nacimiento y bautismo, publicadas por Bouza Brey. Luego Besada no inventó a Honorato Alejandro por geminación de Aura, sino que quiso referirse a Adriano, cuyo primer nombre ignoraba, y al que designó con el segundo y tercero como si fueran el primero y el segundo. Dió exactamente el año de su nacimiento, pero lo creyó, erróneamente, el primer varón.

Pero Aura ¿se llamaba realmente Honorata Alejandra de segundo y tercer nombre? Alguien que ha visto su partida de nacimiento nos asegura que no. Esperamos que Bouza Brey publique esa partida de un momento a otro. Ya nos ha adelantado que Aura no es sino diminutivo familiar de María Aurora, contra lo que otros eruditos creen. Si se confirma que esta hija de Rosalía no llevaba también los nombres de Honorata Alejandra, habremos de admitir que se trata de una extraña confusión de doña Gala Murguía.

En todo caso, hoy ya sabemos a ciencia cierta a qué atenernos respecto a lo que hay de verdadero y de engañoso en el Honorato Alejandro de González Besada, que no es otro que Adriano, nacido el 21 de marzo de 1875 y muerto el 4 de noviembre de 1876.

F. C.

HISTORIA DE GALIZA Volumes I-II[1]

No prólogo lírico, eisaltado de ledicia, de arelantes anceios e degoiros con que don Ramón Otero Pedrayo presenta ista obra, xurde unha frase definitoria do que ela é: "obra de amor e de saber, de amizade e de lembranza", dí i é certo por riba do moito que consigue e do que prometen os volumes vindeiros.

Fíxose carne por afoteza dun galego baril e senlleiro, don Manuel Puente, esprito afervoado, de enxebre galeguidade que encomendóu a dirección a Otero Pedrayo o máis vibrante, esforzado i heroico paladín da cultura indíxena, cheo de angueira da Terra e de xurdia sabencia. Il esculcóu entre os millores investigadores de hoxe pra inzar iste "moimento *aere perennius*" en honra da Galicia inmorrente.

Porque si cedo medróu o azo de maxinar a ordenación histórica dun pobo de rexa caraiterización, culo relatorio historiográfico desenróiase con quente i esgrevia emoción no prólogo de Otero, fallaba unha historia escrita en galego e que acadase a inorme cantidade de material moderno espallado en Revistas especializadas.

Penso, por exemplo, na *Geografía General de Galicia* de Carreras Candi, con abondosas noticias e resumes enfeitados de índole histórica —pra ementar solo a derradeira obra escrita no mesmo xeito de laboura coleitiva—, vizosa, abastada de datos, pro vella xa pra istes tempos de estraordinaria freima científica e asemade sen o feitizo da lingoa Nai.

Acaban de salir do prelo dous volumes da ensoalda *Historia de Galiza*, compostos pola Editorial Nós de Buenos Aires. No primeiro, após do preámbulo ledo de Otero Pedrayo, relatando o nacimento do libro e da devandita información historiográfica, inxírense as seguintes materias: *"Xeografía"*, por Ramón Otero Pedrayo; *"Xeoloxía"*, por Isidro Parga Pondal; *"Xeografía fito-zoolóxica"*, por Luis Iglesias; *"Etnografía: Cultura Espritual"*, por Vicente Risco e *Música e danza*, por Emilio Pita.

O segundo está adicado na súa totalidade a *"Etnografía: Cultura Material"*, da autoría de Xaquín Lorenzo Fernández.

Na *"Xeografía"* enleva Otero Pedrayo o noso caraiter de terra occidental e atlántica, con semellanzas a outras patrias célticas. Istes paralelismos morfolóxicos espican tendencias e coalidades comús.

Hastra Galicia pódese traguer o termo *mar Céltigo* de E. W. L. Holt, e así Galicia alóngase ó sul dun mundo en que perviven aficadas singularidades que impón o feito xeográfico (arcaismo cultural, humanización da terra en disposición dispersiva, arelante freia emigratoria, anguria saudosa...).

Otero Pedrayo estuda con toda a súa abelencia a fisiognómica xeográfica de Galicia: vales, gándaras, montes, os tres tramos do Miño, a Galicia cantábrica, os doces esteiros e rías das Mariñas; as ríspidas terras de Bergantiños, o Tambre e os seus tempos, o garrido val Ullán, a doada uniformidade da bisbarra do Lérez i os temas xeográficos de Vigo.

Unha descripción vivaz, de impresións sucesivas, ordeadas nunha orquestación apaixoada como unha sinfonía romántica.

Cando a Xeografía adquire un sénso internacionalista e téndese a se riscar fronteiras e lindeiros, cando non é barreira de particolarismo a orografía, niste dramático fenómeno de concentración humá, de gregarismo abafante, o agarimo cordial con que Otero careixa e ateitifia a paisaxe, enxeita unha fina réprica contra o vento aitual de mornos supranacionalismos.

A persoalidade senlleira de Galicia, con diferencias intrínsecas a por de outras terras parellas, como Asturias, o país vasco ou a Montana, puxa á

[1] Dirixida por R. Otero Pedrayo. Buenos Aires, Editorial Nós, 1962.

nosa historia por vieiros peculiares. "O comprexo inteiro da Galiza gobérnase por enerxías impostas polo Atlántico", é unha das leis fundamentás que formula Otero, que adoito recorreu recunchos, corgas, serras e cidades de Galicia.

A súa *Xeografía* é a caraiterización máis fonda que se ten feito da realidade cósmica galega.

A *Xeoloxía* de Isidro Parga Pondal, en solo vinte páxinas apertadas, desenrola a historia da xeoloxía galega, dende o "Mapa petrográfico de Galicia" e a "Descripción geognóstica del Reino de Galicia" de Guillermo Schulz, libriño humildoso editorialmente, que pubricóu en 1835 a Imprenta Herederos de Collado pro ricaz, sorprendente, e si xa anticuaido en nomenclatura, cheo de boa documentación, hastra as investigaciós de Carlé "a aportación máis importante que se ten feito na xeoloxía da Galicia occidental dende os xa lonxanos tempos de Schulz", en opinión de Parga Pondal.

E entre istes dous esgrevios alemás, fai tamén Parga un sumario estudo biográfico, coas súas aportaciós á xeoloxía galega, de A. de Valenzuela Ozores, José Macpherson, Ch. Barrois e Hernández Sampelayo, pra rematar cun *Esquema da historia xeolóxica de Galiza*, que é unha síntesis suxerente, e roita indispensabel pra novas investigaciós.

O Laboratorio Xeolóxico de Laxe, que Parga Pondal dirixe, traballa arrizadamente pra erguer a xeoloxía galega a nivel europeu.

Da botánica galega tíñanse ocupado Colmeiro nos seus "Recuerdos botánicos", Planellas en "Flora", i o burgalés P. Baltasar Merino nunha obra, "Flora de Galicia" (Tuy, 1897) en que descobre moitas especies descoñecidas de Galicia e outras pra flora xeral.

Na zooloxía o P. Sarmiento, Alonso, Ríos e Víctor López Seoane, autor, además dun coñecido resume (M. Murguía: "Historia de Galicia", I, páxinas 367-437, Coruña, MCMI) foron os seus principás cultivadores.

Don Luis Iglesias Iglesias na *Xeografía fito-zoolóxica*, que abrangue oito páxinas do Vol. I da *Historia de Galiza*, pon ó día istas cuestiós.

Préstase a climatoloxía galega ó desenvolvimento dunha flora caraterística, con manto vexetal permanente. Isto permite o desenrolo dunha fauna *fitófaga e zoófaga* abondosa en especies.

A uniformidade do chan e clima galegos fai que aparezcan as mesmas especies en terras marítimas e nas interiores. Sómente nas outas serras xurden particularidades.

Don Luis Iglesias recada no seu breve estudo o comprexo fito-zoolóxico galego, relacioando flora e fauna de moi axeitada sorte.

Teño falado moito cós amigos e hastra escrito en algures da necesidade urxente de traballar no campo etnográfico. O *sesgo vertiginoso* que toman as realizaciós científicas (os esquimás pasaron dun pulo do paleolítico á televisión), de que falóu Andrés George, son factores de *standardización;* a prensa, as comunicaciós, o cine, a radio... axudan a unha aguzada uniformidade.

Fai tempo que se laiaba Pío Baroja de que o labrego vai arrumbando as súas frases e as súas canciós; non canta senón o que lle ven da cidade, esquece contos, romances e historias. I é certo. O arte popular morre, tamén, mainamente, porque os pobos deixaron de ser un mundo autónomo.

Eu non sei se non remanecerá de calquer ifiorado xeito a cultura popular, froito de acentos individuás difíciles de emboutar: *"La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le coeur d'un mortel"*, afincaba Baudelaire, mailo evidente é o perigo latexante de perda que nos desacouga.

Ven esto a conto da louvábel colleita que don Vicente Risco acadóu no seu comprido traballo de *Etnografía: Cultura Espritual* que atingue bastan te máis da mitade do Volume I.

Noutros campos de investigación queda tempo pra pescudar con éisito; na Etnografía, non. Emporiso o traballo de Risco ficará dende agora como

unha fonte abastada de material etnográfico. Non pode se esquecer a moita laboura anterior. Facer un reconto, ainda levián, das aportacións etnográficas galegas, sería tarefa longa, pro Risco está á outura dos meirandes etnógrafos e mitólogos europeus. Non acadóu sómente material, senón que interpretóu, paralelizóu, e sistematizóu coa mesma abelencia dun Mircea Eliade, dun Georges Dumézil ou dun Schbesta.

A "Expricadeira previa" é unha leición prologal, unha toma de posición na teimosa loita que en Revistas e Congresos se ten debatido rexamente sobor do alcanzo do termo *folklore* e a capacidade creadora do pobo. Hoffmann dí que o pobo non produce, sinón reproduce; ou noutras verbas: non crea sinón que repite.

Coido que como todo simprismo científico é solo verdade a meias. Ten razón Caro Baroja cando afirma que "en toda sociedad existen factores de modificación". Así millor poderá se decir que o pobo crea, modifica e repite; máis no que repite fica o gran avalimento da Etnografía. Por iste fío de Ariadna poderase chegar á orixe do mito, da superstición ou do costume, pois é ben evidente que no material folklórico hai máis prehistoria que historia: o sucheo do mar arcaico chega ás praias de hoxe latexando decote.

Niste azo de atopar as imaxes primixenias, de achar aboenzas, símbolos e mitos antergos radica o gran merecemento da obra de Risco que abrangue *Mitoloxía, Relixión, Superstición, As edades da vida, Festas do ano, Literatura* e *Artes plásticas.*

Nistas páxinas amostra ben Risco que non é un folklorista elementalmente descriptivo, sinón interpretativo.

Remata o Volume I co traballo de Emilio Pita: *Música e danza.*

No inesquecibre "Seminario de Estudos Galegos" tencioárase recadar a riqueza musical de Galicia. No tomo adicado a *Melide,* Torner e Bal e Gay fixeron unha louvábel laboura. Hoxe cos medios técnicos de grabación sería doado o plan de recollida que urxe dramáticamente.

Pita resume apertadamente o tema. Nos antecedentes esculca as orixes da música galega, o rol que desenpeñóu o lirismo provenzal, chegado pola riada das peregrinacións xacobeas, a música alfonsí, o tesouro musical das sete cantigas de Martín Códax...

Fai logo unha descripción dos instrumentos galegos: pandeiro, pandeireta, ferriñas, tamboril, cunchas e por riba de todo, da gaita e da zanfona.

Coa división das cantigas e un pequeno relatorio en col das danzas finaliza iste belo resume de Emilio Pita que acadóu dar unha ideia crara do asunto.

As devanditas razós, ó falar da *Cultura Espritual,* urxindo á sua investigación i estudo, tefien no campo da *Cultura material* cecáis meirande ardideza.

Poderánse mañá acadar en moralistas e teólogos, en novelas de costumes ou na literatura xeral, como facemos nós hoxe, crenzas, usos e supersticiós, pro os instrumentos de traballo, a morfoloxía do horizonte material desaparecerá se non nos damos presa en formar un Museo etnográfico que os conserve, e por riba de todo en redaitar traballos que os estuden i espriquen como a *Etnografía: Cultura material,* de Xaquín Lorenzo Fernández, que constituie o Volume III da *Historia de Galiza.*

O criterio sociolóxico da Etnografía, que fixo xurdir as meritorias publicacións do *Institut de Sociologie* de Solvay en Bruselas, tivo transcendencia e fecundidade na investigación histórica. Asemade non se poderá nunca comprender unha época se non captamos o mundo espritual e material dela.

Niste intre de desaforada mecanización o volume de Xaquín Lorenzo é de indubidoso conxeito: unha das aportacións máis escelentes que ten producido a investigación galega.

Sen ningún precedente na etnografía rexional e moi pouco no ámeto español, a colleita de Lorenzo tivo de ser unha rixa percura a través de vieiros insólitos e de campos inroteados.

Sómentes os que traballamos coil podemos espricar ista inorme laboura, porque Xaquín Lorenzo é un prodixio de aitividade e inquedenza, de aición e de brío. Así atinguíu a findar ista obra que Krüger, cecáis o millor etnógrafo aitual, xuzga de eiscepcional intrés.

A casa e os seus elementos, a terra e os seus produtos, a facenda, a pesca, a caza, a mineiría, os oficios, os tecidos, o traxe, a mantenza, o camiño e o carrexo, todo canto vivo e aituante no noso mundo labrego e mariñeiro atopóu en garimosos pelerinaxes pola Terra, eiquí está como testemuño dunhas formas culturás que se perderán axiña, avencellándose ás augas mornas da técnica moderna.

XESÚS TABOADA

VICENTE RISCO NA CULTURA GALEGA, por Ramón Lugrís [1]

Inicia Ramón Lugrís su importante libro con un capítulo consagrado al estudio del fenómeno de los "inadaptados", de los cuales es Vicente Risco el máximo representante gallego. Ramón Lugrís busca los orígenes y causas de este fenómeno, tanto en relación con el problema europeo en general como en relación con el caso particular de Risco; concluyendo que en el escritor orensano tal fenómeno arrancaba de su formación intelectual y, asimismo, era un producto de tiempos de decadencia, cosa que Risco sabía muy bien. El escritor orensano establecía una dinámica de las civilizaciones: Las culturas, en una primera etapa están caracterizadas por la ingenuidad personificada en los "hombres vulgares", incapaces de creación. Un paso más y aparecen los "hombres de espíritu", que dan forma y contenido a una cultura. Una tercera fase, corresponde a los "hombres de talento", a los técnicos, a los que buscan la aplicación de las formas culturales a la vida y que, al materializarla, provocan el triunfo de los hombres vulgares. En esta tercera fase, los "hombres de espíritu", los creadores, devienen inadaptados, pues son los únicos que comprenden que llegó la hora de la desaparición total de la civilización, y procuran nuevas fórmulas que permitan la construcción de otro edificio cultural. Hay dos tipos de inadaptados: el que rompe con la sociedad y se aisla de ella, y el que busca abrir nuevos caminos. Al primero corresponde el protagonista de *A Rebours;* al segundo corresponde Adrián, el protagonista de *Arredor de sí,* cuya trayectoria espiritual es semejante a la recorrida por Vicente Risco. Este llegó a Galicia como el héroe de Otero Pedrayo: cansado del viaje, insatisfecho de sus descubrimientos, creyendo encontrar en Galicia un país de posibilidades ilimitadas.

En el capítulo segundo se nos presenta a Risco ya en contacto con la cultura y realidad concretas de Galicia. Señala Lugrís como penetra Risco en la cultura gallega, empezando por un estudio etnográfico del país y descubriendo que es Galicia un país de profundo sentimiento de la tierra, creyendo encontrar como motivo de ello un recuerdo ancestral: la emoción de los primeros celtas que llegaron a Galicia y se quedaron en ella para siempre,

[1] Editorial Galaxia. Vigo, 1963.

rendidos por su belleza. Igualmente, intenta analizar el sentimiento de la *saudade*, pero no profundiza ni llega a conclusión alguna sobre ella: para Risco, la característica de Galicia es el sentimiento de la tierra, mientras que el saudosismo es la característica del espíritu lusitano. Por otra parte, el idioma habría de ser una suerte de arma en la lucha que el hombre gallego había de librar consigo mismo para alcanzar la vuelta a la tierra que predicaba Risco. El escritor orensano, en su estudio de Galicia, llega a la conclusión de que ésta es un ente cultural asentado en el sentimiento de la tierra y con íntimos vínculos con la cultura europea, descubrimiento que trata de justificar y ratificar en la historia de Galicia. Destaca Lugrís que es Risco un heredero de la teoría celtista y del pasado céltico de Galicia preconizados por los precursores; en el celtismo y en el romanticismo va a apoyar la demostración de la individualidad gallega y de su parentesco con Europa.

Consagra Lugrís el capítulo tercero al estudio de la crisis de la *uniformidad*, iniciada en Europa con las Monarquías Absolutas y que se prolonga hasta los modernos Estados omnipotentes, deteniéndose en señalar como Vicente Risco se había adelantado en muchos años al moderno pensamiento europeo que hoy se ocupa de la necesidad de volver a las comunidades básicas de la sociedad para establecer una organización política adecuada. Revisa a continuación las críticas que Risco hizo de las diferentes fórmulas políticas que en su tiempo estaban reducidas a letra constitucional en Europa: la incompatibilidad de su nacionalismo con el imperialismo (que él adivina en el nacionalismo alemán); del federalismo (o de lo que Risco entendía por tal), y como su profundo espíritu nacionalista le impidió ver que el federalismo más que un resultado de la desintegración nacional, es un equilibrio de los diversos elementos de la sociedad; del socialismo marxista y su desviación soviética, que eran para Risco una de las grandes calamidades de este siglo; su relativa coincidencia con el fascismo y con el racismo o, en fin, su aversión al nacionalismo reformista, que en su tiempo encabezaba Mustafá Kemal, el creador de la Turquía moderna. Concluye Lugrís por sacar, asimismo, una conclusión de las críticas de Risco a las diversas fórmulas nacionalistas, señalando en primer lugar el valor puramente *teórico* de su nacionalismo; una teoría pura, alquitarada, basada en el concepto de paz universal, quedando con un margen muy estrecho para desarrollar su propia teoría nacionalista. Sugestiva, teóricamente, pero imposible en la práctica. Estudia seguidamente la antinomia libertad-autoridad, que para Lugrís nada tiene que ver con la forma de gobierno, sino que el problema está en que se produjo en este siglo una reacción de la idea del estado omnipotente e indivisible frente a los movimientos centrífugos del liberalismo humanista y del individualismo anarquista, señalando como ejemplo la teoría estatal de Hegel. Risco —dice Lugrís— también vió así el problema: como una lucha temporal entre la democracia y la dictadura, sin percibir contradicción alguna entre liberalismo y democracia. Se detiene en la visión "parlamentarista" de Risco —que era el sistema liberal parlamentario— al cual no le veía auténtica representación popular. Risco predicaba la participación de todos los ciudadanos en la política; sostenía la necesidad de que los representantes del pueblo mantuviesen constante contacto con sus representados y la revocabilidad del mandato electoral. Por eso intenta hacer del nacionalismo, no sólo un programa político, sino el resumen completo de las aspiraciones de la sociedad. Los partidos políticos vendrían más tarde, cuando se hubieran de aplicar las bases fundamentales del nacionalismo. En este punto —advierte Lugrís— Risco se acerca peligrosamente a una de las aberrraciones nacionalistas que él había criticado: la de hacer un grupo de hombres definidores del nacionalismo, una especie de conciencia del país.

Se ocupa en el capítulo cuarto de la solución nacionalista de Risco. *Alma del pueblo, voz de la sangre, conciencia nacional, tradición nacional:* he ahí los elementos nacionalistas que consideraba necesarios dentro de un movimiento nacionalista. De ahí su aceptación de la Escuela Histórica del Derecho, capitaneada por Savigny y prolongada, en el campo del derecho constitucional, por Leopoldo von Franke y Guillermo Roscher. El nacionalismo de Risco se podría reducir a un solo término: tradición. El programa nacionalista de Risco consiste en una decisiva defensa y elevación de lo autóctono en todos los órdenes del pensamiento. Advierte Lugrís como, en su proyección exterior, el programa del nacionalismo de Risco proponía una organización de tipo confederal, señalando como incurre en graves contradicciones tratando de conciliar su nacionalismo con el hecho innegable de la interdependencia de los pueblos ibéricos. Ve el fracaso fundamental de la teoría de Risco en pretender conciliar dos políticas opuestas naturalmente, y como cuando en sus escritos nacionalistas se refiere a la estructuración peninsular, no es posible ver con claridad en qué consiste su nacionalismo. En el orden interno, el nacionalismo buscaba la "reconstitución espiritual, política y económica de Galicia". En economía y aún en política, coincidía con el programa de la Asamblea de Lugo. Su condición de inadaptado, a la cual jamás renunció Risco, creaba en él una predisposición al totalitarismo: a conformar el mundo, su mundo gallego, a su propia ideología. Intérprete de la cultura gallega, reeducador del pueblo, árbitro espiritual: he ahí la vocación de Risco.

El capítulo quinto se consagra a estudiar la superación de la crisis cultural europea. Para Risco estaría en el celtismo o, si se quiere, en el atlantismo: el resurgir de la Atlántida, como símbolo de una cultura que no había alcanzado su completo desarrollo. Frente a la cultura clásica —el elemento más desarrollado y ahora agotado, según Risco—, la solución estaría en el despertar de los pueblos celtas, de los verdaderos pueblos atlánticos. Por eso su nacionalismo no es tan solo una solución para Galicia: era un proyecto para renovar las bases culturales de Europa. Se trata de una salvación "romántica", tan precisa hoy o más que en 1920, cuando se publicó su *Teoría do nacionalismo galego*. Concluye Lugrís su sesudo libro con estas precisas palabras: "O importante, o fundamental, o que ainda está vixente, é a oferta, a inmensa e xenerosa oferta que lle ofrecía a Europa: afastarse do frío racionalismo crasicista, e botar a andar polo camiño da libertade espritual, da creación diaria e inesgotábel, da revalorización do individuo. Pra vos decatar da aitualidade de Risco, considerade por un intre o número de inadaptados que hai no mundo, no noso mundo europeo; o número de individuos inadaptados, e mailo número de povos inadaptados, que non atoparon ainda a sua peculiar eisistencia. Reparade no voso arredor: reparade en Galicia e nos galegos. Abonda".

Adrede he pretendido hacer un resumen de este libro fundamental, orgullo de nuestra generación, a fin de resaltar mejor su importancia, utilizando la materia del mismo en lugar de vagos elogios o de palabrería fácil. Este libro nos demuestra muchas cosas básicas. Por ejemplo: La importancia de la figura de Risco, bien se contemple como orientador de un movimiento cultural, bien se le mire como pensador y creador dentro de una de las etapas más señeras y decisivas de la cultura gallega, bien se estudie en relación con el momento espiritual de su tiempo. Lo mismo ocurre si este libro lo vemos en relación con el propio Risco: servirá a muchos —a una inmensa mayoría— para conocer cabalmente al notable pensador orensano, lo cual ya es muy importante, porque Risco —como dice Ramón Piñeiro en el penetrante prólogro al libro de Lugrís— necesita ser conocido para que se le pueda hacer justicia. Un libro, por otra parte, que ilumina una época clave de nuestra personalidad como pueblo; un libro que nos

ayudará a clarificar nuestro propio futuro y a reconsiderar y revisar una línea de conducta y, en parte, nuestra actitud cultural. Servirá, en fin, para que Lugrís se nos aparezca como lo que el propio Risco fué en su época creadora —"cando Risco era alguén", como dijo Castelao—: como orientador y clarificador de nuestro patrimonio cultural, o sea, de nuestra verdadera personalidad. Es decir, como hombre que nos ayudará, como también lo hizo Risco, a poseernos un poco más.

J. L. FRANCO GRANDE

CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DEL GÓTICO EN GALICIA, por Jesús M.ª Caamaño Martínez [1]

Bien quisiéramos ofrecer a nuestros lectores una más extensa noticia sobre esta tesis doctoral que hoy nos ocupa, pero la magnitud de la misma y lo concreto, detallado y rigorista de su contenido haría ciertamente que nuestro esfuerzo no pudiese nunca dar una visión completa de lo que tan minuciosamente trata a lo largo de sus páginas.

Empecemos diciendo, sin embargo, que "Contribución al estudio del Gótico en Galicia", de don Jesús María Caamaño Martínez, representa un denso y condensado estudio de la evolución del gótico dentro de la diócesis de Santiago con alusiones y comparaciones constante a lo largo de todo el trabajo, laborioso trabajo de investigación —insistimos—, respecto de obras ubicadas en puntos distintos de Galicia.

Hace constar su autor, en nota preliminar, que el cuerpo de estudio que originalmente componía su tesis doctoral era mucho más amplio que el que integra esta publicación: "Hemos: así —nos dice—, prescindido en bloque de la introducción histórica y del gótico civil. Hemos, al mismo tiempo, limitado su área geográfica a los estudios comprendidos estrictamente dentro de la diócesis de Santiago, excluyendo incluso las comarcas que —como Mellid—, han sido en algún momento causa de litigio jurisdiccional entre las diócesis. Hemos ceñido, en esencia, la atención a la escultura monumental, pasando por alto aún aquélla que —como tímpanos aislados— constituye el único vestigio de construcciones góticas. Con idénticas miras, hemos abreviado, en lo posible, el texto referente a las obras aquí estudiadas, mas sin rehuir cierta prodigalidad descriptiva, forzada en mayor medida por la limitación de las ilustraciones".

Tras estas advertencias que preceden al análisis del *sustratum* gótico que perdura en nuestro país y que lamentamos den a entender que por exigencias de publicación no constan en el presente libro tal y como fueron concebidas en su tesis doctoral las exposiciones que la conformaron en su día, vemos con creciente interés de legos en la materia como un amplio y desconocido panorama gótico se va alzando a nuestra mirada de lector habituado ya a conformarse con el cotidiano y no por eso menos espléndido románico de nuestros lares, más frecuente por supuesto en la reiteración con que se ha tratado que en la realidad de su existencia. Una falsa perspectiva se ha dado, en efecto, respecto a los estilos dominantes en Galicia; se conocen el románico y el barroco como imperantes, si bien se desconoce

[1] Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid. 1962.

la influencia que el gótico ha tenido en las estructuras arquitectónicas de buena parte de nuestro país.

Don Jesús María Caamaño estudia este fenómeno en las primeras páginas de su libro, y una vez marcada la errónea postura de López Ferreiro en cuanto a la existencia de nuestro gótico con formas bien definidas y peculiares, sienta que debemos a Lampérez la primera tentativa de un esquema completo del nacimiento y evolución del gótico en Galicia, aunque no haya sido más que un estudio muy somero y limitado.

"Salvo el papel que en el nacimiento del gótico juega la figura de Mateo y la arquitectura cisterciense, modernamente valorados, Galicia continúa figurando, así, únicamente con la aportación de sus iglesias dominicas y franciscanas, como una región esencialmente románica". Y es así, desde ese peculiar gótico naciente y a través de una exposición sucinta de las características y significación de la arquitectura mendicante y de la clasificación de tipos de templos, tales como el basilical o "monástico", el de una nave y capilla mayor poligonal, y el denominado como "marinero" se adentra ya de lleno y en un verdadero alarde de meticulosidad y erudición en el estudio de las iglesias que ordena bajo la señalada clasificación y a partir del año mil doscientos cincuenta al segundo tercio del siglo XVI, para finalizar su obra con la persistencia de las estructuras góticas en la Catedral de Santiago, Santa María de Salomé, San Miguel dos Agros, Santa María del Camino, Parroquial de Cambados, Parroquial de la Puebla del Caramiñal y Parroquial de Cuntis. Termina este enjundioso trabajo con una especial detención en las Salas capitulares mendicantes de San Francisco de Santiago y Santo Domingo de Pontevedra.

Ilustran el presente libro que comentamos, treinta y siete dibujos muy cuidados y utilísimos al texto y una serie de láminas fotográficas que figuran como apéndice y guía a la exhaustiva labor que tan sólidamente ha sabido ofrecer a la cultura de su tierra don Jesús María Caamaño Martínez y que decididamente ha de ser tenida como una magistral contribución al estudio del gótico en Galicia.

SALVADOR GARCIA-BODAÑO

A PALABRA ALCENDIDA DE MARIA MARIÑO

María Mariño, co seu libro *"Palabra no tempo"* [1], acábase de incorporar ó noso decorrer cultural. Chéganos a súa voz, limpia e crara, dende as iradas outuras dos "tesos cumes" do Caurel, feitos xa voz poética en "Os eidos" do Novoneyra.

Dísenos na solapa do libro —que abrangue a producción de cinco anos, 1958-1963—, que en María Mariño "confírmase o mito da profundidá da alma galega. Angustia, Espranza, Memoria, Nostalxia e Arelanza...". O mesmo tíduo, "Palabra no Tempo", é ben escrarecedor do que María Mariño nos vai amosar ó longo disas páxinas.

Velahí: é a vida do poeta —o pasado, o presente, e máis o futuro presentido—, quen se nos aparez. Poesía polo tanto "inmersa en las mismas aguas de la vida", poesía que responde ás esperiencias vitás, ó decorrer vital do poeta. Cáseque, un libro cuias páxinas nos foran contando os seus intres máis esenciás, dende a sua infancia e adolescencia en Noia, á beira do mar, até os días de hoxe, nos que o poeta escolta tan solo o silencio dos tesos, e tan solo contempla, dende as ventás do seu corazón doente, a soedade da serra longa do Caurel. Vexamos:

[1] Editorial Celta. Lugo, 1963.

Ribeiras de pleamar!
Quedas, vellas ribeiras,
agardan un mar i outro mar!
.....

Ládranlle á noite os cás i ela de ben cega o ucedo.
Tiñe os aires a noite. Nela sintese medo.
A noite téndese o sono que a aurora espera-cedo.

Na segunda parte do libro, pra nós a mellor, o poeta sulágase no máis fondo do seu mundo interior e ó traverso dos breves poemas, vai agromando todo o que xermola nas máis escuras estancias do corazón. Poesía xa de raíz metafísica. O poeta arredóuse da contemplación da paisaxe esterior —o mundo caurelá—, pra ficar estantío na contemplación da paisaxe interior.

Sinto que me acaban.
Sinto que me dan forza.
Son o humor da Nada.
Son o que se ll'antoxa.
.....

No silencio está o mundo que peito sinte dél.
As cousas todas calan,
escuitando dél o certo mudo que a nós ven.

A parte terceira e última está composta dunha serie de sonetos, nada ben construídos. A falla no dominio da forma, supón unha serie de perigos que eiquí vénse ás craras. Non teñen maior intrés inda que, de vez en cando, xurde algún acerto isolado.

María Mariño, pois, déunos o seu primeiro envío poético. Non é un libro definitivo, pero ten os seus valores. Réstalle a miudo auténticidade á sua voz ó intentar seguir fidelmente a voz de Novoneyra, cecais inconscentemente, cousa de abondo espricábel sabendo que foi no Caurel, onde María Mariño amenceu ó quefacer poético.

Debe evitar, coidamos, isas craras resoancias que rachan a sua auténtica persoalidade, o seu verdadeiro "xeito" de decir. Un poeta que non ten "xeito" propio, non pode ser endexamáis un grande poeta. É obrigado que María Mariño ampríe a sua ollada, niste senso que decimos. Non facelo, suporía renunciar á loita en percura da autenticidade de voz, cousa, insistimos, esencial.

Cada poeta ten o seu "mundo" e debe amosarnos ise mundo escrusivamente seu. O demáis é solo permisíbel, en quén non sinte, con fondura e de verdade, a chamada de Poesía.

ARCADIO LOPEZ CASANOVA

OS ROMANISTAS ITALIANS
E A LÍRICA MEDIEVAL GALEGO-PORTUGUESA

Con ocasión da inauguración da Biblioteca da Fundación Penzol, o filólogo portugués Dr. Rodrigues Lapa pronunciou en Vigo unha interesante conferencia. Inicióuna cunha alusión ós seus estudios sobre a cultura medieval galego-portuguesa e ás súas pescudas sobre a civilización brasileira do século XVIII. Ambos feitos teñen un senso profundo, que o disertante destacou. "A xenealoxía do tronco común está á vista: sobre unha base antiga, que é Galicia, a *alma mater*, formouse un novo corpo, Portugal, que se encarregou —na imaxe poética i esaita de Castelao— de dar forma ó ideal de aventura e de espansión dun pobo voltado ó mar. E ise corpo creceu aínda enormemente, cando se lle agregou o Brasil, onde se ensaiou e se está forxando un novo tipo de civilización cuios elementos primordiás terán de ser unha vibrante simpatía humá, a larga tolerancia dun esprito aberto a todos os ventos da cultura".

O Dr. Rodrigues Lapa indicou que o que lle interesaba no problema galego eran as súas implicacións culturás e lingüísticas. "Galicia —dixo— representa pra os nosos estudos unha imperiosa necesidade. Sin ela, non poderemos comprender perfeitamente Portugal. Sentino decontado cando me debrucei sobre o problema complicado das orixes líricas; e dende entón nunca deixóu de me interesar todo canto se refire a ista terra".

Aludindo ó tema da súa conferencia, advertíu que se decidíu por un que está sorprendendo ós círculos europeus da Filoloxía Románica: o interés que anda a espertar na Italia o estudo do vello lirismo galego-portugués. Ise interés ven de lonxe e comezóu realmente naquil país: A actividade coleicionadora de Anxelo Colocci, as edicións de E. Monaci en 1875 e de E. Molteni en 1880 non teñen sido superadas deica hoxe. Isa revelación prodixiosa fixo entrar en acción ós alemás, co seu esprito aplicado e metódico: As edicios de Lang (1894), de Carolina Michaëlis (1904) e de Nobiling (1907), son marcos fundamentás. Lang propendía ó estudo das formas métricas; coincidíu cun romanista italiano do tempo, Adolfo Musaffia, que estudóu en 1895 o principio do isossilabismo na vella métrica galego-portuguesa. En Carolina Michaëlis hai un esforzo inxente na pescuda histórico-literaria. Nobiling adicóuse únicamente á persoalidade do trovador, sin alarde de erudición impertinente, e niso revelouse como o máis equilibrado e moderno dos tres.

Algúns anos despóis, en 1926 e 1932, aparecen as edicións globás de José J. Nunes. O Prof. Lapa sinala o defeito disas edicións: o de que a poesía non val por sí mesma, sinón que resulta un mero pretexto filolóxico. Contra tal criterio manifestóu a súa discordancia o romanista de Anadia cando a aparición das ditas edicións, atopando no mestre unha total incomprensión. Máis o principio que daquela defendía o conferenciante era certamente xusto: Os troveiros non tiñan composto as súas cantigas pra seren gratas ós filólogos; trataban problemas humáns nos seus versos, eran artistas conscientes, portadores dun mensaxe. Debían, pois, seren tratados individualmente e con subordinación a un criterio que non sería meramente filolóxico.

O movimento que seguíu, xustificóu os reparos feitos polo Dr. Rodrigues Lapa. Fala íste, a seguido, da nova escola italiana, destacando a persoalidade dos promotores da nova tendencia: Silvio Pellegrini e Giuseppe Carlo Rossi. Na obra do primeiro sínala o rigor do método e a seriedade, peculiares ós seus traballos. Do segundo dí que é un esprito menos confinado e non propiamente un filólogo profesional, que amosa un especial interés polo século XVIII, do que tamén o disertante compartilla. Ambos romanistas cumpliron a misión do profesor: a de formar discípulos. Mesmamente dos seus discípulos é dos que, principalmente, se ocupóu Rodrigues Lapa na súa conferencia.

Considera, en primeiro lugar, a tres deles, en plena actividade científica: O Prof. Giuseppe Sansone, da Facultade de Letras de Bari; a Prof.ª Luciana Stegagno Picchio, da Facultade de Letras de Pisa; e Giuseppe Tavani, da Facultade do Maxisterio da Universidade de Roma. Débeselle ó primeiro unha recensión severa da edición do CBN polo casal Machado, e o estudo sobre Guilhade, de caraiter parcial, no que se evidencia a finura dalgunhas observacións sobre o grande troveiro galego-portugués. Pola súa parte, a Prof.ª Picchio é unha importante especialista do teatro. Fora dos seus estudos vicentinos e da Historia do teatro portugués que vai publicar, fixo incursións pola literatura medieval. Tal o estudo "Ó marxe da edición de antigos textos portugueses", e a edición crítica das dúas cantigas de Vidal, o xudeu de Elvas, que está pra saír do prelo.

Dos tres, o máis metódico e operoso e Giuseppe Tavani. Entre as súas ediciós figuran: a) O cancioneiro de Joan Nunes Camanês, cuios cantares constitúen un pequeno romance, con principio, meio e fin; b) O cancioneiro do xograr Lourenço, en vía de publicación; c) Ten disposto prá imprensa o cancioneiro de Airas Numes. Además é autor de "Motivos da canción de alba na cantiga de Nuno Fernandes Torneol"; dun estudo sobre o "ler", o enigmático termo que aparez nas barcarolas de Zorro e Torneol, ó que lle atribuie tamén orixe céltico; e prepara o repertorio das formas métricas do vello lirismo galego-portugués.

Arredor distes nomes de maior siñificación están xurdindo outros:

Un aluno de Sansone, baixo a direición de Pellegrini, o Dr. Saverio Pannunzio, está concluíndo a edición crítica de Pero da Ponte, un dos máis estraordinarios artistas da nosa poesía medieval. A xoven Prof.ª Eril de Reali, asistente do Instituto Universitario Oriental de Nápoles, editóu o cancioneiro de Pedro Eanes Solaz. I, en fin, Valeria Bertolucci Pizzorusso, discípula de Pellegrini, está a preparar a edición crítica dun dos máis antigos e prestixiosos trovadores, Martín Soares.

O Dr. Rodrigues Lapa concretóu os caraiteres da nova escola italiana nos seguintes puntos: O coraxe, propio da mocedade, de retomar os vellos problemas pendentes e procurar resolvelos. A insistencia que pon no estilo dos autores, no estudo da súa individualidade poética, inda que todos os traballos non esteñan á mesma altura.

Fora do dito, nótase ás veces, o conocimento imperfeito do idioma arcaico, instrumento maravilloso e delicado, de difícil manexo. Convirí*a* —na opinión do conferenciante— que os romanistas italiáns fixesen estadas prolongadas en Portugal i en Galicia. Pero o que resalta, dende logo, de todo o dito, é que a nosa cultura poética está sendo máis bien estudada en Italia do que entre nós. E tudo isto é profundamente melancónico e deberá mudar canto antes.

O filólogo portugués puxo cabo á súa leición coas seguintes palabras:

"Para terminar ista palestra de incitamento e provocación, quero ainda decirvos outra cousa. Daquí a tres ou catro anos, coa esplosión demográfica do Brasil, xa seremos cen millós de individuos falando a mesma língua, irmanados por un xeito semellante de vivir, de pensar e de sentir. ¿Vostedes xa meditaran na responsabilidade que nos impón a simple verificación diste feito trascendente? Váianse en boa hora e pensen niso".

RAMÓN PIÑEIRO, ACADÉMICO

O 29 de nadal derradeiro, *nemine discrepante*, foi eleito numerario da Academia Galega, Ramón Piñeiro López. A acertada decisión recibíuse con universal aplauso nos medios culturás, dentro e fora de Galicia, pois ondequeira que esiste algunha preocupación polas cousas da nosa terra, a persoalidade do escritor que agora é chamado a colaborar nos traballos de aquela Corporación, é conocida, respetada e admirada. No momento actual, a súa figura está fortemente avincallada ás máis altas empresas da nosa cultura, e o seu vigoroso pensamento exerce un notorio influxo na vida das nosas letras.

Xa dende 1951, data en que se publicóu o seu memorable ensaio *Siñificado metafísico da saudade*, Ramón Piñeiro é considerado como un dos máis sólidos intérpretes do noso espríto. O pensamento especulativo, que pon orde, que establece xerarquías, que organiza e crasifica as ideas ou intuicións que latexan ou frorecen nas angueiras da vida dun país, é unha necesidade histórica da economía cultural cando a esistencia colectiva ten atinguido un certo nivel. Tal era o caso pra a cultura galega nos nosos días, e Galicia achóu en Piñeiro, como outrora nos mestres de todos conocidos, a intelixencia capaz de espresar, definir e orientar as vivencias e inquedanzas da conciencia do país.

Piñeiro impuxo níste terreo o seu maxisterio porque reunía como ninguén naqueles días as dúas condicións indispensabres pra desempeñar tal cometido. Dunha banda estaba dotado do saber instrumental propio do tempo en que lle correspondía vivir, e doutra poseía o ardente sentimento de servicio ó seu país sen o cal aquil saber pode se esterilizar en puro xogo inteleitivo, en arquiteitura mental sen alicerce real que faga fecunda unha obra. Ista feliz conxunción de intelixencia e vontade posibilitaron á eficacia do seu traballo e asinaláronlle un posto e unha tarefa que ocupa e realiza co asentimento e o reconocemento de todos.

Dende o momento en que Piñeiro se dou a conocer como un novo e relevante valor, as calidás da súa persoalidade non fixeron máis que se arrequentar e se aquilatar. Agardamos, pois, que dende o seu novo posto académico teña ocasión de emprestar importantes servicios á Corporación que o acolle no seu seo e ó país que isa Corporación e o seu novo membro arelan servir e sirven xa de xeito tan meritorio.

Por elo felicitamos con satisfacción, cordialidade i esperanza sinceras á Academia e ó académico con motivo da afortunada elección do 29 de nadal.

O PREMIO CASTELAO DE TEATRO GALEGO

Pódese considerar, xa dende iste intre, que a constitución do Premio Castelao do Teatro Galego é un dos feitos máis notables no queifacer cultural do noso país nos derradeiros anos. Por ista razón "Grial" quer, cando menos, adicarlle un espacio nistas páxinas que sirva de estímulo e tamén de comentario e meditación dediante do seu sifificado.

Diste xeito e facendo como unha pequena historia da xestación do Premio compre deixar escrito que a feliz e rexa aititude dos universitarios galegos respeito da inorancia reiterada do seu idioma como vehículo de cultura dou orixe a unha xa popular e ben dirixida "Campaña do Peso pro Teatro Galego" que, baixo a tutela e supervisión dunha destacada comisión académica, cundíu logo e conqueríu axiña a colaboración solidaria dun grande seitor de galeguidade, primeiro en Compostela e despóis en cidades como A Cruña, Pontevedra e o Ferrol. Recibíndose tamén —asegún se nos

informa— importantes aportaciós de Vigo, Lugo, Betanzos, Barcelona e Madrid. Na cidade de Compostela, o día 5 do Nadal, numerosos carteles anunciaban o senso da cuestación e pregaban axuda pra a constitución dun gran premio de teatro pra Galicia. Fatos de entusiastas universitarias percorreron os claustros recollendo en petos de barro os cuantiosos donativos. Na prensa e na radio ratificábase, unha e outra vez, a postura decidida dos estudantes e do pobo en xeneral por conquerir o éisito, e o éisito chegóu días despois de rematada aquela ó se comprobar que era xa unha realidade dotar un Premio de Teatro Galego con dez mil pesetas que levaría o nome de aquil galego íntegro que foi Alfonso Rodríguez Castelao, e que no ánimo de todos está conquerir a sua permanecia nos anos vindeiros, a tal fin que fique instaurado como un premio anual —o primeiro— da Literatura Galega.

Non é difícil, por outra banda e vista a xénesis do mesmo, decatarse ún do amprio sifiificado que abrangue. Pois non solo ha ter como misión primordial o frorecimiento do noso teatro e o fomento do uso da nosa lingua nista aitividade artística, senón tamén que por sere froito da colaboración común afincará, como ningún outro o fixo até a data, as súas raigañas nas esencias máis puras do pobo, conquerindo así unha conxunción plena do Home i a Cultura.

O Premio Castelao de Teatro Galego, cuias bases reitoras circulan xa dentro e fora de Galicia, terá de ser fallado o "Día das Letras Galegas" en Compostela, supoñendo un verdadeiro acontecemento literario que sin dúbida traspasará as nosas fronteiras.

G. B.

QUÈN LEE LIBROS EN NORTEAMERICA

A cotío, os inquéritos de opinión pública poden ter dúas interpretaciós, que, dende logo, son ben diferentes en sifiificado. Por exemplo, nun Gallup Poll celebrado recentemente nos Estados Unidos, o resultado oficial dí por unha parte, que máis da mitade dos adultos norteamericáns non leeron nin un solo libro no ano pasado, e por outra banda dí que os norteamericáns somentes gastaron en libros, en 1961, medio céntimo por cada dólar gastado en artículos de consumo. E ún pensa: realmente, istes norteamericáns lén moi pouco. Máis tamén é certo que o resultado do Gallup Poll podíase presentar con tintas máis optimistas. Decir, por exemplo, que caseque a mitade dos adultos norteamericáns leeron algún libro o ano pasado, co que se tería un total de 40 millós de leitores, cifra doble que a dos espeitadores de fútbol o de baloncesto. E, por outra banda, tamén se pode decir que os americáns gastaron en 1961, a cantidade de mil setencentos millós de dólares en libros e mapas, que é moito máis do que gastan en cine.

O certo é que, mesmo deixando fora de contas as enciclopedias, libros de texto, ediciós populares e libros pra nenos, a venta de libros encuadernados pra adultos aumentou num 60 por cento de 1952 a 1960, en tanto que a población aumentou somentes un 20 por cento. En 1961, por exemplo, vendéronse casi 39 millós de libros encuadernados.

NOTAS

WALMIR Ayala publica en "Cadernos brasileiros", un interesante traballo encol da nova novela brasileira. O autor encontra sementes desta nova narrativa en libros recentes de María Alice Barroso, Elvira Foappel, Nélida Pifión, Campos de Carvalho, Jorge Mautner, Heitor Marçal, Ascendico Leite e Mauro Lopes Cançado, antre outros. Pero é un equipo femenino o que realmente ataca de

perto e con forza: María Alice Barroso, Nélida Piñón i Elvira Foappel. Tras dil está Clarice Lispector coa súa esceicional rotura co lingoaxe tradicional.

NO amplio auditorio de Douglas College, da Universidade de Rutgers, celebróuse un aito de homenaxe a Rosalía de Castro. Foi orgaizado polo Centro Español do dito Colexio coa cooperación do Departamento de Línguas Románicas. O Prof. González López disertóu sobre do sifiificado da obra rosaliá na poesía española do século pasado, destacando o valor do volume "Cantares gallegos", co que o poeta encetóu a súa creación na fala galega, na que foi auténtica voz do seu pobo.

O Instituto Nacional de Antropoloxía e Historia da Universidade Nacional Autónoma de México editóu un denso volume, copiosamente ilustrado, adicado ó eminente prehistoriador don Pedro Bosch Gimpera, no setuaxésimo cabodano do seu nacemento. Inxire colaboracións en castelán, catalán, portugués, francés, italián, alemán e inglés dos máis destacados antropólogos e prehistoriadores do mundo.

OTTO Wolf firma unha escolma de poemas de Jorge Luis Borges, que Limes Verlag, de Wiesbaden, ofrece ós seus leitores en edición bilingüe co título de "Ausgewählte Gedichte". A traducción tenciona conservar, primeiro, a variegada temática dos poemas de Borges, e logo o axeitamento da linguaxe e do ritmo ó motivo da composición.

O Prof. Martínez López, da Universidade de Texas, ven de editar a versión galega da "General Estoria", de Alfonso X o Sabio, de grande importancia pra o conocemento da prosa medieval galega. Fixo un axeitado estudo introdutorio, abondosas notas e un esteso vocabulario, así como tamen unha útil bibliografía. Na introducción esamina tódolos problemas lingüísticos do manuscrito do Escorial, que il empregóu nista edición; e, ó facelo, defendendo con sólidos razonamentos o caraiter galego e non portugués dista versión, empresta un bó servicio ó conocemento da nosa prosa literaria na Edade Media.

POR indicación da Asociación do Parlamento Mundial, o profesor brasileiro Josué de Castro será candidato ó Premio Nobel da Paz. A iniciativa merecéu o aplauso de numerosas personalidás i entidás, tanto de América como de Europa e Asia. Até agora, o nome de Josué de Castro xa foi oficialmente apoiado por dazaseis parlamentos do mundo, once premios Nobel, a Academia de Ciencias de Francia e o Instituto Brasileiro de Xeografía i Estadística.

ACABAN de rematar os seus estudios, os primeros graduados da Escola Nacional de Teatro do Canadá, fundada o ano 1960 en Montreal. No derradeiro curso houbo 35 profesores e 108 alunos. Cada curso está sodividido en dúas partes: unha francesa e outra inglesa. Niste cruxol téfiense pulido xa algunhas das novas estrelas da escea canadiéns, como Martha Henry, que tivo a seu cárrego os principás papés nas dúas últimas funcións do Festival Shakesperiano de Stranford.

WILLIAM Shakespeare vai cumplir, en fermosa mocedade, catrocentos anos iste bisesto de 1964. O aniversario, dixo Thierry Maulnier, "será celebrado en tódolos países do mundo, i en todálas vilas onde a palabra *teatro* teña un senso".

O poeta rumano Tudor Arghezi ten cumplido oitenta e dous anos. Fixo agora unha viaxe a París, cidade que non visitaba dende fai setenta. Na capital francesa, Tudor Arghezi recibíu traduciós dos seus poemas que il non conocía: ó castelán, por Rafael Alberti; ó italián, por Salvatore Quasimodo; ó francés, por Luc-André Marcel; ó inglés por William S. Point... Con motivo da súa estada en París, Alain Bosquet ten saúdado en Arghezi a un pai prestixioso da poesía europea de hoxe.

A vella Universidade de Coimbra remata de publicar un espléndido traballo do Prof. Krüger sobre O mobiliario popular nos países románicos. O Direitor do Instituto de Lingüística da Universidade mendozina de Cuyo, fai un detido e completo estudio dos mobles nos diversos países de Romanía; compleméntao co correspondente estudio filolóxico, seguindo as normas que xa ten empregado noutros moitos traballos seus, que en grande parte están adicados a Galicia.

NA Coruña, onde residía, finóuse ós 92 anos de edade, a única filla superviviute do matrimonio Murguía-Rosalía, de tan relevante sifiificado na historia das letras galegas. Coa desaparición de doña Gala Murguía desaparece tamén a derradeira descendencia direita daquelas dúas grandes persoalidades da nosa cultura. Na súa disposición testamentaria, doña Gala legóu á Academia Gallega e ó Patronato Rosalía de Castro, libros, manuscritos e fotografías que valerán pra millor documentar as vidas dos seus esgrevios proxenitores.

Dep. Legal: VG-99-1963

GRIAL

revista galega de cultura

Precios de venda e suscrición

Número solto	50	ptas.
Estranxeiro	60	"
Suscrición anual, 4 números ..	180	"
Estranxeiro	200	"

Pedidos a:

EDITORIAL GALAXIA

Reconquista, 1 — VIGO

TIP. FARO DE VIGO