51 xaneiro
febreiro
marzo 1976

GRIAL

X. M. MONTERO SANTALLA: Unificación ortográfica galego-portuguesa.

FRANCISCO RAMIL: Sobre o conto de animáis de Galicia.

CARLOS-PEREGRÍN OTERO: Vargas Llosa: Teoría y praxis.

M.ª LUZ CASAL SILVA: *O "Conto gallego" de Rosalía.*

ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA: As roitas da gamela.

DOMINGO GARCÍA-SABELL: Páxinas do Xornal.

JOSEPH M. PIEL: Nótulas de Onomástica trovadoresca.

VIGO

© EDITORIAL GALAXIA, S.A.
Reconquista, 1 - VIGO
I.S.B.N. 84-7154-611-6 (Obra completa)
I.S.B.N. 84-7154-625-6 (Tomo XIV)
Dep. Legal VG-240-1988

GRIAL REVISTA GALEGA DE CULTURA
N.º 51 - XANEIRO, FEBREIRO, MARZO 1976

SUMARIO

ENSAIOS — Páxinas

Unificación ortográfica galego-portuguesa, por XOSÉ-MARTIÑO MONTERO SANTALLA 1
Sobre o conto de animáis de Galicia, por FRANCISCO RAMIL 14
Vargas Llosa: Teoría y praxis, por CARLOS-PEREGRÍN OTERO 18
O "Conto gallego" de Rosalía, por M.ª LUZ CASAL SILVA 35

ESCOLMA

As roitas da gamela, por ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA 49
Conversa arredor dunhas pinturas de Alessandro Magnasco, por MICHEL BUTOR. Trad. SALVADOR LORENZANA 56
Hai festa en Chantada, por B. N. TEENSMA 61
Paul Eluard, por XESÚS GONZÁLEZ GÓMEZ 63

PENEIRA DOS DÍAS

Páxinas do Xornal, por DOMINGO GARCÍA-SABELL 69
Nótulas de Onomástica trovadoresca, por JOSEPH M. PIEL 74
El poeta de Galicia, por LUIS DE ZULUETA 79
Manuel Colmeiro, por ÁLVARO CUNQUEIRO 85
Consideracións encol de "El verbo gallego", de Antonio Santamarina, por FRANCISCO FERNÁNDEZ REI 87
O misticismo sensual, por ANTONIO COSTA GÓMEZ 93
Devolución de poderes a Escocia e Gales, por CARLOS DURÁN 97
A festa de San Xoán nalgúns autores galegos, por XOANA MARÍA FERNÁNDEZ REIRIZ 100
O itinerario dos peregríns a Compostela, por LUIS DE ALBA 107
Unha correspondencia singular, por PAULO RONAI 109

LIBROS, por *M.ª R. Álvarez Blanco, R. P., Amado Ricón, Víctor F. Freijanes, S. L.* e *Xoán C. Rodríguez Herranz* 112

O REGO DA CULTURA 123

REDACCION E ADMINISTRACIÓN
Editorial Galaxia — Reconquista, 1 — Vigo

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

UNIFICACIÓN ORTOGRÁFICA GALEGO-PORTUGUESA

1. A POLÉMICA RODRIGUES LAPA - PIÑEIRO: ¿ESISTE UNHA "VÍA MEIA"?

Nesta mesma revista desenvolvéuse hai algún tempo unha polémica entre Rodrigues Lapa e Ramón Piñeiro acerca das relacións lingüístico-literarias entre galego e portugués. Rodrigues Lapa abogaba por unha incorporación do galego escrito ao portugués literario; as súas afirmacións, porén, permanecían máis ben no nivel dos principios, e prestábanse a ser interpretadas en gradacións diversas. Piñeiro creu perceber na proposta de Lapa unha invitación a que os galegos renunciásemos, con actitude suicida, á nosa propria identidade idiomática, e respondéu cunha negativa decidida [1].

[1] MANUEL RODRIGUES LAPA, *A recuperação literária do galego*, en Grial (Vigo), núm. 41 (xullo-setembro 1973), pp. 278-287; RAMÓN PIÑEIRO, *Carta a don Manuel Rodrigues Lapa*, en Grial (Vigo), núm. 42 (outubro-decembro 1973), pp. 389-402. O artigo de Rodrigues Lapa fora publicado orixinariamente na revista Colóquio/Letras (Lisboa), núm. 13 (maio 1973). A carta de Piñeiro foi reproducida íntegramente despois, nos últimos días de decembro de 1973, polo xornal "El Ideal Gallego", da Coruña, repartida en cinco entregas sucesivas; agora encóntrase incluída ademáis no libro de ensaios de RAMÓN PIÑEIRO, *Olladas no futuro*, Editorial Galaxia, Vigo, 1974, pp. 261-279. O profesor Rodrigues Lapa insistíu en intervencións posteriores sobre as súas ideias de integración: no comentario feito con ocasión de se cumprir o primeiro decenio da revista "Grial", publicado baixo o título *Verdadeira empresa de cavalaria andante* (núm. 42, pp. 466-467 de dita revista); no artigo *Dúas atitudes face ao problema do galego*, incluído no número da revista "Vértice" dedicado á Galiza (vol. 34 (1974), pp. 580-583); e especialmente na comunicación que leu o 22 de xuño de 1975 na sesión de clausura da semana cultural galego-portuguesa, organizada pola Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e que verá a luz na revista "Árvore", do Porto.

A polémica non suscitóu na Galiza estudos serios até agora, que saibamos, mas sí numerosas reaccións, mais ben emotivas, e xeralmente contrarias á proposta de Lapa: por exemplo, Pilar Vázquez Cuesta tachóuna de "descabelada", referíndose espresamente ao problema das nasáis, e Carlos Casares considéraa "peregrina". Sen embargo, o asunto parece estar hoxe no fundo de certas afirmacións e tomadas de postura sobre a lingua. Jacinto do Prado Coelho espresaba en "Grial" o seu desexo de que esa discusión proseguise: "Bom seria que se intensificasse, em revistas como Grial, Colóquio/Letras e outras, o diálogo luso-galego; que se multiplicassem para tanto iniciativas como o artigo de Rodrigues Lapa em Colóquio/Letras

Persoalmente cremos non estar necesariamente en desacordo con ningún dos dous egrexios dialogantes: parécenos entrever que cada unha das dúas opinións encerra a súa parte de razón. ¿Non será entón posíbel reducilas a un ponto intermedio, un lugar de encontro, ou mesmo, se se quer, a un compromiso?

As suxestións que a continuación apresentamos á discusión pública pretenden —acolléndose á conclusión de Piñeiro de que "queda moito que falar de todo esto"— [2] expor en síntese a nosa convicción de que esa *vía meia* esiste, e que se concretiza fundamentalmente na unificación ortográfica. Cremos que nese meridiano é posíbel facer confluir tanto a intención fundamental de Rodrigues Lapa (isto é: procurar unha integración literaria de todo o ámbito lingüístico galego-portugués), como a de Ramón Piñeiro (isto é: non renunciar ao que é realmente galego en cuestión de lingua).

2. A CUESTIÓN DE FUNDO: ¿GALEGO OU GALEGO - PORTUGUÉS?

O propósito de Rodrigues Lapa de buscar a integración do galego co portugués presupón evidentemente, como premisa básica, que galego e portugués son unha única lingua. Por mui surprendente que poda parecer, non discrepa Piñeiro neste ponto: "Estamos totalmente de acordo —afirma— en que o galego e o portugués son radicalmente a mesma lingua" [3]. Mais a cuestión de fundo é, realmente, ésa: ¿Son o galego e o portugués unha única lingua ou dúas linguas distintas?

Se pasarmos fugazmente en revista as afirmacións que sobre o asunto encontramos na mesma cultura galega, toparíamos co seguinte resultado: na súa maioría os escritores e lingüistas galegos tenden a afirmar unha unidade idiomática básica galego-portuguesa, mais non sempre saben despóis situar neste marco esencialmente unitario as diverxencias que constatan entre a lingua común da Galiza e a normativa portuguesa. Noutras palabras: na conciencia cultural galega non está suficentemente clarificada a dialéctica, esistente en todo idioma, entre a unidade e a diversidade.

Non pretendemos aquí analizar en detalle todos os aspectos que

---

sobre o galego nas suas relações com a língua portuguesa —artigo que, em 1973, veio reavivar esse diálogo em termos fraternos, suscitando, entre outras, a réplica de Ramón Piñeiro" (Grial (Vigo), núm. 43 (xaneiro-marzo 1974), páx. 81). Un grupo de 13 galegos, entón residentes en Roma (entre os que se conta o firmante destas liñas), fixeron público un "Manifesto para a supervivencia da cultura galega" no que se propugna unha íntima comunicación cultural entre a Galiza e Portugal, sobre a base do idioma común; este "Manifesto" foi publicado na súa versión orixinal galego-portuguesa pola revista portuguesa "Seara Nova", de Lisboa (núm. 1.547, setembro 1974, pp. 30-31); mais tarde foi publicado na España en versión castellana pola revista "Cuadernos para el diálogo", de Madrid (núm. 133, outubro 1974, pp. 8-11). Xesús Alonso Montero manifestóu a súa actitude ao respeito, un tanto indecisa, no semanario madrileño "Sábado Gráfico".

[2] RAMÓN PIÑEIRO, *Art. cit.*, Grial, núm. 42, páx. 402 (= *Olladas no futuro*, páx. 279).

[3] RAMÓN PIÑEIRO, *Art. cit.*, páx. 401 (= *Olladas no futuro*, páx. 278).

abranxe no noso caso este problema. Por razóns de brevedade aceitamos sen máis o presuposto de que galego e portugués son fundamentalmente a mesma lingua, fundándonos simplesmente en que ésa é aínda, ao noso ver, a convicción máis común[4]. Por suposto, non pretendemos con isto afirmar que a unidade fundamental da lingua galego-portuguesa se pode probar únicamente desde as opinións dos mestres da cultura galega, nen tampouco desde o terreno dos principios xeráis, nen sequer desde o mero estudo histórico. O único camiño para demostrar que galego e portugués son unha única lingua pasa pola análise comparativa dos fenómenos lingüísticos actuáis en concreto; é éste un traballo de envergadura —e de resultados surprendentes!—, do cal nos dispensamos aquí, e ao que nos permitimos convidar a todos os preocupados pola cultura galega.

Partimos, pois, deste presuposto, que consideramos sólidamente asentado mas que aquí renunciamos a fundamentar: o galego é unha variedade ou *modalidade* da lingua portuguesa. Algúns pedirán talvez que precisemos antes de nada cál é a índole esacta desa modalidade: se se trata de un dialecto que debe submeterse á normativa literaria lusa, ou se é unha alternativa igualmente válida que o portugués literario. Mais esta disxuntiva resultarános ficticia cando situemos o problema no seu terreno esacto: a ortografía. Porque a orixen daquele obscurecimento da conciencia de unidade lingüística radica, xustamente, no terreno ortográfico. Vexamos.

3. A BIFURCACIÓN ORTOGRÁFICA

Na lingua falada na Galiza constátanse diverxencias con respeito á lingua considerada como normativa no mundo luso-brasileiro. Son diverxencias de natureza diversa: fonéticas en primeiro lugar, mas tamén morfolóxicas e léxicas.

Mas até aquí o fenómeno non implica nada de estraordinario:

---

[4] A conciencia de que Galiza pertence á comunidade lingüística portuguesa era especialmente forte durante as primeiras décadas do século: proclamaron a unidade lingüística galego-portuguesa, entre outros, Murguía (cfr., por exemplo, a súa correspondencia con Saco Arce, e o seu discurso nos xogos floráis de Tui do ano 1891, publicado orixinariamente en La "Patria Gallega" (Santiago), ano 1, núms. 7-8 (15 de xullo de 1891), pp. 1-6, e reproducido agora en Grial (Vigo), núm. 43 (xaneiro-marzo 1974), pp. 83-89, especialmente 84-86), XOÁN VICENTE VIQUEIRA (cfr. *Ensaios e poesías*, Editorial Galaxia, Vigo, 1974, pp. 140, 165-170, 174-176, 177-179, 180-181, 183, 193; por exemplo, páx. 180: "O galego, non sendo unha lingua irmá do portugués, senón *unha forma do portugués* (como o andaluz do castelao), ten-se que escribir pois como portugués"), ANTÓN VILAR PONTE (cfr. *Pensamento e sementeira, passim*), e Castelao (cfr. a carta a Claudio Sánchez Albornoz, do ano 1944, publicada en Grial (Vigo), núm. 47 (xaneiro-marzo 1975), pp. 100-101, especialmente páx. 101).

Nos nosos tempos propugnan esta conceición unitaria VALENTÍN PAZ ANDRADE (cfr., p. e., o seu artigo *A evolución tras-continental da lingua galaico-portuguesa*, en VARIOS, *O porvir da lingua galega*, Círculo de las Artes, Lugo, 1968, pp. 115-132), ERNESTO GUERRA DA CAL (cfr. *Lua de alén-mar*, Editorial Galaxia, Vigo, 1959, páx. 14), e PILAR VÁZQUEZ CUESTA (cfr. a súa

en todas as linguas se dá, en maior ou menor grau, certa tensión entre unidade e diversidade. O que sí resulta chocante no noso caso é que exista ademáis unha diverxencia ortográfica tal que mesmo palabras pronunciadas de forma sustancialmente idéntica en ambas zonas, se escreban de mui distinta maneira en cada unha. A ortografía común galega, tal como foi sancionada polas *Normas* da Academia (e mais aínda a empregada no método de galego do ILG), afástase da normativa ortográfica portuguesa cuase tanto como se afastan entre sí as grafías de dúas linguas romances autónomas; basta comparar, por exemplo, as grafías galegas *xente* ou *xeoloxía* coas portuguesas e italianas *gente* e *geologia*. A ortografía normativa portuguesa, dunha parte, e a ortografía galega, doutra, constitúen na práctica sistemas ortográficos autónomos; coexisten, portanto, dous sistemas ortográficos no interior dun mesmo idioma. ¿Cál é a causa desta situación aberrante?

Se tratamos de deslindar responsabilidades, resulta ser Galiza a culpábel de seguir unha ortografía separatista, pois non se adere á unificación ortográfica realizada por Portugal e Brasil co *Acordo Ortográfico Luso-Brasileiro* do ano 1945. Somos nós os culpabeis, non tanto por ser Galiza unha minoría desproporcionada, así poboacional como xeográficamente, dentro do ámbito lingüístico portugués, canto por non estar o noso separatismo ortográfico esixido de forma absoluta por ningunha das nosas peculiaridades lingüísticas. ¿Por qué, entón, a cultura galega segue este camiño solitario?

4. A ORTOGRAFÍA GALEGA AUTÓNOMA (OGA)

a) *Orixen e finalidade*

A dicir verdade, a autonomía ortográfica da Galiza non esiste sen razóns; son diversas, mas todas se veñen condensar nunha: a secular sumisión que lingüísticamente Galiza padece con respeito ao castellano. Nas súas *Normas ortográficas* a Academia resume lúcidamente o estado do problema: "A actual ortografía galega, como non podía menos de suceder, formóuse sobre a castelá, única que os galegos aprendían nas escolas ao tempo que o Renacimento das nosas letras creóu a necesidade dunhas normas da espresión escrita" [5]; e seguidamente recoñece: "É evidente que sería de desexar unha ortografía, aínda que popular —é decir, ao alcance de

---

Gramática portuguesa, tercera edición corregida y aumentada, Editorial Gredos, Madrid, 1971, 2 vols.), ente outros.

A postura radicalmente oposta á unidade lingüística galego-portuguesa está representada polo Instituto da Lingua Galega, da Universidade de Compostela (cfr. *Gallego* 3, capítulo 9). David Feldman pretende ter chegado a esta mesma conclusión através dunha análise comparativa entre as dúas falas, realizada mediante técnicas científicas (*Consideraciones sobre la identificación lingüística de la lengua gallega*, en Grial (Vigo), núm. 43 (xaneiro-marzo 1974), pp. 38-48; mas o seu razoamento encobre, na nosa opinión, eivas graves que non é agora momento de amostrar.

[5] Real Academia Gallega, *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego*, A Cruña, 1971, páx. 6.

todos—, máis enxebre —é decir, máis inspirada na estructura fonolóxica do proprio idioma—" [6].

En suma: a actual ortografía separatista galega está orixinada mais polas circunstancias socio-políticas (isto é: polo feito de que os falantes galegos só deprenden a escreber en castellano) que por factores de natureza lingüística.

A ninguén se lle oculta, no presente estado das cousas, o fundo de boa intención que subxaz nesa opción ortográfica: para non afastar o povo —único señor da fala— da posibilidade de escreber a súa lingua propria, mais do que xa o afastan outros condicionamentos de índole non lingüística, a ortografía galega amóldase no posíbel á castellana, e pretende así —nas "circunstancias socio-culturáis do momento" [7]— salvar o salvábel.

Da boa intención non cabe dúvida. Mas cumpre perguntarnos: ¿Corresponden os resultados á intención? Vexamos, por unha parte, se se atinxiron así os efeitos positivos que se visaban, e, por outra, se, a maiores, non surxiron ademáis algunhas consecuencias negativas.

b) *Efeitos positivos*

Nunha rápida ollada á situación social da nosa lingua, constatamos nos nosos días algúns indicios positivos que, se ben non se poden atribuir esclusivamente ao sistema ortográfico, en certa medida son tamén resultado dese factor: o emprego da lingua escrita intensificóuse, tanto na vida pública —libros, xornáis, etc.—, como na vida privada —correspondencia, apuntes persoáis ou escolares e similares...—.

Contodo, esta constatación xubilosa non nos esime de pornos dúas perguntas: en primeiro lugar, ¿garante suficientemente este movimento a futura vitalidade da lingua, e mesmo a súa supervivencia?; en segundo lugar, ¿estes efeitos positivos non se alcanzarían igualmente —ou até mellor— cunha ortografía unificada galego-portuguesa?

Á primeira pergunta dánse hoxe respostas antagónicas; persoalmente inclinámonos a opinar que, apesar da surprendente revitalización dos últimos anos, a fala galega non ten garantida a súa sobrevivencia como lingua da Galiza [8]; ao contrario, se a situación

---

[6] *Ibid.*, páx. 7.

[7] *Ibid.*, páx. 8.

[8] Cando se fala de ameaza á supervivencia do galego, cumpre facer unha precisión. O perigo non consiste en que o galego vaia *desaparecer;* é ésta unha posibilidade prácticamente escluída xa hoxe. A ameaza está en que o galego pode deixar de ser a lingua da Galiza, isto é, a súa lingua *maioritaria* e fundamental. Non cremos que se poda admitir que a personalidade cultural da Galiza se consenvaría aínda no momento en que a lingua galega (isto é, galego-portuguesa) deixase de ser o idioma maioritario do país. Éste é o perigo que nos ameaza na actualidade, e neste sentido dicimos que non está garantida a supervivencia da lingua galega. Así descrebe a presente situación o bispo de Mondoñedo-Ferrol, don Miguel-Anxo Araujo, na súa carta pastoral *A fé cristiá ante a cuestión da lingua*

continuar evoluindo con características similares ás actuáis, é de prever que para o fin do presente século o galego, progresivamente infestado de castellanismos, será *lingua materna* só dunha pequena minoría de persoas, e o seu cultivo literario veráse reducido a un pequeno grupo de sacrificados entusiastas [9].

Frente a este drama da nosa lingua, o separatismo ortográfico mostra ser unha medida inadecuada e prácticamente ineficaz. Obxetarásenos: cunha ortografía portuguesa as garantías de supervivencia da fala nativa da Galiza non serían maiores. Talvez; mas polo menos debe ficar claro que a boa intención da nosa ortografía actual vai desencamiñada: é errado —alén de inútil— opor solucións ortográficas a unha problemática de natureza socio-política.

Aliás —e respondemos así á segunda pergunta que nos púñamos— non é seguro que o futuro había ser igualmente incerto cunha ortografía galego-portuguesa unificada. Muitos galegos que hoxe non deprenden a súa lingua porque a consideran minifundista e pouco útil nun mundo de tendencias cosmopolitas como o contemporáneo, sentiríanse probábelmente encoraxados a facelo ao saberen que con ela se abrían a unha das primeiras linguas do mundo, que os coloca a nivel de comunicación plena con 125 millóns de persoas —cousa que hoxe apenas sucede—, e que apresenta un porvir grávido de radiantes promesas. O mesmo mundo luso-brasileiro sentiría mais como cousa propria a reabilitación da lingua da Galiza, e dese crecente sentimento de solidariedade cultural dos nosos irmaos non podería senón provir nova vitalidade para a cultura galega.

Os efeitos positivos da autonomía ortográfica son, pois, mínimos. Mas, con se mostraren tan escasos, merecerían aínda ser defendidos se non comportasen simultáneamente graves consecuencias negativas.

c) *Efeitos negativos*

Os efeitos negativos da bifurcación ortográfica son múltiples e graves.

Por unha parte, o desenvolvimento da lingua falada e literaria da Galiza isólase e empobrécese; e así, a lingua tórnase máis vulnerábel á permanente presión do castellano. A identificación coa ortografía castellana propicia unha dependencia crecente da lingua oficial. Pouco a pouco, nun proceso insensíbel pero constante, a

---

galega (cfr. Boletín Oficial del Obispado (Mosdoñedo-Ferrol), ano 1975, núms. 5-6 (maio-xuño), pp. 97-112): "A lingua galega comeza a verse ameazada; restrinxida no seu desplegue social, abandonada ás súas propias forzas de lingua cuase esclusivamente oral, e alonxada dos centros de decisión política e económica, corre perigo, se non de morrer, sí de deixar de ser a lingua maioritaria de Galicia" (párrafo 3.1, páx. 104).

[9] Cfr. Xesús Cambre Mariño, *Resurgir o fenecer de la lengua gallega*, en "Cuadernos para el diálogo" (Madrid), núm. estraordinario 30 (maio 1972), pp. 13-18; Xesús Alonso Montero, *Informe —dramático— sobre la lengua gallega*, Akal Editor, Madrid, 1973 (Col. "Arealonga").

lingua vai dando acollida dentro de sí a todo tipo de impurezas intrusas: tanto na morfoloxía como no léxico —e até na fonética— o galego esperimenta unha progresiva identificación co castellano [10]; non é infundado temer que este proceso de identificación acabará por facer do noso idioma un mero dialecto do castellano, e esfumará así a identidade propria da lingua da Galiza. A OGA, que nacera con ánimo de salvar o salvábel no momento presente, vense converter así en colaboracionista da situación socio-política.

Por outra parte, as leves diverxencias morfolóxicas e léxicas que o galego apresenta respeito do portugués, poténcianse e até desorbítanse. As —en sí lexítimas— peculiaridades morfolóxicas e léxicas da fala galega, na actual situación resultan amplificadas por efeito do isolamento; en cambio, non terían importancia maior que nas demáis linguas, nen posibilidade de estralimitárense, se se movesen dentro dunha ortografía unificada. A OGA estimula de feito un diferencialismo exacerbado. Deste modo, a bifurcación ortográfica desplega un traballo letal de corrosión no espírito da comunidade falante: subrepticiamente vai minando a conciencia de unidade da lingua galego-portuguesa; e como consecuencia, unha vez mais, refórzase a sumisión ao castellano.

Como se ve, a bifurcación da ortografía é un fenómeno muito mais, refórzase a sumisión ao castellano.
tarefa urxente de correxir este rumbo fatal que —hoxe por pura inercia— levamos; non nos fica outra alternativa razoábel que reconstruir, antes de que se nos faga tarde, a unidade gráfica cos nosos irmaos de lingua.

Mais ¿é realmente posíbel a unificación ortográfica galego-portuguesa? Estamos convencidos de que é non só posíbel mas tamén fácil no esencial. Analicemos ante todo o estado xeral da cuestión [11].

---

[10] Cfr. CONSTANTINO GARCÍA, *A lingua galega hoxe; a súa situación no ensino*, en Grial (Vigo), núm. 44 (abril-xuño 1974), pp. 148-156, especialmente páx. 149.

[11] Eis unha selección bibliográfica sobre a ortografía do galego: JUAN A. SACO Y ARCE, *Gramática gallega*, Impr. Soto Freire, Lugo 1868 (reeditada por Gráficas Tanco, Ourense, 1967, pp. 186-189); MANUEL MARTÍNEZ GONZÁLEZ, *Poemas galegos seguidos d'un tratado sobr'o modo de falar é escribir con propriedade ó dialeuto*, Tip. Madrigal, Pontevedra, 1883; ANTONIO MARÍA DE LA IGLESIA, *Ortografía gallega* (varios artigos) en "Galicia humorística" (Santiago), ano 1, tomos 1 e 2 (1888); MARCIAL VALLADARES, *Elementos de Gramática gallega*, 1892 (inédita até 1970: Editorial Galaxia, Vigo, 1970, pp.11-25: xustifica a ortografía que empregara no seu *Diccionario gallego-castellano*, Santiago, 1884); AURELIO RIBALTA, *Nota sobre reforma da ortografía gallega*, no seu *Libro de Konsagración: Feixe de poesías galegas*, Lib. Sucesores de Hernando, Madrid, 1910, pp. 139-165; XOHÁN VICENTE VIQUEIRA, *Pol-a reforma da ortografía*, en "A Nosa Terra" (A Coruña), 20 de xaneiro de 1918 (reeditado agora en *Ensaios e poesías*, Editorial Galaxia, Vigo, 1974, pp. 174-176); FUCO G. GÓMEZ, *Grafía galega*, La Habana, 1927; ANTONIO COUCEIRO FREIJOMIL, *Ortografía gallega: bases para su unificación, con un apéndice del prof. Abelardo Moralejo*, Impr. La Popular, Ourense, 1929; ROBERTO BLANCO TORRES, *La unificación ortográfica del idioma gallego*, en *De esto y de lo otro*, Ed. Nós, A Coruña, 1930; ROXELIO RODRÍGUEZ DÍAZ, *Pra ler e eskribil-o galego: un proyeuto*, en Céltiga (Fe-

5. EN PROL DA UNIFICACIÓN ORTOGRÁFICA GALEGO - PORTUGUESA

Resulta evidente que, pola súa mesma natureza, a ortografía non pode prescindir de considerar simultáneamente a fonética da lingua. E xa se sabe que as maiores diverxencias entre galego e portugués dánse precisamente no campo fonético.

Xa aludíamos a que non é éste un problema específico do galego-portugués; dáse en certo grau en todas as linguas, sobre todo naquelas que abranxen unha grande estensión xeográfica. Son coñecidas as diferencias de pronuncia entre o inglés falado en Inglaterra e o dos Estados Unidos. Polo que se refere ao castellano, pénsese na diversidade de fonemas que se representan coa grafía *z* (*rezar, paz*), *y* (*yo, oye*), *ll* (*calle, llorar*), *ch* (*mucho, chica*): a pronuncia destes signos gráficos varía notábelmente da España á América hispana, e até de nación a nación dentro da mesma América [12]. Aínda sen sair da España, e deixando xa a un lado as diverxencias fonéticas da fala das Illas Canarias, temos en Andalucía unha lingua bastante diversa da representada pola grafía oficial castellana; se os andaluces seguisen a mesma actitude dos galegos, deberían escreber, por exemplo, en vez de *estados, los zapatos*, algo así como *ehtaoh, lo-sapatoh*.

Mas, aínda supondo que entre galego e portugués a diversidade fonética fose de tal intensidade que resultase un obstáculo insuperábel para a unidade gráfica, non quedaría xustificada totalmente a OGA, pois afástase da ortografía portuguesa mesmo en casos en que as fonéticas de ambas áreas coinciden. Por conseguinte, ao falarmos de unificación ortográfica galego-portuguesa, temos que distinguir dous tipos de problemas: por unha parte, problemas meramente gráficos, nos que existe discrepancia ortográfica apesar de que a pronuncia é sustancialmente idéntica nas dúas áreas; e, por outra, problemas nos que subxaz unha diverxencia fonética. Vexamos cómo se apresenta, en detalle, a situación.

---

rrol), 25-7-1931; Seminario de Estudos Galegos, *Algunhas normas pra a unificazón do idioma galego*, Ed. Nós, Santiago, 1933 (reeditado polo Padroado da Cultura Galega de Caracas en xaneiro de 1970); CARLOS P. OTERO, *Sobre ortografía gallega*, en Grial (Vigo), núm. 7 (xaneiro-marzo 1965), pp. 41-47 (apéndice ao seu artigo *Con la benia de la Academia*, pp. 24-41); RICARDO CARBALLO CALERO, *Gramática elemental del gallego común*, Editorial Galaxia, Vigo (1.ª ed., 1966, pp. 76-79; 2.ª ed., 1968, pp. 88-92; 3.ª ed., 1970, pp. 89-95; 4.ª ed., 1974, pp. 142-149); PILAR VÁZQUEZ CUESTA, *A propósito de la Gramática Gallega de Carballo Calero*, en Grial (Vigo), núm. 16 (abril-xuño 1967), pp. 192-196, especialmente 195-196; Real Academia Gallega, *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego*, A Cruña, 1971 (as normas ortográficas foron aprobadas na asambleia do 15 de febreiro de 1970); Instituto da Lingua Galega, *Gallego* 1, Universidade de Santiago Santiago, 1971, pp. 6-7 e *passim;* CONSTANTINO GARCÍA, *Orixen e problemas do método de galego*, en Grial (Vigo), núm. 32 (abril-xuño 1971), pp. 129-141; RICARDO CARBALLO CALERO, *Ortografía galega*, en "La Voz de Galicia" (A Coruña), 27 de xullo de 1975.

[12] Cfr. BERTIL MALMBERG, *La América hispanohablante: unidad y diferenciación del castellano*, Ediciones Istmo, Madrid, 1971, 2.ª ed. (Col. "Fundamentos", núm. 3).

a) *Problemas meramente gráficos*

Son problemas meramente gráficos os seguintes: aceitación dos dígrafos portugueses *lh* e *nh*, en vez dos signos castellanos *ll* e *ñ*; emprego de *b* e *v* nos mesmos casos que en portugués; uso do trazo de unión e dos acentos gráficos, e transcrición da paragoxe e da epéntese nos mesmos casos que en portugués.

1. Non comportaría problemas o cambio do *ll* castellano polo *lh* portugués (*filho* en vez de *fillo*).

2. Polo contrario, a adopción do signo portugués *nh* entraría en fricción co uso actual galego deste dígrafo: na OGA *nh* indica o sonido nasal velar intervocálico /ŋ/, esistente na fala da Galiza (e non na de Portugal nen na do Brasil) na forma feminina do artigo indeterminado /'uŋa/ e derivados /al'guŋa/ e /niŋ'guŋa/, grafados respectivamente *unha, algunha, ningunha*. A unificación ortográfica obrigaríanos a abandonar este signo, mas non a renunciar necesariamente a toda transcripción gráfica desta peculiaridade fonética galega. Existen outras posibeis solucións, até máis fundadas na historia do idioma, que non entrarían en fricción coa ortografía normativa portuguesa [13].

De resto, talvez non é imprescindíbel que esta peculiaridade fonética galega teña unha representación na escrita; tratándose dun número tan reducido de palabras, que son, ao mesmo tempo, de uso tan frecuente, o falante galego formaría fácilmente o seu hábito de escritura e de leitura de tais vocábulos aínda que se adoptase a grafía normativa portuguesa. A ortografía é en boa medida cuestión de hábito [14].

3. O emprego galego actual do *b* e do *v* segue a ortografía castellana, ordinariamente etimolóxica. A ortografía portuguesa discrepa ás veces da etimoloxía para seguir a fonética viva de Portugal. En todo caso —sexa na OGA, sexa na ortografía portuguesa— o falante galego, que descoñece a pronuncia labio-dental do *v*, vese obrigado a empregar dous signos gráficos para un único fonema; a dificuldade que lle comporta esta inútil complicación somente pode encontrar xustificación en aras da unidade ortográfica do idioma.

4. O emprego do trazo de unión manténse na ortografía portuguesa. Se analizamos en detalle ese uso, veremos que, ao delimitar as distintas partes do enunciado, non só comporta unha máis

---

[13] Eis algunhas das formas xa empregadas históricamente: *ũa, ũha, um-ha, un-a, un-ha* (cfr. XESÚS ALONSO MONTERO, *Constitución del gallego en lengua literaria*, Ediciones Celta, Lugo, 1970, pp. 54-55).

[14] Partidarios do emprego de *nh* e *lh* en vez de *ñ* e *ll*: entre outros, Viqueira, Correa Calderón, Guerra da Cal, Pilar Vázquez Cuesta. Segundo Xesús Alonso Montero (*o. cit.*, páx. 54), Cornide "a fines del siglo XVIII empleaba 'nh' en vez de 'ñ'". Xosé María García Rodríguez laméntase no proemio do seu libro de poesías *Cativo da miña tristura* (Edit. Galaxia, Vigo, 1971): "Só me pesa no curazón ter de esquirbir UNHA pra que os nosos irmáns idiomáticos os portugueses leian 'UÑA'. Mais, ¿qué lle podo fazer?" (páx. 9).

fácil comprensión do escrito, senón que tamén facilita a escritura; evita, por exemplo, unha inecesaria complicación de acentos [15]. Por tanto, a adopción do uso portugués comportaría máis ben ventaxas que dificuldades para o falante galego [16].

5. A cuestión dos acentos gráficos é algo máis complicada. En portugués empréganse regularmente dous acentos (agudo e circunflexo) [17], mentras que a OGA só coñece, como o castellano, o acento agudo (´). Ortográficamente o uso da OGA resulta inadecuado con respeito á fonética real da lingua; así o recoñecen as mesmas normas da Academia [18]: non distingue entre vogáis abertas e fechadas. A fonética galega coincide neste ponto sustancialmente coa portuguesa; e a ortografía portuguesa corresponde en medida satisfactoria á fonética: o acento agudo indica vogal tónica aberta (*é, ó*), mentras que o acento circunflexo indica vogal tónica fechada (*ê, ô*). É, pois, razoábel que tamén en galego se empreguen estes dous acentos [19].

6. Na lingua viva o falante portugués e o galego botan mao de fenómenos de paragoxe (*ele, aquele*) e de epéntese (*ideia, cheio*) fundamentalmente nos mesmos casos. Lóxico sería que nestes casos se seguise unha pauta ortográfica común; mas a OGA, unha vez mais, renuncia irrazoábelmente á unidade ortográfica do idioma por se cinxir á ortografía castellana.

En todos estes casos que acabamos de ver, non hai diverxencias de natureza fonética entre a fala común portuguesa e a galega: sustancialmente coinciden. Nestes pontos, pois, a ortografía galega non ten razón algunha para diverxir da normativa portuguesa. E neles é onde, ao noso ver, a cultura galega debería tomar medidas unificatorias de maneira imediata. Porque, alén de non apresentar problemas, os casos non son de leve importancia: se a ortografía galega se aderise nestes pontos á normativa gráfica portuguesa, a conciencia da unidade do idioma estaría sustancialmente a salvo; e deste feito derivaríanse múltiples consecuencias benéficas.

b) *Problemas de natureza gráfico - fonética*

Nas demáis discrepancias da ortografía galega con respeito á portuguesa subxaz unha diverxencia fonética. A unificación orto-

---

[15] Cfr. na OGA: *diga* sen acento, pero *digame* con acento; *lavase* sen acento, pero *lavóuse* con acento.

[16] O mesmo Carlos P. Otero, que se mostra partidario dunha grafía radicalmente foneticista e contrario á ortografía portuguesa, recoñece: "Quizá sea recomendable seguir (por una vez) la práctica portuguesa de separar con un guión los pronombres enclíticos": *dá-nos, hei-vos, levai-me* (Grial, núm. 7, xaneiro-marzo 1965, páx. 47).

[17] O acento grave (`) ten na ortografía portuguesa un uso restrinxido; podemos prescindir dele aquí. O til (~) indica nasalidade, da que falaremos máis adiante.

[18] Cfr. *Normas ortográficas..., cit.*, páx. 7.

[19] Cfr. PILAR VÁZQUEZ CUESTA, *A propósito de la Gramática Gallega de Carballo Calero*, Grial, núm. 16, pp. 195-196. Propugnaban xa o emprego de varios acentos Marcial Valladares e Saco, entre outros.

gráfica nestes casos resultará un pouco máis dificultosa, sen dúvida, mas non necesariamente imposíbel. E por suposto: a adopción da grafía portuguesa non nos obriga a por en cuestión a lexitimidade da actual pronuncia galega. Os casos fundamentáis son éstes: 1) o galego emprega só o signo *x* onde o portugués escrebe *x*, *g* ou *j*, segundo os casos; 2) diverxe tamén nas dúas ortografías o emprego das letras *c* e *z*, ás que se ven adir en portugués a cedilla (*ç*); 3) o portugués emprega o *s* dobre (*ss*), que o galego descoñece; 4) o portugués escrebe *qu* + vogal en casos en que o galego prescinde do *u;* 5) finalmente dánse notábeis discrepancias na transcripción da nasalidade.

1. A aceitación dos signos *g* (ante *e*, *i*) e *j* da ortografía portuguesa imporía ao falante galego un certo sacrificio: en vez de escreber *x* en todos os casos en que aparece o fonema /s/, como agora fai (*xente*, *xogo*, *caixa*), tería que escoller en cada caso entre tres signos: *g* (*gente*), *j* (*jogo*) ou *x* (*caixa*). Mas a dificuldade non é tan grave como podería parecer, formulada así a cuestión. Sobre todo entra aquí en xogo un novo factor: o feito de que todos os falantes galegos escolarizados posúen unha formación ortográfica castellana, que se ven aliar neste ponto coa portuguesa: o emprego dos signos *g* e *j* coincide fundamentalmente nas dúas linguas, por ser na maioría dos casos etimolóxico [20].

2. Tamén o emprego de *c*, *ç* e *z* orixinaría algunhas dificuldades para o falante galego. Mas tampouco son éstas insuperábeis: a maior parte dos casos poden reducirse a un número limitado de correspondencias regulares entre a pronuncia e a escrita.

3. A grafía *ss* resulta, nunha ortografía estrictamente foneticista, inecesaria en galego, mentras é necesaria para a fonética portuguesa. A súa aceitación comportaría, pois, para o falante galego certas dificuldades; mas non insuperábeis. De resto, para a unidade gráfica do idioma non sería escesivamente grave que de momento se deixase neste ponto unha certa liberdade no uso. Polo demáis, é tamén posíbel reducir o seu emprego a certas regularidades.

4. O grupo *qu-* (e en menor medida tamén o grupo *gu-*) apresenta tamén dificuldades, pois nalgúns casos a fonética galega descoñece o sonido semiconsonántico /w/ correspondente ao *u* da grafía portuguesa: port. *quando*, gal. *cando*. As palabras afectadas son poucas en número, mas de uso mui frecuente. Xustamente, a confluencia destes dous factores (número limitado e uso frecuente), permite que, como no caso de /'uŋa/, a adopción da ortografía portuguesa non resulte desproporcionadamente difícil para os falantes galegos.

5. Na transcripción da nasalidade apresentan problema para a

[20] Este ponto da ortografía galega leva sido mui discutido, xa desde os tempos do noso Renacimento literario. Mostraron unha actitude favorábel ao uso portugués, entre outros, Antonio María de la Iglesia, Marcial Valladares, Pondal, Viqueira, Correa Calderón, Pilar Vázquez Cuesta.

unificación ortográfica as palabras representadas na ortografía normativa portuguesa coa terminación *-ão*. En galego corresponden a esta terminación portuguesa dúas diversas pronuncias, segundo os casos: 1) /'oŋ/: *pantalão;* 2) /'aŋ/: *sacristão*[21]. Proposta así a cuestión, o leitor crerá que neste ponto é imposíbel unha conciliación da fala galega coa ortografía portuguesa. Porén, unha análise mais detallada —que aquí non vamos facer agora— permite reducir o problema a certas regularidades, que, se ben non lle suprimirán nunca toda a súa dificuldade, fan aceitábel unha ortografía galego-portuguesa sustancialmente unificada tamén nestes casos. Pensamos, ademáis, que é especialmente neste ponto, o máis difícil da unificación ortográfica, onde cumpre facer entrar en xogo o criterio moral: a unidade ortográfica da lingua é un ben de valor superior, que é preciso procurar mesmo a costa de certos sacrificios.

6. EPÍLOGO: ALGUNHAS SUXESTIÓNS PRÁCTICAS

Intentamos até aquí facer patente a contradición en que se move a ortografía galega actual, e proclamar a urxencia dun cambio de rumbo. Somos conscientes de que talvez a nosa análise resulte excesivamente breve para que poda convencer a ninguén. Mas esperamos que, polo menos, sirva para manter vivo o diálogo público en torno a este tema; en ulteriores intervencións será posíbel clarificar mellor múltiples cuestións que aquí fican somente esbozadas. Non quixéramos, porén, concluir esta nosa ponencia sen antes tratar de traducir a algunhas suxestións prácticas o que acabamos de dicir.

A) Parece-nos urxente que os organismos responsábeis da normativa idiomática galega (concretamente, a Academia Galega e o Instituto da Lingua Galega) fagan pública unha declaración clara do "rumbo a Portugal" que debe seguir a nosa ortografía: un camiño que nos leve progresivamente á unificación máxima co noso ámbito idiomático, isto é, coa ortografía oficial portuguesa, empregada en Portugal e no Brasil.

B) Após esta declaración de rumbo, haberá que ir dando os primeiros pasos que nos vaían encamiñando a unha unificación ortográfica galego-portuguesa. Parécenos que resulta factíbel xa de imediato a aceitación da ortografía portuguesa nos pontos que nós chamamos "problemas meramente gráficos" (analizados aquí brevemente no apartado 5.ª). Evidentemente, como en todo cambio, háse de actuar con siso: con moderación, mas con convicción. Terá que haber un período de tempo en que convivirán as dúas ortografías; mas este feito non ocasionará problemas maiores que os que se dan xa hoxe.

C) Seguidamente, haberá que irse metendo cos pontos de dis-

[21] Nas zonas da Galiza pertencentes aos dialectos que Carballo Calero chama central e oriental dáse unha terceira pronuncia: /'au/: *mão, verão, irmão.* Prescindimos aquí desta particularidade; mas téñase en conta que a valoración deste feito presiona en dirección á ortografía portuguesa.

crepancia ortográfica en que subxaz unha certa diverxencia fonética. Nestes casos o cambio comporta algunha dificuldade; por iso cumprirá tamén un lapso maior de tempo. O momento de introducir oficialmente estas grafías será cando estexa suficentemente estabelecida a unificación respeito dos pontos que víamos no párrafo anterior. Aínda dentro deste apartado, haberá casos mais fáceis e máis difíceis: apenas suporá dificuldade, pensamos, a introducción das grafías *g* (ante *e, i*) e *j*, mentras que será máis complexa a cuestión das nasáis finái s. Mentras a unificación avance, haberá tamén tempo para que en discusión pública se vaían clarificando estes problemas.

D) Cando a ortografía estexa fundamentalmente unificada, será o momento de que os organismos competentes de ambas zonas lingüísticas (Galiza por unha parte, e Portugal e o Brasil por outra) se poñan a traballar en común para a elaboración dunha gramática unificada e dun diccionario da lingua galego-portuguesa. Será éste o último paso no proceso de integración lingüística galego-portuguesa.

Talvez a alguén lle pareza un camiño demasiado longo para que chegue a ser andado nunca. Un antigo refrán popular reza: "Unha viaxe de trinta leguas comeza sempre por un primeiro paso". O primeiro paso da nosa viaxe pisa terreno ortográfico. O longo camiño iráse andando *pouco a pouco;* mas ese primeiro paso debe ser dado *canto antes.*

XOSÉ-MARTIÑO MONTERO SANTALLA
Ferrol

SOBRE O CONTO DE ANIMAIS DE GALICIA

Pouco a pouco vai chegando ao gran público a riqueza folclórica do seu pobo gracias á publicación de libros de contos e ao esforzo que dentro e fora se fai pola recuperación de tal riqueza pra nós.

Paralela a esta procura vemos que en Europa o estudo sobre contos aparece con unha nova dimensión nos derradeiros quince anos.

Inquirindo na causa destes feitos, tropezamos con unha gran cantidade de autores e de métodos que nos desvían da nosa pesquisa.

Compre chegar á obra de Propp pra ter unha base segura na compreensión dos novos estudos sobre contos.

1. Vladimir PROPP (1895-1970) en 1928 con a Morfoloxía do Conto (Morfologija Skazki) crea o análisis estrutural do relato. Profesor de etnología da universidade de Leningrado, o folclorista ruso escribíu tamén: "As raíces históricas do conto maravilloso" (1946), "A poesía épica rusa" (1955), "As festas agrícolas rusas" (1963).

O principio máis importante da sua reflexión é a existencia das Funcións do Personaxe. Estas funcións son os elementos constantes (non variables) dentro dos 100 contos de fadas que Propp analiza. As funcións, que son 31 en total, distribúense en 7 esferas da acción: a esfera da acción do agresor, do donador, do auxiliar, da princesa, do mandador, do héroe, do falso-héroe.

Con a elaboración deste modelo Propp abre as portas a unha concepción do análisis dos contos que supera o atomismo clásico ancorado no comentario dos motivos. Non é xa a sicoloxía dos personaxes o que nos interesa no análisis, mas a sua función na estrutura do relato.

2. A obra de Propp non foi coñecida no Occidente hasta a aparición da traducción da "Morfoloxía do Conto" en inglés en 1958. Nun principio mais que aceptala, esta técnica foi utilizada con outra finalidade que a da sua de orixen. Levi Strauss, por exemplo, emplea este procedimento para estudar o pensamento mítico. Mas xa Propp dixera que "o estudo estrutural de todos os aspectos do conto é a condición necesaria do seu estudo histórico. O estudo das legalidades formais predetermina o estudo das legalidades históricas". Esto quer decir que unha análisis que queira ser importante non pode reducirse ao seu aspecto formal.

"As raices históricas do conto maravilloso" é neste sentido a continuación da "Morfoloxía do Conto". As críticas epistemolóxicas, pois, que Propp recibe son infundadas, porque na sua pureza orixinal as técnicas do relato non pretenden abarcar toda a riqueza do signo.

Bremond distingue no signo relato o "récit raconté" e o "récit racontant". O primeiro é a formalidade de Propp e o segundo a historicidade.

A descuberta desta evidencia permite hoxe pasar das nocións dunha semioloxía mecanista a unha semiótica que considera o texto como unha práctica, no sentido marxista do término.

Ademáis do aspecto formal (sintáctico) temos no relato, obxecto de Semiótica, un aspecto semántico-pragmático que se pode chamar simbólico.

3. No estudo da sintaxe do conto varios modelos temos despois do trazado por Propp. O último en sair é o proposto por o xa citado Bremond na "Logique du Récit". O código do relato terá os elementos seguintes:

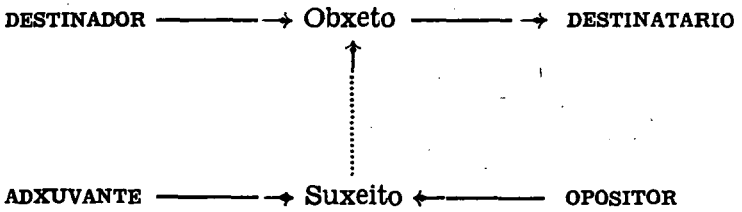
1	2	3	4	5	6
nexo sintáctico	proceso	fase do proceso	volición	axente	paciente
				nome dos personaxes	

O exame do paciente e do axente conduce a consideralos como:

influenciado, beneficiado, víctima e

influenciador, mellorador, degradador, respectivamente.

A crítica que se pode facer a este modelo é o ser demasiado rico pra o corpus reducido que queremos analizar. Bremond inquire nun modelo aplicable ao relato mais complexo. Para analizar os contos de animais o modelo de Greimas é abondo. As esferas da acción que atopamos en Propp redúceas Greimas ás seis seguintes:



O destinador equivale a función do mandador, o adxuvante é o auxiliar e o donador, o destinatario do conto é o héroe de Propp e o suxeito de Greimas, o obxeto é a princesa, o opositor é o agresor e o falso héroe. O adxuvante e o opositor son considerados por Greimas como meras proxeccións da voluntariedade do suxeito mesmo. A oposición DESTINADOR - DESTINATARIO corresponde á modalidade do SABER; a oposición ADXUVANTE - OPOSITOR corresponde á mo-

dalidade do PODER; a oposición SUXEITO - OBXETO corresponde á modalidade do QUERER. A flecha que une o suxeito e o obxeto mostra o dinamismo do desexo.

4. Dispositivo semiótico: O noso análise refírese simplemente aos 29 contos de animais do capítulo segundo do libro "Contos populares da provincia de Lugo": o Raposo é o suxeito-destinatario mais universal con 6 ocurrencias. O Lobo, O Gato, o Galo, A Pega con duas. Os demáis animais, Sapo, Corvo, Polo, Galiña, Formiga, Oso, Grilo, Ovella, Rato dos montes, Burro, Carneiro-Gato, Aguia con unha ocurrencia.

O adxuvante non presenta unha repetición significativa. Animais como o Can, o Galo, a Pega, o Corvo, partes do corpo como o rabo, as prumas, vexetais como o castiñeiro, fenómenos naturais como o relámpago, abtraccións como o sacramento da penitencia, todos son adxuvantes. Canto ao Opositor, o Raposo ten 10 ocurrencias e outras duas acompañando ao Oso (conto 22) e á Cobra (conto 24). O Lobo aparece catro veces, o Gato duas, etc... Se o Raposo é suxeito 6 veces e opositor 10 temos dezaseis contos nos que o Raposo é o "actant" principal.

O Obxeto é doble: a *burla* e o *medo*. O Raposo sai burlado once veces e o Lobo seis. Os contos que teñen como obxeto o medo son o 17: medo da galiña, o 21 medo do oso e o 25 e 26: medo do raposo.

O Destinatario presenta unha uniformidade casi perfeita. En 22 contos é a *fame* o que leva o Suxeito a mover a trama.

O resumo posible do dispositivo semiótico é o seguinte:

Suxeito: o Raposo
Adxuvante: ∅
Opositor: o Raposo
Obxeto: a Burla
Destinador: a Fame

Ademáis debemos siñalar a importancia do Lobo, como compañeiro do Zorro, e a articulación en torno ao conto 15 da burla do Raposo, donde a Aguía é o Suxeito central da burla. O Corvo, a Pega, o Galo son os acompañantes principais da Aguia na burla. Estes catro animais son os únicos que burlan sen ser burlados.

5. A Simbólica: A historicidade destes contos aparécenos en dous planos de desigual interés, pois un deles serve de porta ao outro.

No plano aparente a través das aventuras dos animais atopamos a paisaxe do campo galego. Adeviñamos as penas do pobo, a fame como motor dos intercambios sociais e a burla como realidade inevitavel do comportamento fechado desta sociedade luguesa. Temos aquí un exemplo do que Lacan chama o estadio do espello. A constitución do Ego

non se efectúa dunha maneira inmediata, mas necesita a mediación da imaxe do corpo. A orixe destes contos é, neste sentido, a pesquisa, cara ao espello dos animais, da unidade do pobo quebrantado.

Estes contos son, pois, unha reacción de defensa das clases que non son capaces de adaptarse ás evolucións da sociedade e da economía monetaria. A fame, como motor do conto, non produce a activación da unidade porque ten como obxeto a burla. Establécese asi nun incesante intercambio ao nivel do imaxinario entre as pulsións suxeitivas e asimiladoras e as intimidacións obxetivas que emanan do medio social. Hai unha xénese recíproca que oscila do xesto pulsional ao medio material e social e viceversa. Neste sentido, os animais nestes contos son un producto dos imperativos bío-psíquicos e as intimidacións do medio ambiente.

Do plano aparente pasamos asín a outro plano mais profundo que podemos cualificar de plano antropolóxico.

O animal preséntase como un abstrato espontáneo, un obxeto de asimilación simbólica. O home inclínase á animalización do seu pensamento e un intercambio constante establécese por esta asimilación entre os sentimentos humáns e a animación do animal. A aparición da animalidade na conciencia da persona é sempre un síntoma dunha depresión. A ansiedade da persona transpón ao animal a axitación caótica do medio social. Entón o animal con o seu movimento rápido e indisciplinado convírtese nun símbolo do caos.

Na maior parte destes contos a animalidade despois de ser símbolo da axitación e do cambio social aparece como símbolo da agresividade e da crueldade. O pasaxe da animación á voracidade sádica do raposo é a proba mais importante.

6. Conclusión: Temos aquí, pois, unha sociedade que se degrada e que plasma este feito en fantasmas que dividen o *antropos* galego. André Jolles nas suas "Einfache Formen" establece como *disposición mental* (Geistesbeschäftigun) do conto a idea de que as cousas deben acontecer no universo según nós o esperamos. A ética da acción do mundo real opónse á ética do acontecer do conto. O universo real é tráxico porque o universo real resiste as nosas esixencias de cara ao acontecer.

O conto atópandose en oposición ao acontecer real presenta o maravilloso animal como natural. Desta maneira temos nestes contos dous mundos separados polo poder dos fantasmas. Os animais aquí son entidades simbólicas de división no home. A antropoloxía social cualifica estes símbolos con o suxestivo nome de símbolos esquizomórficos.

FRANCISCO RAMIL
Montpellier

VARGAS LLOSA: TEORÍA Y PRAXIS*

Para que el sentido de mi intervención quede claro desde el principio, empezaré por confesar que me cuento entre los fascinados y deslumbrados por las ficciones de Mario Vargas Llosa. Es tal a veces mi deslumbramiento que no puedo menos de asociarlo mentalmente a "aquél que en la invención excede / a muchos" del Parnaso cervantino. Sospecho además que el tiempo se pondrá del lado de esta afirmación de Julio Cortázar: "La admirable estructura formal de un libro como *La Casa Verde* no tiene equivalente en nada de lo que se ha intentado en Europa en los últimos años" [1]. Esto no es un puro accidente, porque Vargas Llosa excede también a muchos (a casi todos, si no a todos) en la manera de darse a su vocación y a su trabajo, lo cual es admirable en todas partes, y más aún en la parcela hispana del planeta, donde las entregas exclusivas a la vocación son tan raras como las otras. Como ha escrito Carlos Barral en su prólogo a *Los cachorros*, "Vargas se piensa a sí mismo como un gran escritor, al nivel de aquéllos que más admira, y está dispuesto a sacrificarlo todo a la verosimilitud de esa imagen que perfila todo el tiempo con todos los recursos de una inteligencia poderosa y sana".

"¿Cómo concebir a un novelista de la talla de un Vargas Llosa sin la presuposición y la superposición de un intelectual?", parece obligado preguntarse retóricamente con Julio Cortázar. Y si la obra de Vargas presupone necesariamente un intelectual en el sentido más pleno de la palabra, ¿cómo concebir a un intelectual de la talla de Vargas Llosa sin el afán que lleva a inquirir sobre la naturaleza creativa que caracteriza al ser humano y sobre la naturaleza del arte creado por el hombre, y en particular del arte creado por el inquiridor? Es, pues, natural que el creador de *La Casa Verde* lleve dentro un fecundo crítico. Lo que resulta menos natural, por lo menos para mí, es que este crítico sea el autor de algunas páginas de *La orgía perpetua* y de la *Historia de un deicidio* (de un mal llamado deicidio, cabría apostillar a modo de anticipación). Y me resulta todavía menos natural cuando recuerdo

---

* Trabajo leído el 27 de diciembre de 1975 en la sesión sobre "Los novelistas hispanoamericanos como críticos literarios" de The 90th Annual Convention of the Modern Language Association of America, que tuvo lugar en San Francisco de California.

[1] *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, siglo XXI. 1970, 3.ª ed., 1975 (en adelante, *LRRL*), p. 49. La pregunta que cito en el párrafo siguiente aparece en la p. 75. Cortázar escribía en diciembre de 1969, en París.

una opinión que goza también del favor de Vargas (cito textualmente):

> Me parece importante tener en cuenta lo que el mismo Eliot llamó el crítico practicante: el crítico que no sólo ejerce la crítica sino también la creación propiamente dicha. El crítico practicante de ninguna manera puede aspirar a la objetividad, a la que sí debería aspirar el crítico. El crítico practicante descubre su juego desde el comienzo; utiliza como atalaya su propia concepción de la literatura, vertida en novelas, poemas, dramas. El subjetivismo, que muchos críticos consideran su deber eludir, es algo que el crítico practicante debe asumir, renunciar desde un principio a toda pretensión de objetividad. Desde un comienzo sus armas están a la vista y, por otro lado, no tiene el menor interés en ocultarlas; juzga a la poesía, la novela o el teatro desde la perspectiva de lo que él hace o quiere hacer. Lo cual, desde un punto de vista diferente, es una ventaja, puesto que es muy importante conocer a fondo la atalaya utilizada. También puede ser una limitación en la medida en que no sólo está incapacitado para acceder a la objetividad, sino también en que su subjetividad se ve interferida por aspectos de la objetividad que no ha identificado [2].

Contra lo que podría hacer suponer esta curiosa defensa de la parcialidad en la crítica (más sorprendente todavía en boca de quien, con tan sobrada razón, ha defendido la imparcialidad más impersonal en la ficción), la teoría literaria del crítico practicante Vargas Llosa es mucho menos arbitraria y menos idiosincrática de lo que cabría temer. De hecho, en lo que se me alcanza es mucho menos arbitraria e infundada que las "teorías" de numerosos "críticos críticos" de nuestro tiempo, sobre todo de los más afectados por la última (o quizá ya penúltima) epidemia parisina. Esto no tiene nada de extraño. La teoría del creador genuino suele tener una base empírica, por muy reducida que sea, pues no es fácil que pierda enteramente de vista las obras maestras que conoce a fondo. No es concebible que en este estadio de la evolución literaria un escritor pueda crear una gran obra de ficción sin antes haber interiorizado y absorbido un sistema de propiedades generales de obras maestras de los artistas que le precedieron, pero sí es concebible (y hasta no improbable) que un crítico poco creativo se saque de la manga una "teoría literaria" sin ni siquiera haber estudiado a fondo una muestra representativa de verdaderas obras de arte literario y, por supuesto, sin haberse detenido nunca a estudiar en serio las propiedades del lenguaje que sirven de soporte a las "estructuras" literarias.

---

[2] En RICARDO CANO GAVIRIA, *El buitre y el ave fénix*: Conversaciones con Mario Vargas Llosa, Barcelona, Anagrama, 1972 (en adelante, *BAF*), pp. 22-23.

En el caso que ocupa nuestra atención, es lógico que quien "se excita mucho más fácilmente hablando de Joanot Martorell o de Flaubert que de sus contemporáneos, autores del nouveau roman, por ejemplo, coleccionistas de prótesis narrativas" (a juzgar por lo que escribe Carlos Barral en el prólogo citado) no se cuente entre los que dicen que son podencos los gozques de la crítica más en boga, ni entre los "muchos papagayos" que repiten teorías claramente erróneas e impugnables, sobre todo la que no pasa de "una broma que podría desbaratar cualquier estudiante aplicado", para decirlo con sus propias palabras [3]. Es igualmente lógico que quien ha creado algunas de las novelas más logradas de la literatura hispana de todos los tiempos no tome demasiado "en serio las lúgubres profecías sobre la muerte de la novela" [4] y otros pronósticos de parecido jaez. Como sería lógico que el "relator" de algunas de las ficciones más absolutas y logradas (en el preciso sentido que enseguida diré) mostrase parcialidad crítica por sus logros e innovaciones, en vez de hacer causa común, a lo que parece un poco a ciegas, con los defensores del repetido dogma de que no hay relato sin narrador [5]. Digo dogma porque la cuestión de si hay o no hay relatos sin narrador es una cuestión empírica que la teoría lingüística actual permite plantear en términos relativamente precisos, y es arbitrariamente dogmático decidir una cuestión empírica sin dar baza a la evidencia empírica, y, en este caso, sin pararse a analizar el uso o usos del lenguaje en algunas de las más recientes obras maestras de la literatura. De hecho, el estudio de la teoría de la ficción desde un punto de vista estrictamente lingüística pudiera llevar a decidir al mismo tiempo dos cuestiones básicas interrelacionadas: La relativa a la caracterización de las distintas modalidades de la ficción (problema fundamental de la teoría de la literatura y en particular de la teoría de los géneros literarios) y la relativa a las dimensiones de la comunicación (cuestión fundamental de la teoría del lenguaje).

Para soslayar en lo posible muchas de las confusiones que suelen empañar el recto entendimiento de estos problemas, conviene estipular de antemano el sentido exacto del término "comunicación", que suele ser tomado en sentidos más o menos dispares y hasta contrapuestos. Puede no importar demasiado si se le da preferencia a un sentido o a otro, pero sí importa mucho estipular en qué sentido se lo usa y usarlo siempre en un mismo sentido. Como primera aproximación, cabría decir que hay comunicación cuando hay al menos un comunicante (y, posiblemente, uno o varios comunicatarios). Si se entiende así el término, es de suponer que nadie tenga nada que objetar al aserto de que uno de los

[3] *BAF*, pp. 13-21.

[4] *BAF*, p. 11.

[5] E. gr., TZVETAN TODOROV, *Poétique*, Seuil, 1973, p. 64; OSCAR TACCA, *Las voces de la novela*, Gredos, 1973, p. 69. Cf. MITSOU RONAT, *La langue manifeste*: Littérature et théories du langage, París, Action Poétique, 1975, esp., p. 27 y ss.

usos del lenguaje es la comunicación, aunque sí habría mucho que objetar al aserto de que el único uso del lenguaje es la comunicación (entendida en el preciso sentido que acabamos de estipular). En el caso de una narración, el comunicante es el narrador, no el autor, y el comunicatario es el narratario, no el lector (por ejemplo, en el *Lazarillo de Tormes*, el narrador es "Lázaro" y el narratario es "vuesa merced"). Para que haya comunicación (o "narración") en el preciso sentido que acabamos de estipular, es, pues, necesario y suficiente que haya un comunicante en sentido estricto, y, en términos gramaticales, hay un comunicante siempre que hay una primera persona que habla o escribe, es decir, un *yo* (explícito o tácito). Puede haber también uno o varios comunicatarios, es decir, una segunda persona gramatical, pero, de acuerdo con la acepción propuesta, basta que haya un comunicante (como caso especial) para que haya comunicación. Lo que no puede ocurrir jamás es que haya un comunicatario sin que haya comunicante, de ahí que, en sentido estricto, no haya posibilidad de narración "desde la segunda persona", contra lo que hacen suponer ciertos escritos. La comunicación "hacia" la segunda persona supone siempre una primera persona que se dirige a esa segunda persona, y en un caso especial (frecuente en la poesía de Cernuda), ni siquiera hay más de una persona —la primera, por supuesto[6].

Esto bastaría para hacernos sospechar que las nociones gramaticales primera persona y segunda persona tienen que representar un papel importante en una teoría de la ficción que merezca tal nombre, sospecha que viene a confirmar explícitamente una de las narraciones más inusitadas y más recientes. Me refiero a *Juan sin Tierra*, la obra de Juan Goytisolo que acaba de publicar Seix Barral en Barcelona, y que ya es posible leer fuera de España. Una de sus secciones más reveladoras para nuestro propósito se titula precisamente YO/TU y empieza así (p. 158):

> Pronombres apersonales, moldes substantivos vacíos!: vuestra escueta realidad es el acto del habla mediante el que os apropiáis del lenguaje y lo sometéis al dominio engañoso de vuestra subjetividad reductible: odres huecos, hembras disponibles, os ofrecéis promiscuamente al uso común, al goce social, colectivo...

Son "moldes substantivos vacíos" estos falsos pronombres (no reemplazan a ningún nombre, ni son reemplazables por ningún otro elemento de la lengua) porque pueden servir para designar una persona cualquiera (de ahí lo de "apersonales") con tal de que sea el comunicante o el comunicatario, respectivamente. Otro pasaje de *Juan sin Tierra* (p. 231) se refiere a "el aval de la tercera persona del aoristo propia de la enunciación histórica y su lustroso barniz de verdad". El que todavía no ha caído en la

---

[6] Véase mi Introducción a LUIS CERNUDA, *Invitación a la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 1975, esp. p. 17.

cuenta de lo que hay detrás de todo esto, puede echar mano de una declaración en la que el propio Goytisolo le pone en la pista de la manera más explícita:

> Como señaló Benveniste, los yo, tú, nosotros, no se refieren a una realidad objetiva, como la mayoría de los signos nominales, sino a una realidad de discurso[7].

El término "discurso" es aquí sinónimo o casi sinónimo de "comunicación" en el sentido estipulado. Puedo, y creo que debo, añadir un dato confirmatorio especialmente valioso: En la dedicatoria de un ejemplar del *Conde don Julián,* el autor caracteriza esta obra como un "experimento lingüístico del 'discurso' benvenistiano".

El importante estudio del lingüista francés Émile Benveniste del que tan explícitamente se hace eco Goytisolo ha sido objeto de merecida atención por algunos autores, cosa natural. No parece haber sido objeto de tanta atención un libro que trata las mismas cuestiones con tanta o acaso más hondura y perspicacia: *Die Logik der Dichtung* de Käte Hamburger, publicado por primera vez en 1957, es decir, dos años antes que el estudio de Benveniste, y de nuevo, en versión revisada, en 1968 (esta segunda edición fue traducida, casi completa, al inglés, y publicada en 1973 con el título de *The logic of literature*). Pero es a S.-Y. Kuroda a quien debemos el mejor estudio sobre la materia, "Reflections on the foundations of narrative theory from a linguistic point of view", publicado por primera vez precisamente en un volumen de homenaje a Benveniste, y que ya no tardará en ser publicado en su versión original inglesa[8].

En esta ocasión cabe sólo esbozar sucintamente lo más esencial de este importante tema, que, repito, pudiera ser de capital importancia tanto para la teoría de la literatura como para la teoría del lenguaje. Para evitar complejidades y ser lo más claro posible, en esta ocasión voy a limitarme a presentar en síntesis una manera de ver el problema, sin intentar justificarla plenamente en lo que sigue, pues no es posible hacerlo en sólo unos minutos.

Los argumentos de Käte Hamburger respecto a las lenguas indoeuropeas y los de Yuki Kuroda respecto a la lengua japonesa nos llevan a concluir que, además de un uso comunicacional que cabría caracterizar como "coloquial" (en un sentido amplio de "coloquio" que no requiere siempre comunicatario), el lenguaje humano permite un uso de naturaleza muy distinta, que cabría designar como "eloquial" o no comunicacional. La diferencia básica

---

[7] En JULIO ORTEGA, "Entrevista con Juan Goytisolo", *Revista de Occidente,* abril de 1974 (reimpresa en *Juan Goytisolo,* Madrid, Espiral/Fundamentos, 1975; lo citado aparece en la p. 127).

[8] JULIA KRISTEVA, JEAN-CLAUDE MILNER & NICOLAS RUWET (eds.), *Langue, discours, société,* Seuil, 1975; TEUN VAN DIJK (ed.), *Pragmatics of language and literature,* Amsterdam, North-Holland (en prensa). La versión inglesa será recogida en S.-Y. KURODA, *Linguistic papers,* Gent, E. Story-Scientia (en preparación).

entre el "coloquio" (en sentido amplio) y el "eloquio" es que en el primero hay siempre un comunicante (explícito o tácito), mientras que en el eloquio puro no hay ni puede haber nunca comunicante, por lo que tampoco puede haber nunca narrador. Esta dicotomía parece reflejar una importante distinción epistemológica inherente al lenguaje humano, como ha argüido Yuki Kuroda.

¿Qué es lo que distingue el eloquio del coloquio? La cuestión es relativamente compleja, como se desprende del riguroso estudio de Ann Banfield publicado en *Foundations of Language* en 1973, pero para dar una rápida idea de la diferencia (en anticipación de un estudio más demorado) pueden ser suficientes unos ejemplos, que tomo de la primera página de *La Casa Verde*. Empecemos por considerar esta frase, que llamaré la frase (a):

(a) El práctico Nieves lleva el timón con la izquierda.

En principio, la frase no requiere ni excluye un comunicante o narrador. No lo excluye porque, por ejemplo, un notario que se encuentra en ese momento junto al práctico Nieves podría muy bien comunicar oralmente o por escrito a uno o a varios comunicatarios (o a ninguno en particular) esto o algo parecido:

(a') Doy fe de que el práctico Nieves lleva el timón con la izquierda.

En la frase (a) puede haber, pues, un comunicante o narrador. Sin más datos no es posible concluir con certeza si lo hay o no. Consideremos ahora la frase siguiente, que llamaré la frase (b):

(b) Estos selváticos no eran normales, ¿por qué no sudaban como los demás cristianos?

Es obvio que en este caso el notario no podría decir o escribir (preservando el sentido):

(b') Doy fe de que estos selváticos no eran normales, ¿por qué no sudaban como los demás cristianos?

A primera vista pudiera parecer que la frase (b) podría ser sustituida por esta otra:

(b") Doy fe de que *Nieves pensó que* estos selváticos no eran normales, *y se preguntó a sí mismo*: ¿por qué no sudaban como los demás cristianos?

Pero se ve enseguida que esto no es equivalente a la frase (b). En primer lugar, porque lo que piensa Nieves es que los selváticos que tiene delante no *son* normales y lo que se pregunta es por qué no *sudan* (no por qué no *sudaban*) como los demás hombres. Este uso del pretérito imperfecto para expresar la simultaneidad es característico del eloquio, y apunta a una de las características de la ficción: La falta de correlación entre la tempicidad (*tense*) de la forma verbal y la temporalidad (*time*), si entendemos temporalidad como dimensión del tiempo cronológico, y la distinguimos, como es preciso distinguirla, de la tempicidad de las formas ver-

bales del lenguaje. El pretérito en este caso parece apuntar a algo que no cae dentro de la realidad real, de manera hasta cierto punto análoga a la de expresiones tales como "Si yo tuviera alas, podría volar", donde "podría" es también un pretérito imperfecto[9]. Una frase como "Mañana era Navidad" es posible en el eloquio, pero absolutamente inadmisible como parte de un acta notarial o de una comunicación oral.

En segundo lugar, las dos expresiones no son equivalentes porque ningún notario puede adentrarse en la mente de una persona, y menos aún en la mente de un personaje de ficción, cosa de la que es capaz sólo el auténtico creador, por algo sentenció Tasso y repitió Shelley que "non merita nome di creatore se non Iddio ed il Poeta" (Poeta en sentido etimológico, por supuesto). Lo único que puede hacer un notario es dar fe de lo que una persona o un personaje *dice que piensa*, pues, como es sabido, los operantes epistémicos como *pensar* remiten a un sujeto cognoscente o creyente[10].

En tercer lugar, y por encima de todo, la frase (b) puede ser muy bien el correlato de una ráfaga mental que cruza la mente de Nieves sin que Nieves se percate o sea consciente de ello, y sin que llegue a formar en su mente una frase aseverativa seguida de una frase interrogativa. En una palabra, el creador o poeta (repito, en sentido etimológico, que convendría recuperar, reduciendo a los líricos a su justa medida) se ha valido en ese momento de la más alta potencia creativa o generativa de que puede disponer el escritor, potencia que ni siquiera está al alcance del autor dramático (para nada decir del autor lírico, sobre todo del que tiende a no apartar los ojos de su ombligo). Esta potencia generativa máxima del creador de ficciones no la tiene ni la puede tener ningún notario ni ningún otro narrador, por lo que parece poco aconsejable identificar dos cosas tan distintas (autor, narrador) y subsumirlas bajo un mismo vocablo. Es tan propio y necesario distinguir entre el creador poético y el narrador como lo es distinguir entre el creador poético y el notario. Levantar actas es una actividad creativa, qué duda cabe, pero este tipo de creatividad y la creatividad máxima ("mimética", en sentido aristotélico) son de orden enteramente distinto y no pueden ser confundidas impunemente.

Si ahora reconsideramos la frase (a) desde esta perspectiva, teniendo en cuenta que forma parte del texto al que pertenece la frase (b), la opción permitida en principio por la gramática ordi-

---

[9] En sentido técnico. Véase mi Introducción a NOAM CHOMSKY, *Estructuras sintácticas*, siglo XXI, 1974, esp. p. 111, y mi ensayo "Terminología y teoría gramatical", *Verba 2* (1975), esp. pp. 20-27.

[10] Véase JAAKKO HINTIKKA, *Knowledge and belief*: An introduction in the logic of the two notions, Cornell University Press, 1962, y MANUEL GARRIDO, "Ego cogito", *Conocimiento y creencia*, Actas del IV Simposio de Lógica y Filosofía de la Ciencia [1973], 1974 (número monográfico de *Teorema*).

naria queda considerablemente reducida. Sólo la opción de que no hay narrador tampoco en (a) permite una interpretación unificada de las dos frases: Las dos pueden ser frases sin comunicante o narrador, pero las dos no pueden ser frases de un narrador único, puesto que la frase (b) no puede ser incrustada en una frase comunicacional de un narrador o un notario. Es claro además que si se interpreta la frase (a) como la frase de un narrador o notario, el tipo de creación desciende automáticamente uno o varios grados, pues ya no puede ser una creación del más alto nivel, una creación de un dios humano, con lo que automáticamente se convierte el oro de Vargas Llosa en oropel notarial. Porque a mí no me cabe la menor duda de que ese pasaje es puro oro eloquial, y no oropel coloquial.

No sé si lo que estoy tratando de sugerir se entenderá mejor tomando como ejemplo un procedimiento mucho más nuevo, magistralmente utilizado por Vargas Llosa en *Los cachorros*, relato sorprendente desde la primera frase:

> Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas...

La gramática del narrador no permite este tipo de prosa, es decir, un tipo de prosa que viola flagrantemente uno de los principios básicos del uso comunicacional del lenguaje, a saber, que el comunicante no cambia nunca en un texto en que no intervengan dos o más voces. Sin embargo, la metagramática del eloquio sí lo permite, haciendo posible "expresar simultáneamente la realidad objetiva y la subjetiva en una misma frase", como el propio autor explicó muy bien en una carta de hace diez años [11]. No resolvería ningún problema el asumir que entre *llevaban* y *fumábamos* hay una "muda del narrador", porque en tal caso el vocablo "narrador" significaría "punto de vista" o no significaría nada. Mudas de punto de vista sí hay en ese pasaje y en otros muchos, de ahí la justamente elogiada pluridimensionalidad de los "relatos" de Vargas Llosa (y elijo la palabra "relato" con cuidado). Obsérvese además que el procedimiento no puede tener correlato cinematográfico, pues de hecho el autor o "relator" (que no narrador) explota ahí una de las ventajas del arte literario sobre el arte cinematográfico. Si alguien abriga dudas al respecto no tiene más que tratar de idear una versión cinematográfica de lo citado que preserve lo más vívido y original de la creación literaria. Otro tanto cabe decir de la frase (b) y de muchos otros pasajes de pura cepa llosiana, por lo que la comparación con el cine (aunque menos con el de Buñuel o Fellini) parece empañar, más que aclarar, las cosas [12].

---

[11] En José Miguel Oviedo, *Mario Vargas Llosa*: La invención de una realidad, Barcelona, Barral, 1970 (en adelante, *MVL*), p. 180.

[12] Cf. *MVL*, p. 181. Tampoco es posible una versión cinematográfica (fotográfica) de "Las meninas", pongamos por caso, con Velázquez como "cameraman" (como no es posible que Velázquez haya podido contemplar

Sería fácil encontrar otros muchos ejemplos, algunos de ellos muy complejos y originales (e. g. los llamados "diálogos telescópicos"), en los que el creador o poeta Vargas Llosa se sirve magistralmente de la función eloquial o puramente objetiva (en el sentido de Kuroda) del lenguaje. Tanto es así que llega a hacer pensar que en este punto no tiene parangón. ¿Cómo no sorprenderse, pues, de que este caso paradigmático de crítico practicante de la ficción sin narrador (si mi análisis es correcto) no tienda a arrimar el ascua a su sardina (como haría esperar la opinión de Eliot citada al principio, que goza de su favor), antes al contrario la arrime a la sardina más bien fantasmagórica de los postuladores de la noción "narrador omnisciente"? Desde la perspectiva en que estoy tratando de situar estas esquemáticas observaciones, la hipótesis del "narrador omnisciente", por muy legítima que sea, parece mucho más propia de un teórico que no escribe novelas que de "un creador que a veces teoriza".

Bien es verdad que ni siquiera en éste que se diría extravío crítico dormita siempre Homero. Así, por ejemplo, aunque vislumbra un "narrador-dios, omnisciente, ubicuo, exterior e invisible" en *Cien años de soledad*, arguye (indirectamente) contra esta idea al tratar de apuntalarla con sostenes que más bien contribuyen a que se venga abajo. Sin entrar en detalles, pues no hay tiempo para ello: El "narrador omnisciente" a veces no es un "narrador omnisciente", a veces no narra desde la exterioridad porque se ha convertido o "mudado" en narrador - personaje, por supuesto con "muda" de la persona gramatical (la importancia de la "persona gramatical" no escapa a la atención de Vargas), como consecuencia de una "muda o salto cualitativo en el punto de vista", etc., etc. [13]. Pero si lo que muda es el punto de vista o la persona gramatical, no es necesario postular una muda del narrador, pues ni la persona gramatical ni el narrador pueden cambiar a mitad de una frase que no contenga "discurso directo", muy en contra de lo que defiende Vargas. Análogamente, postula un "narrador omnisciente" en Madame Bovary, y, sobre la marcha, viene a demostrar que no lo hay: El "narrador omnisciente" "no lo sabe todo", "tiene dudas", no tiene más poder que un personaje, etc. [14]. Como era de esperar, un lector tan atento como Vargas no puede menos de

---

la escena en un espejo, contra lo que se suele decir, de ahí que el cuadro haya tenido que ser generado por la imaginación de Velázquez, y no percibido "conductalísticamente" por sus sentidos).

El que la creación artística de cierta naturaleza no pueda tener correlato cinematográfico no quiere decir, por supuesto, que el autor de tal creación no haya podido aprender de la técnica cinematográfica (o de cualquier otra cosa). Cf. JOAQUÍN ROY, "Mario Vargas Llosa" (de próxima publicación), en especial el pasaje correspondiente a la nota 37.

[13] *García Márquez*: Historia de un deicidio, Barral, 1971 (en adelante, *GM*), pp. 538-545.

[14] *La orgía perpetua* (Flaubert y *Madame Bovary*), Madrid, Taurus, 1975 (en adelante, *OP*), p. 238. Los pasajes que cito a continuación aparecen en las pp. 217-218.

reconocer que "la mayor parte de la materia narrada desde la tercera persona del singular es referida por una ausencia locuaz [que no es una mala definición del autor de una ficción pura, aunque "escribiente" sería quizá más apropiado que "locuaz"], un observador glacial y preciso que no se deja ver", hasta tal punto que "el lector piensa que no existe [tal observador], tiene la impresión de que la materia narrativa se autogenera ante sus ojos, que es el comienzo y fin de sí misma". Exacto. (Una "ausencia locuaz" nos murmura por lo bajo: Con la ficción sin narrador hemos topado, Mario). Ahí la voz del "relator" o autor Vargas Llosa le ha ganado por la mano al eco de los críticos poco críticos. Todavía vuelve a sonar la voz llosiana: "El relator invisible es el eje de la teoría flaubertiana de la impersonalidad, el instrumento que permitió poner esa idea en práctica. Fue cuando escribió *Madame Bovary* que Flaubert llegó a la convicción de que la obra de arte debía dar impresión de autosuficiencia y de que para conseguirlo era indispensable que el narrador se esfumara", lo cual requiere "ciertos métodos de escritura... que [reflejen] la autosuficiencia de la realidad ficticia, su carácter acabado" [15].

Uno de esos "métodos de escritura" es, como se sabe, el llamado "estilo indirecto libre", que cuando tiene naturaleza no comunicacional (en el sentido estipulado), e. g. en el caso de la frase (b) analizada hace un momento, no es más que una modalidad de eloquio. "El estilo indirecto libre —vuelve a sonar la voz llosiana—, al relativizar el punto de vista, consigue una vía de ingreso hacia la interioridad del personaje, una aproximación a su conciencia, que es tanto mayor por cuanto el intermediario —el narrador omnisciente— parece volatilizarse". ¿Parece solo? Porque si parece volatilizarse y no llega a volatilizarse del todo, hay, indudablemente, narrador, sea omnisciente o tan solo omnipresente, como en la novela conductalística o "behaviorística", pero si efectivamente "el lector tiene la impresión de haber sido recibido en el seno de esa intimidad, de estar escuchando, viendo, una conciencia en movimiento antes o sin necesidad de que se convierta en expresión oral, es decir, siente que comparte una subjetividad", como al leer la frase (b) antes analizada, entonces no es que el "narrador omnisciente" se haya volatilizado, sino más bien que no hay tal "narrador omnisciente". Como los impuestos de aquel tratado de derecho romano, el "narrador omnisciente", en la obra de Flaubert al menos, empezó por no existir (y no parece tener más existencia que la que puedan darle ciertas intromisiones "a todas luces involuntarias, actos fallidos" del autor o "relator invi-

[15] *GM*, p. 538. Las citas que siguen son de *OP*, pp. 238-239, 239, 222, 219, 241 y 220, respectivamente. En relación con el "grave malentendido" que Vargas le achaca a Flaubert (*OP*, 219) es de notar que para el autor de la "Carta de batalla por Tirant lo Blanc" (escrita en agosto de 1968) Joanot Martorell es "el más remoto caso de novelista todopoderoso, desinteresado, omnisciente y ubicuo" (J. MARTORELL & MARTÍ JOAN DE GALBA, *Tirant lo Blanc*, Alianza Editorial, 1969, p. 10).

sible"). En este sentido no parece ser Flaubert el que da "origen a un grave mal entendido", sino más bien Vargas Llosa, al no identificar el "relator invisible" con el "artista" o el autor. No hay narrador o notario que pueda "contar" (los narradores cuentan), es decir, comunicar (en el sentido estipulado), lo que cruza una mente ajena, aunque sí hay "artistas" del "relato" (los "relatores" crean) capaces de poner a nuestro alcance una mente de ficción, y por ello mismo tienen mucho más de dioses (aunque no de deicidas) que los artistas que no llegan a alcanzar la objetivización creacional. De ahí que la idea misma de "narrador omnisciente" tenga mucho de contrasentido.

¿Por qué, pues, tratar de imponerle a Flaubert, contra su expresa voluntad, un "narrador omnisciente", es decir, una fantasmagoría de la crítica "moderna", como ha argüido el gran lingüista y filósofo contemporáneo S.-Y. Kuroda? Si es verdad que "el estilo indirecto libre significó el primer gran paso de la novela para [representar] directamente el proceso mental, para describir la intimidad, no por sus manifestaciones exteriores (actos o palabras), a través de la interpretación de un narrador o un monólogo oral [como en la novela conductalística, por ejemplo], sino *representándola* mediante una escritura que [parece] domiciliar al lector moderno en el centro de la subjetividad del personaje", si esto es verdad, contradice sin remedio la hipótesis del "narrador omnisciente".

Como Vargas mismo reconoce, "el narrador es siempre alguien distinto del autor, una creación más de éste", a lo que yo añadiría que esto es así aun en las confesiones de los comunicantes menos rusonianos. El comunicante o narrador no es más que un "testigo privilegiado", por lo que una "narración" en sentido estricto (una narración de un narrador) tiene siempre algo de "testimonio", y todo testimonio tiene menos "poder de persuasión" que la realidad ficticia monda y lironda (tal como aparece en un "relato" puro o casi puro, e. g. en *Madame Bovary* o en *Cien años de soledad*). En este caso los guiños de la etimología parecen ponernos en el buen camino: Un testigo "narra" lo que sabe ("narrar" era en su origen lo contrario de "ignorar", como salta a la vista en "ignaro"), mientras que un artista "relata" o "representa" lo que crea (en su origen, "relato" es lo representado o producido; en términos de Huarte y de Chomski, lo generado).

Donde sí parece que dormita todo el tiempo Homero es al atribuir a Flaubert el "gran hallazgo" del "estilo indirecto libre", pero aún esto puede ser reinterpretado, sin demasiada violencia, de manera que se aproxime mucho más a la verdad que una atribución paralela que Charles Bally expresó en 1912 respecto a Zola. Desde que Otto Jespersen publicó su *Philosophy of grammar* en 1924 y, sobre todo, desde que apareció, dos años después, la monografía de Marguerite Lips sobre el tema (seguida años después de otras sobre otras lenguas), ha quedado perfectamente claro que este "método de escritura" es anterior, no ya a Flaubert, sino también

a La Fontaine, que lo usó con no poca maestría dos siglos antes. Más justo parece postular, como sugirió A. Thibaudet en marzo de 1920, en respuesta a una significativa carta de Marcel Proust, que Flaubert fue el primero en emplear este conocido recurso lingüístico sistemáticamente con el propósito consciente de poner al alcance del lector la interioridad de sus personajes [16]. En todo caso, como escribe Vargas, "la originalidad no sólo consiste en inventar procedimientos; también en dar un uso propio, enriquecedor, a los ya inventados". De modo que aunque no sea exacto que *Madame Bovary* es "la primera novela que intentó representar el funcionamiento de la conciencia sin recurrir, como se había hecho hasta entonces, a sus manifestaciones externas", basta con que sea indiscutible que "todo el vasto sector psicologista de la novela moderna, en la que de un modo u otro la perspectiva dominante de la realidad ficticia es la mente humana, resulta tributario de *Madame Bovary*".

Lo que ya no parece tan indiscutible es que "la llamada novela conductista..., aquélla donde la perspectiva primera del relato [si se reserva el término para el sentido propuesto hace un momento habría que sustituirlo por "narración"] no es el mundo exterior de las conductas, los objetos y los sitios" tenga "un parentesco irremediable" con la novela psicologística que, en términos chomskianos, cabría denominar racionalística o mentalística, por ejemplo, la novela de Vargas Llosa y la de Flaubert (en sus aspectos más logrados). Y no parece indiscutible porque, si bien es verdad que ni los elefantes conductalísticos ni las ballenas mentalísticas suelen subirse a los árboles o atalayas de los narradores visibles (o, si se quiere, de los autores entrometidos), hay entre esas dos especies de mamíferos una diferencia fundamental: La primera no suele abandonar la superficie, mientras que la segunda no suele renunciar a zahondar. Dicho más llanamente: La novela conductalística es esencialmente análoga a un acta notarial, mientras que los pasajes más característicos de una novela intensamente mentalística no pueden ser incrustados jamás en un acta notarial (caso de la frase (b)). Esta distinción es la barrera infranqueable que separa "la forma suprema de representación literaria de la vida misma", como muy bien ha escrito José Miguel Oviedo, de otras formas de creación literaria que, si mi hipótesis es correcta, no requieren la máxima potencia generativa [17]. En el caso de la novela conducta-

---

[16] *OP*, pp. 237, 241, 267...; Jespersen, ch. 21; LIPS, *Le style indirect libre*, París, Payot, 1926, esp. p. 228 (cf. *OP* p. 259). En 1930 Friedrich Todemann dio como ejemplos de estilo indirecto libre en español no ya pasajes de Cervantes y de las novelas de caballerías, sino también del Cantar de Mío Cid ("Die erlebte Rede in Spanischen", *Romanische Forschungen* 44 (1930), 103-184); cf. GUILLERMO VERDÍN DÍAZ, *Introducción al estilo indirecto libre en español*, Madrid, CSIC, 1970.

[17] *MVL*, p. 168. Sobre lo que digo a continuación véase HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett, 1968, esp. p. 103, donde indica que en *La jalousie* (1957) de A. Robbe-Grillet la primera persona del coloquio (en los términos de este ensayo) se reduce a nada más que

lística suele haber siempre un narrador más o menos invisible y neutral, como no se le ocultó a Käte Hamburger, un narrador que lo percibe todo a través de sus cinco sentidos, especialmente a través de sus ojos (e. g. el "mirón" encarnizado de Robbe-Grillet, tan certeramente puesto al descubierto por Vargas), de ahí que sea apropiado compararlo a una cámara cinematográfica (sobre todo si la cámara está en manos de un "neo-realista"). La diferencia es, pues, fundamental: Se trata de dos especies o categorías distintas (eloquial o coloquial), no de dos variedades de la misma especie.

De hecho cabría argüir, como arguye Hamburger, que en lo que respecta al uso del lenguaje la novela conductalística (como toda narración de un narrador) está más cerca de la lírica (también básicamente "coloquial", sea o no "soliloquial") que de la ficción mentalística. Entre una obra narracional (en sentido estricto) y el autor media siempre un narrador (que no es más de fiar que otro testigo que sea tan fidedigno como él), mientras que entre el relato (en el sentido propuesto) y el "relator" o autor no hay intermediario alguno (como parece haber entrevisto Flaubert, que, por fortuna para él, no tuvo que sufrir en vida el "estructuralismo" de pega). El "relator" es el dios del relato, es decir, el dios de un cosmos de la Creación poética, de cierto modo análogo a un cosmos de la Creación física. Este parece ser ya el sentido de los términos griegos, a juzgar por el luminoso comentario de Emilio Lledó: El crear del dios de naturaleza humana (*poiēin*, de donde *poesía* en el sentido de creación humana) es, hasta cierto punto, análogo al crear del Dios de Natura o Naturaleza sin más (*phyēin*, de donde *physis* como potenciadora del orden cósmico o "físico") [18]. De ahí la vieja idea que Shelley repite, cediéndole la palabra a Tasso, en su incomprendida "Defence of Poetry" o defensa de la creación poética (en sentido helénico) que, dicho sea de paso, parece ser en el fondo la idea que subyace al subtítulo "Historia de un deicidio" (claro que después de haber pasado por las revueltas aguas del surrealismo de batalla). Lo más chocante no es

---

un ojo ("zu nichts als einem Auge"), coincidiendo en esto con Vargas (*OP*, p. 262). En el mismo sentido, Jean-Pierre Faye ha rechazado la idea de que Robe-Grillet "salía de Sartre": "Oui, il en avait l'air, mais chez lui ce n'était pas la jetée de la conscience vers les objets, c'était une description optique, froide, en surface, une description qui ne cherchait pas à saisir les empreintes du sujet sur les choses. C'est pourquoi il a tenu à prendre ses distances avec Ponge, qu'on lui donnait aussi comme précurseur. Et il répondait: 'Pas du tout, Ponge est un existentialiste. Tous ses objets sont moites, marqués d'humanité. Les miens sont secs, astiqués...'" (*Le Monde*, 28 juin 1974, p. 17). Cf. Leo Pollmann, *La 'nueva novela' en Francia y en Iberoamérica* [1968], Gredos, 1971. Paralelamente, hay una diferencia fundamental entre el mentalismo de Flaubert y el "conductalismo *avant la lettre*" de Comte y sus epígonos (cf. *OP*, p. 138).

[18] Cf. E. Lledó, *El concepto de 'poiesis' en la filosofía griega*: Heráclito-Sofistas-Platón, Madrid, CSIC, 1961, esp. p. 133. (Sobre el sentido de *mimesis*, se puede ver, en español, el capítulo 6 de este libro y Aristóteles, *Poética*, versión directa, introducción y notas por el Dr. Juan David García Bacca, México, UNAM, 1946, esp. p. XXXVII).

la identificación del *poiēin* con el *phyēin*, que dejaría estupefacta a una mente de claridad helénica, sino más bien la implicación de que la creación de un cosmos poético supone el deicidio del creador de un cosmos natural. Aun si el Dios del cosmos natural se muriera de envidia o rabia al encontrarse con un cosmos superior al suyo no se trataría de un deicidio en el sentido más propio de la palabra, que es el que se suele buscar en un escritor que toma en serio su lengua.

Todo esto nos lleva directamente a la batallona cuestión del "realismo" y, de rechazo, a considerar la función social del escritor. Si no me equivoco, de lo dicho hasta aquí se desprende que la realidad ficticia que el uso eloquial del lenguaje permite crear es, por su propia naturaleza, una realidad nueva, y no puede ser nunca mero reflejo de la realidad real. Es posible reproducir fotográfica o literariamente una persona o acontecimiento real, pongamos por caso, pero es de todo punto imposible copiar o reproducir los procesos de una mente real. Una frase eloquial no puede haber salido jamás de la boca de un comunicante (en el sentido estipulado); tiene que ser, inevitablemente, algo creado poco menos que *ex nihilo*, algo nuevo bajo el sol (pese al *nihil novum sub sole* de la creación natural), es decir, un ejemplo de mímesis en el olvidado sentido de Aristóteles y Auerbach (sentido que parece necesario recuperar). El contraste con la novela conductalística es, en este punto, *ex toto diametro*, pues, en principio, el "trozo de vida" encapsulado en la novela conductalística bien pudiera ser reflejo directo de la realidad real, una crónica de algo que ha sucedido realmente. Por el contrario, en el caso de la novela mentalística, la palabra "realista" sólo puede ser entendida en el sentido de "generable en un sistema de elementos y procesos análogos al de la realidad real". La potencia generativa del "ingenio superior" (en términos de Platón o Huarte) permite al "relator" o "elocutor" crear realidades ficticias (transfiguraciones de la realidad) que no pueden ser reflejo de la realidad real y que, sin embargo, llevan la inconfundible impronta de la realidad real o potencialmente real. Puede caber duda respecto a la "verdad" de una novela conductalística, como puede caber duda (desde el polo opuesto) respecto a la verdad de un acta notarial, pero no respecto a la verdad o falsedad de una obra de ficción eloquial, ya que el criterio lógico de verdad/falsedad no le es aplicable ni puede serle aplicable jamás.

Esta excepcional potencia generativa del gran escritor, como la facultad de lenguaje, tiene mucho de subconsciente, como se sabe, y en principio no parece que haya mayor peligro en llamar "demonios" a esos "elementos inconscientes" [19]. Pero de eso no se sigue

[19] No está del todo claro, por lo menos para mí, lo que Vargas entiende por "demonios", pero parece prevalecer la idea de que representan "el aspecto irracional de la creación de una novela" ("Carta..." citada, p. 27) o bien la "faz oscura" de la personalidad del creador, en particular "esos elementos inconscientes, obsesivos" o "materiales que proceden de [la] 'faz

que "un escritor no es 'responsable' de sus temas en el sentido en que un hombre no es 'responsable' de sus sueños o pesadillas", pues la labor creativa, sobre todo la excepcional, tiene mucho menos de sonambúlica que de despierta, libre y clarividente. El que no se sea responsable de los crímenes cometidos en sueños no puede querer decir que no se es responsable de las creaciones artísticas que atentan contra lo mejor (real o potencial) de una sociedad. Esto, claro es, no significa que haya que poner la "espontaneidad en la creación literaria" y en otras creaciones que sólo la libertad hace posibles, al cuidado de "el guardián de los valores ideológicos o morales: La Iglesia o el Estado", pero sí justifica distinguir entre las creaciones que contribuyen o pueden contribuir a la emancipación total de los seres humanos y las que sólo pueden contribuir al ofuscamiento y a la perpetuación de la injusticia y la indecencia.

La solución no puede estar en poner trabas a la creación libre y voluntaria del artista, ni tampoco en poner límites a su responsabilidad dando por buenas todas las ocurrencias de sus "demonios", sino más bien en evaluar lo más objetiva y ecuánimemente posible todo lo creado de manera plenamente libre y plenamente responsable. No lo está, por ejemplo, en elevar a los cuernos de

---

oscura' de [la] personalidad" del creador y "determinan casi siempre los 'temas' de una obra" (*LRRL*, p. 82; cf. *GM*, pp. 87, 135 *et passim*). Esta reducción de lo demónico (o más bien "daimónico") a su aspecto negativo no está en consonancia con la concepción del autor de *Faust*, al que Vargas remite explícitamente, pues Goethe (como muchos de sus contemporáneos, e. gr. Thomas Jefferson) se inspira en los autores antiguos, como el mismo declara en las últimas páginas de *Dichtung und Warheit* (cf. LUIS CERNUDA, *Prosa completa*, Barral, 1975, pp. 1.249 [año 1932], 1.304, 1.499 [año 1935], y la reelaboración de las pp. 875-876, frente a su "Noche del hombre y su demonio", no libre de posos cristianos y literarios, tampoco parece estarlo la alusión epistolar de Rilke). En su significativa carta del 17 de marzo de 1832 a Wilhelm von Humboldt, Goethe insiste una vez más en que la "unidad" de la obra es resultado de una actividad libre que logra conjugar lo consciente y lo no consciente.

En los textos griegos más antiguos, *daimōn* es casi equivalente a *theos* (aunque con el énfasis en la actividad, no en la personalidad) y no aparece nunca en plural (en contraste con el pasaje del *Simposio* de Platón en el que Diótima sostiene que "eros es un daimón"). En el conocido pasaje de Heráclito, 'el carácter (ético) del hombre es daimón' (*ēthos anthrōpō daimōn*), de ahí la idea de que el daimón es el poder que determina el destino de la persona (el 'carácter es destino' de Cernuda, ibid., p. 939). En un sentido general, lo daimónico es una "potencia latente" (para usar la expresión cernudiana) con dos vertientes: Una negativa o "diabólica" (en sentido etimológico, destructiva) y otra positiva o "simbólica" (constructiva). En el vocabulario del romanticismo más genuino vendría a ser "lo genial", lo característico del genio (benéfico o maléfico: "El poeta y la bestia" de Cernuda). En un uso secular, lo daimónico abarca, pues, las dos fases de la "dualidad" de Vargas, y es susceptible de dirección en el proceso creacional. La "posesión" (diabólica) es un término rudimentario para la sicosis. (Por otra parte, lo antidaimónico es la apatía, no la consciencia). Cf. HARRY M. BRACKEN, "Descartes-Orwell-Chomsky: Three philosophers of the Demonic", *The Human Context* 4 (1972), pp. 523-528.

la luna el indudable mérito y originalidad de un artista como Flaubert, y en particular "la pureza e incorruptibilidad de su ética artística", sin ni siquiera intentar poner de manifiesto lo que pueda haber en sus creaciones de "angosto", "opresivamente cerrado", y "privado de humor y aplomo interno", para decirlo con palabras del magistral comentario de Erich Auerbach en su *Mimesis*. Ni lo está en no pasar de proclamar que "la conducta de un escritor como Soldjenitzen [sic]... parece no sólo admirable, sino, también, políticamente ejemplar dentro de una sociedad socialista" (como si existiera ya una "sociedad socialista") y en limitarse a expresar "un gran respeto hacia él" y a presentarlo como "un gran escritor", sin ni siquiera mentar "su misticismo religioso, sus excusas para la reacción y la autocracia, su aborrecimiento de la democracia, su perversa reconstrucción de una buena parte de la historia reciente" [20]. Y sobre todo no lo está en proclamar a los cuatro vientos, sin justificación alguna, que en una sociedad "utópica", en una "sociedad humanizada por la revolución" (es decir, en una sociedad genuinamente socialista), "la literatura habrá desaparecido, pues ya no tendrá razón de ser", sino más bien en informarse seria y cumplidamente, poniendo mucho cuidado en no dejarse dar gato por liebre, de lo que los sicólogos y biólogos posteriores al surrealismo francés (o, si se prefiere, a la versión más burda del sicoanálisis) llevan descubierto sobre el impulso creativo del ser humano, y, en general, sobre la naturaleza de la persona humana [21].

[20] *LRRL*, p. 90; *BAF*, p. 16, y (la última cita), Noam Chomsky, "Foreword" a C. Julien, J.-P. Vigier *et al.* (eds.), *Les Etats Unis, la crise et l'Europe* (de próxima publicación).

[21] *Cf.*, e. gr., Noam Chomsky, *For reasons of State*, New York, Pantheon, 1973 (la traducción española acaba de ser publicada por Ariel en Barcelona), esp. el capítulo titulado "Language and freedom"; R. B. Livingston, "Brain circuitry relating to complex behavior", en G. C. Quarton *et al.* (eds.), *The Neurosciences*: A study program, New York, Rockefeller University Press, 1967. Refiriéndose a este último estudio escribe Erich Fromm que existe "evidencia neurofisiológica de que el afán de creatividad y originalidad está inserto ("built in") en el sistema del cerebro" (*The anatomy of human destructiveness*, New York, Holt, 1973, p. 58; puede resultar instructivo comparar la concepción del hombre y la sociedad de este libro, y su apéndice sobre la evolución del pensamiento de Freud, con la concepción de Vargas). Para un tratamiento más general, véase Philip W. Jackson & Samuel Messick, "Creativity", en Perry London & David Rosenhan (eds.), *Foundations of abnormal psychology*, New York, Holt, 1968.

Desde una perspectiva muy diferente de la de Vargas, Gunther S. Stent ha argüido que, con la hasta ahora utópica Edad de Oro, se aproxima "el fin de las artes y de las ciencias", pues llegará un momento en que no será posible crear nada verdaderamente nuevo, "si bien actividades formalmente análogas a las artes y ciencias seguirán existiendo"; por otra parte, Stent no niega la posibilidad de un creador "mozartiano" movido por el puro goce de crear, en contraposición con el creador "fáustico" (afín al de Vargas), que no podrá sobrevivir (*The coming of the Golden Age*: A view of the end of progress, Garden City, N. Y., AMNH, 1969, esp. cap. 7, hay traducción española publicada por Seix Barral). Entrar en este tema nos llevaría demasiado lejos. Para unas observaciones muy penetrantes, véase Noam Chomsky, *Reflections on language* (que será publicado por Pantheon en enero de 1976), esp. cap. 3.

En todo caso, en la sociedad actual la literatura tiene y seguirá teniendo mucha razón de ser, en parte por la función "subversiva" que le atribuye Vargas Llosa. Y si es verdad que las mejores obras literarias sirven a los "hombres para tomar conciencia y formular racionalmente sus propias contradicciones" (en palabras de García Márquez, para "ayudar a que a través [de ellas] el lector entienda mejor cuál es la realidad política y social de su país o de su continente, de su sociedad")[22], tendrá que ser verdad que para ser social (y no solo artísticamente) revolucionario, el gran escritor, el escritor verdaderamente luciferino o luzbeliano, no puede dejarse llevar de ligero por la corriente de sus "demonios".

CARLOS - PEREGRÍN OTERO
Santa Mónica (California)

[22] *LRRL*, p. 87 y *La novela en América Latina*, Lima, Universidad Nacional de Ingeniería, 1968, p. 43.

O "CONTO GALLEGO" DE ROSALÍA

Agás os prólogos de "Cantares gallegos" e de "Follas novas", a composición que leva por tiduo "Conto gallego" é a única obra de Rosalía de Castro en prosa galega. Está escrito nun cuaderno de trinta e oito páxinas, e na portada, sobre o tiduo, ten impreso un selo de metal que di: "Florentino Corbeira y Marín-Ferrol" [1].

Ficóu inédito moitos anos, e, despóis da morte da autora, foi pubricado en 1923 no "Almanaque Gallego" que dirixía en Buenos Aires D. Manuel de Castro y López. Este almanaque comenzóu a pubricarse en 1898, polo que Rosalía, morta en 1885, non puido colaborar nel, e polo tanto o conto non foi escrito para ese almanaque.

A chegada da pequena composición de Rosalía ás mans de don Manuel de Castro y López é espricada por éste nunha nota que acompaña ao conto. Este señor recibíu en 1920 o "Conto gallego" de D. José M. González, quen á súa vez o recibira de D. Florentino Corbeira y Marín en 1873, en Buenos Aires [1].

Actualmente o manuscrito do "Conto gallego" está no arquivo da Real Academia Gallega. Foi entregado á Academia o 25 de xaneiro de 1932 por D. Luis López Páez, quen cumpría o encárrego de Castro y López [2].

Segundo a opinión do arquiveiro da Real Academia Gallega, don Juan Naya, non se trataría dun manuscrito de Rosalía, senón dunha copia dun texto rosalián, feita por D. Florentino Corbeira, de aí que o nome déste apareza na portada do cuaderno [2].

En 1946 D. Fermín Bouza Brey pubricóu o conto de Rosalía en Cuadernos de Estudios Gallegos, acompañándoo dunha pequena introducción na que estuda diversos aspectos do mesmo. Para Bouza Brey este conto debía estar destinado a aparecer nunha pubricación do tipo dos almanaques.

O manuscrito está encabezado polo número román I. Esto fixo pensar a D. Manuel de Castro y López que Rosalía tiña o propósito de dividir o seu conto en capítulos, cousa que non faría por descuido, pero, segundo este señor, Rosalía non tería intención de continuar o seu conto [3].

En troques, Bouza Brey cree que ese número román non indica que a autora fora a dividir o seu conto. Sería, máis ben, o indicio

---

[1] BOUZA BREY, "Escritos no coleccionados de Rosalía Castro" (VI). En *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. II, Santiago, 1946, páx. 280.

[2] Idem, páx. 284.

[3] Idem, páx. 281.

de que Rosalía pensaba escribir unha colección de contos en galego, da que o "Conto gallego" que poseemos sería o primeiro. Deste feito deduz Bouza que Rosalía pensaba colaborar nun almanaque con estas narracións. Incluso cita como posible destinatario o "Almanaque Gallego" de Soto Freire, no que tanto Rosalía como Murguía colaboraron [4].

O "Conto gallego" non foi pubricado hastra bastantes anos despóis da súa composición, sexa por non gustar o tema tratado por Rosalía, sexa por parecer demasiado atrevido.

En 1970 Edicións Castrelos de Vigo pubricóu un pequeno volume tiduado "Contos do pobo" de Rosalía de Castro. Nel incluise o "Conto gallego". A esta edición refírense as notas deste traballo.

Estructura do "Conto gallego"

Como queda dito, o conto non está dividido en partes, cousa comprensible dada a estensión breve do mesmo.

De todos xeitos pódense distinguir catro cadros ou esceas, que responden a distintas situacións da trama, e que veñen marcadas pola diferente situación espacial.

Na primeira parte se nos presenta aos dous persoaxes masculinos: os dous amigos Xan e Lourenzo.

O conto comenza: "Un día de inverno ó caer da tarde..." [5]. A duración temporal de toda a historia non é moita, xa que remata no medio da noite dese mesmo día.

Os dous amigos, que teñen trinta anos e se coñecen desde os tempos da escola, camiñan non se sabe en qué dirección ni con qué fin. Un, Xan, vai acabalo dunha mula, o outro, Lourenzo, fai o camiño a pe.

Ao comenzo a discusión prantéase sobre a conveniencia de ter un animal no que facer os viaxes. Xan trata de convencer ao seu amigo de que merque un farroupeiro. Facendo unha asociación de ideas entre o feito de ter unha mula, siñal de certa estabilidade económica e de vida ordeada, e a causa dese efecto, é decir, estar casado, Xan comenza a animar a Lourenzo para que se case. Esta vai ser a trama do conto. Xan fará a loubanza do sexo femenino, mentras que Lourenzo, misóxino convencido, non deixa de previlo contra as malas artes das mulleres. Todas, segundo a súa opinión, son enganadoras e falsas.

Prodúcese unha volta na situación: primeiro é Xan quen trata de convencer a Lourenzo, pero ao fin desta primeira escea é Lourenzo quen trata de catequizar ao seu amigo. Nesta parte, especie de introducción, defínense os caracteres dos dous amigos e espóñense os seus respectivos puntos de vista, que van producir a segunda escea.

—"Así falando Xan e Lourenzo, iban chegando a cerca de un lugar" [6]. Os dous homes atopan a un rapaz que lles pon ao corrente

[4] *Ob. cit.*, páx. 281.
[5] "Conto gallego", Ed. Castrelos, *Contos do pobo*, Vigo, 1970, páx. 11.
[6] "Conto gallego", páx. 15.

do que pasa na aldea: un home natural doutro lugar acaba de morrer e deixa unha viuda inda moza.

Esto dá ocasión a Lourenzo de intentar convencer a Xan cun exempro práctico da súa tese: Lourenzo asegura que esa muller, que el nunca víu, darálle palabra de casamento para antes dun mes. Si el gaña, Xan perde a súa mula, pero si perde terá que mercar un farroupeiro: deste xeito as dúas accións suxeridas na primeira escea únense.

Desde agora Lourenzo vai levar a voz cantante, e dá instruccións a Xan, de sorte que os veciños do lugar non os atopen en contradiccións.

—A terceira parte transcurre no camposanto: "Ó mesmo tempo que eles iban chegando ó Campo Santo, iña chegando tamén o enterro" [7].

Agora a autora vai facer a descripción dunha escea típica de enterro: o crego, o estandarte, as pranxideiras. Esta descripción sirve de marco para a presentación do outro persoaxe do conto: a viuda. Ela tamén forma parte do cortexo fúnebre, e berra e se despeina coma as demáis mulleres. Ao mesmo tempo fai a loubanza do seu "tío", nome que designa ao marido. No máis axitado do pranto, Lourenzo, que presenciaba a escea un pouco apartado, fai a súa aparición no enterro, berrando e chorando como o máis conmovido dos parentes do difunto. Vendo o sentimento do mozo, as mulleres tratan de saber quén é. Pero Lourenzo, moi axeitado en contestar sin decir nada, responde cunha serie de evidencias que satisfán a curiosidade dos presentes:

—"¿E logo tí cómo te chamas, meu fillo?

—Eu chámome Andruco, e son sobriño do meu tío, que me deixóu por hardeiro e me mandóu chamare por unha carta pra se despedir de min antes de morrer; pro como tiven que andar moita terra xa sólo o podo ver na tomba.

—¿E tí de ónde és, mozo?

—Eu son da terra do meu tío.

—¿E teu tío de dónde era?

—Meu tío era da miña terra" [8].

O único que se pode sacar en craro, e que sacan os compoñentes do cortexo, é que o mozo é o herdeiro do difunto. Máis que naide, a viudiña toma nota deste dato e logo que "lle dixo Lourenzo que era hardeiro do difunto (...), ela miróuno con moi bos ollos" [9].

Xa temos o primeiro indicio do que vai suceder.

Tendo en conta que Lourenzo é sobriño do seu home, a viuda invítao á súa casa para dispoñer os asuntos que lles interesan e chorar xuntos ao morto.

---

[7] Idem, páx. 17.
[8] Idem, páxs. 18-19.
[9] Idem, páx. 19.

—E chegamos á derradeira escea: "Así falando e chorando, tornaron camiño da casa da viuda" [10].

A confianza de Xan nas mulleres comenza a flaquear. Dunha banda as bágoas da viudiña fanlle ter espranzas de conservar a súa mula, doutra banda o interés da muller en que Lourenzo pase a noite na súa casa non deixa de inquietalo. De todos xeitos, non lle parece moi probable que nunha noite a viuda poda decidirse ao casorio. Pero contra todos os seus temores a viuda cede o seu leito, único da casa, a Lourenzo, e el bota unhas pallas no chan.

E Xan, desde o faiado, onde o acomodaron sobre unhas pallas, ve con alivio como a viuda apaga o candil. Coida que o asunto está terminado: "Seica quedarás comigo, miña muliña branca, i abofé que te vin perdida —escramóu entonces—; ó fin, as mulleres foron feitas de unha nosa costilla e algo han de ter de bo" [10].

Pero o conto non tería gracia si a intriga se resolvera tan sinxelamente. Inda que dá por rematada a aposta, Xan sigue escoitando por ver si se produz algunha novedade. E, unha hora despóis, cando xa Xan se dispoñía a dormir, o desenlace vai dar unha volta. A viudiña, deitada no chan, suspira e comenza a falar ao seu tío, elevando a voz bastante para que Lourenzo, desde o seu sitio, oia as súas queixas. Sempre coa disculpa de actuar segundo a voluntade do difunto, Lourenzo e a viuda establecen un diálogo para determinar o eventual novo matrimonio da recente viuda.

Lourenzo di que o seu tío vería con bos ollos que un home do seu sangue, herdeiro seu, en consecuencia, casara coa súa viuda, para que ésta volvera a disfrutar dos seus bens. A viudiña non se fai rogar moito e "por darlle gusto ao difunto" acepta.

Entón Lourenzo di que é el mismo quen a pretende, e a viuda alaba ao sobriño que tan fielmente cumpre a voluntade do seu tío.

Pero a Lourenzo non lle basta con ter a palabra de casamento da viuda. Ademáis este casamento ten que se realizar no prazo dun mes. Como escusa di que ten que ir a recoller outra herencia. A viuda ten certos escrúpulos porque "o mundo marmura", pero Lourenzo arregla o asunto e decide que a boda será en segredo.

Posto que se van casar, ¿qué motivo hai para que a viuda siga pasando frío sobre as pallas? Si houbese pecado ao fin hanse de confesar antes de se casar. Ao ouvir o cruxido das pallas, Xan dase por satisfeito. Grita para que Lourenzo salga. Como non lle fai caso, Xan amenázao con irse coa mula, e entón Lourenzo non duda en deixar á viuda burlada e abandonada.

"E hai cen anos que foi esto, e aínda hoxe espera a viuda polo sobriño do seu tío" [11].

Os persoaxes do conto

Os persoaxes deste breve conto redúcense a tres: os amigos, Xan e Lourenzo, e a viuda Margarida.

---

[10] Idem, páx. 21.
[11] Idem, páx. 25.

O carácter dos dous amigos vaise perfilando ao traveso do conto respecto á opinión que lles merecen as mulleres. Temos dous puntos de vista opostos: Xan é un defensor convencido da causa femenina, mentras que Lourenzo non fai ningunha escepción na súa condea.

Xan é un home xoven, ten trinta anos, pero non o é tanto como para se atopar a gusto na súa soltería. Xa chegóu a ese período en que, como el mismo di: "Se me van os ollos cando vexo ó anoitecido un matrimonio que fala paseniño sentado á porta da eira, mentras corren os meniños á luz do luar por embaixo das figueiras" [12]. Ademáis, para Xan o casar representa o adquirir unha certa estabilidade, o poder prosperar: "Ó fin o tempo vai andando, os anos corren, e un probe de un home faise vello e cróbese de pelos brancos antes de que poida ter manta na cama e aforrar pra unha ocasión; e esto, Lourenzo, non se fai sin muller que teña man da casa e garde o diñeiro que ún gana" [13]. Non lle caben na cabeza todos eses contos que circulan sobre as infidelidades femeninas e a maldade das mulleres: "¿E ti qués saber que xa me van parecendo contos de vella eso que se fala de cornos e de maldade das mulleres?" [14]. El xuzga polas súas esperiencias: inda que ben parecido e xoven ningunha muller, nin solteira nin casada, se mostróu descocada con el. Por eso non quer creer as advertencias que o seu amigo lle fai, porque non se debe falar do que non se coñece, nin se poden facer xeneralizacións a partir de moi contados exempros.

Pero ante a seguridade de Lourenzo, Xan comenza a dudar, xa non sabe qué pensar: dunha banda el se quere casar e non quere ser enganado, doutra banda o seu amigo Lourenzo, a quen el recoñece como "máis listo que eu" [15], asegúralle que todas, absolutamente todas as mulleres son falsas. Para resolver o dilema que se lle presenta non se lle ocurre máis que pedirlle ao seu amigo unha retractación. Como é home, no fondo débil e un tanto inseguro, necesita a opinión de outro para actuar con plena confianza: "¡Vaia!, dime que aínda viches mulleres boas, e que non todas lle saben poñer a un home honrado os cornos na testa" [16]. Non é que desista do seu propósito de casamento, simplemente non quere ter esa inseguridade que as palabras de Lourenzo lle fan nacer no esprito. É para defender a súa tranquilidade para o que acepta a aposta, para que Lourenzo non volva "a falar mal das mulleres, miñas xoias, que aínda as quero máis que á miña muliña branca" [17], é decir que Xan sigue confiando plenamente no sexo femenino. Nin as miradas que a viudiña bota a Lourenzo, nin a invitación á súa casa consiguen convencelo da evidencia. O seu afán por ver o lado bo do asunto lévao a concluir que Lourenzo está errado: "Seica

[12] Idem, páx. 15.
[13] Idem, páx. 12.
[14] Idem, páx. 13.
[15] Idem, páx. 14.
[16] Idem, páx. 15.
[17] Idem, páx. 16.

quedarás comigo, miña muliña branca, i abofé que te vin perdida" [18], mesmo está disposto a casar coa viuda. Sin embargo a súa ilusión non vai durar moito. O diálogo antre Lourenzo e Margarida non deixa lugar a dudas. Xan dáse por satisfeito. Non quere permitir que o seu amigo leve máis alá a súa demostración. Cando sinte que a viudiña se dirixe ao leito onde está Lourenzo, Xan comprende o seu erro: —"¡Ai, miña muliña branca, qué axiña te perdo!" [19], e di esta frase "con sentimento e con coraxe" [19], con sentimento por ver as súas ilusións e a súa fe traicioadas, con coraxe por ter estado cego tanto tempo.

Pero non quere vengarse das mulleres. Non desexa que Lourenzo se burle da viuda, e por eso o fai sair da casa baixo a amenaza de irse coa mula.

Lourenzo representa un tipo completamente diferente.

Ten unha visión da vida moito máis práctica e un pouco cínica. Non quere farroupeiro porque pode ir moi ben a pe, e aínda aforra diñeiro: "Sírvome dos meus pes, que nin beben, nin comen, nin lle fan menester arreos" [20]. Non quere muller porque "boi solto, ben se lambe" [21]. Nin lle importa moito deber á súa nai o estar no mundo que "mellor que sudando polos camiños pra ganar o pan da boca e mellor que rechinar nas festas e non nas festas, con meniñas que caras se venden sin valer un chavo, engañando ós homes, estaría aló na mente de Dios" [22]. Está desenganado das mulleres: "Eu cho digo, no hai neste mundo máis muller boa pra os homes que aquela que os paríu" [22]. A paz que Xan ve nos matrimonios son boberías para Lourenzo, que trata de lle facer ver o outro lado do asunto: "¡Ó aire, ó aire! ¡E déixate de faladurías! Paseniño que paseniño, tamén se dan beliscos e rabuñadas, e paseniño se fan as figas" [23].

Que unha muller caiga non depende máis que do home "que ó demáis, coma un home queira, non queda can tras palleiro" [22] e "todas deitan coma as cestas, e cán coma si non tivesen pes" [23].

Esta é a postura de Lourenzo. Postura que el trata de defender coa aposta, que el ten por gañada.

Coa esperiencia que ten mestas lides, preséntase no cimenterio finxindo ser sobriño do difunto. As súas dotes de comediante póñense de manifesto en toda a súa actitude: "¡Ai, meu tío! ¡Ai, meu tío, que ora vexo ir mortiño nesa tomba!" [24]. Salouca e berra coma as mulleres, pero sabe non deixarse levar polo persoaxe que interpreta e con moita astucia introduz nas súas frases de dolor a información que pode abrirlle as portas da viuda: el é o herdeiro de

[18] Idem, páx. 21.
[19] Idem, páx. 24.
[20] Idem, páx. 11.
[21] Idem, páx. 12.
[22] Idem, páx. 13.
[23] Idem, páx. 15.
[24] Idem, páx. 18.

todos os bens do difunto. Outra mostra de inxenio é a maneira de responder ás mulleres que queren saber quén é.

Inda espolea máis á viuda decíndolle que co diñeiro da herencia: "Conto facerlle decir moitas misas pola ialma" [25], co que lle recorda que ela vai quedar sin nada.

Pero déixalle a ela a iniciativa de entablar o diálogo do que vai resultar a caída da viuda. Sabe moi ben Lourenzo aproveitarse do conto de que fai frío e que "é pecado, ña tía, tentar contra a saúde" [26], e cando a viuda fai alusión a que "canto tiven meu agora teu é" [27], Lourenzo deixa caer, como respondendo á voluntade do difunto, a súa proposición de matrimonio. As razóns que dá para vencer a resistencia da viuda son de tipo práctico: si ela se casa con ese home "da sangre do voso difuntiño" [27] non "perderedes nin casa, nin leito, nin facenda, que é moito perder de unha vez, sin contar co meu tío" [28]. Ten todo moi ben pensado, para todo ten unha espricación a punto: o difunto non deixóu dito nada respecto a un novo matrimonio "porque se lle esquencéu co conto das agonías" [28], o casamento ten que se realizar no prazo dun mes "que despóis teño que ir a Cais en busca de outra herencia" [28], as xentes non poderán marmurar "que casaremos en secreto e nadie o saberá" [89], e para acabar de convencer á viuda a deixar as pallas volve a recordarlle que non se debe atentar contra a saúde: "Ña tía, vinde e deixávos de atentar contra a saúde, que se al pecásedes, antes de casar témonos que confesare" [29].

Todas estas molestias que se toma para conseguir os favores da viuda, non son máis que parte dun xogo. Lourenzo non lle concede moita importancia a unha muller. Prefire algo máis práctico, como a mula que gana coa aposta. Cando Xan lle di que se leva a mula, Lourenzo salta "de un golpe ó chan" [30], e deixa á viuda sin se preocupar de volver a vela.

Margarida é a encargada de representar ás mulleres, e desde logo, non as deixa en moi bo lugar.

Cando aparez en escea acompaña o cadáver do seu marido. Seguindo a costumbre, a viuda é a que máis chora do pranto, a que máis mostras dá de desesperación.

Xa non terá home que se preocupe dela, xa non terá un acheguiño, xa nada lle queda no mundo: "¡Quén me dera ir contigo na tomba, Antón, meu tío, que ó fin contigo, miña xoíña, entérrase meu corazón!" [31].

Pero todas estas afirmacións, que son obrigadas nas viudas, van ser contraditas pola realidade moito antes do que se esperaba.

---

[25] Idem, páx. 19.
[26] Idem, páx. 22.
[27] Idem, páx. 22.
[28] Idem, páx. 23.
[29] Idem, páx. 24.
[30] Idem, páx. 25.
[31] Idem, páx. 18.

Desque Lourenzo fai a súa aparición, a viudiña "aínda por entre as bágoas que a curbían, poido atisvare aquel mozo garrido que tanto choraba polo seu tío" [32].

O que vai provocar a caída da viuda é o asunto da herencia. Cando Lourenzo lle di que é o herdeiro, "ela miróuno con moi bos ollos" [32], e ela pola súa conta vai desplegar unha campaña semellante á que se propón Lourenzo. Mesmo os procedimentos son parecidos: Lourenzo apóiase en que é do sangue do difunto para decidir á viuda a aceptalo como marido. A viuda acólleo na súa casa porque é parente do seu marido: "Díxolle que tiña que ir coela á súa casa, que no era xusto parase noutra o sobriño do seu home, o que así chorarían xuntos a súa desgracia" [32], e ademáis o velo sírvelle de consolo "que mesmo con vervos paréceme que o estóu vendo" [33].

As verbas de Lourenzo, que aseguróu ser o herdeiro do seu home, repetoutéanlle a Margarida na cabeza e decide non deixar escapar o que hastra un día antes fora seu.

Finxindo falar co morto comenza a se queixar do frío: "¡Tembro como si tuvese a perlesía!" [34], e insiste na necesidade que ten de se afacer ás incomodidades "que si antes fora rica e casada agora son viuda e probe" [34]. Pero síntese obrigada a ofrecer un pouco de resistencia ás proposicións do sobriño: "Cala, sobriño, e no me fales de outro home..., que inda parés que o que tiven está vivo" [35].

Logo, dice aceptar para compracer ao seu marido: "¿Qué non fixera eu por che dar gusto?" [36]. E, cando xa está todo resolto, non ten o menor inconvenente en decir que xa se decatara de que era o propio sobriño quen a pretendía.

Con moita agudeza nega e concede ao mesmo tempo: Lourenzo insiste en que se deite con el, xa que de todos xeitos ha de ser a súa muller: —"Pro... aínda no a son, meniño, e teño remorsos... ¡Bu, bu, bu!, qué frato me dá pola cabeza e polo corazón" [37].

E tras se facer rogar outro pouco, a viuda decídese: "¡Ai, miña Virxen do Carmen, qué axiña te ofendo!" [37].

—Destes tres persoaxes non sabemos nada do seu aspecto físico. Somente se fai unha alusión ao vestido de loito e ao periquito desfeito da viuda.

Orixe do conto

Castro y López, o editor do conto gallego, suxire na nota que acompaña ao relato de Rosalía, o posible orixe popular do mesmo. O tema atrevido non deixa de chocar coa persoalidade da autora. Rosalía era unha muller que cumpría con toda rectitude os seus

---

[32] Idem, páx. 19.
[33] Idem, páx. 20.
[34] Idem, páx. 22.
[35] Idem, páx. 23.
[36] Idem, páx. 23.
[37] Idem, páx. 24.

deberes de filla, esposa e nai. ¿Cómo espricar, logo, a visión condenatoria que da muller se dá no conto? Sin dúbida trátase dunha historia popular que Rosalía recollería. O tono do conto encaixa perfeitamente na literatura burguesa, profundamente misóxina, representada nos "Fabliaux" franceses. Nestas composicións o tema da infidelidade e das falsedades das mulleres é constante.

Ademáis o conto ten elementos que fan pensar nunha inspiración popular:

—D. Fermín Bouza Brey [38] siñala o carácter popular das derradeiras frases: son frases asoantadas e medidas, e mesmo paralelísticas, "tan frecuentes en la novelística popular gallega" [38]:

—"¡Ai, miña Virxen do Carmen, qué axiña te ofendo!".

—"¡Ai, miña muliña branca, qué axiña te perdo!".

—"Pois rescoldo ou lúa, si agora non vindes vóume ca mula".

—"Agarda, logo... Esperáime, ña tía, que logo volvo".

Este conto é do mesmo momento, segundo Bouza, que a poesía "Adiante co varal", de *Cantares gallegos*. É un momento en que Rosalía elabora poesías descriptivas de orixe popular.

—De crara procedencia popular, en canto que refrexa unha eisacta observación das costumes do pobo, é a escea do cimenterio. Rosalía describe a escea con todo detalle: vemos o estandarte "negro e algo furado" [39] que abre a marcha, o crego, e sobre todo as pranxideiras. Estas mulleres que acompañan ao difunto hastra o Campo Santo choran e se lamentan, turran "polos pelos como si fosen cousa allea" [39], pegan en sí, berran e se desgañitan. Algunha ponse "como a Madalena cas mans cruzadas enriba da cabeza" [39], actitude típica, segundo Bouza Brey [38].

Os seus lamentos non deixan de ser chocantes, polo inesperados, e mesmo cómicos: "Antón, malpocadiño, que che fixeron as miñas mans uns calzós de lenzo crúo e no os puxeches, Antón; ¿quén ha de pór agora a túa chaqueta nova i os teus calzós, Antón?" [40].

Tamén o nome de "tío" que a viuda dá ao seu marido, responde a un costume dalgunhas aldeas de Galicia, segundo a nota da autora [40].

—Atópanse tamén dentro deste carácter popular algúns refráns ou ditos postos na boca dos amigos: "Cabalo grande, ande ou non ande" [41], "mais ti fas coma o outro: hoxe o gano, hoxe o como, que mañán Dios dirá" [42], "boi solto, ben se lambe" [43], "meu dito, meu feito" [44].

Aparez ademáis ao principio unha curiosa maneira de contar: en vez de decir trinta, recúrrese ao sistema de contar por deceas

---

[38] *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo II, páx. 282.
[39] "Conto gallego", Ed. Castrelos, *Contos do pobo*, Vigo, 1970, páx. 17.
[40] "Conto gallego", Ed. Castrelos, *Contos do pobo*, Vigo, 1970, páx. 17.
[41] Idem, páx. 11.
[42] Idem, páx. 12.
[43] Idem, páx. 12.
[44] Idem, páx. 16.

"tres veces dez" [45]. Esto é moi frecuente nos contos populares e infantís.

—Respeito ao número trinta, que é a edade dos dous amigos, é calificado de "maldito": "Que contaban de anos o maldito número de tres veces dez" [45].

Este calificativo revela a posible influencia de Espronceda en Rosalía, neste texto. Para Castro y López esta frase é recordo dun heptasílabo de Espronceda: "Malditos treinta años" [46].

Bouza Brey [47] apunta a posibilidade de que Rosalía recibira a frase directamente de Luis Rodríguez Seoane, quen no "Almanaque" de Soto Freire en 1868 pubricara un artigo tiduado "Mi cumpleaños". Nel di o autor:

> "Comprendo ahora por qué dijo Espronceda:
> Malditos treinta años,
> Funesta edad de amargos desengaños!" [47].

Inda que Bouza non nega que Rosalía poidera ter esta frase directamente de Espronceda, como sucede noutras composicións da autora, na que a influencia de Espronceda é innegabre.

Pódese concluir que o "Conto gallego" está inspirado no folklore, na narrativa popular, pero ten sido elaborado artísticamente por unha persoa culta, por unha escritora que imprime o seu selo característico ao relato.

A lingua do "Conto gallego"

Cando Rosalía escribe en galego, atópase co problema da homoxeneidade do idioma. O galego, descoidado moito tempo e non cultivado con finalidade artística e literaria, fórase diversificando en diferentes dialectos. Ao escribir, os escritores do Rexurdimento están na necesidade de adoutar unha das variantes eisistentes, ou tomar rasgos dunhas e doutras.

Hastra o comenzo do Rexurdimento, os escritos en galego refrexan a lingua daquel que escribe, da súa aldea, do seu lugar, porque eses escritores de principios do século XIX non tiñan máis que unha finalidade práctica: facerse comprender polos labregos, pero en ningún momento pensaron en facer do galego unha lingua literaria.

Rosalía vai decidirse por unha solución interdialectal, que consiste en aceptar formas de calquera das variantes dialectáis do galego. É unha solución horizontal.

Un paso máis avanzado será a solución supradialectal, que Rosalía non utiliza.

De todos xeitos, inda que Rosalía empregue formas de todos os dialectos, o armazón da súa lingua está formado pola fala da zona onde ela vivéu: a zona da Amahía e do Ullán. Trátase dunha fala

---

[45] Idem, páx. 11.
[46] *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo II, páx. 280.
[47] Idem, páx. 283.

de tipo suroccidental. Este galego suroccidental caracterízase por certos rasgos fonéticos: seseo e geada, e por certos rasgos morfolóxicos: solución -án para os sufixos latinos -anu/-ana, o plural -ns dos nomes rematados en -n, o plural -s dos nomes rematados en -l, e o sufixo diminutivo -iño.

Estes rasgos aparecen mesturados con outras solucións do galego central ou do galego oriental.

Rasgos fonéticos

SESEO

O seseo consiste na pronuncia dunha s como resultado do sonido [k] ante e/i latino, que en castelán dá como resultado unha interdental [θ].

Exempros de seseo aparecen no "Conto galego":
resío (p. 12), paréseme (p. 13), desía (p. 17), desir (p. 19).

Tamén exempros, que son os máis numerosos, de pronuncia ciceante, é decir, da solución interdental [θ] do [k] latino ante e/i: parece (p. 12), nacenza (p. 12), veces (p. 13), decir (p. 13), conoces (p. 14), paréceme (p. 24), decía (p. 17), forza (p. 17), cedo (p. 17), cabeza (p. 17), cruzadas (p. 17).

E inda aparecen palabras nas que se rexistra a neutralización da oposición s/θ en posición implosiva. Temos, entón, o arquifonema s.

Esta solución é a que Zamora Vicente chama seseo parcial, inda que non se trata propiamente de seseo:
portasgo (p. 11), parés (pp. 12, 15, 23), ves (p. 23).

Estas formas alternan con outras que teñen sonido final [θ]:
rapaz (p. 13), dez (p. 11), cruz (p. 14), vez (p. 23), capaz (p. 21).

Todas estas variedades non responden a fins de caracterización dos persoaxes, xa que tanto a autora, cando fala como narradora, como os tres persoaxes, empregan ou non o seseo indistintamente:
—a autora: decía, desía, decía (p. 17), desir (p. 19).
—Xan: parés, paréseme, ao lado de rapaz, parecendo.
—Lourenzo: parés, ves, e vez, facenda.
—Margarida: parés, e afacendo.

GEADA

Rosalía non emprega nunca a geada, inda que é unha característica da fala do Sudoeste. Ela estaba influida pola creencia de que a geada (e o seseo tamén, inda que ela o emprega) era un rasgo vulgar, e por eso prescinde dela.

Rasgos morfolóxicos

—Aparez somente a solución -an para o sufixo latino -anu:
mañán (pp. 12, 16), man (p. 12), serán (p. 12).

—O plural dos nomes rematados en -n aparez como:
-ns:

Xans (p. 15), mans (p. 17), uns (p. 20), quens (p. 11).

-s, con pérdida do n:

cás (p. 11), más (p. 17), calzós (p. 17), bos (p. 19).

—Un so exempro da solución castelá:

cristianos (p. 20).

—O sufixo -iño para o diminutivo é o único empregado:

acheguiño (pp. 13, 18), malpocadiño (p. 17), terriña (p. 21), quentiños (p. 22), ladiño (p. 22), caloriño (p. 24).

Aparte destes rasgos morfolóxicos, que sirven para ver a solución, respeito á variedade dialectal do galego, adoutada por Rosalía, eisisten outros problemas nos que Rosalía ten que elexir antre unha solución galega ou unha solución castelanizante:

—A solución do sufixo latino -bile.

Este sufixo adxetival ten un carácter abstracto que fai que a fala popular o empregue pouco. Pero nunha lingua literaria as verbas abstractas son necesarias, e entón o sufixo é empregado. As palabras entradas na Edade Media presentan a solución -bre: nobre (p. 14).

A outra solución que aparez neste conto é a castelá: pensatible (p. 14).

—O sufixo -tate presenta o resultado galego normal -dade en:

verdade (p. 11), maldade (p. 13), voluntade (p. 23).

Un so exempro da solución tomada do castelán vulgar:

necesidá (p. 22).

—O sufixo -áticu non aparez como -ádego, que é a solución normal en galego, senón como -azgo (solución castelá) inda que coa neutralización do [ᵃ] en posición implosiva:

portasgo (p. 11).

Morfoloxía verbal

Aparecen no "Conto gallego" algunhas formas curiosas polo que se refire á flexión verbal[48].

a) Formas contractas: -no presente do indicativo:

na segunda persoa de singular: qués por queres (pp. 16, 22).

na segunda persoa de plural: querés por queredes (p. 22), habés por habedes (p. 24).

-no futuro do indicativo:

na segunda persoa de plural: terés por teredes (p. 20).

-no imperativo:

na segunda persoa de plural: deixá por deixade (p. 23), esperáime por esperádeme (p. 25).

b) Uso do -e paragóxico no infinitivo:

casare (pp. 13, 15), prevaricare (p. 15), apostare (p. 16), enroucarse (p. 17), chamare (p. 18), atisvare (p. 19), camiñare (p. 20), adiviñare (p. 20), comere (p. 21), decire (p. 22), servire (p. 23).

c) Dialectalismos no tema de perfecto:

---

[48] Cf. CARBALLO CALERO, *Particularidades morfológicas del lenguaje de Rosalía de Castro*, Univ. de Santiago, 1972, páxs. 67-68.

poido por puido (p. 19), poidera por puidera (p. 14), tuvese por tivese (p. 22), estuvo por estivo (p. 20).

d) Outros dialectalismos:
sea por sexa (p. 13), eres por es (p. 13), iban por ían (pp. 15, 17), iña por ía (p. 17).

e) Construcción das formas do verbo ouvir sobre o infinitivo oir:
oíron por ouviron (p. 18), oíndo por ouvindo (p. 24), oílo por ouvilo (p. 24).

—Algunhas irregularidades aparecen en:
-o xénero de certos sustantivos.

En vez de sangue (masculino), aparez o nome castelán sangre como femenino: da sangre (p. 22), da súa sangre (p. 23), da sangre (p. 24).

A verba dor aparez tres veces como masculino:
tanto dór (p. 18), o dór (p. 19), co dór (p. 22), mentras que a forma dolore, sin contraerse aparez como femenino:
con moita dolore (p. 24).
-a construcción da voz progresiva:
unhas veces emprégase o verbo ir co infinitivo do verbo que se conxuga, sin preposición algunha:
me vou casare (p. 13), que te vai comere (p. 21), e outras a construcción, igual á castelá, coa preposición a como partícula de unión:
iba a dormir (p. 21), vouvos a decire (p. 22), non vos veña a chamar (p. 23).
-o emprego do artigo determinado diante dos posesivos.

Esta construcción aparez na maioría dos casos:
dos seus pes (p. 11), ó seu compañeiro (p. 11), o seu home (p. 13), na miña vida (p. 16).

Pero hai algúns exempros en que falta o artigo, e si ben uns están xustificados por ser nomes que indican parentesco:
que túa nai (p. 12), que si túa nai (p. 12), que si meu tío nada vos dixo (p. 23),
hai outros nos que non hai causa para non usar o artigo:
que lles facía dar seu dono (p. 11), entérrase meu corazón (p. 18).

En resumen, a lingua empregada por Rosalía no "Conto gallego" responde á súa actitude de aceptar formas da fala de calquer zona de Galicia. Temos así exempros de gran variedade, na que entran tamén formas máis ou menos castelanizantes.

Hai que facer notar, sin embargo, que a edición utilizada non presenta a ortografía orixinal da autora. No manuscrito da Real Academia Gallega é moi frecuente o apóstrofo, e as contraccións fortes. Na edición utilizada o apóstrofo é sistemáticamente suprimido, e, según se di no prólogo, síguese a "norma de axeitar os testos á ortografía moderna" [49]. Pero as vacilacións fonéticas foron respetadas.

[49] Nota dos editores, da edición dos *Contos do pobo*, Ed. Castrelos, Vigo, 1970, páx. 9.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

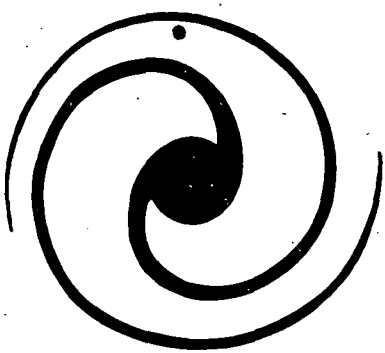
BOUZA BREY, Fermín, "Escritos no coleccionados de Rosalía Castro" (VI) en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. II, páxs. 279-294, Santiago, 1946.

CARBALLO CALERO, Ricardo, *Gramática elemental del gallego común*, Edit. Galaxia, Vigo, 1.ª ed., 1966.

CARBALLO CALERO, Ricardo, *Particularidades morfológicas del lenguaje de Rosalía de Castro*, Universidad de Santiago, 1972.

ROSALÍA DE CASTRO, *Contos do pobo*, Edicións Castrelos, Vigo, 1970.

M.ª LUZ CASAL SILVA
Santiago



AS ROITAS DA GAMELA

Nun chisco, sin alentar da solpresa, botóu a correr dende o buraco da rocha, aló no bicarelo do cumio, levado congostra embaixo pola raiola i a música arumada de abaneo que o chamaba.

—Ouriol,
pes como de vento e áas de paxaro.
¡Ai, brinca e brinca polos camiños da penedía —ave leda do día—, polos toxeiros cerqueiros de froles amarelas, polas cordelas das pradairas i as airas cheiañas de candias, e corre —torre de luz— polos canelos da auga e das follas soias do montesío, do bravío do ermo!
IL LIZGAIRO, ASÍ UN ASUBÍO DE FÍO DE PLUMAS...!

—Ouriol,
cabelo como de herba e chuvia verdegada.
¡Ai, sentir o arume de abalar das ondas i as oucas, da escuma de lúa que estúa, do mar de prata que vaza, do vento laranxa do serán dende o horizonte lonxe, do vóo das outas gueivotas, dos piñeiros outeiros de vagar nun abaneo de ceo de ramallos!
IL LIZGAIRO, ASÍ UN ASUBÍO DE FÍO DE PLUMAS...!

Cando chegóu á veira do mar, a noite tiña xa ollos i a lúa núa ría polos tellados mollados das nubens.

Ouriol, canso da camiñada, caíu o corpo na praia e sentíu as cóxegas da area de ouro. Abríu moito os ollos. Das ondas nacía unha néboa de acios de estrelas verdes, que cubría a auga i a terra. I alá no fondo, lonxe, víanse brilar as luciñas brancas das barcas que bolinaban lenes. Logo, a poucos, un vento arumado de froitas —cereixas, laranxos, préxegos...— trouxo un sono de berce. E no seu colo quedóu durmido.

* * *

Espertóuno cediño un garular de cantos. O mar estaba limpo, quedo, coma un espello azul. Por tras da praia, rubía costaneiro un bosque tecido de bouzas i álbores. Todos os ramos, embaixo e

no mesmo bico do curuto, ateigábanse de niños alcendidos co sol. ¡Qué alegría! Así, en cada niño, Ouriol puido ouvir a música de cada paxaro, no seu lugar:

o reiseñol — *nos ramallos da luzada*
o melro — *na fonte de auga verdegada*
o xílgaro — *na meda da palla mallada*
o pardau — *no arume da herba mollada*
o cuco — *nas uces da noite pechada*

De súpeto, solprendéuse con unha voz que lle falaba de perto.

—Tí eres Ouriol... Levo moitas estaciós a te agardar.

Cando deu volta, víu a un home esguío, da coor do sol das navegadas, de ollos pequechos e murchos, de mans grosas e fortes como ferro de áncora. Traía un machado ao lombo.

—Eu son o Mariñeiro —dixo logo, nun falar rexo—. Onte o mar cantaba o teu nome e soupen que virías. O mar non se trabuca, ¿sabes...?

Ouriol, de pe, aínda ca solpresa, non se astrevía a decir nada.

—Bueno, anda —engadíu o home—, ven comigo pra a Cova, que temos que falar moitas cousas.

A Cova estaba alí, na esquiña da praia. Pra chegar a ela, había que se meter por un relanzo da auga, brincar despóis polas penas, e rubir por unha escada de cordas verdes de mofo. A boca da entrada era grande, escura. E tivo medos.

—Entra, ven —chamouno dende dentro—. Entra axiña e verás...

Dentro, dende enriba dunha vella mesa de madeiro, unha lámpara de luceciña lene iluminábao todo con un resprandor branquísimo. Do teito —que era moi outo— caían unhas agullas afiadas, brilantes de coores, mesmo de fíos de espello; por eiquí e por acolá, a un lado i a outro, brosas, martelos, fouces, redes, táboas, troncos, ramallos... E alí no centro, ¡ai!, algo que o deixóu estantío:

UNHA GAMELA EN FORMA DE GUEIVOTA,
CAS ÁAS ABERTAS DE VÓO,
CON ÁNCORA GRANDE CRISTAL NA PROA,
CON UNHA CAMPÁ Á POPA,
E UN MASTRO DE DÚAS VELAS, BRANCA I AZUL.

—¡Qué belida!... ¡É unha gamela! —berróu Ouriol tolo de ledicia.

—*¡Tín, tín, tín!* —fixo soar o Mariñeiro, en resposta, a campá da popa.

—¡Eu quero navegar...! —dixo logo.

—Pois imos almorzar..., e logo a traballar —falóu ao cabo.

O vello navegante amostróulle todas as cousas da Cova. Cando Ouriol quedóu a fitar pra a lene luceciña branca da lámpara, díxolle eisí:

—Ista é a *lámpara dos días,* e pola súa luz sábese da vida de

ún. ¿Ves a pequechiña luz branca...? Pois primeiro foi forte e verde de primavera, e logo azul de vran, e logo amarela de outono, e agora... é branca de neve e moi lene. ¡Xa vou tan vello, Ouriol! Cando eu un día quede en terra, ista lámpara será túa, e volverá ter unha luz verde de follas e oucas e sol... E cas estacións, despóis que leves moitas navegadas, tí lla darás a outro mozo que atoparás algunha vez...

Por un intre, os ollos de Ouriol puñéronse tristes de amoras. Mais de seguida, e xa por todo o día, andivo a axudar nos traballos, ferrexa que ferrexa, sin respiro:

brosar, petar,
axustar, tensar,
trenzar, limpar, afiunzar

táboas, madeira,
mastro, velas,
timón, busola, cuberta...

Ao solpor xa rematan. Entón, antre os dous, botaron a gamela fora i ancorárona no relanzo dun abeiro dos cons. Despóis, na Cova, o Mariñeiro alcendéu unha fogueira de herbas, ramallos, rastrollos. Cando caíu a noite, sopróu de lonxe un vento xeado, a bateladas co mar. Ouriol, antre as lapas i as sombras do lume, víu os ollos do moucho, que arrevoaba i arrevoaba.

—*Aaaaoooooooouuuuuhhhhh...!* —o vento da xistra.

—*Bbbbrrrrrraaaaaaoooouuuumm...!* —a escachar o mar alpeirado.

—*Gruuu, gruuu, gruuu...!* —grallaba o moucho.

E durmiuse cheo, cheo de medos.

• • •

Levaban días xa de navegada, i Ouriol era feliz mar adiante. A cada intre tiña unha nova solpresa:

—¡Atención, vento de babor! ¡Tensa ben a vela branca! —ouvía unha vez.

—Eeeehhh...!, redes enriba, que o mar alporízase —a outra hora.

—Coidado co timón, que imos de Nordés...! —despóis.

I A GAMELA LEDA A SUCAR ROITAS,
A DEVALAR, DEVALO LENE, LENECIDA NA LUZ,
TECEDEIRA DE ESCUMAS,
SOÍÑA; QUEDA; INDO, VINDO, RUBINDO, BAIXANDO,
ASÍ LEVADA,
VAGA QUE VAZA,
XERFA DE NEVE DONDA, ONDA EN FERVENZA,
VENTO, ABANEO,
FRONZA DE OUCAS,
CACHOEIRA,
XISTRA A FRISGAR NO OCO LONGO DO TREBÓN...

I UNHA NOITE...

A lúa grande ríalles no ceo limpo. Ouriol, deitado na cuberta, vixiaba o ronsel de estrelas i estrelas fugaces que —como fogue-

tes— trasvoaban por riba e caían aló no horizonte escuro. Logo, os dous puñéronse a cantar, de pe sobre da popa:

—Boneca de neve,
cara enfariñada,
soíña na noite,
sorriso de prata.
—Lúa nova, redonda,
durme, ea, áa-a...

A poucos, envolveunos unha brétema moura, e nubens de sombra a gavear. Un vento soán —que é vento de treboadas— batía forte contra as velas, i antre as rafadas, no ir e vir, ouvíase o grallar de paxaros noitébregos, de áas como ramallos de bosque.

—¡Timón seguro, agárrao con cordas! —berraba o Mariñeiro.

—¡Baixa a vela de estribor, que rompe o mastro! —mandóu logo.

—¡Afunde moito de proa! —dixo Ouriol con medo.

I O MAR DE CACHOEIRA, BRÚA QUE BRÚA NUN BALBORDO DE VAGALLÓS A ESCACHAR;

I O MAR DE FERVENTÍA, GOLDRÍA DE AUGA, EN CABORCOS DE RONCALLOS DE ESCUMA...!

Ao cabo, a luz verde dun faro ao lonxe, brilando de vez en vez antre a brétema, guióunos a porto.

—¡Endereza, endereza...! —vouceaba o Mariñeiro.... ¡Que chegamos, que chegamos...!

Dende a entrada do peirao, milleiros e milleiros de faroliños —como vagalumes da auga— alcendían o pobo, e por todas partes soaban voces e músicas. I alá no fondo, por tras das casas, moitas lumieiras ardían na campía, ao pe dun outo monte de penedos.

Recibíronos xentes e xentes.

—Boa sorte tivestes, amigos —díxolles un home.

—O mar nista noite sempre se pon fero —contóu outro.

—De qué terra virá ista gamela —falaban baixo os máis.

—Bueno, veña, rubide connosco á campía. ¡Oxe é a gran festa e non durme ninguén —dixeron logo a coro.

Estaban na Illa da Gaiola, que é unha terra pequena e redonda, coma unha laranxa. Aquela noite —e por iso tiñan festa— remataban o ano da Chuvia —que é tempo de sementes—, i agardaban o ano do Sol, que é ano de colleitas nos sucos e no mar. Porque alí así contaban a vida, asegún o señor: a Neve, a Brétema, o Vento...

¡E toda a noite foi de esmorga pra eles! Na campía, á luz das lumieiras, as xentes non cansaban no estroupele-estroupele, bourea que bourea:

Os foguetes no ar a estralar, o corro dos mozos á pitacega, o beilar dos xigantes feirantes e dos cabezudos tozudos, a música trompeteira i o bombo toleirón, pompom,

i o brincar,
e cantuxar e garduar,
e baduar e baduar,
e buligar i enrodelar...

E SEMPRE UN GARULAR DE REBULICIO, DACÓ PRA ALÓ; QUE NON ACOUGABA...

E SEMPRE A RODA-RODA AO ARREDOR DAS FAÍSCAS I AS LAMPEADAS...

E SEMPRE O CORRE-CORRE POLOS CAMIÑOS DA CAMIÑADA...

—*Trrrrooooommmm...!* —tremelóu de súpeto dentro da terra.

—*Zzzzaassssssxxxx...!* —lostregóu riba, na boca do penedo.

O ceo da noite, cheo de nubens do trebón, rachóuse con unha luz de ouro, lene e transparente, que bafaba do bicó do monte. De vagariño, a raiola da luzada alcendéu o curuto, a campía verde, o pobo embaixo, i o mar, que tiña ondas i escumas como doas de cereixas e arume de reiseñol.

—*Trrrrrooooouuuummmmm...!* —resoóu aínda máis forte.

E polo curuto estralaron mollos de froles de neve, escentileo de orballo, amoras de vidro de almibre, mapoulas verdegadas, fitas de caravel, i a voar as calandras brancas da primavera.

—*Trrrrooooooouuuummmm...!* —tremelóu e tremelóu de novas.

E coma un rei, tecido todo de volvoretas, foi rubindo e rubindo, medrando e medrando, un sol noviño de ollos roibos e luces de prata, que ficóu quedo, a quentar, no cimo das nubens.

—¡Viva, viva, viva! —berraron todos, a brincos.

—¡Xa temos o Sol, xa temos o Sol! —vouceaban outros.

—¡Pra mañá de mañá teremos froitas, e canas, e amoras! —seguían a decir.

—¡E oucas de mel, e peixe salgado...! —boureaban en apertas.

A Illa da Gaiola, entón, sementada de froles, raiolas, paxaros, fitas, era unha lumieira nas áas do vento do mencer que a anainaba.

*

* *

O peirao enchéuse de xentes pra os despedir. Cando a gamela cruzóu por xunta o faro de luz verde, aínda estralaban os foguetes no ar, i escoitábanse sobre das ondas as músicas cas que lles decían o adeus. Ouriol, na popa, deixouse abanear por elas:

O asubío de fíos lanzás de trigueiro
a frauta de canas lenes de sabugueiro
o chirlo de follas novas de ameneiro
o chorón das rodelas de salgueiro.

A illa quedóu atráis, lonxe e lonxe. E xa cada ún púxose aos seus traballos. E pasaron as horas, os días, os meses... Non houbo outras terras: sempre o mar da xerfa de neve, o mastro cas velas ao vento, a gamela a bolinar...

Mais unha mañá, ben de cedo, espertaron a un mar branco e frío, como de xelo, silencioso, sin ondas nin escumas. Só un abalar quedo, que non se ouvía, levaba nun sopro as áas da barca. Logo, rato despóis, unha voz lonxana e belida, sin se saber de ónde, cantóu lene:

—Pola mar das levadas mapoulas,
a gamela da vela máis nova.
—Pola mar das levadas gueivotas,
a gamela da vela máis outa.
—Pola mar xa levada das rosas,
a gamela da estrela i as roitas!

I engaiolaba i engaiolaba co seu canto nas nubens.

Nun intre, antre un trasvoar baixo dunhas aves brancas que lumbrigaban no ar, unha goldría de carrumeiros turróu da gamela. De seguida, as augas todas do mar pecháronse, como a cair nunha grande boca de terra xeada, de paredes outas hasta o ceo, con un resprandor de ardentía.

—Axiña, axiña, Ouriol —berróu o Mariñeiro—, que é a Caverna dos Espellos.

—Qué pasa..., qué pasa —dixo il—... O timón non goberna... Imos pra a boca.

—¡Senta na cuberta de proaaa...! ¡E non mires nunca pra tras, escoites o que escoites...!

—Quéee..., quéee... —perguntaba Ouriol nun berro.

—¡Que non olles pra traaas...! ¡O navegante que olla tras dil perde a memoria das roitas... e xa non sai dista bocaaa...! ¡Coidadooo...! —seguíalle a voucear.

A goldría arrempuxóunos pra dentro, pra dentro. Era coma unha gorxa longa, moi longa, de língoa e dentes de xelo, alcendida polas coores da ardentía das augas. A unha beira i a outra, Ouriol víu esqueletes de barcos, velas e mastros afundidos, timós rotos, áncoras cravadas nas paredes... Por tras dil soaron moitas voces que o chamaban, e músicas e cantos que il conocía dalgún camiño:

—Ouriooool..., Ouriooool...!

—Eiquí estooouuu... Son o teu vento do Bosque...!

—Aaaoooouuuuhhhh...!

—Tín, tín, tín...! —facía soar arreo o Mariñeiro a campá da popa, como pra non ouvir todas isas voces.

Ouriol só miraba de reollo. Tras das paredes da grande gorxa de xelo, había unha paisaxe de chairas longás, de álbores mortas, de casas e cabanas caídas, de ceo grisallo e fume de cinzas, todo cuberto dun manto de neve co mesmo brilar da ardentía... Nunha das reolladas, polo lado dereito, il mesmo viuse aló, tal doutra cara dun espello, naquela terra neboenta e xeada, corre, e corre, e corre...

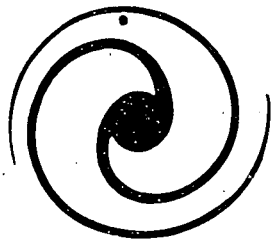
—¡Ouriooool...! ¡Aaaahhhhh...!

—¡Pra diante, pra diante...! —seguía a berrar o Mariñeiro.
—*¡Ouriooool...! ¡Aaaooouuuhhh...!*

Por fin, alá nun buraco do fondo, estreleóu unha luz noviña. Cando saíron ao cabo da boca da Caverna dos Espellos, a gamela bolinaba por un mar verde de illas e cómaros, frolecido de abrótegas e trigueiros, cheíño de relanzos de oucas e praias de caracolas de nácare. O ceo, todo o ceo, abríase coma un AR-CO-DA-VE-LLA, do que chuviñaban folerpas de lúa:

¡Ouriol, Ouriol,
naciches co sol!
¡No niño do día,
na escuma do mar,
ondas te arrolaron,
berce de abalar!

ARCADIO LÓPEZ - CASANOVA
Valencia



CONVERSA ARREDOR DUNHAS PINTURAS DE ALESSANDRO MAGNASCO

Tiña chegado a un longo eirado, coberto de brita e illados gromos de herba. Había moito tempo que ningún xardineiro viña arranxar estes penachos e infrorescencias. Os albres, como ramalliños de melancónicos relumbres, abalaban de vagar as súas ponlas finas e carricentas, arrandeadas polo fantasma dunha brisa vída do segundo porto, aquel que está alén do faro, cuios estandartes azús faguíanme acenos. A mar azur de Prusia acendíase en charamuscas aquí e aló e a brétema de novembro erguíase como unha sabán farrapenta, ao ser rachada, deixando espido o ceo leitoso. De súpeto aspiréi un ulido a cordas embreadas e, daquela percibín a presencia dos outros.

O estrano foi que eles daban a impresión de que se non decataban da miña figura. Tencionéi escusalos porque me sentía desacougado e prefería non lembrar como tiña chegado deica alí. Pero entón soupen que era inútil. Pasaron á miña beira; seguiron a súa conversa; situáronse noutro canto do eirado.

A miudo fitaban cara onde eu me atopaba, pero os seus ollos nunca se paraban en min, ate que emprincipiéi a me preguntar si non estarían os dous cegos, si un antigo costume nonos tería familiarizado perfeitamente cos toros dos albres, os chanzos e os recóbados dos carreiros. Despóis, deducín que no tal caso deberon ouvirme pois o máis mínimo bruído resonaría no seu mundo como un timbre de alarma e os meus zapatos facían renxer a brita.

Non había dúbida de que non eran xordos; eles comunicábanse por meio de palabras e non por sinos; mesmo podía descifrar algunhas das palabras e cando as touceiras se arreguizaron (por mor, sin dúbida, do movimento dun raposo), brincaron e un berro afogado deixouse ouvir.

Despóis lembréi que tiña atopado o anelo de Gyges sin me decatar e que todo o podía dexergar e ouvir, mentres ficaba invisible, intocable, inouvible. Esto era absurdo e deume risa, pero armeime de valor pra me achegar.

Eles eran moito máis altos que min e, sin dúbida, a perspectiva tíñame enganado cando tencionéi calcular a distancia que nos afastaba no intre no que pasaron a carón meu. Como, precavidamente, tiña dado un longo arrodeo, estaban ás miñas costas. Ela, sentada nunha cadeira alta de ferro; el apoiándose no encosto.

Camiñéi de vagariño antre as sombras, manténdome ben perto dos albres. Foi daquela que tripéi un cosco. El voltouse bruscamente, apuntóume co caiado e berróu:

—¿Por qué demora tanto en me traguer a outra cadeira?

Era moi delgado, cun narís moi longo. Un pó branco cobríalle a cara e as mans.

Quedéime estantío; quererría fuxir.

Colléu o caiado antre as dúas mans e crebouno; os anacos galgaron no ár. A dona voltóu a cabeza; era tan delgada e branca coma el, agás dous lixos escarlatas que lle cobrían as meixelas. O cabelo levábao recollido nun moño imenso, de aspeito severo, añudado con fitas da mesma coor azur esluado dos seus ollos e da seda da súa vestimenta.

Había outra cadeira antre os áloes en macetas; leveilla por ver que pasaría.

—E quédese por aquí —díxome el.

Foi como unha iluminación: comprendín que si non me tiñan notado non era porque non me tiveran visto. Pola contra, era porque me consideraban un elemento necesario da paisaxe que os arrodeaba. Non había dúbida que lles aconsellaran que un dos seus criados debía permanecer nalgún lugar achegado, nesta banda do parque á que lles compracía acudir en percura de descanso. ¡Qué abondosa sería a servidume si unha cara nova non lles causaba solpresa algunha! Aceitáronme como si me conoceran dende había tempo. Si estaba alí, sería porque era un dos seus lacaios i eles mesmos, a traveso de sabe Deus cantos intermediarios, ordearan que un lacaio ficara á súa beira. Eu ou outro calisquera, ¿qué lles importaba a eles? ¿Quezáis estaban obrigados a me reconocer? Quen dubida que tiñan a outros a soldada pra nos manter vixiados. Enxamáis se lles tería ocurrido pensar que un estrano fora capaz de se introducir alí.

Eran, polo tanto, persoas de rango, que se consideraban espléndidamente atendidas, nun dominio protexido de altos valos, onde os gardiáns cos seus cans tiñan coidado de non ademitir máis que aqueles que portaban credenciáis en orde.

Estaba de pé a certa lonxedade, esaminando as súas vestimentas. O señor ía de veludo negro; os petos e os calzóns con ribetes de encaixe. As meias brancas con lixos de lama e unhas formigas enormes arrastábanse sobre das febillas de nacre dos zapatos poorentos.

—Outra vez eses insectos... —dixo ela.

—Dille a Abel que te abane.

—Tí Abel, nunca poderás ceibarnos desa praga. Déixao que se sente aos meus pes e se entreteña coas plumas, pois que así o desexas, pero non poderá alterar o estado do tempo, tan pouco axeitado á nosa festa. Olla, púxenme o vestido de tea de ouro co que me agasallache; foi mester que saíra á luz do día pra descobrir que se destinguira. Polo menos debo de me cambear. ¿Non podemos deixar o outro pra máis tarde? Durmíuse de pé.

Entón decateime de que falaban de min, que era eu o que chamaban Abel e non un desconocido pra esas xentes ás que coi-

daba dexergar por vez primeira. Tomábanme, de boa fe, por un dos criados da familia, por unha especie de paxe.

Esforceime por me desenvolver como eles agardaban, facer o que tiñan ordeado e que consideraban unha rotineira cotiá.

Como ela fixera alusión a unhas plumas, precuréi por todas as partes un abano e descobrín que eu mesmo vestía o máis estrano dos disfraces, feito de seda a raias, cunha faixa ancha que cinguía a vaina curva dun alfanxe. As miñas mans eran da coor dun negro.

Ninguén abanóu, o cal xa non semellaba ter importancia. Tiñan recomezado a conversa sin reparar máis en min.

—Desmasiado tarde, querida; os nosos convidados chegarán axina. ¿Pero qué importa? ¿Pensas que teremos millor carís outro día? As modistas abandoaron a cidade; pasarán meses denantes de que dispoñas doutro vestido ao teu gosto. Verbo do tempo solloso, non podemos contar con eso. Nin agardar que as nubes se abran, agás esas marcas que semellan ollos de cego. Este mes de novembro borrará da nosa memoria todas as lembranzas de antano; tal parez que os cambios que trai han ser definitivos. Non só nos teus broslados, en todo o universo a coor bermella esvaeceuse. Observa a pel de Abel. Onte era árdiga; agora semella velada dunha pátina de xío azuado.

E, noustante, o clima era quente; as moscas rumbaban arredor das nosas cabezas e ían a se pousar nunha cestiña de froitas pasadas de sazón.

E, neste intre, tiróu do bulso un catalonxe, axustouno e apuntóu cara o porto.

—¿Ollalos vir? ¿Abriron as portas?

—Dificúltaseme ollar. Soio hai dúas barcas no porto. A porta do faro está aberta. E onde se atopaba o pazo da túa irmá, dexergo moitos barriles, pero o pazo esfumouse... Mais, non, non de cheo. Esa parede en ruinas debéu formar parte da fachada. Tal parez como si o lume a tivese destruído.

—¿Cómo puido suceder sin que nós nos enterásemos? Permíteme.

—Pídelle a Abel que che acade o telescopio; ollarás millor que con este xoguete... as lentes están embazadas.

—Abel —ordeóu— e comprendín que debía de me poñer de pé. Sentada, era máis alta que min.

Daquela espetoume un longo discurso nunha lingua que me era totalmente desconocida, enfatizándoo con acenos i esforzándose por se espresar coa meirande craridade.

Colléu a miña cara antre as súas mans longas, secas, cobertas de pó. O home contemplábanos, surrindo. Presentín que quería apertarme e recuéi bruscamente.

Escachóu a rír.

—¡Qué salvaxe! —dixo ela.

El recalcóu: "¡Qué salvaxe!" con máis soavidade e no bosque outras voces, máis e máis velaíñas, repetiron coma un eco: "¡Qué salvaxe!".

Na outra banda do eirado, dexergara un telescopio. Corrín a llo levar, pero olleime co tubo nunha man e o sostén na outra. Ninguén amosaba solpresa.

—Ese pivote nunca foi útil —dixo el.

I ela emprincipióu a falar outravolta.

Nunca se sabe si en realidade nos entende. Míranos con eses grandes ollos seus i enxamáis responde. ¿Non che parez saudable hoxe? Con tal de que non inxerira nada que o teña indisposto. Cando aos da súa raza os tran aos nosos climas, son moi delicados.

Eu seguía co tubo forrado en pel na miña man. O home obrigoume a suxeitalo fortemente, estendéu o meu brazo, axustóu o lente e convidóu á dona a mirar. Non puiden evitar un levián sobresalto.

Mentras ela axexaba, o seu corpo espigado que se me antoxaba moi teso emprincipióu a se abritar como si fora un mazo de fitas.

—¿Qué tés, querida?

—Meu querido amigo, de favor, non andes a brincar.

Facíaselle difícil alentar. El enfocóu o porto co seu catalonxe.

—¿Qué provocóu esta asolación? Soio reconozo algunhas casas e as rúas están desertas como o noso xardín. Das follas caen bágoas de pó e a túa voz semella tan, tan lonxana.

—Observa máis detidamente o camiño, querida; ollarás as caretas dos cómicos que pra o noso adivertimento fixeche chamar, os burros carregados de adegaños e utilerías, os músicos cos seus sombreiros de felpa e os seus istrumentos no hombreiro.

—Pero chegan moi tarde, querido. Penséi que todo estaría listo no laranxal.

—Eso agora xa non fai ao caso, querida. Ponte atente: téñense tapado a cara coas súas capas pra escudir o bater da chuvia.

—Pero, en realidade, non chove. Tal parez que unha batagada os tivera solprendido.

—A chuvia que os persigue non cai do ceo, querida. É o charrizo, corrosivo e apegaxento, que se concentra de camiño que eles se achegan. Acañará os eixos e as teas das carretas; matará as bestas e aos máis flebes deles. Só daremos a benvida ao que quede de todo eso.

—Abel fadígase.

—Pero mira esa procesión que dá a volta ao penedo. Descobrinos cando abandoaban o casco vello da barca. As mulleres carregan os caldeiros de bronce e os homes levan riba da cabeza as pequenas forniñas. Son os cociñeiros encarregados de preparar o noso banquete. Os nenos tran ensarilladas no pescozo as aves recén cazadas. Os peixes veñen brincadeiros nas cestas das vellas.

—¿Chegarán algún día?

—Coido que xa se teñen desanimado: Construiron como unha pousada nas ruinas daquel celeiro. Esparéxense polos seus arredores e acenden fogueiras; teñen a intención de acampar na palla. Non son parvos. A mansión é inhabitable. Mendiños vagamundos esnaquizan as cadeiras e guindan ósos queimados contra das fiestras.

—¿Cómo o sabes? ¿Por qué non me advertiche de nada? ¿E quén és tí? ¿E quén é Abel? ¿És, en realidade, o meu Abel? Xa non reconozo a túa voz nin o teu rosto; apenas reconozo estas mans miñas; e toda a paisaxe ten perdido a súa cóor. A menos que o teu maldizoado artefacto me teña enmeigado.

Afastóu os ollos do telescopio e refugóu o meu brazo. El gardóu o catalonxe e colléu a man da dona. Consentinlles que se alonxaran uns cantos pasos pois quería ollar eu mesmo este mundo cambeante. No cortello, darredor da folla dunha porta montada sobre armaduras, xuntáranse os soldados mutilados que fumaban en longas pipas de barro. Levaban cascos de pel e as súas espadas ferruxentas, chantadas nas trabes, servíanlles de percheiros.

Eu seguía o curso da conversa.

—Os meus ollos eran de lince e os meus ouvidos moi finos. ¿Son eu ou o día o que se afunde nas tebras? As moscas póusanse riba das miñas guedellas e a néboa do bosque escorrega os seus dedos baixo do meu corsé. ¿Son eu o que de súpeto envellece ou é a tearaña do mundo que cede? Abel alónxase inesplicablemente de min e as túas palabras chegan agora case inaudibles.

—Xa non chegan a tí os sonidos, querida; sinón os sináis que os meus dedos dibuxan e que tí descifras sin advertir a diferencia. Xa terás notado que a miña cara é tan só unha carantoña de tea. A pintura despréndese das miñas meixelas. Axina a violencia do paso do tempo non aturará tan teimudo simulacro. Dilatará as fiestras do meu narís e perderase o meu serrín e o teu, querida, e as palmas das túas mans degresaranse ate revelar os tendóns do lenzo.

—¿E despóis que virá?

—Despóis chegarán os capuchinos e mercarán os nosos restroballos. Os seus teatros animaranse cos nosos acenos. Máis tarde, unha vez percorrido o noso repertorio de sembrantes, arrecuncharannos nos seus vastos faiados i eshibirannos por unha pequena gratificación aos visitantes. Xa te esqueciche de que te chamaban a águia-femia e de que me chamabas príncipe da forca. Os banzos das túas escadeiras afúndense na escuridade e a lama, e as bágoas das túas arañas de cristal caen, unha a unha, polas fendeduras da bóveda ás cociñas abandoádas.

—E o porto e a cidade e as miñas amistades e os meus criados e os meus negros e as miñas grulas e as miñas abellas —berróu ela.

I el repetíu máis suavemente: —E o porto e a cidade e as miñas amistades e os meus criados e os meus negros e as miñas grulas e as miñas abellas e as miñas abellas e as miñas abellas...

De seguro que eran cans os que me perseguían. A porta pechóuse violentamente ás miñas costas. Non era unha porta; era un muro.

MICHEL BUTOR
Trad. SALVADOR LORENZANA
Vigo

HAI FESTA EN CHANTADA

O autor deste poema é profesor de portugués na Universidade de GRONINGA. Interesouse pola cultura galega ao ler os poetas do XIX e, para aprender a nosa língua, pasou un vran en Galicia. Será, quizáis, o primeiro holandés que cultiva a nosa língua poéticamente.

Tamén en Chantada late o pulso do mundo.
Pola estrada pasan camións que deitan pó nas mesas de mármore
onde a xente graúda toma cervexa e dixere El Progreso *de Lugo.*
Chantada por tanto ten o dereito de aborrecerse tamén
e acreditar que "aquí non pasa nunca nada".
Mais por Chantada pasan por igual todas as tempadas do ano
con sol, soma e choiva, nacementos e mortes,
e os séculos pintan sempre os delicados tellados das vellas casas,
en cuios soportales ornean burriños e foxen gatos.

E porque en Chantada teñen o dereito de ter dereito
falan no Tribunal con voces de Castela
cando os abogados con morceguescos ademáns
proferen que "aquella mujer vivió en la más disoluta lujuria,
adúlteramente gastando los bienes de su honrado marido", etc.,
porque na Galiza matriarcal, hoxe en día, o dereito soe ser viril.
Ai!, e os retratos na parede hastra che parecen xuveniles,
pueriles, infantiles, seniles ou serviles,
o que depende da lus do día, do salario, e do esprito tamén.

Por perto pasa o Miño con cores de chumbo, verde e azul.
fornecendo a rexión de kilovatios, viños, troitas,
e xa raramente de lampreas para glorificantes empanadas.
Cómese máis que ben nas terras de Lugo, onde o doce sangue dos [porcos
gota en San Martiño para que seus cadrís se convirtan en ricos [xamóns.
Época de magostos, de viños verdes e brancas setas,
e en Belesar confían cheamente na presa do embalse, confían?

É terra onde ainda hai as tan sabias mulleres
que non saben nada das cousas de libros e papel,
nais que estudaron nas Academias da Santa Compaña,
en horas incertas de castros incertos, toxo e xesta.
No fundo todos sabemos que a terra segue sendo terra gracias a [elas.

Son elas que rexen o crecer das plantas, dos animales e dos homes,
elas que dan boa morte, boa colleita, bon parto e bon casar.

Ai!, Xoana, non esquenzas saliva de sapo, sangue de cobra,
[folla de moimendro,
e deita todo a levedar sob a avelaira, Xoana, en lúa nova, Xoana.
A eirexa failles a competencia nos últimos anos, embora de lonxe.
porque as Academias delas, as da Compaña, non dan diplomas.

Son cousas que pasan en Chantada, estas e máis.
Así teñen o deber de festexar a súa vida,
sabendo que esa vida é o comenzo da morte,
que a morte é vital, que a festa é mortal.
e que unha e outra cousa sempre é leal.

B. N. TEENSMA
Groninga

PAUL ELUARD

O 18 de novembro de 1952 morría en París dunha anxina de peito Eugene-Emile-Paul Grindel, que era coñecido no mundo enteiro polo nome de Paul Eluard. Jean Marcenac —un dos seus biógrafos pro-comunista— dinos: "...E a súa morte iba en París e Francia e no mundo poñendo a man na espalda, a un diante do radio, a outro que abría o xornal. Ela enviaba un telegrama a Neruda, na súa casa, á veira do frío pacífico, en plena primavera chilena. Entraba no despacho de Ehrenburg en Moscú. Agardaba a Nazim Hikmet arredor dun posto de xornales. En Cuba, puña o seu dedo sobre o corazón de Nicolás Guillén, en Nápoles sobre o de Gabriela Mistral, en Berlín sobre o de Bertolt Brecht". Ao seu enterro asistiron grandes personalidades, non soio literarias nin tampouco comunistas. Dende o Arcebispo de París deica os humildes barrendeiros pasando polo alcalde da devandita cidade, todos velaban o corpo de Paul Eluard. Pouco despóis da súa morte, no número dedicado pola revista *Europe* en xulio de 1953, todos o loubaban, dende Cocteau a Mauriac pasando por Maurois. Eluard era unha figura nacional. ¿Qué pensaría daquelo Eluard? ¿Gostaríalle que ao seu enterro asistira o arcebispo de París, gostaríalle ser loubado por Mauriac? Tal vez si, non eran xa os tempos da súa primeira *Critique de la poesie* (ollar a escolma). Tal vez non, tal vez, no seu íntimo inda vivían as imaxes da súa mocedade, da súa vivencia surrealista. Tal vez Eluard, dende o seu cadaleito botaba de menos a dous homes. Dous homes cos que compartira grande parte da súa vida, dous homes cos que loitara e traballara durante longo tempo: André Breton e máis Benjamín Peret. Breton facía pouco máis dun ano que o invitara a tomar partido contra o fusilamento dun escritor checo amigo de ambos os dous nos anos 30. A resposta de Eluard foi lamentable. Máis lamentable inda si pensamos que tiña a obriga de ser clarividente antre os clarividentes (sobre este affaire ollar a carta aberta de Breton en *La clé des champs*) [1]. Pero non importa. Agora sabemos que naquel intre Breton tiña razón e Eluard non; non llo imos botar en cara, nós cremos na sinceridade personal de Eluard, na sinceridade do seu camiño.

Breton e Peret, a raíz da morte de Eluard non fixeron ningún comento, gardaron o que pensaban pra sí, pero nós estamos inclinados a creer que ese 18 de novembro, Breton e Peret, camiñando xuntos por París, lembraron ao ex-amigo morto. Moitas cousas os uniran no pasado inda que outras afastaranos no presente. Eu estóu seguro que Eluard lembraría aos seus ex-amigos antes de morrer e que coma os protagonistas de *Peter Ibbetson* despóis da morte poideron toparse outravolta, e si aos protagonistas do film

[1] Tradución desta carta ao galego en "El Progreso", 29-6-1975, "Taboa redonda das letras".

citado uníraos pra sempre o amor, aos nosos poetas uníaos o amor e a morte porque detráis deles quedaban demasiados seres amados: Vaché (suicidado), Rigaut (suicidado), Crevel (suicidado), Nusch (a muller de Eluard, morta había pouco), Desnos e Unik (mortos en campos de concentración), e o mesmo Zavis Kalandra fusilado había apenas un ano polos estalinistas en Checoslovaquia e a quen Eluard considerara culpable. Moitas cousas os uniran e algunhas afastábanos. Eu estóu seguro que Eluard percurou aos seus amigos e eles a el, despóis de xuntos un anaco arredáronse por dous camiños distintos decote o ún á percura do outro: transformar a vida, cambiar o mundo.

CADRO CRONOLÓXICO

1895.—Nace en Saint-Denis (Seine) o 14 de decembro.

1908.—Os seus pais instálanse en París. Sigue os seus estudos na Escola primaria superior Colbert. Debe interrumpilos por razóns de saúde.

1912-14.—Estancia no sanatorio de Clavadel, en Davos, Suiza. Lé a Apollinaire, Baudelaire, Withman, os unanimistas. Coñece a Gala. Publica *Primeiros poemas* e *Diálogos dos inútiles*. Eluard destruira estas obras.

1914-16.—É movilizado. No Hospital Militar de evacuación número 18 coñece os horrores da guerra e os sofrementos dos feridos. É gañado polas ideas libertarias e pacifistas. Publica *O deber e a inquietude* co nome de Eluard, apelido da súa aboa materna.

1917-18.—Casa con Gala. Unha bronquitis aguda alónxao do frente. En maio de 1918 nace a súa filla Cecile, en xulio do mesmo ano imprime *Poemas pra a paz*. É desmovilizado.

1920-22.—Relacións con Aragon, Breton, Soupault, Tzara. Participa no movemento Dada. Edita a revista *Proverbe*. Publica *Pra vivir eiquí, Os animales e os homes* e *Necesidades da vida e consecuencias do soño*.

1924.—*Primeiro manisfesto do surrealismo*. Publica *Morrer de non morrer*. Participa nas actividades surrealistas. Desaparez, os seus amigos non saben a onde foi, cando aparez dí que ven de facer un "ridículo viaxe" polo mundo.

1926.—*Capital da dolor*. No ano anterior publicóu 152 *proverbios ao gusto do día* en colaboración con Peret. Guerra do Rif. Acercamento aos comunistas. Primeira adesión ao PCF.

1929.—Coñece a Nusch. *O Amor á Poesía*. Coñece a René Char.

1930.—Con Char e Breton escribe *Ralentir travaux*. Con Breton *A Inmaculada Concepción*.

1932.—Ruptura con Aragón. Publica contra éste o folleto *Certificado. A vida inmediata*.

1933.—É botado do PCF.

1934-35.—*Chamamento á loita* contra o peligro fascista. Participa no Comité de vixilancia dos intelectuales.

1936-38.—Viaxa a España. Esposición surrealista en Londres (*A evidencia poética*). Bombardeo de Guernica. "A victoria de Guernica" en *Curso natural*.

1939-40.—*Dar a ver*. Comenzo da segunda guerra mundial. Eluard é movilizado. Ocupación alemana. *O libro aberto*.

1941-43.—Entra na Resistencia. *Poesía e verdade.* Direción do comité nacional de escritores, zona norte. Reencontra a Aragón. Nova adesión —definitiva— ao PCF. Publica clandestinamente co seudónimo de Jean Du Haut.

1944.—En París. Actividade intensa na Resistencia. *As armas da dolor.* Liberación de París. *A cita alemana.*

1945.—*Poesía ininterrumpida.* Morte de Nusch. *O duro desexo de durar.*

1947-50.—Libérase da soedade. *O tempo desbordado, Corpo memorable.* Comprométese cada vez máis políticamente. *Poemas políticos.* Viaxa por Italia, Checoslovaquia, a URSS, Grecia. *Unha lección de moral.* En 1949, no Congreso da Paz, en México, coñece a Dominique coa cal cásase.

1951.—*Decir todo, O Fenix, Primeira antoloxía viva da poesía do pasado.*

1952.—Con Dominique en Dordogne. *Antoloxía de escritos sobre o arte.* Morre dunha crisis de anxina de peito o 18 de novembro. *Poesía Ininterrumpida* II aparece en 1953.

PAUL ELUARD EN GALEGO

Eiquí van consignadas as traducións feitas ao galego de poemas do noso poeta. Traducións feitas pra páxinas literarias de xornales galegos, algunhas millor que as outras mais toda intentando encher un valeiro que inda prosigue: as traducións ao galego.

Adeus tristeza, trad. de A. Labrada in "Faro de Vigo", 18-2-64.

A morte, o amor, a vida, trad. de S. L. in "Faro de Vigo", 1-6-69.

Giorgio de Chirico, trad. de M. M.ª Seoane in "Faro de Vigo", 26-11-69.

Poema Perpetuo, trad. de S. L. in "Faro de Vigo", 10-11-74.

Deica logo tristura, É a ardente lei dos homes e *O home desaparez,* trad. de Helena Villar Janeiro in "El Progreso", 24-11-74.

X. G. G.

PRA VIVIR AQUÍ

Eu fixen un lume, o azur deleixárame,
Un lume pra ser o seu amigo,
Un lume pra introducirme na noite de inverno,
Un lume pra vivir millor.
Eu dáballe todo o que do día me dera:
As selvas, as bouzas, os trigales, as viñas,
Os niños e os seus paxaros, as cousas e as súas chaves,
Os insetos, as frores, os abrigos, as festas.
Vivín co soio bruido das chamas crepitantes,
Co único arume da súa calor.
Era coma un barco que se deitaba na auga estancada,
Coma un morto eu somentes tiña un único elemento.

CRÍTICA DA POESÍA

É sabido que odio o reino dos burgueses
O reino dos polis e dos cregos
Pero odio inda máis ao home que nono odia
Coma min
Con todas as súas forzas.

Eu cuspo á face do home máis pequeno que ninguén
Que de todas as miñas poesías non
Prefira esta *Crítica*
da poesía.

DÍXENCHO...

Díxencho para as nubes
Díxencho para o arbre da mar
Para cada onda para os paxaros nas follas
Para os croios do bruido
Para as mans familiares
Para os ollos que se voltan face ou paisaxe
E o soño devólvelle o ceo da súa cor
Para a noite enteira bebida
Para as reixas das estradas
Para a fiestra aberta para unha fronte descuberta
Díxencho para os teus pensamentos para as túas parolas
Toda confianza todo aloumiño sobrevívense.

A CURVA DOS TEUS OLLOS...

A curva dos teus ollos arrodea o meu corazón,
Unha volta de aire e dozura,
Aureola do tempo, berce seguro e nouturnial,
E si non séi todo o que vivín
É porque os teus ollos non me ollaron decote.
Follas de días e mofo de orballo,
Cañas de vento, sorrisos arumados,
Alas cobrindo o mundo de luz,
Berces carregados de ceo e de mar,
Cazadores de bruidos e fontes de cores,
Arumes nados nun niallo de auroras
Que durme decote na palla dos astros,
Como depende o día da inocencia
O mundo enteiro depende dos teus ollos puros
E todo o meu sangue déitase nas súas olladas.

ALGUNHAS DAS PAROLAS QUE ATE AQUÍ ESTÁBANME MISTERIOSAMENTE PROHIBIDAS

A André Breton

A parola cimenterio
Os outros que soñen cun cimenterio ardente
A parola casiña
Tópase adoito
Nos anuncios dos xornales nas cancións
Ten enrugas é un vello disfrazado
Ten un dedal no dedo é un papagaio maduro
Petróleo
Coñecido a traveso de exemplos preciosos
Nas mans dos incendios
Neurastenia parola sin vergonza
Sombra de casís antre dous ollos xemelos
A parola criollo toda de corcho sobre raso
A parola bañeira que é empuxada
Por cabalos perfectos máis feos que muletas
Esta noite á luz do candil alameda é un nome propio
E domina un espello onde todo se inmoviliza
Fiandeira parola que se derrete hamaca cepa saqueada
Oliveira chimenea con tambor de centileos
O trecolado dos rebaños é apagado na chaira
Fortaleza malicia ván
Velenosa curtiña de caoba
Velador careifa elástica
Machado erro xogado aos dados
Vocal timbre inmenso
Salouco de estaño riso de boa terra
A parola gatillo violación luminosa
Efímero azur nas veas
A parcla bólido xeranio na fiestra aberta
Sobre un corazón latexante
A parola colo bloque de marfil
Pan petrificado plumas molladas
A parola fustrar alcohol sin forzas
Corredor sin portas morte lírica
A parola rapaz coma unha illa
Buxo lava galón cigarro
Letargo azulina circo fusión
Cantas destas parolas quedan
Que non levan nada
Parolas tan maravillosas como as outras
Meu imperio de home
Parolas que aquí escribo
Contra toda evidencia
Con a grande preocupación
De o decir todo.

A CABEZA CONTRA OS MUROS

Eran apenas uns poucos
En toda a terra
Cada un coidábase soio
Cantaban tiñan razón
Pra cantar
Mais cantaban coma se saquea
Coma se mata
Noite húmeda rillada
Imos nós a te aturar
Moito tempo?
Non imos nós derrubar
A túa evidencia de cloaca?
Non esperaremos unha mañá
Feita á medida
Nós queremos ver claro nos ollos dos outros
As súas noites de amor esgotadas
Eles non soñan sinón en morrer
As súas belas carnes esquécense
Pavanas a rolar no corazón
Abellas collidas no seu mel
Inoran a vida
E en todas as partes contúrbannos
Teitos roxos fundídevos baixo a lingua
Canícula nos leitos cheos
Ven valeirar os teus sacos de sangue fresco
Hai inda unha sombra aquí
Un anaco de imbécil aló
Ao vento as súas máscaras os seus despoxos
No plomo as súas trampas as súas cadeas
E os seus asisados acenos de cego
Hai lume baixo a rocha
Pra quen apaga o lume
Cuidado temos
Pesie á noite que el incuba
Máis forza que o ventre
Das vosas irmáns e as vosas mulleres
E reproducirémosnos
Sin elas pero a golpes de machado
Nas vosas prisións
Torrentes de pedra labouras de escuma
Onde flotan ollos sin xenreira
Ollos xustos sin espranza
Que vos coñecen
E que deberiades rachar
Antes que inorar
Cun alfiler máis xeitoso que as vosas potencias
Colleremos o noso ben onde queira que esteña.

PAUL ELUARD
Trad. XESÚS GONZÁLEZ GÓMEZ
Barcelona

PÁXINAS DO XORNAL

15-IX-1975

Retrato antropolóxico de Luis Seoane

O novo Cartafol de Luis Seoane, que o prósimo venres vou apresentar na Cruña, suministra, ao meu ver, unhas boas claves para entender ao noso artista na sua verdadeira dimensión humana.

Veleiquí están:

1.ª A continuidade ininterrumpida e farturenta na sua liña de fecundidade. Ista fecundidade é nele moi característica. ¿En qué consiste? En producir, en crear contínuamente, calisquera que sexan as determinantes externas nas que ele viva, xa favorables, xa adversas —i excesivas vegadas teñen elas sido adversas. Luis Seoane é un artista decote en intre de producción.

2.ª A adicación de grande parte do coaderno ás formas naturales, quero decir ás estructuras do vexetal e ás estructuras minerales froito da fisioloxía de certos seres mariños.

Istas formas que produce a Natureza, e que Luis elexíu para nelas aprofundar plásticamente, caracterízanse polo seu estatismo, pola sua aparente pasividade, polo seu lento, parsimonioso desenrolo. O que isa lentitude, ise comprido vagar siñifican como loita calada e constante co medio ambiente, cos elementos exteriores nos que isas formas aniñan e medran, tentei eu de explicalo nas verbas introductorias que abren o cartafol do noso pintor. En resumidas contas, sucede eiquí que Seoane ama estrañamente o que, na superficie, semella como abraiado, pro que, no fondo do fondo, é somentes o encobrimento sofrego de fortes, mañíficas enerxías non domeñadas.

3.ª Penso, endemáis, que iste voltar da ollada do artista para o que na sua tona se nos entrega en actitude dócil, aberta, calada e constante é, a final de contas, unha tremecente pescuda: a do home que desexa apreixar, sin salvedades nin reservas, a fidelidade que endexamáis en-

gaña, a fidelidade do mundo da Natureza. A fidelidade que non fai trapelas, que non treiciona, e que constantemente nos acompaña, como segura amistade, no toldado viaxe da existencia.

4.ª Mais iste percurar o apoio firme das cousas naturales esixe, pola sua banda, duas previas actitudes da persoa.

Unha, a de fitar a realidade como tal realidade, compre decir, como conxunto das liñas de forza, no senso kleano distas palabras, que a compoñen. E non como o pasivo soporte dun conceito ou dunha ideación.

Outra, a de atinar a demorarse, con amor e sin premuras, naquelo que a Natureza apresenta aos nosos ollos. Coido que ambas a duas, istas condicións son moi difíciles de acadar, e que nelas, na sua ausencia, acochan certas imposibilidades, certas duras imposibilidades, do entendemento do arte actual.

Con efeito, hoxe a xente esqueceu o goce da contemplación. Frente ao espectáculo do mundo de arredor poucos son os que acertan a ver os seus miragres, os seus xogos de luces, o seu equilibrio de volumes dinámicos. O que "ven" é, en verdade, unha "forma" mental, unha teoría ou unha ideación doutrinaria. Algo que inevitablemente se resume nunha verba irreal, por exemplo, "solpor", ou "paisaxe", ou a que quer que sexa. Algo, en fin, que non está alí, na obra plástica, senon na cachola de quen a formula.

A visión está cegada porque entre ela e a realidade óptica interpóñense as construccións mentales do espectador. Construcción mentales máis ou menos complexas e alquitaradas, asegún o sexan os contidos culturales de cada quén. Somos soberbios —e temos a piar das vaidades que é a vaidade intelectual. I eisí pasamos cabo do ramallo, cabo da fror, ou da caracola, sin decatarnos dos fabulosos tesouros de beleza que están a nos amosar.

Pola outra banda, ainda que limpemos os ollos das teas de araña das nosas sabencias, non probamos a deter o paso, a baixarnos cara ás ouxetividades do mundo para nelas depositar, longamente, o noso agarimante alucar. Temos presa, úrxenos o tempo —e o vexetal e a forma zoolóxica piden acougo. Na nosa época tamén temos esquecido o pararnos, o adicarlle tempo á Natureza. Non somos capaces de enlentecer o noso paso como homenaxe ao mundo da visión. Pasamos a carón da Natureza sin poseela. E a Natureza somentes se deixa poseer si a ela nos encamiñamos devagariño.

5.ª Eisí, pois, temos o saber contemplar, e o saber demorarse nisa pura, nuda contemplación. Pro si ligamos istas duas categorías existenciales, si integramos istas duas actitudes, a suma vai darnos un resultado ben galego. Ise

resultado ben galego chámase *respeito*. Respeito á realidade. Respeito á vida que nos envolve e nos acariña caladamente, con mudez conmovedora. Veleiquí o cerne derradeiro do cartafol de dibuxos de Seoane.

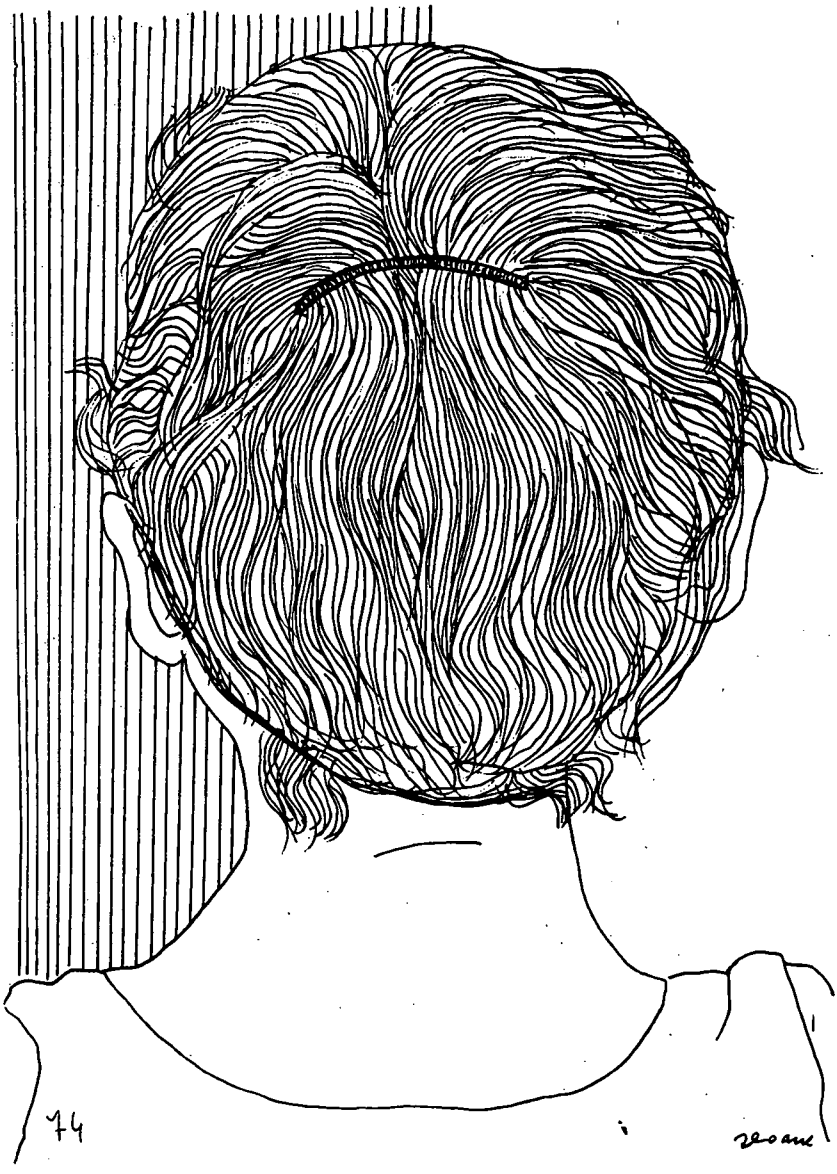
E agora, a partir diste datos, eu vexo cómo é moi siñificativo o tal cartafol. Siñificativo dentro da evolución plástica do artista. Luis, dende os seus comenzos de creador, entregóuse ao que un filósofo chamaría "o inmediatamente dado": a vida do home cos seus dramas, as súas espranzas —e as suas ferocidades—. Niste intre é a adicación a outro "inmediatamenta dado", a saber, o da vida natural coas suas fermosuras, os seus segredos e as suas non falsificadas riquezas. En todo, na sua totalidade, a pescuda da propia formalización, a arela de dar co axuste entre o que a figuración plástica pedía —e o que a existencia esixía. A obra de Seoane, considerada dende ista perspectiva, é como o testemuño gráfico dunha febril liorta aínda non rematada. A liorta que obriga a nacer —a renacer— á Natureza. O pintor non pode existir sin a realidade, pro a realidade non pode existir sin o pintor. E se non trata dun sincretismo, ou dun mutuo apoio. Trátase, para falar en termos bioloxicos, dunha *simbiosis*, dun auténtico vivir, en fecunda trabazón, ambas instancias. Iste é o derradeiro i esencial ensino do cartafol. (O que eu vou agora atopando).

Mais, para deixar ben sentado o senso antropolóxico da nova obra e, con ele, o retrato de Luis, compre suliñar duas cousas.

A primeira é que iste dirixirse do artista ao mundo natural non equivale a ningunha exclusión. Non supón o desbotar a temática humana, tan característica na obra seoanesca. E temos a proba nos dibuxos de emigrantes que no coaderno aparecen. Non penso, pois, en termos de etapas superadas, nin moito menos. Penso, mais ben, nunha suma, xa que do que se trata é de engadir —e non de restar.

E a segunda cousa digna de recalcar é o retrato de Maruxa. Digna de recalcar tamén como *suma*, e como suma decisiva. E, moi en especial, o espléndido dibuxo feito de costas. Velahí unha testa nobilísima erguida sobor da branca columna do pescozo. Innumerables fíos percorren o seu ámbito. Eles son como os vieiros entrambilicados da vida, tantas vegadas inmisericorde para a nosa amiga.

A cabeza de Maruxa é como o cumio dunha serra. Un cumio que a invernía castigóu —e a primavera gasallóu. Nela, nises carreiriños graciosos que fai o cabelo, aniña unha forte, unha calada, unha heroica e sinxela persoalidade. Baixo a tranquilidade, a enerxía. Máis alá do silenzo, a fidelidade. (Lembro agora o que veño de escribir encol dos vectores antropolóxicos de Seoane. E dou por sentado que

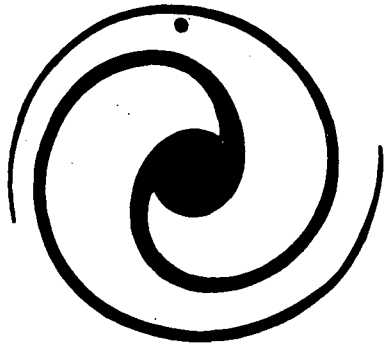

74

as liñas que compoñen a testa de Maruxa están trazadas con infindo *respeito*. Pois nelas, como baixo a cúpula esgrevia dun bó castiñeiro, atopou Luis, atopou o artista, e fixo renacer, a realidade do seu corazón.)

Decía John Ruskin que arte fermoso é aquele no que a man, a cachola e o corazón camiñan xuntos. Eisí está feito iste estupendo retrato de Maruxa. Co saber das mans, coa reflexión da mente, e con pulo entrañable do propio corazón.

Como o resto das láminas do cartafol. Pois Luis Seoane é agora, máis que nunca, o home da reverencia creadora, da pasión realizadora, da fecundidade comunicadora. Respeito, serenidade, claridade. En definitiva, amor. De seguro, amor e refugo. Amor aos homes, á vida, ás cousas. E refugo ao toldado e ás negacións.

DOMINGO GARCÍA-SABELL
Santiago



NÓTULAS DE ONOMÁSTICA TROVADORESCA

1. SOBRE O APELIDO DE MARTIN CODAX

Não há certamente nenhum trovador galego, cujo cognome, por ser bastante estranho, tenha dado azo a tantas e controversas interpretações como acontece com o insinuante jogral[1], que em sete melodiosas cantigas de amigo celebrou os encantos do mar e da terra de Vigo[2]. Por duas vezes já se tem feito o balanço crítico das tentativas de explicar a origem e significação de *Codax*, uma por Silvio Pellegrini[3], outra por Celso Ferreira da Cunha na sua modelar monografia dedicada ao nosso poeta[4]. Mantendo-se numa prudente e compreensível reserva, este historiador do lirismo trovadoresco contenta-se com apontar as insuficiências das sugestões até agora ventiladas, ao passo que S. Pellegrini, de saudosa memória, insinuou, a seguir a uma retrospectiva crítica análoga, uma explicação nova, esboçada, aliás em poucas linhas e sem grande convicção[5]. Segundo ele, *Codax* poderia corresponder a uma patronímico em *-az*, tirado de um nome germânico, masculino, em *-a*. Em princípio, esta solução seria viável, atendendo à real difusão deste tipo morfológico —lembraremos apenas o caso, pervivente, do apelido *Forjaz*— na onomástica medieva[6]. Porém, tendo o autor da presente achega estudado sistematicamente os elementos antropo e toponímicos, legados pelo visigodo aos idiomas hispânicos[7], está em condições de garantir a não-existência de um nome monotemático medieval *Coda*, ou coisa que se pareça, e que pudesse ter dado origem a um patrónimo em *-aci/-azi*. Assim se desvanece também a última, aliás sagaz, hipótese explicativa de *Codax*.

Se nos arriscamos a retomar os fios da emaranhada meada, é porque estamos convencido de não nos encontrarmos num beco

---

[1] Seja qual for a interpretação de *Codax*, o cariz particular deste cognome sugere insistentemente este qualificativo.

[2] Ver a análise estrutural, a que Roman Jakobson submeteu a cantiga n.º V, *Quantas sabedes amar amigo / treydes comig'a lo mar de Vigo / e banhar nos emos nas ondas...*, publicada em *Grial*, n.º 34, pp. 392-398. Resta saber se a dissecação formal da cantiga, que ele nos propõe, ajuda realmente a penetrar o segredo da criação poética.

[3] Em *Studi mediolatini e volgari*, II, Bologna, 1954, pp. 184-191, e reproduzida na miscelânea *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Bari, 1959, pp. 72-77.

[4] *O Cancioneiro de Martin Codax*, Río de Janeiro, 1959, pp. 13-18.

[5] Ver o último parágrafo do referido estudo.

[6] Remetemos para a *Antroponímia Portuguesa*, de Leite de Vasconcelos, assim como para a nossa achega *Sobre os apelidos do tipo patronímico em -ici/-es (Rodrigues)*, *Bol. de Fil.*, XXI, 1965, pp. 167-175.

[7] Cf. PIEL-KREMER, *Hispano-gotisches Namenbuch*, Heidelberg, 1975.

sem saída, embora talvês por ora não se possa dizer a última palavra a respeito do problema que nos ocupa.

Antes de mais nada, diga-se: 1.º, que não temos a menor dúvida quanto à acentuação aguda de *Codax* e a sua grafia normalizada *Codaz*[8]; 2.º, que estamos manifestamente em presença de uma alcunha, tornada apelido, de feição castiço-popular; 3.º, que, dada a função particular do sufixo *-az*, patente, p. ex., em palavras como *lamb-az, folg-az, rap-az, montar-az, dur-az* e outras afins, o termo radical representado por *cod-* deve envolver um elemento lexical alusivo a qualquer particularidade física ou moral da pessoa assim denominada.

Dito isto, vejamos qual ou quais das três aludidas tentativas etimológicas[9] se conciliariam com estas premissas. A de Carolina Michaëlis, *codo* = (ant.) gal.-port. *cóvado/cóbado* 'cotovelo', implicaria (é a autora a dizê-lo) uma forma castelhana do lat. *cŭbĭtus*[10], dificilmente concebível a nosso ver, no ambiente da ria de Vigo[10a]. Análoga dificuldade surgiria se partíssemos de *coda* = cast. *cola*, por o único legítimo representante gal.-port. antigo do lat. *cauda* (vulgar também *cōda*) soar *coa*[11], com emudecimento do *-d-*[12]. E se quiséssemos insistir nessa etimologia de Oviedo y Arce, não seria, como ele faz, a noção abstracta de 'séquito, comitiva' (ital. *codazzo*) a preferível de considerar, mas antes a erótico-anatómica de 'membro viril', já conotativamente inerente ao próprio lat. *cauda/cōda*[13].

Também a sugestão etimológica de Cotarelo, que se lembrou

---

[8] A grafia com *-x* ocorre cinco vezes, a com *-z* uma única e num algo estranho aditamento a uma breve cantiga de Martin do Giinzo, CV, n.º 882. Aproveitamos esta ocasião para dizer que a interpretação, que se tem dado à observação, que aí se lê: "...*esta no*[*n*] *acho po*[*n*]*cada*", ou seja "...esta non acho fechada", está certamente errada. A leitura que parece se impõe é antes *ponçada*, no sentido de "alisada, aperfeiçoada" (scil. a cantiga). Ver pág. 305 b da edição facsimilada, preparada e prefaciada por Luís F. Lindley Cintra, Lisboa, 1973.

[9] Ver mais pormenores nos citados estudos de Pellegrini e Celso Cunha, pois não seria aqui o lugar de reconsiderar todos os argumentos que intervieram na discussão.

[10] Deve ser um castelhanismo a forma indo-portuguesa *códo*, no sentido de 'côvado', que se lê num texto histórico do séc. XVII, a que se refere J. P. Machado no seu Dicionario Etimológico, 2.ª ed., I, p. 647 b.

[10a] Quanto à opinião de Pellegrini, de que a própria noção de "cotovelo" não seria apropriada a sugerir um sobrenome, como acontece com outras partes do corpo humano, não a cremos convincente. Tampouco nos podemos conformar com à ideia, de que Martim Codax não seria possivelmente natural de Vigo.

[11] Esta forma ocorre, p. ex., na *Demanda do Graal*, no contexto *coa do cavalo;* cf. o glossário da edição de A. Magne, s. v.

[12] O facto de subsistir *coda*, com *-d-*, em aragonês —cf. Corominas, DCELC, I, p. 848 b— não interessa directamente ao caso em estudo.

[13] O português popular conhece a expressão, cruíssima, *jodaz*, a qual compreensivelmente não chegou a ser admitida nos dicionários. A Fr. Martín Sarmiento não repugnou aludir à alcunha galega *Fodevellas* —cf. *Colección de voces y frases gallegas*, ed. de J. L. Pensado—, a qual ilustraria de certo modo a função do sufixo *-az* no referido adjectivo.

de associar *Codax* a *côdea(s)*, não encontrou eco favorável [14]. No entanto, é de crer que se encontrava a meio caminho da boa solução do enigma. É verdade que, além de invocar a variante dialectal *coda* = *côdea*, própria do asturiano ocidental —que vem praticamente a ser um galego oriental—, Cotarelo poderia ter lembrado, em prol da sua tese, a existência efectiva do apelido português *Côdeas* [15], mas mesmo assim resta a impossibilidade material absoluta de se poder identificar a terminação *-ax/-az* com a desinência do plural *-as* [16], a qual envolveria também acentuação diferente da que supomos com boas razões ser a verdadeira.

Neste dilema, vale, segundo já insinuámos, a pena repensar em termos novos a hipótese etimológica de Cotarelo, fundada em *coda* = *côdea*, ou seja lat. **cŭtĭna* 'pele, casca', derivado do lat. *cŭtis* [17]. Segundo êste autor, a variante dialectal galega *coda* pertenceria à região de transição situada entre Ribadeo e Tapia, observação confirmada pelo vocabulário respectivo de Acevedo-Fernández, que diz: *coda* "corteza de pan, y aun la formada por las puches enfriadas de la leche en reposo" [18]. O que interessa ainda referir é o facto de que o termo em estudo não se encontra de modo algum confinado ao nordeste do domínio galego, mas que o vamos achar em outros falares galegos e portugueses. Assim temos, p. ex., *coda* em Tras-os-Montes com a acepção de 'geada' ou de 'camada de gelo que se forma à superfície de reservatórios de água' (com os derivados secundários *codo* e *códão*), formando parelha com *códeo*, de significação análoga [19]. As formas galegas *codela* e *codelo* 'corteza de pan, corrusco, mendrugo' são comuns na região de Pontevedra [20], supondo igualmente um termo básico

---

[14] Ver principalmente a crítica de M. Rodrigues Lapa, no *Bol. de Fil.*, II, 1933/34, p. 192, o qual considera como sendo a melhor das explicações apresentadas a de D.ª Carolina Michaëlis, "*Codaz*, homem de braços fortes ou cotovelos salientes", modo de ver impecável se não fossem as dificuldades de fonética histórica acima aludidas. Ver também a nota 10.

[15] A este apelido, que consta em várias ocorrências das últimas listas telefónicas de Lisboa, já se referiu Leite de Vasconcelos na sua *Antroponímia Portuguesa*, p. 267: "*Côdeas*, isto é "sebento", distr. de Coimbra". Fr. Martín Sarmiento averbou, num contexto semântico semelhante, *codeo*: "Llaman así a un páparo, rústico y cortezudo" (Catálogo de voces y frases, ed. J. L. Pensado, p. 281).

[16] Rodrigues Lapa insistiu bem neste aspecto.

[17] Por estranho que pareça, o derivado **cŭtĭna*, inovação manifestamente tardia, não consta da tradição literária latina, apesar de se poder inferir de quase todos os idiomas românicos; cf. o Dicionário etimológico românico de Meyer-Lübke, 3.ª ed., art. 2.431.

[18] *Vocabulario del bable de occidente*, Madrid, 1932, s. v. O termo *coda* é também familiar a Leiras Pulpeiro, natural de Mondoñedo.

[19] Ver, p. ex., a obra de María José Moura Santos, *Os falares fronteiriços de Trás-os-Montes*, sep. da *Rev. Port. de Fil.*, vols. XII-XIV, Coimbra, 1967, s. v. *geada*.

[20] Cf. J. S. Crespo Pozo, *Nueva contribución a un vocabulario castellano-gallego*, Orense, 1972, s. v. *corteza*. No seu já citado Dicionário, Meyer-Lübke subordina *codelo* ao art. *cŭtis* 'pele' 2.432, onde convem rectificar um curioso malentendido, pois traduz a definição "corrusco, mendrugo" —tirada da *Contribución al Diccionario hisp. etimológico*, de V. García de Diego— por "Bettler", confundindo *mendrugo* com *mendigo*.

coda/codo, foneticamente diferenciado de *côdea/côdeo*, quer dizer com redução da semivogal resultante do *-ĭ-* posvocálico de **cútĭna*[21]. No nosso entender, um derivado **cod-az*, literalmente: "que se distingue pela *côda*", constituiria um tipo de formação tão legítimo como *cod-elo*. Aplicado a um indivíduo, com função de cognome-alcunha, aquele adjectivo qualificaria quem se distinguisse por determinada anomalia rugosa da pele ou do couro cabeludo, p. ex., crostas[22], escamas, bexigas ou mesmo sintomas de lepra.

É verdade que, de modo geral, são temas verbais que dão origem a adjectivos em *-az*[23]. No entanto, não se trata de uma regra absoluta, como se pode ver pelo exemplo gal.-port. *carn-az* "a parte das peles dos animais que fica oposta ao pelo".

Resumindo diremos que, não pretendendo ter definitivamente decifrado o problema posto por *Codax/Codaz*, a solução que acabámos de expor, e que submetemos ao critério de quem tiver a paciência de a esquadrinhar, nos parece estribar-se em premissas mais solidamente estabelecidas que as hipóteses anteriormente encaradas por distintos eruditos, os quais à nossa maneira quisemos homenagear.

2. FOLHETE - FOLHENTE

No frondoso catálogo dos trovadores galego-portugueses figura um poeta, chamado *Meen Vaasquez de Folhete*, e conhecido apenas por uma única cantiga, cantiga de amigo —o n.º CCVII da edição de J. J. Nunes, vol. II, pág. 103 e seg.—, a qual aliás não deixa de revelar mestria, senão originalidade. Ignorando-se tudo o mais respeitante a esta efémera personagem[1], desejaríamos apenas restituir-lhe, como de direito, a forma autêntica do seu sobrenome, deturpada, na nossa convicção, pela simples omissão de um til a simbolizar um *-n-*. Com efeito, é *Folhente*, e não *Folhete*[2] que certamente se deve ler, correcção que se impõe, atendendo ao seguinte:

1. Precedido do qualificativo *de*, o elemento onomástico em

---

[21] É verdade que êste emudecimento do *-i-* em vocábulos latinos estruturalmente afins, com redução de uma sílaba, não é precisamente a normal. No entanto, temos gal. *barxa* (top. *Barja*) = ant. *bárcena*, e *laxa* = ant. *láxena*, embora estes exemplos sejam um pouco diferentemente condicionados.

[22] Evidentemente que não se pode descartar também a hipótese de *crostas* ou *côdeas* no vestuário —ver acima na nota 14 a sinonímia com *sebentó*. Será certamente também devido a uma falta de asseio que mereceu a sua alcunha, pouco lisonjeira, o jogral *Nuno Porco*, de que se conhece apenas uma cantiga, ed. Nunes, n.º 349, p. 322, CV, ed. facs. Cintra, p. 361: *Irei a lo mar vee-lo meu amigo...*

[23] Lembramos, ao acaso, *falaz, lambaz, folgaz, galgaz*, quer dizer derivados castiços, que convém distinguir de latinismos como *capaz, loquaz, audaz*, etc.

[1] Ver NUNES, *Cantigas d'Amigo*, vol. I, Introdução, p. 333.

[2] É assim que se lê no C. V. 386 e C. B. N. 802.

foco só pode corresponder, em princípio, a um nome referente à terra da naturalidade do poeta, quer dizer um topónimo.

2. A hipótese de, mesmo assim, se poder tratar de uma alcunha, relacionada com o nome comum *folheto*, é invalidada pelo simples facto de este termo ser um galicismo fr., *feuillet*, ou italianismo, *foglietto*, de data relativamente recente.

3. Não existindo, na toponímia galego-portuguesa, nada que se parece com *Folhete*, mas vários lugares denominados *Folhente* e *Follente*, respectivamente[3], a legitimidade da sugerida emenda salta aos olhos.

São pelo menos cinco terras que, em teoria, podem ter sido o berço do nosso *Meen Vaasquez*, ou seja *Mendo*, filho de *Vasco*[4]: uma minhota[5], e quatro galegas[6], ocorrências que se prestariam a um, evidentemente falível, cálculo das probabilidades. O topónimo *Folhente/Follente* tem uma etimologia das mais evidentes, pois remonta a um dos inúmeros nomes de senhorio medievais, concretamente *Fulgentius*[7], com base no genitivo respectivo; cf. a *villa qui dicitur Fulgenti*, mencionada em 895[8] e correspondente a um dos três *Follente* da prov. de La Coruña.

JOSEPH M. PIEL
Lisboa

---

[3] A diferença entre estas duas formas é, claro está, de ordem meramente gráfica.

[4] *Meem/Mem* vem a ser uma forma proclítica de *Mendo*, ant. e esp. *Menendo*, lat. medievo *Menendus*, e esta sabidamente variação hipocorística de *Hermenegildus*.

[5] Lugar da freguesia de Ardegão, conc. de Ponte de Lima, distr. de Viana do Castelo. Tem a mesma origem o topónimo *Folhence*, na freg. de Junqueira, conc. de Macieira de Cambra, o qual rigorosamente se deveria escrever *Folhence*, resultando o -c- da palatalização do -*t*- de (*villa*) *Florenti*(*i*) pelo -*i* final.

[6] 1. Vemil, Caldas de Reyes, Po; 2. Mántaras, Frijoa, C; 3. Vilariño, Vilasantar, C; 4. Mira, Zas, C.

[7] Remetemos para o nosso estudo *Nomes de 'possessores' latino-cristãos na toponímia asturo-galego-portuguesa*, sep. de *Biblos*, XXIII (1948), p. 74, art. 151.

[8] Cf. EMILIO SÁEZ, *Documentos gallegos inéditos del período asturiano*, sep. de AHDE, vol. XVIII, 1947, p. 31.

ANTE EL CENTENARIO DE CABANILLAS

Este año se cumple el primer centenario del nacimiento en Cambados del poeta Ramón Cabanillas. También la "Real Academia Gallega" ha acordado consagrar a su figura el "Día das Letras Galegas" de 1976.

Como anticipo de la conmemoración, nos complacemos en reproducir el siguiente artículo, publicado con el título que lo encabeza, el 18 de junio de 1929 en "Folletones de *El Sol*" de Madrid, con motivo del ingreso del autor de *A rosa de cen follas* en la Academia Española de la Lengua.

EL POETA DE GALICIA

Hace unos días, Ramón Cabanillas, poeta gallego, ingresó en la Real Academia Española. En el acto solemne de la pública recepción hubo un singular momento en el que el espectador sagaz habría podido contar uno por uno los hijos de Galicia que se hallaban dispersos en aquel amplio salón de estilo muy fin de siglo XIX. Todos se destacaron, sin saberlo, por una cierta sonrisa jocunda, por un vivo fulgor en los ojos, como respondiendo a secreta evocación, ignorada del resto del auditorio.

Al leer el marqués de Figueroa su discurso de contestación al nuevo académico, recordó en unas líneas felices, un poco humoristas, un poco emocionadas, aquellas fiestas populares de la tierra en las que Cabanillas, poeta de la raza, había podído aprender tantas "vellas e novas cantigas". Expansiones campestres, comidas abadiales, folías aldeanas, ruidosas romerías, donde entre los cantos y las danzas corren de mano en mano las tazas de vino "albariño" o "espadeiro"...

Todos los gallegos sintieron entonces que, rompiendo la académica ritualidad, llegaba hasta ellos un soplo del aire de la tierra nativa, húmeda brisa que huele a manzanas maduras y a resina de pinares. Recordaron quizá los versos del propio Ramón Cabanillas, cordial camarada, "romeiro de tantas romerías, festeiro de tantas festas", en los que canta, a la vez que el rojo sangriento del vino "espadeiro" o el matiz dorado del "albariño", la palidez del "loureiro" o el brillo del "caíño" encendido como los rubíes... En la severidad de la docta sesión, ¿no se oían sonar a lo lejos el pandero y la gaita?... Dijérase que el propio marqués de Figueroa, olvidándose de su bordada casaca, levantaba en alto una " cunca" de vino, brindando por la tierra gallega. Y en el salón, todos los que en ella nacieron sonreían, casi reían abierta-

mente, con la alegría de la visión lejana. Reía el marqués; reían en el presidencial estrado un obispo y un ministro, gallegos ambos; reían acá y allá numerosos oyentes, participando unos instantes en aquella íntima, gozosa comunión del alma regional.

¡Espadeiro! ¡Espadeiro! ¡Ledo viño
das noites mozas! Craridá d'estrelas...

Ramón Cabanillas, poeta gallego... Gran poeta gallego. Es hoy por antonomasia el poeta gallego, el nuevo bardo de Galicia, heredero de Pondal, de Rosalía y de Curros Enríquez. Queda plenamente definido con esas dos palabras que él pide que se graben un día sobre la losa de su tumba, "Esta palabra que tiene luz: Gallego, y esta palabra que tiene alas: Poeta".

Refléjanse en los versos de Cabanillas toda la hermosura de su tierra y toda la profundidad del alma de Galicia. Espíritu complejo el de este escritor, su verbo posee muchas notas, y su lira, muchas cuerdas. Júntanse en él la patriarcal sencillez del aldeano y las inquietudes de la vida moderna. Canta las viejas tradiciones y las nuevas libertades. Hay en sus estrofas dulzura y rebeldía. Dulzura de vuelos de palomas y canciones de madre, y otras veces, la queja ancestral, el dolor de un pueblo, las hoces labriegas que se alzan en la protesta del agro, amenazadoras y justicieras. Ama las sagas primitivas, las góticas leyendas, el romanticismo del siglo pasado y los presentimientos de los siglos venideros...

Sin conocer en sus detalles la vida de Ramón Cabanillas, me parece fácil reconstruirla idealmente. Le veo de niño en las verdes orillas de la ría de Arosa. En su poesía "O sábado na escola" nos ha dejado un conmovedor recuerdo de aquella escuelita que frecuentó en su infancia, desde cuyas ventanas contemplaba la huerta del antiguo convento, con sus largas mesas de piedra a la sombra de los parrales.

¡Ou vellas hortas dos frades,
silenzosas, limpas, frescas! ...

Tras de la escuela, una corta temporada en el seminario. Luego, la vida, los libres estudios, el trabajo, la alegre mocedad. Más tarde, la emigración a América. Allá, en las blancas calles de La Habana, como buen gallego, sentiría la nostalgia de la patria, y esa nostalgia de la patria remota le haría poeta. Regreso, esfuerzo, trabajo siempre, hogar, muchos hijos, pocas rentas, y al borde del camino van floreciendo sus libros: "No desterro", "Vento mareiro", "Da terra asoballada", "Na noite estrelecida", "A rosa de cen follas"... Poco a poco, popular en Galicia, admirado también en toda España, sube al cabo Ramón Cabanillas como representante indiscutible en su lengua regional, al estrado de la Academia.

Allí le veíamos el otro día, ceñido el frac ciudadano, leyendo su discurso de entrada, dedicado a la memoria de Eduardo Pondal, el primer poeta del renacimiento gallego. Ese renacimiento se inició un domingo de marzo de 1846, a orillas del Sar, en una reunión de estudiantes y obreros, portavoces del naciente movimiento literario y de los nuevos ideales políticos. Todavía estas dos notas, poesía y libertad, identificadas con el amor a la tierra gallega, vibran en la obra entera de Cabanillas.

Hombre moderno y a la vez en último bardo celta. Y si le quitáramos a la par las nuevas ideas y la druídica corona de yedra, ¿qué habría sido ese Ramón Cabanillas, con su ademán sencillo, su rostro inteligente y bonachón, su aire juntamente docto y rural?... Pienso en un buen abad, cual los de otros tiempos, versado en los libros y en la vida, un poco místico y un mucho humano, como aquellos que antaño habitaban el viejo monasterio de su villa cambadesa,

aqueles priores ledos e fidalgos,
mestres na vida, na virtú e na cencia,
que sabían —¡ou tempos esquecidos!—
cantal-a misa, escorrental-as meigas,
acoller e amparar orfos e probes,
rir co-as rapazas, consellal-as vellas,
darlle leito e xantar ós peligrinos,
pechar por fuero as portas da súa igrexa
á xusticia do Rei, cobral-os diesmos
e dispoñer vendimias e trasegas.

Humano, humano, como esos alegres priores, lleva, sin embargo, cual ellos Ramón Cabanillas en el fondo del alma una voz sagrada. ¿Recordáis aquellas campanas sumergidas que Renán —otro celta— oía sonar a veces en lo profundo de su corazón? Las campanas tañen constantemente en los versos de nuestro poeta gallego. Las escuchó ya en su escuela, vecina a una iglesia "¡Ou soído das campanas!..." Las escuchó durante su breve estancia en el seminario. Las escuchó a lo lejos en las verdes campiñas de sus tiempos juveniles. Sus ecos le hacen sentir, le hacen soñar... Emigrado, oiría, leyendo a Pondal, los sones nostálgicos de "A campana de Anllóns"... Más tarde, cuando él escribe a su vez sus propias rimas, el habla gallega, con sus musicales cadencias, parécele la legendaria campana de San Patricio...

Cada hombre tiene su música interior. Oye cada alma su peculiar melodía. Cuando aquí, en el urbano bullicio o entre los plácemes de la académica recepción, se recoja Cabanillas un instante dentro de sí mismo, la voz que oirá en el íntimo silencio será el lejano tañido de una campana que voltea en la torre de una iglesia rural de Galicia.

Al estudiar a un poeta, y aun a cualquier espíritu humano, conviene preguntarse cuál es su ideal primario, elemental, básico, el que luego, evolucionando y complicándose a lo largo de la vida, constituye el rudimentario germen de toda su riqueza de pensamientos y emociones.

Pues bien: este ideal congénito, primordial, parece ser en Ramón Cabanillas el que está bellamente contenido en los sonetos del "Sueño dorado". Por cierto que, como recuerda el marqués de Figueroa, el "Soneto dourado" de Cabanillas fue traducido al catalán, en tanto que nuestro poeta había vertido al gallego el "Preludi" de Jacinto Verdaguer. El sueño de Cabanillas es un idílico sueño labriego...

¡Ou meu sono labrego! Unha casiña
preto do río, ó abrigo dos pinales...

La casita, arrullada por el agua de un molino, descansa a la

sombra patriarcal del viejo castaño. Allí, en las veladas invernales, se agruparía la familia, recordando viejas leyendas, junto al magno hogar, en el que arderían enteros los robles. Y en el buen tiempo, la lectura en la arboleda, el paseo vesperal, la plática con los viejos sobre las cosas del campo en la calma de la aldea. Evoca el poeta la dulce visión de la esposa, arca cerrada cuyo fondo guarda "o que me queda santo sobre a terra"... y se satisface virgilianamente con esa vida serena en su pequeña heredad.

E un ferrado de terra por facenda
pra prantío e xardín, libre de renda,
diesmo a Dios, sin foreiro nin mais dono.

He ahí el sueño original, primitivo. Pero este ideal no puede mantenerse puro, intacto. ¡Quién lograra vivir así, en campestre libertad, sin dueño ni forero, rindiendo sólo cuentas a Dios! El poeta lleva en su pecho el dolor de los labriegos de Galicia. ¡Vió tantas de esas humildes haciendas —un ferrado de tierra— sobre las que pesaban como viejas cargas feudales el foro y el cacique! La claridad del ideal primero se oscurece entonces con una nube de sufrimiento, de amargura y de violencia.

La égloga engendra un treno. La campestre balada se convierte en un cántico de combate. Y en toda la obra de Cabanillas alternan esas dos notas contrarias, se entrecruzan esos dos motivos principales: el uno idílico; el otro, trágico; luz y sombra, fuerte claroscuro de este gran artista del verbo regional.

Tiene momentos de dulce, melancólica ternura. "A rosa de cen follas" es un breviario de canciones de juvenil amor. Parecen flotar en una atmósfera de vaga neblina, de lejanía poética. Más que la rosa, son el perfume de la rosa. Más que la canción, son el recuerdo de la canción.

¡Dame o segredo choído
de ser roseira sin rosas
e cantiga sin soído!

Entre los mejores versos de Cabanillas figuran los que consagra, con delicado sentimiento, a las cosas pobres y humildes, por todos desdeñadas. Le emocionan los remiendos de una chaqueta labradora, la montera deshilachada, el fango de los zuecos, el sudor del arado... Le conmueve el chirrido de la carreta rústica, cual el vaivén monótono de la cuna de un niño... "¡Meu carriño cantareiro!"... Llora sobre la vieja casuca en ruinas, cuyas paredes se sostienen aún, cubiertas de yedras y zarzas...

¡Tamén dentro da alma
teño unha casa vella!...

Pero este poeta de ingenuas ternuras, cantor de la santa pobreza y el santo trabajo, es también, por natural contraste, el vate de la protesta y la rebeldía. Si en una mano levanta la rama de olivo, empuña la hoz en la otra. El hambre, el frío, la miseria en la choza labriega, las inicuas vejaciones, arráncanle gritos de lucha. "¡Solta a tralla, negreiro, e limpa o corazón!"... Recordemos poesías suyas, como "A fouce esquecida" y "Lume no pazo". Quizá se excede el poeta en ocasiones. Mas es fuerza reconocer que sus ardientes estrofas anhelan siempre expresar un fondo de justicia y una forma de belleza...

Y estas dos notas, la tierna y la fuerte, se adunan para el poeta en un amor, el amor a su tierra natal, en un himno a Galicia.

¡Galicia! Nai e señora,
sempre garimosa e forte;
preto e lexos; onte, agora,
mañán... ¡na vida e na morte!

Y todavía queda otra nota, evolución de aquel primer ideal campesino. Hay también en Cabanillas la épica inspiración del bardo celta que en la noche del plenilunio, bajo los árboles sagrados, canta las glorias de los antiguos héroes. En su obra "Na noite estrelecida" poetiza las guerras y místicas gestas de los caballeros de la Tabla Redonda y del Santo Grial.

—¿No sabe usted? El Santo Grial está en Galicia —me decía Cabanillas la otra tarde, platicando junto a los verdes chopos de la colina del Hipódromo—. Se guarda en el monte Cebreiro...

—Sí, sí —le repliqué—; recuerdo sus poemas y veo todavía a Galahaz el Esperado subir con la espada celeste y las espuelas de oro, una mañana de Viernes Santo, a la ermita de la milagrosa cumbre de Cebreiro de Monsalvat. Relumbró allí misteriosamente el sacro cáliz, ceñido de un círculo de doce estrellas, y entre un repicar de campanas y un florecer de rosas descendió de lo alto una blanca paloma...

—Pero lo que usted sin duda ignora —repuso Cabanillas— es que, recientemente, un grupo de nuevos poetas, nuevos caballeros de alma limpia, soñamos con reunirnos en lo alto del Cebreiro para renovar al uso antiguo la fiesta del Santo Grial...

—¿Con fé inflamada —le interrumpí—, o más bien con un poco de céltico humorismo?

La leve sonrisa del poeta parecía responderme: ¡Quién sabe! Quizá las dos cosas...

—¿Y bajaría la simbólica paloma? —insistí yo con prosaica tenacidad.

Cabanillas, sonriendo siempre, movía afirmativamente la cabeza.

Tenía razón. Quedan aún en el mundo poetas y caballeros, peregrinos del ideal. Cada cual lleva su monte Cebrero en el corazón. ¡Si se conocieran y se juntaran y unieran libremente sus esfuerzos, anhelando iluminar esta dura tierra con la bendita claridad de una nueva aurora!...

—¿Qué? ¿Verían descender la blanca paloma?...

—No sé si la verían. Pero, viéranla o no, la celeste paloma descendería sobre sus almas.

LUIS DE ZULUETA

Autorretrato de Manuel Colmeiro
Dibuxo

MANUEL COLMEIRO

Quezáis Manuel Colmeiro lembre aínda aquela pensión compostelana —Enseñanza, 11: Constantino Díaz, Anxel Fole, Arturo Souto...—, onde fixemos conocimento, e amistade, vai xa pra máis de corenta anos. Era unha doce primavera, chea dun sol recén nado e morno, e pra min, sobre todo, unha primavera chea de cancións de libertade. Ouvíanselle ao ár todas as suas gaitas, e a ialma urxía a plena e asombrada vagancia. Non era posible, non, que a lóxica conservase todos os seus "predicamento" e "predicabilia" en días de amor, de "ribeiro" e de discursos. "Eheu fugaces"...

Por entón contempléi por vez primeira a pintura de Colmeiro, e sin máis ameina, e aínda, imprudente, en Ourense i en Barcelona atrevinme a teorizar diante dela. O que máis me compracía daquela pintura era a sua enorme capacidade representativa: nin máis nin menos, a pintura como vontade e representación. E a sua decisión creativa, a plena conciencia por parte do pintor de que a creación duróu sete días, sete días cabales, coas suas mañás, as suas tardes e as suas noites: non días como séculos, sinón séculos como días, que rimaban as mans de Deus, repousadas, morosas, que se detiñan na ala da volvoreta ou no perfil da azucea, en ordear o xeito en que o vento ten de lamber a herba no alto dun outeiro e como unha vaga ten de morrer na area. Por exemplo, puña eu aquel cabalo de libertade da sua pintura, brincando gozoso a mañá, chea deica o ceo de verde herba, de aire verde, de verde ceo, ou aquel pan riba do branco mantel tendido no colo da terra, e cabo do pan a doce coloración dunha mazá.

En calisquera caso, alí rematábase de crear, sobre do lenzo, a mañá e o agallope do cabalo, a dourada broa, o mantel de liño, a colorada meixela da mazá. Rematábanse de crear "como si fose a primeira vez" como si por primeira vez todo aquelo tomase forma, coor e lugar no Cosmos, no bó orde. "Fáganse a mañá, o cabalo e o pan de millo, tézase o liño, acéndase no albre o rubor da mazá", decía Deus. E ao pincel de Colmeiro, humildemente, gravemente, vivindo en pleno misterio con vivacidade eu escoitáballe responder: "Xa está feito".

Noutro orde de cousas, eu améi a pintura de Manuel Colmeiro polo que tivo pra min de reveladora dunha imaxe máis antiga e profunda da patria galega. Emprincipiaba eu a deixar pousar os meus ollos sobre do rosto da terra, por pura vocación unhas veces, outra como quen percura descobrir un segredo. Cada quen vai compoñendo da sua nación unha imaxen histórica, política, física... Xa contéi o meu encontro, nos pasillos do Instituto de Lugo, co mapa de Galicia de Don Domingo Fontán. Foi o meu primeiro gran encontro co meu país galego: alí estaba a miña

terra, a terra da miña vocación e dos meus días, a terra temporal e a eterna, a terra que a miña língua, a língua do meu escuro acento labrego, necesitaba pra existir. Eu tiña unha coor na imaxinación, e distribuíaa conforme a un orde asimesmo imaxinativo e sensible sobre o rosto da galega terra, pero sempre había quedar insatisfeito, i en verdade nunca acadaba compoñer a paisaxe, aquela paisaxe que eu sabía tiña de poder amar e decir. Val crarexar que eu non tencionaba reducir a terra a xeometría, sinón atoparlle ás miñas imaxinacións forma, como o curioso amante percura, tal Calixto, nas propias nubens o perfil da amada.

Pois esa paisaxe tan percurada, ese ordeado e formado rosto, sobre do que vagan bosques, ríos, labregos, milleiráis, mozas, montañas e séculos, está en Colmeiro, estivo pra min aqueles longos meses naqueles cadros; e á por cabo encontrada esplicación e beleza, repetíalle as palabras de San Agostiño, que tamén, como un mandamento amoroso, remataba de adeprender: "Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova": serodiamente ameite, fermosura tan antiga e tan nova...

Agora leo nun xornal que Colmeiro colga os seus cadros nunha sala de arte. Quero lembralo tal como amistamos en Compostela, tal como pasamos por Ourense, por Lugo, por Barcelona, buscándolle os tres pés ao gato da pintura, soñando versos como coores e coores como versos e recendos. Quero lembralo, sobre todo, con ese aire franciscán, un pouco, como el decía, "á nugalla", mercando frente a Fonseca unhas mazás, indo logo a lavalas á fonte das Praterías, e ir coméndoas, de vagar, polas rúas e as prazas de Santiago, en asosegada compaña. Lembro del, sempre, a sorrisa antre irónica e sorprendida, cordial, con que acollía as miñas filosofías encol da sua pintura: eu, un aprendiz de aires i el un grave e respeitoso mestre, o mestre da pintura en Galicia.

ÁLVARO CUNQUEIRO
Vigo

CONSIDERACIÓNS ENCOL DE "EL VERBO GALLEGO", DE ANTONIO SANTAMARINA [1]

Se comparamos a bibliografía sobre temas específicos de lingüística galega coa das demáis linguas románicas, ouservaremos unha probeza moi grande: a meirande parte dos traballos feitos xiran en torno a temas fonéticos, méntra-los que se refiren á morfosintasis e á semántica son escasísimos. Destaquemos respecto de esto último os traballos de Aníbal Otero [2] e de Xosé Alvaro Porto Dapena [3].

Pro no ano 1974, coa pubricación pola Universidade de Santiago da obra do profesor Guillermo Rojo, *Perífrasis verbales en el gallego de hoy* [4], aparecía unha gran monografía encol dun aspecto ben complexo do noso verbo. Meses despóis saía á rúa *El verbo gallego,* monografía do tamén profesor compostelán Antonio Santamarina [1], na que se estudia o verbo galego na súa totalidade, e da que agora intentaremos analizar o contido.

1. No limiar da obra o Dr. Santamarina di que se non trata dun estudio exhaustivo do tema, que o título "más adecuado hubiera sido: *Contribución para un estudio del verbo gallego basado en el habla del valle del Suarna.* De todos modos el habla del Suarna no difiere grandemente del resto de las hablas gallegas por lo cual resulta lícito tomarla como prototípica, o, menos ambiciosamente, típica, del gallego en general. En el peor de los casos las diferencias entre nuestra habla y cualquier otra de Galicia afectarán como máximo a unos cuantos morfemas, al tratamiento fonético de algún fonema o secuencia de fonemas, y, muy raramente, al valor funcional de un tiempo o al orden que ocupa dentro del sintagma" (p. 5).

O Val do Suarna pertece ó concello da Fonsagrada, na franxa luguesa que limita con Asturias. Algunhas das características morfofonéticas desta zona, segundo o autor, son: plurales en *-óis* (*pantalóis*), ou en *-áis* (*cais*); diptongo *-ui* (*muito*); diminutivo *-ín* (*nenín*); pronome persoal átono *ol, al* (*tráiol, non ol traias*)... (p. 7).

Todo o material recolléuse a base de enquisas directas no Val, transcribindo logo todo o recolleito en cinta magnética.

Polo que se refire ó método empregado, o profesor Santama-

---

[1] SANTAMARINA, Antonio, *El verbo gallego,* Verba, Anejo 4, Universidad de Santiago de Compostela, 1974, 172 páxs.

[2] OTERO, Aníbal, *Irregularidades verbales del gallego,* en Cuadernos Estudios Gallegos, XXIII, Santiago de Compostela.

[3] PORTO DAPENA, Xosé Alvaro, *Estudio morfosemántico do apreciativo galego: ¿O sufixo "-iño", diminutivo garimoso?,* en Grial, 22, Vigo, 1968, 412-424.

[4] ROJO, Guillermo, *Perífrasis verbales en el gallego de hoy,* Verba, Anejo 2, Univ. de Santiago de Compostela, 1974, 188 páxs.

rina di seguir o que propuxeron os estructuralistas Mattoso Câmara e Roca i Pons. Tamén ten presentes os análisis estructurales de J. Lyons e de E. Alarcos Llorach.

2. *El verbo gallego* consta de dúas partes claramente diferenciadas: unha descripción sincrónico-diacrónico de tódalas formas verbales, desde un punto de vista morfolóxico; e unha descripción dos valores sintácticos de tódolos tempos, acompañado dun capítulo encol das perífrasis verbales. Ámbalas dúas están separadas por un apéndice ou táboa paradigmática dos verbos regulares e irregulares.

2.1. O estudio sincrónico e máilo diacrónico ocupan capítulos distintos.

2.1.1. Na descripción morfosincrónica, o autor di que as tres conxugacións galegas C I (*-ar*), C II (*-er*), C III (*-ir*) redúcense a dúas somentes, xurdindo a oposición *-ar/-er, -ir*, naqueles casos nos que a vocal temática (VT) se neutraliza (páxs. 11-12).

O autor fai un análisis de tódolos constituíntes de cada unha das formas verbales regulares: o tema (T: *cantá*-bamos), formado por radical (R: *cant*-ábamos) e máila vocal temática (VT: cant-*á*-bamos); e sufixo flesional (SF: cantá-*bamos*), que comprende o sufixo modaltemporal (SMT: cantá-*ba*-mos) e máilo sufixo numeropersona (SNP: cantába-*mos*). Pra outer estes constituíntes emprega a miudo o método da conmutación.

No que se refire á VT das CII e CIII, aquéla consérvase como "iod" en formas do tipo *cabio* (de *caber*), *salio* (de *salir*), *pario* (de *parir*)... pra evitá-la confusión con verbos da CI: *cavo* (de *cavar*), *salo* (de *salar*), *paro* (de *parar*) (p. 15).

No futuro hipotético (Fth) vese un achego das CII e CIII, ó neutralizárense as VT */e/, /i/*, porque *e* ante *í* tónico féchase por armonización (p. 20).

Do SMT do presente e do imperativo di que é */∅/*.

En canto ó SNP de 1.ª persona Pl. do perfecto (Pf) da CI e pró futuro (Ft.) das tres conxugacións, Santamarina sinala as variantes [-i̯], [-i̯n], segundo os hábitos do falante (*cantéi* ~ *cantéin*); e que este "-n", redundante, aparez por contaxio da Pl. dos Pf. das CII e CIII (p. 23). Sobor da orixe desta nasal discrepamos do autor, xa que non creemos que o *-n*, nun principio, seña por analoxía do de *collín* ou *salín*. Máis ben é a actualización dunha nasal que está latente en cáseque toda Galicia nas formas que rematan en dipt. tónico (non sucede así nos lugares onde se di *deixéio, deixóuo*...). Ese *-n*, ou, 1) atópase só cando á forma verbal se lle engade un pronome de 3.ª persoa, enclítico (*deixéi -n- o, deixóu -n- o*); ou 2) está sempre presente, inclusive sin ese pronome enclítico. Así, *hein* do presente; *saliréin, aberéin, diréin*... do Ft., *andéin, cantéin*... do Pt., rexistradas en Sabane do Courel, e nos Muños de Moraime-Muxía e Xaviña-Camariñas, ámbolos dous na Costa da Morte cruñesa. No Courel tamén *fuin;* ou 3) prodúcese o paso de *-éin* > *-én*, que é o máis frecuente. En Sabane do Courel o resultado *-én* non é o usual, pro nos Muños de Muxía eses alomorfos alternan totalmente. Nos pobos do Sul de Pontevedra, dendes da Guardia a Arbo, e noutros puntos desa zona, como Pontareas ou Belesar-Baiona..., o resultado é sempre *-én*. O Dr. Santamarina cita este alomorfo en Fisterra; ou 4) *-én* > *-ín*, por

estreitamento do *é*: nos Muños-Muxía, nun mismo falante, rexistramos *cantéin, cantén, cantín*. E o mesmo notamos en Caldelas de Tui pra *cantén, cantín,* anque aquél é o normal; 5) a derradeira etapa deste proceso pode verse naqueles puntos onde só esiste *-ín,* que veñen a ser tódolos das dúas bandas da ría da Arousa, dendes de Aguiño-Riveira a San Martiño de O Grove, pasando por Boiro, Rianxo, Dodro, Catoira, Cambados, Dena..., e en puntos da ría de Pontevedra.

Nestes últimos puntos a analoxía con *collín, salín* axudaría a fixá-lo paso *-en* > *-ín,* pro non como di o profesor Santamarina, pra quen o *-n* é un contaxio da Pl. do Pf. das CII e CIII, como máis arriba se dixo. En Cambados, por exemplo, o uso de *cantéi* é totalmente anormal, pro cando se ouve nun falante nativo a nasalización é ben perceptible [kaṇtẽi].

Seguindo coa descripción sincrónica, o autor analiza os *verbos irregulares,* dos que di que son regulares, por teren patróns, anque ás vegadas especiales (p. 24): "Las irregularidades de estos verbos especiales afectan generalmente sólo al tema, es decir, a la raíz del verbo o bien a la vocal temática. Por lo demás el SMT y el SNP son los mismos que los de los verbos regulares fuera de alguna alomorfia en muy pocos casos" (p. 24).

2.1.2. Prá esplicación diacrónica da flesión verbal Santamarina non vai seguir, como na sincrónica, "un método estrictamente "morfofonológico", sino algo más aproximado al de la morfología histórica tradicional, conscientes, por otra parte, de que la diferencia entre uno y otro es la que radica en el énfasis que pondrá el "morfofonólogo" en la noción de *sistema*" (p. 30).

No referente ó R, fíxase no vocalismo, pra ver se hai alteracións do timbre vocálico no paso do latín vulgar ó galego; en especial, o infruxo do *iod* na CII, que fai fechálas vocales *ĕ, ŏ*. E resalta o caso do imperativo 2.ª persona (Imp. P2), onde hai fechazón, a pesares de non ter tido nunca *iod* neste tempo (*mọve* < MŎVĒ, *fẹrve* < FERVE) (p. 33).

Rechaza a teoría da metafonía pra esplicá-lo paso de *e,* o fechados do Pr. Pl, Subj. pres. P1, P2, P3, P6 e do Imp. P2 a *i, u* (*sirvo, durmo*). Máis ben cre que se trata dunha nivelación do vocalismo do radical a partir de formas arrizotónicas (p. 37).

Moi interesante parécenos o apartado adicado ó R dos "verbos irregulares", que presentan unha moi grande complexidade no que ó dito radical se refire.

Longo é o capítulo da evolución da VT. Estudia a reducción das 4 conxugacións latinas ás 3 do galego, as causas da evolución dos verbos latinos da 3.ª (infinito *-ĕre*) á CIII galega (inf. en *-ir*); a aparición do *iod* como VT no Pr. en formas como *barrio* < VERRO, *pacio* < PASCOR, ou a conservación dese *iod* en *valio* < VALĔO, *cabio* < CAPIO (p. 51).

Segundo Santamarina, a VT dos verbos da CIII e máis dos irregulares (aga de *ir, ser, ver*) era sempre **ẹ,* aberto (p. 57); pro o feito de que logo se pechase en *ẹ* nos regulares e se mantivese aberta nos irregulares, débese á unificación que se produce por analoxía coas formas do presente, que teñen sempre VT *ẹ* pechado (*debẹr, debẹndo, debẹmos, debẹría...*), fenómeno que non ocurre

nos irregulares por teren os temas de Pr. e Pf. distintos, e o falante non asocialos ó mesmo paradigma (p. 59).

O subapartado da diacronía morfolóxica remata cunhas consideracións sobor do SFM e do SNP.

2.2. Antes de pasar ó estudo das funcións verbales, o autor incluie o apéndice, do que xa máis arriba falamos. Primeiro están os paradigmas dos verbos regulares, e máila enumeración dos que como eles se conxugan, en subgrupos todos, segundo que a vocal radical (VR) se manteña co timbre inalterado respecto do latín, ou que sufrira alteracións.

Logo están os paradigmas dos verbos irregulares.

2.3. Santamarina estudia o valor e máila función de cada ún dos tempos verbales atendendo a tres rasgos: a) *retrospectiva / improspectiva,* pra localizá-la acción no tempo con relación a un momento dado; b) *irreferencia / referencia* temporal: o momento de referencia no tempo pode ser presente ou ausente prós interlocutores; c) *realidad / irrealidad,* segundo o *modo* (p. 103).

2.3.1. Cunha manchea de exemplos o autor analiza os distintos valores das diferentes formas verbales, e os matices que van adequirindo co seu emprego. Ouserva a fondo a dicotomía *cantaba / cantéi*: non cre que pra definir esta oposición sirva a categoría eslava do *aspecto* nin a división *tempos absolutos / relativos* (ámbolos dous son *relativos*). Pra Santamarina, só *cantéi* é un "pretérito", xa que a preterición de *cantaba* só esiste pola referencia temporal. Haberá que botar man da semántica pra distinguir moitas veces o valor de ámbalas formas (pp. 105-107).

No caso de *cantéi,* anque un adverbio temporal vaia precisando o momento da acción do perfecto, nunca o proceso desa forma verbal ten a referencia no momento indicado polo adverbio (p. 111).

De *cantara,* entre outras cousas, di: "Su valor fundamental es el de ser un tiempo retrospectivo con relación a un referendo en el pasado; modalmente es real..." (p. 113). Pro pode empregarse, ás veces, como tempo irreferente, co que o seu valor temporal mediráse dunha forma absoluta dendes do cero cronolóxico (p. 114).

Baseándose en exemplos, vai analizando os distintos valores do Ft. e do Fth., que outén conmutándoos con outros tempos. Fala dos "futuros de incertidumbre": o Ft. *cantaréi* neutralízase co presente *cante,* e o Fth. *cantaría,* con *cantaba,* non tendo pertinencia o tempo.

Respecto do subxuntivo, o Dr. Santamarina opina que o rendimento é "relativamente escaso y que la mayoría de las veces que se usa no es más que de un modo redundante. Su existencia constituye un lujo que está reñido con la economía del lenguaje por lo cual es de esperar que su uso irá a menos" (p. 124). Con determinadas conxuncións ou adverbios esíxese un subxuntivo (*como* condicional, *sin que, non sea que...*), tamén con espresións de duda, etc.

2.3.2. No apartado correspondente ás formas nominales do verbo, dísenos que éstas non deben compararse fora de todo contexto, "tales formas no concurren en contextos idénticos, por lo tanto, cada forma no puede definirse a través de unos valores paradigmáticos que no existen sino que habrá de ser definida a través de sus funciones sintagmáticas exclusivamente" (p. 129).

Aduce o autor uns exemplos de infinitivo funcionando como núcleo verbal dunha oración independiente. "Se trata de un uso relativamente poco abundante pero que contradice de todos modos el criterio de que "para que haya oración gramatical es preciso que haya un verbo en forma personal" (p. 130). Este criterio do que fala Santamarina é o de Gili y Gaya.[5] O suxeto das seguintes oracións é a 3.ª persoa: "...e despóis, VESTIRSE os homes de mulleres i as mulleres de homes i ANDAR polos pueblos e por un sitio e por outro facendo trasnadas" (p. 130). Pro o infinitivo pode tamén levar morfemas pra indicá-la persoa.

Analiza os casos de infin. subordinado, pra rematar o estudio tratando o valor sustantivo desta forma nominal, pro opoñéndose rotundamente a que todo infinitivo, deixando aparte as perífrasis, seña un sustantivo (p. 132), postura que defende dando unhas cantas razóns.

Considera que o xerundio, modificador adverbial do verbo principal, espresa unha circunstancia semellante á do infin. con preposición (p. 133). De ser un sustantivo verbal (<ablativo xerundio latino) con función adverbial, o xerundio pasa a adxetivo verbal (<participio presente desaparecido) con valor predicativo, sobor do suxeto ou do compl. directo, función da que carece o infinitivo: "Había alí un home SEGANDO herba" (p. 134).

Resalta a grandisma frecuencia do uso de prepos. EN + xerundio, cando co contesto se non espresa claramente que a acción do verbo é anterior: "EN OSCORECENDO, ven hasta aló que hemos de botar unha birisca" (p. 135).

O participio non ten límites claros co adxetivo. Méntralo infinitivo e máilo xerundio funcionan como verbo, o participio faino como adxetivo, atributivo.

2.3.3. O remate do libro é o apartado das perífrasis verbales. O autor non vai profundizar moito nun tema no que G. Rojo tratara cáseque deica esgotalo (p. 139) no seu traballo *Perífrasis verbales...*, citado ó comenzo desta reseña. Santamarina considera que "casi el 100% de las elencadas por el autor mencionado (Rojo) son aceptables en nuestro dialecto" (p. 139).

Antes de pasar a esaminalas unha por unha, dinos que a perífrasis "originariamente no fue perífrasis, es decir, el infinitivo, el gerundio y el participio tenían el valor mencionado en el capítulo anterior (2.3.2. na nosa clasificación). Su valor dependía por lo tanto de los diferentes usos sintácticos que cada uno poseía y no de una oposición paradigmática cualquiera... Infinitivo y gerundio eran, pues, dos formas de una misma categoría con valores sintagmáticos diferentes" (p. 139).

Primeiro analiza as perífrasis con infinitivo (*haber de/ a* + inf., *haber que* + inf., *ter que* + inf., *deber* (*de*) + inf., *ir*(*a*) + inf., *vir* + inf., *volver* (*a*) + inf., *ser de/ pra* + inf...). Logo estudia as con xerundio, advertíndonos de que non tódalas perífrasis deste tipo son durativas (*tar* + xer., *ir* + xer., *seguir* + xer...) e as con participio, nas que distingue tres clases: 1.ª) o participio concerta co suxeto. Son as frases atributivas con *ser* ou

[5] GILI Y GAYA, Samuel, *Curso superior de sintaxis española*, 8.ª ed., Spes, Barcelona, 1961, páx. 141, cit. por A. SANTAMARINA, *Op. cit.*, 130.

tar, ou *ir, seguir...*; 2.ª) con *ter, levar...* como núcleo do sintagma verbal; 3.ª) con *ter...* + part. dun verbo intransitivo, de movimiento ou estatismo (*ir, quedar*) (p. 153).

4. Como podemos comprobar, non hai aspecto do verbo galego que non fose tratado polo Dr. A. Santamarina, uns máis detidamente, outros menos, consciente sempre o autor de que algunhas das súas afirmacións podían ser ampliadas, pro que lle era materialmente imposible tratar coa profundidade que el quixera. Non esquenzamos ademáis que este maxistral traballo encol do verbo galego non é máis que un dos capítulos da tesis de doutorado do autor, o que, creemos, aínda lle concede máis mérito á obra, xa que cousa distinta sería se o autor se adicase só a estudiá-lo verbo do Val de Suarna.

Coidamos que esta obra, xunto coas *Perífrasis...* de G. Rojo, é un punto de partida imprescindible pra todo lingüista que intente asomarse ó complexismo mundo do verbo, neste caso o verbo galego.

Xa dixemos ó encetar estes comentarios que *El verbo gallego* de A. Santamarina é o primeiro traballo encol do tema e deste tipo, feito cunha metodoloxía de hoxendía, con que conta a deica hoxe probe bibliografía de lingüística galega.

É de destacar, especialmente, a escelente ordenación de todo o material e a grande claridade con que se nos espón todo, sin que se lle creen dificultades ó lector que o vaia lendo amodiño, a pesares do difícil que se poida presentar, nun principio, a lectura dunha obra deste tipo, cunha metodoloxía estructural que esixe que o destinatario preste moita máis atención que se se tratara dun estudio tradicional.

Ademáis, pra evitar que nos perdamos no medio de tanta abreviatura empregada, a obra acompáñase dunha táboa de equivalencias das abreviaturas máis usadas.

FRANCISCO FERNÁNDEZ REI
Santiago

O MISTICISMO SENSUAL

O home actual quere, perante todo, vivir, vivir o máis posible, e rexeita todo tipo de limitacións que se lle suxiran. Por outra banda, escazurrado por excelencia, atense ás manifestacións primarias da realidade, no seu medo a ser engañado. Quere realizarse e achégase pra eso ao que ten máis cerca. Por eso desprecia as ideoloxías que lle propoñen outro tipo de realización basado en presupostos menos visibles, menos evidentes. Estes, no seu carácter dubidoso, postérganse; e o feito de antepoñelos, considérase "alleación", reformulación da "diversión" pascaliana, porque supoñen un esquecemento da propia esencia, un esquecemento frustrador da realidade en benfeito de "o outro" ou "os outros"; chégase a considerar unha caída na trampa preparada con móviles intresados por determinadas clases sociáis, que se aproveitan da realidade desviando aos alleados cara ao pantástico.

Un representante desta tendencia é Albert Camus. A súa obra é un desenrolo desta cita de Píndaro: "Alma miña, non aspires á inmortalidade, pro esgota o campo do posible". Pra Camus trátase de esgotar todas as posibilidades que ofrece o mundo real, como fan don Juan, o actor, o conqueridor, e, en xeral, o home rebelde. A alleación por excelencia é a *espranza* noutra vida, que nos divirte da vida real e impídenos gozala. Inda que este mundo, na súa relación co home, é absurdo, considera que o home absurdo pode vivir nel sen "apelación" a outro, sen "salto" a outra suposta realidade. Coa supresión dese salto pretende ter superado a Kierkegaard, Jaspers, Chestov e outros existencialistas que chamaban "anguria" ao que el chama absurdo. Eu estóu de acordo, nun principio, con Camus. Penso que se debe vivir plenamente a vida como se nos presenta na terra, non hai por qué renunciar a ela. Pro, tendo en conta, como el, o absurdo, penso que non é posible vivir con el. Camus define o absurdo como unha contradicción entre o home e o mundo, unha inadaptabilidade entre eles; o home quere humanizar o mundo, comprendelo, e o mundo mantense irreducible, *estraño* a el. Pro penso que a vida é imposible para o home nesas condicións; o absurdo, en senso humán, é o *imposible*. O home vive na medida en que supera o absurdo; a consecuencia inmediata do absurdo como tal é a morte. Porque si o home vive é que se adapta de algunha maneira ao mundo; a pura inadaptabilidade suporía a morte, pois o home non é nada sin o mundo. Inda que se enfrente a el pola consciencia, forma parte del e del se nutre. O mundo soio nos é estraño deica un certo punto; como di Ortega e Gasset, o mundo non é absolutamente reducible, pro temos un esquema relativamente válido del; si así non fora, non sería posible dar un soio paso na vida. Pro, na miña opinión, distinta nesto da de Ortega, o erro de Camus radica en que considera absurdo todo o que non é razonable; ou sexa: pensa que o mundo soio se pode comprender pola razón e

o irracionalismo consiste no absurdo; pro eu penso que o mundo pódese comprender por medios extrarracionáis e que o absurdo non é meramente o irracionalismo; o absurdo é, nun senso máis amplo, a non comprensión do mundo —por ningún medio, racional ou irracional— por parte do home, ou sexa: a ausencia de relación entre o mundo e o home. Fácilmente se entende que esto élle imposible ao home vivo; por eso cando o absurdo aparece é un lóstrego de morte, unha aparición fugaz da Nada na mente humán: a anguria. A anguria é necesariamente fugaz, instantánea; o home non pode vivir coela en estado puro; de algunha maneira, consciente ou inconscientemente, o home supéraa en canto vive: pois a anguria é a manifestación da Nada. Por eso a maior parte dos existencialistas son, en realidade, vitalistas.

Pra que esto se comprenda compre saber que falo, como Unamuno, do home concreto, real, completo, non do filósofo como tal. I é que a filosofía pura non existe; ou, en todo caso, hai convicciónns filosófico-vitales que o home cala moitas vegadas. Desa maneira, o existencialista, no máis íntimo do seu ser non cré no que di; doutra maneira, estaría morto. Porque o absurdo camusiano traducido en anguria quere dir o que sigue: o home manifféstase en sí como Ser e o mundo dille que non é Nada. Velahí a inadaptabilidade, a incomprensión entre o mundo e o home. Pra decilo doutro xeito: o home é Ser subxetivamente (subxetivamente conócese como consciencia necesaria e non pode concebirse como non existente) i é Nada obxetivamente (a obxetividade amóstralle os cadavres dos seus semellantes). Desto non se decata Camus: hai unha experiencia obxetiva da morte pro endexamáis subxetiva (nin xiquera comprendemos a morte dun semellante si nos poñemos no seu posto, si intuimos a súa subxetividade). Pro si o absurdo é imposible, como dixemos atrás, a morte é imposible, pois é absurda (incomprensible pra o home, que é Ser, mentras ela é Nada). Por conseguinte, o "salto" non é tal salto, non é unha suposición gratuita, sinón algo necesario humanamente. Kierkegaard, Jaspers, Chestov, Unamuno, etc., superan o absurdo como tal, en canto imposible. O leitor decatarase de que se trata dunha postura eminentemente subxetiva; pro, en realidade, todo é subxetivo a nivel humán. É imposible un discurso non subxetivo; pois un home que fale en termos non humáns é absurdo. A frase de Berkeley "ser é ser percibido" é evidente; pois esa frase díxoa un home e un home non pode concebir algo que non concibe; non pode decir a frase contraria; sería como negarse a sí mesmo; e todo o que se diga sempre será dito por seres humáns; polo tanto, é imposible unha frase na que o home quede fora. Existe, pois, obxetividade supraindividual; pro endexamáis obxetividade suprahumán ou extrahumán; non hai nada fora do home, ou, polo menos, eso non pode aseguralo ningún home (e si nono fai o home ou unha entidade semellante á humana, ¿quén pode facelo?; o inanimado, por definición, non pode). Polo tanto, a frase de Berkeley non é sóio certa: é de Pero Grullo.

Según o precedente desenrolo, o verdadeiramente real é, pois, a inmortalidade da consciencia. Esta é a conclusión de Unamuno: a necesidade (ontolóxica) sentimental da inmortalidade, o ser sentimentalmente inconcebible (inimaxinable) a morte. E esto é a creencia universal, fundamento de todalas relixións, que non son

sinón explicacións poéticas desa intuición fundamental. Intuición que ten, máis abaixo ou máis arriba, todo ser humán vivo.

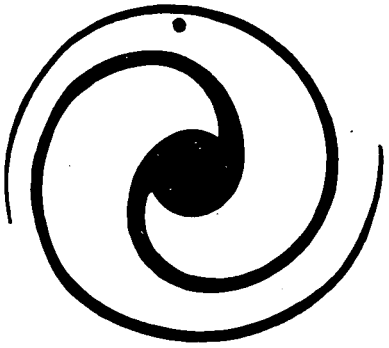
Pro neste punto insértase outro problema: o das relacións entre esta vida e máis a outra (prolongación desta). Uns, os que menos perden, viven intensamente esta sin cavilar na outra: poderíamos chamarlles sensuales. Outros sacrifican esta á outra: os místicos. Estes prantexan un problema que é a base do problema moral por excelencia: pra conseguir a outra vida hai que renunciar a esta. Esto é o que considero gratuito: ca outra vida teña un *precio,* que haxa que *pagala* con esta. ¿Quén é o comerciante que impón estas reglas? ¿Por qué temos que renunciar a esta pra ganala outra? ¿A quén lle benfeita a renuncia a esta vida? Velahí o incomprensible da moral no seu senso clásico; a moral é un comercio arbitrario. Os moralistas tradicionáis fan de Deus un usureiro, un ser que pra darnos o noso esíxenos unha renuncia, un sacrificio, unha *mortificación* (ou sexa: compre morrer primeiro pra vivir despóis) que, velahí o irritante, a ninguén benfeita. Comprendo que na Natureza todo coste un esforzo; pro qué un Ser Superior precinte a Eternidade, esixindo a cambio esta vida, non mo explico.

Velahí a onde quería chegar. A miña aspiración á inmortalidade non se basa en principios morales. Non renuncio á carne por prexuicio moral; pro, pra decilo dun xeito popular: sábeme a pouco. Perguntádello ao sibarita Salomón, nada sospeitoso de rigorismo: "Vaidade de vaidades e todo vaidade". É o colmo da ambición. Salomón é o primeiro formulador do "spleen" baudelerián. Tampouco Baudelaire renuncióu a este mundo. Pro non lle chegóu. I en "As flores do mal" xunta á deleitación carnal dos seus poemas condenados a prodixiosa altura mística de "Elevación", "O cisne" ou "O viaxe". O mesmo pasa con Walt Whitman: perto dos seus "Fillos de Adán" están os seus "Murmurios da morte celestial"; é o "poeta dos corpos e das almas". Os dous son exemplos típicos do místico sensual: o que atopa o misticismo ao final da sensualidade e máis a sensualidade no misticismo. É o tipo de home que eu preconizo. O voluptuoso mediocre non é capaz de intuir a eternidade de vida que lle está destinada. Pro o místico tradicional renuncia a esta vida e cecáis na outra faga o mesmo, agardando eternamente. Todos os místicos clásicos espoñen o seu camiño como unha vía eminentemente negativa, aniqúiladora, mortificante; a parte positiva, afirmadora, vivificante, soio a permiten a ese precio. E eu non creo que ese precio sexa necesario, nin moral nin naturalmente. O que necesita mortificar o seu corpo pra manifestar o seu esprito é que, en realidade, ten pouco esprito. Non vexo por qué a carne e o esprito han de ser enemigos. A carne forma parte do esprito, é a súa manifestación temporal. A carne soio existe *en* e *por* o esprito; é a súa creación.

Por eso non ten senso a aposta pascaliana. En primeiro lugar ¿qué ser caprichoso impón a necesidade de apostar e impídenos disfrutar das dúas cousas? As dúas cousas, por outra banda, son, en realidade, a mesma. A voluptuosidade, ou concupiscencia típica (oposta ao irascible), consiste en buscar unha cousa por sí mesma. Por outra banda, o trascendente é o que ten valor en sí mesmo; polo tanto búscase por sí mesmo. Voluptuosidade e trascendencia son, pois, a mesma cousa. Hai voluptuosidade no misticismo tras-

cendente e hai trascendencia na sensualidade voluptuosa. Polo demáis, a derradeira esencia da materia e do esprito son fuxitivas; é tan incomprensible a de ún como a de outro; e, cecáis, no fondo, seña a mesma esencia diversificada en dúas manifestacións; esencia que podería ser, sinxelamente, o *Infinito*. De onde se tén que unha actividade supremamente violenta nas dúas direccións ten o mesmo senso. Compárense as manifestacións culminantes da sensualidade coas do éxtase. A sensualidade é a proiección temporal do misticismo, a súa reducción a termos medibles i escasos. Así, pois, na sensualidade intúese o misticismo e no misticismo está presente a sensualidade. A sensualidade é o misticismo historizado. A diferencia entre eles non é cualitativa; consiste nun máis ou nun menos.

ANTONIO COSTA GÓMEZ



DEVOLUCION DE PODERES A ESCOCIA E GALES

O goberno británico publicou a fins de novembro un Libro Branco encol da "devolución" de poderes a Escocia e Gales, baixo a forma de asambleas direitamente elexidas. Trátase, polo momento, dunha plataforma pra o debate deste tema entre os británicos, xa que os plans non entrarán en vigor até fins do 1977, ao mais cedo.

O goberno é o primeiro que sinala o carácter limitado deste proiecto, e os seus ministros dín que é importante dabondo como pra ser tomado en serio polos nacionalistas escoceses e galeses, e ao mesmo tempo suficentemente moderado como pra non espertar medos ao separatismo nos ingleses. Xustifícase a necesidade dunhas asambleas rexionais dende o punto de vista democrático: o estado moderno é dunha grande complexidade e require un enorme volume de adeministración que se fai demasiado pra o poder central en Londres. Constituindo estas asambleas, o eleitor rexional, lonxe de Londres, achégase aos seus representantes e pode sentírse máis partícipe da laboura gubernamental, namentras que o eleitor inglés verá alixeirada a cárrega que corresponde ao goberno da Inglaterra propiamente dita, ou sexa que tamén será pra el un paso adiante no vieiro democrático.

Claro que as cousas non son tan doadas como o goberno central quere facer ver, e un análise mediano da realidade tíralle credibilidade ao proiecto e mais aos seus motivos. Segundo o plan gubernamental o Reino Unido (a Gran Bretaña e mais a Irlanda do Norte) seguirá a ser un só estado soberán, e o seu goberno seguirá a ser responsábel das relacións esteriores (incluindo, naturalmente, as relación coa Comunidade Europea) e mais da economía nacional (a verba "nacional" sigue a ser utilizada polo goberno, aínda neste contexto, pra sinificar o Reino Unido como nación, o que resta credibilidade aos seus plans pra as nacións de Escocia e Gales). Isto quer decir que nin Escocia (frente a cuia costa está a mór parte dos xacimentos de hidrocarburos do Mar do Norte) nin Gales (en cuio Mar Céltigo se están a facer prospecións de petróleo e gas natural) poderán controlar as reservas do petróleo, que, segundo o goberno, pertencen a todo o Reino Unido (Incluindo a Irlanda do Norte).

O libro branco mencionado propón unha asamblea unicameral que tería, nas primeiras elecións, 142 diputados na Escocia e 72 en Gales (sendo as cifras 138 e 75, respeitivamente, en ulteriores eleicións), elexidos direitamente pra un período de catro anos. As asambleas controlarían os municipios e axuntamentos, a sanidade, os servizos sociais, o ensino, a vivenda e o trasporte. A asamblea escocesa tería poder lexislativo nestas esferas (pero non a galesa, o que reflexa a diferencia de poder negociador das dúas nacións: Escocia "tén" petróleo, e o Partido Nacionalista

escocés ameaza seriamente ao Laborista e mais ao Conservador nas eleicións). Ambas as dúas asambleas terían un presuposto (votado no Parlamento de Westminster) pra financiar as súas funcións, e poderían completalo con impostos locais, facendo elas mesmas a distribución destes recursos entre os diversos servizos. Contarían, ademais, cun Executivo pra adeministrar os poderes da súa incumbencia.

Nembargantes, o parlamento de Westminster e mailos ministros do gabinete central seguirían sendo plenamente responsábeis tanto dos seus propios asuntos como dos das asambleas, e por eso Escocia e Gales manterían o mesmo número de diputados que teñen agora en Westminster, e mailos seus Segredarios de Estado pra Escocia e Gales, que continuarían a actuar como membros de pleno dereito do goberno británico, formulando a política xeral de todo o país.

O goberno central reservaríase ademáis poderes pra intervir, coa aprobación do parlamento, naquelas medidas das asambleas que xulgase atentatorias contra a unidade e a seguridade do país. Inda que o goberno central será o único responsábel das relacións esteriores, consultaría ás adeministracións escocesa e galesa en asuntos da Comunidade Europea (ou outro tema internacional) que lles afecten. Poderá, se for necesario, delegar nelas a posta en vigor de obligacións internacionais referentes ás rexións.

Non hai propostas pra a rexionalización da propia Inglaterra (porque aínda non findou a consulta aos seus habitantes), pero o goberno proiecta publicar deica pouco outro libro branco pra a discusión deste tema. No tocante á Irlanda do Norte, que tiña unha asamblea propia antes de chegar ao estado de case guerra civil, o goberno considéraa como caso especial i está a estudar un informe da Convención Constitucional daquela rexión sobre a adeministración futura do seu millón e medio de habitantes (por certo, Escocia, tén cinco millós, Gales dous e medio e Inglaterra corenta e tres, en números redondos).

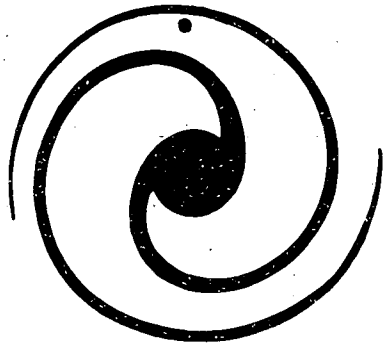
O goberno espera publicar un primeiro proiecto de lei encol diste tema na próxima primaveira, pra que se discuta no parlamento e mais no país en xeral. Pero, debido á complexidade e importancia dos cambios constitucionais que supón, non se poderá lexislar na aitual sesión parlamentaria. O proiecto definitivo presentaríase ao comezo da sesión vindeira, en novembro do 76, incorporando os froitos da discusión pública anterior, e se se aproba suficientemente cedo en 1977 poderíanse constituir as asambleas pra fins daquel ano.

Xa se ve que as cousas non son tan doadas como semella querer decir o Libro Branco. Ademais os principais partidos da oposición (Conservador, Liberal, Nacionalista Escocés, Plaid Cymru galés e Lealista norirlandés) difiren, como é natural, da tese Laborista, e úns dos outros. Os conservadores están dispostos a concederlle a Escocia (pero non a Gales) unha asamblea con poderes limitados. Os liberais queren non só asambleas escocesa e galesa senón asambleas rexionais dentro da Inglaterra, elexidas polo sistema de representación proporcional (que daría ao seu partido mais escanos dos que ten agora co sistema de maioría simples). Os nacionalistas escoceses e galeses desexan unha in-

dependencia completa pra as súas nacións, e ven a asamblea como un primeiro paso cara ese fin. Compre decir que non contan coa maioría do seu eleitorado (só o 10% votaron polos nacionalistas en Gales, e o 33% en Escocia, se ben é certo que o sistema eleitoral inglés é inxusto coeles esixíndolles unha maioría absoluta en mais da mitade dos distritos eleitorais en vez de considerar a proporción de votos da representación proporcional).

Sexa o que for, o proceso está encetado, e, afinal, será o que decida o pobo.

CARLOS DURÁN
Londres



A FESTA DE SAN XOÁN NALGÚNS AUTORES GALEGOS

A FESTA NO FOLKLORE

En certas festividades católicas vemos misturados costumes e reminiscencias de cultos antigos.

Esto acontece ca poética festa de San Xoán, que cadra co solsticio do vran, cando o sol, chegado ao máis outo do ceo, vai comenzar a baixar.

É iste o intre cecáis máis sinalado pra reviviren todas as creencias e costumes dos nosos devanceiros, conservados na lembranza.

Di Salomón Reinach: "Carballos bentos, herbas collidas no día de San Xoán, exvotos pendurados nas ponlas, curaciós conseguidas pasando a traverso do burato dunha peneda... Cando os paisanos choutan ou fan choutar as súas bestas a traverso das flamas das fogueiras de San Xoán, practican un vello rito céltigo".

A noite de San Xoán, en Galicia é a noite dos milagres e dos encantos; ten unha grande importancia, que se amostra no feito mesmo de que lle dá o nome ao mes en que cai.

O máis importante ritualmente é a noite da víspora. Algún dos máis importantes ritos son os seguintes:

AS CANCELAS.—En moitas aldeas de Galicia os mozos "andan ás cancelas". Van polas casas dos veciños e cóllenlles os carros, os arados, todo o que atopen, e os levan sin que os donos se enteiren; logo o que fan con eles depende dos lugares; o máis corrente é poñelos atrancando o camiño principal, donde todo o mundo os vexa á mañán. O primeiro de que botan man os mozos é das cancelas dos currás e dos eidos, polo que este costume leva este nome.

OS ALTARES DE SAN XOÁN.—Nalgúns lugares as rapazas fan altares nas portas das casas, e despóis andan polas rúas pedindo pra "alumear a San Xoán".

Outro costume dos máis estendidos é o de:

AS FOGUEIRAS DE SAN XOÁN.—Pola noite do día 23 encéndese grandes fogueiras ou cachelas —cacharelas— con leña e ramallos canto máis verdes mellor, pra que den moito fume, pois é bo pra afuxentar as bruxas e os espíritus ruís e pra purificar á xente. Sáltase por riba delas, facendo invocacións, como por exempro:

Salto por enriba
do lume de San Xoán,
pra que non me trabe
nin cobra nin can.

Salvar as fogueiras é bo pra moitas enfermedades; da pel, salvándoas encoiros, por exempro; e outras. Ten tamén propiedades casamenteiras. Cando o lume vai baixando e quedan nada máis que as brasas, pásase a facenda por enriba das brasas pra librala de doenzas, meigallos, etc.

ENFEITAR AS CASAS.—Os aldeáns enfeitan as súas casas, á tardiña da víspera de San Xoán, con herbas e frores do tempo, pra alexar a mala sorte (pra escorrentar diaños ou meigas).

O BAÑO DA MEDIA NOITE.—Nesta noite colle maiores virtudes que nunca a auga das fontes santas e milagreiras, polo que se volve como un remedio que compre aproveitar meténdose nela ou lavándose ás doce da noite. O pior é que tamén as bruxas fan usanza da auga destas fontes. Por eso o doente que vai a tomar os baños ten que ter coidado que non se deixe levar do medo. Pra curar do bocio e de outras enfermedades é bo beber nesta noite despóis das doce auga de nove fontes.

Un dos misterios máis estraños e poéticos desta noite é o da *fror da auga*. É a que se colle ao raiar o sol a ras da fonte, como si fora a tona na que viñeran á superficie todas as virtudes. Como dí o romance pubricado por *Murguía*:

Colle, doncellita, colle
collerás a flor da auga,
meterás xerra de vidrio,
sacarás xerra dourada.

AS NOVE ONDAS.—As máis eficaces son as que se toman na praia da Lanzada. É un rito curativo do meigallo e fai concebir ás mulleres esteris. Téñense que bañar encoiras; as ondas que en realidade teñen valor, son sete: cóntanse da segunda á novena.

AS HERBAS DE SAN XOÁN.—É costume corrente en toda Galicia recoller diferentes herbas e frores olorosas (nogueira, herba de Nosa Señora, carballo, romeiro, etc.) e botalas en auga e deixalas ao sereo pra que collan o orballo desta noite, pra pola mañán lavárense todos nesta auga que ten moitas propiedás manciñeiras, máxicas e cosméticas.

Esta auga ven a ser algo así como a auga lustral dos antigos.

A noite de San Xoán é tamén propia pra adiviñar o porvir tratándose de cousas de amores.

Carré Aldao cita o costume dos mozos e mozas de colleren na tardiña do día 23 frores de cardo bravo, queimárenlle as estrías, e logo poren en cada fror un papel con un nome, as mozas dun mozo e os mozos dunha moza. Pra o outro día o cardo que frorecéu outra vez é a persoa que quer verdadeiramente.

Tamén é moi usada a sorte do ovo e outras.

O ORBALLO.—O orballo desta noite ten aínda maiores virtudes que a auga; favorez este orballo a moitas cousas.

O BAILE DO SOL.—É unha creencia moi forte en Galicia ésta de que o sol baila ao saír, na mañán do día de San Xoán. Dín ás veces que baila de alegría pola festa do Santo.

Esta tradición ten moita literatura. Un romance recollido por Murguía é o que comenza así:

Mañanciña de San Xoán,
mañanciña a máis garrida,
que baila o sol cando nace
e ri cando morre o día.

Éstes son dos costumes máis importantes que temos neste día con tanta importancia en toda Galicia.

A FESTA NA LITERATURA

Agora imos ver o tema de San Xoán ao traverso dalgúns autores galegos.

XOSÉ ALONSO OBREGÓN.—Iste crego de Ourense, pubricóu a súa obra *Na miña aldea* baixo o seudónimo "O fidalgo de Monterrey". Nela píntanos diversos cadros de costumes aldeáns, tomadas direitamente do natural. Evoca con saudade un mundo de lembranzas. Dispuxo Alonso Obregón pra a súa obra de moito material folklórico e utilizóuno con pracer.

O Capítulo VI leva o tido "A vispra de San Xoán", no que desenrola este tema popular. Todo está nel pintado con amor e sinxeleza.

FRANCISCO POTEL PARDAL.—Tamén era crego, como o anterior. Escribéu unha obriña en prosa tidoada *Costumes d'a Terriña,* na que nos vai describendo costumes moi galegas. Nesta obriña súa ten un capítulo tidoado "A noite de San Xoán" no que nos conta algúns dos costumes tradicionáis da súa aldea, costumes que lembra cheos de ledicia: o das fogueiras, das cancelas, das herbas de San Xoán, do baile do sol, etc.

Como vemos neste siñificativo anaco da súa obriña: "Cancelas e carros, canizos e grades, arados e todo anda esta noite en boliña; así é que, cando pol-a mañán ben cedo se levanta a xente pra lavarse c'a agoa d'as herbas e ver cómo, cando nace, o sol bota a súa bailiña, esfachícase c'a risa vendo as truanadas d'os mozos".

FRANCISCO FERNÁNDEZ ANCILES.—É un dos máis vellos antecesores de Rosalía. Nado en Pontevedra en 1810. Nos primeiros xogos froráis celebrados en Pontevedra en agosto de 1861, foi premiada unha composición súa tidoada "A noite de San Xoán".

Descrebe a festa en Poio e dí: "á o pé do convento están, dos frades de Poyo Grande...". Evoca sobre todo nesta composición o aspeito ledo e barulleiro desta noite, chea de enlevo. Ten moita animación e bo lésico. Escrita en octavillas italiáns, os versos son de oito sílabas. Consta de dazaoito octavillas e remata nunha estrofa de catro versos que riman a b b a.

Copio a continuación un anaco; é a primeira octavilla:

"Ja van salindo as estrelas,
fogo póñese aos lumeiros,
repinícanse os pandeiros
pol-as mozas con afán.
Soa a gaita no outeiro
brinca a gente de contento,
Fenden os vivas o vento
a noite de San Joán."

ALBERTO CAMINO SIGÜER.—Hoxe xa se sabe con certeza a data e o lugar do seu nacimento. Nacéu en Ferrol o 30 de outubre de 1820, e morréu en Madrid o 2 de marzo de 1861.

Ocupa Camino un posto destacado antre os precursores do renacimento literario galego. Conservamos súas unhas doce poesías en galego. Tamén escribéu en castelán. Foi un gran cultivador da poesía costumista de base folklórica. Antre os seus poemas deste tipo está "A foliada de San Xoán". Pinta nela un animado cadro de costumes populares, dá unha animación vivísima a esta festa na aldea con simpático sentimentalismo e gracia rebuldeira. Nela todo é bulicio.

O seu linguaxe é de bo gosto, con gracia e sin ser escesivamente chocalleiro. Esta composición súa ten moito valor local; cita abundancia de nomes de persoas e topónimos. Comenza así:

Na eira de Antón Capocha
a tarde de San Jöan,
mozos e mozas se juntan
para cantar e bellar:
alí estaba Roque Toupa
Alberte Bertamirans
.....

O uso da onomatopeia dálle un aire moi rítmico:

Ao son do turulurum
chrree, bom, trrre-tras;
¡Viva Pravio! ¡Viva Cambre!
gritaban uns e outros ¡Jai!
¡Jei! ¡Jui! ¡Viva a Nariñiña!

A partir desta composición que ten como carácter predominante a súa ledicia, vemos cómo este acontecimiento da festa de San Xoán ten moita importancia, hastra o punto de que os aldeáns abandonan as súas labouras pra xuntarse nunha eira e facer unha foliada.

Figuras moi importantes do renacimento galego foron os irmáns De la Iglesia, don Antonio e don Francisco.

ANTONIO DE LA IGLESIA.—Foi o organizador dos primeiros xogos froráis celebrados na Cruña en 1861, patrocinados polo indiano López Corton.

Don Antonio recolléu os traballos premiados nestes xogos e lles engadéu traballos doutros poetas da época e reuníos no "Álbum de la Caridad". El e o seu irmán aparecen representados nel con doce composicións cada un. Antre as de don Antonio figura unha co tido "Alborada de San Xoán". É ésta un tanto prosaica, e descríbenos, como o seu tido indica, a festividade de San Xoán. Nela non hai a gracia e animación que atopamos, por exempro, na de Camino sobre este mesmo tema.

Don Antonio como creador literario carez de inspiración. Neste senso é máis interesante o seu irmán. A "Alborada de San Xoán" foi como si dixéramos unha glosa dun cantar popular, que é o siguente:

San Joán pidéu a Cristo
que non-o adormentase
para ver bailal-o sol
o día da súa romage.

Pódese considerar como un antecedente do procedimento que emprega Rosalía en *Cantares Gallegos*.

FRANCISCO MARÍA DE LA IGLESIA.—O pai Gumersindo Placer fixo unha escolma da poesía deste autor co tido *Do mar e da terra*.

O pai Placer danos a noticia que nos derradeiros anos da súa vida, estaba traballando don Francisco sobre unha comedia de costumes *As trulas de San Xoán ou as enquespas da mocedade nas aldeas de Galicia*. Na que coidaba recoller todo o que de típico, barulleiro e popular había nas festas de San Xoán.

ROSALÍA.—Tamén, ¿cómo non?, non podía faltar na nosa xenial escritora, tan apegada ás costumes da súa terra, inda que nada máis fora unha pequeniña lembranza a esta festa de San Xoán.

Don Antonio de Trueba, no prólogo a *El Libro de los Cantares*,

dice: "Desde mi niñez ha sido mi embeleso la poesía popular, desde mi niñez han derramado en mi alma inefables delicias esas coplas desaliñadas, pero ingenuas, frescas y gratas como las Alboradas de San Juàn, que el pueblo compone y canta para expresar sus alegrías y tristezas..."

Rosalía dinos que este libro de Trueba inspiróuna pra levar a cabo o seu libro *Cantares Gallegos*. Ela no prólogo esprésase con termos moi parecidos aos de Trueba.

En *Cantares Gallegos*, XII, hai unha composición con este tema que nos interesa:

Vint'unha crara noite,
noitiña de San Xoán,
poñend'as frescas herbas
na font'a serenar.
.....

Trátase de unha composición amorosa posta en boca dun mozo. Os versos son heptasílabos; é un romancillo.

PONDAL.—Na súa obra *Queixumes dos pinos*, na páxina 23, fai referencia ao costume popular galego da cachela ou fogueira da noite de San Xoán:

Campana, se polo vran
ves lumiar na Ponte-Ceso
a cachela de San Xoán
dille a todos que estóu preso
nos calabozos de Orán.

ALFREDO BRAÑAS MENÉNDEZ.—Trátase dunha gran personalidade na historia de rexionalismo galego.

Como poeta en galego unha das súas poesías máis coñecidas é *A víspora de San Xoán* (*Galicia humorística*, ano I, tomo I, número 5, páxs. 155-58).

Está premeada ca rosa de prata e ouro no certame galego, literario, que se celebróu en Pontevedra o 9 de agosto de 1886. Ao seu comenzo ten un lema:

Es la víspera de San Juan
.....
¡Mirad como brillan en la llanura los fuegos a cuyo alrededor se canta, se baila, se enloquece, en fin!

(Murguía, *El ángel de la muerte*)

Ao longo da composición vai facendo unha pequena historia, que se refire aos costumes populares, tan coñecidos por todos os galegos, do día de San Xoán. Como el di, e con moita razón:

Leutor, si fores gallego
escuso decirche xa
que vou a facer hestoria
d'a víspora de San Xuan.
.....

Está dividida en cinco partes. A primeira é ésta. Logo a II, tidoada "Auga de rosas", na que describe o costume de lavarse na mañán de San Xoán ca auga das herbas que se deixaron pola noite ao sereo:

Cando o sol pola tarde s'agacha
y-os seus rayos morréndose van,
os rapaces xa guindan a sacha
e van co-as meniñas
buscal-as herbiñas
d'o mes de San Xuan.

III. "Os lumes y os baños":

Alcéndese a fogueira faiscando
y-o punto unha tremenda labarada
cintileando chispas, salta e sube
e triscando s'espalla.
.....
Soan as doce e n-a ribeira vense
as xentes que se van tomar o baño
par'ô corpo librar pol-o ano adiante
de figas é meigallos.

IV. "De troula". Trata do costume de andar esta noite bulrando aos veciños que dormen en paz.

V. "Lembranzas":

¿Quén pode esquencer de vello
os seus tempos de rapaz?
.....
¿Quén pode esquencer a noite,
a noitiña de San Xuán?
.....
¡Si hastra vellos como somos
os fogos imos brincar!

Lamentación nostálxica do escritor dos seus tempos de rapaz, é moi emotiva e sentida esta parte, aínda que non está esenta de gracia e pinceladas satíricas, como cando di:

Ay ¡qué disgracia, Dios mío!;
hoxe é a noite de San Xuán
e non vin cáxaque lumes
n'aldea ¿por qué será?
.....
¡Xa cayo n-a conta, estamos
d'elenciós municipás!
¡Y-os vellos buscan os votos!
¡Y-os mozos andan a paus!

Sin dúbida esta composición de Brañas é a máis completa de todas as vistas.

LOIS GONZÁLEZ LÓPEZ.—Poeta costumista nado en Madrid en 1886. A súa familia tiña unha casa en Pumarín, na parroquia de Montecubeiro. El ten unha poesía, cicáis sexa a máis coñecida: *A víspera de San Xoán en Montecubeiro*. Esta poesía foi premiada co accesit ao premio de honor nun certame celebrado en Lugo en 1891. Está dentro da tradición pintoresquista e folklórica, á que non se pode decir que engada nada novo. Presenta con realismo ameno un anaco da vida na aldea.

CONCLUSIÓN

A víspora de San Xoán é algo tan vivo e latexante na nosa tradición, que percura unha inxente fonte de inspiración á maior parte dos nosos escritores.

Case que todos os escritores galegos, como espellos que refreixan a ialma, a historia, e as constantes do corpo espiritual de Galicia, non poden menos de referirse a esta candea alcendida entre todas as candeas festivas que se desenrolan ao longo do ano galego.

BIBLIOGRAFÍA

"ÁLBUM DE LA CARIDAD". Coruña, 1862.

CARBALLO CALERO, R.: *Historia da literatura galega contemporánea*. Galaxia. Vigo, 1963.

CARRÉ ALDAO, E.: "Idioma. Carácter. Tipos. Costumbres. Usos. Supersticiones", en *Geografía general del reino de Galicia*. Dirigida por E. Carreras y Candi. Prov. de La Coruña. Tomo I.

MARTÍNEZ MORAS Y SORIA: "Dónde y cuándo nació Alberto Camino y cuándo murió". *Grial*, n.º 15, Vigo, 1967.

PLACER, Gumersindo: "O primeiro drama galego: A fonte do xuramento". *Grial*, n.º 30, Vigo, 1970.

RISCO, Vicente: "Etnografía: Cultura espiritual", en *Historia de Galiza*. Dirixida por Ramón Otero Pedrayo. Buenos Aires, 1962. Volume I.

XOANA MARÍA FERNÁNDEZ REIRIZ
Santiago

O ITINERARIO DOS PEREGRÍNS A COMPOSTELA

Ténselle chamado con dabonda esactitude ao *Códice Calixtino* a "Guía" dos peregrins de Santiago de Compostela. E con intención de guía foi redactado o ademirable libro en cándido e pintoresco latín, non fallo de resonancias de periodos clásicos. Tampouco desdenaron os orfebres piedosos inxerir camafeos gregos na prata dos relicarios, e os arquiteitos sustentaron o arrinque das bóvedas nas colunas tiradas dos templos pagáns. O autor —ou os autores— do Códice sentían fondamente, i en función redentora de camiño como vía de perfeición, a unanimidade cristiana dunha Europa tanto máis diversa nas súas formas políticas, canto xunguida no sentimento e a expresión espritual e artística.

A apaixoante custión dos autores do libro non está ao alcance, nin siquera no esacto prantexamento dos termos, da nosa modesta erudición. Sona o nome dun Papa —borgoñón e polo tanto cernemente europeo— e dos sabios "clercs". O libro contén a descrición dos camiños de Santiago e unha precisa e conmovedora evocanza da cidade apostólica no seu esplendor románico. Como os Cancioneiros galego-portugueses, como a *Historia compostelana,* é merecente de ser levado do dominio esixente e limitado da arqueoloxía literaria ao ámbito do público letrado. A expansión de tales moimentos, cheos de vida e interés, axudaría a conocer e sentir millor a época creadora do románico, de cuias raizames vive aínda a millor enerxía de Europa; e o papel de Galicia, sin dúbida decisivo, sería inscrito nos seus verdadeiros termos. O "Seminario de Estudos Galegos" editóu con dignidade e pulcritude o belo libro Calixtino, e con posterioridade víu a luz pública pra satisfación de cantos se interesan pola historia e gostan de beber nos craros raudales das súas fontes xermináis.

Os camiños de Santiago dibuxan rasgos esenciáis ao rosto de Europa. Ningún outro sistema itinerario os iguala na grandeza do seu anceio e no frutífero da vida desenvolta ás súas beiras e guiada polas súas lentas calzadas vencedoras de serras divisorias. Aínda quedan grandes anacos materiáis da súa estrutura nas campías de Centro-Europa, de Francia, de España. A lembranza popular nonas esquece. As súas vellas fontes poseen un especial engado de tradición íntima e cordial; e si trocadas en rúas ordéanse no sistema das cidades, non perden no conxunto urbán as gracias do camiñar. Por eles pasóu en paseniña cruzada de séculos a cristiandade enteira. Cambeaban as artes, as estruturas políticas, mesmo o bordado do tapiz xeórxico dos campos e a trama dos bosques; pero o camiño de Compostela sinalaba en cada país de España idéntica comunidade de destino e aspiración.

Sería ben recoller nunha gran película as paisaxes e testemuños dos camiños xacobeos dende os seus lonxanos principios deica o seu conxunto, desembocando no Pórtico da Groria da catedral

compostelana. A empresa equivalería a filmar a historia do arte románico, e con ela o esencial e creador do medioevo. Resultaría grato, así, imaxinar cómo pasarían pola pantalla as paisaxes e os fondos, os moimentos evocadores que os camiños xunguían no seu lento decorrer penitente e cheo de inmorredoira espranza.

Ollaríamos o bosque nórdico e os confíns nos que Europa toca a estepa oriental, o paso do Kiu sonoroso de heroismos; noutro rumbo, o nacer dos camiños nas glebas italianas e cómo superan os portos dos Alpes. Nas chairas de Francia os camiños conflúen como as augas obedentes á voz reitora do gran río mestre. Dexergaríamos os santuarios ergueitos sobre dos penedos volcánicos dos Puys, arredor de La Limayne, o París das escolas; os santuarios prestixiosos de Tours, de Limoges, de Nocamadour, de Tolosa, labrados como alfaias por un arte fino de internas raizames populares; as pontes riba dos cadoiros, as landas lentas, os hospitáis e os calvarios; a fonte Dirona de Cahors, cos seus vendáis adorados como númenes polos galos; e a ceñuda muralla do Pirineo, que no solpor autorizado pola vixilancia dos bicos nevados semella conservar o eco da trompa de Roldán.

Despóis da "douce" Francia e a ascensión de Roncesvalles, poboada de presencias carolinxias e do bosque éuskaro, coas súas voces múltiples de prehistoria, viría a luminosidade dos ceos españoles: a gracia da Rioja, o descanso de Santo Domingo de la Calzada, as frores arquitectónicas do craro Burgos de sol e xeadas, os craustros de capitéis como capulos, os trigáis ondeantes á chaira cristaíña de frío, como o pazo das ascéticas mañás por Carrión e Terra de Campos, e a maravilla de rubros mudexarismos de Sahagún, ate as cidades de cercas romanas, León, Astorga. E a entrada en Galicia a traveso do prólogo dos pastoráis vales bercianos e a dura exemplaridade do monte Cebreiro, en cuio santuario de humildes e devotas pizarras cumpriuse o miragre do Santo Graal.

Veríamos aboiar nos horizontes de Galicia, sobre graves castiñeiros e gándaras vestidas en abril pola túnica papilonácea das frores das xestas, o Pico Sagro, consóo do peregrín, anuncio das terras de Santiago; e abrírese na soleira da Basílica o triple arco do Pórtico da Groria, no que o Apóstol, ollando aos seus romeiros, mira ao infindo.

Non podían fallar os camiños do mar, dende os "fiordos" de Noruega, os basaltos de Escocia, as lívidas rías bretemosas de Irlanda, deica o Fisterre galego e a curva xenerosa do golfo dos Ártabros...

LUIS DE ALBA

UNHA CORRESPONDENCIA SINGULAR

A imensa obra de Guimarães Rosa, ademáis de seguir interesando a milleiros de leitores, está atraíndo a curiosidade dun número cada vez meirande de estudosos dentro e fora do Brasil. A fusión orixinalísima das lembranzas dun mundo rústico e primitivo cos datos dunha cultura universal, a mensaxe mística envolveita na narrativa en mestura de relixións e mitos, a incorporación orgánica de influxos proviñentes de fontes múltiples, e, ao cabo, a tentativa audaz de dilatar ao infindo a expresividade e a flesibilidade da lingua, fornecen asunto pra traballos universitarios, pescudas, teses. Ora, a cantos percuran, alén do pracer, materia pra o estudo de Guimarães Rosa, a *Correspondencia* do escritor co Prof. Edoardo Bizzarri ten estraordinaria importancia. A súa publicación polo Instituto Cultural Luso-Brasileiro de São Paulo —en edición fora de comercio— ten emprestado un grande servicio á historia das letras do Brasil.

O interés humano deste intertroque de cartas —34 de Guimarães Rosa, 37 de Bizzarri— consiste en documentar o nacimento e a evolución dunha amistade antre dous homes que práticamente non se conocían, pero cuia estima foi medrando polo amor á mesma obra. Máis dun trecho da *Correspondencia* amosa que Guimarães Rosa considerábase máis portador e trasmisor, que autor dunha mensaxe. De ahí que atopase natural que tradutores e críticos consagrasen a ésta a mesma adicación deslumbrada e integral que el propio lle emprestaba: "Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse *traduzindo* de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no *plano das idéias,* dos arquetipos por exemplo". E, polo feito de se consagraren os dous á mesma tarefa, a cortesía natural e a inesgotable curiosidade intelectual do autor da ficción axuntábanse pra ausiliar na medida do posible ao colega tradutor.

Edoardo Bizzarri, agregado cultural da Italia no Brasil, fino crítico i ensaísta, cuio raro gosto se evidencia na relación das obras que tiña traducido —de Melville, Henry James, Faulkner, Graciliano Ramos—, xa era leitor deslumbrado de Guimarães Rosa antes de o verquer ao italiano, e tivera ocasión de patentizar a súa ademiración ao lle atribuir no 1957, como un dos árbitros, o Premio Carmen Dolores Barbosa. Despóis de traducir a novela *Duelo,* emprendéu e levóu a cabo a xigantesca tarefa de verquer ao seu idioma os dous volumes monumentáis de *Corpo de Baile.* E despóis do pasamento de Guimarães Rosa, cumpríu a fazaña non menos ardua de trasplantar *Grande Sertão: Veredas.*

Ao abeirar as sete novelas de *Corpo de Baile,* o tradutor batía cunha moitedume de termos non diccionarizados e construccións non usuáis; en suma, as mesmas dificultades atopadas polo leitor. Pero mentras éste pode seguir adiante, a consciencia profesional

de Edoardo Bizzarri non lle permitía ler e traducir por alto. Verificaba que non adiantaba facer indagacións xunto a outros escritores que, topando con palabras que ignoraban, sentíanse enrabiados frente ao autor. Dirixiuse, pois, a éste someténdolle longas relacións de termos e frases dubidosos, afastados por espacios en branco, "leitos de Procusto", onde lle cabía a Guimarães Rosa inxerir o competente crarexamento.

O novelista compraceuse en responder ao por miudo, rematando por fornecer todo un glosario ao texto. O xogo, confesaba, infundiulle mesmo un pouco de humildade: "Pois agora é que vejo como certos leitores tên razão de irritar-se contra mim e invectivar-me". Algunhas das súas explicacións son disertacións precisas, complementos valiosos do texto. Así, por exemplo, as dadas verbo do sentido de *vereda*. Identifica plantas e animáis, elucida costumes, levanta contextos pra crarexar sentidos. Mostra cómo de vez en vez recurríu a outras linguas: "*bilbo*, do latín *bilbo, bilbere* —fazer o ruido de auga que se escapa de uma de vasilha, fazer glugu: *bilbit amphora, aqua bilbit*. Achei lindo, e usei no sentido de fazer o ruidozinho d'agua caindo em agua". Revela como a súa memoria, familiarizada con outras linguas, vencella aos fonemas portugueses asociacións doutras linguas: *grimo* "feio careteante, de rosto engelhado, rugoso", evócalle non só *grima* —raiba, odio— e *grimaça* —careta—, sinón tamén o inglés *grim* e o alemán *grimm*, o danés *grimme*. Remata decindo: "Eu quis captar o *quid*, universal, desse radical". Máis dunha vez el mesmo suxire equivalentes italianos. Multiplicando as xustas louvanzas ao tradutor, chega a exclamar co mesmo aparente egocentrismo que, no fondo, era unha manifestación do espavento que lle producía a propia obra: "Tenho medo de pensar que você pudesse não existir".

Ademáis de responder a preguntas concretas, de vez en cando facíalle ao intérprete —como pra premialo— revelacións curiosas, "de propósito, para *abanar* ou *refrescar*, como o assistente vem ao *ring* fazer com o boxeur combatente, entre dois *rounds*". Manifestoulle en segredo que, nalgunhas páxinas de *Dão-Lalalão*, "perpassa uma espécie de paráfrase do *Cántico dos Cánticos*" e noutras "um pouco de Dante", citando tintim por tintim os trechos esleídos no seu texto. Mostroulle en *Cara de Bronze* "uma verdadeira 'estorinha' em miniatura, dada só através de nomes exatos de arbustos", feliz coa argucia do poeta Pedro Xisto que descobrira todo aquel tesouro escondido de propósito. Había en todo eso unha intencionalidade máxico-lúcida, que, polo visto, non sorprendía demáis ao Prof. Bizzarri, eminente dantólogo.

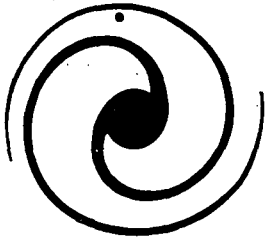
Rematada a tradución de *Corpo de Baile*, Guimarães Rosa emprincipia xa a ter saudade daquel dialogar de cartas, e, sobre todo, pena de parceiro. "¿Que iremos fazer? Você ja imaginou. Você esvaziado, de repente, deste pesado e forçoso trepidar de tarefa, sem ter, diante, este tipo de dificuldades para brilhantemente vencer? Bizzarri, que é que, depois, Você, Você vai fazer?".

Bizzarri non ficaría por moito tempo sin ter que facer. Atoparía outra angueira na versión ao italiano de *Grande Sertão: Veredas*. Pero, desta vez, xa non podería contar coa axuda do amigo pra descifrar os seus enigmas. Doente, sobrecargado, traballado por malos presentimentos, preocupado co ingreso na Academia, Gui-

marães Rosa parece debatírese nas derradeiras cartas nun laberinto sin saída. Soupo aínda da firma do contrato de tradución antre Bizzarri e a editora Feltrinelli, pero finouse denantes de que o traballo se tivese encetado.

En varios trechos da correspondencia, alude a outros "procustos", inquéritos semellantes aos de Bizzarri, e aínda máis copiosos, que lle someteran outros tradutores, especialmente a Sra. de Onís, a quen son debidas as versións inglesas de *Sagarana* e de *Grande Sertão*: *Veredas*: as súas respostas a esta señora e a Meyer-Clasob —publicadas parcialmente na Alemania—, así como a Jean-Jacques Villard e a Ángel Crespo, que compoñen algúns volumes, constitúen un comentario case completo dos seus maiores libros e poseen, por eso, un grande interés.

PAULO RONAI
São Paulo



«VERBA 2»: HOMAXE A ANÍBAL OTERO[1]

Hai agora un ano, a Universidade de Santiago sacóu á luz o primeiro número do tan debecido e agardado *Anuario gallego de Filología*, VERBA. Tras a favorable acollida e grandes eloxios que aquela publicación tivo, agora, logo dun longo ano de traballo e dedicación, sai ó público o segundo número da devandita revista.

VERBA 2 preséntase coma homaxe ó filólogo galego Aníbal Otero, morto pouco hai. Por eso, un grupo de prestixiosos filólogos e lingüistas, algúns deles compañeiros seus no Centro de Estudios Históricos, reúnense nesta publicación arredor da súa señeira figura. Tomás Navarro Tomás, perante a imposibilidade de outra contribución, envióu ó director unha sentida carta de lembranza de D. Aníbal, reproducida na primeira páxina da revista. Como se le ó remate do pequeno estudio sobor do homaxeado que sirve de introducción ó presente número, amáis de ó filólogo que tanto fixo pola súa e nosa lingua, ríndese homaxe a unha "vida honesta, inxustamente maltratada".

A revista organízase en tres apartados: artículos, notas e revista de libros. Imos seguir este orde ó espoñé-lo seu contido.

No apartado de artigos, que ocupa a meirande parte dela, atopamos importantes contribucións tocantes a diversos temas relacionados coa lingua, xa sexan estudios toponímicos, etnolingüísticos, de gramática transformacional, de dialectoloxía ou de problemas morfolóxicos ou sintácticos do galego.

Logo da xa aludida introdución, feita polo Dr. Antonio Santamarina, e adicada a Aníbal Otero, ábrese a revista co artigo de Carlos-Peregrín Otero, *Terminología y teoría gramatical*. O autor, logo de anunciar, segundo a testemuña do propio Noam Chomsky, a terceira década transformacional e salientá-las súas características, pasa á discusión dalgúns términos de moito uso nas derradeiras correntes gramaticales; o importante é que se non limita nunca a dá-las razóns do por qué el escolléu ún e non outro, ou seña, a defender unha determinada terminoloxía, senón que aproveita pra facer algunhas consideracións encol do concepto espresado por tal ou cal término, aportando opinión propias e alleas. Ó remate engade unha longa lista bibliográfica.

Xa no VERBA 1 contóuse coa colaboración do eminente lingüista Harri Meier, da Universidade de Bonn. Hoxe, este autor preséntanos a continuación de aquel artigo en *Problemas de gramática gallega (II)*, no que estudia os medios de espresión verbal de que se vale a lingua galega pra describir feitos ou acións pasados. Como hai un ano, toma exemplos dos *Contos populares da provincia de Lugo* (Vigo, Galaxia, 1972); ó traveso deles analiza sucesivamente o pasado inmediato, o ante-pasado e mái-la futuridade do pasado.

[1] **VERBA, Anuario Gallego de Filología, vol. 2, Universidad de Santiago de Compostela, 1975, 351 páxs.**

O aficionado á toponimia e á historia atopará na revista algúns artigos que lle resultarán particularmente interesantes. Un deles é o de Joseph M. Piel, autor de numerosos traballos encol da toponimia galega e portuguesa, que presenta eiquí *Novos fragmentos de toponimia galega oriunda de nomes latinos de senhorios ruráis medievos.* Parte da base de que, polo menos un décimo do lésico toponímico do NO. peninsular ten a súa orixe no xenitivo posesivo do antropónimo do poseedor ou de calquera outra persoa que por razóns varias puidera deixalo xunguido ó lugar; esta orixe no xenitivo esplica a presencia dun *-i* final en todos estes antropónimos, anque ás veces, e por razóns de fonética histórica do galego, non seña final absoluto. Logo, ó longo do traballo, vai estudiando sucesivamente os descendentes de AVIOLI, INVOLATUS ou AMBULATUS, AVITIANUS, -I, BARBARINI, VETROVIUS/VITROVIUS, PRIAPI; do prerromán CAESARUS, CAISARUS, CAESARO; de ANASTASIUS, LAURI e PINIUS. No remate leva un índice de voces.

Parécenos moi interesante o artigo de Antón Santamarina. *El adverbio gallego,* xa que é a primeira vez que este aspecto da gramática galega merece as atencións dun estudio da categoría do que temos diante. O autor, logo dunhas consideracións de base, pasa ó estudio dos adverbios galegos. Pra facelo empeza por dividilos en *Adverbios propiamente dichos o mínimos,* os que corresponden a un contido simple e admiten a grafía nunha soia verba, e *Adverbios extensos.* Logo, segundo a circunstancia que espresen, agrúpanse semánticamente en distintas clases. Dentro de cada unha delas sempre que haxa posibilidade, dividiránse en *absolutos* e *relativos.*

Santamarina chega a algunhas conclusións interesantes. Hai que salientar que pra el os adverbios non son somentes aqueles da gramática tradicional, senón que, dacordo coas novas tendencias, inxire nesta clase de verbas todas aquelas que teñan como función na frase engadir unha circunstancia ó verbo. Parécenos interesante a súa demostración de que a negación e a afirmación deben estudiarse aparte, xa que son alleas á categoría adverbio. O mesmo ocorre cos chamados adverbios de duda.

Anque éste, como outros traballos do autor, foron feitos sobor da fala do Val de Suarna (Fonsagrada-Lugo), as súas apreciacións e conclusións poden ser aplicadas a todo o dominio de lingua galega, e aínda ó castelán.

En *Tendencias lingüísticas en el español de Méjico,* Aurelio M. Espinosa hijo, da Stanford University, analiza os testos dunha antoloxía de escritores mexicanos, usada na enseñanza do español nos EE. UU., para poñer en evidencia a riqueza de materiales de interés lingüístico que se ofrecen a calquera estudioso nos testos da literatura mexicana ou da Hispanoamericana en xeral.

Ramón Lorenzo é o autor de *El rotacismo en las lenguas románicas.* Este fenómeno, esistente xa no latín, coma noutras linguas, do grupo indoeuropeo, é común a tódalas linguas románicas, ben que nunhas seña máis frecuente que noutras. R. Lorenzo esamina o fenómeno no latín e fíxao cronolóxicamente contra a mitade do S. IV a. C. A continuación analiza o ocurrido noutras linguas indoeuropeas pra pasar xa á evolución na Romania, na que vai pasando revista unha por unha ás linguas ou familias de linguas. En máis ou en menos, o rotacismo esiste en todas elas.

A continuación ofrécesenos un traballo de dialectoloxía, *Palatalización inicial en la Asturias de habla gallega,* do que é autor L. Rodríguez Castellano. Nel traza as estremas do fenómeno polo leste e polo oeste, e vai analizándoo concello por concello. Atópase con que o dito rasgo astur-leonés ten unha grande vixencia neste dialecto galego, como todas as outras características del, e con que chega máis alá dos ríos Navia e Porcia, onde fixara a fronteira Menéndez Pidal. Tamén é de resaltar que coesisten a lateral palatal sonora, en moitos casos máis relaxada cá normal do castelán, e a mediopalatal fricativa sonora. Ao preguntarse pola orixe, inclínase a pensar que é unha prolongación do fenómeno asturián, e que as causas verdadeiras son anteriores á Reconquista.

Tamén de dialectoloxía é o artigo presentado por Constantino García,

da Universidade de Santiago, que leva por título *Resultados del sufijo* -ANA *en gallego*. Empeza o seu estudio trazando unha antigua fronteira do fenómeno, pro que se basa no lésico toponímico. O resultado outido compárao coa fronteira actual, dada por *mañán* e corroborada por outras verbas afíns. A conclusión é que *-án* domina na parte occidental e *-á* na oriental; que a fronteira primitiva situábase máis ó oeste da actual e da que dá Zamora Vicente pró resultado de *-anu*, polo que *-án* vai gañando terreo, deica se aprosimar ou coincidir coa fronteira da "geada".

J. L. Pensado presenta a publicación dun mazo de 120 papeletas con nomes galegos de peixes, de autor anónimo, esistentes na Real Academia da Historia, baixo o título *"Papeletas de nombres de peces" del P. Fr. J. Sobreira*. Pola análisis da letra e algúns indicios descubertos nas follas, pode atribuilas de certo ó P. Sobreira. O artigo divídese en tres partes: unha de presentación das papeletas, outra de lésico, e unha terceira de anotacións lingüísticas ó testo.

De Francisco Marcos Marín, da Universidade de Zaragoza, é o artigo *Problemas de redacción de los diccionarios históricos. El artículo "accidente" en el Tresor de la Langue Française y el Diccionario Histórico de la Lengua Española*. Despóis dun pouco de historia da lesicografía española, pasa ó tema anunciado no título, tomando como base a verba "accidente" pra ver os problemas que se podían prantexar na preparación e tratamento do material. Insiste sobor da necesidade de utilización da electrónica na parte técnica.

Outra aportación á toponimia é a de Abelardo Moralejo Laso co artigo, *Sobre la fonética de ciertos arabismos y el topónimo Albelda*, orixinado nunha discrepancia co profesor Yakov Malkiel, quen, ó falar do -D- enfático do árabe bota de lado o topónimo Albelda. Pra Moralejo non hai dúbida da súa orixe árabe, basándose noutros exemplos nos que a consoante dental sonora enfática *ḍād*, a pesares de ser solar, non asimila o *l* do artigo. Logo fai un pouco de etimoloxía, non soio de *Albelda*, senón tamén de outros arabismos ó caso.

Nada millor cás propias verbas que o profesor Rojo dá como presentación do seu artigo *Sobre la coordinación de adjetivos en la frase nominal y cuestiones conexas*: "Los esquemas de frase nominal *sustantivo* + *adjetivo* + *coordinador* + *adjetivo* (*habitación amplia y soleada*) y *adjetivo* + *sustantivo* + *adjetivo* (*amplia habitación soleada*) no son siempre intercambiables. En realidad la libre opción entre ambas formas sólo es válida cuando ambos adjetivos son no restrictivos y ambos modifican directamente al sustantivo. En el presente artículo se estudian las diferentes posibilidades de coordinación de adjetivos en el interior de la frase nominal. Al comprobar que una de las combinaciones en que no cabe la coordinación es la de un adjetivo restrictivo con otro no restrictivo, y tras explorar sus diferencias semánticas, se examinan los últimos trabajos sobre este tema realizados desde la perspectiva generativa-transformacional, en los que podrían encontrarse datos que apoyaran la idea de que existen diferencias funcionales entre ambos. Dado que no parece confirmarse esta hipótesis, se intenta mostrar que la explicación del hecho radica en que cuando estos dos tipos de adjetivos se dan en una misma frase nominal están en lo que Dik (1968) ha llamado un diferente "nivel de estructura jerárquica". Esta misma explicación es válida para todos los demás casos de modificadores del sustantivo —y podría ser ampliada— que, a pesar de desempeñar la misma función, tampoco pueden aparecer coordinados". (p. 193).

Os derradeiros artigos son dous de etnolingüística: *Notas etno-lingüísticas da terra de Melide: O pan*, de Ramón Fraga García, e *Notas etno-lingüísticas de Toba*, de Susana López Facal. O autor do primeiro, encirrado pola falta de atención que ó lésico se lle adicóu no ambicioso traballo *Terra de Melide*, dispúxose á confeción do *Vocabulario de Mellid y cercanías*, presentado como tesis de licenciatura na Universidade de Santiago no ano 1968. Hoxe, unha parte de aquel vocabulario sírvelle prá redación deste traballo

encol do pan, aspecto importante da vida melidesa pola sona que tivo inda en terras lonxe daquelas. Fraga parte do *grau* e vai esplicando a nomenclatura e mái-los procesos de elaboración deica outer o pan.

Máis estenso é o de Toba.. Consta dun limiar, de aspectos xerales; logo, nunha longa serie de capítulos vaise falando de todos e cada un dos aspectos da vida de Toba, así como da flora e fauna da zona. Ao remate a autora engade un vocabulario coas palabras aparecidas no testo e outras que non houbo lugar pra seren incluidas.

Como xa dixemos, despóis do apartado de artigos hai un segundo de notas, no que se incluien dúas aportacións, a de J. M. Penas Patiño e Carlos Pedreira López, titulada *Nomes galegos do "Erithacus rubecula" e do "Troglodytes troglodites"*, e a de A. Santamarina, *Testos e noticia da fala de Nogueira* (Lugo).

O terceiro apartado é a Revista de libros. Parécenos interesante xa que se non limitan os autores das críticas a deixar constancia de tal ou cal publicación, senón que fan unha análisis estensa e pormiudo do contido, os acertos e máis os erros das tales obras.

M.ª R. ALVAREZ BLANCO

LA PARROQUIA RURAL EN GALICIA, por José Fariña Jamardo[1]

O tema da parroquia rural é un dos temas fundamentáis pra todo intento de ordenación política, administrativa e económica de Galicia. Así foi reconocido sempre por todos cantos se preocuparon da realidade galega, que invariablemente sinalan a parroquia como unidade social e básica na estrutura natural da Galicia rural. Este feito foi asimilado pola Igrexa, que se adaptóu perfectamente, na súa organización, a esta estrutura natural. En cambio, foi teimosamente desconocido pola Administración, que se implantóu en Galicia a través do Concello, sin dúbida idóneo para outras terras nas que a organización da poboación se basa en núcleos concentrados, mas evidentemente artificioso no caso de Galicia.

Este problema, de primordial importancia para nós, conta, sorprendentemente, con poucos estudos. Hai, sí, moitas mencións, moitas referencias ao problema e á súa importancia. Hai tamén algúns estudos espléndidos sobre algunha parroquia determinada. Mas faltaba unha obra que acometera o estudo do problema en conxunto. De ahí que este libro "La Parroquia Rural en Galicia" que acaba de publicar José Fariña Jamardo resulte de grande oportunidade e do meirande interés.

O autor dedicóu catro anos á investigación do tema para presentalo como tese de doutoramento na Universidade Complutense. Especialista en Direito local con ampla experiencia na realidade galega, estaba en condicións óptimas pra emprender ese labor. A súa íntima familiaridade coa nosa cultura facilitáballe a comprensión de tódalas peculiaridades da entidade parroquial, de xeito que a ordenación sistemática do traballo poida abranguer a complexa amplitude que a parroquia rural galega ofrece.

Despóis de considerar a orixen da parroquia eclesiástica en xeral, Fariña Jamardo detense a analizar os datos e as teorías existentes sobre a orixen histórica da parroquia rural galega, que na súa entidade sustancial preexistía á cristianización e condicionóu o seu desenvolvemento orgánico en Galicia. Estuda asimesmo a evolución histórica da parroquia, ora como unidade relixiosa ora como unidade socio-económica e administrativa. Final-

[1] Instituto de Estudios de Administración Local. Madrid, 1975.

mente, detense a considerar a súa actualidade como entidade local, tanto desde o punto de vista do direito municipal comparado como desde o punto de vista da doutrina inspirada na realidade galega.

Neste libro de 480 páxinas, Fariña Jamardo reune, ordena e analiza un copioso, diverso e moi importante material relativo ao problema da nosa parroquia rural, tanto no que se refire ás suas orixes como á súa evolución histórica. Mas non realiza toda esa laboriosa pescuda como un esforzo puramente erudito, senón que a orienta á comprensión da súa realidade actual e, sobre todo, á súa posible inserción nunha futura ordenación estrutural da nosa Administración que se queira orientar na liña da concordancia coa realidade.

José Fariña Jamardo é o noso único doutor no campo dos estudos xurídico-administrativos da parroquia rural. Con esta obra conquerín brillantemente na Universidade Complutense ese rango académico. Pra cantos nos preocupamos pola vitalización intrínseca de Galicia, estudos como este do doutor Fariña Jamardo son puntos de apoio imprescindibles. Confiamos en que a experiencia e a ciencia adquiridas no estudo do tema o animen a emprender o estudo dunha "Ordenación Administrativa da Galicia Rural", feita con criterio galego, ou sexa, feita desde o punto de vista da realidade de Galicia.

R. P.

LA POESÍA DE VALLE-INCLÁN. DEL SIMBOLISMO AL EXPRESIONISMO, por Emilio González López [1]

A poesía de Valle-Inclán ten sido cáseque esquecida pola meirande parte da crítica, quizaves polo irresistibel engado que oferece a súa ricaz obra dramática e narrativa. Pois si se descontan algúns cortos traballos sobor da súa lírica, alén do meritoso libro de M. Borelli, as *Claves Líricas*, non foran estudadas con xusteza deica que o profesor González López levóu a cabo esta tarefa co presente libro.

Ben coñecemos a laboura de González López en favor da nosa cultura, e tamén a feita encol da obra dramática de Valle-Inclán, en cuio estudo deixóu ben afincado o fondo e nidio coñecimento dos movimentos artístico-literarios que apareceron ao cabo do derradeiro século e se desenrolaron a comenzos do presente.

Seguindo unha liña semellante á empregada no estudo da obra dramática de Valle-Inclán —o acercamento crítico e a laboura de análise son diferentes—, González López achégase, esta vegada, ás *Claves Líricas* pra conquerír o análise máis espelido deica hoxe feito sobor da lírica de Valle-Inclán.

A ricaz habelencia do poeta pra metabolizar todo novo xeito de facer arte literaria, e logo manifestala tocada do seu espíritu xenuino creador, é o que procuran as páxinas deste estudo. Así, pois, as diferentes posturas estéticas do poeta son analizadas polo crítico dacordo coas características do decadentismo, simbolismo, parnasianismo, expresionismo, surrealismo i existencialismo, deixando en evidencia á crítica superficial acostumada a situar a Valle-Inclán dentro do mal chamado "modernismo". González López non nega a modernidade do poeta, senón que casi todo o libro está adicado a probala; pero unha cousa é ser moderno —sentir as inquedanzas de novas estéticas, técnicas, temas e formas—, e outra é ser modernista, dende o punto de vista artístico-literario, o que siñifica que o escritor queda pechado no decadentismo e parnasianismo, as dúas correntes estéticas que dan nome ao "modernismo". Como dice González López, Valle-Inclán non foi alleo a estas estéticas na súa lírica, pero "non teñen importancia en el co-

[1] Editorial Universitaria. Universidad de Puerto Rico, 1973.

mo estéticas independentes, senón como parte da súa visión simbolista ou expresionista".

Neste traballo analítico non se estudan as *Claves* no seu conxunto, xa que o crítico —dispois de axeitalas dacordo cos elementos estéticos, temáticos e métricos— vai á procura das características que cada unha poida ter, pra logo situalas na debida corrente artística. En *Aromas de leyenda,* a traveso dun artellado análise das fórmulas artísticas, formas métricas e temática, González López non dubida en afirmar que se disteran as características do simbolismo, o que proba de abondo. A constante do tema relixioso dunha Galicia celto-cristián e lendaria, que a fai eterna e trascendental, está espallada en todo este volumen das *Claves.* Alén do tema están as formas métricas da tradición medioeval galega e castelán que imprimen ao devandito volumen un senso de paradisíaca quietude e acougo, que só a estética simbolista sabe expresar artísticamente.

Ao estudar *El Pasajero,* o crítico fainos ver cómo Valle-Inclán amosa neste volumen un período artístico transicional, xa que se atopan poemas nos que a temática e ritmo cambean, dando ao seu arte lírico un senso de renovación incerta. Os temas autobiográficos, nos que están refrexadas as inquedanzas espirituales i estéticas do poeta, os temas americán e oriental, alén do novo ritmo do verso e a ricaz variedade de formas métricas son riscos que González López apunta pra nos sinalar cómo Valle-Inclán se vai arredando da estética simbolista, pra se mergullar na corrente expresionista. Neste volumen que, cronolóxicamente é o derradeiro dos tres que forman as *Claves Líricas,* o autor descubre a loita do poeta polo desenrolo artístico da súa lírica.

O estudo da versificación de *El Pasajero* sirve pra deixar en claro o ensaio que o poeta fixo de formas métricas diferentes ás empregadas en *Aromas de leyenda,* xa que a nova temática e o ritmo movente de *El Pasajero,* esixían o uso de versos máis cortos que desen movilidade e viveza aos temas tratados.

La Pipa de Kif é o terceiro volumen que González López analiza neste estudo apresentando a complexidade técnica, estética, temática e métrica, o que fai do poeta un artista cheo de arelas de superación. O análise metódico de González López descubre a outa sensibilidade poética de Valle-Inclán, quen acusa, de súpito, as novas fórmulas europeas de facer arte literario, e seguíndoas conquire crear unha nova lírica española que non ten ren que ver co "modernismo".

Por medio do expresionismo prantexa o poeta, neste volumen, a temática dos valores humáns máis trascendentales, ollando a roíña e crevadura dos mesmos dun xeito grotesco, pra disterar a dor como valor social eterno. Esta temática fica lonxe dabondo do "modernismo".

Esmoídos todos estes elementos polo crítico, é doado comprender o arte lírico dun Valle-Inclán mergullado nun mundo artístico máis de vanguarda que modernista, xa que na procura de temas máis humáns, expresividade singular i emprego de formas e técnicas novas atópase unha pegada de superación sobor das empregadas polos poetas líricos españoles daqueles días.

Alén da temática, técnica e formas métricas de que o poeta bota man a traveso destes volumens das *Claves Líricas,* as cales estuda González López con tino neste libro, o crítico analiza certos motivos e símbolos atopados na linguaxe e nas cores da poesía lírica de Valle-Inclán. Estes elementos fican encadeados ás diferentes estéticas polas que percorréu o poeta, tendo disterados siñificados dacordo coas canles artísticas en que verquera os seus versos. As cores estudadas por González López son: o branco, bermello, gris, negro, azul, verde, amarelo, dourado, violeta, rosa, malva e morado. A gama é largacía, e o estudo ben acadado. En conxunto, o presente libro de González López descobre a un Valle-Inclán lírico de outa valía e ricaz habelencia artística, alén de situar ao poeta nas verdadeiras correntes estéticas que ensaióu, rompendo, deste xeito, o mito dun Valle-Inclán exclusivamente "modernista" como creador lírico.

AMADO RICÓN

«A GALICIA RURAL NA ENCRUCILLADA», colectivo[1]

"*A Galicia campesiña é o principal protagonista do subdesenrolo no noso país*", sulíñase no limiar do libro. Na nosa situación a afirmación convirtíuse xa nun axioma incustionábel. Non hai máis que sair do círculo das cidades e botar unha ollada arredor: istas cousas adepréndense a simple vista. Pero hai máis: nesa Galicia campesiña e subdesenrolada vive (ou sobrevive e resiste, non o sei) a meirande parte da poboación do país; no seu habitat humán aconchegóuse durante séculos a singularidade dunha cultura, un idioma, un xeito de mirar e vivir as cousas ameazadas polo progreso mesmo, que viña escrito en letras alleas; na realidade rural medraron as grandes doencias históricas e socioeconómicas, mais —o que son as cousas— no seu aillamiento pervivíu, anque a costa de comprexos e traumas inesquencíbels, o esprito antigo da terra, a alma e a cultura dun pobo (aínda que os seus propios protagonistas non se decataran delo).

As duas terceiras partes da poboación galega viven no campo, do campo e pra o campo. Galicia mesma é unha grande ruralidade cas raíces fondamente chantadas nas súas leiras e na que as cidades semellan, ás veces, illas estrañas e alleas.

A agrupación cultural "*O Facho*" da Cruña, en colaboración co Colexio de Abogados, axuntóu no seu día un bó fato de especialistas pra falar desta realidade doente. Agora que dende a cidade, cicáis un cacho menos cega e menos parva, podemos botar unha ollada intelixente sobor da meirande parte do país galego e atopámolo canso, vello, esgotado e crítico. Domingo García-Sabell, Xosé M. Beiras, Gallego Joreto, Orjpales Pita, Ramón L. Suevos, Vilas Nogueira, Xosé L. R. Pardo, Abad Flores, Valentín Arias, Xaquín Gómez Barros, Avelino Pousa Antelo, Camilo Nogueira e Xosé G. de la Huerta Fidalgo axúntanse pra matinar, escribir e logo falar da realidade campesiña de Galicia, que é matinar i escribir sobor da Galicia mesma, as súas raíces, mágoas e contradicións. Cada un deles aporta a súa especialidade i esperencia no estudo directo desa realidade, e o resultado é un conxunto descobridor, valioso.

Dende a realidade antropolóxica até aspectos máis concretos da probremática rural o libro é unha variada nómina de tenzas representativas: a emigración, a meiciña, arquitectura, relacións económicas e sociáis, o dereito, o ensino, o novo papel da Eirexa, a industrialización, etc. Poucas veces temos a posibilidade de atopar nun mesmo volume un análisis tan variado e, ao mesmo tempo, tan en profundidade. O libro ten a importancia de todo vehículo de coñocemento.

Na Galicia rural confrúen hoxe os factores máis conflictivos e probremáticos do futuro económico, social, lingüístico e cultural do país galego. Históricamente Galicia atrancóuse caseque de sempre nas encrucilladas: sen nobleza autóctona, sen burguesía. Nas portas dunha industrialización que ven imposta e, nalgúns casos, amósase craramente *colonizadora,* pero que promete postos de traballo, mellor nivel de vida e o fin da emigración, porque o falar non ten cancelas, a unha caste campesiña empobrecida e subdesenrolada (un subdesenrolo dentro de outro subdesenrolo xeral), nas portas disa industrialización *dende fora* Galicia vese obrigada a tomar, no millor dos casos, decisións de urxencia cun descoñocemento ausoluto da súa propia realidade, tanto histórica como presente. Ese descoñocemento da realidade do país, tanto pola banda da Adeministración Central como dos propios galegos, engaiolados polo canto dos "paxaros do desenrolo" (que ten que ser dun xeito, e nada máis que dese xeito, asegún eles), leva a situacións de craro colonialismo interior —como dí Suevos no seu traballo— ao curtar polo mesmo patrón do Estado español realidades diferentes e moitas veces encontradas.

---

[1] García-Sabell, Beiras, M. Gallego, M. Orjales, R. L. Suevos, Vilas Nogueira, Pardo, Abad Flores, Valentín Arias, Gómez Barros, Pousa Antelo, C. Nogueira e X. G. de la Huerga: **A Galicia rural na encrucillada**, Galaxia, Vigo, 1975, 432 páxs.

Estamos no de sempre: o que sirve pra Toledo non sirve pra Castellón de la Plana, e no caso do noso país a cousa nótase máis porque non é unha diferencia escrusivamente fisiolóxica ou xeográfica, é un xeito de mirar e vivir o mundo, iso que se chama *cultura*. A *cultura* de Galicia (ímoslle dar ao termo o seu senso amplio, abranguedor i etnolóxico) chucha aínda da realidade rural, a pesares dos gromos cidadáns e universitarios, como dos oríxenes, dos berces antigos, e falar dunha crise de ruralidade é necesariamente falar dunha crise, dunha encrucillada da Galicia na súa totalidade e na súa singularidade histórica.

Aínda está recente unha resolución da Dirección Xeral de Sanidade asegún da que, baseándose en razóns sanitarias, hixiénicas, etc., prohibía calquer xeito de comercialización dos productos do porco procedentes, das matanzas familiares. A resolución viña firmada en Madrid e, coma sempre, era igoal pra toda España. Somentes os paisáns galegos protestaban porque a medida supón o derrubamento ausoluto dun réxime económico do que secularmente viviron milleiros de familias. É moi posíbel que o sistema sexa anticuado (eu non son economista), mais ven acorde ca estructuración xeral i estructural do país durante séculos, e o país non tivo outras oucións. Poderíamos pór máis exempros: as cuotas da seguridade social agraria, a repoboación forestal, o ensino nas escolas ruráis, as factorías de Celulosa, etc. Poderíamos seguir nomeando cousas, algunhas moi sutiles e disimuladas, pero abonda co dito.

Detrás de todo isto, durante séculos tamén, hai unha situación de dependencia e, ao mesmo tempo, de descoñocemento ausoluto da realidade doente e ameazada que, nembargantes, ven resistindo. Pero os tempos xa non son os mesmos de denantes e cada día que pasa —sempre nas encrucilladas— os riscos son máis grandes. Ou Galicia colle o adival do carro nos prósimos anos ou o progreso —escrito dende fora e con intereses alleos— marcará vieiros definitivamente ao marxe do país e cada vez máis difíciles de arranxar.

"*A Galicia rural na encrucillada*" propón a necesidade do coñocemento serio, científico e interpretativo da nosa realidade, propón —tamén— a necesidade de pensar *en galego* sobor do noso país. Cada ún dos autores (trece) resume dalgún xeito a súa propia postura e as súas tesis respecto do probrema galego e, ao mesmo tempo, propón unha maneira de pensar (e actuar) xunguidos todos polos mesmos intereses.

VICTOR F. FREIJANES

LOS PRECURSORES, por Manuel Murguía [1]

A decisión de reeditar esta obra de Murguía é un verdadeiro acerto cultural; a decisión de o facer mediante a reproducción facsímil da primeira edición é un verdadeiro acerto editorial. Culturalmente, botábase de menos a presencia desta obra no mercado do libro galego. Editorialmente, foi moi atinada a idea de nola presentar tal e como aparecéu, hai 90 anos, ao frente da "Biblioteca Gallega", certamente unha das realizacións máis importantes da nosa historia editorial.

Este libro de Murguía deulle o nome á súa xeración, que pasóu a ser conocida na historia das nosas letras como a xeración dos Precursores, da mesma maneira que a rexista "Nós" llo deu, no noso século, á xeración que identificamos con ese nome. É, quizáis, o libro de Murguía máis conocido e máis consultado. Cantos se teñen ocupado de Rosalía, de Pondal, de Vicetto, de Faraldo, de Aguirre, tiveron precisión de o consultar, e sempre será unha fonte imprescindible para o estudo desas figuras. De ahí a importancia e a oportunidade desta reedición.

[1] Editorial de «La Voz de Galicia», 1975.

De tódolos *precursores*, é mesmamente Murguía a personalidade máis lúcida e máis firme na identificación con Galicia. Ningún outro tiña unha conciencia tan clara e tan fonda dos direitos, das mágoas e das necesidades do pobo galego; direitos, mágoas e necesidades que Murguía asumíu plenamente deica o punto de os convertir en condicionante fundamental da súa propia vida. Pódese decir que foi un home cuia longa vida se consagróu por enetiro a Galicia. E *non somentes* na súa abnegada actividade cultural e política personal senón tamén no seu constante esforzo por estimular a actividade cultural e política dos demáis ao servicio de Galicia. A obra galega de Rosalía, a de Pondal, a de Curros, a de Saco y Arce e tantas outras que forman o núcleo do noso Rexurdimento quizáis non se terían producido de non ser polo influxo estimulante de don Manuel Murguía.

Estas características biográficas fixeron de Murguía un dos máis profundos conocedores da realidade galega do seu tempo. Ninguén como el nos podería dar unha imaxen viva e testemuñal dos problemas e dos homes da Galicia do XIX. Neste fermoso libro dános unhas cantas semblanzas de varias figuras galegas do seu tempo. Moito temos que lamentar que a este libro non lle seguiran algúns tomos máis coas semblanzas de tantas figuras importantes que Murguía conocéu e tratóu.

A iniciativa da "Editorial la Voz de Galicia, S. A." de reeditar este libro e de anunciar outras reedicións da "Biblioteca Gallega" merece loubanza sin reservas. No seu tempo, don Andrés Martínez Salazar e don Juan Fernández Latorre prestáronlle un servicio fundamental á nosa cultura ao crearen esa "Biblioteca Gallega". Nada máis xusto que facela de novo presente no noso mundo cultural.

R. P.

INDEX INDICENTE, por Xohán Ledo [1]

O autor deste cartafol de dibuxos ten ganado praza indiscutible como ilustrador. A súa laboura ao longo de vintecinco anos de vida da "Editorial Galaxia", acretouno como creador singular no arte do libro, galego neste caso. Os deseños ilustradores dos textos, as tapas concebidas con feitío universal axeitado á nosa peculiaridade, quedan como testemuño auténtico dunha longa etapa de vida editorial, da que Xohán Ledo foi glosador principalísimo, e sigue séndoo aínda. Si repasamos os centos de volumes tirados do prelo ao longo da existencia de "Galaxia", podemos facer un reconto do labor que nos eidos da diagramación e da ilustración se lle debe ao autor de *Index indicente*. Todo el é proba inconcusa do seu talento, da sagaz percepción do seu dexergar, da seguridade do seu dibuxo.

Neste cartafol no que se inxiren cincoenta e cinco dibuxos, cunha Nota bene amecida, tiduada "De còmo un lapsus linguae faise un lapsus calami", ponse de evidencia a persoalidade de quen os fixo. Trátase dunha coleción de dibuxos, animados todos eles polo mesmo pulo; marcados todos por igual co calco dunha sensible e baril inventiva.

No aviso co que os editores presentan o cartafol, advírtese que nel hai unha liña afín coa de moitos miniados medieváis. Afinidade que se manifesta no tema, de primeiras. Porque ten como un propósito máxico xurdido das fondas singularidades que resultan do carácter galego: do humor, das arroutadas, do senso de misterio que o peculiarizan.

O dibuxo que, ao longo de máis de medio cento de páxinas, decorre con intelixente variación neste volume, revélase con categoría de signo. Trátase do índice da man —index—, convertido en protagonista da historia que o dibuxante quere revelarnos. Do mesmo xeito que o pulgar das nosas figas, o índice de Xohán Ledo traduz un semellante senso máxico. Ese índice orienta a nosa ollada, defínea, imponse a nós e posee un valor de feitizo.

[1] Ediciós do Castro, Coruña, 1975.

Como din os editores, estes dibuxos amosan unha evidente singularidade dentro do panorama do arte galego de arestora. O libro —adicado a Luis Seoane— reflexa así un alto valemento gráfico. E non soio eso, sinón que representa tamén unha importante aportación ao renacimento artístico dos nosos días.

¿Hai humor neste cartafol? Quezáis. Sabido é que o humor non é mesmamente un esaxero, sinón unha nova escada de valores procedente dun exame dos replegues máis fondos da alma. Este exame exércese sobre dún mesmo, máis que en modelo alleo. Unha facultade do humor é o de considerar o sustancial e o accidental mesturados, o nivelalos ao seu xeito, o facer que aparezan igualmente importantes. Dáse así unha visión imprevista do que un feito pode ter de virtuoso e defeituoso a un tempo. Pra elo non hai que ter medo a se disecar, a se clavar o propio aguillón.

De certo, Xohán Ledo non é un humorista ao estilo como esta palabra se entende. Nada máis lonxe da súa intención que provocar por eso en nós unha sorrisa compracida. O seu intento é doutro orde, exércese en frío.

Os dibuxos de *Index indicente* impóñense, por outra banda, pola súa simplicidade; pero tamén pola súa penetración, polo difícil acerto de espir deica acadar o valor esencial da liña. I ésta é, antre outras, a nota que Xohán Ledo revela no seu cartafol. Trátase de síntesis gráficas que espresan unha fisonomía e descobren un mundo especial. Cada liña —dada a súa concentración— val por moitas outras. E nunha chea de casos supera a significación comunicativa da palabra.

Compre sinalar que a óptica do dibuxante é libre. O artista válese dunha maneira de ollar que lle é personal. Emprega así unha linguaxe que hai que saber descifrar, penetrando o seu senso e o seu significado. Ven ser, asemade, como unha certa poesía e un a xeito de humor; nota a un tempo formal i espritual. Como o propio autor dixo: si se bota unha ollada sobre dos seus dibuxos, descobrirase un sinal que informa. Velahí porque aquéles non veñen ser outra cousa que unha linguaxe informante.

A linguaxe que informa neste cartafol é a do dedo índice, caracterizada polo seu senso espresivo. Con el o dibuxante sinala unha serie de cousas. E neste senso, o dedo indicador cobra unha capacidade de lingua. Velahí a razón de que García Sabell dixese que, ao seu xuicio, hai neste cartafol "verbas insolentes, ineducadas, como o dedo índice".

Cada dibuxo revela de seu un significado. O autor ponlle como pé unha lenda, según costume en moitos dos nosos dibuxantes. Pero a singularidade desta lénda radica en que non está feita por frases, sinón por letras soltas. Por ser así, apuntóu moi ben o propio García Sabell que as letras proveñen da imaxinación do autor, sen obedecer a ningunha lei prescrita de antemán. "A man faise independente do autor. O dedo arríncalle letras. As letras, caóticas, son o dedo frente á propia intuición do artista. Ao artista resístenselle as palabras e sai ganando a parte plástica".

Eis, pois, a aportación dun dibuxante dos nosos días, que con linguaxe de hoxe reanuda unha liña máxica que ten lonxanos precedentes nas fondas singularidades do noso arte miniado medieval.

S. L.

A BIBLIA DOS NENOS, por A. M. Cocagnac e Rosemary Haughton [1]

A seria obriga que as cencias eclesiásticas teñen perante ao feito cultural e lingoístico galego fica aínda lonxe de ser un concepto adequerido e socializado na concencia cristián das élites dirixentes da Eirexa. Se ben o movimento litúrxico encetóu fai anos unha xeira diversa e vai amosando unha receptividade crítica e positiva na "low church", bótanse nembargantes a faltar proieutos decididos no xeito de pubricacións periódicas, estudos monográficos

[1] Versión galega: Xosé Manuel R. Pampín, Lois Rodríguez, Anxel González Núñez. Edita «Sept», Santiago, 1975.

sobor dos fenómenos peculiares da relixiosidade popular galega (poño por caso), centros rexionáis de estudos interdisciplinares e pubricación subseguinte deses estudos, etc...

Mérito recoñecido neste campo, compre adxudicalo á editorial "Sept", pioneira na tarefa de espallamento das labouras xa realizadas e propulsora de proieutos de traballo no sector da divulgación dos textos base, coma no caso da tradución ao galego da Biblia dende os textos críticos orixináis agora en curso, e que esperamos se vexa rematado sin meirandes dilacións.

Pubricada conxuntamente coa editora catalana "Nova Terra", ven de aparecer a *Biblia dos nenos*. Trátase da versión galega da "Bible for Young Christians" de tanta sona no mundo anglosaxón, dada ao prelo pola Geofrey Chapman Ltd de Londres no 1966, e abondantemente traducida. Coido non esaxerar se afirmo que coeste libro temos un dos maiores acertos de "Sept", dunha cara pola disposición pedagóxica e contido do texto, doutra pola súa esquisita presentación.

Unha das chatas das vellas "Historias Sagradas" ao uso, decote suliñada pola crítica da pedagoxía relixiosa, foi sempre o manter a presentación dos feitos bíblicos ao nivel narrativo dos contos de fadas negando a aproximación posible aos textos da parte dos nenos. O acerto do presente libro consiste en manter, polo medio de paráfrasis e selección de textos, unha liña de fondo antropolóxico-relixiosa na que se enxergan a leenda e a historia coa reflexión teolóxica no entorno dos temas fontáis: Home, Fé, Sociedade.

Dende un discurso somellante o que vai agromar no pequeno lector vai ser, non tanto unha serie de datos ou conceptos senón actitudes que resposten ás estructuras fundamentáis permanentes na vivencia da fé de todolos tempos: opción de senso na vida, apertura ao outro, acción no mundo, reconciliación, solidaridade.

A parte adicada ao Antigo Testamento fai central a figura do povo no seu devenir histórico; a relación Povo liberado/Presencia de Deus; as categorías de Verdade e Xusticia nas que se fai carne o pulo da espranza. Os textos dos Salmos acompañan os pasos da narración co seu tono reflexivo.

A disposición do Novo Testamento presenta un desenrolo xenético: Dende o feito da concencia e identidade das primeiras comunidades, chégase recuando hastra a figura de Xesús de Nazaret e o seu modo de vida coma instancia última. Eiquí son os textos das cartas paulinas os que desenrolan as posicións fundamentáis cristiáns. Unha vez máis nos momentos cruciáis déixase falar aos textos de xeito inmediato (Parábolas, Discurso do Monte, Pasión). Remata a exposición coa presencia individual de testimuñas de vida: Esteban, Felipe, Pedro, Paulo.

A presentación no que se refire a espacios e ilustracións é dunha inxenuidade e plasticidade no figurativo e nos colores, nos que de novo corríxese o cliché alleante da imaxinería mítica ou kitsch, pra acoller un mundo máis cotidián e expresivo.

Falemos da laboura dos traductores: Pra os textos introductorios Xosé M. Pampín e Lois Rodríguez escolleron un nivel de lingoaxe moi coidado e axeitado polo seu carácter a esta obra; as descripcións adoitan o ar levián e comunicativo do xénero e fala das narracións oráis, un vocabulario ricaz máis doado de entender, cheo de expresións sinxelas e concretas do mundo dos pequenos.

Ánxel González, responsable dos textos bíblicos, amosa a rara capacidade de por en verbas de fonda e lixeira espontaneidade unha fidelidade non escravizada etimolóxicamente senón estructural, coma a que compría esperar dun especialista do seu creto no ámeto da exéxesis actual: Alfaias do seu traballo nunha posible escolma poderían ser o "Canto do Pote" (páx. 98), o Salmo dos exiliados (páx. 84), o Isaián Canto do Servo (páx. 107), o Salmo 23 (páx. 112).

Non nos resta neste intre máis que anceiar a difusión debida pra obras deste xénero e felicitar aos traductores e á editorial polo traballo realizado.

XOÁN C. RODRÍGUEZ HERRANZ

A TRADUCIÓN GALEGA DA «CRÓNICA GENERAL» E DA «CRÓNICA DE CASTILLA»

Ven de se publicar o primeiro volume da *Traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla,* que contén a introdución, o texto e o índice onomástico. Trátase dunha obra fundamental pra o conocimento da lingua galego-portuguesa medieval. É un dos textos en prosa máis antigos —sitúase a finái do século XIII ou comezos do XIV, antre 1289-1312)— e por elo moi merecente de se ter en conta pra ollar o estado da lingua ao se encetar o século XIV.

O contido do volume, cun total de 1.009 páxinas, é o seguinte: Na introdución faise referencia a todos os autores que, ao longo dos séculos, conoceron o texto publicado; e realízase un estudo ao por miudo dos manuscritos que o conservan, así como da lingua do mesmo, tencionando crarexar si se está frente dun texto galego ou portugués.

O texto crítico —debido ao Prof. Ramón Lorenzo— reproduz o contido do manuscrito principal sin adulteracións. Vai acompañado de notas, nas que se recollen as variantes doutro manuscrito. Compárase, asemade, constantemente o texto impreso coa *Crónica General* española, coa *Crónica de Castilla* e coa *Crónica de 1344* portuguesa, pra ver así en qué lugares coinciden os ditos textos e cándo se afastan. Deste xeito pódese apreciar de qué maneira o conde D. Pedro de Barcelos empregóu o da *Crónica de 1344.*

No índice onomástico recóllense tódolos nomes propios (de persoa, de cidades, ríos, etc.), indicándose sempre tódalas voces que aparecen no texto, referidos á páxina, e ofrecendo as formas diverxentes dos outros textos cos que se compara a *Crónica.* Deste xeito convírtese nun magnífico útil de traballo, si se quere obter información en col dalgún persoaxe, topónimo, etc.

O segundo volume, que está xa disposto pra o prelo, contén o vocabulario, e a súa importancia é estraordinaria pra o léxico e para a historia da lingua portuguesa. Recóllense nel todas as palabras do texto, indicando tódalas voces que aparecen. Ao mesmo tempo sinálase a etimoloxía, e complétase cada artigo con abondosísimos exemplos tomados doutros textos medieváis galegos, portugueses e casteláns. Trátase de dexergar os diferentes valores que ten cada palabra na Edade Media, con referencia a posibles troques semánticos.

Todo esto fai que a obra, en edición do Prof. Lorenzo, resulte indispensable en calisquera biblioteca.

PIER PAOLO PASOLINI E A SÚA PRIMEIRA NOVELA

Os medios de difusión informaron con sensacionalismo en col do dramático pasamento de Pasolini. Nesta circunstacia parécenos axeitado referírmonos á primeira novela saída da súa pluma. Trátase de *O soño dunha cousa,* que toma o tíduo dun párrafo dunha carta de Marx a Ruge, e que o autor emprega como epígrafe: "Revelarase daquela que o mundo ten dende hai moito tempo o soño dunha cousa...".

Aparecen aquí as características principáis do estilo de Pasolini. A pro-

sa case esquemática, o relato direito, case despoxado, fallo de todo tipo de digresións —literarias ou argumentáis—, a íntima ternura coa que o escritor recrea os seus persoaxes preferidos, eses adolescentes e mozos a quenes ollamos nas súas primeiras esperencias de vida, enfrentados a un mundo hostil.

Estes de *O soño dunha cousa* son campesiños que dende a súa ignorancia —que non é simpleza— intúen e anceian unha realidade millor; e, como aínda non conocen a rebeldía, como aínda conservan a súa pureza e son vitáis e plenos, entréganse enteiros ao riso, ao baile, aos goces da amistade e dos primeiros amores.

De certo, Pasolini non foi un grande escritor. Non conocéu desmasiado de preceptivas ou de xéneros. Non foi, en todo caso, un literato. Os seus libros —considerados dende un punto somente formal— carecen dunha sólida ou armoñosa estrutura. O que posee unha estrutura máis ríxida, *Teorema*, é, ao mesmo tempo, o máis esquemático.

Pasolini foi, en troque, un gran intuitivo, un escritor que, según a fórmula de Borges, ten soñado de primeiras os seus soños e despóis púxose a escribilos. E foi un home que vivíu e fixo súa —do especial xeito en que o fai o auténtico creador— unha realidade que lle tocóu fondamente e que el devolvéu en páxinas transitadas por unha inocultable emoción: Neste caso, a da rexión de Friul nos anos inmediatos ao remate da guerra.

Emporeso *O soño dunha cousa* é un testemuño vivo e un relato que, nos seus millores momentos, lembra o intimismo e a ternura dun Pratolini.

A GALIZA, O GALEGO E PORTUGAL

No mes de xaneiro do ano 1971 celebrouse no Museu Machado de Castro de Coimbra, unha "Semana Cultural Galego - Portuguesa". Naquela ocasión proferíu unha conferencia o seu orgaizador, Prof. Rodrigues Lapa, co tiduo que encabeza estas liñas, e que agora ven de se publicar en separata da revista conimbricense "Biblos".

Galicia —dí o profesor de Anadia— non remata no Miño, sinón que se alonga soavemente deica as marxes do Mondego. Hai, no seu decir, un sentimento de comunidade antre as dúas rexións daquén e dalén Miño, por riba das fronteiras políticas. A parte galega de tal comunidade cultural é numéricamente a menos importante, pero non é a menos significativa pola potencialidade da súa raíz vital.

Analiza o autor as características do galego, fundamentándoas en textos de estudosos. Refírese de xeito particular ao sentimento da saudade, no que pon de evidencia unha aguda nota de pesquisa persoal. Fora desa nota, común a galegos e portugueses, hai a custión do idioma, algo diferente antre uns e outros. En Galicia degradouse por falta de cultivo literario. Conservouse no seo do pobo. Arrequeceuse demáis, criando abondosas formas diverxentes. Pero esa proliferación lexical tanto pode presentar ventaxas como incomenentes. "A grande tarefa que impón o idioma resúmese hoxe a empobrecelo, disciplinalo e urbanizalo. Só así é posible formar unha lingua literaria".

Abeirando con ollos de filólogo o vocabulario poético do galego, o Prof. Rodrigues Lapa observa en grande parte o respiro da vida rural e mariñeira. Descobre nel termos arcaicos que conducen ao século XIII, á época dos troveiros; termos do mundo rural e da *xente do mar*; espresións de desexo, de afecto e melancolía.

Por derriba destas peculiaridades que a lingua galega de hoxe reflexa, Rodrigues Lapa mantén a tese dunha comunidade idiomática que compre actualizar. "O que sobre todo importa —dí— é reconocer que somos realmente irmáns, pertencemos á mesma grei. Criar obstáculos a esa evidente fraternidade afigúrasenos un erro imperdoábel, en que, infelizmente, algúns portugueses e galegos temos incorrido".

MOSTRA DO ALBUM «NÓS»

Na galería Sargadelos, de Madrid, celebróuse unha Exposición do Album *Nós* e bibliográfica sobre Castelao. Nun fermoso catálogo, no que se reproducen algúns dos dibuxos máis representativos do xenial dibuxante, fi-

gura un limiar de Díaz Pardo, no que se destacan as características distintivas da persoalidade e da obra de Castelao.

Nas palabras finái s do mesmo, dise o seguinte:

"A súa tarefa de escritor, de investigador da historia, de etnógrafo, de político, xunto co seu labor de artista, revelan en Castelao un home único na Galicia do noso século. A súa ciencia, o seu arte, a súa conduta teñen convocado aos homes a traballar sin arredárese da súa realidade histórica como paso obrigado pra non ir por camiños valeiros sin tradición e sin futuro.

As estampas deste album *Nós*, expresionista nado no modernismo, en canto aos seus valores siñificantes, tiñan sido mostradas nas principáis vilas galegas polos anos vinte, sin que se teña conocimento do paradeiro dos orixináis. O seu autor contaba apenas trinta anos cando as concebira, e aínda gardan un especial siñificado pra todo o que se refira á cultura galega".

ESTUDOS ENCOL DA OBRA LITERARIA DE CUNQUEIRO

Recentemente, en Universidades de Italia e Suecia realizáronse tesis sobre a producción literaria cunqueirá, na súa vertente galega e castelá. Agora a profesora Cristina de la Torre Woodhouse, do Departamento de Linguas Románicas da Emory University, de Atlanta, Georgia, está a facer tamén a súa tese doutoral sobre a obra de Álvaro Cunqueiro, baixo a direición do profesor e novelista Carlos Rojas.

Por outra banda, o Profesor do Departamento de Español da University de Houston, en Texas, Michael D. Thomas, anda a escribir un libro encol da obra castelá do autor mindoniense pra a serie Twayne. O propio profesor Thomas vai a publicar na revista "Hispania" —revista dos profesores en castelán nos Estados Unidos— un traballo sobre a novela *Un hombre que se parecía a Orestes*. Esta novela foi lida, asemade, no Seminario dirixido na Universidade de Kansas polo Prof. Robert C. Spires. En manifestacións que éste fixo, sinalóu que a narración de Cunqueiro é, sin dúbida, unha das máis importantes do período de posguerra española.

A NOVELA GALEGA ACTUAL VISTA POR CARBALLO CALERO

Na revista da Universidade complutense de Madrid publicóu Carballo Calero un breve e crarexador estudo encol da novela galega actual. Trátase da novela na nosa lingua que, pola súa natureza e polas súas dimensións esixe o artellamento de varias secuencias. O catedrático compostelán suliña unha dificultade. Como case toda a novela moderna, tenciona ser sempre unha novela realista. Entón ten de procurar no diálogo a meirande fidelidade á realidade. Pro esto impulábaa á temática rural. Porque, ¿cómo facer falar en galego a grandes sectores da sociedade urbá, que teñen ao castelán como lingua habitual de comunicación? A dificultade só se elimina radicalmente si nos constreñimos ao cadro aldeán, como nas *Aventuras de Alberte Quiñol;* ou esleímos na lonxanía a obxeción, como en *A romeiría de Xelmírez*. Hoxe, nembargante, pode estimárese superado o prexuicio fotográfico.

Estudando a novela galega despóis da guerra civil, Carballo Calero fai un censo panorámico que parte dende 1951. Empregando o adxetivo tremendista percura definir as novelas de Eduardo Blanco-Amor. Seguidamente, e sob o apartado "a novela fantasista", refírese á narrativa de Álvaro Cunqueiro. Ocúpase a seguido dunha novela de guerra —de Valenzuela Otero— e doutras situadas baixo do tiduo "Novelas e memorias", nas que figuran as de Silvio Santiago, Castroviejo e Moreiras. Pra pasar a continuación ao "Realismo social", a nova narrativa e o neorrealismo, cos escritores máis novos.

Trátase, ao cabo, dun estudo intelixente e craro, no que se refrexa de xeito nidio o mundo da nosa novelística actual.

AS ESTRUCTURAS CORRELATIVAS DA LÍRICA ROSALIANA

Arcadio López-Casanova, en colaboración con Eduardo Alonso, ven de publicar na "Biblioteca Filológica" un volumen tiduado *El análisis estilístico. Poesía/Novela*. Nel interesa, dende o punto de vista galego, o descobrimen-

to que sobre Rosalía fai o escritor lugués: O estudo dunhas estructuras internas —a correlación— esencialmente en *En las orillas del Sar*. Trátase sorprendentemente, dunha peculiaridade estilística que califica á nosa grande poeta como unha anovadora e precursora, con repercusións en toda a poesía española. Ao mesmo tempo, confirma cómo un poeta puramente intuitivo, case sin formación "literaria", pode chegar ao manexo dunhas fórmulas de gran complexidade.

Resulta curioso —dise no libro— que a todos os críticos —mesmo os máis conspícuos rosaliáns, e os estudos "máis do derradeiro momento"— pasáralles desapercibida a importancia que as estructuras correlativas presentan na súa lírica. Importancia doble —engade— si se quere; pois, nefeito, trátase dun ademirable exemplo de poeta puramente intuitivo, alleo, ao cabo, a todo o que supoña creación intelectualizada, conscente reelaboración, etc.

ACTIVIDADES DESENVOLTAS DURANTE O TRIMESTRE

● Con motivo da publicación do decreto de 31 de outono do 1975, que regula o uso das linguas rexionáis españolas, escluíndoas prácticamente da vida oficial, tense erguido en Galicia unha poeira de protestas procedentes de medios moi diversos —que perdura— por considerar ao mesmo aldraxante pra a lingua e o pobo galegos.

● Durante as vacacións do Nadal derradeiro, un grupo de mozos do Baixo Miño orgaizaron aló as primeiras xornadas de promoción do libro galego; destinando os beneficios outidos da venda de libros galegos en Goián, O Rosal e A Guardia a adquirir precisamente libros galegos con destino ás bibliotecas das sociedades radicadas nestes lugares.

● A *Nación de los Muchachos* asentada dende fai vinte anos en Bemposta, a carón da cidade de Ourense, e na que se acollen ao pe de un milleiro de rapaces, acaba de adoutar como idioma oficial o idioma galego.

● Polo remate do 1975 foi fallado en Vigo o *Primeiro Concurso de Narracións do Pedrón de Ouro*. Acadóu o único premio, dotado con 75.000 pesetas, a obra *Enquisa*, de Xoán Ignacio Taibo. E resultóu galardonada con mención honorífica e o compromiso da súa edición *Sibila*, de Xosé Luis Méndez Ferrín.

● Celebráronse en Ourense as *Cuartas Xornadas de Cine* cunha amostra comprida do cine independente ou alternativo dos países e rexións do estado español (máis de medio cento de cortometraxes en idiomas catalán, castelán, vasco e galego) a máis de coloquios e conferencias sobre da problemática actual en relación co cine. Decote coa intención posta en chegar ao auténtico cine galego.

● *Vagalume*, a publicación infantil e xuvenil en lingua galega que nacéu ao público en xaneiro de 1975, publicándose unha ducia de números naquela súa primeira xeira, foi relanzada ao se encetar o ano que corre —despóis de 6 meses de descanso— coa intención inicial e algunhas modificacións técnicas e de plantexamento.

● En Galicia vense de constituir a sociedade *Nós Cinematográfica, S. A.*, que tenta producir cine galego. E neste senso é de suliñar xa que se anda a voltas co proieto de levar ao cine a novela *A esmorga*, de Eduardo Blanco-Amor.

● Neste primeiro trimestre do ano, e ao abeiro dunha certa permisividade en relación cos tempos inmediatamente denanteriores, ándanse a celebrar numerosos actos —nas asociacións culturáis, nos centros docentes, etcétera—, en idioma galego. É imposible siquera o enumeralos. E resulta igualmente notorio o predominio do idioma de nós nos movementos de protesta e chamamentos reivindicativos que teñen lugar derradeiramente eiquí.

● A primeira edición da novela *Xoguetes pra un tempo prohibido*, de Carlos Casares, que foi premiada no concurso conmemorativo dos vintecinco anos da fundación de "Editorial Galaxia", esgotóuse en pouco máis dun mes. Consideramos noticia este feito porque coidamos que é a primeira vez que acontece cun libro de creación en idioma galego.

EDICIÓNS "El Albir", de Barcelona, encetóu a súa "Biblioteca de Bibliografía Hispánica" cunha das obras máis importantes e úteis elaborada por Villa-Amil y Castro. Trátase do *Ensayo de un Catálogo sistemático y crítico de algunos libros, folletos y papeles así impresos como manuscritos que tratan en particular de Galicia,* chamado modestamente polo autor *Ensayo.* Deica a data ven ser a única obra bibliográfica xeneral adicada a Galicia. A clasificación adoitada na mesma constitúe indicación espresiva da variedade de temas abranguidos: Historia Natural, Xeografía, Historia xeneral e particular, Historia eclesiástica, Historia militar, Historia económica e Arqueoloxía. O libro está avalorado por varios índices de remisións aos temas, xeográfico e de autores.

OS TRES pazos máis estreitamente vencellados á persoa e á obra de Ramón María del Valle-Inclán foron decrarados moumentos histórico-artísticos polo Ministerio de Educación e Ciencia. Trátase do Pazo do Cadrante, de Vilagarcía de Arousa; da Torre de Bermúdez, na Póboa do Caramiñal; e do Pazo de Rúa Nova, no lugar de András. Estes tres edificios, que van gozar de favor oficial, unen aos seus valores artísticos o feito de ter sido marco dunha gran parte das vivencias e da produción literaria do autor das *Comedias bárbaras.*

VEN DE se reeditar o libro de Frai Prudencio de Sandoval tiduado *Antigvedad dela civdad, y Iglesia Cathedral de Tvy, y delos Obispos qve se save aya auido en ella.* Fora escrita polo autor en pouco máis dun ano. Despóis se de ocupar da situación da cidade, pasa a estudar os prelados da diócese, deica o seu mesmo pontificado, inspirándose pra os máis antigos nos falsos cronicóns. Ao longo do relato, adica tamén Sandoval a súa atención aos santos do obispado; e remata o libro cunha relación dos arciprestádegos i eirexas de Tui. Construida en parte con documentos de arquivo, esta monografía servíu de guía ao P. Flórez pra a que elaboróu encol do mesmo tema.

NA SERIE "Die Märchen der Weltliteratur", da "Eugen Diederichs Verlag" de Colonia, Alemania, acaba de aparecer unha escolla de *Portugiesische Märchen* (Contos populares portugueses), posta en alemán polos profesores Harri Meier e Dieter Woll. Compre sinalar que o tíduo de "portugueses" resulta un algo abusivo, poisque dende o conto 105 ao 123 —éste o derradeiro da coleción —son todos eles galegos. Os orixináis figuran maiormente nos *Contos populares da provincia de Lugo,* e algúns, tamén, nas colecións de Laureano Prieto e Carré Alvarellos. O volume trai un epílogo, un apéndice bibliográfico e notas.

O COLEXIO de Abogados da Coruña reeditóu nun coidado volume a obra de Bernardo Herbella de Puga, *Derecho práctico y estilos de la Real Audiencia de Galicia.* Trátase, como é sabido, dun compendio informativo encol das institucións clásicas do Dereito Galego. Esta reedición adequire singular importancia arestora, porque así como o libro do *I Congreso de Dereito Galego,* que fora do resume do proceso histórico das institucións galegas con ollada de futuro, estabrez as bases das orientacións novas i encara as situacións sobrevidas, os datos do Dereito histórico no libro de Herbella de Puga, posibilita conxuntamente unha versión ampla e completa de materias tan trascendentes.

A OS OITENTA e seis anos de edade finóuse en Reykjavik o grande escritor islandés Gunnar Gunnarson. Deixa uns cincuenta volumes que veñen ser o meirande monumento da literatura nórdica deste século. As suas novelas máis conocidas son *A familia Borg, A eirexa na montaña* e *Benaventurados os probes de esprito.* Estas obras foron escritas en danés, pero toda a producción de Gunar Gunnarson despóis da derradeira guerra escribíuna o autor en islandés.

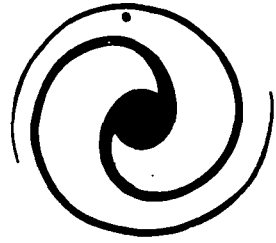
UN NOVO libro sobre o rei da Táboa Redonda, por Richard Barber, saíu recentemente do prelo. Análise do material literario, novos descobrimentos arqueolóxicos, a figura de Arturo

pasa dende a imaxinación popular e a fábula a unha certa realidade, do reino dos poetas á evidencia histórica. Todo o que Nennius escribíu no século IX é un confuso amoado de tradicións, do cal xurden dous príncipes chamados Arturo, que viviron nos séculos seis e sete. O máis importante dos dous é Arturo de Dalriada, de cuia heroica reputación nacéu a grande sona do Arturo lexendario. Barber é conocido polos seus libros *Arturo de Albión*, unha biografía de Enrique II Plantasexta, e un *Diccionario de bestas fantásticas.*

PINTORES galegos de arestora, persoeiros de tendencias i escolas artísticas diferentes, co común denominador da súa autenticidade expresiva, reuníronse por vez primeira en exposición conxunta en Madrid. Unha nómina de trece artistas como Colmeiro, Laxeiro, Palmeiro, Prego, Lugrís Badillo, Xavier Pousa, Antonio Fernández, Xaime Quesada, Xosé Luis Dediós, Rafael Alonso, Leopoldo S. Varela, Felipe Criado e X. Solla, foron os que penduraron as suas derradeiras obras no Estudo "Madrid", nunha exposición singular á que os enterados valoraron crematísticamente por riba dos oito millóns de pesetas.

A CRÍTICA é actividade inteleitual e non afeitiva, filosófica e non meramente psicolóxica, ouxetiva nos seus fins e non puramente suxetiva. Nada se fai, noustante, en ningunha actividade, sin ese quentor de emoción que leva á vontade i esperta a inteligencia". Son palabras do escritor brasileiro Alceu Amoroso Lima, moi conocido polo seu seudónimo de Tristão de Athayde, escritas no 1922, que definen a sua actitude de crítico. O seu derradeiro libro é *Companheiros de viagem*, onde evoca a unha serie de homes destacados, xa desaparecidos, amigos e conocidos, antre os que se contan escritores, artistas e políticos.

PETER HANDKE, un dos máis activos e discutidos autores das letras alemás de hoxe, ten publicado en edición de Suhrkamp a súa terceira novela: *A anguria do arqueiro perante o penal.* Trátase dunha historia policial na que non figura en primeiro plano un asesinato ou o seu descobrimento, sinón a anguria do asesino, que integróu un equipo de fútbol e compara o seu desacougo co dun arqueiro perante un penal.



GRIAL

REVISTA GALEGA DE CULTURA

Precios de venta e suscripción

Número solto	125	ptas.
Estranxeiro	175	»
Suscripción anual, 4 números	450	»
Estranxeiro	630	»

Redacción e Administración

Editorial Galaxia — Reconquista, 1 — V i g o

Impreso nos talleres de ARTES GRAFICAS GALICIA, S. A.
Segovia, 15 — V i g o — Dep. Legal: VG - 99 - 1963

EDITORIAL
GALAXIA, SA