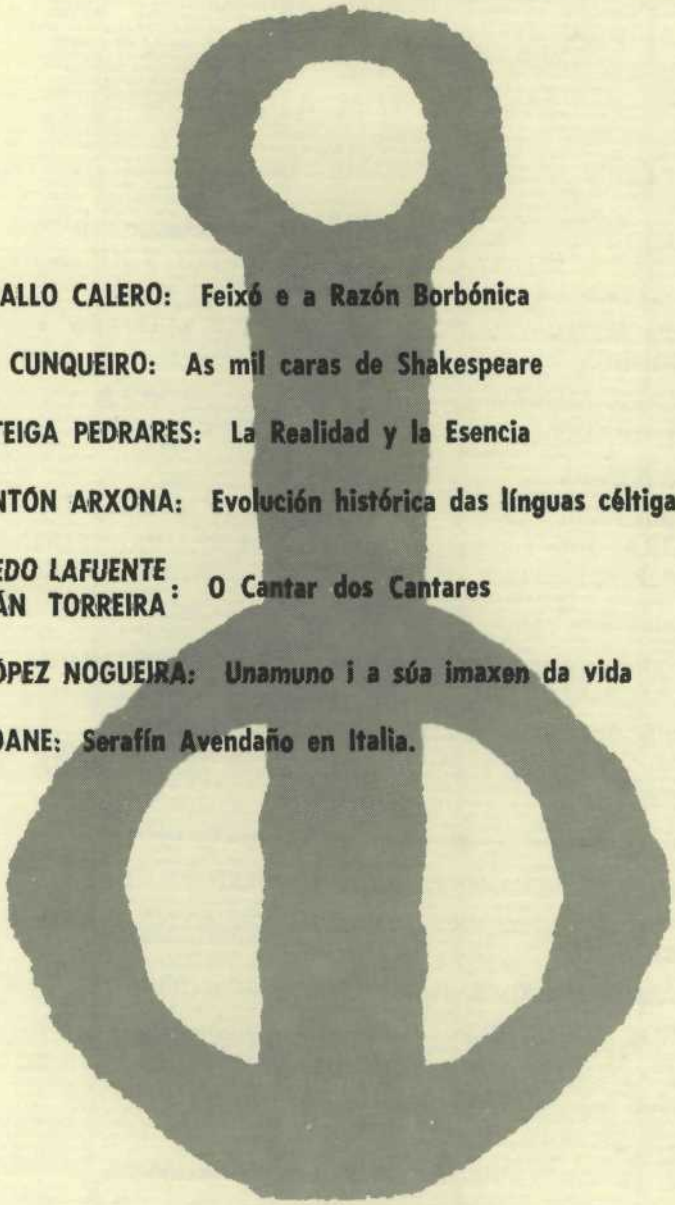
6 outubro
novembro
decembro 1964

GRIAL



R. CARBALLO CALERO: Feixó e a Razón Borbónica

ÁLVARO CUNQUEIRO: As mil caras de Shakespeare

J. MANTEIGA PEDRARES: La Realidad y la Esencia

XOSÉ ANTÓN ARXONA: Evolución histórica das línguas céltigas

X. PRECEDO LAFUENTE
M. VIDÁN TORREIRA: O Cantar dos Cantares

X. M. LÓPEZ NOGUEIRA: Unamuno i a súa imaxen da vida

LUÍS SEOANE: Serafín Avendaño en Italia.

VIGO

GRIAL REVISTA GALEGA DE CULTURA

OUTUBRO, NOVEMBRO, DECEMBRO 1964

SUMARIO

ENSAIOS — Páxinas

Feixó e a Razón Borbónica, por R. CARBALLO CALERO 409

As mil caras de Shakespeare, por ÁLVARO CUNQUEIRO 419

La Realidad y la Esencia: Reflexiones en torno al pensamiento filosófico de Zubiri. II, por JOSÉ MANTEIGA PEDRARES 437

Evolución histórica das línguas céltigas, por XOSÉ ANTÓN ARXONA 446

ESCOLMA

O Cantar dos Cantares, traducción de M. VIDÁN TORREIRA. Introducción e Notas de XESÚS PRECEDO LAFUENTE 458

PENEIRA DOS DÍAS

Unamuno i a súa imaxen da vida, por XOSÉ MANUEL LOPEZ NOGUEIRA 479

Serafín Avendaño en Italia, por LUIS SEOANE 491

A poesía galega de Celso Emilio Ferreiro, por MANUEL MARÍA 495

O pintor Arturo Souto, por COSME BARREIROS 508

Díaz Castro, nesta hora, por X. L. FRANCO GRANDE 512

Análisis de «En los ecos del órgano», por ANNE MARIE MORRIS 519

Despóis do «Faust» de Peter Gorski, por MIGUEL D'ORS 524

LIBROS, por *Salvador Lorenzana, Manuel Pais Antiqueira, M. Vidán Torreira, R. Piñeiro* e *J. A. A.* 526

O REGO DA CULTURA 536

REDACCIÓN E ADMINISTRACIÓN

Editorial Galaxia — Reconquista, 1 — Vigo

Dep. Leg.: VG-99-1963

FEIXÓ E A RAZÓN BORBÓNICA

Os oitenta e oito anos da vida do Padre Feixó cabalgan sobre dous séculos. E no terreo da cultura superior —non tanto no da cultura popular— o ano de 1700 marca en España un fito decisivo. O rumo da vida do país vai cambiar de modo ostensibre. Os ideás e formas de vida do XVIII, que en Francia constitúen o desenrolo natural dos que dominan o século XVII, supoñen en España unha com- eta renovación. Feixó non somente é testemuña, senón fautor importantísimo dista palinxenesia. A mocedade do Padre Feixó decorre baixo o solpor austríaco; a súa madurez e a súa ancianidade desenvólvense baixo o abrinte borbónico.

Cando nace Feixó, acaba de tomar nominalmente as rédeas do poder a maxestade de don Carlos II, triste criatura de catorce anos coa que atinxe as súas postrimerías a dinastía habsburguesa. Fillo dun home intelixente, pero abúlico, cuios ollos «de azul cobarde» contempraron as primeiras esgazaduras indisimulabres do Imperio español; neto dun home bondoso, pero moi limitado, que houbera sido estimabre capelán de freiras e tivo a desgracia de ser herdeiro dun trono, o mísero *Enfeitizado* preside acorado e impotente a agonía do corpo político e social cuia administración puxera nas súas mans o azar do nacimento. En 1678 España, humillada, rubra a paz de Nimega, que entrega a Francia o Franco Condado e moitas prazas de Flandes. Acesa de novo a guerra, en 1697 os franceses apodéranse de Barcelona, desfeita militar irreparabre, anque o vencedor tencioe mercar en Ryswick coa súa xenerosidade unha derradeira vontade do infeliz monarca que avincalle á raza de aquíl todo o patrimonio do moribundo. O moribundo, deixando moribundo o seu reino, morre ao cabo co século, e co século novo instáurase en España a casa de Borbón.

Feixó acadóu os tres primeiros reises dista dinastía, Felipe V, Fernando VI e Carlos III, se non queremos contar ao efímero Lois. Inda que os dous primeiros eran persoalidades francamente neuróticas, foron verdadeiramente reises, fixeron o seu rol de reises no Grande Teatro do Mundo cunha aprosimación ao ideal que deixa

moi lonxe aos tres derradeiros reises Habsburgos. Se Felipe non puido reter as posesións de Italia e os Países Baixos, o exército español, reorganizado á francesa, restaurou o seu creto en Europa, outivo brilantes victorias e, inanque tamén esperimentou reveses —o Duque de Malborough e o Príncipe Euxeo mandaban aos seus nemigos—, demostrou capacidade de adaptación ás novas tácticas. Unha oficialidade estudosa, ben dirixida refixo a moral dos tercios esperpénticos do XVII, sombra dos que un día pasearan por Europa o arruallo español. España xa non foi potencia hexemónica de Ocidente, pero, ao renunciar a selo, renunciou ao suicida quixotismo bastardeado da segunda metade do XVII, e puido subsistir con honor. En paz ou en guerra, con ésitos ou fracasos militares ou políticos, as novas estructuras resistiron honrosamente as probas baixo os tres primeiros Borbóns, i España foi unha potencia de primeiro orde, inda que non puidera se tiduar xa a primeira potencia europea. A Monarquía, ao modernizar a administración, saneou a facenda, vivificou a economía, disciprinou o desenvolvimento das forzas positivas do corpo social. Temos que xulgar os procesos históricos cun criterio histórico. Non podemos condear á administración borbónica porque non convertira a España nun paraíso terreal, porque non resolvera os problemas que hoxe mesmo están sen resolver. Con iste criterio—o único honrado—debemos xulgar á administración dos tres primeiros Borbóns en relación coa administración dos tres derradeiros Austrias. E o xuicio é a todas luces favorabre. Dun xigante en putrefaición fixeron un organismo de tamaño normal, cos seus alifafes e defeitos, pero, en definitiva, vivo. Aquela administración tivo a virtude da modestia, renunciou ao imposibre e fixo posibre o necesario. Isto é boa política, a única política boa.

Feixó, como todos os españós con senso común, asintíu a ista política. Como era un verdadeiro intelectual, colaborou a ista política coas armas que lle eran proprias. Colaborou, dicindo a verdade, cunha política realista. Fixo no seu campo o que no seu campo fixeron Patiño, Campillo, Carvajal, Ensenada, Macanaz, se trabucando, ás veces, como iles se trabucaban —pero con trabucamentos moi distintos dos trabucamentos históricos dun don Juan José de Austria, ou dun don Fernando de Valenzuela, os duendes do pazo que encheran de mezquinas tebras a xuventude do benedictino. En realidade, Feixó foi o Virxilio dos primeiros Borbóns. Un Virxilio prosaico, que escribíu unha Eneida e unhas Xeórxicas nada románticas. Os tempos esixían máis raciocinio que poesía. O despotismo ilustrado era a única fórmula posibre naquiles momentos. O desfacer erros comúns, a misión máis urxente do intelectual. Cando morréu Carlos II, España contaba cunha poboación de cinco millóns setecentos mil habitantes. En 1748 tíñase elevado a sete millóns e meio. Cando morréu Feixó, atinxía os nove millóns. Istes resultados da política interior dos primeiros Borbóns, resultados que non rexistan a obra de colonización de Carlos III, posterior á morte

de Feixó, siñifican algo en favor do novo trato dos problemas. O ambiente clarificárase. Por iso a obra de Feixó é outimista, lumiosa. Os Reises comprenderon perfeitamente a importancia da colaboración de Feixó na empresa que iles levaban a cabo. Ben coñecidos son os honores que lle concederon, antre os que hai que contar —inda que a nosa conciencia moderna a xulgue paradóxica— a Real Orde de Fernando VI de 23 de xunio de 1750 pola que se prohibía escribir e pubricar impugnacións da obra feixoniana, Orde que á verdade ten máis de despótica que de ilustrada, i é incongruente co espíritu que anima a producción do Padre Mestre, cidadán ceibe da repúbrica das letras.

Inda que a obra non calle deica Carlos III, dende Felipe V o país está a se transformar. Feixó é un faraldo dista transformación. Vive todavía en pleno barroco. Mentres en Europa os seus contemporáneos son Rousseau, Voltaire, D'Alembert, Diderot, en España sono Torres Villarroel, Álvarez de Toledo, Eugenio Gerardo Lobo, Zamora e Cañizares. Ningún distes derradeiros escritores engade cousa á groria literaria do seu pobo. Prolongan a liña barroca, esmeluxándoa ao prolongala. Pero Feixó é xa un neoclásico denantes do neoclasicismo. O seu estilo está desembarazado de toda gravidade ornamental. É un estilo funcional, verdadeiramente didáctico, moi européu. Naquiles tempos Europa era Francia, de xeito que se se quería ser européu, compría estar ao tanto da vida cultural francesa. Baixo os Austrias, o intelectual español, con poucas —anque ilustres— esceicións, sabe toscano e latín, pero non francés. Feixó lee moitos libros franceses. As paredes da súa celda non o constrinxen, e síntese cidadán da repúbrica literaria universal. A súa ortodocsia é indubidabre. Pero é indubidabre que o seu saber enciclopédico ten moito de enciclopedismo.

Como moitas outras veces no curso da historia de España, o país achábase perante unha alternativa. Ou persistir na tradición nacional, con espíritu de ciumoso nacionalismo, ou se abrir á europeización. A tradición nacional estaba representada polo solpor barroco. Pero iste estilo vidal —me non refiro ao estilo artístico—, que se configurara baixo o dominio dos Austrias a partir de Felipe II, a partir da Contrarreforma, era tamén nas súas orixes estranxeiro. Etiqueta borgoñona, imaxe do príncipe de corte imperial austríaco, conceición do destino español condicionada polos intereses dinásticos en Flandes, Italia e a Europa Central, modelaran a mentalidade da poboación do país, mesturándose cos lumiosos rasgos de renacentismo italián importados por voltas do 1500 —rasgos ensombrecidos e contrafeitos polo XVII—e os auténticos rasgos autóctonos de raigaña medieval. A ista España tradicional, á que se aferraban políticamente os partidarios do Archiduque, e literariamente os epígonos dos culteráns, lle non sobraban, pois, en realidade, nen españolidade nen tradición. O habsburgués non era máis hispánico, en fin de contas, que o borbónico. A oposición se non daba, en rigor,

antre enxebrismo i esotismo, ou antre españolismo e afrancesamento, senón antre illamento i europeísmo. Pero temos visto que no século XVII as fórmulas de goberno, que consistían pura e sinxelamente en supor que inda se vivía no século XVII, revélanse desastrosas. A miseria, a derrota militar, a perda de dominios, a despoboación, o desprestixio son o resultado da continuidade disa política. Logo, semellaba lóxico agardar que a sustitución da administración austríaca pola administración borbónica, que se revelara eficaz cos grandes ministros de Lois XIV, trouxese, como trouxo, segundo temos visto, a rehabilitación do corpo adoecido, anque se non puidera escusar a mutilización dos seus membros máis gangrenados. Feixó abre a Europa as portas da súa celda de San Vicente de Oviedo como o neto de Lois XIV abríu as portelas dos Pirinéus. Os impugnadores de Feixó foron os representantes do mesmo espíritu fósil que tildóu de antipatriotas aos escritores da xeración do 98. O mezquino casticismo borbónico que ístes tiveron que afrontar —pois os Borbóns tamén dexeraron, como tiñan dexerado os Austrias— foi semellante ao mezquino casticismo habsburgués que a Feixó se opuxo. Pero Feixó foi máis feliz que aquíles, pois o despotismo ilustrado, baixo o que vivíu, era realmente a forma de goberno que o seu pensamento recramaba. Mentres que os homes do 98 e os seus epígonos opúñanse ao réxime do seu tempo, Feixó aprobaba o vixente na súa época; e non por mera fórmula de escritor mercenario ou envilecido, senón porque o seu espíritu crítico e aristocrático, pero humanitario e positivo, avíñase maravillosamente coa razón borbónica, co racionalismo cartesián que os conselleiros franceses de Felipe V introduciron na resolución dos problemas púbricos.

Porque Feixó é, evidentemente, un racionalista. Por suposto, a súa gnoseoloxía non afecta ao dogma. É verdade que foi denunciado á Inquisición, e que algúns alcumárono, a berros destemprados, de impío ou herexe. Pero tratábase de míseros fanáticos ou de envexosos sen escrúpulos. A sumisión de Feixó á ortodocsia é incuestionabre. Mais en materia profana, a razón é a súa única autoridade. A razón, dende logo, interpretando os dados da esperiencia. De xeito que tamén podemos chamar empirista a Feixó. O que caracteriza o seu pensamento é o seu senso profano da ciencia. Frente ao marcado tinte teolóxico que tinxe toda a literatura científica, ou que como tal se presenta, da era austríaca, Feixó estrema a pulcritude da distinción antre o temporal e o espiritoal, antre o natural e o sobrenatural, antre o humán e o divino. É a mesma tendencia á secularización que ha amosar a administración borbónica, a cal, andado o tempo, conseguirá de Roma a estinción da Compañía de Xesús. Un espírito positivo non pode menos de aprobar cando lee os admirabres ensaios do *Teatro crítico* e das *Cartas eruditas*. O país, recén incorporado ás correntes europeas, tiña de ser lavado de moitos erros comúns: ridículas supersticións, costumes bárbaros, práticas absurdas. O mesmo decraraban preten-

der Voltaire, Rousseau, D'Álembert, Diderot, todos contemporáneos do Padre Mestre. Pero mentras iles fixeron colectivamente a Enciclopedia, Feixó fixo só a súa; unha enciclopedia que foi obra dun católico, pero á que propriamente non podemos chamar, en senso estreito, unha enciclopedia católica. A sacralidade do universo todo é unha intuición no fundo allea a Feixó, como a todo o racionalismo borbónico, que tende a tomar demasiado ao pe da letra a distinción antre o Deus e o César. Volve a penetrar en España un humanismo mal instalado no Renacimento e que tiña recuado no barroco, que é, en moitos aspeitos, un retorno ao medieval. Ista é a limitación da razón borbónica e feixoniana, a limitación dos que chaman superstición a todo o que non sexa revelación ou demostración. Feixó non ve que as tradicións, por moi irracionás que parezan aos ollos do teólogo douto ou do sabio positivo, teñen a súa xustificación humana: a súa xustificación sentimental ou a súa xustificación simbólica. Na vida hai elementos irracionás que non poden ser descoñecidos nen estirpados. O enciclopedismo, coa súa identificación simplista do verdadeiro e o razonabre, mutila, naturalmente, o universo pensabre. Pero ise racionalismo siñificaba daquela un progreso, un escrarecimento. Estaba históricamente xustificado. Inda non esistían os etnógrafos, non esistían os folklóristas, e os mitólogos eran librescos e académicos espositores dunhas entretidas historias de donas e cabaleiros que levaban nomes gregos ou románs e indumentos franceses, se levaban indumentos; historias cuio coñecimento era útil ao literato para adornar con citas os seus poemas. A siñificación profunda dos mitos, a espresión dun inconsciente ou subconsciente colectivo, o senso ridual de moitos costumes estraños, o valor propiciatorio de moitas estrañas prácticas tradicioás foi descoñecido para aquel século, cuia cultura superior non recolléu a veta de saber popular que tiña de descobrir o Romantismo.

É o século do despotismo ilustrado, e Feixó foi un déspota ilustrado no orde intelectual. Un déspota no seu senso primitivo, de señor doméstico, amo da casa, que goberna patriarcalmente aos seus fillos non emancipados. Pero ilustrado: as súas luces están ao servicio do benestar familiar. Ten de se percurar o ben do pobo; pero o pobo ten de ser dirixido. Ninguén menos demócrata que Feixó.

Escoitémolo:

«El valor de las opiniones se ha de computar por el peso, no por el número de las almas... La multitud añadirá estorbos a la verdad, creciendo los sufragios al error... Preguntado alguna vez el papa... qué cosa era la que distaba más de la verdad, respondió que el dictamen del vulgo... Algunas veces acierta; pero es por ajena luz o por casualidad.. De la conveniencia casual de sus dictámenes apenas podrá resultar jamás una ordenada serie de verdades. Será menester que la suprema inteligencia sea intendente

de la obra; pero, ¿cómo lo hace? Usando, como de subalternos suyos, de hombres sabios, que son las formas que disponen y organizan estos materiales entes.»

Ista apoloxía da direición aristocrática da comunidade coincide plenamente coa teoría e a práctica do goberno dos primeiros Borbóns. Non temos, pois, de considerar, de xeito algún, adulatoria, a adicatoria do tomo V das *Cartas* a «Carlos el Sabio, Carlos el Justo, Carlos el Pío, Carlos el Generoso, Carlos el Magnánimo, que todo esto y mucho más significa el regio nombre de Carlos III». Non cabe dúbida que Feixó era sincero ao engranzar tales epítetos. En Carlos III a razón borbónica, a razón práctica, acada a súa culminación. Carlos III foi un home honrado, consagrado enteiramente ao seu oficio de gobernante, preocupado polo benestar do seu pobo, asisado escolmador de talentos políticos. Foi un rei popular, máis popular que os seus devanceiros. Se comparaba Feixó a España dos seus derradeiros anos, que é a España de Carlos III, coa España dos seus primeiros anos, que é a España de Carlos II, nos non semellarán escesivos os tiduos con que saúda ao seu rei, que era verdadeiramente o seu rei.

Feixó non presenciou o apoxeo da razón borbónica. Pero morre cando o despotismo ilustrado ten xa asegurados en España os seus maiores triunfos. Feixó vai da España contrarreformista á España enciclopedista. Ven dun mundo demasiado máxico e oriéntase cara un mundo demasiado lóxico. Viviu o peor do goberno austríaco e o mellor do goberno borbónico. Dempois de Carlos III a raza decái. Carlos IV enceta a serie dos monarcas goyescos, como Felipe III enceta a serie dos monarcas velazqueños. Iste é o primeiro dos Austrias xa enteiramente español. Aquil é o primeiro dos Borbóns do que se pode decir o mesmo. E, curiosamente, o desgoberno iniciase cando, nambos casos, as dinastías se españolizan. Inda que Carlos IV carecese dos méritos persoás do seu antecesor, dispuña, ao principio do seu reinado, dos ministros que gobernaran eficazmente co seu pai. Pero a dinastía houbo de defrontar o feito da Revolución francesa. Non achóu unha resposta axeitada a aquila incitación. Houbo un intre en que seguiu unha política audacísima, que escandalizóu a Europa: a alianza coa Revolución. Ista política fracasóu, e a continuación producíuse o primeiro dos destronamentos borbónicos. A política do despotismo ilustrado tornárase anacrónica.

Vemos pois, que o propósito de Feixó, paralelo ao propósito dos primeiros Borbóns, foi o de europeizar a España. España fora xa europeizada moitas veces, e a política dos primeiros Austrias fora tamén unha política de europeización. Mais cando Richelieu fixo ciar en Europa ás dúas ponlas da casa de Austria, España, cun veciño hostil e podente á outra banda dos Pirinéus, choéuse receosa nas súas fronteiras espiritoás e ficóu desvencellada do mundo

cultural vixente. A súa reincorporación ao mesmo ao traveso de Francia —a solución borbónica— pareceu a moitos a única solución, como máis adiante, ao triunfar a Revolución francesa, coidaron análogamente os afrancesados. Feixó reacciona contra a momificada escolástica do seu arredor, contra a autoridade tiránica de Aristóteles; interésase polas doutrinas de Descartes, Bacon e Gassend; en fin, propugna unha renovación liberal —no senso español— do pensamento empobrecido. Unha firme direición ilustrada. Isto é o que precisaba o país.

Vexamos agora cómo se corresponden a administración borbónica e o pensamento feixonián nun aspeito concreto: a centralización.

É sabido que o absolutismo dos Austrias se manifestóu principalmente na súa tendencia a gobernar sin Cortes, a non convocalas senón moi esceicioalmente, cada vez máis esceicioalmente; política que xa fora iniciada polos Reises Católicos. Pero polo que se refire á estructura territorial, mantíñanse en pe as entidades históricas que chamamos reinos. Constitucionalmente, non esistía España; os Reises eran de Castela, de León, de Galicia, de Aragón, de Valencia... E subsistían as principás institucións que nos estados da Coroa de Aragón —Aragón, Cataluña, Valencia, Baleares—, así como en Navarra e Vascongadas, representaban o particularismo medieval. A literatura da época confirma de cheo a conciencia que tiñan os españós de seren súbditos dunha monarquía federal, non só con foros distintos, senón con Consellos distintos para entender dos respeitivos negocios. Tratábase de varios Estados en unión persoal. Así se esprica que durante o mal goberno de Felipe IV, o Duque de Medinasidonia pretendese se erixir rei de Andalucía, e o de Híjar, rei de Aragón; que os cataláns se ofreceran a Lois XIII, e que os portugueses entronizaran ao Duque de Braganza. Que os Reises participaban dista mentalidade, próbao que cando Felipe IV reduz a Cataluña sublevada, se non lle ocurre abolir os seus foros, senón confirmalos.

O absolutismo dos Borbóns, racionalista e non histórico, é outra cousa. Tende ao uniformismo centralista sen ambaxes, porque considera, como Feixó, que as tradicións son amiude quimeras, estravagancias ou sandices. A razón cartesiana, a razón borbónica, que nos mesmos tempos de Feixó é xa en Francia a razón volteriana, e ha ser a razón revolucionaria e napoleónica non moito dempóis, carez de senso histórico. Non comprende, pois, a xustificación biolóxica das formacións espontáneas dos pobos. É moito máis sinxelo unificalo todo. Un e outro pobo, un e outro secso, unha e outra idade, unha e outra profesión. Iñorábase daquela que mesmo os individuos son mosaicos, e que tratar igualmente aos desiguás é o cumio da iniquidade. Pero Felipe V quería igualar aos pobos. A igualdade dos individuos era unha consecuencia obrigada. Tiña de se proclamar pola Revolución francesa, cuia guillotina non distin-

guía ao moinante do rei, mentres que baixo o antigo réxime ao primeiro apricábaselle a forca, e ao segundo, o machado.

Así é que, como os Estados da Coroa de Aragón favoreceran a causa do Archiduque, Felipe aproveitóu a ocasión para anular os seus foros. O 29 de xunio de 1707 fican abolidos os de Aragón e Valencia, «todos los fueros, privilegios, prácticas y costumbres hasta entonces observadas», reducíndoos «al fuero de Castilla y al uso, práctica y forma de gobierno que se tiene y ha tenido en ella y en sus tribunales sin diferencia alguna en nada». Os *Decretos de Nueva Planta* dictados dempóis da sumisión de Cataluña, seguen igual orientación, e neles prohíbese o uso da fala catalá na administración de xusticia. Asimesmo foi modificado en senso centralizador o réxime de goberno de Mallorca. Un decreto de 29 de xulio de 1707 xustificaba as medidas adoutadas alegando, antre outras razóns, que «en el modo de gobernarse los Reinos y pueblos no debe haber diferencia y estilos».

Craro é que Feixó non abordóu iste problema, pero tiña unha filosofía do patriotismo que é comenente relembrar aquí. Ao desenrolala no seu discurso «Amor de la patria y pasión nacional», chega a se espresar en termos que semellan unha xustificación da política borbónica. Acoutemos algunhas das súas afirmacións: «Ninguna fábula entre cuantas fabricaron los poetas me parece más fuera de toda versimilitud que el que Ulises prefiriese los desapacibles riscos de su patria Ítaca a la inmortalidad llena de placeres que le ofrecía la ninfa Calipso, debajo de la condición de vivir con ella en la isla Ogigia». Máis adiante: «No condeno algún afecto inocente y moderado al suelo natalicio. Un amor nimiamente tierno es más propio de mujeres y de niños recién extraídos a otro clima que de los hombres. Por tanto, juzgo que el divino Homero se humanizó demasiado cuando pintó a Ulises entre los regalos de Feacia, anhelando ver el humo que se levantaba sobre los montes de su patria Ítaca:

Exoptans oculis surgentem cernere fumum
natalis terrae.»

Ao escribir istas verbas, Feixó é consecuente co senso estatal, xurídico, formal da comunidade política, que concede ao poder carácter modelador das colectividades humanas. O Rei é o que fai a patria, porque o Rei é a fonte do dereito, e Feixó ten da patria un conceito legal. Ate o estremo de que admite que cando un súbdito dun estado, pola transmigración a outro país, faise membro de outra comunidade estatal, ísta debe prevalecer ao país onde naceu. Engade: «Las divisiones particulares que se hacen de un dominio en varias provincias o partidos son muy materiales, para que por ellas se hayan de dividir los corazones.»

Como se ve, o conceito de patria en Feixó está nidiamente purgado de toda emoción sentimental ou de calquer senso natural ou

tradicioal. Achamos outra volta eiquí o espírito de razón que ha rematar por entronizar á razón como unha deusa. Vivimos nun mundo abstracto, platónico, no que os factores de feito, a prasmación histórica en institucións dos elementos biolóxicos que constitúen os pobos, o senso natural do consuetudinario non contan. O mesmo Feixó que os funcionarios borbónicos están poseídos da persuasión que son as leises as que fan aos pobos, e que ístes non constitúen entidades históricas que en vertude da súa xenética condicioan ás leises. Se cadra iste xeito de pensar esprique a escasa proxeición na obra de Feixó do seu país nadal, en contraste co caso do seu compañeiro de relixión e íntimo colaborador o Padre Sarmiento. Íste, como é sabido, tivo unha constante preocupación polas cousas da súa terra, e moi sinaladamente pola súa fala, na que Feixó non escribíu ren, pois os versos sobor da destrucción da frota de Indias na ría de Vigo, que apareceron antre os seus papés, son notoriamente do seu irmán Anselmo, que asistíu a aquiles acontecimentos.

Niste senso, Sarmiento é un precursor dos *precursores* do XIX; mentres que Feixó non ocupa posto algún na historia da literatura galega. Non sentía a saudade da súa terra. Ben achado co seu San Vicente de Oviedo, rexeitóu a prelacía de San Xillán de Samos, anque escribíu parabras de veneración e agradecimento filial para a ilustre abadía. Decorreron os anos e os séculos, e ao cabo os galegos conseguiron traguer a Samos a Feixó. Témolo, alí, esculpido por outro gran galego, que, a diferencia do Padre Mestre, quixo vivir e morrer na súa terra.

A dozura do fogar nadal, que os renacentistas aprenderon de Ulises, e que Du Bellay espresaba dende a capital do mundo, non tentóu a Feixó co seu feitizo. Inda que tiña sobre a formación do galego ideas máis esactas que algúns eruditos románticos, a Feixó se non lle ocurríu cultivar isa lingua. A súa empresa era outra. Históricamente, introduz a Ilustración en España, e nise senso, como fica dito, foi un español universal e un colaborador inapreciabre dos Borbóns. Ben que a súa obra non fora galega, foino il; e il, que tan alporizadas diatribas escribíu contra o paisanismo, perdonarános que os seus paisáns o consideremos especialmente noso con «aquel desordenado afecto que no es relativo al todo de la república, sino al propio y particular territorio». Pero, ¿coidaría hoxe Feixó, se vivise, que ise afecto é desordenado? O Romantismo —nonnato en tempos do noso monxe— engarabellóu moitas ideas craras, pero tamén insinóunos a apreciar moitas cousas que a Feixó parecíanlle indignas de aprecio. Antre elas, dende logo, está o fume que Ulises ve se erguer da súa terra nadal.

R. CARBALLO CALERO

Presunto retrato de William Shakespeare

AS MIL CARAS DE SHAKESPEARE

¡Anda, rapaz, representa, representa! ¡A túa nai representa i eu represento tamén!

Leontes no "Conto de Inverno", acto I, esc. 2.

Hai poetas tan grandes coma Shakespeare, dixo Jean París, pro ningún máis enigmático. Tres séculos longos despoixas do epílogo de *A Tempestade,* cando Próspero na sua cova vaille contar a Alonso a historia da súa vida, e lle pide a Ariel o derradeiro servicio dunha mar tranquía e ventos favorábeles —"E logo recobra nos elementos a túa liberdade i adeus!"—, non hai unha soi palabra de Shakespeare que non se non discuta. As calicatas máis profundas deitan cada día meirande confusión. O misterio medra, i o misterio redúcese a ísto. ¿Cómo un home soio puido dar acoubo no seu maxín e na súa mente a somellante diversidá? ¿Quén foi Shakespeare, qué foi? ¿Non lle concedía Goethe mil almas? ¿Cál a verdadeira? ¿Todas? ¿Non se non pergunta Gabriel Marcel si é lexítimo demandarse cál foi o pensamento filosófico de Shakespeare? E respóndese a sí mesmo que, agás respeito a algúns autores contemporáneos, ista pergunta non é lícita pra ningún gran dramaturgo. O propio do gran dramaturgo é o pasar máis alá das súas propias opiniós filosóficas, a supor que as teña, pra crear un modo autónomo. O dramaturgo Daniel Meyrieux na peza de Marcel *O corazón dos outros,* ¿non dí aquelo de "chegar a ser non unha concencia, senón un mundo?" Un estudoso fai unha lista de posíbeles Shakespeare: aristócrata, iniciado, profeta, político, xesuita, usureiro, homosexual, misántropo, demente, puritán, místico, axitador... E ten que engadir: ¿é por derriba de todo "un escritor mediocre", como quería Tolstoi?

O ACTOR: SI HAI MIL VERDADES, VISTÁMONOS CON ELAS

Chea de erros, de dúbidas, de incongruencias, de plaxios, a obra de Shakespeare é, como o amosa Curtis, a dun primitivo "tan pouco desexoso de eisactitude histórica coma de color local". Os seus contemporáneos, un esteta coma Sidney ou un sábeotodo coma Jonson, sonlle máis lonxanos que Homero i os Profetas. Na *Encyclopédie,* artigo "Génie", escribirá Diderot: "Pra que unha cousa seña bela asegún as regras do gosto, é perciso que seña elegante, fina, traballada sin parecelo; pra sere unha obra de xenio, é preciso que algunha vez seña descuidada, que teña un áer irregular, escarpado, salvaxe"... Nada describe millor ista obra, da que Shakespeare parez menos o creador que a encarnación, ise teatro co que confesa con Hamlet o orgulloso fin: presentar, por así decir, un espello á natureza. A socie-

dade está composta de persoaxes. É un catálogo diles. En "Macbeth", acto III, escea 1, pódese lér: *"Si, no catálogo pasades por homes, coma os palleiros, os galgos, os bracos, os perdigueiros, os spaniels, os mastís, os caniches, i os cás lobos, levan todos o nome de can. A tarifa distingue o áxil, o lento, o sotil olfateador, o can de garda, o can de caza, o chischís da dama de linax. Cada un asegún os dons que natura, na sua xenerosidade, lle departíu, e gracias ós que recibe un epíteto particular na lista xeneral. I así cos humáns..."* Shakespeare foi un home de teatro deica o miolo, dixo Fluchére; e Curtis engadíu: "Sí, vivíu no teatro coma se vive en relixión." E isto pode ben acrarar as famosas contradicións entre as súas obras i a súa biografía. ¿Quén máis doadamente que un comediante sabería *"póla mañán entregar un mendiño á xusticia, e póla tarde predicar nun parque a caridade?"* Si tódolos papés equivalen pra il no maxinario, si todos iles conteñen ise absurdo de sere á vez vivos e irreás, ¿cómo se non podería finxir a másima inocencia no instantiño no que se vai cravar ó nemigo un puñal póla espaldra? Isa solprendente capacidade de asumir, coma Proteo, mil i unha figuras, marca en profundidade a obra de Shakespeare. Nun fermoso ensaio sober do que ela chama a sua "imaxinería", Carolina Spurgeon soliñóu ista virtuosidade, ista versatilidade, que se traduz no estilo pólo desexo da movilidade, da metamorfosis: verbas de movimento, animación das cousas, rapidez das espresiós, substitución de efectos, cambios de senso, elisiós, onomatopeyas, todo lle vai ben a Shakespeare pra faguer da sua língua a máis vasta e diversa espresión. Espresión do home, craro é. Nin un trazo, nin un rostro, nin un xesto, lle escapará. Fabrica máscaras pra todos. Pro todos istos caracteres non son outra cousa que espellos do seu ser profundo, nos que se fan posíbeles tódalas figuras do actor fundamental que leva en sí. A disparidade entre a esencia i a aparencia é un tema ousesionante pra Shakespeare. É o tema. Medrará en amplitude ó longo da súa obra, e trocarase nunha interrogación pirandelliana sober da persoa. "Si hai mil verdades, vistámonos con elas." E onde seña posíbel, hai que destruir as limitacións. Alguén dixo que os herois de Shakespeare fascinan póla sua ambiguedade, i é verdá. Pódese citar, ademáis, cos "travesti" de certos persoaxes shakespirianos: Rosalinda, Imógenes, Viola..., i en certo senso cos "Sonetos". Foi Eric Bentley en *Shakespeare trompé et trompeur* quen falóu de si, no caso, non había quizaves o desexo de reganar a unidade primordial do Paraíso perdido... E pois na Inglaterra elisabhetiana rexía a prohibición de que rubiran á escea mulleres ¿non tenta maxinar a Shakespeare, actor á vez que autor, saír ás táboas con femeninas roupas a representar unha raíña Gertrudis ou unha lady Macbeth? ¿Qué poden ou non poden as verbas nos beizos? ¿Cál é o vaso de verdade que creba cando se desfai o nô? Ser mentira, i ó mesmo tempo ser o máis terribel testimoño. O mundo das traxedias xira arredor da mentira como a Terra arredor do Sol. Un sol mouro, que non se fai de ouro senón pra deixar ollar unha verdade máis moura aínda que as primeiras trevas. César, vendo con estupor en Bruto o seu asesiño, Troilo, mirando en Cresida o retrato dunha in-

fiel, Lear adeprendendo o qué é ingratitude nas súas fillas. Hamlet fará ben en decir, acto I, escea 5, aquelo de *"Qué eu adeprenda que se pode sorrir e sorrir é non ser máis que un miserabel!"*

¿Quén foi Shakespeare? Quizaves a il non lle disgustara a solución que algúns dan ós problemas que prantexa a súa persoa como autor das súas obras. Solución que consiste, como se sabe, en aceptar que William Shakespeare nónas escribíu. O nado en Stratford do Avon sería o "negro" dun home xenial, que por diversas razós quererría permañecer no escuro. Habería entón un pseudo-Shakespeare como hai un pseudo-Dionisio o un pseudo-Gabir. O nome de Shakespeare encobriría unha enorme mixtificación, que deloutra parte non é a única na historia da literatura, a crér a algúns. Non me non lembro onde lín unha longa lista: a "Ilíada" escribíuna Salomón, a "Odisea" a fermosa Nausica, as comedias de Terencio, a "Eneida" virxilián i as "Odas" de Horacio serían obra de monxes medievás, os "Anales" de Tácito teríaos forxado Poggio Bracciolini, "Beowulf" sería da man do rei Alfredo, as obras de Corneille da de Moliére, o mesmo que as fábulas de La Fontaine, etc. ¿Pro, quén podería ser o autor oculto que lle deixaba a Shakespeare firmar? Entre o que nós sabemos do home Shakespeare i o que vemos na sua obra, é pouco decir que hai un abismo, e que é perciso pra franqueálo recurrir á mística do xenio. Ós anti-stratfordianos élles ben doado berrar que un provincián, cáseque un aldeán, do que se dubida si sabía escribir, pode difícilmente amosar un coñecimento da etiqueta palaciana tan completo como en *Penas de amor perdidas*, ou redactar en *Enrique V* esceas en francés. ¿E cómo dispoñería íl, sin graves estudos, do vocabulário máis rico e diverso de tódolos tempos? ¿Cómo falaría de Venecia ou de Navarra, a onde non tiña ido? ¿A qué episodios da súa mediocre vida se xunguirían os grandes temas tráxicos de *Hamlet* ou de *Coriolano*? ¿A qué amores o drama dos *Sonetos*, a "dama morena" i o "dono-dona" da súa pasión? Non. William Shakespeare, de Stratford do Avon, non pode saber de cazas nin de guerras, nin de política, nin de menciña, nin de dereito, nin de música, nin de Venecia, nin de historia romá... Tantos misterios, que levan a crer que Shakespeare non é máis que unha máscara vulgar, un home de palla detrais de quen está o outro. ¿Qué outro? Alguén nado arredor do 1560 e morto pólo 1615. Un letrado, de alto nascimento i educación, que tiña ben lido a Ovidio i a Plutarco, e quizaves a Séneca —"a millor leitura pra un home que queira mandar ós outros"—, que sabía italián e francés. Ou, millor, un erudito saído de Oxford ou de Cambrigde, con tan variadas cousas no fardelo, que podía tratar da guerra de Troia en *Troilo e Cresida*, de historia román en *Julio César* e *Antonio e Cleopatra*, de estratexia en *Enrique V*, de dereito en *O Mercader de Venecia* ou en *O Conto de Inverno*, de patoloxía mental en *Macbeth* ou en *Lear*, de náutica en *A Tempestade*... Un home de esperencia, grande viaxeiro, grande amador, político ó tanto das intrigas da corte e dos asuntos estranxeiros, en relacións máis ou menos segredas coa policía política i as chancelarías, pro que por algún gallo, seña diñidade social, seña profesión, seña medo de persecucións,

"O Rei Lear", por Fussli, Kunsthaus Zurich

tería escollido o incógnito. Unha ducia de persoas responde a isas condiciós. E vaise faguer delas outros tantos Shakespeare posíbeles.

En 1856, mis Delia Bacon, americana, que se decía descendente do filósofo, fai púbrico que William Shakespeare é o pseudónimo de seu abó. Outro americán, un tal Hart, oito anos denantes xa tiña adiantado a sospeita. As investigaciós de miss Bacon levárona mui axiña a un manicomio. Pro no mesmo ano, un tal W. H. Smith no seu *Bacon and Shakespeare*, pubrica unha carta de Sir Tobie Matthew a Bacon, na que se lé que "o esprito máis prodixioso da miña nación que eu teña coñecido diste lado do mar, leva o nome de Vosa Gracia, aínda que seña coñecido por outro." Matthew era un católico román i a carta viña de Francia. ¿Quería suxerir que Bacon era coñecido

deloutro lado do Canle co nome de Shakespeare? Sidney Lee probóu que Matthew viña de atopar un xesuita inglés, de nome Bacón, que en Francia, escondéndose, faguíase chamar Southwell. Dende 1883 en adiante a cousa vai a maiores. Mrs. Pott, Ignace Donnell, Edwin Reed e Mrs. Wells-Gallup desenrolan o tema. Mrs. Pott atopa catro mil catrocentas analoxías entre as obras de Shakespeare i as de Bacon. Foise máis lonxe. Ignace Donnell, creente na solagada Atlántica, atopa na obra de Shakespeare mensaxes segredos que se refiren á illa perdida. Fiñalmente comparez o xuez Webb, quen co seu libro *O misterio de Shakespeare* quere dar defiñitivamente a Bacon as obras de Shakespeare. E non soio as de Shakespeare: tamen as de Marlowe, as de Greene, as de Peele, a *Anatomía da Melancolía* de Burton, pasaxes de *A Raiña das Fadas* de Spencer, i ademáis Bacon, quedaba probado, era fillo natural de Isabel, a raíña virxen, e do conde de Leicester...

Foi un francés, Abel Lefranc, en 1919, co seu libro *Sob a máscara de W. Shakespeare,* quen derrubóu a tésis baconiana e dou paso a outra. Preséntase outro candidáto: William Stanley, sexto conde de Derby. Bacon era, sin dúbida, un home de gran saber, pro era perciso algo máis pra escribir as obras de Shakespeare: faguían falla os intereses dun gran señor pra darlle o seu color político, pra faguer delas un breviario da historia elisabhetiana. O conde de Derby, tamén sí, tiña adicado gran atención ó teatro. O conde de Derby viviu en lugares onde Shakespeare sitúa algunha das súas obras. En Nerac, por exempro, onde pasan *Penas de amor perdidas,* en Verona, en Frolencia, en Venecia, cando Stanley viaxa por Italia con aquel medio preceptor, medio segredario, emparentado con John Hawkood, o condottiero que os toscáns coñecerán co nome de Giovanni Acuto, o amigo de Catalina de Siena. Na biografía de Derby, Lefranc busca i atopa o orixe de algunhas pezas. O fracaso do matrimonio de Derby con Isabel de Vere será o orixe dos cinco dramas do amor treizoado: *Muito ruido e poucas noces, Troilo e Cresida, Otelo, Cimbelino* e *O conto de inverno. Hamlet* tería o seu orixe na historia de María Estuardo, no asesiñato de Darnley por Bothwell. I en *Timon de Atenas,* en *Antonio e Cleopatra,* en *Coriolano* estaría en fin a hora amarga do renunciamento ó poder político. Pro Derby morreu en 1642 e Shakespeare en 1613. Dende a morte de Shakespeare, Derby non escribe nin unha liña. Tardóu muito en morrer. Calvin Hoffman, un americán, buscóu outro candidato: Marlowe, o dramaturgo. Pro Marlowe finouse demasiado axiña, nun burdel, apuñalado. Entón hai que inventar unha desaparición de Marlowe, que non tería morto, senón que aproveitándose de aquela puñalada de tafur, esconderíase no mesmo momento en que estaba acusado de blasfemia, de ultraxes á raiña, de satanismo, de depravación. A falsa morte permítelle viaxar: Francia, Italia, quizaves Hespaña. Shakespeare, en Londres, namentras, firma as súas obras. Inxeniosas, complexas, todas istas tesis foron pouco a pouco reducidas a pó. I entón ven unha nova, pois hai que privar a calis-

quer precio a Shakespeare da paternidade das súas obras. Inventase unha especie de sindicato. Grandes señores, ilustres eruditos, teríanse axuntado pra escribilas. Shakespeare presta soio o nome. Verbigracia, *Tito Andrónico* sería escrito por Marlowe, Kydd e Greene; *Penas de amor perdidas,* por Oxford e Derby; *Julio César* por Ben Jonson, Marlowe e Beaumont; *Troilo e Cresida,* por Chapman e Greene... Si agora Shakespeare vise i ouvise, ¿non lle sairía ós beizos unha sorrisa? ¿Non é iste o colmo do cambio, do "travesti", da variedade infinda da persoa que íl amaba tanto?

O ESPELLO DO MUNDO

Outra custión ten quizaves máis interés i está relacionada coa anterior. Moitos críticos coinciden en que pra escribir as pezas de Shakespeare era necesario ser mui culto e instruido. Agora ben, Shakespeare non era instruido nin culto, logo non escribíu às súas pezas. Pro como dí Jean Paris, o siloxismo val pra outros dominios, e será pouco doado ademitir que un arrivista coma Bacon poda chegar ó renunzamento sublime de *A Tempestade,* ou que cáseque un príncipe coma Derby rebaixe o seu estilo ampuloso ás baralloadas dun Falstaff. Non. Todas istas teorías cometen o mesmo pecado: confundir o bagaxe libresco con isa cultura viva da que falaba Goethe, e que Hamlet definirá como unha concencia aberta e maravillada. ¿Sabía francés? Mui pouquiño, pesie á escea entre Catalina i Alicia no *Enrique V.* Hugh Trevor-Roper alabóu o seu coñecimento de Venecia no *Mercader.* Ben mirado, todo se reduce á evocación do Canle e de Rialto, a usar as verbas ducal e góndola... ¿Pro, todas istas novas non pode télas dos cen veneciáns que daquela había en Londres? Un maxistrado inglés, Spencer, gabóu os coñecimentos xurídicos de Shakespeare, postos de manifesto no proceso de Shyllock e no divorcio de Leontes. Outro dixo que Shakespeare debería saber tocar varios instrumentos pra poder emocionarse coma Lourenzo póla música ó luar. Xa se sabe que Shakespeare está cheo de erros históricos, xeográficos. Eran cousas que tiña ouvido e que non lle interesaban, no fondo. Era decorado. Volvemos á afirmación de Curtis de que a imaxe shakespiriana do mundo real é a dun primitivo. Os anacronismos abundan, i a perspectiva está tan ausente coma nos cadros do Quattocento. Certamente Coriolano está vestido de toga, e pronuncia os seus discursos no Forum ou no Capitolio, porque é en Plutarco onde Shakespeare o leu; pro Plutarco non describeu a arquitectura das casas románs, nin a aparencia das rúas de Roma, e Shakespeare non buscóu noutra parte información precisa, que non lle interesaba, ou non lle parecía indispensábel. Poderían multiplicarse os exempros, i amosar, comparando entre eles diversos fragmentos, que a linguaxe do amor, do odio, da cólera, da ironía, da desesperación, non varía asegún os países onde a acción se desenrola, nin asegún a nacionalidade dos persoaxes, non recibe ningunha colaboración particular das circunstancias de tempo ou lugar. O mundo real que describen as pezas shakespirianas pode ser situado indiferentemente en Padua, en Venecia, en Roma, en Navarra ou Sicilia, en Windsor,

Londres ou Elsinor. Non é específicamente italián, francés ou danés. É inglés, pro por derriba de todo é shakespiriano. As Ardenas trócanse no longo e mesto bosque de Arden, como en *O voso gusto*. Noutros termos, é un mundo poético, i en derradeiro análisis, é un estilo.

¿Shakespeare foi a Dinamarca? ¿Por qué non? Pro entón habería que solprenderse que teña falado en *Hamlet* de "elevados outeiros" a carón de Elsinor, ou "dunha pequena montaña que avanza póla ribeira deica o mar". A ribeira de Elsinor é chá. Non é un fiordo, nin unha galega ría. É unha costa rectiliña. E non val deducir de isto que Shakespeare non visitóu Elsinor, senón que si o visitóu, cando escribíu a súa traxedia non se preocupóu pra nada da esactitude topográfica. ¿Qué valor de proba hai que dar, entón, ós diversos detalles nos que se funda a hipótesis dun Shakespeare gran viaxeiro?

Certos erros manifestos foron interpretados pólos especialistas coma sendo os nosos erros, non os de Shakespeare. En *Ben está o que ben fina*, un persoaxe pra ir de Francia a Santiago o Maior pasa por Frolencia. Os eruditos explican que había en Frolencia un santuario adicado a Santiago o Maior, e que Shakespeare nóno confundíu con Santiago de Compostela. Pero, ¿por qué Shakespeare mandaría un persoaxe visitar un descoñecido santuario toscán, cando as peleriñaxes a Compostela eran célebres na Inglaterra, aínda no seu tempo? En *Os dous fidalgos de Verona*, embárcase en Verona pra ir a Milán; hai que vixiar en non perder a marea, "lose the tide". Dísenos que "tide" aquí non siñifica marea, senón as crecidas súpetas do Adigio. Por moitas crecidas que haxa, pólo Adigio non se non pode ir a Milán. En *A comedia dos erros*, Padua está en Lombardía, Bohemia ten mar e Delfos é unha illa rusa. Hector cita a Aristóteles na guerra de Troia. Ulises, ó rematar un discurso, dí: ¡Amén! Cleopatra usa corsé i a súa criada fala de San Mateo. Os efesios falan de América. Coriolano cita a Galieno, que nacerá seis séculos máis tarde, el rei narias cincuenta anos denantes do descobrimento das illas, quer botar ós turcos de Constantinopla, onde non entrarán deica trinta e un anos despoixas da súa morte... Shakespeare somentes se preocupa de dar forma ós mais dubidosos coñecimentos. Merca en casa dos Field o almanaque do ano, i alí ten a Titania, i a Puck, o máis grave dos espritos, a Ariel i as bruxas. Prós caldeiros dístas, ten os mexunxes, as herbas, na farmacopea de Medea, na versión das *Metamorfosis* ovidianas de Goldwin, onde tamén adeprende aquelo do misterioso vapor que colga dos cornos da lúa. Ningunha necesidade ten de ir a Italia. Abóndalle con ir á taberna da Sirea ou da Mitra pra ouvir a un mariñeiro calisquer da Hansa ou a un genovisco ou venecián que contan e contan. Os libros que leu, sábense: Belleforest, as *Vidas Paralelas* traducidas por North e das que copióu, poetizándoas, páxinas enteiras. Parez que na escola tiña lido os pirmeiros libros da Eneida, i a Guerra das Galias. Pro calisquer noticia, calisquer memoria, desata nil a luz. Un autor lémbrase de todo, no momento en que lle convén lembrarse. A obra de Shakespeare non se presenta como a dun Johán ameaza Angers con cañós no 1214, Enrique V, que bebe Ca-

home que teña recorrido o mundo, pólos camiños e pólos libros, e que se lembrase de télo recorrido, senón como a dun home que inventóu o mundo, ou pólo menos un mundo.

Os partidarios da tesis anti-stratfordián non se non cansan de repetir que un simple comediante, saído da pequena burguesía provincial, pouco instruido, non podía ter coñecimentos tan vastos e diversos. É descoñocer os prodixios de memoria i as facultás de asimilación do xenio. A cultura de Shakespeare, díxose, é a do autodidacta inspirado. A única evidencia interna, insistirá Curtis, da obra shakespiriana, é que ista obra foi concebida i esiste en termos puramente teatrás. Ela é visión e forma, i accesoriamente testimoño. Shakespeare non coñeceu do mundo exterior máis que Stratford, Londres i o campo inglés. "A sua escea é o Universo, afirmará Curtis, non porque íl o teña recorrido, senón porque o levaba nel."

É pois un mundo o que nos ocupa, un mundo que garda aínda pra nós toda a súa riqueza e tódolos seus segredos. E non embargantes, suxerirá Gabriel Marcel, o lector de Shakespeare, sobre todo cando se trata de obras taes coma *Hamlet, O rei Lear* ou *A Tempestade,* non pode deixar de pensar que o poeta chegóu a un coñecimento da condición humán que, póla amplitude i a forza de penetración, sobrepasa, quizaves, ou ó menos iguala, as cumes a que chegaron os filósofos. "A custión do home, dí Paul Reyher no *Ensaio sober as Ideas na obra de Shakespeare,* non parez verdadeiramente prantexarse pró poeta máis que no *Hamlet.* Pra Marcel estamos por pirmeira vez nista traxedia en presencia dunha vista de conxunto da condición humán, i o filósofo francés quere conceder moita importancia ó pasaxe famoso do acto II, escea 2, e incruso pró que se refire á actitude relixiosa do dramaturgo: *¡Qué obra maxitral o home! ¡Cómo é noble na razón, infinito nas súas facultades, os seus movimentos, o seu rostro, cómo é resolto nos actos, anxélico no pensamento, coma somella un Deus! ¡A maravilla do universo, o parangón de todo o que vive! E non embargantes, ¿qué val ós meus ollos ista quintaesencia do polvo? O home non ten encanto pra mín, non, i a muller non máis, aínda que a túa sorrisa queira indicar o contrario."*

O HOME RELIXIOSO

¿Cál foi a actitude relixiosa de Shakespeare? É certo que nas súas derradeiras obras os motivos relixiosos toman unha importancia meirande, pro non parez que se poidan interpretar nun senso católico, coma queren algúns. Tamén hai que decir que a relixión de Shakespeare non ten ren que ver cun puritanismo calisquer. A relixión en Shakespeare, dramaturgo, poeta lírico, amosa unha amistade apasionada coa vida, saudada e glorificada baixo tódalas súas formas. Bradley, nas súas *Oxford Lectures on Poetry,* suliña que "aínda que admitamos que hai motivos serios de dar fe á tradición asegún a cal íl tería morto papista, unha tal información nónos instruiría de nada, a menos que soupésemos que levóu a vida dun católico e que a súa fe formóu parte integrante da súa persoalidade. Pro de feito os seûs escritos permítennos pensar que non se preocupóu ren de diferencias

de doutriña ou de goberno ecresiástico". E Bradley vai máis lonxe, e diz que non temos razós pra s u p o r que fora, no senso propio do termo, un home relixioso cuios sentimentos i actos teñan sido marcados constante e fortemente pólo pensamento das súas relaciós cun Deus que haxa sido obxeto dun culto. Marcel coida que niste ponto conviría matizar moito. Cantimáis que recentes traballos —e sober disto falaremos un pouco más adiante—, fixeron luz sober das influencias exercidas en Shakespeare por un pensamento gnóstico, e incruso rosa-cruciano. Pódese falar, por un estudoso de Shakespeare, dun "teatro alquímico". Xa veremos. É outro rostro.

O pai de Shakespeare era católico. A fórmula do testamento paterno é a do formulario de San Calros Borromeo, distribuida pólos misioeiros ós católicos ingleses. Confía na súa salvación, invoca á Virxe María, ó anxo seu custodio, ó seu patrón, e pide recibir a Extrema Unción. Shakespeare cita por unha Biblia católica, a de Reims de 1582. Verbigracia "porta estreita" da salvación e "porta ancha" da condenación. Shakespeare escribe como na versión de Reims, "narrow gate" e "broas gate", namentras as outras biblias i o Libro de Pregos traducen "strait gate" e "wide gate". Na frase "nin un cabelo da vosa cabeza perecerá", as biblias protestantes i o Libro de Pregos empregan por "peribit", "fall", i a Biblia de Reims, "perish". En *A Tempestade*, Shakespeare emprega "perish": *"Not a hair perish..."* No seu testamento, a fórmula é a usual na Inglaterra elisabethiana: *"Pirmeiramente confío a miña ialma nas mans do Creador, agardando o crendo firmemente, pólos únicos méritos de Xesucristo, meu Salvador, ser ademitido a participar da Vida Eterna, e dou o meu corpo á terra, da que foi feito."*

Gabriel Marcel cerra o debate con palabras sereas: "É moito máis no cadro dunha visión poética, no senso máis amplio da verba, que no dunha crencia, dunha ortodoxia, que se sitúa ista metafísica tan pouco doutriñalizada como seña posíbel, e que parez centrarse esencialmente sober dun misterio de resurrección." Knight e Arnold ó chegar aquí acudirán á filosofía dos Rosa-Cruz, cuia introducción na Inglaterra é contemporánea dos máis grandes dramas de Shakespeare. Jean Paris no seu *Shakespeare por il mesmo*, incruirá un capídoo co tido de *O teatro alquímico*, que citamos denantes.

A superstición confire ós dramas de Shakespeare, ben máis que unha atmósfera, unha filosofía. Perpetuas correspondencias acordan o universo ó humán, i o humán ó universo. Diríase que niste mundo cada ser, cada cousa, participa dun orde mesmo de eficacia segredo, dende as plantas cuios zucres frei Lourenzo louba a Romeo hastra os ingredientes dos que as bruxas sacan os seus filtros en *Macbeth*. A maior parte das metáforas shakespirianas acoden a unha flora e fauna fantásticas, onde as especies se defiñen póla sua semellanza cos nosos humores. O medo ten os seus reptís; a ira, as suas bestas; o amor, os seus froitos; a tolemia, a súa cizaña: *"¡Sí! ¡É ill! Atopárono fai un pouco tan tolo como a mar en furia, cantando a berros, coroado de acre palomiña, de cardos, de cicutas, de ortigas, de bardeira, de herbacrú, de tódalas herbas malas que medran nos nosos trigos."* (O

Rei Lear, IV, 4). Mouchos, víboras, unicornios, ou a misteriosa mandrágora, a planta do xénero humán, non esisten máis que pra figurar os nosos terrores, os nosos desexos, e de siño en siño conducir o noso destiño. En tal óptica, a creación enteira, en todo instante, reflexa o desordre dos nosos instintos. "Todo é símbolo, e todo símbolo ten poder sober do seu ouxeto." A soia presencia dun morto nunha nao abonda pra desencadear a tempestade, coma o paso dun asesiño a carón da vítima, fai sangrar o cadavre. Millor, si tódolos plans do real se confunden, nada de fortuito podería sobrevivir, e tal eclipse de lúa ou de sol, tal aparición dunha estrela ou dunha pantama, tal conxunción de astros cando non somentes de nubes e colores, toman nun pronto valor de oráculos e de mensaxes. Léase en *Ricardo II*, II, 4: *"Tense o rei por morto, e non queremos agardar máis. Os loureiros mucharon na nosa provincia, os meteoros asustan ás estrelas do ceo, a pálida lúa luce sanguiñenta sobre a terra, profetas descarnados anuncian terríbeles acontecimentos... Istes siños son os correos da morte ou da caída das monarquías."*

Por iso en *Julio César*, en *O Rei Johan*, en *Ricardo III*, os crímes van de par coas catástrofes naturaes, i en *Cimbelino* i en *A Tempestade*, o perdón dos humáns leva á clemencia ós elementos. I é por qué en *Enrique VI* ou en *Hamlet*, o home descobre o poder de entrar en relacións cos demos i os espectros. Compenétranse a ialma i o mundo. Con *Macbeth* e *Lear*, dí Paris, a analoxía achégase á identidade: a tempestade fala pólo delirio do vello rei, como a guerra pólos presaxios das bruxas, coma o bosque de Birnam marcha contra o usurpador. "A sorte de heroi intégrase entón nunha imensa metamorfosis da creación", e daquela, máis alá de todo actor, máis alá de todo segredo, fora, libre, cósmicamente libre, a palabra sabe decir a traxedia humán na fala dos ventos, do lume, dos astros, dos mares...

Rosacrucismo i a resurreición pola poesía

Todas istas creencias debían atopar a súa expresión suprema na filosofía dos Rosa-Cruz, cuia introducción en Inglaterra é contemporánea dos meirandes dramas de Shakespeare. Certas concordancias descobertas por Paul Arnold entre *A Raíña das Fadas*, de Spencer, i a obra dun dos fundadores da secta, *As bodas químicas*, de Jean-Valentín Andreae, fan crer, cousa que probou Ferdinand Secret, que os temas dista mística eran xa coñecidos dos pirmeiros elisabhetianos. Pro foi, como amosa Secret no seu gran libro *Os cabalistas cristiáns do Renacimento*, Robert Fludd quen revelóu ós ingleses os misterios do rosacrucismo. Na doutriña de Fludd hai moito Paracelso, din os entendidos, e parez inscribirse na liña máis auténtica do hermetismo. Pra Arnold como pra Paris, e tamén pra Marcel, por un extrano azar constituie, en certo modo, a filosofía de Shakespeare.

No orixe, dí Robert Fludd, asegún Paris, reina ista unidade que a cabala chama o Aïn Soph: o nada, o descoñecido, o absoluto. Toda a creación procede de ahí, por unha serie de divisiós, a pirmeira delas enxendradora do Ser. Deus, xurdido da Nada, revélase a sí mesmo, e partindo, separa os dous princípios que describen as relixiós:

a *voluntas,* principio activo, lumioso, masculino, i a *noluntas,* principio pasivo, tenebroso, femenino. Da copulación distes contrarios, cuia distinción precedeu ós tempos, resultan agora a materia primordial, o caos, e por diferenciacións sucesivas, as tres sustancias: xofre, zougue e sal, os catro elementos, i en fin os seres i as cousas que forman o reino do múltiple. Ó fiñal dista triple emanación, natura, bestas e homes compoñen o máis baixo grado dunha realidade cuia cume pérdese no eterno. De onde a necesidade dunha metamorfosis salvadora: a morte, que esleíndo a materia, libera o lume diviñal que a habitaba. Coma Xesús, morremos na carne pra renascer no esprito. Creación, caída, resurrección, son, pois, os tres actos dun drama universal que toda cousa repite, dende o ciclo das estacións deica a ascensión dos reises. Por iso o home aparez dotado dunha misión esencialmente histórica: asumir, aquí embaixo, o pasaxe da caída á redención. A catarsis teatral, por así decir —e non fai falla citar a *Poética* aristotélica—, acada entón o fin mesmo do hermetismo, "porque inflixíndonos simbólicamente a morte, a traxedia como a iniciación resucítanos, resume en nós a historia do cosmos, que, nado de Deus, debe retornar a Deus cando os tempos señan cumplidos".

Alfred Dodd, E. M. Tillyard, Arnold Stein, D. S. Savage, Paul Arnol e Jean Paris, procuran a doutriña rosacrucista dunha maneira crara en certas obras de William Shakespeare. Todos se fixan especialmente en *A Comedia dos Erros,* que parez propoñer ista concepción das xénesis e do fin. Os análisis son inxeñosos, i o propio Marcel recoñece os fundamentos dos supostos, especialmente tal e como foron diseñados por Paul Arnold en *Ocultismo elisabethiano.* Dende o comezo da comedia —que sería grave equívoco téla por unha comedia, sin máis— ,formúlase o problema cosmogónico máisimo: a formación do múltiple, que resolverá o desenlace. Dúas cidades están en guerra, Efeso e Siracusa, simbolizando a pirmeira escisión da unidade. Nun tempo, vivían ditosos en Siracusa o mercader Egeon i a súa muller Emilia. A súa fortuna medraba, e todo lles sorría. Pro hai sempre estrelas fatás. Obrigado póla morte dun dos seus apoderados a viaxar pra velar pólos seus bes, Egeon deixa os doces brazos da muller e vaise a Epidamo. Despoixas de seis meses chega Emilia a Epidamo, e dá a luz dous xemeos, o día preciso que na mesma pousada unha mendiña pare tamén dous nenos. Cheo de piedade, Egeon merca istes nenos, Dromion, pra poñelos máis tarde ó servicio dos seus, Antifolos. Pro, no viaxe de regreso a Siracusa, prodúcese un naufraxio, i a familia queda dividida en dous tríos que recollen cada qué navíos diferentes. Egeon, con un Antifolos i un Dromion, volve a Siracusa, namentras que Emilia, con outro Antifolos i outro Dromion chegan a Efeso. Ós dezaoito anos, os xemeos de Siracusa deciden partir en procura dos seus irmáns. Cinco anos máis tarde, Egeon, canso de agardar, sae tamén pólo mundo. A sorte conduz istes tres errantes a Efeso, onde en calidade de siracusán, Egeon é detido e condeado a morte. Non embargantes, os xueces, emociados pólo relato das súas desgracias, concédenlle un día de prazo pra atopar ós seus fillos e *"buscar a súa salvación nun socorro benéfico"*. Si fraca-

sa, o verdugo deixará caír a afiada brosa... Ben entendido, despoixas de moitas idas e vidas i equívocos, Antifolos, recoñecerá Antifolos, Dromion a Dromion, e Egeon a Emilia. I a familia enteira volve á unidade, á dita, á paz.

Ista historia, "segredamente matemática", narra unha serie de desastres, cada un marcado póla rotura dunha parexa. A primeira separación de marido e muller corresponde, cabalísticamente, á separación de *voluntas e noluntas,* dúas potencias que ó longo do tempo van tender a axuntarse, a refaguer a unidade primordial. Pro chega un ponto en que o doble enxendra o cuádruple, os dous Antifolos i os dous Dromion. Unha terceira división intervindo á súa vez, rompe a coherencia do conxunto e dispersa pai, nai, irmáns e servidores nun naufraxio. "Nista fase da involución, a unidade, di Paris, acada o máisimo de ruptura, e cede o seu lugar ó múltiple, é decir, ó erro i á ilusión": *"Vagamos asolagados na ilusión! Qué algunha potencia benéfica nos libere! Ai! ¿ónde está o meu rosario? Santíguome coma un pecador! Iste é o país das fadas! Ai!, miseria de miseria! Falamos a pantasmas, a vampiros, a elfos!* (*A Comedia dos Erros,* IV, 3) Pro dista confusión o home debe librarse, so pena de perecer, i a morte que ameaza a Egeon ensíñanos que iste perigo é certo. Todos istes persoaxes búscanse os uns ós outros, e quéixanse da unidade perdida. Ademáis, atopar o seu semellante, será non somentes recobrar a súa identidade, senón que tamén participar nunha verdadeira trasmutación de eisistencia. Os erros, disipados por unha sorte de mecanismo semellante a aquil que trae a victoria do verán sober do inverno, todos istes seres recoñecéndose, a unidade volve a soldarse.

Dista obra, parecen deducirse os esquemas esenciás do teatro shakespirián. O divorcio do masculino i o femenino atópase, tamén, en *Pericles* e na *Noite de Reises.* No que toca ó *Soño dunha noite de verán,* dí Paul Reyher, "é unha nova comedia de erros, pro moito máis amplia que a pirmeira, pois istes acadan os elementos i o mundo dos espritos, mui diferente tamén pólo feito de que o maravilloso, filtros i encantos, fadas e trasnos, non é ilusorio, senón que se derrama por toda a peza". Aquí aínda, o conflicto dos principios maiores, encarnados en Oberon e Titania, bota ós mortás nas trevas i en aberraciós que soio disipa a reconciliación dos deuses e dos herois. Prós que sosteñen a tésis do "teatro alquímico", incruso unha comedia de aparencia tan banal coma *Os dous fidalgos de Verona,* revelará, no seu desenrolo, un verdadeiro proceso iniciático. O mesmo *Cimbelino,* onde a unidade selada pólo matrimonio segredo de Imógenes e Póstumo, e roto póla treición da Raíña e de Iachimo, refórmase no desenlace pra enriquentarse cos xemeos Argiravus e Guiderius. En *O Conto de Inverno,* fanse nemigos dous reises "educados en común na súa infancia", e non reatopan a súa fraternidade deica os desposorios dos seus fillos Florizel e Perdita, simbolizados pola resurrección de Hermione. Así nos contos de fadas como nas comedias, un fato de seres xunguidos pólos lazos do amor, vese brutalmente dividido e tende escuramente, a traveso de discordias e dores, "a recrear ista

unidade, dirá Paris, cuio senso cósmico e metafísico non é dubidoso". ¿Non se non escoita algo disto ó fiñal de *A Tempestade*? *"Nun mesmo viaxe, Claribel, en Túnez, atopóu marido, e Fernando, seu irmán, muller, alí mesmo onde se tiña perdido, e Próspero o seu ducado nunha probe illa; e nós todos atopámonos cando xa ningún de nós era il mesmo"*, (V, 1).

Os dous fidalgos de Verona, coma o *Mercader de Venecia*, i o *Sono dunha noite de verán*, poden ser interpretados coa moral alegórica dos alquimistas. Ó fiñal, reinan a lúa i a música. A música está en todas partes en Shakespeare. Escóitase de lonxe e de cerca. É o mesmo áer que pasa entre as estrelas i as herbas. Amiga segreda da noite, é o leito do soño profético, o sino faise néla, os perdidos retornan envoltos en misteriosa música. A lúa é un "planeta sinestro", preside as discordias máis profundas. Contra a lúa érguese Venus, *"acolá enriba, na súa esfera brilante"*, e sober todo o poderoso sol. As noites pecadentas rematan na ledicia e na pureza da luz. O sol nasce do mar, *"cambiando en ouro marelo a sal verde das súas augas"*... Os partidarios da tesis do "teatro alquímico" ven nisas pezas citadas problemas filosóficos que volveremos atopar nos dramas e nas traxedias, i estiman que Shakespeare parez instruido dende o comenzo dunha tradición que, deica as obras fiñaes, vai guialo na eleición e tratamento dos temas. Jean Paris é termiñante: "As especulacións sober do destiño da ialma poden suceder ás especulacións sober do destiño das dinastías, o proceso que goberna as fases da lúa non deixará de gobernar as fases da historia. Como pólas súas comedias, póla súa interpretación do pasado, o poeta entende sempre ensiñar unha ascesis, que dos conflictos e das trevas, debe conducir á unidade i á luz...". I é certo que nos dramas históricos o planteamento é o mesmo, deica a monotonía. Reises asesiños, tolos, impotentes, cerebros serpentiños, tiranos imprevistos, que proban na sombra o poder real ó servicio dunha ialma chea de medo, de loucos apetitos, de soños de grandeza. Entón, trálas cortinas, axúntase un fato de rebeldes. Son as propias ponlas da caste real, e con elas, soldados inquedos, nobles expoliados, segundós sin fortuna, almas cheas de ambición e potencia, doados xogadores da *vestidura carnal*. Xurde o desorde no reino, a lexitimidade real é descoñecida, i as treicións, os crimes, as revoltas sucédense. Príncipes de levantada fronte xurden como siñás irreprochábeles dun orde novo. O sol párase nos seus elmos. E fiñalmente ven unha batalla, i o sangue que cobre os campos foi o precio da resurrección. Trála división retorna unha ditosa unidade. Sempre é primavera en Shakespeare cando rube as escadeiras do trono un rei novo. Sempre luce o sol. O pobo *"parez resucitar de entre os mortos"*, i o ceremonial é mesmamente coma un proceso alquímico: *"Pra solemnizálo, o glorioso sol detense na sua carreira, e tal un alquimista troca a estéril lama en ouro brilante"*. (*O Rei Johan*, III, 1). I alguén dixo que en reconciliando a Rosa Branca i a Rosa Roxa, a ascensión dos Tudor ó trono debía lóxicamente aparecer como a pedra filosofal da historia, a garantía dunha unidade

pacientemente conquistada: *"A Inglaterra, longo tempo tola, desgarrábase a sí mesma. O irmán verquía cegamente o sangue do irmán, e si un pai furioso non degolaba ó seu fillo, iste faguíase o verdugo do seu pai. ¡Todos así divididos polas crudeles liortas entre York e Lancáster! Pro que oxe Elizabeth e Richmond, os verdadeiros herdeiros da cada casa real, conxúnguense por un decreto ditoso de Deus, e que os seus sucesores, si é a tua vontade, Señor, enriquenten o porvir cunha serea paz, unha leda abundancia e fermosos días de prosperidade"*. (*Ricardo III*, V, 5). I a mesma dialéctica da morte e da resurrección en todo, sempre. I a resurrección é sempre un enorme misterio de amor. I o fiñal da derradeira peza shakespirián, é o fiñal xusto: nunha illa perdida, póla gracia dun mago, os viventes saúdan un mediodía de ouro. A salvación pólo amor. É decir, póla poesía. Próspero sabe que é a única resposta válida. Póla sua virtude Hermione renaz, Imógenes sae da súa campa, o duque de Milán perdoa ós seus nemigos. ¿Tola esperanza? Shakespeare, dixo Lawren-Durrel, foi en demasía lonxe no sofrimento pra contentárese cunha solución menor. ¿E cómo non escoitar no monólogo do mago en *A Tempestade* a súa derradeira confesión de actor e de dramaturgo?

—*Elfos de montes, lagos, bosques, ríos, os que nas praias vades cos vosos pés que rastro non deixan tras Neptuno que baixa, e cando rube dil fuxides; pequenos trasgos que co luar formades cercas na herba i amargades á que drento queda para que as ovellas nóna pazan; os que por xogo facedes o pan do demo na noite, i ó grave son de queda ledos escoitades. Coa vosa axuda, aínda que sodes inquedos adeprendices, velei o sol, espertei ventos, i entre a esfera azul i o verde océano erguín guerras sonoras; o rexo carballo de Júpiter ferín coa fúlgura jupiterina por mín mesmo acesa. Movín os fundamentos dos montes, e de raíz arrinquei o pino e máilo cedro. Pólas miñas podentes artes abríronse as tumbas, e ceibaron ós que alí dormían. Pro aquí abxuro da miña negra maxia, e cando teña conseguido unha celeste música, romperei a miña variña máxica, e sepultareina millleiros de varas na soterra, i a unha profundidade meirande que a que poida acadar a sonda, asolagarei o meu libro"*. (*A Tempestade*, V, escea única). I o vello folio shakespirian na ocasión engade: Música solemne. E nas verbas de Próspero a Alonso, Shakespeare parece decirse a sí mesmo aquelo de *"unha melodía solemne é o millor reconfortante pra unha imaxinación desnortada..."*. I é certo que coas parexas de amantes, íl mesmo, o Poeta, perdeuse entre os elfos dos outeiros, dos regatos, das lagoas e dos bosques; con Titania cantou ó luar, con César escureceu o sol meridián, con Próspero domiñóu os ventos rebeldes, con Lear acendeu a fúlgura e quebróu o carballo jupiterino, con Hamlet fixo tremer o monte sober do seu asento, e con Macbeth abríu as campas i espertóu ós que dormían alí. O tempo chegado, o vello home pode renunciar á súa maxia. Moitos viron unha imensa ironía no seu derradeiro voto: *"A unha profundidade meirande que a que poida acadar a sombra, asolagarei o meu libro"*.

Nasceu William Shakespeare sob o siño de Taurus, o día 23 de abril de 1564, día de San Xurxo, Patrono de Inglaterra. En *A Noite de Reises,* Sir André pergúntalle a Sir Tobie:

—*¿Improvisaremos algunha tola diversión?*

—*¿El qué faguer de millor? ¿Non nacimos por un acaso sob o siño do Touro?*

O Touro é, dunha parte, un siño de Terra: elemento o máis denso, o máis sólido, o máis estábel; deloutra parte, é un siño Fixo, factor de cristalización, de condensación. Dáselle ó taurino a propiedade caracteriolóxica coñecida co nome de "secundaridade", (Le Senne). Dícese "secundario" aquel en quen as impresiós recibidas inscriben lentamente a súa acción no psiquismo. André Barbault dí que o "secundario" amortigua o presente como póla forza dun volante que garda unha velocidade adequerida, ó ponto de superpór ás impresiós actuales unha moitedume de impresiós pasadas. Marcado pólo acontecimento, levará para sempre a siñal, un pesado suco nas profundidades do ser, o cal, a traveso do presente, resente, repensa, remacha o pasado". Jacqueline Aimé dirá, e sin a menor intención peiorativa, que o tipo Touro é un rumiante psíquico. Esta ruminación coincide cun ritmo vital mui ralenti. Pro a pouco que o Touro teña unha dominante quente —Marte, Sol, Júpiter—, a emotividade i a actividade trunfan nil; unha vez lanzado sober do carril, faise fillo da velocidade adequirida, e vai dereito pólo seu camiño, usando da súa enorme forza pra derrubar obstáculos e perseguindo o seu fin cunha testarudeza incansábel. Giono dixo todo isto dun taurino en fermosas verbas: *"O home atravesado, embebido, pesado e lumioso dos efluvios, das influencias, do canto do mundo!"*. O taurino é un ser san, instintivo, en contacto direito coa natureza universal. Os seus instintos domiñantes son os das raigañas: captan, zugan, maman. O taurino é denantes de todo un cobizoso, gañador de cartos, domiñado pólo instinto da propiedade. Tamén o taurino é un báquico. A vida, pra íl, é unha festa, unha ronda, de onde saen tódolos encantos terreás... Pro abonda con isto. ¿Cánto hai de todo en Shakespeare? Muito. ¿Doado o estabelecer o parentesco de seu con outros taurinos? Sí. Os seus compañeiros de siño son ben siñificativos. Comenzando por d'Annunzio:

Védeme eiquí, robusto,
sober da herba, os músculos áxiles,
corazón sólido e vasta fronte.
Hai máis senso en todo o meu corpo
san, que en tódalas doctriñas.

O mundo é seu, e quer collélo *"coma un froito, prá miña sede, prá miña sede eterna"*. Senso dionisíaco da vida e vontade de potencia, gozador da vida, e sensíbel á música, evocóu máis dunha vez nos seus escritos a obra do seu compañeiro zodiacal Ricardo Wagner.

Outro do Touro, Balzac, un jupiterino do Touro domiñado pólo León. "Unha vitalidade podente, dirá Gaëtan Picon, un arranque físico, unha especie de concupiscencia, de gula insaciábel, un apetito

de vivir e de gozar que é denantes de nada apetito de bés materiás: diñeiro, mulleres, groria, reputación, tidos, viños, froitos". I engadirá Gozlan: "Os seus beizos palpitaban, os seus ollos acendíanse de dita, as súas mans tremaban de ledicia á vista dunha pirámide de peras ou de fermosas pavías... Estaba soberbio de pantagruelismo vexetal, sin corbata, a camisa aberta, o coitelo na man, rindo, bebendo, torando na pulpa dunha pera do deán"... Un sanguino eufórico, que decía: "*Non estóu seguro máis que do meu valor de león e do meu invencibel traballo.*" Ista fórmula válenos un creador hercúleo que, coma un boi terque i un touro ardente i ousado, vai darse a unha laboura que lle levará toda a vida. Iste galeote da pruma escribe sin respiro, traballa doce ou dezaséis horas por día, deica a usura fiñal. Iste gozador expoliado póla vida, proba incesantemente o tormento dunha creación xigantesca, isa "Comedia Humán" á que nunca poderá dar remate.

Un compañeiro máis: Freud. Cando o 8 de maio de 1856 nasce Freud en Freiberg de Moravia, Plutón está no Touro. Na mitoloxía, Hades goberna o imperio das sombras, é o deus dos mortos, o príncipe do inferno e das trevas. ¿Un tipo diste siño, non se presentaría coma un anceioso, un anguriado, pro tamén un curioso, atraguido pólo invisíbel, pólas cousas ocultas, invencibelmente preocupado por iste imperio das trevas —interiores— que a mitoloxía atribui a Hades-Plutón? ¿E a descoberta freudiana do inconsciente psicolóxico, dista noite do home poboada de sombras perigosas, dise reinado verdadeiramente infernal, no se que se atopan o millor i o peor. Agás Shakespeare, ¿qué outro compañeiro de siño sería máis dado pra Freud?

Jean Giono é outro dos taurinos. É un Touro luar e venusino, o "bomhomme Giono", natural, simple, familiar, namorado da sopa de peixe, da linguaxe peisán, da anécdota viva. Do Touro ten a solideza, pro o aventureiro que dorme níl, e que íl recrea con varios persoaxes das súas novelas, Maudru, "o Artista" ou Angelo, ceden o paso ó peisano que íl é instintivamente. Il é un enraigañado. Ista é unha verba que ama moito. Home ditoso i encantado, pra quen todo niste mundo é sabroso. "E qué amor nil, di Claudine Chonez, pólo chan i o insecto, póla frol i a lá, póla ovella i o cheiro da herba, pólo sudor e maila iauga fresca, por todo o que agroma, medra, móvese, desexa, aroma, canta, morde, vibra, declina sin ser endexamáis adulterado." I o propio Giono dirá de sí mesmo: "O meu arte seguíu sempre os devezos do meu lecer. Pagaría por escribir. Non vos imaxinades como todo está feito pró placer. As tempestades, o vento, a choiva, eu nóno gozo coma un home: eu son a tempestade, o vento a choiva... Eu sei que eu son un sensual. O ordinario romantismo do meu aparello sensual lévame a acaroarme, a xunguirme, a penetrar, a asolagarme nas cousas." I un día rematará por engadir: "Os días son froitos i o noso papel consiste en manxálos." ¡Qué alertantes semellanzas, máis dunha vez, entre dous homes que despoixas de ter gostado o aloumiño da natureza e da afección humán, concluien nunha especie de equilibrio feito do perpetuo entrechoque das forzas da vida e da morte, do amor e do noxo, da cobiza e do arredamento!

E finalmente, Karl Marx. Engels, no *Anti-Dühring,* escribe istas palabras: "A unidade do mundo non consiste no seu ser... A unidade real do mundo consiste na súa materialidade, e ísta próbase... por un longo e traballoso desenrolo da filosofía e da cencia da natureza. *O movimento é o modo de eisistencia da materia.* Nunca, en ningures, hai materia sin movimento... o home é íl mesmo un producto da natureza, que se desenrolóu en e co seu medio". Ista eisposición da doutriña leva o siño de Touro, siño globalista que é no Zodíaco o máis material, o máis materializado.

Quizaves a Shakespeare lle gostaría ista crase de espello. Máis dunha vez matinóu no seu horóscopo, no día impar do seu nascimento. En *As Alegres Comadres de Windsor,* ¿non dirá aquelo de que *"os números impares teñen unha virtude diviña pró nascimento, a fortuna ou a morte"*? E istes compañeiros do Touro, ¿nónos fan ver millor algunhas das caras de William Shakespeare? Ateñámonos a Jung, en *O home á descoberta da súa ialma*: "Nacemos nun momento dado, nun lugar dado, e temos, coma os viños famosos, as cualidás do ano e da estación que nos víu nascer. A astroloxía non pretenderá máis."

Final

Finóuse o día aniversario do seu nascimento, o 23 de abril de 1616. Como Casio, en *Julio César,* V, 3. E quizaves tres versos seus brilaron un instantiño no fondo da súa memoria: *"Niste día alentei por vez primeira. A roda do tempo fixo o seu viaxe. Onde comecei, vou rematar."* ¡Cántas veces o moribundo non tiña cantado a morte i a resurrección! Pro eran outros os que morrían e resucitaban, ises a quenes íl emprestaba as verbas na escea, e daba unha cara nova, espello dunha ialma. ¿Non tenta unha antoloxía, un feixe de frases? *"Morrer, durmir", "Estamos feitos coa mesma tela que os soños, i a nosa curta vida remata nun soño", "Ouh, encantadora, adorábel morte, fetidez embalsamada, sana podredume! Érguete do leito da noite eterna, tí, que golpexas toda posteridade de odio e de terror, i eu bicarei os teus osos noxentos, encaixarei as meniñas dos meus ollos nas túas órbitas valeiras, anelarei os meus dedos cos teus vermes familiares, encherei a miña gorxa coa túa cinza cheirenta, pra sere coma tí unha innoble carroña...".* Pro é, quizaves, en *Medida por medida* onde está a máis shakespiriana de tódalas consideraciós humáns diante da hora derradeira: *"Si, pro morrer, ir non se sabe onde, xacer xeado no inmutábel, e podrecer. Iste corpo sensíbel e quente e movedizo, trocarse nun puñado de lama mol. Iste esprito encantado asolagarse nun mar de fogo, ou perderse nalgunha rexión fría, cercada de murallas de xelo. Ser cautivo dos ventos cegos, levado sin trégoas arredor diste globo flotante. Ser máis miserábel que o máis miserábel dos condenados, que berran cousas incertas e tolas aló no escuro... ¡É en demasía horríbel! A vida terreal máis penosa, máis maldita que a idade, a doencia, a fame ou a cadea poidan impor a unha criatura, é un paradiso en comparanza co que nos aterra da morte!".* A morte é entón o mal absoluto, a peor degradación que podemos sofrer. Pro

tamén Shakespeare diranos que hai que desprenderse de tódalas ilusiós, que hai que aceptar lúcidamente: *"Consentide na morte, i entón a morte i a vida mesma vos serán máis doces."* Non sabemos o qué nos agarda. Todo o que sabemos é que a envoltura mortal retornará ós elementos dos que naceu, e que iste repouso no seo do universo libra ó ser a inocencia i a eternidade. E lentamente a natureza a ennoblecerá coas súas maravillas:

Sob cinco brazas de auga dorme teu pai
Dos seus osos nace o coral
Dos seus ollos nacen as pérolas.
Ren níl de evanescente
Que a mar non metamorfosee
En preciosa, estrana cousa
I as ninfas do océano
Seu sino de hora en hora soan:
Ding, dong, ding, dong, eu ben escoito...

Morrer é, pois, tamén, entrar na grande poesía da terra. *"A morte é o nido do fénix."* Un tempo virá en que a poesía estabeleza o seu reinado sober da terra. Un sono, sen dúbida, pro do que a infancia conserva o segredo. Reatopálo —reatopar ista inocencia—, é reatopar o senso da natureza, i é entrar entón tamén sí no mundo encantado dos elfos, dos trasnos, das ninfas, da Raiña Mab, "a paridora das fadas", de Oberón e de Titania. Equivale ó Edén. Así, no pensamento e no soño do grande alquimista, a poesía é a pedra filosofal. Il quixera soñar sempre, William Shakespeare, porque quizaves a vida soñada é muito máis longa: *"eu creo ollar en soño nubes que se abren, revelando riquezas prestas a caír sober de mín, ben que espertando eu choro do desexo de seguir soñando ainda máis"*. Pro vaise, cando a roda do tempo deu unha volta. De tódalas mil caras, ún quere imaxinar a de Próspero, na derradeira hora. Quizaves as súas verbas fiñales foron aquelas que nos aloumiñan: *"Non teñades medo: a illa está chea de resoancias, de acentos, de suaves melodías que encantan sin ferir... Si desperto, hai voces que me volven a adormecer de novo."*

ALVARO CUNQUEIRO

LA REALIDAD Y LA ESENCIA

REFLEXIONES EN TORNO AL PENSAMIENTO FILOSÓFICO DE XAVIER ZUBIRI

II

Respuesta de Zubiri a la propia situación intelectual

Naturalmente, en el libro *Sobre la esencia* no se trata de responder a todos los problemas que hemos señalado como inherentes a la situación de que parte Xavier Zubiri. Si bien es verdad que el libro tiene unidad por sí mismo y goza de plena autonomía, también lo es que constituye el primer volumen de los "Estudios filosóficos" en que Zubiri irá dando respuesta cumplida a todos y cada uno de los grandes problemas que vienen ocupando su profunda reflexión. En este libro se trata de establecer los fundamentos esenciales en que ha de apoyarse todo lo demás. Es una obra de una riqueza tal que todo intento de exposición de conjunto desborda las posibilidades de cualquier artículo y constituye una radical imposibilidad; su lectura reposada y atenta es condición imprescindible para ir haciéndose cargo, gradualmente, de todo lo que encierra. No pretendo, por tanto, sino incitar al lector a entrar por sí mismo en el libro.

El tema central de *Sobre la esencia* es la realidad en cuanto realidad. Su título podría ser, pues, este otro: *Sobre la realidad.* Pero ocurre que para Zubiri el momento estructural y fundante de la realidad está en la esencia y de ahí que el título del libro esté plenamente justificado. El título, a primera vista, puede llevarnos a pensar que Zubiri concede prioridad a la esencia sobre la existencia, con lo cual se enfrentaría desde el título mismo con el pensamiento existencial. No se trata de esto, sin embargo, porque aquí la palabra *esencia* tiene un sentido totalmente distinto del que posee en la filosofía tradicional.

Ocurre algo semejante a lo que sucede en *Sein und Zeit,* donde Heidegger toma la palabra *existencia* (Existenz) en un sentido completamente diferente del usual (existentia), reservándola para designar al ente humano (Dasein) como ente caracterizado, en acto primero, por la "comprensión del ser" (Seinsverständinis). Para Heidegger, *existencia* significa *comprensión del ser.* Sólo el hombre *existe,* es decir, sólo el hombre *está-en-ser.* Los demás entes *son* pero ninguno de ellos *existe.* Por eso puede decir Heidegger que "la esencia del hombre está en su existencia" [1]. El ámbito en que se mueve Heidegger es, pues, el del ser puro.

Zubiri, por el contrario, nos dirá que hay algo que está más allá del ser: la *realidad*. El ser supone la realidad. La realidad tiene prioridad sobre el ser, no sólo desde el punto de vista de las cosas mismas sino también desde el punto de vista de su intelección. Zubiri se mueve en el ámbito de la realidad y concibe al hombre como "animal de realidades". El hombre se caracteriza por *estar en realidad*. Precisamente porque el hombre está constitutivamente en realidad, gracias a su inteligencia, es por lo que se ve obligado a dar razón de las distintas realidades entre las que se halla inmerso y de la realidad en cuanto realidad. Es la realidad misma la que funda la verdad en la inteligencia humana. El sentido primario de la verdad es la *verdad real*. Así como la realidad está más allá del ser, la verdad real está más allá de la verdad ontológica.

En la verdad real, la cosa se *actualiza* en la inteligencia según tres dimensiones: patentización, seguridad y constatación. Estas tres dimensiones de la verdad real responden a los tres momentos estructurales de la realidad, es decir, a las tres dimensiones de la realidad en cuanto tal: "riqueza", "solidez" y "estar siendo". Estas tres dimensiones poseen una verdadera unidad estructural y se implican mutuamente: toda cosa posee una riqueza interna de notas que le da la solidez suficiente para estar siendo. Por otra parte, desde el punto de vista transcendental, estas dimensiones tienen una función precisa: determinan la *perfección*, la *estabilidad* y la *duración* de la realidad. Toda cosa real es, en efecto, más o menos perfecta, más o menos estable, más o menos duradera. Se trata de tres dimensiones implicadas en la constitución física individual de toda realidad estricta. Este es el punto de partida de Zubiri: la realidad desde dentro, desde su constitutiva *dimensionalidad*.

Decíamos que las tres dimensiones lo son de una constitutiva unidad estructural y que, por tanto, se hallan mutuamente implicadas. Ahora bien, el hombre puede moverse intelectualmente con preferencia en una u otra dimensión, originándose así tres tipos fundamentales de intelección: la intelección como aventura, cuando interesa ante todo la "riqueza" de la realidad; la intelección como logro de lo razonable, cuando se mueve primordialmente en la dimensión de la "solidez" buscando *seguridades* y la intelección como ciencia, cuando aspira a la clara y precisa constatación del "estar siendo" de la realidad. Es menester atender a la vez a las tres dimensiones para que la realidad no se nos vaya de las manos.

El horizonte de la nuda realidad

Habrá que preguntarse, en primer lugar, qué es la realidad en cuanto tal, en qué consiste la realidad de las cosas, qué es lo que hace que algo sea una cosa formalmente real. Zubiri acota desde el primer momento el horizonte de su investigación: se trata de la realidad intramundana, es decir, del conjunto de cosas que constituyen lo que llamamos mundo. Pero la comprensión de las cosas del mundo puede

intentarse, por lo menos, en dos líneas o perspectivas distintas: la línea de la originación, que nos lleva a la vía de la causalidad y la línea de la constitución formal de las cosas. Zubiri se sitúa decididamente en esta segunda perspectiva, en la línea de la constitución forma al de la realidad, prescindiendo, de momento, de la originación causal de las cosas. Esta preocupación es muy vieja en el pensamiento de Zubiri. En un importante y no muy conocido estudio titulado *Sobre el problema de la filosofía,* publicado en 1933 [2], señalaba Zubiri como el *movimiento* constituye el horizonte de la filosofía griega, mientras que la filosofía que va de San Agustín a Hegel, por la influencia del cristianismo, se mueve en el horizonte de la *creación,* es decir, se enfrenta con el ser desde la nada. Frente a estos dos modos insuficientes de plantear el problema de la realidad, formulaba Zubiri la posibilidad y exigencia de una filosofía pura enmarcada en el horizonte de la realidad en cuanto nuda realidad. Pues bien, el libro *Sobre la esencia* pone los cimientos de esta filosofía pura, dentro de la perspectiva de la constitución formal de la realidad, sea cualquiera su origen. Sólo después de aclarado este problema estaremos en condiciones de afrontar adecuadamente la investigación de la realidad en la línea de la originación. De momento, pues, la realidad intramundana en la línea de su constitución formal.

Y aquí brota enseguida el problema de la esencia. Entendemos generalmente por esencia aquello en que consiste una cosa. Las cosas son como son gracias a su esencia. La esencia lo es siempre de una cosa real. El lugar de las esencias es, pues, el ámbito de las cosas reales. ¿Qué entendemos por cosas reales? ¿Qué es realidad? Para Zubiri es realidad "todo y sólo aquello que actúa sobre las demás cosas y sobre sí mismo en virtud, formalmente, de las notas que posee".

En efecto, las cosas sólo pueden ser reales cuando poseen el haber (ousía) suficiente para mantenerse en el ser, es decir, cuando son *sustancias.* Es la línea en que se mueve la filosofía primera de Aristóteles y que ha determinado en gran parte todo el curso ulterior del pensamiento humano: la realidad como sustancia y la esencia, por tanto, como esencia de la sustancia. Lo que no es sustancial es accidental, pero sólo las sustancias son verdaderamente reales y sólo ellas tienen esencia. La realidad del accidente le viene de su inhesión a la sustancia. La sustancia es entendida fundamentalmente como *sujeto* (hypokeímenon) y esto en dos sentidos: como sujeto de inhesión de los accidentes y como sujeto de atribución de los predicados o notas que constituyen su concepto. Este esquema de la realidad está presente tanto en la filosofía de tipo realista como en la de cuño idealista. En ningún momento se ha llegado a superar la idea de la realidad como sustancia; ni siquiera en aquellos casos en que se ha pretendido disolver toda sustancia en una pura fluencia, en un radical devenir. Todas las filosofías del devenir, conscientes de la insuficiencia del concepto de sustancia para explicar la realidad, están condicionadas por el sustancialismo que intentan suplantar.

Pues bien, frente a toda la tradición filosófica, Zubiri afirmará resueltamente que la realidad no es primariamente sustancia sino *sustantividad*. De ahí que la verdadera contraposición es la que se da entre realidades *sustantivas* e *insustantivas*. Las sustancias pueden ser insustantivas en muchos casos. Sólo las realidades *sustantivas* poseen esencia en sentido estricto.

En qué reside el carácter formal de la *sustantividad* a diferencia de la sustancia? Si la sustancia es formalmente *sujeto*, la sustantividad se caracteriza por ser formalmente *sistema*. La sustantividad no es algo que está por debajo de las notas como sujeto o soporte de ellas sino que es el *sistema* mismo de las notas de una realidad en cuanto poseen suficiencia en el orden de la *constitución*. Zubiri concede un elevado alcance metafísico al concepto de constitución. Pero antes de entrar en el desarrollo de este punto conviene volver al ámbito de las cosas reales para ver cuáles son las que tienen esencia.

Las cosas naturales

Aristóteles divide las cosas, desde el punto de vista de su origen, en dos clases: por una parte, están las cosas naturales, es decir, las que brotan o surgen de la naturaleza (physis) y, por otra, las que proceden de la *técnica* (tékhne), es decir, las cosas artificiales. De estos dos tipos de cosas, sólo las primeras poseen esencia. El ámbito de las esencias es, pues, para Aristóteles, el ámbito de las sustancias naturales.

Zubiri no acepta tampoco en este caso el esquema aristotélico e introduce un nuevo concepto de *naturaleza*. Como para él lo fundamental es la constitución formal de las cosas y no lo que éstas son desde el punto de vista de su origen, entiende por cosas *naturales* "aquellas que actúan formalmente por las propiedades que poseen, sea cualquiera su origen". Y es que Zubiri tiene a la vista el hecho de que hoy la técnica produce en muchos casos las mismas cosas que la naturaleza produce y estas cosas, una vez producidas, actúan formalmente en virtud de las propiedades que poseen. Pero frente a estas cosas naturales existen otro tipo de cosas, las que el hombre utiliza en su vida para realizar sus proyectos; puede tratarse de cosas producidas por la naturaleza o fabricadas por el hombre pero, en cualquier caso, su razón formal está en constituir para el hombre *posibilidades* de vida. Estas cosas tienen un *sentido* en la vida del hombre pero su realidad formal no les viene de este *sentido* sino de las propiedades naturales que poseen y en virtud de las cuales actúan. Zubiri llama a este tipo de cosas, caracterizadas formalmente por el sentido que poseen en la vida del hombre, "cosas-sentido". Pues bien, las "cosas-sentido" no tienen esencia propiamente dicha, aunque sí tienen concepto.

En definitiva, vemos que sólo las cosas naturales sustantivas poseen esencia. Pero las cosas sustantivas se caracterizan, decíamos, por

la sustantividad. ¿Qué es propiamente una sustantividad y qué papel juega en ella la esencia?

Sustantividad y constitución

Toda cosa real posee una cierta constitución, integrada por una serie de notas o propiedades. Estas notas tienen que estar trabadas necesariamente entre sí constituyendo un *sistema.* La cosa real no es algo que está por debajo o por detrás del sistema de notas sino que es el sistema mismo. Ahora bien, no todo grupo de notas puede constituir una realidad; para ello es necesario que esté dotado de suficiencia en el orden de la constitución. Así pues, el carácter formal de la sustantividad está en ser un sistema de notas suficiente en el orden de la constitución. Por eso las notas que forman la sustantividad se denominan notas *constitucionales.*

Toda sustantividad es radicalmente individual. Ahora bien, existen distintos grados de individualidad, desde las meras singularidades hasta las individualidades estrictas, pasando por las sustantividades cuasi-individuales. Sólo el hombre posee estricta individualidad. En el mundo, más que una conexión de realidades sustantivas estrictamente individuales lo que tenemos es un movimiento progresivo y evolutivo desde la realidad meramente singular a la estricta realidad individual sustantiva. Se da en él una gradual y progresiva sustantivación de la realidad, caracterizada por los siguientes niveles: *estabilización* de la materia, *vitalización* de la materia estable e *"inteligización"* de la animalidad. Estabilidad, independencia del medio con control específico sobre él y enfrentamiento con las cosas como realidades son los tres esquemas de la sustantivación de la realidad. Cada uno de ellos presupone el anterior y lo lleva formalmente implicado en sí mismo.

En toda realidad individual podemos distinguir dos momentos: *individuidad* e *individualidad,* lo que en el orden humano se traduce en *personeidad y personalidad.* La *individuidad* se posee desde el primer momento mientras que la *individualidad* se adquiere en el orden de la concreción. En virtud de estos dos momentos, el individuo es siempre "el" mismo, nunca "lo" mismo. La realidad individual estricta no es sino la constitución real íntegra de la cosa con todas sus notas. ¿Qué papel juega la esencia dentro de la sustantividad? ¿Qué es la esencia? Para responder a estas preguntas tenemos que volver a las notas constitucionales y ver si entre ellas existen algunas de rango superior que puedan ser consideradas como *constitutivas.* Estas serán las notas esenciales.

Las notas esenciales

No todas las notas que integran una realidad poseen igual importancia en orden a la constitución de la misma. Hay notas que son esenciales mientras que otras, aun siendo reales, no forman

parte de la esencia. Las primeras son notas *constitutivas;* las segundas, meramente *constitucionales.* Tanto unas como otras pertenecen *necesariamente* a la cosa real, pero no de la misma manera. Las notas constitutivas pertenecen a la cosa formalmente "de suyo", mientras que las constitucionales se derivan de un modo necesario de las primeras. El carácter formal de las notas constitutivas es la capacidad para formar por sí mismas sistema. Pero esto es justamente la esencia: el conjunto de notas necesarias y suficientes para constituir por sí mismas sistema. De ahí que las notas esenciales no estén fundadas en otras sino que son radicalmente *infundadas.* La esencia es, pues, un momento de la sustantividad, su momento *fundante.* Si la sustantividad es un sistema autosuficiente de notas en orden a la constitución y la esencia está formada por el grupo de notas constitutivas, ¿cuál es el carácter formal de la esencia dentro de la sustantividad? La esencia no puede ser una *cosa* dentro de la cosa real sino un momento suyo, el momento estructural y fundante de su realidad. No puede ser un *sujeto* en la cosa real porque esta no es sustancia sino sustantividad. Si la sustantividad es formalmente sistema, la esencia no será sino el *subsistema* integrado por las notas constitutivas. La esencia es lo que hace que la cosa real tenga todas sus demás notas. Si la realidad se caracteriza por ser algo "de suyo", este carácter le viene precisamente de la esencia. Pero la esencia no sólo está constituida por unas determinadas notas sino que posee además una radical unidad. ¿En qué consiste la unidad esencial?

La unidad esencial

La unidad de la esencia es de tipo *exigencial.* Cada nota *exige* desde sí misma todas las demás. Todas las notas están referidas a la unidad primaria de la cosa y consisten formalmente en ser notas-de esta radical unidad. A la vez la unidad de la esencia se despliega *en* las notas. Todas las notas están mutuamente referidas, *respectivamente* condicionadas, vertidas, desde sí mismas, cada una hacia todas las demás. No hay entre ellas una relación de determinante y determinado, como en la concepción aristotélica, sino una relación de codeterminación mutua. Cada nota es formalmente nota-de las demás. Para que podamos hacernos cargo de lo que esto significa, Zubiri echa mano de un recurso lingüístico proporcionado por las lenguas semíticas: el llamado estado *constructo.* Se trata de una estructura gramatical que permite expresar el estado de dos nombres cuando uno de ellos queda referido al otro, de tal modo que esta referencia forma parte de su ser actual. La apelación al estado constructo es un recurso expositivo y a la vez un nuevo *organon* que permite *conceptuar* lo que es una estructura de sustantividad. Dejando ahora el ámbito lingüístico y concediendo al término un sentido fuerte de realidad, podemos afirmar que la esencia es un *constructo* metafísico. Pero la razón formal de un constructo es *e-structura.* La esencia es, pues, *estructura* y, por lo mismo, constituye el principio *estructurante* de la realidad. En una estructura todas las notas se

determinan mutuamente. Por eso la unidad esencial es unidad de *co-herencia*. En la concepción de la realidad como sustancia, la unidad esencial es unidad de *inherencia* porque los accidentes son inherentes a la sustancia. En una concepción de la realidad como sistema, por el contrario, la unidad esencial es unidad de *coherencia* porque las notas esenciales son *co-herentes* en el sistema que forman. Pero esto no agota la cuestión porque las notas constitucionales no son coherentes, ya que no son esenciales, ni mucho menos lo son las notas *adventicias*, es decir, aquellas que son debidas a la conexión de una realidad sustantiva con otras realidades y, sin embargo, todas las notas pertenecen a la unidad de la cosa real, fundada en la unidad de la esencia. Es que la unidad esencial es unidad de coherencia que funda una unidad de *adherencia*. Desde el punto de vista de la unidad esencial, las notas constitucionales y las adventicias son formalmente *adherentes*. La esencia es principio no sólo *estructurante* de la cosa real sino también *necesitante* de las notas constitucionales y *posibilitante* de las adventicias. En definitiva, desde el punto de vista de las notas, la esencia constitutiva es el sistema de notas necesarias y suficientes para que la realidad sustantiva tenga todas sus demás notas. Desde el punto de vista de su unidad, la esencia constitutiva es unidad coherencial primaria.

Esencia y mundo

Lo que confiere a la realidad el carácter de "de suyo" es la esencia. Esta tiene, por tanto, una función transcendental, el hacer que una cosa sea cosa, es decir, sea real y una función *"talitativa"*, el hacer que una cosa sea *tal* cosa, sea como es y no de otra manera. De este modo el mundo, como conjunto de cosas reales, se reduce, en definitiva, a un conjunto de esencias. Las esencias son en la línea de la constitución las piezas últimas sobre las que está basado el mundo entero, sus principios físicos. En cada momento suyo, el mundo está basado en unos últimos sistemas de notas constitutivas o esencias. Estas esencias no son siempre las mismas porque están sometidas a un proceso genético. Precisamente porque poseen un contenido constitutivo inalterable es por lo que hay una génesis y desaparición de esencias. Toda alteración de una nota esencial implica la destrucción de la cosa o la aparición de otra. Como la esencia es un momento físico de la cosa real, ir contra la esencia no es un simple *contra-sentido*, ni una mera *contradicción*, sino algo mucho más fuerte: una verdadera *contra-realidad*.

Al entender por mundo el conjunto de las cosas reales por su carácter de realidad, Zubiri se enfrenta de nuevo con la filosofía actual, que se mueve en un concepto de mundo muy distinto. En la filosofía actual, a partir de Husserl, se suele entender el mundo en la línea del *sentido*. El pensamiento existencial concibe el mundo como "horizonte de posibilidades" de un hombre concreto. El mundo se funda en el *sentido* que cobran las cosas según los proyectos existenciales.

Por eso es siempre *mundo-de* un determinado existente y cada cual tiene "su" mundo. El mundo estaría constituido formalmente por lo que Zubiri llama *cosas-sentido*. Sartre ha insistido en que la realidad sólo adquiere sentido por el proyecto humano. La roca que tengo delante es para mí un obstáculo o una facilidad según que mi proyecto consista en ver el paisaje o en hacer alpinismo. Ahora bien, para Zubiri, el *sentido* es algo derivado. Más allá del sentido está la nuda realidad. Las cosas pueden tener un sentido en la vida del hombre y constituir posibilidades para él precisamente porque poseen de suyo unas determinadas propiedades, las propiedades naturales, fundadas en la esencia. La realidad es previa al sentido, no sólo desde el punto de vista de las cosas, sino también desde el punto de vista de su intelección. La aprehensión de las cosas como "instancias" o "recursos", como "dificultades" o "facilidades", supone la aprehensión de las cosas en su nuda realidad. En todo caso, se tratará siempre de instancias y de recursos aprehendidos como reales. De ahí que el concepto de mundo apoyado sobre las cosas-sentido sea algo derivado y fundado en el mundo de las cosas reales por su carácter de *respectividad*. La realidad es "respectiva" o "sintáctica" y precisamente porque las cosas reales son *respectivas* entre sí es por lo que también ofrecen esa especial respectividad al hombre que consiste en aparecer como posibilidades de vida.

El mundo tiene además para Zubiri un carácter transcendental. Se trata de un transcedental *disyunto*, ya que todas las cosas quedan afectadas por el carácter de *respectividad-irrespectividad*. Las cosas son, o bien *respectivas*, en cuyo caso son formalmente intramundanas, o bien *irrespectivas* y, por tanto, extramundanas, como es el caso de la Divinidad.

El mundo está constituido por tres zonas fundamentales de realidad: la realidad inerte, la realidad viva y la realidad humana.

Para terminar voy a referirme muy esquemáticamente al lugar que ocupa el hombre en el pensamiento de Zubiri. ¿Cuál es su relación con la esencia?

Esencia y realidad humana

Por de pronto, el hombre ocupa un lugar central en el pensamiento de Zubiri por ser el único ente intramundano capaz de enfrentarse con las cosas como realidades. Por otra parte, se trata de la única individualidad estricta. Ahora bien, lo que en este momento nos interesa fundamentalmente es ver qué tipo de esencia posee el hombre. Para Zubiri, en efecto, existen dos tipos transcendentales de esencia: esencias *cerradas* y esencias *abiertas*. El hombre es el único ente intramundano personal. Por ser esencia abierta, el hombre tiene que "hacer" en buena medida su vida, se ve obligado a desarrollar una *personalidad*. Vivir es *poseerse* y una esencia *abierta* no tiene otro modo de poseerse que *apropiándose* una personalidad por elección entre las posibilidades que su situación le ofrece. El hombre

posee propiedades no sólo por *naturaleza* sino también por *apropiación*. Pero el hombre no podría apropiarse una personalidad si no fuera constitutivamente una realidad *propia*, es decir, una realidad que se pertenece a sí misma en propiedad. Por eso es quimérico negar al hombre toda esencia metafísica. Lo que ocurre es que se trata de una esencia radicalmente distinta de las demás: es una esencia estructuralmente *abierta*. En su virtud, el hombre es realidad personal.

El desarrollo de la tercera parte de este trabajo: *Valoración de la respuesta de Zubiri*, constituirá el tema del próximo artículo.

JOSÉ MANTEIGA PEDRARES

EVOLUCIÓN HISTÓRICA DAS LÍNGUAS CÉLTIGAS

O céltigo primitivo falábase, polos anos 3000 ó 2000 D. C., no centro da Europa [1]. Povos dista fala son sinalados, nun pirmeiro intre, nas concas outas do Rhin e do Danubio, na Selva Negra, na Bavaria, na Bohemia. Na Idade do Bronze —ou cecáis xa no Neolítico [2]— escomenza o seu espallamento masivo. Pasan, en termos de raias aituás, ós Países Baixos, ás Illas Británicas, á Franza. No período Hallstatt cobren boa parte da Franza, espállanse pola Suiza, Italia, Península Pirenaica e, outravolta, polas Illas Británicas. No La Tène seguen pola Italia (toma de Roma no 387 D. C.), pasan á Eslovaquia, Poloña, Romañía, ó norde da Franza, ás Illas Británicas, á Bulgaria, Iugoeslavia, Grecia, pra findar na Turquía. Dende o s. I D. C. os povos céltigos xa non asentan en terras estranas: as migracións seguintes, que van durar oito séculos, teñen lugar antre terras xa celtizadas.

Línguas céltigas faláronse, xa que logo, inda que pode ser non cotemporáneamente, dende a Irlanda deica Roma, dende a Galiza deica a Asia Menor. Mais a súa unidade lingüística deixara de ser na Idade do Bronze: o céltigo dividírase en duas ponlas difrentes. O fato «kw» indoeuropeu devén Q ou K nunha ponla; na outra, P. Uns, pra dicir «catro», dicían «ceathair», e os outros «pedwar». As falas en O chámanse gaélicas ou goidélicas; as falas P chámanse bretoas ou britónicas. Das línguas que se falaron, ou se falan no oucidente da Europa pertescen ó pirmeiro fato o irlandés, o manés, o escocés; ó segundo, o galés, o cornuallés, o granbretón, o armoricán, o galo, o galego antigo [3]. Imos tratar niste estudo da evolución das línguas devanditas. Con iste gallo, alusións ó sucedo histórico das diversas naciós, xurden como inevitábeles.

O IRLANDÉS (GAEILGE)

Non hai nunha plena identidade de opinión verbo das varias invasiós céltigas que atinxiron a Irlanda. Il semella que foi habitada por povos Q de consún con povos P. Il pode que houbera

---

[1] F. Gourvil: *Langue et littérature bretonnes*, París, 1960, p. 9.

[2] G. de Reynold: *La formación de Europa*, tomo V, volumen I, Madrid, 1952, p. 76.

[3] R. Chauviré: *Histoire de l'Irlande*, París, 1949, p. 11. J. Marx: *Les littératures celtiques*, París, 1959, p. 6. Gourvil, *op. cit.*, pp. 7-8.

xa unha invasión de pictos («cruithni») na Idade do Bronze [4], e tamén se afirma a chegada de bretós belgas no s. II D. C. [5]. De calquer xeito, hoxe imponse a concrusión de O'Rahilly de que a Irlanda, povoada xa por povos P, foi invadida por gaélicos por pirmeira vegada no s. II ou I D. C., ficando estabelecida a súa língua no s. IV E. C. [6]. Outramente, o elemento P foi reverdecido polo esilio, por mor da guerra descontra de Roma, de moitas familias armoricás na Irlanda, poucos anos D. C. [7].

Irlandeses emigran ó Gales no s. IV E. C. [8] e á Escocia oucidental e illas veciñas, antre os pictos escoceses. Eiquí fundan, no s. V E. C., o reino do Dael Reoda [9] no aitual Argyll (Oir Ghaedhil) [10].

Despóis da invasión vikinga (ano 795), á que a Irlanda lle debe as súas pirmeiras vilas, un exército de normáns, ingleses e galeses botan pe na illa no 1170. Istes invasores son axiña celtizados, e a «pale» —terra conquerida e afortelada—, que nun tempo contivera o centro-leste da Irlanda, atópase reducida, nos comenzos do S. XIV, a unha estreita liña que vai dende Dundalk deica Dublin [11]. Os Estatutos de Kilkenny (1367) déixannos albiscar unha colonia á defesa: prohíbese ós ingleses falar o gaélico [12]. O «apartheid» imposto ós irlandeses nas terras inzadas, tracexa o inferno polo que ía pasar o povo céltigo cando o conquerimento inglés se encetara atreu.

E iste día chegóu. A cativa colonia anglonormá non mantiña vencellos estreitos ca Croa inglesa: eran os «ingleses dexenerados». Mais na década dos 1530 a monarquía inglesa acorda conquerir a Irlanda: Enrique VIII procrámase rei da Irlanda no 1541. Os católicos reises María Tudor e Felipe II da España encetan a política das «plantations» [13], pola que os labregos irlandeses eran botados das súas terras pra deixarllas ós colonos ingleses. Dende aquela, a Inglaterra, tan querendeira das tradiciós, segue, ó percorrer de 400 anos, unha soia política verbo da colonia chamada Irlanda: facer que os irlandeses abandoen iste mundo ou, ó menos, a Irlanda. Pra acadar isto empréganse tódolos métodos: queima de

---

[4] C. Bourniquel: *Irlande*, París, 1955, p. 22. Reynold, *o. c.* p. 70. Chauviré, *o. c.*, p. 12. Marx. *o. c.*, pp. 6-7.

[5] Reynold, *o. c.*, p. 97.

[6] Marx, *loc. cit.* Bourniquel, *loc. cit.*

[7] Gourvil, *o. c.*, p. 42.

[8] Marx, *o. c.*, p. 12.

[9] Chamado nas fontes baixo distintos nomes: Reuda, Dalreudins poi Beda; Reoda, Dael Reoda, Dael Reodi nas crónicas anglosaxoas. Bede: *The Ecclesiastical History of the English Nation*, London, 1954, p. 6. The Laud Chronicle (preface); the Parker Chronicle, annal 603; in The Anglosaxon Chronicle, London, 1955, pp. 5, 20.

[10] Chauviré, *o. c.*, p. 17.

[11] Idem, *o. c.*, p. 38.

[12] Idem, *l. c.*

[13] Idem, *o. c.*, p. 54.

colleitas, de vilas e aldeias, matanza do gando, masacres, tortura, cadea, asesinato, guerra, fame. O inglés é o amo, e o seguimento disto chega axiña: o Palramento irlandés do 1689 fala xa en inglés, e ista fala vai sendo a preferida das crases outas e das meias [14]. No 1800, a Irlanda, sen deixar de ser unha colonia, é xungida á Gran Bretaña.

A fame é o maor nemigo do gaélico. Sempre foi meirande nas bisbarras onde máis se falaba o irlandés: 400.000 mortos de fame no 1740, 700.000 mortos e 1.150.000 emigrantes nos anos 1846-1851. Dous exempros. Os líderes irlandeses, na súa maoría, non fixeron gran cousa pola língua do povo: O'Connell, de tanta sona, era un teimoso nemigo do céltigo.

Pódese facer un cadro da evolución cantitativa da fala, asegún o criterio dos varios autores:

Anos	*Falantes (en milleiros)*	
Meiados do s. XIX . . .	1.500	[15]
1870	1.200	[16]
Comenzos do s. XX . . .	640	[17]
1911	580	[18]
1926	545	[19]

A Irlanda acadóu unha grande autonomía no 1921 e, a maor parte dila, rompéu os febles vencellos que a xunguían aínda á Gran Bretaña no 1949. Porén pouco siñificaron istas datas pra a evolución cantitativa do gaélico. Inda que hoxe se pode escoitar na radio, na televisión, e se usa nos xornáis e no insino, segue a ser a fala dunha minoría, a dos habitantes do Gaeltacht, xente de baixo nivel de vida e de outo índice emigratorio [20]. No s. XVIII aínda era o gaélico a língoa da maoría da povoación; meiado o XIX falábase na mitade oucidental da Irlanda; hoxe o gaélico atópase reducido ós condados de Waterford (dialeito do East Munster), Cork e Kerry (dial. do West Munster), Galway e Mayo (dial. do Connacht), e Donegal (dial. do Ulster) [21].

A Comisión estatal nomeada no 1958, pra o renacemento do idioma irlandés, recoñecéu, no 1963, que o inglés é a língua da maoría da povoación, do Estado e de cáseque todas as aitividades culturás; tamén é a língua da Igrexa Católica en toda a Irlanda, cousa ben importante na meirande das teocracias aituás [22].

---

[14] Idem, *o. c.*, p. 70.
[15] Idem, *o. c.*, p. 105
[16] Bourniquel, *o. c.*, p. 117.
[17] Reynold, *o. c.*, p. 245.
[18] Gourvil, *o. c.*, p. 23.
[19] Bourniquel, *o. c.*, p. 118.
[20] Idem, *l. c.*
[21] M. Dillon and D. Ó Cróinin: Irish, London, 1961, p. IX.
[22] "The Observer", London, December 15, 1963, p. 3.

O ESCOCÉS (GAIDHELACH).

Non é doado saber, de tódalas invasiós céltigas que chegaron á Inglaterra, cales atinxiron a Escocia. Il pode ser que fora povoada polos gaélicos na Idade do Bronze, que chegarían dende a Inglaterra [23]. O que hoxe se ten por certo é a chegada dun povo P, os pictos, pode que tamén na mesma Idade [24]. Il pode tamén que chegara unha nova invasión goidélica, sinalada no s. VIII D. C. [25] e outra de bretós, unha vaga no período Hallstatt [26] e outra no s. III D. C. [27]. Encol do que non hai dúbida é que a fala da Escocia era, dende antigo, unha fala en P, britónica.

Os povos da Escocia fixeron contaito cos exércitos románs nos tempos do gobernador Agrícola (78-85 E. C.), cando iste xeral atacóu a Terra Baixa. O emperador Adrián (117-138) construíu un longo murallón dende Carlisle deica Newcastle, que arredaba a Escocia da Inglaterra; e nos tempos de Antonino, asoballada xa a Terra Baixa, polo ano 150, erguéuse outro que ía dende a foz do Forth deica a do Clyde. A derradeira campaña dos románs descontra dos habitantes da Terra Outa da Escocia, foi a desenrolada polo emperador Severo nos anos 208-210, e romatóu nun fracaso. Dende iste intre os murallós foron sendo abandoados, e deixaron de coutar o alancar escocés cara ó sul, nos séculos vindeiros.

Non moitos anos despóis, creóuse o reino do Strathclyde, povoado por bretós, ca súa capital no aitual Dumbarton, cabo de Glasgow, que se espallaba dende o Clyde pola Terra Baixa, e que, polo sul, chegaba deica perto de Lancaster [28].

No s. V, un povo gaélico, saíndo da Irlanda, funda, sobor da raia norde do Strathclyde, o reino do Dal Riada, do que xa falamos, en Argyll, eidos veciños e illas próisimas: son os escotos ou escoceses, que lle han dar o nome ó país, e que han impor, ó percorrer dos séculos, a súa fala gaélica [29]. Podemos maxinar agora un mapa da Escocia: o país está habitado por diversos povos bretós —antre iles os pictos, na mitade ourental da Terra Outa—, agás a mitade oucidental dos «Highlands», onde comenza a se espallar o gaélico que falan os escotos. Iste mapa non ha sofrir variaciós de importanza deica o s. X.

A findar o s. VIII, a Escocia é atacada polos vikingos, que fundaron algunhas colonias estábeles no norde do país e nas illas veci-

---

[23] Reynold, *o. c.*, p. 67.
[24] Bede, *o. c.*, p. 6. Reynold, *o. c.*, p. 70.
[25] J. and C. Hawkes: *Prehistoric Britain*, Harmondsworth, 1958, p. 105. Gourvil, *o. c.*, p. 19.
[26] Reynold, *o. c.*, p. 77.
[27] Hawkes, *o. c.*, p. 124. Gourvil, *l. c.*
[28] Bede, *o. c.*, p. 6. Marx, *o. c.*, p. 12.
[29] S. Potter: *Language in the Modern World*, Harmondsworth, 1961, p. 105. Gourvil, *o. c.*, p. 24. Marx, *o. c.*, p. 12. Chauviré, *o. c.*, p. 17.

ñas. No ano 836, os pictos xúnguense ós escoceses: cecáis póidase considerar ista data como a do nacemento da Escocia [30]. No 945 o Strathclyde fica vencellado á Escocia, que por pirmeira vegada espállase pola Terra Baixa e chega deica ben ó sul pola moderna Inglaterra [31].

A língua da Corte era o gaélico escocés e, sin dúbida, iste foise impondo ós súbditos de fala bretoa. Mais no s. XI, encétase unha evolución oposta ó céltigo: no 1092, a Inglaterra apodérase da Cumbria —a mitade sul do Strathclyde— co que a raia anglo-escocesa viu estar máis ou menos onde está hoxe, e a Corte escocesa, abondosa en ingleses, estabelécese daquela na Terra Baixa [32]. No siglo XIII, o «Ynglis» escoitábase xa en toda a Terra Baixa, namentras que no resto do país seguía a se falar o «Scots», isto é, o gaélico. No s. XVI, por razós políticas, o «Ynglis» é chamado «Scots», e o «Scots», unha fala de «salvaxes», é o «Ersch» [33].

No 1603, James VI da Escocia acada a Croa da Inglaterra e os dous países fican vencellados polo que téinicamente é denominado un «xunguimento persoal», ou seña, dous Estados distintos rexidos por unha soia persoa. Mais no ano 1707, por medo a que as duas croas foran parar a dúas persoas distintas e por motivos económicos, o goberno inglés acadóu que se desfixera o Palramento escocés e que o país se xunguira á Inglaterra.

Despóis de que a Inglaterra fora invadida por 10.000 montañeses da Terra Outa nos anos 1745-1746, escomenzóu a liquidación metódica de istes habitantes, únicos falantes, xa daquela, do gaélico. Fica prohibido o uso das roupas e dos distintivos dos cláns, as súas aldeias son queimadas, milleiros de persoas foron afusiladas ou aforcadas —cláns enteiros foron estermiñados— e os montañeses e a súa fala foron decrarados «fora da lei»: os ingleses comportáronse, hoxe se recoñece, como si foran alemás en Rusia [34].

Il é posíbele que aínda no comenzo do noso século, o gaélico fora falado por 230.000 escoceses [35]. Hoxe debe de ser falado por unhas 100.000 [36], aínda que hai quen ergue o número a 136.000 persoas [37] e quen o baixa —o Goberno británico— a 77.000 [38]. Amáis, fálano moitos emigrantes escoceses no Canadá.

Inda que é premitido no insino, e se pode escoitar na radio, non é doada a súa propagación cantitativa, dado que os falantes

---

[30] C. Oman: *A History of England*, London, 1905, p. 47.
[31] *The Parker Chronicle*, a. 945, *o. c.*, p. 110. Oman, *o. c.*, *l. c.*
[32] *The Laud Chronicle*, a. 1092, *o. c.*, p. 227. Oman, *o. c.*, p. 83.
[33] G. Sampson: *The Concise Cambridge History of English Literature*, Cambridge, 1959, p. 70.
[34] J. Prebble: Culloden, London, 1961, passim.
[35] Reynold, *o. c.*, p. 245.
[36] Potter, *o. c.*, p. 105. Marx, *o. c.*, p. 75.
[37] Gourvil, *o. c.*, p. 25.
[38] British Oficial Yearbook, London, 1961

cerecen de meios de vida axeitados nas súas bisbarras e tenden a emigrar ó sul industrioso. Ben siñificativo é que o idioma do Partido Nacionalista Escocés seña o inglés.

O GALÉS (CYMRAEG)

Menos doado aínda que no caso da Escocia, é distinguir antre as invasiós que non pasaron da Inglaterra e as que chegaron deica o Gales. Il pode que povos céltigos chegaran xa ó Gales no Bronze [39], i é probábele que atinxiran o país os goidélicos que viñeron no s. VIII D. C. [40]. Il semella que foi povoado polos bretós no Hallstatt [41], por outros, orixinarios do norde da Franza, no s. III D. C. [42], e por bretós belgas no s. II D. C. [43]. Porén non hai dúbida de que a fala do Gales é, dende moitos séculos D. C., unha fala bretoa.

No s. IV E. C., gaélicos da Irlanda emigraron ó Gales [44]; mais deberon de ser axiña bretoizados, pois a súa fala se non impuxo no país. Os anglosaxós chegaron ó Gales por pirmeira vegada no ano 571, e fóronse illando pouco a pouco dos seus veciños céltigos [45]. O Cornwall, que viña formando parte do Gales, arredóuse políticamente dil no s. VII [46].

No 1283, o Gales fixo homaxe á Croa inglesa, convirtíndose nun feudo dista. Iste feito non coutóu a persoalidade galesa, pois durante séculos seguíu a súa revolta e, moitas vegadas, chegaron a invadir terras inglesas. As máis sonadas distas rebeldías foron, cecáis, a dos derradeiros anos do s. XIII e a das pirmeiras décadas do s. XV. O Gales foi xunguido á Inglaterra no 1536.

O inglés foise introducindo no Gales nos beizos das crases outas e nos dos propagadores das diversas Igrexas. Porén, semella se ter producido un renacemento do galés dende hai algunhas décadas. Nos seus catro dialeitos —Gwynedd, Powys, Dyfed e Gwent— pódese escoitar hoxe nas bisbarras de Mon, Caernarfon, Meirionnydd, Ceredigion, Caerfyrddin, Morgannwg [47]. Calcúlese que é falado arastora por 800.000 [48] ou 1.000.000 [49] dos seus habitantes. Nos nosos días é a língua que usan as difrentes Igrexas pra o seu espallamento; pódese escoitar na televisión e na radio; úsase no in-

---

[39] Reynold, *o. c.*, pp. 67-69.
[40] Gourvil, *o. c.*, p. 19. Hawkes, *o. c.*, p. 105.
[41] Reynold, *o. c.*, p. 77.
[42] Gourvil, *l. c.* Hawkes, *o. c.*, p. 124.
[43] Reynold, *o. c.*, p. 97.
[44] Marx, *o. c.*, p. 12.
[45] Oman, *o. c.*, p. 18.
[46] Gourvil, *o. c.*, p. 34.
[47] Gourvil, *o. c.*, p. 33. Potter, *o. c.*, p. 104.
[48] British Oficial Yearbook, *o. c.*
[49] Potter, *l. c.*

sino, e conta cunha Universidade Nacional en Caerdydd. Verbo das pubricaciós periódicas, temos de dicir que se pubrican algunhas revistas en galés; 4 semanarios ingleses conteñen páxinas na fala nacional, e aparescen enteiramente en galés 11 semanarios máis, 3 diles pertescentes ó Partido Nacionalista Galés [50], [51].

O ARMORICÁN (BREZONEG).

Seña que os celtas atinxiron a Bretaña no s. V D. C. [52] ou no s. III [53], hoxe se non discute que os románs tiveron que loitar descontra dunha povoación de fala bretoa —il pode ser que de orixe belga— cando quixeron domear a península. No ano 56 D. C. a resistencia tiña findado [54], e algunhas familias emigraron á Irlanda, mais hoxe ademítese que no s. V E. C. aínda se seguía a falar bretón [55]. Ista fala foi reverdecida polas migraciós de xentes orixinarias do sudoeste da aitual Inglaterra, en fuxida do alancar anglosaxón, nos séculos V, VI e VII [56].

O armoricán acadóu o seu meirande espallamento no s. X, cando se falaba en Finistère, Côtes-du-Nord, Morbihan, na mitade oucidental de Ille-et-Vilaine i en boa parte de Loire-Inferieure, isto é, en cáseque todo o país [57]. Mais foi mesmamente en tal século cando a Corte bretoa, e a aristocracia, escomenzaron a falar francés [58]. hoxe o bretón soio se escoita en Finistére, e nas mitades oucidentás de Côtes-du-Nord e de Morbihan [59]. A Bretaña ficóu xunguida á Franza no 1532.

Afírmase que hoxe o bretón é falado por 1.000.000 de persoas [60]. mais os cálculos —aproisimados— de Gourvil [61] premiten persentar o seguinte cadro, composto con datos referidos ás bisbarras onde arastora se fala a ormoricán, isto é, sin ter en conta o 1.700.000 habitantes da parte ourental do país [62]:

	(en milleiros)
Bretós que iñoran o bretón	400
» » falan arreo o francés	300
» » » » » bretón	700
» » iñoran o francés	100

[50] J. T. Bowen and T. J. R. Jones: Welsh, London, 1960, pp. 191-192.
[51] The British Press, London, 1961, p. 15.
[52] Gourvil, *o. c.*, p. 38.
[53] A. Rébillon: *Histoire de Bretagne*, París, 1957, p. 13.
[54] Idem, *o. c.*, p. 15.
[55] Gourvil, *o. c.*, p. 52.
[56] Rébillon, *o. c.*, p. 22. Potter, *o. c.*, p. 104. Gourvil, *o. c.*, p. 44. Marx, *o. c.*, p. 119.
[57] Gourvil, *o. c.*, pp. 40-41, 55.
[58] Gourvil, *o. c.*, pp. 62-65.
[59] Idem, *o. c.*, pp. 40-41.
[60] Rébillon, *o. c.*, p. 212. Potter, *o. c.*, p. 104.
[61] Gourvil, *o. c.*, p. 106.
[62] Quid?, Encyclopédie Annuelle, Paris, 1963, p. 387.

Resulta, xa que logo, máis dacordo ca realidade afirmar que o bretón —nos seus dialeitos Léon, Tréguier, Cornouaille, Vannes e Goélo— é falado hoxe por unhas 800.000 persoas. Tendo en conta de que o francés é a língua da Adeministración, do insino, dos xornáis da radio, da Igrexa católica, etc.. non hai que cismar moito pra augurar cál é, nas aituás circunstancias, o futuro da «vella língua» [63].

O MANÉS

Pouco hemos dicir dista pequena illa, situada antre o norde da Irlanda e o da Inglaterra. Sirveu, na antiguedade, de vencello antre os gaélicos da Irlanda e os da Escocia. Foi domeada pola Inglaterra na Idade Meia, e hoxe conta con Palramento propio.

Inda que pode ser que ista língua gaélica fora falada nos comenzos do noso século por 4.500 maneses [64], hoxe afírmase que é falada soio por algús vedreiros [65] ou, no millor dos casos, por algús centos [66]. Dentro duns anos, o manés será unha língua morta.

O GRAN-BRETÓN

Iste sustantivo, nidiamente xeográfico, refírese á língua, ou línguas, bretoas faladas nun tempo no territorio da aitual Inglaterra. Como é sabido, non houbo un arredamento lingüístico antre o bretón falado na Inglaterra e o falado na Escocia ou no Gales. Arredamos istes países por razós históricas, e non lingüísticas, e intentamos distinguir ista fala —polas mesmas razós— do armoricán, ou pequeno bretón.

Varias vagas migratorias de povos céltigos atinxiron a Inglaterra nos séculos IX, VIII, V e III D. C. [67]. Algús diles emigraron á Irlanda no s. II D. C. [68]; pouco despóis, nos anos 75 e 50, aproisimadamente, chegaron novas vagas de celtas belgas [69].

No ano 55 D. C. encétanse as incursiós románs descontra da illa: boa parte da Inglaterra ficóu domeada nos derradeiros anos do s. I E. C. Mais tan axiña como no s. III, o país encomenzóu a sofrir os ataques e as invasiós de pictos e irlandeses, que ían durar moitos séculos: no 410 os románs abandoan a illa.

A romaización da Inglaterra foi ben escasa e superficial: non falaban latín máis que algús habitantes das grandes vilas [70], xente

---

63 Gourvil, *o. c.*, pp. 108-109.
64 Reynold, *o. c.*, p. 245.
65 Dillon and Ó Cróinin, *o. c.*, p. IX. Potter, *o. c.*, p. 105.
66 Gourvil, *o. c.*, p. 25.
67 Hawkes, *o. c.*, pp. 102, 105, 117 e 124.
68 Marx., *o. c.*, pp. 6-7.
69 Hawkes, *o. c.*, pp. 140, 146.
70 Oman, *o. c.*, pp. 8-10. Gourvil, *o. c.*, pp. 26-27. Reynonld, *o. c.*, p. 112.

que deixaría de o falar en canto se foran os representantes do Imperio. No 449, un exército xuto bota pe no país, i é seguido polos saxós, no 477, e polos anglos, que han dar o moderno nome á terra, no 520. Arrempuxados por istes povos xermánicos, varias vagas de emigrantes célticos, orixinarios na súa maoría do reino da Damnonia (Cornwall, Devon i eidos veciños), van se establecer, nos séculos V-VII, na Armórica e na Galiza.

Cara ó alancar anglosaxón, a fala céltiga ía mingoando, mais no s. VI aínda era falada perto de Londres i en todo o centro e oucidente da Inglaterra [71]. No 577, os saxós, de resultas da batalla de Deorham, acadan o arredamento da Damnonia e do Gales, ó chegaren deica o mar [72]. No 613, facendo a mesma maniobra, arredan tamén o Strathclyde do Gales, despóis da batalla de Deva (Chester) [73]. Amáis do Strathclyde, os bretós restaban independentes, no s. IX, nos aituais condados de Wiltshire, Somerset, Devon e Cornwall, mais axiña foron domeados [74].

Isto semellaba siñificar, nun prazo máis ben curto, a morte da fala céltiga na aitual Inglaterra; nembargantes non foi así. Nos derradeiros anos do s. XI, a Croa inglesa apoderóuse da Cumbria, o Cumberland de arastora. Dado que unha língua esváise sempre de vagar, non é moi aventurado afirmar que unha fala céltiga —pra non contar o cornuallés— era escoitada na Inglaterra ó menos no século XII.

O CORNUALLÉS (KERNUEK)

Soio por razós de tipo histórico —como ben se comprendeu ó ler o que dixemos encol da Inglaterra— temos que falar do cornuallés nun afastado distinto. O Cornwall, como fica dito, víuse arredado do Gales no s. VII, pra cair baixo do domiño inglés no s. IX, e devir un feudo da Croa.

Inda que, nos derradeiros anos, había dúbidas verbo de cando se tiña deixado de falar o cornuallés —comenzos do s. XVIII, fins do mesmo século, comenzos do XIX—, Gourvil perséntanos a data esaita: morréu nos beizos da vella Dolly Pentraeth, da parroquia de Mousehole, no 1777 [75], [76].

---

[71] Oman, *o. c.*, p. 18.

[72] The Parker Chronicle, a. 577, *o. c.*, p. 18 Oman, *loc. cit.*

[73] The Parker Chronicle, a. 607; the Laud Chronicle, a. 605; *o. c.*, páxinas 22-23. Oman, *o. c.*, p. 19.

[74] Gourvil, *o. c.*, pp. 27, 34.

[75] Marx, *o. c.*, p. 118. Dillon and ò Cróinín. *o. c.*, p. IX.

[75] Marx, *o. c.* p. 118. Dillon and ò Cróinin, *o. c.*, p. IX. Reynold, *o. c.*, p. 224. Potter, *o. c.*, p. 104.

[76] Gourvil, *o. c.*, p. 35.

O GALO (GALLEK)

Il semella que a Franza recibéu as pirmeiras migraciós céltigas denantes xa do s. VIII D. C. [77]. Novas invasiós producíronse antre os séculos VIII e V. D. C. [78], e celtas britónicos estabelecéronse no norde do país no s. III D. C. [79]. A invasión romá escomenzóu por Provenza, arredor do ano 150 D. C. [80]. Un século máis tarde, no 51, tiña findado toda resistencia [81].

Ademítese arastora que o galo, língua bretoa que exercéu infruxo no francés, falábase aínda na Franza no s. IV E. C. [82].

O GALEGO ANTIGO

Povos céltigos de fala bretoa entraron na Galiza no s. VI D. C. procedentes do sudoeste da Franza [83]; il pode ser que houbera unha migración de céltigos galegos á Irlanda no s. IV D. C. [84].

As pirmeiras incursiós romás descontra da Galiza encetáronse no ano 138 ou 137 D. C. [85]: no 26 D. C., findada a resistencia, Galiza foi incorporada ó Imperio [86].

A romaización da Galiza foi, como no caso da Inglaterra e da Armórica, cativa, superficial e limitada [87]. Hoxe estímase doado que falas pre-romás sobreviviran aínda no s. V E. C. [88]: niste caso a fala céltiga foi reverdecida, polo menos no nordeste da Terra, pola chegada, nos séculos V, VI e VII, de emigrantes bretós orixinarios do territorio da aitual Inglaterra [89]. Por razós que xa aducimos, non é moi arriscado supor que unha fala bretoa —que deixóu a súa pegada no galego aitual [90]— era escoitada na Galiza nos séculos VII ou VIII.

---

[77] Reynold, *o. c.*, p. 70.

[78] Idem, *o. c.*, pp. 74, 76.

[79] Idem, *o. c.*, p. 97.

[80] A. Guérard: *Breve Historia de Francia*, Buenos Aires, 1951, p. 64.

[81] Idem, *o. c.*, p. 65.

[82] Idem, *l. c.* Gourvil, *o. c.*, pp. 13, 14-15.

[83] Reynold, *o. c.*, p. 77. Gourvil, *o. c.*, pp. 10, 11, 17. Marx., *o. c.* pp. 5, 6, V. Risco: *Manual de Historia de Galicia*, Vigo, 1952, p. 15. F. L. Cuevillas: *La civilización céltica en Galicia*, Santiago, 1953, p. 23.

[84] Chauviré, *o. c.*, p. 11.

[85] Risco, *o. c.*, p. 25. Cuevillas, *o. c.*, p. 479.

[86] Cuevillas, *o. c.*, p. 480.

[87] V. García de Diego: *Manual de Dialectología española*, Madrid, 1959, p. 53. Risco, *o. c.*, pp. 29, 36-37. Cuevillas, *o. c.*, p. 478.

[88] García de Diego, *o. c.*, p. 30.

[89] E. González: *Grandeza y decadencia del Reino de Galicia*, Buenos Aires, 1957, pp. 42-45. Gourvil, *o. c.*, p. 44.

[90] M. Rabanal: *Rasgos de sustrato de la lengua gallega*, in Homaxe a Ramón Otero Pedrayo, Vigo, 1958, pp. 199-218.

Imos tirar agora algunhas conclusiós válidas pra as cinco línguas céltigas que son faladas arastora: ó seren enunciadas dun xeito xeral, as esceiciós, nalgún caso, son inevitábeles. Perséntanse perante nós os seguintes feitos:

a) Bilingüismo, que xurde da eisistenza dunha fala antiga a carón dunha moderna, introducida polas crases outas do país (inglés, francés).

b) Discontinuidade lingüística: no país, xa que mesmo nas bisbarras de fala céltiga, atópanse illas da fala imperante; persoal tamén, xa que os falantes da antiga falan a moderna en certas ocasiós.

c) Son falas de minoría: sóio son faladas por unha parte do povo e por unha parte dos inteleituáis; niste aspeito, ven ocupar, aproisimadamente, o lugar dun dialeito interno vertical no caso suposto dunha fala homoxénea.

d) Son falas de bisbarras «deprimidas», subdesenroladas; de eiquí a forte tendenza emigratoria dos seus povoadores, cara ó estranxeiro ou cara a outras bisbarras do mesmo país.

e) Son falas rurás ou vilegas, non dos habitantes das grandes cidades, agás no caso de algús obreiros e inteleitoáis.

f) Os falantes distas línguas atópanse asoballados por un verdadeiro colonialismo coterrán ou foráneo, ou ambos a dous, dirixido por un goberno estrano e lonxano, de outra fala, e non preocupado polos seus problemas, sempre que proporcioen mau de obra barata.

g) Os falantes distas línguas non teñen, en xeral, defensores ou líderes axeitados.

h) A Adeministración estatal e local, o culto relixioso, o insino, os xornáis, a literatura, o cine, a televisión, a radio, etcétera, etc., fanse, cáseque sempre, nunha fala que non é a súa. As esceiciós, cando as hai, tamén constituien, pola súa parte, unha minoría cantitativa.

i) Polo devandito, infírese que o número de falantes distas línguas vai mingoando, nalgús casos moi axiña.

Coidamos, con Courvil, que «xamáis é unha ventaxa pra o esprito humán en xeral, e pra un país en particular, que unha língua civilizada despareza dunha terra que ten ocupado e fecundado» [91]. Inda que é dialéiticamente imposíbele que todas as línguas —cas súas culturas e nacionalidades correspondentes— que se falan arastora no mundo vaian ser por sempre, creiemos que «fai

[91] Gourvil, o. c., p. 109.

falla dar ás culturas nacionás a posibilidade de se desenrolar e de espallar todas as súas potencias pra creiar os presupostos da súa fusión nunha cultura común, cunha língua común», isto é, universal, que, sen dúbida, chegará nos tempos vindeiros.

Mais ista evolución estará abortada, estará mancada, xa dende a súa mesma orixe, e o home —o de hoxe e o de mañán— serán moito máis probe si se intenta provocala pola «vis compulsiva», por meios coercitivos ou hostís, cando non se provoca ca indifrencia. Mais semella non haber salvación pra istes povos e as súas línguas namentras estean domeados polo sistema económico, social, político, cultural, que os asoballa.

XOSÉ ANTÓN ARXONA

O CANTAR DOS CANTARES

INTRODUCCIÓN.—A primeira leitura que do texto galego do *Cantar dos Cantares* me fixo o propio autor —Manuel Vidán Torreira— causoume unha gran satisfaición. Logo non puiden facer por menos de o volver a ler outras poucas veces: a súa sonoridá e a súa expresión poética dábanlle cada vez un novo valor ó pequeno libro da Biblia. Coido que —fora da língua orixinal hebrea— ningunha outra é capaz de nos trasmitir as súas metáforas orientales ca beleza da nosa.

Por outra parte, hai que ter en conta que o libro que —como primicia da Sagrada Escritura en lingua galega nos tempos modernos— ofrecemos hoxe ós nosos leitores, é o libro máis fermoso de todos os da Biblia. Por eso lle chamaron os hebreos *Xir Ha-Xirím*, que quer dicir *Cantar dos Cantares*, ou seña: o millor dos cantares. Poisque esta maneira de lle chamar ó libro era un dos xeitos que tiñan os hebreos pra sinificar o superlativo ou o milloriño das cousas. Estaban eles tan pagados de este libro que o consideraban o máis divinal de todos, cómo si na inspiración divina —común a todos os libros da Biblia— puidera haber máis ou menos. Así, un dos séus máis importantes escritores —o Rabí Aquiba (s. II despóis de Cristo)— sentenciou: "O mundo enteiro non é capaz de conquerir un día tan grande como aquel en que o *Cantar* lle foi dado a Israel: porque toda a Escritura é santa, pero o *Cantar* é santísimo."

ARGUMENTO DO CANTAR.—Tendo en conta a hipótesis de J. Prado (Sefarad I, 1941, 365), o argumento do *Cantar* ben pode ser o que sigue:

1. Unha donceliña e máis un pastor están namorados. O seu amor é connatural, sinxelo, espontáneo, libre, certeiro e auténtico. Nel atopan paz e felicidá. Ela chámase *Sulamitis*. A el podíamoslle chamar *Dodí*, que quer dicir "meu amado", que é así como lle chama a donceliña.

2. Nesta situación de paz e felicidá dos dous namorados vénse entrometer un feito novo, unha circunstancia que truba esa paz, unha perturbación de esa felicidá: un Rei —¿o Rei Salomón?— namórase tamén da donceliña, e preténdea. Preténdea con toda a sinceridá do seu sentir, pero tamén con toda a riqueza e gloria que brillan na súa coróa, no seu solio e nos salóns do seu pazo. O Rei pode ser chamado *Mélek*, que é como se dí en hebreo.

3. A donceliña —sin saber cómo— atópase con que ten dous namorados, dous que a pretenden: un pastor e máis o Rei. Os dous coinciden no namoramento, pero a diferencia é notoria no resto. O

coro do pazo do Rei dá por descontado que a *Sulamitis* escollerá e lle fará caso á pretenda do Rei. Tamén o Rei conta con rubir á palmeira e que lle ha de coller os acios. Todo parece estar en favor do Rei. Todo parece turrar da donceliña pra que esquenza ó pastor e lle dé o sí ó Rei. Pra a donceliña, o camiño da súa vida —que era único e dereito e senlleiro— viróuselle encrucillada, teimando de se lle meter na alma o abalamento das dúbidas: apreséntaselle a tentación tentadora. ¿A quén lle dará ela o sí? ¿Cómo resolverá ela esa situación problemática na que está en xogo nada menos que o seu amor, ou —millor dito— a autenticidá do seu amor, a autenticidá do sentido da súa vida personal? ¿Cómo se libertará de esa situación inestable e contradictoria na que cada pretendente turra exclusiva e inexorablemente pra sí, teimando cada ún de a levar na propia direición? ¿Por qué lazos se deixará ela prender pra conquerir a auténtica libertá da súa persóa? ¿Por os lazos do Rei ou por os do pastor? ¿Salirá ben librada da tentación?

4. A donceliña do *Cantar* —que tén ollos de pomba— liscouse dos lazos que lle tendía o Rei —todo un Rei— e foise voando cara os brazos do pastor. Foise voando cara quen ela sabía que era a súa paz, a súa felicidá, a súa autenticidá. Dos dous namorados, ela escolléu aquel por quen tamén ela sentía amor. Desfixo a encrucillada, saléu ben librada da tentación: ela foi de lei, foi leal á autenticidá do amor.

Neste argumento do *Cantar*, ben se ve que a denceliña encarna —concretándoo no amor— un tema humán de máis xeneralidá. Na fidelidá á autenticidá do seu amor, ela representa o tema da fidelidá humán á autenticidá —sempre en perigo— da propia persóa, da propia resposta á chamada divina de cada ún. Expresa o tema da fidelidá á propia vocación, a peculiar misión divinal de cadaquén dentro do concerto tamén divinal do universo, no que son tantas as chamadas que nos piden a nosa entrega total, que fai falta bó tino pra non marrar nas preferencias, pra non falsear a nosa resposta, pra non séremos os construtores da falsificación e falseamento de nós mésmos, pra non séremos os tecedores da propia traición.

Interpretacións.—Eiquí hai pouco acordo entre os comentaristas. Teodoro de Mopsuestia coidóu que se atopaba ante uns poemas amorosos sin outra trascendencia relixiosa. Non é xusto pensar tal cousa, pois a calquera se lle ten que ocurrir que non pode haber na Biblia un libro que seña puramente profano. ¿Qué finalidá podía pretender Deus inspirando unha obra sin ningún contido espiritual e sin ningunha aportación ó progreso da verdá revelada? Por eso, o Concilio II de Constantinopla —que foi o quinto dos ecuménicos— condanóu a tesis do Mopsuesteno, e baixo esta condenación caen todos os que —máis ou menos influidos do racionalismo— se quedan no terreo puramente naturalista.

Como católicos que cremos na inspiración da Sagrada Escritura e que a consideramos como un dos medios de que se valéu Deus pra nos falar, temos que buscar no *Cantar dos Cantares* un mensaxe dou-

trinal divino. As sentencias dos católicos son tamén diversas. As máis aceptables ademiten un feito con realidá histórica ou sólo literaria ou imaxinada, por medio da que Deus quer dicir algo novo ós homes, valéndose do escritor humán, que deste xeito ven ser o seu instrumento intelixente, prá composición do libro inspirado.

O material do libro inspirado ten que ser un medio prá transmisión dunha leición relixiosa. E pode ser de tres maneiras. Como *alegoría,* que é unha metáfora ou serie de metáforas. Como *parábola,* que é unha narración finxida, pero que ou tivo realidá ou ten que ser tan verosímil que a poida ter. Ou por medio do *senso típico,* exclusivo dos libros sagrados, por o que Deus —e o autor humán, si El llo revela— pretende ensinar unha verdá superior valéndose dunha narración calqueira; a historia do maná —por exemplo— é, por vontá divina, un anuncio da Eucaristía.

No noso caso é difícil de probar a existencia do sentido típico, porque non aparece clara a vontá de Deus de lle dar ese siñificado ás verbas do *Cantar dos Cantares.* Debémonos atopar máis ben dediante de unha parábola que, partindo da narración de uns soños —o argumento do *Cantar* está presentado como si foran soños da doncela— quer pór de manifesto a loita que Israel ou o pobo de Deus —comprendendo así tamén ós cristiáns— tén que levar a cabo pra defender a súa fidelidá á El Señor. A fidelidá esixe a renuncia a todos os aloumiños daquel namorado que lle queira facer a guerra ó amado.

Hai unha diferencia entre parábola e alegoría. Cada frase da alegoría ten o seu siñificado propio en orde á ilustración da verdá de superior categoría que se pretende declarar por medio dela, mentres que a parábola interprétase no seu conxunto sin que se lle teña que buscar siñificado espiritual a cada unha das súas espresiós. Entre o que chamaríamos seu siñificado literal propio e a verdá que Deus trasmite por medio de ela, hai un *tertium comparationis,* que é o punto onde os outros dous siñificados se axuntan. No noso caso, sería a fidelidá. O *Cantar dos Cantares* trataría así o tema das nupcias, preferido por os Profetas pra describir o amor entre Deus e Israel. Pero, mentres os Profetas atacan —chamándolle adulterio—, os desvaríos dos hebreos marchando tras de outros deuses, o *Cantar* conoce un tempo de paz, de amor tenro e de entrega mútua, no que o pobo de Deus —todos os chamados, que non son sólo os hebreos— serve con devoción a El Señor e négase xenerosamente a todo o que o pode arredar de El.

¿É INMORAL O CANTAR DOS CANTARES?.—Coido que ningún leitor se escandalizará de que teñamos comenzado a publicación en galego de libros bíblicos por o *Cantar dos Cantares.* Houbo algún tempo en que este libro foi vedado á xente que non estaba madura nin sexual nin intelectualmente. A primeira en prohibilo foi a Sinagoga. E hoxe debemos seguir conservando o mismo criterio. Por eso, antepuxemos na introducción unha longa referencia ó seu xénero literario, e aínda non poidemos estendernos canto fora necesario por mor de non nos alongar máis.

¿Por qué —preguntará alguén— permitéu Deus falar desta maneira? Porque, si tiña que lles falar ós homes do amor sobrenatural, tiña que o facer de maneira que lle entenderan e, desta maneira, debíalles falar no linguaxe deles tomando como base o amor que os homes conocían. Un amor, por outra parte, que —si ten algo de malo, que pode ter moito— é porque o pecado o luxóu, e a malicia dos homes descubre nel unha malicia da que, por institución, carecía.

Ademáis, xa dixemos que estamos dediante de unha parábola ou unha parábola misturada de alegoría, na que as espresións non aparecen por o seu siñificado orixinal, sinón en razón da siñificación espiritual —*sensus altior*— que Deus lles quixo dar. Cando leamos o *Cantar dos Cantares*, non nos quedemos con aquél, busquemos éste.

E, por último, non nos esquenzamos de que o *Cantar* é obra de un autor oriental. A maneira de se espresar e as súas imaxes son propias do ambiente, moito máis sensual que o noso, ou —por o menos— de outra maneira de pensar encol de este asunto. Como a Biblia foi escrita direutamente pra orientales, había que lles falar á maneira deles. Aínda hoxe os coros nas festas matrimoniales do Oriente acostuman cantar composicións —*wasf*— moi semellantes a esta, sin que eles as tomen no mal sentido que lles daríamos nós.

A POESÍA DO CANTAR.— Ainda que o *Cantar dos Cantares* é a primeira antre todas as obras poéticas do Vello Testamento, resulta moi difícil hoxe o seu estudio, poisque se conserva moi mal o texto. A causa haina que buscar principalmente no pouco coidado que tiveron os copistas manuales en respetar a distribución do texto e tamén nos cambios que algúns de eles fixeron das palabras que —por consideralas arcaicas no tempo en que fixeron algunha copia— as sustituiron por outras máis modernas sin se dar conta de que así alteraban o poema.

Hai que advertir que esta dificultá non é exclusiva do libro que nos ocupa agora, sinón de todos os libros da Biblia. Toda ela sufreu alteraciós de ese tipo. Por outra parte, non hai acordo entre os autores á hora de falar da poesía hebrea, si ben todos coinciden en que nin hai un determinado número de sílabas nin tampouco unha combinación de breves e longas. A unidá fundamental é o verso, que se forma tendo en conta duas cousas: o pensamento que se quer transmitir e máis a musicalidá da espresión, que se consigue por medio dos acentos.

Os versos únense entre sí por o paralelismo, resultando de esta maneira dísticos e trísticos. O paralelismo foi definido por o seu descubridor o bispo anglicano Lowth como "certa igualdá ou semellanza dos membros de cada frase, de forma que xeneralmente en cada membro se correspondan pensamentos a pensamentos e palabras a palabras, como si foran medidas e axustadas unhas a outras". Tal paralelismo presenta tres maneiras: ou repetindo a mesma idea con palabras sinónimas —paralelismo sinónimo—, ou poñendo a contraria no segundo verso —paralelismo antitético—, ou completando a idea con novos matices nos versos seguintes —paralelismo sintético ou pro-

gresivo—, como si se tratara de a espoñer por círculos concéntricos. Algunhas vegadas, este xogo ou desdoblamento do pensamento non se fai en versos seguidos sinón en alternos, de modo que o primeiro se corresponda co terceiro e o segundo co cuarto. O paralelismo ten como fin recalcar o pensamento e facilitar a súa retención na memoria, cousa ésta moi importante cando os libros se transmitían ás xeneracións futuras non por escrito sinón de memoria: Mais o paralelismo é tan artístico que el sólo bastaría pra facer poesía. Vexamos tres exemplos:

2,9: *"tal é o meu amado como a cervela,*
ou como o cerviño dos cervos"

2,11: *"que xa pasóu o inverno,*
e a chuvia foise e marchóu"

6,1: *"¿Ónde foi o teu amado,*
ouh a máis fermosa das mulleres?
¿Ónde se marchóu o teu amado,
que o buscaremos contigo?"

Despois do paralelismo, o máis importante na poesía hebrea son os acentos, que veñen determinados no seu número e na súa distribución por as leises da eufonía. Así acontece no *Cantar dos Cantares,* onde o verso máis frecuente é o chamado *quiná* —lamentación—, porque o seu ritmo con dúas partes desiguales de tres acentos a primeira e de dous a segunda, semella os suspiros de unha alma atormentada por a dór. Poñemos un enxemplo ca transcripción das palabras hebreas e a súa traducción galega:

1,5: *xᵉhoráh 'aní wena 'wáh*
bᵉnót yeruxaláim

"Sonvos moura anque fermosa,
fillas de Xerusalén"

Mais algunha vegada o escritor debeuse deixar levar do entusiasmo e non se contentóu cos dous acentos despois da cesura, xa que hai versos nos que —en vez do ritmo 3+2— temos o equilibrado 3+3, que ven ser un hexámetro. Pode parecer estraño que se use o *quiná* —lamentación— nunha poesía leda como é o *Cantar.* Hai que ter en conta que se lle dou ese nome ós versos de arsis e tesis desiguales, porque foron descubertos por primeira vez nas Lamentacións; mais despois puido comprobarse que tamén se atopan en poemas festivos como o salmo XIX, 8-11, onde se fai un canto admirativo da Lei de Deus.

Tampouco é esencial á poesía hebrea a rima. Noustante atopámola algunhas veces no *Cantar dos Cantares* ben en dous acentos ben nos cinco, ainda que de este tipo sólo temos tres casos seguros —acabados todos en í—, que transcribimos agora poñendo debaixo a correspondente traducción galega:

5,1: *ba'tí lᵉganní 'ajotí kallah*
'arití morí 'im-besamí

"entrei no meu pumar, miña noiva queridiña (=hirmán), collín a miña mirra e máis o meu bálsamo"

íd.: *'akaltí ya'rí 'm-dib^{e}xí*
xatití yeyní 'im-jalabí

"comín o meu favo e máis o meu mel, bebín o meu viño e máis o meu leite".

5,2: *pit^{e}ji-lí 'ajotí ra'yatí*
yonatí tammatí

"ábreme, miña amiga queridiña (=hirmán), miña pomba, miña linda".

Hai que notar que nos dous enxemplos primeiros (5,1) temos o ritmo 3+3, ou seña seis acentos en palabras que acaban en *í*, que é precisamente a letra tónica. No comentario escrito por o meu maestro —hoxe Emmo. Sr. Cardeal Bea— lín que con esa repetición da *í* acentuada quérese demostrar o afeuto do que fala, e penso que tal matiz pódese atribuir á referida letra por considerala como algo da persoa que escribe ou fala, xa que ela é a que fai de sufixo persoal de primeira persoa. Por enxemplo, *hirmán* en hebreo dise *aj*, e *meu hirmán* dise *ají*. En canto ó primeiro enxemplo hei de notar que —en contra do que pasa nos outros versos citados e en casi todos os do *Cantar*— hai catro palabras en vez de tres, que é o normal; pero a cuarta non leva acento principal, sinón secundario e na primeira sílaba (*kállah*) por razóns que non é do caso espoñer eiquí.

¿Qén é o autor do Cantar dos Cantares?.—No comenzo do libro lemos "Cantar dos Cantares de Salomón". Además o nome do gran rei aparece noutros lugares do texto. A tradición antiga de hebreos e cristiáns conservouse fiel a esta atribución. Sabemos por a historia do reinado de Salomón que o fillo de David non foi menos poeta que seu pai, e que escribeu moitas sentencias e cantigas. Por outra parte, no seu tempo xa a poesía contaba noutros pobos con grandes creacións e cultivadores, por enxemplo no Exipto.

Nembargantes, topamos con certas dificultades pra seguir pensando que seña obra de Salomón. A imaxe literaria do amor pra cantar as relacións do home con Deus foi vulgarizada por os grandes Profetas que froreceron despois do século VIII, mentres que Salomón vivéu douscentos anos antes. Pero como o *Cantar* é unha obra destinada ó pobo, esa imaxe do amor tiña xa que estar moi divulgada. Tamén hai nel problemas estilísticos, como son as verbas arameas e persas que fan supoñer que foi escrito nun tempo tardío. Si ben estas verbas puideron ser introducidas despois da composición do *Cantar*, como ouservamos que o uso vai desfigurando moitas outras cousas —pensemos nos cantares modernos en labios dos rapaces das nosas aldeas—, a primeira razón fainos concluir con casi todos os modernos que o libro non pode ser de Salomón.

En cambio, podemos toparnos ante un caso de seudoepigrafía ou seudonimia. Esto é moi frecuente nos derradeiros séculos do Vello

Testamento —como pasa cos Proverbios, ca Sabiduría e co Eclesiastés—, que consistía en lle poñer ós libros o nome de unha persoa famosa pra que así adequirira máis prestixio ante a xente. Era un recurso máis honrado que o plaxio, que é o seu contrario. A inspiración e máis a veracidá da Sagrada Escritura non sofren nada por esto, porque —si ben, no tempo, primeiro foi inspirado o home e despois o libro— dogmáticamente o primeiro inspirado é o libro, e despois o seu autor ou os seus autores. A veracidá non loita cos xéneros literarios, dos que un é a seudonimia. Tamén se puido chamar de Salomón porque é el o principal personaxe, como o libro de Xosué —e non é o único caso na Biblia— recibe o nome do seu protagonista máis importante.

Desconocido o autor, os estudiosos da Biblia non concordan cando se trata de sinalar o tempo da composición. Uns pensan que debeu ser despois da cautividá de Babilonia, no século VI a. de C. Pero temos argumentos de índole interna que nos permiten poñelo no tempo anterior ó destroimento de Samaría, no séc. VIII, cando aínda estaba en pé o reino do Norte.

Texto Hebreo.—O texto hebreo do que Manuel Vidán fixo a tradución direuta, é o publicado na edición do 1962 en Londres por a "The British and Foreing Bible Society", baixo a direución técnica do Doctor Norman Henry Snaith, Presidente en 1958 da "Society for Old Testament Study". Este texto ten como base principal o manuscrito Or 2626-8 do Museo Británico, que con toda probabilidá é o máis fermosamente iluminado de todos os manuscritos da Biblia hebrea, sendo escrito en Lisboa no ano 1482. O Doutor Snaith tivo en conta ademáis outros dous manuscritos: un Yemenita —Or. 2375— escrito no 1460-80, e outro español —o chamado a Biblia de Xem Tob— escrito no 1312.

Manuel Vidán consultóu tamén o texto hebreo da terceira edición de Kittel e máis as versións Vulgata latina de San Xerome, e as castellanas de Fray Luis, Valera, Nacar-Colunga e Bover-Cantera.

Con esto damos por terminada a nosa introducción pra que os leitores poidan canto antes empezar a saborear agusto a versión galega do *Cantar dos Cantares* feita por Manuel Vidán Torreira. En algunhas breves notas —postas ó pé das páxinas con indicación do capítulo e do versículo— pretendo esclarecer o sinificado do texto e, facilitando así a intelixencia do mesmo, cumplir co mandado por a Eirexa. Deus queira que este noso traballo, no que puxemos moito cariño, seña pra ben e que sinifique o comenzo de outros mellores. Vontá non nos falta.

A SULAMITIS:
¡¡¡Si me bicara o meu amado *cos bicos da súa boca!!!* 2

CORO:
Porque son —ouh Rei— *os teus amores*
moito millores que o viño;
porque son os teus bálsamos 3
os de millor arrecendo,
porque é o teu nome un bálsamo fragante:
¡por eso te aman as doncelas!

A SULAMITIS:
¡Lévame —meu amado— *tras de ti, corramos:* 4
que me metéu o Rei nas suas cámaras!

CORO:
Saltaremos, doncela
e alegrarémonos contigo.
Lembrarémonos, ouh Rei, *moito máis*
dos teus amores que do viño:
¡con cánta razón te aman!

A SULAMITIS:
Sonvos moura anque fermosa 1.-5
—fillas de Xerusalén—
como os castrelos de Cedar,
como os salóns de Salomón.
Non miredes que seña eu mouriña: 6
foi que o sol me queimóu.
Os fillos de miña nai
encabuxáronse comigo,
e puxéronme a gardar as viñas:
¡a miña viña —que era a miña— non a gardaba eu!

1,2. Comenza o canto co soño dun encontro do Dodí e da Sulamitis despois de moito tempo de non se veren. Ela mostra os seus desexos de gozar da intimidá do doncel. As doncelas do coro —as **paraninfas**— son representadas cun cantar no que se manifestan partidarias de que se celebre o casamento co Rei.

3. A verba **nome** ponse en hebreo por toda a persoa. As grandes virtudes arrecenden máis que os mellores perfumes.

4. Pídelle ó noivo que a alonxe das celadas que lle tende o Rei.

6. Queimada por o sol nos duros traballos do campo e do pastoreo, non puido a noiva coidar a beleza da sua persoa: "a miña viña".

Ti que es a quen lle quere a miña alma, dime 7
ónde pastoreas,
ónde sesteas á mediodía:
¿pra qué hei de andar sin rumbo
tras dos rebaños dos teus compañeiros?

CORO:

Si non o sabes ti, 1.-8
a máis fermosa das mulleres:
vaite tras das pisadas do rebaño,
e pastorea os teus cabuxos
onda as cabanas dos pastores.

O AMADO:

Cas égoas do carro do Faraón 9
eu te acomparo, miña amiga:
¡qué fermosas as tuas meixelas antre as diademas, 10
e o teu pescozo antre os colares!

CORO:

¡Hémosche facer diademas de ouro, 11
pingoteadas de prata!

A SULAMITIS:

Mentras o Rei vai dar unha volta, 12
dá o meu nardo a súa aroma:
é pra min o meu amado cal foleco de mirra 13
que descansa antre os meus peitos,
é pra min o meu amado cal acio de Chipre 14
nas viñas de Engaddí.

O AMADO:

¡Qué fermosa es ti, miña amiga, 15
qué fermosa: os teus ollos son de pombas!

A SULAMITIS:

¡Qué fermoso es ti, meu amado, 1.-16
qué garrido: o noso leito frolecéu xa!

---

7. "Onde sesteas á mediodía". Cando apreta máis o sol, ás horas do medio día, os pastores gardan as ovellas e descansan. Esa é a mellor hora pra se veren, porque despois hai que traballar.

9. A comparación da doncela cas égoas do carro do Faraón —que a nós nos parecería unha vulgaridá— era moi sinificativa pra a xente da estepa, que tiñan oído falar maravillas da riqueza do país dos Faraóns. As égoas do carro real, aparelladas en día de festa, semellaban no seu andar maxestoso ó da Sulamitis vestida e aduviada pró casamento. Por outra parte, si eiquí —como é moi probable— temos unha pincelada de alegoría, o recordo do Exipto "escravitú e liberación" é unha chamada á fidelidá ó Deus que librou ós hebreos duns traballos que non servían máis que pra aumentar as riquezas do Faraón.

13. As mulleres acostumaban colgar do pescozo unha saquetiña pequena chea de herbas aromáticas.

O AMADO:

As trabes da nosa casa son de cedro; 17
os nosos artesonados, de alciprés.

A SULAMITIS:

Eu son un narciso de Sarón, 2.-1
un lirio das valgadas.

O AMADO:

Como un lirio antre os cardos, 2
tal é a miña amiga antre as doncelas.

A SULAMITIS:

Como unha maceira antre as árbores das fragas, 3
tal é o meu amado antre os donceles:
cobicéi estar á súa sombra,
e a súa froita foi celmosa pra o meu paladar.
Levoume ó salón do viño, 4
e puxo sobre min a súa divisa de amor.
¡¡¡Confortádeme con pasas, 5
revivídeme con mazáns,
que esmorezo de amor:
a súa esquerda, debaixo da miña cabeza; 6
e a súa dereita estame a agarimar!!!

O AMADO:

¡¡¡Pídovos, fillas de Xerusalén, 2.-7
—por as cervelas ou as cabras montesías—
que non espertedes nin desveledes á amada
hastra que ela queira!!!

A SULAMITIS:

¡A voz do meu amado! Védeo que ven 8
saltando montes, brincando outeiros:
tal é o meu amado como a cervela, 9
ou como o cerviño dos cervos.
Védeo que xa está detráis das nosas paredes:
pispiando por as fiestras, guichando por as reixiñas.
Chamóu o meu amado, e díxome: 10

16-17. Pensando na futura casa, a noiva escolle a imaxe bucólica: unha cabana feita con ramaxe. Na boca do amado ponse, en cambio, a imaxe oposta: un pazo real.

2,4. No salón do viño —que é o salón do festín— atópanse a doncela e o doncel frente a frente como dous exércitos, loitando os dous baixo a divisa do amor.

5. Vence el. A noiva —satisfeita— sinte que a emoción a deixa sin forzas, que se desvanece, e pide ás suas amigas que lle dean o reautivo que se usaba na antiguedá.

6. Mais xa non fai falta que termen de ela, porque o mesmo noivo se ocupa de a sorter pra que non caia.

7. Fatigada pola grande emoción, a doncela dorme. O xuramento "por as cervelas ou as cabras montesías" é moi orixinal e moi poético. As cervelas e as cabras montesías simbolizan a beleza do monte: pídovos por toda a fermosura que hai no monte.

O Amado:

¡Érguete, miña amiga;
abre e vente:
que xa pasóu o inverno 11
e a chuvia foise e marchóu,
na nosa terra apareceron as froles; 12
o tempo de cantar chegóu,
e sinteuse a voz da rula na nosa terra; 13
a figueira debrochóu os seus gromos,
e as viñas frolecentes arrecenden a súa olor!
¡Érguete, ven, miña amiga;
abre e vente!
Miña pomba que aniñas *nas fendas dos penedos,* 2.-14
nas regañas dos picoutos:
amóstrame a tua cara,
zoe a tua voz nos meus oídos,
que a tua voz é dóce
e a tua cara é linda.

A Sulamitis:

¡Collédenos as raposas 15
—as raposas pequeniñas—
que destragan as viñas,
e as nosas viñas están ca frol!
¡O meu amado é pra min e eu pra el, 16
que apasta antre lirios!
Namentras refresque o día 17
e esbaren as sombras:
¡volve, meu amigo,
como a cervela
ou como o cerviño dos cervos
por os montes de Beter!
No meu leito na alta noite busquéi 3.-1
a quen eu quero ca miña alma:
busqueino, e non o atopéi.
Erguinme e roldéi por a vila, 3.-2
por as rúas e por as prazas;
buscaba a quen eu quero ca miña alma:
busqueino, e non o atopéi.
Encontráronme os gardas que fan a rolda da vila: 3
"¿Será que víchedes a quen eu quero ca miña alma?"

11-13. As verbas do Dodí anuncian a chegada da primaveira, que é o tempo da ledicia e do amor.

14. As fendas dos penedos fan pensar nos torrentes que somentes no inverno levan auga, e corren por antre as montañas. As baixadas dos montes cara os torrentes están hoxe cheas de covas, nas que nos comenzos do cristianismo viviron os anacoretas. O amado fala como si a Sulamitis vivira nun destes buratos.

15. As raposas representan todos os perigos que inesperadamente poden xurdir contra o amor.

A pouco de os pasar, 4
atopéi a quen eu quero ca miña alma:
atenalleino e non o hei de soltar
hastra que o meta na casa de miña nai,
na camariña da que me enxendróu.

O Amado:

¡¡¡Pídovos, fillas de Xerusalén, 5
—por as cervelas ou as cabras montesías—
que non espertedes nin desveledes á amada,
hastra que ela queira!!!

A Sulamitis:

¿Qué é aquelo que sobe por o deserto 6
cal coluna de fume,
cal fume de mirra e de incenso
e de todos os recendos refinados?

Coro:

Velahí a andia de Salomón: 7
arrodéana sasenta valentes,
dos máis valentes de Israel.
Todos eles teñen espadas, 3.-8
e son moi arriscados nas loitas.
A espada de cada un está sobre o mulro de cadanséu
descontra dos temores da noite.
O rei Salomón fixo pra sí un solio 9
de madeiras do Líbano.
As colunas fixollas de prata; 10
o espaldar, de ouro;
o sentadoiro, de púrpura co centro broslado:
un cariño das fillas de Xerusalén.
¡Saíde e vede —fillas de Sión— o Rei Salomón 11
ca coróa con que o coroóu súa nai
no día das súas bodas,
no día da ledicia do seu corazón!

O Rei:

¡Qué fermosa es ti, miña amiga, 4.-1
qué fermosa! Os teus ollos son de pombas
antre o teu velo.
Son os teus cabelos cal grea de cabras
que baixan do monte de Galaád.

3,5. O novo encontro produce un novo éxtasis amoroso, que o noivo quere respetar.

7. O número sesenta é sinal de multitú na literatura hebrea.

6-11. Agora no soño represéntase o séquito nupcial do Rei Salomón que, desde o deserto, encamíñase ó seu pazo de Xerusalén, onde recibe das mans de sua nai a coroa; si non é que esta non é unha imaxe pra describir o baldaquín do leito matrimonial, e neste caso non saberíamos decir quen é a nai.

Son os teus dentes cal grea de ovellas de trosquiar 2
que soben do lavadeiro:
todas son xemelas,
e antre elas non hai ningunha maniña.
Cal cinta de carmesín son os teus beizos, 3
e é dóce o teu falar.
Cal metades de granada, tal son as tuas meixelas
antre o teu velo.
O teu pescozo é cal torre de David, 4.-4
ergueita pra trofeos:
mil escudos penduran de ela,
todas as armas dos valentes.
Os teus dous peitos son cal duas crías 5
xemelas de cervela
que pastan antre lirios.

A SULAMITIS:
Namentres refresque o día 6
e esbaren as sombras,
hei de ir ó monte da mirra,
ó outeiro do incenso.

O REI:
¡Toda fermosa es ti, miña amiga: 7
que non hai chata en ti!

O AMADO:
¡Ven do Líbano, ña noiva; 8
ven do Líbano, anda!
¡Camiña desde o curuto do Amaná,
desde o curuto do Sanir e do Hermón,
desde os encovos dos leóns,
desde os montes dos leopardos!
O meu corazón —queridiña— derreteuse: 9
o meu corazón derreteuse *nunha das tuas miradas,*
nun colar do teu pescociño.
¡Qué fermosos os teus amores, 4.-10
miña noiva queridiña!
¡Cánto millores que o viño
son os teus amores,
e o arrecendo dos teus perfumes
é millor que todos os bálsamos!
Favo que pinga mel 11
son os teus beizos, ña noiva;
mel e máis leite baixan da tua lingua,

4,1-5. Chamamos a atención dos leitores sobre a beleza destes versos, nos que o Rei con imaxes tomadas da natureza fai unha descripción insuperable da fermosura da Sulamitis. O canto enumera sete cousas —ollos, cabelos, dentes, beizos, meixelas, pescozo e peitos— porque tal número é no hebreo símbolo de perfeución completa.

e o arrecendo dos teus vestidos
é cal arrecendo de incenso.
Eres un pumar choído, miña noiva queridiña: 12
un pumar choído, unha fonte selada.
O teu plantío é un paraíso 13
de granadeiras e de froita cobizada,
de alfaneiras e de nardos,
de nardo e azafrán, de canela e cinamón, 14
e de todas as árbores de arrecender,
de mirra e de áloe e de todas as millores balsameiras.
Eres fonte de golfaróns, 15
manantío de augas vivas
que escoan do Líbano.

A SULAMITIS:
¡¡¡Érguete, Nordesío; ven ti tamén, Vendaval; 16
abaneade o meu pumar,
que arrecendan as súas fragancias:
é que ven ó meu pumar o amado
pra comer da súa froita cobizada!!!

O AMADO:
Entrei no meu pumar, miña noiva queridiña: 5.-1
collín a miña mirra e máis o meu bálsamo,
comín o meu favo e máis o meu mel,
bebín o meu viño e máis o meu leite.
¡Comede, amigos!
¡Bebede e embebédevos, benqueridos!

A SULAMITIS:
Eu durmía, pero o meu corazón velaba: 2
¡A voz do meu amado, que está petando!

O AMADO:
¡Ábreme, miña amiga queridiña,
miña pomba, miña linda:
que a miña cabeza está chea de orballo,
e os meus cabelos de gotas da noite!

A SULAMITIS:
Ispinme do meu vestido: 3
¿cómo o vou vestir?

8.-15. O canto das virtudes morales da noiva que se fai nestes versos, ten un comenzo moi propio. Unha muller coma a que eiquí describe o poeta, somentes se podía atopar nun lugar arredado da malicia dos homes, onda as neves perpetuas do Líbano, onde aniñan as águias reales.

16. A xentilexa do amado responde a xenerosidá da noiva, que lle pide ós ventos que sacudan o pumar, no que figura o seu puro amor, pra que o Dodí poida disfrutar de el.

5,1. **Miña noiva queridiña** é a tradución que pareceu mellor pra o hebreo **miña irmán noiva**. De todos xeitos, o orixinal quere destacar a sinceridá e a pureza deste amor.

Lavéi os meus pés:
¿cómo os vou luxar?
O meu amado metéu a sua man por unha fenda da porta: 4
e treméronme as entrañas.
A miña alma esmorecía ó falar el.
Erguinme pra lle abrir ó meu amado: 5
as miñas mans pingaban mirra,
e chovían mirra os meus dedos
sobre as aldrabas da pechadura.
Abrinlle eu ó meu amado; 5.-6
pero o meu amado marchara, desaparecera:
busqueino, e non o atopéi;
chameino, e non me contestóu.
Encontráronme os gardas 7
que fan a rolda da vila:
pegáronme, feríronme,
quitáronme o manto denriba
os gardas das murallas.
¡¡¡Pídovos —fillas de Xerusalén— 8
que, si encontrades ó meu amado,
lle digades que esmorezo de amor!!

CORO:
¿Cál dos amados é o teu amado, 9
ouh a máis fermosa das mulleres?
¿Cál é dos teus amados o amado,
poisque tanto nos pides?

A SULAMITIS:
O meu amado é branco e encarnado, 10
escolleito antre milleiros.
A súa cabeza é ouro, ouro fino: 11
os seus crechos —acios de dátiles—
son pretos como un corvo.
As miniñas dos seus ollos son como pombas 12
en regatos de auga:
estanse a lavicar en leite,
e apóusanse moi ben nas beiras.
As súas meixelas son como eiras de balsameiras, 5.-13
lombas de herbas recendentes.
Os seus beizos son lirios
que pingan mirra fina.

2-6. O noivo aparece e desaparece. Repítese o mesmo xogo que vimos nos capítulos anteriores. Mentres a noiva dorme, soña con el; e sempre esperta, cando o amado chama á porta. Psicolóxicamente esplícase moi ben que a noiva o faga arrabear un pouco: é a maneira de lle facer desexar máis que lle abra pronto. Pero os cálculos non lle saliron ben á Sulamitis. Parecía que o noivo iba forzar a pechadura, e entón ela levantouse pra lle abrir; mais cando espalancóu a porta, o Dodí desaparecera. O amor non a deixa acougar, e sale de noite en busca de el sin medo ás impertinencias dos centinelas que gardan as murallas.

Os seus brazos son tornos de ouro, 14
cheos de pedras de Tarsis.
O seu peito é unha folla de marfín,
pingoteada de zafiros.
As suas pernas son colunas de mármore, 15
asentadas sobre basas de ouro fino.
O seu carís e o do Líbano:
lanzal como os cedros.
A súa boca é toda saborosa: 16
é todo el un deleitamento.
¡Tal é o meu amado, tal é o meu amigo,
ouh fillas de Xerusalén!

CORO:

¿Ónde foi o teu amado, 6.-1
ouh a máis fermosa das mulleres?
¿Ónde se marchóu o teu amado,
que o buscaremos contigo?

A SULAMITIS:

O meu amado baixóu ó seu pumar 2
onda a eira das balsameiras,
pra apastar nos pumares
e tamén coller lirios:
¡Eu son pra o meu amado, e o meu amado é pra min!
¡Eu son pra o meu amado, 6.-3
e o meu amado é pra min:
el apasta antre lirios!

O REI:

Es ti —miña amiga— fermosa como Tirsá, 4
lucida como Xerusalén,
arrepiante cal batallóns acampados.
Torna de min eses teus ollos, 5
que me incirran.
Son os teus cabelos cal grea de cabras
que baixan de Galaád.
Son os teus dentes cal grea de ovellas 6
que soben do lavadeiro:
todas son xemelas,
e antre elas non hai ningunha maniña.
Cal metades de granada son as túas meixelas 7
antre o teu vélo.
Sasenta son as raíñas, 8

8-16. Non o atopa e entón diríxese ás doncelas amigas pra que lle axuden a buscalo. O retrato que ela lles fai do Dodí convén comparalo co que se fixo da noiva en 4,1-15.

6,2-3. O amado estaba perto da noiva, ainda que ela nono vira. Non podía saír do xardín, que é símbolo dos desposorios. Somentes onda a súa noiva é feliz: **apastar nos pumares é tamén coller lirios.**

oitenta as concubinas,
e das doncelas pérdese a conta:
¡Unha sola é a miña pomba, a miña feituca! 9
¡Ela é a única de súa nai,
ela é chiche da que a enxendróu!

CORO:
Vírona as doncelas e chamáronlle venturosa,
e tamén así as raíñas e máis as concubinas.
E cantábanlle:
¿Quén é esta que se ergue como unha alborada, 6.-10
fermosa como unha lúa,
lucidía como un sol,
arrepiante cal batallóns acampados?

A SULAMITIS:
Baixéi ó pumar das nogueiras 11
pra ver froitecer o val,
ver si agromaba xa a viña,
e si os granados frolecían xa.
Sin saber, a miña alma 12
trubóuseme por os carros
da xente do príncipe.

CORO:
¡Volve, volve, Sulamitis! 13
¡Volve, que te miremos!

O REI:
¿Qué ides ver vós na Sulamitis, 7.-1
sinón danzas de campamentos?

CORO:
¡Qué fermosos os teus andares cas sandalias, 2
filla de príncipe!
Os bambeos das tuas cadeiras son como anelos
que se trazaran por man de artista.
O teu embigo é cunca revirandeira, 3
nunca escasa de viño mulso.
O teu ventre é cal montón de trigo,
cercado de lirios.
Os teus dous peitos son como duas crías 7.-4

8-9. Tamén Salomón —o Rei— renunciaría a todo o boato do seu pazo, propio de un monarca oriental, que mostraban a sua riqueza entre outras cousas por o número de mulleres do seu harén, si poidera conquerir o amor da Sulamitis.

10. As mesmas raíñas e as concubinas do pazo do Rei cantan a beleza da Sulamitis. **Fermosa como unha lua, lucidía coma un sol** son frases aplicadas por a liturxia á Santísima Virxe. Nos dous altares laterales de San Martiño de Santiago pódese ver plasmada por os artistas esta atribución.

7,2. Invitada por o coro, baila no campamento mentres os coristas fan con imaxes primitivas a tono ca cultura do tempo unha loubanza da noiva empezando por os pés e rematando por a cabeza.

xemelas de cervela.
O teu pescozo é cal torre de marfín. 5
Os teus ollos son como duas pesqueiras de Hesebón
onda a porta de Bat-Rabbím.
O teu narís: cal a torre do Líbano
que mira cara Damasco.
A tua cabeza: como o Carmelo. 6
E a cabeleira da tua cabeza:
como púrpura de rei, enfronzada de listas.

O Rei:
¡Qué fermosa eres, qué feiticeira, 7
meu amor deleitoso!
O teu aire seméllase á palmeira, 8
e os teus peitos ós seus acios.
Díxenme eu: hei de rubir á palmeira, 9
e heille de coller os acios:
e seráncheme os teus peitos como acios.
E a fragancia do teu respirar será como de mazáns.
A tua boca será como viño celmoso: 10
delicioso ó meu gusto pra beber,
e ós meus beizos e dentes pra saborear.

A Sulamitis:
¡Eu son pra o meu amado, 11
e a atención de el é pra min!
¡Ven, meu amado: 7.-12
ímonos pra o campo,
pernoitaremos nas aldeas!
Hemos de madrugar onda as viñas: ollaremos 13
si agroma xa a viña,
si xa esfarnan as froles,
si frolecen os granados.
Dareiche alí os meus amores,
que as mandrágoras xa diron o seu recendo:
onda as nosas portas hai todos os froitos cobizados,
novos e vedraños, que —meu amado— chos gardo pra ti.
¡Quén che me dera que como un hirmán 8.-1
tamén tiveses mamado nos peitos de miña nai,
pra te encontrar eu na rúa,
e bicarte sin que xa ninguén me correra!
Habíate traguer eu, e habíate meter 2
na casa de miña nai,
na camariña da que me enxendróu.
Daríache de beber viño aromoso,
mosto das miñas granadas.

8,1-2. O recato da noiva e os costumes orientales prohibíanlle demostrarlle ó amado en público o seu amor. Por eso desexaría ser irmán sua pra o poder bicar onde o atopara sin dar lugar a faladurías.

¡¡¡A súa esquerda, debaixo da miña cabeza; 3
e a súa dereita hame de agarimar!!!

O AMADO:

¡¡¡Pídovos —fillas de Xerusalén— 4
que non espertedes nin desveledes á amada
hastra que ela queira!!!

CORO:

¿Quén é esta que sobe do deserto 8.-5
arrimada ó seu amado?

A SULAMITIS:

Abaleite debaixo da maceira
onde te trougo ó mundo tua nai,
onde te trougo ó mundo a tua proxenitora.
Ponme a min como divisa sobre o teu corazón, 6
como divisa sobre o teu brazo:
que o amor é forte como a morte,
e o cobizo é rexo como o xeol.
As súas brasas son brasas de lume,
labaradas de Iahvéh:
nin moitas augas poderían apagar o amor, 7
nin os ríos afogalo.
Si dise alguén pra ter o amor
toda a requeza da súa casa:
con desprezo lla despreciarían.

CORO:

A nosa hirmán é pequeniña, 8
que aínda non ten peitos:
¿qué lle faremos á nosa hirmán,
cando seña prometida?
Si ela é unha muralla, 9
faremos sobre ela torretas de prata;
e si ela é unha porta,
gornecerémola con táboas de cedro.

A SULAMITIS:

Eu sonvos unha muralla, 8.-10
e os meus peitos son como torres,
desde que vin ser á vista de el
coma quen atopa a felicidá.

---

6. O **xeol** é unha palabra hebrea que quer decir a rexión tenebrosa dos mortos, que nunca se farta de recibir homes.

8. Desde o verso 8 hastra o final parece que se escenifica o trato que os irmáns —a falta de pai— fan co pretendente. Eles, ó comenzo, negábanse a darlla como muller, seguramente pra lle sacar un precio —**mohar**— máis alto por a sua compra. Cando se adoitaba pagar douscentos siclos por unha muller eles piden mil, e aínda se lles dan douscentos máis.

CORO:

Salomón tiña unha viña 11
en Bal-Hamón:
doulle a viña ós seus gardas,
pra que lle levaran de renda
mil siclos de prata.

A SULAMITIS:

¡¡¡A miña viña téñoa eu diante os meus ollos!!! 12
¡¡¡Esos mil pra ti, Salomón;
e douscentos pra os que gardan a renda!!!

O AMADO:

Ti, a que moras nos pumares , 13
—poisque os amigos están á escoita da tua voz—
¡faima sentir tamén a min!

A SULAMITIS:

¡¡¡Corre, meu amado, 14
—asemellándote á cervela ou ó cerviño dos cervos—
á cima dos montes das balsameiras!!!

VERBAS DERRADEIRAS

Agora que xa liches leitor amigo, o *Cantar dos Cantares* e máis as notas con que che quixemos iluminar a leitura, podemos xa resumir brevemente a leición que Deus nos quixo dar inspirando este libro que, en máis de un momento, puido sorprenderche que fora tamén obra do Espíritu Santo además de obra dos homes. Quizáis che pareceu pouco sobrenatural porque as comparanzas semellan ser de gran naturalismo; pero ten en conta que eran pra xente que non entendía outro linguaxe. Quixó El Señor darlles así a entender cál era a natureleza das relacións de El co Pobo: unha comunidá de amor. Pero este amor, na súa Historia, habíase de encontrar con moitos perigos que atentarían ó Pobo pra se arredar de El Señor. A única maneira de se conservar dinamente é non faltando nunca á fidelidá. O libro —además de representar esta relación de amor entre Iahvéh e máis Israel— val tamén pra pintar as relaciós de Cristo ca Eirexa e con cada unha das almas. Por eso, o *Cantar dos Cantares* —lido con espíritu cristián— ten un alto valor formativo.

Nefeuto, a imaxe do matrimonio entre Deus e o Pobo atópase moitas veces no libro profético de Oseas, que ben pode ser chamado o inventor de ela. Cando o Pobo se alonxa de Iahvéh índose tras dos deuses alleos, este comportamento recibe o nome de adulterio. Lemos no capítulo 54 de Isaías, no que considerando á nación israelita como desposada con Iahvéh, se dí: "O teu home é o teu Facedor, que se chama Deus dos exércitos... Si Iahvéh te chamóu muller, cando

estabas deixada de todos i abandonada, ¿vai repudiar á que, sendo ela moza nova, colléu como muller?" (versos 5 e 6).

Tamén no Novo Testamento aparece a mesma comparanza do matrimonio místico tanto prá Eirexa universal —"muller sin chata", "vestida cos mellores adovíos pra recibir ó esposo"— como pra as eirexas locales. Dilles San Paulos ós cristiáns de Corinto: "Caseivos con un solo home... Cristo". ¿E logo non comparóu, escribindo ós de Éfeso, o amor entre o home e a muller co amor de Cristo á sua Eirexa?

Traducíu do hebreo
MANUEL VIDÁN TORREIRA
Introducción e Notas de
XESÚS PRECEDO LAFUENTE

"Con licencia eclesiástica"

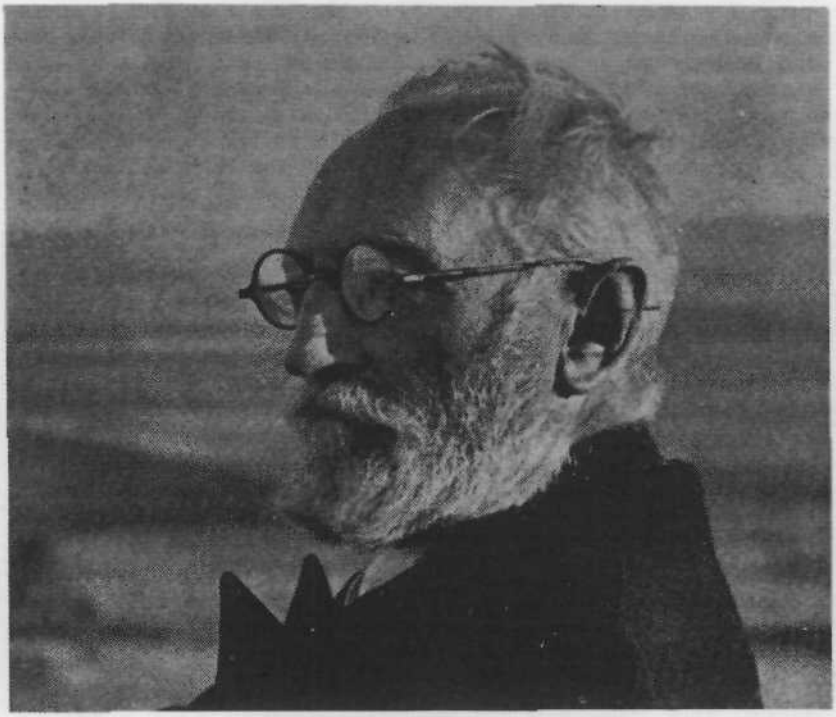


Foto Suárez

UNAMUNO I A SÚA IMAXEN DA VIDA

"Vine al mundo a hacer mi yo ...".
("Del sentimiento trágico de la vida").

Ás veces, no seo amplio da Iberia, o mesmo no centro craro, baixo do que Castela eternízase, ou na periferia sombriza dos países cántabros i a Galicia, ou no ledo azul mediterrán que cobre a andaluces e levantinos, xurde fugaz, cáseque coma unha pantasma, un xenio, unha persoalidade xenial; outras xurde un apóstolo. Xenios e apóstolos son as aparicións máisimas do esprito na nosa península. E, aínda que non foron moitos, os que houbo, tiveron abonda siñificanza. Pro, o máis común, é, ó meu ver, a eisistencia de abondosos persoaxes da vida histórica diste fato de comunidades que, sin chegar nin a xenios nin a apóstolos, acadaron a notoriedade por unha obra que foi como foi, xustamentes, por estar feita por homes meio xenios, meio apóstolos. Eu creo que D. Miguel de Unamuno é un paradigma dista imaxen de "persoalidade nacional española" cuio análisis eisistencial vou tentar facer agora.

I. — ¿Quén é Unamuno?

Kierkegaard fixo un bo distingo entre "xenio" e "apóstolo". Il mesmo loitóu por atopar o seu lugar na vida como unha cousa ou a outra. Pra o inquedo pensador danés, a diferencia esencial era a seguinte: o xenio ten unha filosofía, ou como o propio Kierkegaard adoitaba decir, "unha teoloxía" do máis acó, unha teoloxía da inmanencia; en troques, o apóstolo ten unha teoloxía da trascendencia, do máis alá. Por outra banda, o apóstolo non fala en primeira persoa, xamáis fala de sí, senón que sempre se refire a unha autoridade que il representa; o xenio fala en virtude da súa propia capacidade. Poderíamos decir, aínda que con reservas, como despóis xa imos ver, que o apóstolo fala invocando un Il, namentras que o xenio apela ó "Eu".

Naturalmente, unha mestura de "ambas teoloxías" ten que configurar persoalidades moi curiosas. Istas, pra agromar, teñen mester dun "eu" interior conflictivo, á súa vez resumen de moitos eus e iles posibles; teñen mester dunha vida histórica especial, dun ambiente peculiar, dunha "morada vital" de tal xeito, que nela a inmanencia poida mesturarse ca trascendencia sin que ninguén se estrane ren. Asín, fenómenos como a Santa Compaña, Fátima, Clavixo, Lourdes, o brazo de Santa Tereixa, o corpo de San Isidro, etc..., teñen un trasfondo humán moi semellante, aínda que ás súas motivaciós e matices psicolóxicos señan de todo punto diferentes. O que lles presta base é isa transustanciación de mundos, isa hipostasis teolóxica devandita, que permite aproisimar tales realidás entre sí nun vedroso comprexo histórico.

Pra situar a Unamuno, moito máis que trazar coordenadas cartesiás de espacio e tempo concretos, sin dúbida é millor "ambientar" á súa atmósfera eisistencial con un aire cheio de fenómenos i epifenómenos como os siñalados. Iberia ten un xeito especial de hipostasiar a trascendencia coa inmanencia. Os españoles fan esculturas, bótanas á rúa, e fan unha Semana Santa, unha forma moi particular de aparicións "trascendentes-inmanentes", na que se combina unha arte plástica entranablemente ibérica (dende a Dona de Elche hastra o Pórtico, dende o Cristo de la Vega hastra a "cabra" de Picasso) coa relixión, o seu iluminismo i o seu escurantismo; é decir, o que hai de lús, i o que hai de superchería.

Un pe de Unamuno, está posto nise mundo; máis da mitade do seu inconscente aliméntase de isa sustancia sacramental i ancestral, que, en realidade, é unha masa merecente de millores fermentos, xa que, no fondo, si esa sustancia ten dous mil anos de duración, é porque ten vida i a proporciona a quen a recibe. Pro disto xa falaremos despóis.

O outro pe de D. Miguel, de bo grado diríamos que falla. Ser mutilado "non é en España un deshonor". Diríamos que Unamuno non sabe ónde poñer o outro pe, si é que o tivo de verdade. Pro, supoñamos que sí, e situémolo na "Kultura" que il desdenaba pro que coñecía moi ben, pola súa cátedra, e pola época que lle tocóu vivir, que non foi, nin moito menos, das pouco ilustradas. Sobor de tudo, a época, máis que a cátedra, obrigóulle a leer moito, a miudo superficialmentes, vagamentes, pra ter "contra qué" lanzar a enerxía do seu descontento.

Unamuno é unha mestura de home culto (Kulto) e de home primariamente encadenado coa masa do sangue ibérico, cuia forza era nil superior á súa cultura académica. Unha mestura na que a materia dáballe normas á forma, que é ó meu ver unha definición de español moi aceptable. A

esencia da historia oficial dista nación é unha absoluta carencia de materialización de formas: o que hai é unha formalización da materia, hastra o punto que a máis recente filosofía (por certo dun pensador que malia das diferencias psicolóxicas con Unamuno pode ser asimilado a il en bastantes cousas) consiste en declarar unidas no fundamento toda forma e toda materia baixo a suprema combinación metafísica: a esencia ou realidade esencial. Aínda máis, Zubiri —xa o leitor terá identificada a miña alusión— concedería máis realidade á materia que á forma si non superara previamente o problema nas súas fórmulas metafísicas.

II. — "Hacer mi yo"

Pois ben, perguntemos: "¿qué crás de "eu", de "yo", se pode facer co sangue ibérico, liberado da forza intrínseca da Kultura que dende Grecia gravita sobor de nós, máisime cando isa Kultura é "a profesión oficial" do español do caso? Unamuno é un pintoresco exemplo de cómo a vida española carez de vocación profesional específica. O español aspira a facer o "eu". Pro, como iste eu está creado, facer o eu é seguir a corrente á Creación: é deixar as cousas como están, á boa de Dios, e polo mesmo, deixar que o "eu" vaia polo vieiro da súa innada esencia: o camiño das "ganas". "... Este español está autorizado a hacer lo que le de la gana", divisa española ben ollada por Ganivet.

A primeira gana española, no orden xerárquico, é a gana de inmortalidade. A descrición que Unamuno fai do sentimento de sobrevivencia, parez máis un análisis dun instinto que dun sentimento. Non fai falla insistir moito, xa que chega ben con lembrar os párrafos nos que Unamuno chama "eunucos do esprito" ós que non teñen ganas de sobrevivir. Pra il a inmortalidade da ialma, non é unha figura inteleitual, espricabre i espricada pola razón— como fixo Platón, cuia filosofía Unamuno califica de "mentirosa" nun senso vital; a sobrevivencia é asegún il "hambre de inmortalidad". Fame: Velahí o instinto, máis alá do sentimento; velahí a materia por baixo da forma.

A segunda gana, é a de ter Patria. Xamáis se entenderá a psicoloxía do home peninsular si se volve a cabeza a unha das súas máis radicales dimensiós: o patriotismo. Ista palabra ten moitos sensos. "Patria" non é unha noción definible. Cando se pretende definila cáese na vulgaridade. E cando se trata de asimilar a idea sacrosanta de Patria á idea limitada e xa un tanto estéril de Nación, coménzase a rondar o círculo vicioso de confundir unha forma histórica concreta (a nación) coa fonte da que mana isa historia (a Patria); de xeito que decir que a nosa Patria é a nosa Nación, é como decir que a nosa vida é unha etapa de ela, a infancia, a adolescencia, ou a vellez.

Patria é unha forza xeneradora que se pode vivir como sentimento, i estremosamentes, como instinto. O mesmo que a inmortalidade. Por ilo, na imaxen popular do patriotismo, o traidor á forma oficial de Patria de cada momento do ciclo histórico é ollado non como un "suxeto de dereito" que obra alevosamente, sinón como algo que está moi prósimo ó eunuco i ó invertido. Un traidor é algo máis que un individuo pasado ó enemigo, que dentro da Kultura poderá ter espricación moral: ser traidor é carecer dun instinto, e como os instintos, pra o pobo ibérico e pra Unamuno, están na fisioloxía máis calixinosa, ser traidor é carecer de órganos de proliferación. De ahí, que, malia do catolicismo dista imaxen popular da Patria, ou seña, malia da adscripción á relixión católica dos que teñen

ista ideoloxía política, un sentimento de solidaridade universal coa Humanidade non é permisible pra o español. Asín o espresa solemnemente Unamuno, i o mesmo Ortega repite casi literalmente as mesmas palabras. (Ollade sinón o capítulo derradeiro en "Del sentimiento trágico..." e máis as páxinas que Ortega adica ó tema en "El hombre y la gente", aínda que en tono máis levián).

Facer un eu, é, por conseguinte, pra Unamuno, mesturar a trascendencia —"a inmortalidade"— coa inmanencia —a "Patria".

III — Fidelidade e falacia

O sentimento de fidelidade é outra das grandes constantes do pobo ibérico. Áchase nas "Décadas" continuamente recollido por Tito Livio, malia da súa escrusiva preocupación por Roma. Aínda así, óllase que o pobo peninsular comprendía a súa relativa importancia na loita de Roma e Cartago. Ilo, fíxolle tomar concencia da súa condición histórica entre mundos, i —ó meu ver— a primeira chamada á concencia histórica dista península é oriunda distas antigas datas. Si ben eu coido que prá nosa configuración histórica tivo relativamente pouca importancia, algunha tivoa, e haina que ter en conta; pro sobor de todo, é moi interesante psicolóxicamentes que un pobo en situación casi tribal (fase na que sentimentos como os de fidelidade son constantes psicolóxicas necesarias prá sobrevivencia do grupo), tome concencia do seu papel nunha circunstancia histórica na que, por falla de capacidade política, se ve obrigado a elexir un contendente máis forte. As tribus celtíberas tiñan que facer xuramentos en favor de Roma ou de Cartago. A forza de faguelos ó longo das guerras púnicas, foise facendo tradicional na península o seu temple de homes de fe (*fides ibérica*). Ista *fides,* chegóu a ser máis papista que o Papa xa entón, pois que a miúdo, por ter xurado nun senso —romanos, cartaxineses— as tribus esquencían a fidelidade ós seus intereses, á súa terra. Compre adevertir que o sentimento de fidelidade celtíbera nasceu históricamente desprazando o seu centro dende a terra hastra o que entón chamaríamos o "ceo" histórico: O Imperio Romano, ou, como simplementes ollaban iles: a empresa ou xesta histórica dunha cidade: Roma,

Nunha segunda gran etapa, a fidelidade pasóu a outra cidade, que era a mesma, Roma, pro con outro senso: a Roma do Pontífice Católico. Diste xeito, o componente de "radicalidade" terrea que leva a fidelidade ó pobo (fidelidade á terra) faise menos forte que os componentes "relacionales" disa fides. A aititude de Felipe II diante dos Países Baixos, que Unamuno eloxia, é simbólica de que a fides ós intereses concretos de toda política, a creación de unións entre as máis diversas comunidades, non é comprendida por moitos españoles, víctimas dun espellismo falaz de pseudofidelidade.

A esencia "moral" da política, o seu máisimo e cáseque único valor non é refugar sinón aproveitar as ocasións de establecer vínculos entre os pobos, á percura de unidade e solidaridade dentro das diferencias. Xustamente, é unha tarefa "moral", pois que outra moral non é facedeira pola política dun Estado, inda que il o crea. Cando en Lepanto se loitaba co Turco, era o caráiter positivo da fortificación de lazos entre países cristiáns o que lle daba senso á loita, non o combate contra o estranxeiro, que sería, no millor dos casos, un resultado tráxico dunha política estranxeira ineficaz.

Nunha terceira etapa, cando España deixóu de ser unha grande potencia política, tivo que elexir "ser fiel a sí mesma". Dende Celtiberia, non tivera España unha ocasión millor para "ser ila mesma" e non outra cousa. Durante moitos séculos, foi unha síntesis agrupada na monarquía de xudeos, cristiáns e mouros, e outros que esquencéu D. Américo Castro. Arestora, no tempo de Unamuno, no tempo de Valle, de Baroja, de Azorín, prodúcese o ptolomeismo de España: Castela é o centro da fidelidade. É decir, o que baixo a advocación de Castela quixeron algús (sobor de todo Baroja, Unamuno, Maeztu, e menos Azorín, máis agudo prá realidade nacional) definir como a "esencia da España".

Pro nista fidelidade salta ós ollos unha falacia sustantiva: isa España é a herdeira somentes dunha historia esterna, que se enche arbitrariamentes con elementos que non foron creados por isa España oficial, sinón que foron cáseque destrozados por ila. A verdadeira España é unha belida durminte, que tentóu despertar moitas veces, pro que preferiu seguir durmindo. Tan importantes como os feitos históricos "efeitivos" son hoxe os latentes, e por ilo hoxe como nunca é necesario replantexar a custión da fidelidade en termos "absolutos" e non somentes esclusivos a unha determinada imaxen ou realidade histórica, por moitos dereitos que isa imaxen teña afincados na inercia dos tempos.

IX. — Tres riscos de erro històrico

Tres falacias, xa que logo, poden escurecer a esencia da fides á Patria, que, como decimos —e discutimos— constituie unha dimensión básica do ser eisistencial ibérico: a pertenencia a Roma (nós diríamos: coeisistencia con Roma); dependencia da Cidade Eterna (nós diríamos: anceio de cidadanía eterna); escrusividade de un artificial castelanismo, que o primeiro que fai é inxusticia a Castela (nós diríamos: mancomunidade de terras e pobos peninsulares, cuia xeografía marca con imperativo supercategórico a obriga de vivir xuntos, mais non ramplonamente mesturados ou simplificados nunha concesión vulgar da historia).

a). *A pertenencia a Roma.* Cando decimos que España é un país latino, estamos en constante perigo de, por decir un tópico, espresar unha falacia. Ser neolatinos (na lingoaxe, no dereito, etc...) non quer sinificar ser romanos, nin é ista unha aspiración lexítima máis que pra os naturales de Roma. No termo "neolatino" o prefixo é máis sustantivo, máis esente que o nome. Latinos somos os rumanos, os galegos, os cataláns, os casteláns, os brasileiros i os peruanos. O que nos distingue, peculiariza, suma e resta, voltándonos a unir, é ise "neoismo" que fai máis semellante un brasileiro a un galego, que a un rumano ou un corso. Ademáis, é unha barbaridade maiúscula decir que as nosas línguas son "latinas". Non somentes porque saíron do latín común, sinon porque, a esencia da fala real latina (a fala psicolóxica da forza histórica chamada Roma) non foi recollida polas línguas neolatinas, o mesmo que a masa non recolle a esencia da vida interior das minorías, sinón que a combate e destroza. O latín morréu a maus dos seus fillos, pero se non reproduciu niles. Istes, á súa vez, trataron de crear, con moldes morfolóxicos latinos, e doutras linguas, un esprito propio, feito coa masa do sangue propio. De ahí que a defensa da língua seña a defensa da persoalidade. Así, o galego non é, como o francés ou o castelán, un mal latín. Nise senso son as tres línguas moi inferiores á súa fonte, que desgraciadamente foi apagada. Pro, por ser vivas, son máis reales, son o que hai, sin máis discusión, e

canto máis se desenrolen, millor será pra os que herdamos ista língua, sin que poidamos xá recobrar aquila língua superior, petrificada nos seus monumentos literarios. Crear estilos, modalidades constructivas i espresivas novas en tódalas lenguas latino-novas, é a única forma de aliviar a irreparable perda da língua mai do Lacio. Pretender facer do castelán —ou do francés— o "latín" de hoxe, como si morto o latín as línguas oficiales foran un mal menor, resulta cómico. O problema é o seguinte: os lazos coa imaxen antiga do mundo están máis rotos que os vínculos idiomáticos, aínda que istes sempre estiveron fragmentados. Espresar o mundo que nos arrodea é a obriga das línguas. Polo momento, a única capaz de facer frente á imponente masa de cousas ouservables e pensables polo home, e, por conseguinte "decibles", "falables", é o inglés. Ningún dos idiomas neolatinos está en condiciós de se adaptar, sin cambios serios na súa estruitura morfolóxica, á tremenda realidade do mundo contemporán. Os que navegamos "idiomáticamente" polo mundo da téinica, e atopámonos con diccionarios ingleses con seis e máis millóns de voces, a maoría de creación espresiva inglesa, comprendemos a vulgaridade de moitas discusións sobor "a vixencia maior ou menor" das línguas neolatinas, que parten normalmentes de pequenos diccionarios de unhas cantas ducias de miles de vocablos que eisisten en línguas cáseque prehistóricas.

Necesidades aituales serias, son os diversos argots dos homes de cencia que crean superlinguaxes que somentes no inglés atopan un substractum idiomático útil. Un pouco, gracias á boa disposición da língua inglesa pola súa falla de gramática "oficial", que permite grandes distensiós gramaticales difíciles de conseguir nas línguas latinas.

Niste senso, as pouco afortunadas críticas de Unamuno i a súa xeneración ás nosas falas rexionales, son ridículas. Revelan unha falla de claridade mental pra comprender a esencia da vida científica, na que a linguaxe ten tanta importancia, xa que as línguas de creación popular son insuficintes pra conter os requisitos do pensamento científico. Tan inútiles son as falas rexionales como as oficiales, pois que unhas i outras son de creación popular. Pro, namentras as rexionales están en efervescencia constante, dentro do seu maior primitivismo, poden ser adaptadas máis axiña por grandes escritores, que aquilas línguas encasilladas xa nunha gramática dirixida académicamentes, que soio pode conquerir o fracaso dunha língua, lonxe da súa adaptación espontánea.

No caso da Galicia, ou da Vasconia, o futuro das nosas falas, vai depender do que fagan os grandes literatos, i os científicos que traten de espresar nas súas línguas o mundo natural e histórico. A "falla" dunha gramática, pode ser útil.

As enciclopedias, copiadas do inglés, que andan verquidas en francés i en castelán, son boa proba da necesidade de superar sintácticamente as línguas neo-latinas, que teñen moi escasa elasticidade na súa forma "oficial". Unha laboura importante é a libre competencia das falas neo-latinas, para, entre todas, poder librar a batalla ó inglés, que é o "dominador, o Kyrielon" auténtico na hora aitual.

Pro non somentes na cencia; na filosofía, é unha autoridade como Heidegger a que ataca duramentes a escasez de palabras, ou máis ben, a limitación sintáctica dos idiomas pra espresalo ser. E iso que fala do alemán, língua ben maleable a fins filosóficos. Namentras China e Xapón abandoan milenios de tradición pra se convertiren ós tempos modernos, aquí discútense trivialidades sobor do xeito de empregar o dativo ou o

acusativo, como modestos mestres de escola. O destino dunha lingua está determinado pola capacidade de adaptación á realidade, e pola capacidade creadora de termos, estilos, e moldes estructurales diversos dos seus faladores, xa que os idiomas non nacen rematados: son históricos, dinámicos, i o seu fin chega cando non poden seguir o ritmo da evolución dos pobos. A palabra, a voz, a língua, ten agora un rival: a man, o brazo, a téinica, o istrumento, o órgano: a velocidade con que se descubren nos chaos da natureza ouxetos postos alí polos deuses pra regalo dos homes, é superior á creación espresiva das línguas oficiales. Proba de ilo, é o continuo recurrir a termos greco-latinos, que son somentes "sucedáneos" idiomáticos que lonxe de convalidar, invalidan o dereito das línguas derivadas a subsistir. Un idioma, ou crea, ou se enterra. De ahí a razón de que as falas rexionales deban salir do seu acurrunchamento, primeiro, pra facer xusticia ós homes que as falan, e que por no ter coñecementos de outras, están aínda máis acurrunchados que a súa linguaxe. E, por outra banda, pra axudar na tarefa de elastizar a sintaxis neolatina, condenada a morte dende o seu nacemento, xa que naceu inferior á sintaxis latina cuia elongación, amplitude, cuia capacidade creadora, era, en suma, soberanamentes superior, fértil.

Nos tempos en que cada día se descobre un microbio, un antibiótico, un psicofármaco, "micro-bio, anti-biótico, psico-fármaco" son voces gregas que a costa da capacidade espresiva da língua helénica enriquecen, e desautorizan, ás línguas aituales, que se miran forzadas ás empregar. Quero decir que é necesario aceptar os feitos das falas rexionales, pois que ilas non teñen substantivamente ningún problema maior que as oficiales, e poden colabourar co ilas na obra común.

b) *Dependencia da Cidade Eterna.*—Era iste o segundo punto da fidelidade, que, ó noso ollar, era susceptible dunha comprensión falaz, na que Unamuno caíu de contino.

O lado de apóstolo de Unamuno, apálpase por aquí. Unha nova relixión, o catolicismo español de "Nuestro Señor Don Quijote", "el Cristo español" (son palabras de Unamuno) "en que se cifra y se encierra el alma inmortal de este mi pueblo", é predicada pola tamén nova "Vida de Don Quijote y Sancho" (1905, ampliada en 1914). Iste fermoso libro de Unamuno, verdadeiro monumento de beleza literaria, riqueza interior e capacidade noveladora —probábelmente o millor ensaio-novela que un home pode adicar ó seu "yo"— dista moito de ser unha réplica do Quixote. Houbera sido escritor igual, con outro nome calquera, si D. Quixote non tivera en Cervantes o seu pai. É o froito de unha auténtica realidade histórica, malia que eu persoalmente non a teño pola máis importante.

Pro iste apóstolo, non fala no nome dun Il que lle otorgue provisoriamentes a súa autoridade: Unamuno fala sempre no nome de sí mesmo. "¡Yo, yo, yo y siempre yo!—dirá algún lector—; y, ¿quién eres tú?... "para el universo nada... para mí, todo".

Por falar en nome propio, baixo o imperio do Eu, e non do Il, Unamuno non pode ser apóstolo. Fícalle soilo falar como un xenio, e, por momentos, chega ós niveles máisimos do inxenio, onde cáseque aparez a xenialidade. E nembargantes, isa fluctuación unamuniana —i unamunesca— réstalle nivel. Comúnmentes, Unamuno apela á falacia pra conseguir efeitismos totalmente superfluos, cousa que un xenio evita ou aborda sin falacias, direitamente, ou inxenuamente. Pro Unamuno é feliz ó falar de Europa, i é limitado ó mirar a realidade histórica do noso século. O de

menos é o grito: ¡Qué inventen ellos!, un grito conscentemente falaz, sinón a ceguedade pra comprender o xigantesco cambio humán do noso tempo, cara unha humanidade diferente, na que posturas como a de il non son quixotescas, sinón simplemente falaces. Frente á invasión das masas, amparadas no aparello téinico, de nada vale un salto atrás, sinón un salto máis adiante de ilas. A cencia téinica, non é somentes a aparente melloría da urbanización, ou do confort, os progresos da civilización, que xa seria bastante, pra a respetar; sobor de tudo, é unha esperencia particular e singular coa realidade, no nivel máis neutral pra o ouxeto i o suxeto: o campo da esperencia verificable. A cencia do noso século, é un desenrolo da capacidade de vivenciar ouxetos que fuxen á común percepción sensorial, meiante artificios que pretenden non tanto atopar útiles e instrumentos, como ampliar a zona de esperenciación vital da condición humán. Cando un psicoanalista traballa co inconscente do enfermo, non soio pretende curar un home, sinón que pretende, además, esplorar unha rexión prohibida: o trasfondo da ialma humán. E pretende esplorala cunha téinica que malia dos seus defeitos, tenta algo estimable: atopar aquila rexión neutral onde o home poda ver o seu esprito, libre do sortilexio da refreisión, que desnaturaliza o seu interior, e impide o estudo dos máis nobles aspectos da natureza humán (as motivaciós non condicionadas da conducta, a libertade espontánea, o impulso, etc...). O psicoanálisis está "superado" —por espresar un tópico— pro aínda temos que aprender de il a perguntar polo núcleo da personalidade, pola dinámica dos nosos sentimentos e instintos, pola nosa vida (máis íntima ou interior), a nosa vida xerminal, o noso psiquismo puro, na orela mesmo do escomenzo do ser. O análisis eisistencial non é sinón unha ampliación das limitaciós conceptuales do psicoanálisis.

Non comprender ista transformación esistencial do home no ámbito da historia contemporán, é unha das máis lamentables fallas do pensamento de Unamuno, empeñado en defender a imaxen tráxica do mundo, na que se anticipa a moitos eisistencialismos, no que istos tiveron de pasaxeiro e floxo, mais inferior a iles en esencia, por non ter unha metafísica aonde apuntar, ou de onde partir. Non abonda negar a metafísica. Sto. Tomás negóuna ó morrer, pro o seu "non" era homildade do Santo que triunfóu metafísicamente na loita contra a escuridade. Mais, Unamuno, desdena aquilo que non é capaz, moi típico do español, conscente de que é a súa limitación persoal e non a cencia a causa da súa aversión a ila.

En fin, o apóstolo, aquí, trae unha nova relixión que ensina a amar o "eu" i as súas dimensións —inmortalidade, españolidade— e máis nada. Pro isto, ¿en nome de qué se fala? Dunha fidelidade.

Xa deixamos dito, que ista fides á Cidade eterna a miúdo ten en España un senso máis político —máis falsamente político que auténticamente relixioso. A auténtica "civitas Dei" non é ningunha Roma concreta, sinón o que Roma representa.

San Agustín previu moi ben que a esencia da Cidade de Deus é a convivencia dentro dun orden moral cuia realización corresponde á Historia. O español si quer vivir conforme coa doctriña agustiniana da cidade de Deus, ten que ser, primeiro, cidadán dun orden moral: todo o demáis é falacia. Iste *ordo* somentes pode consistir, no noso tempo, nun equilibrio entre a verdade i a libertade, a moral ó noso nivel histórico. Por certo que Unamuno loitóu bravamente por iste orden, mais non se desprendía da súa imaxen da vida, nacéu ben do seu propio vivir, nunha época que

lle fixo ser —á forza— un home dotado de libertades que nos seus escritos non outorgaba il sinxelamentes.

c) *Castela i as rexiós.* — Ninguén poderá reprocharme animadversión por Castela si entende o senso do meu escrito. Persoalmente, teño unha profunda e reverente ademiración por Castela, e creo que ila mesma é víctima dunha literatura barateira que oculta máis do que amostra da esencia castelán. A patria de Santa de Teresa e Cervantes, de Jorge Manrique e Quevedo, xenios, inxenios tan diversos, non pode tampouco definirse en catro palabras "tendenciosas". A Castela que cantóu Machado é máis real que a maldita pola nosa Rosalía. Pró é que en Castela personifícase outra cousa, que lle dá a razón á Cantora, que erra na atribución. Está, xa que logo, ben crara a miña aititude; apoiada nista precisión sobor dunha imprecisión do noso máis sagrado e venerábel valor rexional: Rosalía.

Falábamos ó comenzo de "persoalidades nacionales españolas". Homes mitade xenios, mitade apóstolos, centauros que sirven na lidia do "ruedo ibérico" e, que, naturalmente, góstanlles moito ós estranxeiros, e créannos a nós problemas moi graves. Si se está totalmente de acordo co iles, sintense ofendidos istos; si non se está, son os outros os que —espías dos movementos da libre creación i espresión dunha fe i unha arelanza noble— ollan molesto o noso xuicio. Conformar a un tempo ás dereitas i ás esquerdas, ó centro i á periferia diste solar español é cousa imposible. Eu renuncio a isa empresa. Pro, polo mesmo, digo que as chamadas persoalidades nacionales crearon unha ixamen falaz da Patria. Diante dos estranxeiros, nada podemos decir, porque, no mundo dos feitos, é isa a España que foi, a España que vai sendo, i a España que será, somente que con outros vieiros. Pro ás veces é comenente falar do que se debe ser. "Yo sé quién soy y sé qué puedo ser". Interpretar ista frase do Quixote (1.ª Parte. Cap. V), é unha obriga e un dereito de calquer español, de calquer cristián, de calquer gótico peninsular, que ame aínda o mundo que Don Quixote representa no seu contino cabalgar polo ideal. E tamén é unha obriga galega... e un dereito... O análisis do "quién soy" español, danos, no inmediato, un "nosotros" que pode ser o de Don Américo Castro, ou algún outro —sempre que seña semellante—. Pro un "yo" que aspira a levarse ista inmanencia hastra "aquila" trascendencia, se non axusta sinxelamente a ningunha imaxen dun nós, dun "nosotros", por moi histórico que seña; é un "yo" á forza, artificioso, que se arroga poderes de que está desprovisto. Xa se dixo que o semi-xenio español pretende ser un meio apóstolo que fala en nome de sí.

Di Pascal, recordando a Isaías, que os xudeos, son visiblemente un pobo feito adrede pra servir de testimuño ó Mesías. Iste pobo, leva os libros do Mesías, os libros pra que poda vir ó Mesías; gárdaos, ámaos, pro non os entende. Tamén podemos decir que o pobo dista península está feito pra servir de testimuño ó Quixote, é decir, a unha certa versión humán do Mesías. Pro, si o destino do pobo xudeo cambeóu co Mesías, tamén o Quixote cambeóu o pobo que veu redimir: matóuno.

¡Saber quién soy! ¿Qué estrana paradoxa de humor e seriedade compón Cervantes nista sentencia? Unamuno, sin elasticidade pra deixar cristalizar o lado do humor, toma totalmente en serio ista frase, e diserta: "El ser que eres no es más que un ser caduco y perecedero, que come de la tierra y al que la tierra comerá un día; el que quieres ser, es tu idea en Dios. Conciencia del Universo: es la divina idea de la que eres mani-

festación en el tiempo y el espacio. Y tu impulso querencioso hacia ese que quieres ser, no es sino la morriña que te arrastra a tu hogar divino". (M. de U.: V. de D. Q. y S.). "Ser, ser siempre, ser sin término! ¡Sed de ser, sed de ser más! ¡Hambre de Dios! ¡Sed de amor eternizante y eterno! ¡Ser siempre! ¡Ser Dios! ("Del S. T. de la V.).

Unamuno loitaba así, atormentadamente, ca súa imaxen tráxica da vida.

Pro D. Quixote sabía "qué puedo ser". Mais, ¿por qué, xa que logo, a tolemia? Cervantes tiña da natureza humán a idea que aínda persiste en Zubiri; é unha esencia tan individual, que é irrepetible, inmutable, imperecedeira; é tan real, que é máis que un ser; é o que fai ser ó ser. Pró ista noción atópase ca dificultade do movemento interior. ¿Cómo mover metafísicamente, unha esencia tan pechada sobor de sí mesma? Como Cervantes é un xenio, atópalle rápidamente unha solución: a pantasía. Na imaxinación, a esencia do home móvese no mundo da pura posibilidade, namentras que no mundo real, é condicionada de cabo a cabo por leises necesarias. A libertade real da vida humán é moi estreita; a súa esencia apenas se pode mover a causa do seu radical orixen. Pro pantásticamente, no ceo do libre xogo da imaxinación, ou si se quer, do ideal, o movemento pode ser absoluto. A frase de D. Quixote, xa ó comezo do libro, siñala ben ás craras que Cervantes sabe que vai xogar ca imaxinación. Sabe o que se é; sabe o que pode ser; de ahí que, conscente da imposibilidade de ser máis na realidade, xogue a ser máis na idealidade. Ó remate, atopa que a realidade está ahí, aínda, agardando a que chegue do seu viaxe polo reino ideal. D. Quixote volta a saber quén é, morre no meio da súa realidade histórica.

Toda a vida posterior da España "nacional" é un constante sono por fuxir á visión radical da caducidade da vida, meiante a imaxinación. Na frase de Ortega "inventar mi propia vida" latexa aínda o esprito do Quixote. Inventar é pantasear.

Vivir, pra Cervantes, é tornar ó mundo dos posibles, ca imaxinación. O home é un ser posible antes de nacer, i un ser necesario cando nace. Ser necesario, pro, ó tempo, continxente, é unha contradición real: é a morte. Vivir unha vida auténtica niste mundo, somentes é posible como sono ou pantesía, mais non como profesión natural. De ahí que o español careza de profesión ou vocación prá profesionalidade específica. Don Quixote non é unha profesión, nin siquer a de Cabaleiro, que é a profesión que irónicamente pon Cervantes, pra indicar, na súa "imposibilidade", a esfera metafísica na que quere moverse: a idealidade, ou millor dito —a irrealidade: a fábula, o conto, a vida polo seu lado de estra-realidade.

Unamuno chegóu a tomar tamén en serio ista pantasía vital. Os persoaxes das súas "nivolas" queren se rebelar contra do seu autor. Queren vivir máis alá da súa creación pantástica. Tamén Unamuno apela a Deus, a un sono de Deus, no que nos ven dada a eisistencia. Pro deseguida lle ven a dúbida, e teme que iste sono non seña verdade; consólase pensando que é o mesmo ser pensados por Deus, que sinxelamente, pensar en Deus nós.

Pro Cervantes traza moi ben a divisoria. Vivir é pantasear, pro co límite da morte; hai que voltar cara da verdade, pra que teña senso ise vivir co perenne ídolo mental.

Xustamente, ista é unha imaxen auténticamente castelán da vida. Pro é unha imaxen falaz. A grandeza da eisistencia non radica no poder ser,

sinón no deber ser. E ista norma, haina que facer tamén históricamente, e se non pode facer nin de irrealidade, nin de realidade inalterable.

O home pode transformar a súa condición humán, non cambiando a súa natureza de ser, a súa individualidade psico-física, que é imposible, sinón modificando a realidade histórica do seu ser. E pra elo, non pode pantasear, ten que introducir no seu ámbito, realidades e valores que denantes de il non estaban, e que gracias a il toman presencia real no orden do mundo. Edificar o templo dun deber ser, coa mesma devoción con que o español cree no sinxelo "estar aquí i agora", e penetra nil co hábito de terciario franciscano pra morrer tranquilo, é a tarefa do noso tempo.

Don Quixote non é Cristo. Non soio porque non coinciden sustantivamente, como pretendéu Unamuno, sinón porque esencialmente son dispares, ún pertenez a un mundo que é real, outro á pantesía, ún nace dun pobo que o nega i o mata, o outro pertenez a un mundo que se bulra de il, pero que acaba creendo nil. Os xudeos siguen sin creer en Cristo. Pro ó creer en D. Quixote, o español dá o paso fatal da pantesía, que lle non deixa estimar ben o peso do valor da eisistencia. De ahí a desvaloración da vida de aquí, tan caraiterística do español. Pro iso é negar a Redención, é negar ó Home, que sendo histórico, pode preparar a súa eisistencia, aínda que seña pra ser rebasado pola lei do tempo, o Irreversible, o incontenible acaecer que amenaza por tódalas partes o noso vivir. É negar a gravedade da natureza humán, a súa densidade ontolóxica, o seu peso de ser-natural.

O home é un ente transformable, na escala suprabiolóxica. É un ser que se convirte, e se desconvirte, que cree e non cree, que se salva ou se perde. Pro é transformable, xustamente, no ámbito da realización. Mais, pra que ista transformación seña moral, fai falla que señan reales os supostos de que parte, e sobre todo, o terreo que pisa, a tarefa que executa.

"Saber quién soy": velahí un grito castelán falaz, pois que non sabe quén é e mailo dice, pra facelo crér. Vir ó mundo a facer o Eu é buscar o noso ser por todo o longo e ancho da eisistencia, pisando o firme terreo da realidade, pra non fuxir ó reino dos posibles, sinón ficar no duro mais redentor mundo da verdade, a verdade que á postre vai ser "a futura realidade", e por ilo, a máis fonda creencia, xa que a creencia na verdade, é a máis profunda de tódalas creencias.

¿Quién soy? Pois, son un home real, que está obrigado a custodiar a realidade, e dar a vida polo senso que isa imaxen da vida ten na nosa economía mental. Vivir desvivíndose, non: vivir pra deber vivir, ser pra deber ser, e asín, por rechazo, ser duas veces, e duas veces das que quizáis ningunha seña a definitiva. Ninguén sabe quén é, nin o que pode ser, pro sí o que debe ser, e xusto é isa dimensión do deber ser, frente a o ser i o poder ser, a terceira dimensión da vida histórica da España, que dista moito de estar acrarada no análisis de ila que dá O Século de Ouro castelán i o 98.

Belida tarefa prá nosa xeneración: "Yo no sé quién soy, ni qué puedo ser, pero como soy libre, yo sé qué debo ser".

Frente a unha imaxen monopolar, uniformada, da España, temos que levantar a imaxen de unha península rica en contido eisistencial. Como digo, é o deber ser do noso tempo. Mais, diría que é concretamente o deber das rexións, moito máis que o deber de Castela, que xa ten algunha imaxen da vida, elaborada, conservada e vivida, esteña millor ou peor comprendida.

A historia, que si non pode todo, pode moito, terá que transformar os grandes homes en suxetos "útiles" pra compoñer unha nova morada vital. Niste senso creo que Unamuno resulta interesante. Detrás da súa loita, da súa falacia, hai dous mil anos de realidade peninsular. Se non trata de creer na continuidade histórica "fáctica" dos vellos tempos celtíberos. Isto é o de menos. Pro España ten mester dunha renovación de sustancia histórica, e nisto a voz despabiladora de Unamuno pode facernos pensar, por contraste, nos moitos séculos de unamunismo que leva España. Pro nunha cousa é Unamuno absolutamente esaito: na apelación á mesmidade de España. Buscar isa mesmidade, é xa a desvandita laboura. E quizáis nona topemos, sinón tomamos unha boa arrincada, pra poder entender en toda a súa dimensionalidade a realidade histórica e psicolóxica da Península, tan dispar, mais, nembargantes, tan semellante en tantas cousas.

En resumen, unha tarefa histórica ten moito de invención, de pantesía; de realidade, de mito: todo está permitido si, no fondo, acadamos o deber ser.

XOSÉ MANUEL LÓPEZ NOGUEIRA

SERAFÍN AVENDAÑO EN ITALIA

Don Manuel Murguía dedicó uno de sus ensayos de "Los Precursores" a Serafín Avendaño, y, hasta ahora, esas páginas resultan ser, que sepamos, las únicas en Galicia que realmente evocan y estudian la vida y la obra de este gran pintor gallego de fines del siglo XIX y comienzos del actual. Murguía lo recuerda en su juventud en compañía de su hermano Theodomiro, poeta olvidado, autor, según el gran escritor, de versos extraños, propios. Melancólicamente expresa: "Uno en La Habana, otro en Londres, otro en Génova, otro en la eternidad, y sólo yo, fiel a mis desgracias y a Galicia...". Evoca una tertulia del Café de Levante en Madrid, "cuya puerta ostentaba la enseña pintada por Goya" adonde acudían, juntamente con él, los hermanos Avendaño en la segunda mitad del siglo XIX. Murguía no puso fechas a muchas de sus evocaciones para sumirlas seguramente más en la niebla de los recuerdos. Serafín Avendaño antes de dejar la península para viajar por otros países y acabar estableciéndose por muchos años en Génova, cultivó la acuarela con igual maestría que otro ilustre pintor gallego, Pérez Villaamil, que cultivó el paisaje antes, incluso, de que el belga Carlos de Haes llegase a España, y por veces, cuando se desprendía de su fantasía, con ese naturalismo del que Avendaño iba a ser más tarde cultivador destacado. En Galicia apenas queda obra del pintor, y apenas recuerdo suyo; sólo alguna fotografía melancólica puede el curioso exhumar en una que otra vieja revista, pintando a la orilla del Berbés o situado ante algún otro paisaje de Galicia, anciano ya, Avendaño, con la barba cana y cubierto con el sombrero de alas anchas inseparable de los pintores al aire libre. Es posible que algún desconocido aficionado a estas cuestiones guarde aquellas acuarelas y pequeños óleos reproducidos en las páginas o tapas de "Blanco y Negro", de Madrid, en donde colaboraba por las mismas fechas que otros dos ilustres gallegos, la Pardo Bazán y el pintor Alfredo Souto.

Las obras de Avendaño de fin de siglo, por el año 1898 ó 1900, se titulan "Los baños del Manzanares", o "Merenderos de Vallecas", o "El puerto del Berbés", o tienen cualquier otro título referido a un paisaje de Madrid o de Galicia, sin excluir, en esas colaboraciones, dibujos de título revelador como "Frío y miseria", donde una mujer con paraguas, seguida de un perro triste, pisa lentamente un suelo de nieve. Dibujos y estampas que le hacen precursor de los paisajes de Ricardo Baroja y de los dibujos, y, también paisajes, de una época de Sancha. En el Museo de Arte Moderno de Madrid hay cuadros de Avendaño. Uno representa una procesión en una aldea, otro una bella vista a orillas de un pequeño río y otro se titula "Badia di Tiglirto" y es un paisaje de la costa italiana. Allí, en ese Museo, tiene al menos el pintor su lugar reconocido aunque los historiadores del arte olviden situar su nombre al lado de Don Aureliano de Beruete, pues, tanto como a éste, se debe al pintor gallego una nueva visión del paisaje español.

Mas no es Avendaño en España el tema que ahora nos ocupa, sino Avendaño en Italia, luego de establecerse en Génova, donde vivió una gran

parte de su vida. Antes estuvo en Estados Unidos e Inglaterra y estudió paisaje en Francia y Suiza. En Francia estableció contacto con los maestros de la Escuela de Barbizón. Pero fue en Italia donde su labor fue más fecunda, formando parte activa del Cenáculo de Rivara, donde tuvo como amigo y compañero a un portugués de genio, Alfredo de Andrade, arquitecto, pintor y escritor, al que Génova debe fecundas iniciativas. En la Escuela de Rivara formó parte, como el mismo De Andrade, con Tammar Luxoro, Ernesto Rayper, Alberto Iseel y otros artistas, de ese grupo de pintores que trató de consagrar la pintura a la naturaleza, a la simplicidad y verdad de visión, modelando el color y tratando de conquistar un espacio para ella, como lo expresa Orlando Grosso en el catálogo de la "Mostra di pittori liguri dell'ottocento", celebrada en el Palazzo Rosso de Génova en 1938, refiriéndose a Avendaño. Rivara es un bellísimo lugar de las cercanías de Turín, y la escuela tomó nombre de ese paisaje, como en Francia, otros pintores, tomaron el de otro lugar, Barbizón, para semejante labor renovadora. En esa exposición de 1938 se presentaron cinco cuadros de Serafín Avendaño: "Paesaggio", "D'Albero", "I Fiori", "Paesaggio ligure" y "Ría de Vigo", propiedad todos ellos de Museos y coleccionistas italianos. El pintor gallego fue a Génova cuando apenas había cumplido veinticinco años, y, casi desde su llegada, expuso, desde 1876 a 1896, año de su regreso a Galicia, en la "Promotice Genovesa" alternando su labor entre la pintura y el grabado, aspecto este último de su labor desconocido, que sepamos, en su país de origen. Pero es que sobre Avendaño y la importancia de su pintura se desconoce en Galicia casi todo, como ocurre con otros pintores, habiendo tenido él la suerte de salvarse para la historia gallega por las páginas generosas y nostálgicas que le dedicó Murguía. En Génova, gran centro artístico a fines del siglo XIX en Italia y Europa, perteneció a la "Societá di Belle Arti" que influyó notablemente en el ambiente artístico genovés, contribuyendo a la renovación de la enseñanza académica, al desenvolvimiento de las nuevas ideas estéticas y a la acción decisiva de Tammar Luxoro, que es quien en realidad funda en 1870 la Escuela de paisajistas de Rivara, a la que se incorporó Serafín Avendaño; grupo de artistas que, como hemos dicho, actúan en el movimiento antiacadémico ligur, exaltando el color y trabajando en plena comunión con la naturaleza. Cuando Orlando Grosso escribe sobre Rayper, otro pintor de la escuela, afirma que "non fu un ricercatore del vero come il de Avendaño e come Iseel". "Ricercatore", algo así como rebuscador, alguien que se afana en la búsqueda, a quien la búsqueda le obsesiona y a él, ya lo sabíamos por Murguía, le obsesionaba la naturaleza y su verdad reflejada en la pintura. Avendaño había sido en Madrid contrincante, en el concurso para una beca, de Martín Rico, excelente paisajista español de igual criterio renovador, acordando los jurados conceder la beca a los dos por mérito de las obras presentadas por ambos artistas. Discípulo entonces Avendaño de Esquível y Villaamil en la Escuela de San Fernando, buscaba otra cosa para su arte que el claroscuro académico, o el desborde desigual de la fantasía romántica. Lo mismo seguramente que De Andrade, el inquieto portugués al que Génova debe la restauración de algunos de sus monumentos medievales. ¡Cuántas veces los dos amigos añorarían en su lenguaje galaico-portugués común, contemplando desde la costa ligur el azul del horizonte del Mediterráneo, la costa atlántica de sus países hermanos! O paseando por las estrechas calles del puerto genovés, ya en la ciudad, en ese anfiteatro de montañas, como alguien dijo

de Génova, cuántos proyectos que no desarrollarían jamás, habrán soñado para sus países, luego de un posible regreso que se aplazaría años tras año.

En Villa Serra, un bello palacio del siglo XVII, en Nervi, a media hora aproximadamente del centro de Génova, está la Galería Municipal de Arte Moderno que comprende obras de artistas ligures e italianos, en general desde mediados del siglo pasado. La Villa es vecina del "Teatro dei Parchi", donde, desde hace años, se realiza un festival internacional del Ballet, y está situado en una población que cuenta entre las más bellas de la costa italiana. Panoramas encantadores pueden verse desde ese lugar de pescadores, hoy centro veraniego, con paseos como el de Anita Garibaldi, desde donde se percibe la sinuosidad de la costa ligur bordando de rocas y bellos golfos el azul mar mediterráneo. Ese Museo posée de Serafín Avendaño dos cuadros característicos: un paisaje marítimo con pescadores y paseantes en velero en el que el artista se detuvo a pintar minuciosamente las rocas, titulado "Los scoglio di Quarto", fechado en 1881, y otro, de título "Savignone", de matizados verdes, que representa un viejo castillo derruido en una loma con vista de la vieja población, como seguramente fue a final del siglo. Allí, en Quarto, en el camino de Génova a Nervi, en el lugar de donde salió Garibaldi para Sicilia con sus mil partidarios, en 1860, en Quarto de Mille como se le llama desde entonces, se había establecido Serafín Avendaño en 1866. Tenía el pintor entonces 28 años. Vivió en casa de una señora española, Rosina Salvago, donde se reunían a hacer tertulia numerosos artistas genoveses, y, desde esa casa y tertulia, surgieron bastantes proyectos polémicos destinados a afianzar el nuevo credo artístico que defendían los jóvenes pintores entre los cuales se encontraba Avendaño. De la señora española que sin duda debió haber sido mujer de curiosa formación intelectual, hizo el pintor un notable retrato que se conserva en Génova. Bernardi Marziano en sus libros "Arte piamontese" y "Ottocento piamontese" narra la historia del grupo de artistas que se unieron en la Escuela de Rivara, y afirma que Avendaño influyó en muchos pintores ligures, recordando, de propósito, la admiración que sintió por él un gran pintor como Signorini. Afirma que Avendaño sostenía no encontrar otro destino en el arte que reproducir la naturaleza, copiarla con un bello efecto de luz o por la propia belleza del tema que de ella surgía. Bernardi Marziano, que se vale para sus afirmaciones del testimonio de los propios artistas, recoge algunas opiniones de Signorini referidas unas veces a Avendaño y otras a la Escuela de Rivara: "Perduraba siempre —en la Escuela—, —dice Signorini—, un resto de aspiraciones románticas y medievales", "una aspiración constante a una interpretación sentimental de la naturaleza", "un particular realismo, con un phatos agreste inconfundible, hecho de intimidad, de candor, de sinceridad, de leve melancolía por la dulce conmoción suscitada por el motivo"; y en una frase se refiere concretamente a Avendaño: "Quizás es de éste que el arte puede esperar en Italia una dirección saludable".

Otro crítico, Antonio Fontanesi también citado por Bernardi, escribió de Avendaño en 1901: "Aceptó resueltamente la figura actual en el paisaje incluyendo las personas elegantes si deben estar en él..., siendo el primero en este género en Italia". En "Il pittori italiani dell'ottocento", publicado en Milán en 1934, su autor, A. M. Comanducci, considera a Serafín Avendaño "italiano por elección y temperamento artístico". Amó, efectivamente, a Italia. En la Liguria vivió los mejores años de su vida, pero su temperamento artístico fue gallego aunque hubiese encontrado en aquel país el estímulo necesario para desarrollar su arte. De España misma, de su

época de estudiante, procedían sus ideales estéticos, coincidentes, por otra parte, con el afán renovador europeo de entonces. Esto fue lo que supo ver Murguía. Y si en el Piamonte, en los lagos lombardos, y en la costa genovesa pintó sus bellos paisajes, antes había pintado ya cuadros con parecidos asuntos de la ría de Vigo, de su ciudad natal. Incluso en Estados Unidos, antes de Italia, pintó la cascada del Niágara como, también, a la acuarela, vistas de Londres. En Italia perfeccionó sus medios y encontró el estímulo necesario para lo que él consideraba una nueva estética y amó, ¿cómo no había de amarlo?, al pueblo y al paisaje del norte italiano. No sólo pintó esos paisajes a que antes aludimos, sino que realizó muchos grabados con temas de barrios de Génova, en los que se anticipaba a los dibujos que luego, ya anciano, haría en Madrid y en Galicia. En la Cámara de Comercio de Génova se conserva su cuadro "Ría de Vigo". En Italia se recuerda su nombre, se estima su obra y continúa estudiándosele. Turín y Génova lo tienen por artista propio. En 1942, aún hace pocos años, se expusieron seis obras de Avendaño en la sede del diario de Turín "La Stampa". Allí tiene una gloria que no alcanzó en Galicia, afirmación que repetimos con amargura. Es el suyo el destino a que parecen consagrados en general los artistas gallegos. En el caso suyo un destino de emigrante como el de su pueblo. De artista emigrante a quien fácilmente se olvida como a todos los emigrantes en general.

En la Galería Toisón, de Madrid, se exponían, en el mes de mayo de 1960, en una muestra de pintura española del siglo XIX, tres bellos cuadros de Serafín Avendaño: "Paisaje", "Paisaje con crucero" y "Paisaje gallego". El primero llevaba la indicación en el catálogo de haber sido reproducido en el "Blanco y Negro" de esa ciudad. Los tres son paisajes de Galicia. El reproducido por "Blanco y Negro" es un paisaje de otoño, finísimo, hecho con ocres y tierras. Los tres cuadros fueron los últimos que vimos en España de Avendaño y esta vez incluido entre ilustres nombres de la pintura española, desde Rosales a Sorolla, en una galería comercial de Madrid. Apenas sabemos nada de su vida. ¿Cuál sería el amor inmortal a que se refiere Murguía cuando habla del pintor en "Los Precursores"? Una de sus amistades sabemos que fue Verdi, el gran músico que poseía, en las afueras de Génova, una finca que denominó "La Traviatta", muchas veces pintada por Avendaño. Mas todo lo que no sea únicamente su pintura, la que está en Italia y la que se conserva diseminada en España, nos es desconocido. Podemos presumir por el pensamiento que dominaba en el ambiente que le rodeó en Génova y en la Italia de esa época, que debió ser tan renovador en su modo general de pensar como en cuestiones estéticas. Que debió haber sido un liberal como lo fueron los mejores gallegos de su época. Mas dejemos cualquier supuesto, Avendaño fue siempre, aparte anécdotas, seguramente como lo dejó retratado Murguía, y su alma se distribuyó, como afirmaba el escritor y ocurre con los emigrantes, entre dos patrias. Allá en Liguria, recordada desde Galicia, las bruscas montañas y el permanente azul mediterráneo, y en la Galicia añorada en Liguria, las suaves colinas y el tormentoso Atlántico. Melancólico, casi octogenario, en Valladolid, donde murió en 1916, habrá soñado con las dos y justo es que ambas lo tengan por hijo.

LUIS SEOANE

A POESÍA GALEGA DE CELSO EMILIO FERREIRO

A POESIA GALEGA DA POSGUERRA

Cando comenzóu a guerra civil o Celso Emilio andaría, pouco máis ou menos, polos veinteún ou vintedous anos de edade. A poesía que naquel entón privaba en Galicia era a introducida polos poetas Manuel Antonio, Luis Amado Carballo e Fermín Bouza-Brey. Aquilino Iglesia Alvariño, Álvaro Cunqueiro, Augusto Casas, Ricardo Carballo Calero, Euxenio Montes, Xulio Sigüenza e outros poetas menores daquel entón procuraban levar a nosa poesía por camiños de avangarda aínda que cada ún distes poetas tivera unha persoalidade propia ben definida. Todos iles, unhos máis e outros menos, gustaban do verso libre, da metáfora ousada e do que poderíamos chamar "poesía pura", pese a que algún distes poetas, ó pasar os anos, pegase un xiro en redondo ou ben deixara de cultivar a poesía como acontecéu, por exempro, con Montes.

Frente a istes poetas estaba o grupo de poetas que podemos chamar tradicional, representado por Antón Noriega Varela e por Ramón Cabanillas que era un poeta de loita, en certo senso.

A guerra civil fixo enmudecer a poesía lírica galega. No ano 1947 pubricóuse "Cómaros verdes", de Aquilino Iglesia Alvariño, que coido que é o primeiro libro de versos en galego que se pubricóu en Galicia despóis da guerra. Algunhas revistas de poesía —"Posío", en Ourense; "Xistral", en Lugo; "Mensajes de Poesía" e máis tarde "Alba", en Vigo...— van aparecendo e circulando polo país. Unha coleición de libros de poesía que aparece en Pontevedra no ano 1949, a "Benito Soto", que dirixe Celso Emilio Ferreiro, pubrica libros de poesía galega en galego —dos Álvarez Blázquez, Cunqueiro, Carballo Calero, Pimentel, Augusto Casas, Pérez Creus, Fabeiro, Cuña Novás...—. Máis tarde aparez a coleición de libros de poesía en galego "Xistral", de Lugo... E logo distintas editoriás que pubrican tamén libros de versos, e entre elas a máis importante que houbo nunca en Galicia: a "Editorial Galaxia", de Vigo. O movimento poético galego da posguerra está, pois, en marcha.

Da guerra a ista parte pasaron sobre vintecinco anos. Dende entón penso que en Galicia hai, na poesía lírica, tres direiciós ben craras, representadas por Manuel Cuña Novás, E. Novoneyra e Celso Emilio Ferreiro. É curioso facer notar que Cuña Novás e máis Novoneyra soxan, polo de agora, poetas dun soio libro pubricado.

Manuel Cuña Novás trouxo á poesía galega da posguerra as inquedenzas da poesía da posguerra mundial: a anguria, o desespero, o pesimismo. É o seu un tipo de poesía que alguén chamóu "eisistencialista", e que infruíu poderosamente nos poetas do grupo "Brais Pinto" e noutros poetas novos como siñalóu agudamente Arcadio López-Casanova. O libro de Manuel Cuña Novás, "Fabulario Novo", pubricóuse na coleición "Benito Soto" o ano 1952.

E. Novoneyra fixo un tipo de poesía, ó meu xeito de ver, con craros antecedentes en Noriega, de fidelidade á terra. O poeta procura, cun "oficio" que podemos chamar impresionista, ouxetivizar a poesía deica ó máisimo. O home case nunca aparez nista poesía ou si aparez é como unha parte integrante da natureza e non como un "microcosmos". O libro de Novoneyra, "Os eidos", pubricóuse no ano 1955.

Por remate, o xeito de Celso Emilio Ferreiro, que aparece no seu libro "O sono sulagado", pubricado no ano 1954. Si a obra de Cuña Novás, buscándolle antecedentes galegos, se pode emparentar coa poesía anguriada de Rosalía i a de Novoneyra coa de Noriega, a de Celso Emilio Ferreiro sigue a tradición da Rosalía dos "Cantares gallegos", e dos derradeiros apartados de "Follas Novas". E tamén se pode emparentar coa poesía de Curros Enríquez e coa de Cabanillas. O suxetivismo de Cuña Novás i o ouxetivismo de Novoneyra xúntanse na obra de Celso Emilio Ferreiro. De ahí que a súa poesía sexa, ó noso xeito de entender, máis rica porque non é unilateral, e da súa ampritude temática e tamén do xeito craro de tratar istes temas faise, polo tanto, máis popular.

No poética de Celso Emilio Ferreiro xúntanse o popular i o culto, o vello e máis o novo, o suxetivo e máis o ouxetivo, o mundo esterno que arrodea ó poeta i o mundo interno —suxetivo— do propio poeta.

A temática de Celso Emilio Ferreiro non é nova, nin orixinal. Nin podía selo. Os temas da Poesía son sempre os mesmos: a vida i a morte, a tristura i a ledicia, Deus, o amor, a realidade que vemos i a realidade que vivimos e soñamos. É posíbel que algús poetas que escriben en castelán niste intre —Pablo Neruda, Crémer, Celaya, Hierro, Gloria Fuertes...— traten os mesmos temas que o poeta galego. Pero Celso Emilio Ferreiro gánalles a todos iles, si esceituamos a Neruda, porque ten máis talento poético e tamén porque é máis sinceiro e sigue unha tradición da poesía galega do século XIX que se alonga deica o XX e da que as letras castelás carecen. Celso Emilio Ferreiro vive moi fondamente os temas que trata: a loita pola libertade, as lembranzas da guerra civil, a bomba atómica, os emigrantes —oxe cos mesmos problemas que en tempos de Rosalía ou de Curros— a defensa do idioma galego, a inxusticia social e tantas outras cousas. Tamén a súa terra natal ou a terra natal da súa dona, as lembranzas dos días da infancia, o amor, o vento, os ratos, teñen cabida na poesía de Celso Emilio Ferreiro.

O SONO SULAGADO

O libro "O sono sulagado" componse de trinta poemas. É un libro que, como dixemos, marca, ó noso xuicio, un fito na poesía galega da posguerra i ábrese cun poema puramente lírico no que o poeta se sitúa no meio diste mundo que lle tocóu vivir. O poeta xa víu moito, xa ollóu moitas cousas que non debían de ser e canta, dun xeito ben lírico, o seu desengano:

Falareivos de min anque me doan
as escuras raíces dos meus sonos.
Celso Emilio me chaman pero eu teño
outros nomes máis irtos apuntados
nun rexistro de ventos polifónicos
cun fondo musical de frauta triste.

Niste mesmo poema, unhos versos máis adiante, di a razón da súa tristura e do seu desengano. É que algo terríbel pasóu pola vida:

... Cadeas,
lóstregos, vermes, homes en ringleira
baixo a chuvia, isa frol nada no outono.

Noutro poema dirá:

Ollaime ben, eu son un arbre triste
feito de escura terra.

O poeta sitúase e sitúanos no mundo. Nun mundo ben tristeiro por certo. Nun mundo no que é imposíbel a libertade. Nun poema que leva por títduo "Cantiga de amor cecais" fala dun mundo no que todas són limitacións, impostas por eso tan artificial e tan artificioso, pero cecáis tan necesario, chamado "orde social". É un mundo ordeado polo home e do cal non podemos fuxir anque queiramos. O mundo de tódolos días, que o home, nós, temos necesariamente que acetar:

A libertade endexamáis se acada
e nós os homes, nunca tivemos azas.
As nosas almas sempre están coutadas
e de xionllos rendidas. Hai espadas.
Hai mulleres e fillos. Tamén patrias.
Tamén economía. Tamén fábricas.

Eiquí o poeta non se laia. Fala dunhas situacións ben concretas, sin pór nin quitar cousa algunha. Eiquí nada se inventa. O poeta, fidel ó que olla, vai contando ouxetivamente todo canto ten dediante de sí. A súa é unha poesía real e realista que dá testimuña —e nada máis ,pero tampouco nada menos— do mundo en que vive. A veces a súa voz faise sarcástica. I o poeta, con dór e acedume, referíndose a unhos feitos moi concretos, di pola súa conta:

(Ouh, qué gozo morrer nas guerras santas
por mitos, por bandeiras, por palabras
—baixo palabra de honor— palabras sacras.)

Nista mesma liña está tamén o poema "Historia de unha muller" e tamén "Emigrantes". No poema "Emigrantes", a voz de Celso Emilio Ferreiro cobra un novo pulo. Iste tema xa tratado por Rosalía, Curros, Cabanillas e por poetas contemporáneos como Luis Seoane ten no noso poeta un sentimento rexo e baril, de inconformidade e de protesta. Canta e conta o xeito rebelde do emigrante:

Eu canto aos emigrantes que non queren
ser toupeiras fozando de cotío
na ingrata leira, escalzados sempre
con suor de forzados
entre o esterco de noites sin estrelas.

O poema remata dun xeito impresioante no que dá conta de cómo as arelas dos emigrantes son as arelas do propio poeta que queda melancónico por non escoitar a voz do mar que o chama a il tamén polos camiños da emigración:

¡Qué gozo e qué tristura!
Anclados sobre a orela nós quedamos
xordos i escuros
a voz dos sete mares que nos chama.

O "Poema nuclear" é moi orixinal. Pódese decir que é o primeiro poema que, na literatura galega, ten como tema a bomba atómica. Todo il é un poema sarcástico. Formalmente é moi acertado: as enumeracións, os xogos de verbas, as aliteracións i as onomatopeias danlle unha gran forza espresiva e apoian os conceitos poéticos nunha forma axeitada que fai que o poema produza unha gran impresión no leitor.

Vaian como exempro de enumeración istes versos:

A bomba ten lombrices, bombardinos,
vermes de luz, bombillas fluorescentes,
peixes de plomo, vómitos, anémonas,
estrelas de plutonio plutocrático,
esterco de cobalto hidroxenado,
martelos, ferraduras, matarratos.

Xogos de verbas como:

Con átomos que estoupan en cadeia
e creban as cadeias que nos atan.

Aliteracións como:

... nada serán meu ben si a bomba ven...

Ou:

¡Qué ben, que a bomba ven...!

Iste tema da bomba atómica non pode estar máis no mundo de oxe. A desintegración do átomo, como é dabondo sabido, marcóu un fito importantísimo na hestoria do mundo. Porque Galicia está no mundo, Celso Emilio Ferreiro non podía ser alleo a iste feito tan trascendental, como Curros Enríquez tampouco foi alleo á chegada da primeira locomotora a Ourense. Son sobre todo os ultraístas os que enriquecen a temática da poesía lírica adicando poemas ós derradeiros inventos da súa época. Dende o ultraísmo non é ningunha novedade nin moito menos o facer un poema cun tema semellante a iste que comentamos.

Con todo, Celso Emilio Ferreiro no "Poema nuclear", burla burlando, e dun xeito terríbelmente sarcástico, como queda dito, canta a bomba atómica como un xusto castigo pra iste mundo inxusto no que vivimos. Escramacións que se lén ó longo do poema como: "¡Está ben!... ¡Estanos ben!..." é a confirmación máis cabal do que levamos dito. Pero no meio distas escramacións hai unha crara alusión "a doce primaveira" que se fai cinza. Con todo, nistes versos de Celso Emilio, a bomba atómica rematará cun mundo, que o poeta vai nomeando sarcásticamente e dun xeito perfeito. Todo isto é terríbel porque o poeta niste poema non abre ningunha porta

cara a espranza: é implacábel no seu vaticinio. Vaticinio patético, feroz que nos lembra os trenos de Xeremías i as arrepiantes ameazas dos outros profetas xudeos. Non importa demasiado ise "tono" ameazante e terríbel diste poema. Noutros, o poeta iranos señalando camiños ó remate dos que aluma, con máis ou menos intensidade, a crara e outa luz da espranza que nos levará cara a nosa salvación.

Outra parte do libro "O sono sulagado" ábrese cara a intimidade do poeta. No delicadísimo poema "O medo", conta, dun xeito maxistral, os medos que o propio poeta sentíu cando era neno e que solo podía matar a voz doce i amorosa da vella nai. A forza descritiva é formidábel i os acertos vanse sucedendo dun xeito maravilloso, case máxico. A beleza das comparacións, das metáforas e das imaxes é verdadeiramente impresioante:

Cando o corvo da noite se pousaba
nas derradeiras luces do solpor.
.....
O vento que fungaba nas vereas
era un home langrán envolto en brétema
cun fol ó lombo pra levar meniños.
.....
Pasaba o xornaleiro asubiando
con dous luceiros prendidos na eixada...

Outros poemas como "O neno pregunta", "Saudade", están cheos de tenrura e sentimento. Tamén o amor ós animás, sentido cun xeito franciscán, está espresado, entre outros poemas, nos tiduados "Os ratos" e "O galo".

O amor polos animás non é novo na poesía galega: Rosalía, Crecente Vega, Iglesia Alvariño e modernamente Antón Tovar teñen escrito poemas moi fermosos con temas de animás. Tamén eiquí Celso Emilio Ferreiro sigue fondamente vencellado ó sentir do povo galego, labrego na súa maior parte. E porque o povo de Galicia é labrego, os animás domésticos acadan unha outa categoría, deica o punto de formar parte, e parte moi importante, da comunidade familiar. De ahí o franciscanismo galego que, tanto no que se refire á Natureza como no tocante ós animás, olla e sinte unha fonda irmandade no puro senso que ten a verba.

Celso Emilio Ferreiro é un home i un poeta en cuia aititude vital i en cuia poesía latexa un fondo amor e, como consecuencia, unha impresionante comprensión. A verba *comprensión* etimolóxicamente coido que siñifica *comprender-con;* é decir, *comprender ou sentir* cos demáis, cos semellantes que viven connosco, no noso tempo ou no noso povo. Niste senso de cousas queda xa siñalado o franciscanismo que latexa na poesía de Celso Emilio Ferreiro. Franciscanismo que, en primeiro termo, abrangue ó home. Ó home sinxelo e puro que ten do mundo, non unha xeada imaxe inteleitual, senón un amor cordial e sinxelo. Así, pois, os homes pódense dividir en duas grandes castes: os que teñen a ollada limpa e virxinal e pra iles o mundo é sinxelo, un puro asombro i unha outa maravilla. Iste é o mundo do poeta. Iste é o mundo do home verdadeiro. O outro mundo é o dos inteleituás: un mundo gobernado pola intelixencia e non polo sentimento. Un mundo no que o home se traiciona a sí mesmo facéndose compricado, retorto e pouco ou nada comprensivo. Istes dous mundos están deslindados no poema "Oración polos parvos", no que se lé:

Señor Dios ten piedá dos probes parvos
que non sabemos ren de xeometría
i embobados na música celeste
esquencimos a fórmula
do binomio de Newton.

.....

Homildemente quixen preguntar
preguntas pequeniñas coma seixos
sobre os grilos que cantan incansábeles
e os amores dos peixes,
pero sempre chegaban unhos homes
carregados de textos
e mazacotes grises sapientísimos,
con datas rigurosas, datos certos,
horríbelmente certos, abafantes...

O poema remata pedíndolle a Deus que deixe ó poeta "modelando no vento doces sonos". Eiquí está ben patente, por certo, o mundo dos sonos i o mundo da realidade. O mundo do soñador, que é sempre o do poeta, i o mundo da realidade que é un mundo artificial i artificioso: o mundo dos homes chamados práiticos.

Tamén niste libro "O sono sulagado" o poeta con doces, sentidas i amorosas razós canta a súa terra nativa, a Celanova i o seu val, ó que evoca como un perdido paradiso; a terra da infancia perdida que agora, a través do tempo, ilumiñada pola luz da lembranza é algo maravilloso que se perdéu pra sempre e que o poeta non se resiña a perder e que lle sirve de contrapunto pra comparar o mundo da infancia, mitade vivido e mitade soñado, co mundo da realidade aitual.

A través dalgús poemas de "O sono sulagado", Celso Emilio Ferreiro canta o amor á nai e máis á muller, á dona. A nai morta que vive "xunto á fonte do tempo" e que deixa ó poeta orfo, só co desconsolo que lle ateiga o corazón. O amor á muller, á sua propia dona, xa cantado ó longo de varios poemas diste libro e que culmina no derradeiro poema tiduado "Asturias" do que son istes versos:

Unha frol arrincaches e ma deches
—xardín de Dios— no tempo da tristura.
Coas estrelas a gardo como un sono
baixo a paz de El Señor, eterna fonte.

"O sono sulagado" é a confirmación do anuncio dun gran poeta presentido noutros libros anteriores. I, é además, o libro que vencella a Celso Emilio Ferreiro dun xeito total á poesía lírica galega. Todo o libro é un canto de amor a Galicia i á súa paisaxe; un canto de amor apaixoado e verdadeiro ó que o poeta sempre será fidel. Niste libro está todo o que é Galicia, incruso as súas realidás máis dolorosas. Celso Emilio Ferreiro non é un poeta galego que poderíamos chamar localista. A súa problemática non é problemática de rueiro ou dun folklorismo trasnoitado. É unha problemática do home dos nosos días, atento ó acontecer do mundo, sentido a través do acontecer da súa terra. Niste senso é exemprar o "Poema nuclear", dunha temática e dun alcance universal. Eiquí a voz de Celso Emilio Ferreiro fala, dun xeito válido, a tódolos homes do mundo.

Celso Emilio esprésase en verso libre. Por vegadas os versos están asonantados e tamén, con frecuencia, usa o endecasílabo, tan fondamente arraigado en toda a lírica peninsular. O seu conceito da Poesía é moderno. Pero non é un poeta escuro. Tampouco abusa dos adornos retóricos, inda que os seus achádegos espresivos son dunha gran calidade. Pódese decir que Celso Emilio Ferreiro é un gran crásico dos nosos días, entendendo por crasicismo o xusto equilibrio entre fondo e forma. Porque Celso Emilio Ferreiro é un home que non se traicionóu a sí mesmo, a súa poesía pode chegar, e de feito chega, ó corazón dos homes; de calquer home que lea cos ollos e co corazón aberto.

O seu galego é vivo, áxil i está manexado cunha gran mestría. O seu idioma está recollido direitamente de beizos do povo. De ahí a sensación de naturalidade e de frescura que ten. A mesma frescura doce i engaiolante dun mencer maino i esprendoroso do mes de Abril.

LONGA NOITE DE PEDRA

"Longa noite de pedra" é o libro que lle deu a Celso Emilio Ferreiro a súa grande popularidade. Ó pouco tempo de sair do prelo o libro estaba esgotado, feito insólito entre nós cun libro de poesía. As xentes máis dispares e insospeitadas recibiron con verdadeiro xúbilo iste volume e ficaron entusiasmadas co il.

Os antecedentes de "Longa noite de pedra" están xa no libro anterior en galego de Celso Emilio Ferreiro, en "O sono sulagado". Aínda que iste segundo libro ampría a temática do primeiro. O volume é o dobre de "O sono sulagado", pois componse dun total de sesenta poemas.

Ademáis dos elementos que quedan sinalados en "O sono sulagado", en "Longa noite de pedra" hai que engadir os que se refiren á defensa do idioma galego i á defensa dos desgraciados. Falóuse ó saír iste libro de poesía social. A poesía social non é ningunha novidade i eisiste dende sempre; dende os gregos Alceo ou Tirteo deicà ós nosos días. É unha poesía que ten unha preocupación polo home e polos seus problemas, facéndose o poeta solidario con tódolos que sofren niste mundo. E isto é todo. O poeta deixa de ser un solitario, pendente só do seu problema que coida que é o problema do mundo. Celso Emilio Ferreiro faise cargo dos problemas dos demáis e fainos propios. E fala dun mundo atestado de máquinas, de ruidos, de liortas políticas, de plás de desenrolo, de problemática social, da desintegración do átomo, das crisis en tódolos ordes, da conquista do espacio e de tantas outras cousas. Pero é un mundo tamén, como necesariamente tiña que acontecer, no que está o home que non pode renunciar á súa condición de tal e que ten que sufrir e resolver il os seus propios problemas. Un mundo no que o home nace, chora, rí, trunfa ou fracasa, soña e morre. O leitor atópase il mesmo nistes versos; atopa o que sinte i o que pensa, o que soña i o que maxina; atopa o mundo no que vive e pró que vive. De ahí, disa identificación cos elementos, con tódolos elementos espritoales e materiales do seu povo e do seu tempo, o gran segredo da poesía de Celso Emilio Ferreiro. E de ahí tamén o seu indiscutíbel e lexítimo trunfo.

"Longa noite de pedra", ábrese co istas siñificativas verbas de Salvatore Quasimodo: "Ser dun tempo e dunha terra. Eis o segredo da poesía humán e verdadeira". Niste senso o libro de Celso Emilio Ferreiro non pode ser máis do noso tempo, nin estar máis vencellado á nosa terra;

á terra do poeta, que é Galicia. Xa dende os primeiros poemas o libro anuncia o que vai ser: un anceio de loitar e de conquerir un mundo co que se soña. Un mundo limpo, humán, verdadeiro, no que non teña cabida outra cousa que non sexa amor e comprensión entre os homes. Niste senso é siñificativo o segundo poema do libro, tiduado "Tempo de chorar":

Hei de chorar sin bágoas duro pranto
polas pombas de luz aferrolladas,
polo esprito vencido baixo a noite
da libertá prostituida.
As espadas penduran silandeiras
como unha chuvia fría diante os ollos...

O poeta o primeiro que pide, pra que o home sexa home, é a libertade. A sagrada libertade, con maiúscula, que decían os románticos. E ista falla de libertade tan inhumán, tan sinrazón, é a que trai o tempo de chorar, o tempo das bágoas, o tempo no que o home non é libre porque é somentes un escravo. Ista falta de libertade —libertade política, relixosa e outras tantas libertades tan esenciás pra que o home se poida comprir íntegramente— está denunciada dun xeito continuo en todo o libro. Noutro poema lese que

...cando os animales falaban
decir libertá non era triste.

Idea na que volta a insistir na fermosísima "Carta á miña muller", da que son istes versos:

Esposa, toma nota e non esquenzas:
non digas libertá palabra triste
con peligro de morte e calivera.

.....

Non digas tan xiquera
as verbas derivadas
por moi lonxano e vago
que sexa o parentesco etimolóxico
como son verbi gratia, libertino,
liborio, liberata, libre cambio.

En troques di cadea, viva, viva,
si señor, moitas gracias, Dios llo pague.

Outra boa parte do libro está adicada a contar poéticamente as lembranzas do poeta de cando era soldado na guerra civil, na que tantas veces víu a face da morte dediante de sí. A guerra co que ten de terríbel, de arrepiante, está nos versos de Celso Emilio. Non coñezo a outro poeta que, con tanta emoción e dun xeito tan patético, contase as súas lembranzas de soldado ou as súas impresiós dunha guerra. Nos versos de Celso Emilio Ferreiro imos sentindo, co corazón cheo de arrepio e de inquedanza, como fixeron do rapaz que era o poeta, entón un puro sono, un autómata. O poema "Non me mires" pode servir, anque reproducido parcialmente, de exempro:

Vin condenados a morte
cunha coroa amarela envolvendo
os rostros casi caliveras.
Vin camiños ateigados de mortos
mirando cara ó ceo, preguntando.
Vin a Dios encadeado. Vin a libertá xunguida.
Vin falsos paradisos
de escarnio e de inxusticia.
Vin escravos cantando.
Meus ollos firen. Nonos mires.

Celso Emilio Ferreiro di, conta, o que olla cos seus propios ollos e díceo valentemente. Il mesmo se retrata dun xeito moi fidel e gracioso:

Son un pasmón
peatón
con opinión,
decindo a verdade núa
pola rúa.
Nunca fun usuario
de automóvil suntuario
nin tampouco utilitario.
Camiño a pe
e por iso é polo que
vexo o mundo tal cal é.

Tanto é así que bota en cara a outros poetas, seus cofrades, o seu conformismo e dilles nun verso cheo de pulo, pero tamén de tristura: "decide sí a todo e medraredes", pra denunciar seguidamente, con voz rexa e sin lugar a dúbidas, que

hai algo que está podre en Dinamarca
e fede que alcatrea dende sempre.

A inxusticia social i económica que sigue incruso máis aló da cova, ten cabida nista poesía tan sinceira e tamén tan terríbel:

Compre chantar no mundo ista pancarta:
Hai mortos de primeira e de segunda
e mortos que non teñen onde cairse mortos.
.....
Os mortos poderosos
chegan ao cimenterio con boleto de palco
e métense nunha furna de mármol separatista,
pensando que as trompetas do xuicio final
tocarán para iles en escrusiva
unha fermosa diana froleada.

A desigualdade social sigue sendo denunciada no poema tiduado "Monólogo do vello traballador" e tamén no "Romance incompreto" no que se preocupa do problema, do terribilísimo problema do minifundismo galego, como ninguén o fixo, e do desamparo do labrego probe e desvalido:

Fuco Pérez sin segundo,
veciño de Gargamala,
viudo, maior de edade,
propietario dunha cabra
e dun terrón que produce
cinco ducias de patacas...

Nista mesma liña de poesía "comprometida" —e aínda sin querer saíu a verba— está o poema tiduado "Goethe" que é un gran logro en tódolos sensos. Iste poema non é, según coidamos, o que poidera chamarse un ataque direito a Goethe. É un retrato —chamémoslle así— de todo o mundo burgués que o propio Goethe representóu ou puido representar. E isto non só no que se refire ó que poderíamos chamar "ideoloxía burguesa" senón que tamén no que se refire ó terreo literario no que o propio Goethe, quéirase ou non, cultivóu a literatura que agora se chama de evasión. Celso Emilio Ferreiro condea, ó noso sentir, nistes ademirábeles versos, o egoísmo —niste caso Goethe defendendo sobor de todo e contra de todo a súa posición social i económica— e tamén ó conservadurismo de tipo burgués que lle ten verdadeiro arrepío ó que non sexa "orde estabrecido". Lendo con atención istes versos de Celso Emilio Ferreiro ún lémbrase da famosa caricatura de Castelao que ven no seu libro "Cincuenta homes por dez reás" e que ten o seguinte pe: "O home que se casóu por amor propio" e cuio dibuxo representa a un home ben mantido e ben vestido, metido nun luxoso auto i ó seu pe, a súa dona. E tamén, sempre salvando as distancias, craro está, o coñecido refrán que di "que unha cousa é predicar i outra dar trigo". O poema de Celso Emilio Ferreiro di así:

Aquil señor burgués condecorado,
usía ou excelencia ben cebado,
que ronca con pracer na noite longa
e ten muller feliz, de teta oblonga,
con dous fillos petisos, deportistas,
un pouco libertinos e "juerguistas",
idiotas pola nai, polo pai, grosos;
pondo dentes de can que venta ós osos,
ponse a rosmar e morde:
"Eu prefiro a inxusticia ao desorde".

Tamén é moi notábel o xeito con que Celso Emilio Ferreiro sinte e canta o amor i a comprensión entre os homes, constante sempre na súa poesía. Nistes intres nos que o mundo está a ollar o triste espeitáculo do problema dos negros, coas súas particularidás nos Estados Unidos, atopamos no poema de "Longa noite de pedra", tiduado "Noiteboa en Harlem" do que son istes versos dabondo espresivos por sí soios:

A libertá de Dios creba cadeas
e acala o fosco canto dos escravos.
A libertá de todos,
pra todos, homes negros e brancos.

O traballo manual do artesano está cantado como en Walt Witman, no fermoso poema "Gabanzas dos canteiros", en cuio poema se incruien verbas en barallete que é un idioma gremial que usan os canteiros galegos. Os canteiros, e niste canto están incruidos tódolos oficios manuás, son:

Caste de poetas,
pequenos dioses construtores
dos refuxios que nos acobillan
da chuvia e da neve;
das chouzas en que nascemos,
copulamos e morremos.

Hai tamén poemas ó longo de todo iste libro de aceso amor a Galicia. E non só a Galicia senón que tamén ó galego, ó idioma de Galicia. O galego, que foi proscrito do uso oficial, é o idioma do povo galego. O idioma que se usa familiarmente e que falan tódolos galegos campesiños e mariñeiros; un idioma, como alguén dixo, de labregos, mariñeiros e poetas. Pero o galego é tamén o idioma no que se espresaron os máis outos espritos de Galicia. Os grandes poetas galegos, dende sempre, usaron o noso idioma como o seu meio de espresión. Pódese decir que ningún poeta galego importante desdeñóu como meio de espresión artística, o idioma do seu povo. I é que si nós, os galegos, queremos ser o que somos, é decir, unha singularidade no meio dos outros povos peninsulares, temos que conservar o idioma. Ningún poeta galego fixo unha defensa tan certeira, tan lírica, tan valente e tan apaixoada do idioma como Celso Emilio Ferreiro no poema que se tidua "Deitado frente ao mar..."

Língua proletaria do meu povo
eu fáloa porque sí, porque me gosta,
porque me sai de dentro, alá do fondo
de unha tristura aceda que me abrangue
ao ver tantos patufos desleigados,
pequenos mequetrefes sin raíces
que ao pór a garavata xa non saben
afirmarse no amor dos devanceiros,
falar a fala nai,
a fala dos abós que temos mortos,
e ser, co rostro erguido,
mariñeiros, labregos do linguaxe,
remo i arado, proa e rella sempre.

Eu fáloa porque sí, porque me gosta
e quero estar cos meus, coa xente miña,
perto dos homes bós que sofren longo
unha historia contada en outra língua.

Outro dos poemas, "O tempo solprendido" é un aceso canto de amor a Galicia. Unha peza maxistral, ó meu xeito de sentir, da lírica galega contemporánea. O tema do amor a Galicia está nos nosos poetas do século pasado, e nos que siguen ista tradición como Noriega Varela e máis Cabanillas. Nos poetas de avangarda non hai cantos a Galicia. Anque Luis Pimentel, nun poema inesquecíbel, volta ó tema cun xeito e cunha sensibilidade nova, alonxada da dos poetas románticos e pos-románticos. Niste senso, Celso Emilio Ferreiro, como vimos sinalando ó longo de todo iste traballo, entronca coa máis viva tradición poética da súa terra. Posíbelmente en ningún poeta galego vivo se atopen unhos versos dun amor tan aceso e dunha verdade tan ouxetiva como istes que reproducimos:

Ao noroeste das pardas, lonxincoas chairas
perto do mar, está a miña terra.

Eternamente verde,
alfombrada de froles e surrisas,
tecida de canciós e lenes ondas,
as gaitas brezan seu dormir de séculos
nas mestas carballeiras
ateigadas de voces; nos piñeiros
cos seus fondos bordós no aire inmovre,
nas aldeas perdidas baixo a néboa;
e un balbordo de frautas e pandeiros
pon ouro de solpor nos seus outeiros
erguendo o vóo outivo das calandras.
Mais debaixo de tanta fermosura
corre unha vea loira de tristeza
chorando luz con bágoas de saudade.

"Longa noite de pedra" é un libro honrado e verdadeiro. Escrito por un home do noso tempo que lle amosa ós outros homes, que con il comparten a vida, os camiños verdadeiros que o home ten que seguir pra atopar a vida que se soña. Niste senso Celso Emilio Ferreiro é un vate; é decir, é un home que vaticina. É un poeta inconformista que se rebela e berra outo contra todo aquel que atropella os dereitos do home, contra todo aquel ou todo aquelo que atenta contra a diñidade humán e contra a diñidade da súa terra. O mesmo poeta, sin lugar a dúbidas de ningunha crás, esprica a súa propia atitude:

Si dixera que sí...
Entón sería o intre
de falar seriamente
da batalla de froles
nas festas do patrón.

Pero non.

Denantes aludíamos ó conceito antergo, o conceito romántico do poeta. Decíamos que poeta e vate viñan ser sinónimos. Celso Emilio Ferreiro porque está ó lado dos que sofren mentiras e inxusticias, fame de pan e de verdade, fala por todos. A súa voz comprométese con tódolos homes que niste mundo son, pero principalmente con aqueles que non teñen quen fale por iles. O mesmo poeta o di, e por certo, dun xeito ben craro:

Represento aos calados,
interpreto aos que foron
voces da terra nai
nos antergos concellos da saudade.
Eu son un rei.
Un labrego do tempo dos sputniks.

Eiquí temos, pois, un poeta, un grande poeta, o máis grande poeta da Galicia dos nosos días, anque séi o que vai na afirmación. Un home que canta a unha Galicia verdadeira, sin tópicos. Que quere i anceia unha terra súa sin miseria. Que quere que o seu país esté niste mundo e niste tempo. Celso Emilio Ferreiro aceta aquelo que é verdade. Pero tenlle noxo ó tópico, ó que morréu e ben morto está. E pra pedir todo isto está a súa voz rexa, valente, baril e máis a súa poesía. A súa maravillosa e

grande poesía que xa prendéu, como non podía menos de acontecer, no corazón do povo de Galicia. A poesía pra Celso Emilio Ferreiro, como prós auténticos poetas, pra nós e prós homes de esprito puro e sinxelo, é verdade. Si algo hai niste mundo que non nos minte é a Poesía verdadeira. O mesmo poeta nolo di:

Investiga a verdade do teu tempo
i alcontrarás a túa poesía.

Iso, sinxelamente iso, nada máis nin nada menos, foi o que fixo i e o que fai Celso Emilio Ferreiro. E porque ten postos os pes i o corazón no mundo que o arrodea é verdade a súa poesía. E porque é verdade, precisamente por iso, chega ó noso corazón e queda pra sempre, facéndonos compaña, na nosa sensibilidade.

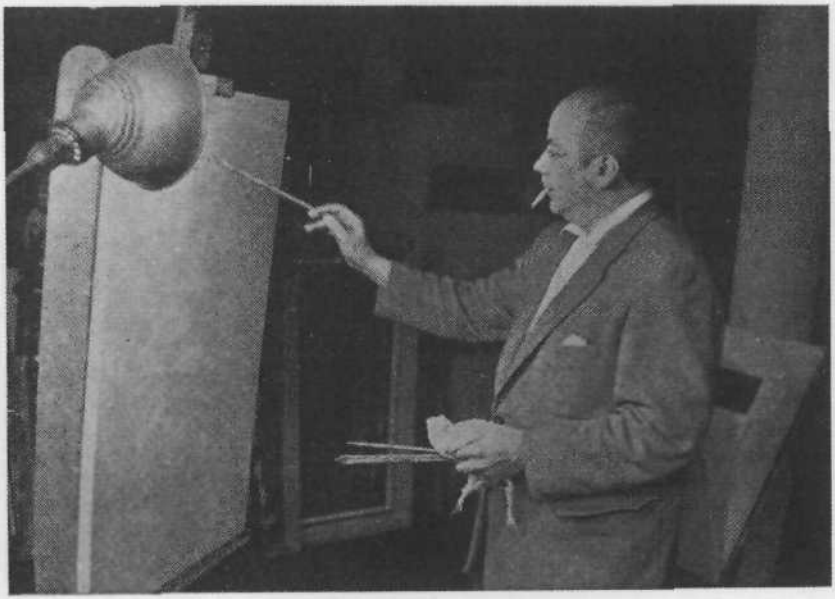
Na soada "Escolma de Poesía Galega. Os contemporáneos", de Francisco Fernández del Riego, editada en Vigo pola "Editorial Galaxia", no ano 1955, Celso Emilio Ferreiro definía así a Poesía i a súa poesía: "Coido que polo mesmo que a Poesía é indefinibre, tódalas definiciós que dila se fagan son, en certa maneira, válidas, porque sin dúbida abranguen unha pequena verdade da Gran Verdade que é a Poesía. Mais, polo mesmo, coido que é mellor non definila, nin espricala. Deixala na súa impoluta maxestade, envolta no Misterio que nunca nos será dado desvelar na súa totalidade. Considero grotesca a clasificación da Poesía en *ismos*, e moito máis, estimar que soio eisista un determiñado ismo. A Poesía está, coma Deus, en todo tempo. Agora ben, como o poeta —queira que non— vive no seu tempo, o *quid divinum* do seu oficio consiste en saber interpretalo e ser o seu voceiro. Pero poñendo un esmerado empeño en diferenciar o grau da palla; é decir, non confundindo a moda dun tempo co modo do seu tempo. As modas pasan; o modo, a Poesía, queda. Polo que se refire ós poetas galegos, si queren ser fideles a sí mesmos e á terra, teñen que fuxir da arqueoloxía estéril e do ruralismo pedáneo. Teñen que retorcerlle o pescozo ó reiseñol do lirismo lacrimóxeno, saudosento, vello estilo. En troques, teñen que mergullarse con desesperado esforzo no mundo social da nosa terra; nos problemas vivos do noso tempo; nas angurias das nosas xentes. Pero con ollos recén abertos, con palabras de oxe, con fórmulas novas en canto ó enfoque cordial e a perspeitiva psicolóxica".

Istas verbas transcritas do propio poeta, dicen, mellor que eu podo facelo, o que é a súa poesía, o que a súa poesía quere ser. O dito polo Celso Emilio Ferreiro é todo un programa estético e poético que il cumpriu, que il soupo cumprir e que está aínda cumprindo. Conceición poética que coincide coa coñecida de Antonio Machado, en canto concibe a Poesía como ..."palabra en el tiempo...". Porque o canto de Celso Emilio Ferreiro é do seu tempo, é tamén novo. E porque é do seu tempo i é novo foi i é comprendido. E aínda máis: é unha compaña indispensábel que vai connosco acotío, gardada e ilumiñando o noso corazón.

"Longa noite de pedra", no que se refire á métrica, sigue, como "O sono sulagado", os camiños do verso libre aínda que nalgún poema a rima é aconsonantada como nos poemas "Son un pasmón" e "Non". O poema tiduado "Goethe" está escrito en pareados endecasílabos. Hai dous poemas en romance oitosilábico: "Romance incompleto" e "Romance de fin de ano".

En canto ó idioma sigue sendo o mesmo galego popular, rico, armoñoso e fleisíbel que se acha tamén en "O sono sulagado".

MANUEL MARÍA



O PINTOR ARTURO SOUTO

O día 3 de xulio derradeiro, finóuse súpetamente en México, o gran pintor galego Arturo Souto Feijóo. Nado noutro 3 de xulio do 1901, o conocido artista pontevedrés cumpría 63 anos cabales no intre do seu pasamento.

Fillo do maxistrado Alfredo Souto —autor de tantos cadros de xénero—, espertáraselle no propio ambente familiar unha decidida vocación pola pintura. Atendendo ós consellos paternos, emprincipióu os estudos da carreira de arquiteitura, pero abandonounos moi logo. Trasladado o seu pai á Audiencia de Sevilla, Arturo Souto adeprende a dibuxar no Ateneo dista cidade, polos anos 20. Pouco tempo despóis vaise a Madrid, onde asiste ás clases da Escola de San Fernando. Durante a súa estada alí, frecuenta a tertulia do café Granja del Henar, presidida daquela por Valle-Inclán.

Comeza entón a se perfilar a persoalidade artística de Souto. Dáse a conocer como pintor na Exposición de Arte Galego, e máis tarde presenta unha mostra do seu labor pictórico no Ateneo madrileño, que chama poderosamente a atención.

No 1927 viaxa a París, becado pola Diputación de Pontevedra, e durante a súa permanencia naquela capital familiarízase coas novas correntes da pintura universal. Pasa máis tarde á Academia de España en Roma, onde traballa arreo, e afirma a súa persoalidade de artista mañíficamente dotado. Algunhas das súas obras máis representativas daquil tempo, alí quedaron.

De volta en Galicia, realiza interesantísimas exposiciós en Vigo, en Santiago i en Lugo, nos primeiros anos da terceira década do século. Bal e Gay pronuncia, na última delas, unha ilustrativa conferencia sobre a pintura de Souto.

No decorrer dos anos, o arte diste afiánzase cun acento moi definido. Xa no 1936, presentá unha mostra do seu labor en Pittsburg. Trasládase de novo a París. Marcha a Bruselas, e dende alí, sucesivamente, á Habana, Filadelfia, New York... Aséntase, ó cabo, en México, onde ficará definitivamente. No 1942 realiza eiquí a súa primeira exposición, e vinte anos despóis regresa a Galicia pra se poñer de novo en contaito coas fontes inspiradoras da súa mellor obra creadora. Expón os seus cadros en Vigo i en Santiago, e, cobizoso de reatopar a vella liña do seu arte, ponse en comunicación coa paisaxe, coas xentes e coa luz da terra antiga e materna. Logo dunha estada de varios meses no seu país de orixe, retorna á México, onde, pasados tres dende a súa chegada, alcontra a morte.

Arturo Souto era un dos membros máis caraiterizados da que poderíamos chamar xeneración do *27*, que tanto influxo tivo na modernización i europeismo da pintura galega. Con Souto, encabezaban a xeneración, outros tres pintores, tamén pontevedreses: Manuel Colmeiro, natural de San Fiz en terras de Silleda; Carlos Maside, nado en Pontecesures; e Manolo Torres, en Marín. Deles téñense escrito istas xustas palabras: "Algunha vez, si hai palabras que enteden os ollos, farase patente en sentencias o eistraordinario tempero metafísico distes pintores. Eles honran o nome da nosa terra, dando testimuña do noso esprito i esforzándose nelo".

Quizaves seña Souto un dos pintores da súa xeneración que máis abondosa obra ten deixado. Dende moi novo foi un traballador incansábel. Despóis do seu paso por Sevilla e Madrid, recibe en Galicia, a terra natal, a descarga definitiva; a que tiña de espir a súa persoalidade e situala antre as máis acusadas e vigorosas do seu tempo.

Fai uns trinta anos, o seu arte considerábase como o máis interesante dos xóvenes mestres de entón. A seiva galega vivificaba a súa paleta, inda que se inxerisen nos seus lenzos e nas súas estampas xeitos parisinos. E non cabe dúbida que a obra por il creada calcóu un rumo no arte autóctono; porque o esprito do pintor axustábase nidiamente ó que ten Galilicia de máis seu.

Anxel Fole lembraba fai pouco as tonalidás ocres e grisallas das estampas de Souto dos anos trinta, de vasta e suxestiva temática: Mariñeiros de xerseys listados e cachimba, farolas de gas das desertas i estreitas rúas suburbiás, unha gabarra na néboa amarelecida dun canal, a fría luz dun amancer perfilando a figura dun bébedo, a garupa dun cabalo de carga refrexada na auga verde. E sempre aquelas facianas, máis ou menos terrentas, de pómulos saíntes. Iste Arturo Souto, dun eisotismo sin cruezas nin estridencias, foi quen poboóu de imaxinaciós a nova pintura galega do seu tempo.

Mais Souto, por imperativo das circunstancias, alónxase de Galicia. A realidade dos mundos estranos que anda a percorrer vaino desenraigando da terra nutricia, e impúlao cara novos horizontes. A súa longa permanencia en México prantéxalle un fondo desacougo, que se manifesta na loita constante por atopar un rumo seguro.

Un dos críticos que seguíu de perto ista loita de Souto pola espresión, resume máis ou menos diste xeito as diferentes etapas da súa pintura:

Un dos últimos cadros de Souto.

En México aparez un Souto de manchas atrevidas, de estampas evocadoras, de mulleres "ó marxe". Despóis afírmase como retratista que sabe penetrar nas caraiterísticas dos seus modelos. Logo, uns desnudos de planos amplos, mais de deseño riguroso; e tamén paisaxes, sobre todo de caseríos, de ringleiras ou agrupamentos de casas. Máis tarde xurde o Souto neoimpresionista das violencias cromáticas. Pero mui axina, anda xa á percura de soluciós de meirande austeridade.

Chega un intre no que a visión pictórica do artista entra nunha etapa de crisis; etapa dun dramatismo pouco menos que desesperado. As súas composiciós singularízanse daquela pola intencionada simplicidade da espresión. E a simplificación chega, ás veces, a atinguir facetas deliberadamente xeometrizadas. Pero Souto pecha ista esperiencia, pra se meter de cheo na luz mexicana. A vibración dos seus cromatismos fúndese, sin solución de continuidade, na xugosidade ambente...

Nembargante, o pintor sinte aló no seu cerne que o mundo pictórico que anda a percurar ten a súa raigaña no fisterre do seu orixe. Sabe que as raíces do seu arte —as que alimentaron a obra que lle deu sona e persoalidade— están moi lonxe do mundo no que se move. Percibe que a súa adhesión ós mestres e ás correntes que gravitan no seu labor pictórico, fanlle correr o risco de perder a súa raizame. E por iso quere voltar á terra natal, pra se centrar definitivamente.

Dieste víu en Souto o que en realidade era: "Quizaves quere pintar, non o que olla, sinón o que algunha vez ten dexergado *sin querer,* con chea

nenez nos ollos, que é o que a memoria gosta de gardar. Cóbrese e capea coa súa memoria. E isto agora siñifica que se acobilla na súa inocencia. Pero é dramático xuntar istas dúas palabras: Inocencia. Pasado".

Cando Arturo Souto volve por derradeira vez a Galicia, decátase de que a súa obra se tiña ido afastando do camiño que lle dera prestixio antre nós e no mundo. Conscente dista realidade, ponse a traballar arreo, anceioso de se identificar coa ialma do país que inspirou os seus mellores logros. Nas cousas que eiquí pinta descóbrese un esforzo por se reintegrar ó vieiro da súa gran pintura. Pero o labor de reintegro require tempo, e un fondo afincarse nas esencias vernáculas.

No entanto, o artista presenta ó público galego unha variegada mostra da súa última produción. Mírase nela o acento dun bó dibuxante e un innegabre talento pictórico; mírase unha paleta ricaz e diversidade de xeitos. Hai composicións de musa rural, unha coorística saga galega, influxos de París, asomos do arte mexicano contemporáneo. Nuns cadros priva a alegría cromática, e noutros aparez tinguido de certo solanismo; algús desnudos semellan descanaveirados, mentras que outros amósanse cun feitio soave.

Despóis de vinteséis anos de ausencia, o pintor percibe, frente ó inmediato pasado, que é moi distinto o mundo de imaxes que nutriron o arte da súa mocedade. Galicia déralle o sangue do esprito, e Souto quería que Galicia voltase a vivir no raizame da súa pintura. E a Galicia adícalle o seu derradeiro cadro: unha maternidade latexante de ternura i emotividade.

"Aínda puiden eu mirar ise cadro —escribe o seu amigo Juan Berjano—, frescas as amósegas dos pinceles, a mañá na que o artista se finóu. ¡Qué fondísima i esgazadora emoción! Arturo xacía, como dormido, no seu leito de morte, antre cadros e andelerías ateigadas de libros, e aquel último óleo, de tonos vivos e quentes, diríase riba do cabalete un resume simbólico de toda a súa obra. E á beira do cabalete, a mesa de traballo, cos útеis cotiáns, tal como il os deixara unhas horas antes: os anteollos, os lápices, o reló, os pitillos, os libros. Moitos libros, Libros franceses, mexicanos, españoles. O máis achegado, ún de Jean Giono: *El canto del mundo...*".

Temos que añorar o que xa nunca saberemos: cómo serían os novos perfís da pintura de Souto, despóis do seu novo reencontro co país natal.

COSME BARREIROS

DÍAZ CASTRO, NESTA HORA

A María Teresa e Fernando Pérez-Barreiro Nolla pra que, á veira do Támesis, lembren aquelas horas de Coruña en que descobriamos, confortados, a poesía de Díaz Castro.

E como estas notas son algo do que alí tiñamos falado entre nolos tres, penso que a ninguén millor que a vós deben ir adicadas.

—I—

Poeta ou non, eu cantaréi as cousas
que na soleira de min mesmo agardan.

Teño pra min que a poesía de Díaz Castro ven encher un grande hoco na nosa lírica de arestora. A falta de *poder creador* (anotemos isto ben) que se bota de ver na literatura do noso tempo, fainos pensar nunha verdadeira crise da imaxinación creadora. Esta crise tense manifestado de moi diversas maneiras e pode que non seña outra cousa que unha manifestación máis da crise espritoal do home do noso tempo.

Lévase falado arreo nesta hora de *humanismo téinico, rebelión das masas, nihilismo, alienación do home...* e de unha chea de cousas máis que, de un xeito ou de outro, percuran crarexar a crise espritoal do home do noso tempo. O feito concreto de tal fenómeno e a súa realidade, no ano 1964, son xa problemas culturales de conocemento común. Dende os libros de Jaspers ou de Ortega, tal fenómeno podemos decir que xa se vulgarizóu. Iso non quere decir, craro é, que se comprenda moito millor.

Tudo iso, que constitúe un dos máis graves e interesantes problemas antropolóxicos da nosa hora, atopóu unha peculiar e privativa manifestación na literatura de hoxe. E pode que o feito que máis craramente nola amostre seña a crise da imaxinación creadora. Si caletramos con un pouco de fondura nas máis importantes manifestacións literarias de hoxe, axiña se nos amostra o que vimos de asegurar. O tremendismo, por exemplo, é pra nós unha proba ben singular: ben se trate da teimada violencia ou truculencia faulknerián, ora seña a complacencia de Cela no "arrabalismo" de "La Colmena" ou no primitivismo de Pascual Duarte, ou aínda na prosa alambicada de "Pabellón de Reposo"; ou, en fin, o emprobecido mundo dos epígonos de Kafka.

E si do tremendismo pasamos á chamada literatura comprometida, eu penso que aínda atopamos máis forte aval. O noso tempo distinguíuse polo culto ós fetiches, ben políticos, xa económicos ou sociales, ora culturales, etc. Pero ningún, quezáis, arraizóu tan fondo nas mentalidás vulgares —sin dúbida, por ser o máis disparatado e demagóxico— como o mito da literatura comprometida. E algúns dos seguidores do sofista francés levaron aínda máis lonxe o seu ousesionado prantexamento ó estender, por exemplo, á poesía tan estrano mito.

Outro síntoma revelador atopámolo nunha importante direición do teatro contemporáneo, particularmente no francés; nesa teima en remexer tumbas e desenterrar mortos ó recrear vellos mitos clásicos. E a propia literatura de Camus ou a de Malraux, con tantas afinidás entre sí, móvense en zonas un tanto alleas á literatura: máis que un verdadeiro alento creador, atopamos neles unha decidida arela de verdade ou de trascendencia, en percura dos valores permanentes do home.

E nada digamos xa da literatura de *tesis*, da poesía *social* e de outras parvadas tan ilustrativas como a chamada poesía *civil*. E moito menos aínda do *ouxetivismo* de "El Jarama", por exemplo, de tan estreito parentesco co *nihil prius fide* da función notarial. ¡Cánta simpleza e cánta parvada!

É craro que por unha chea de razóns históricas a vida moderna envolvéu ó home nun proceso de vulgarización dos valores espritoales. A mesma masificación da sociedade, coas consecuencias que leva aparelladas, contribuíu a este feito innegable. E a medida que a civilización téinica puxo ó servicio do home máis *ouxetos* e máis facilidades materiales, ó mesmo tempo que conseguíu facelo depender máis estreitamente de todo o artellamento social —profesionalizándoo—, tamén puido arredalo cada vez máis de unha indispensable vida persoal, desposeéndoo do vagar onde a vida creadora xermola. Unha ausencia de vida persoal, o medo a unha necesaria soedade, un alonxamento cada vez máis marcado dos valores espritoales, sustituidos moitas veces por unha chea de incentivos derivados da civilización téinica convertidos en mitos sin contido espritoal, alonxaron ó home do noso tempo do seu centro persoal.

E nin o home vulgar queda fora deste panorama. ¿Haberá moitos que teñan reparado na ilustrativa ridiculez desas parexas que se fan o amor nun "whisky club" con "luces indirectas" pra estar así en "intimidade"? Na ridiculez sí que se terá pensado, pero o fondo siñificado espritoal que tal feito contén, é verdadeiramente arreguizante pensalo.

I é que os poetas de hoxe semellan tamén parexas de "whisky club": viven e asoláganse no valeiro espritoal que nos arrodea, acéptana e amóstrana na súa obra, pero con máis pedantería e xesto de circunstancias que aquélas a tal "intimidade". En vez de devolverlle á vida coa gracia do poder creador o contido espritoal que perdéu, redimíndoa da súa vulgaridade, acéptana como dogma e dinnos —¡caso curioso!— como é, cousa que xa todos sabemos. De tal aititude sairá, iso sí, un "documento da época" (a cousa é de risa) ou un panfleto político (sin eficacia política), pero nunca unha obra de creación. En fin, fáltalles *humor*... E pode que nunca como hoxe precisemos tanto de unha verdadeira lírica de reconcentrado subxetivismo, que nos poida devolver o fundamental que os homes de hoxe levamos perdido: vida persoal, intimidade, capacidade de soedade, humor..., humanidade, ó cabo. Porque o arte ou é unha forma superior de eisistencia ou non é nada. Por iso é tan difícil ser poeta, é decir, *creador*.

Nun mundo así, un día calquera, revelóusenos a poesía de Díaz Castro. E agora comprendemos porque esta inmensa, noble, fonda e trascendente poesía, chea de valores sin vulgarizar, orixinaria, sin teatralismos baratos nin xesticulacións de poetas, con un país detrás como artellamento suxerido, case nin se decatou dela ninguén. I é natural.

— II —

Alumaréi con fachas de palabras,
ancho herdo meu, o mundo que me deron.

Díaz Castro semella ter escollido como guieiro da súa obra creadora aquel consello de Rilke a un poeta novo, cando lle decía que espresara o mundo como si fora un primeiro home. A fondura de tal consello e de tal aititude son solprendentes. É como si o poeta das elexías de Duino adiviñara no ano 1903 unha das manifestacións máis craras da aitual crise da imaxinación creadora: o *teinicismo*. Pode que isto requira unha breve esplicación. Na literatura de hoxe atopamos unha decidida arela de anovar, non os recursos espresivos (que isto é síntoma de capacidade creadora), sinón as téinicas ou maneira de facer que toda obra de creación, si é verdadeira, xa leva implícitas. Tal aititude é un verdadeiro suicidio e a proba disto está en que, na maoría dos casos, o que debera ser obra de creación quedóuse, cando máis, en téinica e o alento creador asoballado pola habilidade do teinicismo. I entón ocurre que temos invertidos os resultados: anovóuse a téinica e sucumbíu a creación. I esta decidida cobiza de poñelo todo na inxeniosidade téinica é pra min un índice craro onde se bota de ver a crise da capacidade creadora, pois tal comportamento non é outro que derivar por outro camiño, ir de esguello ou sairse pola tanxente. I entón ocurre que esta literatura é, máis que ningunha outra, unha vardadeira literatura de *evasión*.

Díaz Castro, chega por outros camiños a unha grande densidade lírica, a unha verdadeira orixinalidade espresiva e a unha auténtica capacidade creadora. A súa aititude lírica non é outra que a de un primeiro home que se atopa con ese "mundo que me deron" e que vai alumar "con fachas de palabras". Toda a poesía de Díaz Castro está nimbada por unha serena e fonda paixón telúrica: a terra é nela un elemento constante, sempre presente, xa seña direitamente espresado ou, na moaría dos casos, sinxelamente insinuado. Non é un poeta descriptivo, como outros poetas lugueses (Noriega, Iglesia Alvariño, Crecente Vega ou Novoneira), sinón un poeta que xurde de unha terra que nel se volve un mito, un elemento de continua referencia e celme permanente da súa poesía.

Pero o que importa sinalar eiquí non é este elemento da poesía de Díaz Castro en sí (que nada ten de estraordinario), sinón como se convirte na súa poesía en elemento de creación. Noriega ou Iglesia Alvariño, poñamos por caso, xurden tamén de unha mesma realidade telúrica; toman dela elementos pra a súa obra creadora e descríbenos. Non estamos, en realidade, diante de unha verdadeira lírica. Díaz Castro, sin botar mán de tales elementos, ou de elementos específicos e concretos, transparenta nos seus poemas unha terra inconfundible, singular e concreta e neles atopamos sempre un país como trasfondo, máis alá de cada palabra. Reparemos en poemas tan orixinales como "Vísperas", "Penélope" ou "Terra achaiada": os elementos, o ouxeto do poema, non poden ser máis elementales, pero cada poema é un mito, unha obra de creación en sí mesma, unha poderosa síntesis. Arrincando de tan sinxelos elementos, o poeta tece arredor deles o seu poema, sin necesidade de recurrir a ningunha habilidade téinica nin a histrionismos á moda. E todo isto consíguese con unha grande calidade lírica: cada poema encerra e contén unha solprendente densidade poética onde cada palabra é insustituible (como ocurre en toda lírica verdadeira).

Como un primeiro home que se atopa diante do mundo, transfórmao ó seu xeito, crea a súa obra e danos dél a súa visión —creación— poética. Tal comportamento lévanos a dous únicos resultados: ou á esterilidade, si o pretendido creador nada atopa no mundo, ou, de contrario, á obra de creación si de certo se trata de un verdadeiro creador que, por iso, pode superar proba tan decisiva. De ahí que a poesía de Díaz Castro nos suxira sempre valores permanentes, o lado positivo do home, o drama e armonía do seu destino na terra. I é que Díaz Castro é un clásico, na millor aceición da palabra. Porque o que a min, como leitor, me importa de Díaz Castro é a súa capacidade pra facerme participar no milagre da iluminación do mundo pola palabra.

O idioma de Díaz Castro é un elemento singular na súa obra creadora. Xa se sabe que a poesía faise con palabras e que as palabras son case todo na poesía. En realidade, eu coido que a capacidade creadora de un poeta pode medirse pola súa capacidade de recreación do idioma. Decatándose de que a capacidade espresiva das palabras é a gran arma poética, Díaz Castro emprende unha poderosa loita pola espresión. E da canteira inesgotable do idioma coloquial vai arrincar non soio esas cantas palabras que iluminan un poema, sinón tamén outros cantos xiros onde concentrar unha poderosa carga espresiva. É duro e descarnado o idioma de Díaz Castro si se compara có idioma habitual na lírica galega; pero poucos poetas galegos empregaron nunca un idioma máis espresivo, natural e maxistralmente escollido. E o propio celme dialectal que contén é aproveitado con non parella maestría polo autor pra nimbar o poema de unha xuvenil e anovadora forza espresiva.

Foi Bouza-Brey —outro orfebre do idioma— quen entre nós denunciou a impropiedade con que o idioma se ven usando na creación literaria galega. Bouza ten razón, pero o que ocurre é que cando (como así é na maoría dos casos) non hai verdadeira capacidade creadora, o idioma denuncia máis o valeiro do contido e a realidade da retórica. Soio nun verdadeiro creador se volve o idioma instrumento superior, arma única de conquista da espresión poética.

Pero o que importa, e iso é ó que eu viña, é o que a poesía de Díaz Castro siñifica nesta hora, o logro que supón atoparnos con un poeta que nos fai crér de novo nos valores supremos da vida e que nos devolve un pouco da humanidade que os homes de hoxe levamos perdido.

Isto, craro é, levaríanos a unha pergunta radical sobre a esencia da poesía. Non é esta a ocasión de formularmos tal pergunta nin tampouco de contestala. Pero sí adiantar que toda poesía esencial arraiza sempre, como decía López Nogueira nun recente traballo seu, nos supremos valores da vida: a libertade, o misterio, Deus, sin que haxa labor máis grande pra o artista de tódolos tempos que enfrentarse decidida e homildemente con estes altos valores. E agora eu digo que isto, como é natural, non é todo, pois aínda temos por sinalar outro segredo da creación artística: cómo ha de enfrentarse o poeta con eses valores.

A min paréceme —inda que semelle unha simpleza— que toda obra de creación require i eisixe unha gran capacidade de soedade. E pode que máis aínda a creación de unha verdadeira lírica, que afinca, como se sabe, na máis pura subxetividade do creador. Eu coido que ninguén o dixo millor que Rilke cando lle aconsellaba a Kappus que se deixara de mirar a fora e que volvera sobre sí, que afondara en sí mesmo e no mundo, invitán-

doo a unha verdadeira ascética na súa aitividade creadora. I é que Rilke quezáis adeprendera de Rodin que non eisiste inspiración e que sin "martelar noite e día" non hai obra creadora.

Coido, pois, que este é o primeiro paso de todo creador que se vai enfrentar cos supremos valores da vida, pois soio na intimidade que se logra ascéticamente na soedade, na riqueza de esperiencias e perceicións que podemos ir barimando cada día nun necesario estar con nós mesmos, soio así, digo, podemos transformar en poesía tales valores. Toda poesía que agroma de tal aititude é sempre un exemplo de riqueza, de calar fondo, de densidade e de trascendencia. É decir, poesía de verdadeiros quilates.

E iso, ó meu ver, é o primeiro que atopamos na poesía de Díaz Castro: un enfrentamento honrado, fondo e trascendente cos valores que nos seus poemas se volveron poesía. Porque non estará por demáis decir eiquí que, a forza de ter lido tanta poesía falsa, retórica, é decir, tanta verborrea, ún queda solprendido de atoparse con algo superior onde nos reconocemos, con unha esperiencia que ven incorporarse ás nosas, con un mundo máxico onde algunha arela nosa se cumple, con unha poesía, ó cabo, singular dentro desa morea de poesía de circulación oficial, sin a máis pequena capacidade creadora, infantil, pedante e sin humor. Ou, como diría Celestino F. de la Vega, "confusa, profusa e difusa".

A min paréceme que ún dos millores méritos da poesía de Díaz Castro está en que soupo liberarse das servidumes do noso tempo, a forza de afondar en sí mesmo e na natureza, á que o creador está incorporado. Mentras a maoría é víctima de tales servidumes e andan a atoutiñar polo mundo á percura do que pasa por ahí adiante e se volven ecos das voces dos demáis, vivindo de emprestado, Díaz Castro —bo conocedor no seu propio celme de alleas literaturas— adoita unha aititude contraria: arrinca de sí mesmo e traballa, barima e arrequece a súa propia voz. Por iso, cando lémos os poemas de Díaz Castro, ún decátase de que está diante de unha poesía orixinaria, arraizada en terra firme, con poder de seu e non emprestado. E atopar algo así, dende logo, é cousa pouco común. E así, mentras os defensores da literatura comprometida nos queren convencer da historicidade do home (cousa que sabemos xa demasiado ben, porque o tomar concencia da nosa historicidade, o sabernos históricos, é unha das nosas piores disgracias deste tempo) e de que hoxe hai que facer tal literatura como en tal época histórica se fixo outra, Díaz Castro semella desbotar tal aititude, como si se decatara moi ben de que si a historicidade que nos condiciona é facareña, debemos ser nós os primeiros en refugala, e quenes lle percuremos un novo contido i espresión ós valores en crise.

E repárese, ademáis, na dificultade que hoxe supón, pra quen ten a vida profesionalizada, acadar unha necesaria e fecunda soedade, ese vagar que eisixe unha lírica de tantos quilates. Porque, e non lle deamos máis voltas, unha lírica trascendente soio pode agromar de unha intimidade traballada e madurecida nunha gran soedade, pois toda obra de creación, si é de certo necesaria e auténtica, vai collendo feitío en silencio, sin presa e nese vagar que sempre nos reclama todo verdadeiro e completo madurecer. O arte trascendente nunca foi producto "made in whisky club". Si isto se pensa un pouco e comparamos o que a vida cotián nos eisixe co que a vida de creación require, entón comprenderemos que o exemplo de Díaz Castro é heroico. Craro, que tal logro soio acái a quen, de verdade, é poeta.

— III —

Galiza en min, meu Deus, pan que me deron,
leite e centeo e sono e lus da aurora!
Longa rúa do mar, fogar da terra,
i esta crus que nos mide de alto a baixo.

Dentro da lírica galega acaille a Díaz Castro unha situación ben singular. Tamén eiquí entre nós ándanos polo medio o demo do despiste nacional, e máis aínda entre poetas, xente pouco avisada por tradición e alelada por profesión. Os novos poetas galegos —máis preocupados por escribir libros e por andar de xograres nun tempo en que xa non cadra ser xograr; é decir, mirando sempre pra fora, ou seña, a facer todo o que non se debe facer— si léran a Díaz Castro atoparían na súa poesía exemplar algunha varia leición valedeira pra todo tempo, e máis aínda pra os ambiguos tempos de adolescencia. Por exemplo, adeprenderían e escribir menos mal o idioma que empregan; atoparían nesta densa poesía unha leición de honradez literaria (cousa que tanta falta lles fai ó 99% deses xenios que deixan as cousas tal e como lles "saen"); verían, además, que un poema é algo en sí, unha gran síntesis, etc., etc., etc.

Pero, además de todo isto, eu atopo unha gran leición implícita na poesía de Díaz Castro. Dixen ó primeiro (e compre télo en conta unha vez máis) que o noso tempo distinguíuse como poucos polo culto ós fetiches, que é un tempo, como diría Jaspers, de enemigos da razón. E tal cousa ven a conto eiquí por isto: Non sei si sempre, pero sí dende que ún ten uso de razón, houbo entre as xeneracións mozas unha decidida arela de *xustificación* da propia obra creadora diante do leitor non identificado totalmente co escritor galego. I entón ocurre que se opera un curioso fenómeno: que o escritor galego, facéndose víctima do argumento contrario, quere xustificar a súa aititude i esfórzase —co medo do aldeán á súa propia rusticidade, pero sin a xustificación que pró aldeán se pode atopar con un pouco de caridade— por ser un completo "home do seu tempo", un bo conocedor das derradeiras novedás literarias, que pasados dez anos xa non lembra ninguén; da literatura de fora, da pintura, de fora, etc., etc. É solprendente que tal parroquianismo esgote tantas enerxías, pero o feito concreto e indiscutible é ése. Unha persoalidade tan forte e avisada como Manuel Antonio, caíu nesto xogo de pubertá e con él outros rapaces máis do seu tempo. E no noso, máis complexo e con máis desorientación aínda, ocurre o mesmo. Os exemplos están á vista.

Frente a tan probe conceición do mundo, Díaz Castro ofrécenos unha poesía fondamente galega e de una solprendente modernidade. A gran calidade lírica desta poesía, a súa fondura e trascendencia, son un exemplo singular de cómo os valores espritoales galegos acadan valor universal cando, ó nos enfrentáremos con eles, sabemos diñificalos i elevalos á primeira categoría estética. Non se pode crear poesía, nin cousa algunha, facéndonos eco do que crean os demáis; soio arrincando da nosa propia persoalidade se pode ser de certo orixinal. Por iso a poesía de Díaz Castro é nidiamente galega e universal a un tempo, como toda poesía verdadeira, como todo arte e toda cultura permanente.

Por iso tamén decía que Díaz Castro é un clásico. E non soio polo solprendente equilibrio dos elementos dos seus poemas, sinón tamén por-

que é a súa unha poesía que entronca con toda a poesía clásica galega, dende Mendiño a Pimentel. Por riba das modas (en frase cara a Cunqueiro, a moda é o que pasa de moda) e das falsas aitualidades: máis alá dos fetiches e dos histrionismos do noso tempo, quedará a poesía de Díaz Castro como un exemplo de equilibrio e serenidade clásica, de poesía liberada ascéticamente das servidumes do noso tempo e de lírica trascendente, entroncada coa nosa millor tradición dende Mendiño ó propio Díaz Castro, o noso clásico máis moderno.

X.-L. FRANCO GRANDE

ANÁLISIS DE "EN LOS ECOS DEL ÓRGANO..."

Carballo Calero dice que el tema fundamental de Rosalía de Castro "es la saudade de la existencia humana, y en este sentido es el poeta más existencialista que cabe imaginar, es el poeta existencialista por excelencia".

Ella escribe las tristezas y los problemas de su pueblo con una sensibilidad casi increíble. Sus poesías gallegas son las mejores, con ingredientes regionales y conmovedores. Su dolor —esta sensación particularmente gallega: morriña, soidade— se siente más allá de su tierra. La musicalidad y la dulzura de la incomparable lengua gallega, junto con un espíritu creador que trasciende palabras, hace posible para los extranjeros un entendimiento sorprendente de los libros *Cantares gallegos* y *Follas novas.*

Sin embargo, no debemos olvidar que la poetisa es también muy conocida por sus versos castellanos. La profundidad de sentido en la poesía rosaliana conlleva un nuevo sentimiento en el período romántico. Algo verdadero entre muchas trivialidades. Algo universal. *En las orillas del Sar* es una obra lírica, pura. No sólo ha elevado la poesía española de la época, sino también la de la generación posterior. Pretendemos, aquí, el análisis del sentido de uno de los bellísimos poemas de esta obra: "En los ecos del órgano...".

El poema comienza con estos versos:

> *En los "ecos" del* órgano *o en el "rumor" del* viento,
> *en el "fulgor" de un* astro *o en la "gota" de* lluvia,

Lo importante no es el órgano mismo, ni es el viento, ni el astro, ni la lluvia. Es la esencia que va emanando de una totalidad. Es la interioridad del órgano, del viento, del fulgor, de la lluvia, deseminándose, proyectando una visión de su sentido y de su espíritu.

El eco y el rumor son paralelos y no lo son. Conceden una sensación al oído de un mismo tipo de sonido. Un sonido que está suspendido en el aire, hueco, imperdurable. Por otra parte, un eco es más pequeño que el rumor del viento. He aquí una cosa de poca duración relacionada a una misma cosa más extensiva.

En el segundo verso, el fulgor y la gota tienen su relación en ser ambos aspectos iluminantes que nos llegan por medio de la vista. La gota es, sin embargo, solamente una entre muchas gotas de la lluvia, y el fulgor no es sino el reflejo brillante del astro. Aquí se pierde el paralelismo como se pierde en el primer verso. El fulgor puede durar unas pocas horas, la gota... unos momentos.

Los versos tienen un contraste. El primero es para oír, el otro es para ver. Podemos percibir ecos, rumores, fulgores, gotas de lluvia. No podemos tocarlos. Ni siquiera la gota, porque al tocarla se deshace y no es sino una mancha húmeda. Por eso, no tratamos con objetos concretos.

Los versos que siguen son:

te adivinaba en todo y en todo te buscaba,
sin encontrarte nunca.

te adivinaba: no hay sujeto expresado aquí. Esto es significativo porque alarga lo espiritual de los primeros versos. Ahora podemos decir que la sensibilidad, la intuición, el ser de adentro, el alma "te adivinaba en todo y en todo te buscaba, sin encontrarte nunca", *te adivinaba*: no hay identificación del objeto aquí. ¿Quién o qué es igual a *te*? Tenemos que seguir lógicamente. Estos pocos versos ya comentados han proyectado una atmósfera de espiritualidad bien arreglada. *Te* no puede ser una persona. Es algo desconocido todavía. ¿Qué es esto que el alma necesita?

La segunda estrofa es como sigue:

Quizá después te ha hallado, te ha hallado, y ha perdido
otra vez, de la vida en la batalla ruda,
ya que sigue buscándote y te adivina en todo,
sin encontrarte nunca.

Podemos deducir que lo que el alma busca —lo indefinible— está perdido aun cuando el alma lo encuentre, porque no es percibido hasta que ya ha pasado en la algarabía de la vida. Si no comprendemos que tenemos algo, no lo tenemos y nunca lo encontraremos.

Hemos llegado a la tercera estrofa:

Pero sabe que existes, y no eres vano sueño,
hermosura sin nombre, pero perfecta y única;
por eso vive triste, porque te busca siempre,
sin encontrarte nunca.

El ser interno sabe que lo indefinible existe. Y es todavía indefinible porque es "hermosura sin nombre". Una hermosura sin nombre está en los ecos del órgano, en el rumor del viento, en el fulgor de un astro, en la gota de lluvia. Cuando miramos esta belleza, podemos dar cuenta de ella interiormente y exteriormente. Por eso, no es solamente una sin-nombre-hermosura que el alma busca. Tiene que ser la espiritualidad, la sensación, el sentimiento que esta percepción lleva con ella. Tiene que ser lo que pasa antes de ser conocido. Puede ser un sueño, pero no un vano sueño. ¿Busca el alma un sueño?

En la primera estrofa de la segunda parte del poema, hallamos una personificación. La palabra *yo* aparece. Podemos identificar este *yo* con nosotros, los lectores, o con el autor. Podemos, ¿pero debiéramos? Lo que sigue es la segunda parte toda.

Yo no sé lo qué busco eternamente
en la tierra, en el aire y en el cielo;
yo no sé lo qué busco, pero es algo
que perdí no sé cuándo y que no encuentro
aun cuando sueñe que invisible habita
en todo cuanto toco y cuanto veo.

Felicidad, no he de volver a hallarte
en la tierra, en el aire ni en el cielo;
¡aun cuando sé que existes
y no eres vano sueño!

La última estrofa contiene una explicación. Dice que la felicidad es conocida, pero es imposible conseguirla. Ni en el cielo. En ninguna parte. Pero, si lo indefinible es verdaderamente la felicidad, ¿qué quiere decir la estrofa anterior? Si "yo no sé lo que busco eternamente", ¿cómo puede el *yo* nombrarlo? Lo indefinible ha de ser, entonces, el elemento espiritual, desconocido, que produce la felicidad. Un elemento que no puede reconocerse, pero que existe en todo y que el inconsciente ser adivina en sueños.

El poema es un poema universal. Todo el mundo busca algo. Busca el ingrediente que puede producir un tipo de felicidad. Pero, ¿qué es la felicidad? Es cosa diferente para cada persona. Paz... Fe... Esperanza... ¿Sabemos qué es felicidad?... ¿Amor?

¿Qué es el ingrediente? El ingrediente es "hermosura sin nombre" que existe en la esencia de todo y que no podemos captar. Podemos ver la luz del astro, pero no podemos poseerla. Otra vez tenemos consciencia del paralelismo. La relación del sentido que existe sin nombre al nombre que existe sin sentido. La relación del ser humano, pensador, al ser espiritual, soñador. La relación de lo invisible con lo visible. Dualismo.

Esta es poesía para pensar mucho. Evoca ciertas imágenes personales. Recuerda tiempos cuando estamos por el mar en noches sin estrellas. Escuchamos el sonido sonoro ecoante del mar y sentimos una espuma finísima y húmeda y fresca. La obscuridad circunda todo y tenemos la sensación de estar solos en un espacio infinito. El momento es maravilloso, es trascendente, pero es breve. Para antes de realizarse.

Pasa sin significar mucho porque tenemos frío o tenemos hambre y la incomodidad se sobrepone a la maravilla. Nuestra espiritualidad se pierde en nuestra mortalidad.

Esta es poesía para pensar mucho. Evoca ciertas preguntas. Sentimos más de lo que las palabras mismas nos dicen. Sentimos un buscamiento de la fe que nos trae más cerca a Dios. Sentimos la presencia de un alma atormentada, perdida en la vida; un alma que quiere encontrar el camino espiritual, pero no puede verlo. Deseamos descubrir unas respuestas.

Por eso, comenzamos a leer más poesía de Rosalía. Encontramos otros versos, que justifican nuestros sentimientos, versos que vamos a citar aquí. Antes de hacer esto, tenemos que admitir que es posible que haya versos contra nuestra creencia. En este momento no podemos verlos.

Yo veía entre nubes de incienso
visiones con alas de oro
que llevaban la venda celeste
de la fe sobre sus ojos

Ese sol es el mismo, mas ellas
no acuden a mi conjuro;
y a través del espacio y las nubes,
y del agua en los limbos confusos,
y del aire en la azul transparencia,
¡ay! ya en vano las llamo y las busco.
(Fragmento del poema III, pág. 578) *

y con mirada incierta, busco por la llanura
no sé que sombra vana o qué esperanza muerta,
(Fragmento del poema IV, pág. 579)

* Rosalía de Castro, "Obras Completas". Aguilar, Madrid 1958.

¡Jamás! ¿Es verdad que todo
para siempre acabó ya?
No, no puede acabar lo que es eterno,
ni puede tener fin la inmensidad.

(Fragmento de un poema, pág. 583)

En vano el pensamiento
indaga y busca en lo insondable, ¡oh ciencia!
siempre al llegar al término ignoramos
que es al fin lo que acaba y lo que queda.

* * *

Desierto el mundo, despoblado el cielo,
enferma el alma y en el polvo hundido.
el sacro altar en donde
se exhalaron fervientes mis suspiros,
en mil pedazos roto
mi Dios cayó al abismo.
y al buscarle anhelante, sólo encuentro
la soledad inmensa del vacío.

(Fragmento de un poema, págs. 593, 584)

De la vida entre el múltiple conjunto de los seres,
no, no busquéis la imagen de la eterna belleza:
ni en el contento y harto seno de los placeres,
ni del dolor acerbo en la dura aspereza.

Ya es átomo impalpable o inmensidad que asombra,
aspiración celeste, revelación callada;
la comprende el espíritu y el labio no la nombra,
y en sus hondos abismos la mente se anonada.

(Poema completo, pág. 618)

* * *

Bajo las anchas bóvedas, mis pasos silenciosos
resonaron con eco armonioso y pausado,
cual resuena en la gruta la gota cristalina
que lenta se desprende sobre el verdoso charco.

Y aun más que los acentos del órgano y la música
sagrada, conmoviéndome aquel silencio místico
que llenaba el espacio de indefinidas notas,
tan sólo perceptibles al conturbado espíritu.

* * *

Y —¡no fue vano empeño ni ilusión engañosa!—.
Suave, tibia, pálida, la luz rasgó la bruma
y penetró en el templo, cual entra la alegría
de súbito en el pecho que las penas anublan.

* * *

Sentí otra vez el fuego que ilumina y que crea,
los secretos anhelos, los amores sin nombre,
que como el arpa eólica el viento, al alma arrancan
sus notas más vibrantes, sus más dulces canciones.

Y orando y bendiciendo al que es todo hermosura,
se dobló mi rodilla, mi frente se inclinó
ante Él, y conturbada, exclamé de repente:
"¡Hay arte! ¡Hay poesía! —Debe haber cielo; hay Dios!".
(Fragmento del poema IV, págs. 630-32).

Tan sólo dudas y terrores siento,
divino Cristo, si de Tí me aparto;
mas cuando hacia la Cruz vuelvo los ojos,
me resigno a seguir con mi calvario.
Y alzando al cielo la mirada ansiosa
busco a tu Padre en el espacio inmenso,
como el piloto en la tormenta busca
la luz del faro que le guíe al puerto.
(El poema final de *En las orillas del Sar,* pág. 662).

He aquí, entonces, una poesía lírica, profunda, hermosa. Y, tenemos todavía sus ecos, rumores, fulgores y gotas de lluvia. Existen para nosotros, no sólo en los versos de Rosalía, sino también en la poesía moderna. Los ecos han superado el tiempo, inspirando y creando obras nuevas.

ANNE MARIE MORRIS

DESPÓIS DO "FAUST" DE PETER GORSKI

Vin iste "Faust", i estóu ben contento porque suxiréume unha serie de conclusións que vou considerar pra logo ver si son verdadeiras. Vou procurar xusgar o que é o "Faust" de Gorski, e máis o que puido ser: Cine teatral.

O "Faust", de Gorski como Teatro: deixemos a cámara e os diferentes plans i esceas que dela veñen. Non xusguemos o resultado fílmico, sinón a obra de Goethe que se montara diante: o "Faust"-Teatro.

Aínda sendo eu lego en cousas de Teatro, e coñecéndoo máis ben en relación co Cine, a obra paréceme moi ben montada. Resulta perfeitamente superrealista, e isto é fundamental no Teatro. Pedirlle realismo é matalo, porque na súa propia esencia está a teatralidade, que é o contrario da naturalidade.

O Teatro é —ten que ser— sempre idealista: débese forzala voz, e tense que eisaxerar o xesto, pra que o público poda atopar a obra de Arte. A solución é a estilización, o esquematismo total, de maneira que o Teatro acade unha dimensión superrealista, en analoxía coa realidade.

Así pois, a estilización audiovisual eisixe a esquematización do fondo e dos traxes. Diste xeito, a plástica queda plenamente conquerida. Todo isto é o que sei do Teatro, e o "Faust" paréceme que o contén: mistúranse Renacemento e Futuro, trascendéndose os tempos e os espacios. A interpretación depúrase ao másimo, e a obra convírtese nunha metafísica teatral. Por isto, o "Faust"-Teatro átase bastante direitamente con Ingmar Bergman ("Anskiret"), co Cine musical, etc.

O "Faust" como Cine: supoñamos a calidade do "Faust"-Teatro. Agora imos considerar a película, pois é o que Gorski nos dá aos críticos.

Unha primeira ollada superficial pode manifestarnos a película como documento. Non digo documental porque non distingo ben entre filme de ficción e filme de non-ficción. Hai unha frase lapidaria e xenial de Jean Luc Godard pra isto, pero non quero citala unha vez máis.

Eisisten películas sobor de todas as Artes: sobor da Pintura ("Van Gogh", "Gauguin", "La Joconde"), sobor da danza ("Royal Ballet"), da Escultura, etc. ¿Por qué non van facerse filmes sobor do Teatro?

Como reproducción do "Faust" goethián, está ben acabada. Ensínanos cómo é a obra. Ten a salvedade da súa lentitude, pero iste é un faitor que temos que instalar na eterna loita estético-sociolóxica do Cine e do Arte todo.

Pero o aspeito máis interesante do "Faust"-película, é o "Faust"-película de ficción.

A diferencia entre unha película folklórica española e o Cine musical é que iste chega por uns medios —canto e danza— ao coñecemento dunha realidade, mentras que a primeira quédase en sí mesma, sin trascenderse. Sendo medios uns determinados elementos, consideráseos fins últimos. A diferencia é que, no Musical, o canto é un medio, e no folklórico non

interesa o sentimento a que nos leva ise medio, sinón o medio mesmo. Pero non é a espresión dunha emoción o que nos interesa, sinón a emoción final. É perigoso convertir en fins os medios.

Ista pode ser unha idea "a posteriori" pra distinguir un filme de ficción dun documental en casos especiales coma iste. Por quedarse nos medios, finalizándoos, "Faust", de Peter Gorski, resultóu un diño documental, nada máis. Pero Gorski tiña moitas posibilidades antes de facer o seu "film".

Unha vez máis. Da utilización de medios tanxibles, sensibles, chegando a coñecer a traveso deles algo espritoal; da sublimación dos medios —non decir "¡qué ben canta X!", sinón "¿por qué canta X?"— nacéu o Cine musical. "Faust" puidera seguir o camiño do Cine teatral, encomenzando xa por Norman Mac Laren no seu corto "Chairy Tale".

A traveso do "Surréalisme" teatral de decorados, verbas e movementos usados como escaleiras, puidera trascenderse o Teatro pra conquerir tamén unha boa película. A de Gorski non vale nada neste aspeito.

A Peter Gorski felicítoo polo seu documental, pero recordaríalle tamén que hai unha esfera elevada onde todo o Arte xúntase, esquecéndose si o medio foi un pincel, unha cámara, ou unha pluma.

MIGUEL D'ORS

ESCOLMA POSIBLE, de Castelao *

A aparición dunha escolla da súa obra de escritor, sitúa de novo no primeiro plano da nosa aitividade literaria, a figura de Castelao, que é, sin dúbida algunha, a persoalidade máis destacada e orixinal que ten producido a literatura galega no que vai de século.

En contraste coa súa precocidade no cultivo do deseño, o descobrimento da súa vocación literaria ten sido unha revelación serodia, cuia trascendencia pon hoxe de manifesto a fermosa serie de textos que amosa ista escolma da que falamos.

Estamos certamente dediante dun dos mellores escritores da nosa língua; frente dun artista cuio imponderábel dominio idiomático permítelle atopar decote a xusta correspondencia antre a idea e a espresión. Dono dun indiscutíble xenio de escritor, Castelao modela, baixo dunha forma belísima, o mesto contido espritual e humán que xurde do seu íntimo compenetrárese coa terra que o mirou nacer.

Máis Castelao non foi só un creador literario, además de artista plástico. Fixo ensaio, xornalismo, oratoria, e traballóu tamén, valéndose dunha linguaxe instrumental, nos eidos da investigación. De todo iste seu labor —plástico, literario, de pescuda— trascende a cotío un identificárese, sentimental e moral, coas esencias máis cernes do pobo galego. No arte e no libro, no xornal e na tribuna, Castelao andivo sempre a esparexer a granada mese do seu constante matinar sobre Galicia.

Ben sabido é que a súa vida artística encétase como dibuxante. O Album *Nós*, constitúe de certo, a amosa máis reveladora da primeira etapa da súa aitividade creadora. Tempos despóis, xurde o escritor, equilibrándose co dibuxante. Aparez daquela ise xénero literario tan de seu, que reproducen os libros de *Cousas*. E xa, ó cabo, gravita en Castelao o labor do literato, reflexado en *Retrincos*, *Os dous de sempre*, *Os vellos non deben de namorarse*...

Nos seus deseños, como nos seus contos, móstrase condensado, ate un límite incalculábel, o xenio da intuición apaixoada e da emoción popular. Castelao abríu así un grande boqueixo no recinto da preguizosa vida galega, pechado polos balados dunha realidade chea de mágoas; un recinto por onde ían e viñan sempre os mesmos conceitos destinxidos, enxovallados; os mesmos farrapentos restovallos dunha Galicia esmorecida. Castelao —como antes Rosalía— tencionaba salvar as verdadeiras esencias da vida do pobo, e, basándose nisas esencias, encetar unha nova xeira nos xeitos de pensar e de decir galegos.

A obra de Castelao —agás a plástica— é a que agora aparez acollida no fermoso volume que imos reseñar. Un volume que ven ser un deleitoso abano de temas: crítica de arte, pescuda, ensaio, narración, teatro... Nada lle é esquivo de canto arredor do mundo popular galego formula os seus problemas; problemas que o escritor traduce, con aguzada interpretación, na súa prosa ricaz.

Nista *Escolma posible*, que ten realizado e prologado intelixentemente Marino Dónega, asoma o enteiro perfil da persoalidade de Castelao. Nas súas páxinas figuran estudos sobre do galeguismo no arte; o humorismo e a caricatura; o arte europeo do seu tempo; i ensaios e no-

* Selección e prólogo de Marino Dónega. Editorial Galaxia. Vigo, 1964.

tas de vario contido, nos que se conxugan axilidade e fondura. Porque íste e tamén un dos engados de Castelao; xuntar na mesma persoa a axilidade do nómada e a profundidade do sedentario, a viva curiosidade do home á intemperie e a puntual visión dos problemas. Hai nil, esencialmente, un home de campo libre, pero tamén, en certo xeito, un home de biblioteca. Cada capítulo das súas *Cruces de pedra na Galiza*, por exemplo, é unha nidia demostración dista duplicidade.

Moitos anos de vida fértil, adicada de cheo ó seu país, recóllense nistas páxinas, riba das que, nalgunha ocasión, choveron incomprensiós, pero, sobre todo, moitas afervoadas olladas. Sería aventurado iniciar arestora un estudo de conxunto do libro, onde cada texto escolmado é como un punto de partida cara rexiós moi diversas da creación e do pensamento.

Dónega sinala a verdade comprida encol do autor, cando escribe: "Como verdadeiro artista, esixente consigo mesmo e responsabilizado co destinatario da súa obra —Galicia, da que foi unha pura emanación telúrica—, someteuna a un rigor implacable e coherente. Chegóu á máisima expresividade polo camiño das simplificaciós sucesivas ate acadar as puras esencias dos homes e das cousas, das dóres e das mágoas do seu país".

As páxinas do libro, escollidas polo propio Dónega, permiten mirar cómodamente como o pensamento de Castelao ten percorrido dende o comezo unha roita firme, rexamente trazexada. O pensamento xenerador de todas elas arrinca dunha consustanciación do artista co esprito e a terra nutricios. Castelao —como alguén dixo— defínese e persoalízase por un non sabemos qué, antre aldeán e íntimo, antre sinxelo e misterioso, que se resiste á calisquer parangón eferado e solvente.

Cando se lén os seus relatos, dexérgase ben, o entranábel fondo humán que neles alenta. Trátase do mesmo fondo que trascende dos seus deseños, en moitos dos que o artista tiña entreollado a posibilidade de que se trocasen en persoaxes de novela. De calquer xeito, uns tipos e outros —os dos deseños e máis os dos relatos— son tipos galegos de nidia autenticidade, arquetipos humáns arrincados da realidade e da vida.

Co fondísimo valor humán, mestúranse nas creaciós de Castelao, un humorismo delicado e piedoso, unha singular ternura, unha insobornábel emoción ética. Con istas dotes caraiterísticas, o artista percura a identificación co pensar e co sentir do pobo; pon ó descoberto as lacerías e os sofrimentos díste, no que se mira mergullado; emprega a pluma, igoal que o lápiz, pra reflexar a verdade dunhas formas de vivir, nas que se fundan as súas propias vivencias.

E cando Castelao fala do seu país e das súas xentes, faino nun estilo claro, sinxelo, natural. Un estilo que, nembargante, nada ten de improvisado. Pola contra, é produito dun traballo calmo, de correición, de punimento da espresión, ate acadar a forma máis limpa. Velahí porque a súa prosa, coidadosa, rítmica, fluente, ten chegado a ser unha prosa clásica na nosa literatura.

Ista *Escolma posible* ven lembrar ós seus vellos leitores, o que Castelao representa no mundo da cultura galega. Pero, sobre todo, ven amosar ás novas xeneraciós o alto valor da súa leición, que lles era case desconocida. Despois dos anos, a súa figura ficóu moito máis surraiada. Hoxe aparez xa ben crara e señorial pra tódolos galegos, agás quizaves pra algún miope clasificador...

SALVADOR LORENZANA

THE THEATER OF PROTEST AND PARADOX, by George E. Wellwarth [1]

El ensayo que voy a reseñar no es un libro más sobre teatro. Es un ensayo esclarecedor y original, escrito por un gran especialista en la materia. El libro de Wellwarth es "un estudio crítico del teatro francés, alemán, inglés y americano desde la terminación de la segunda guerra mundial". Por supuesto, no todo el teatro producido desde entonces en estos países puede ser agrupado en un mismo ensayo. Sólo aquel que tiene un tema común —protesta— y una técnica también común —paradoja—. De ahí el título del libro. "La experiencia acumulada de dos guerras en menos de medio siglo... ha hecho de los intelectuales de hoy hombres sin fe. Ya no pueden gritar porque son incapaces de seguir esperando. No pueden hablar directamente porque se niegan a creer que sus oyentes tengan oidos. Sólo pueden expresarse a sí mismos indirectamente, por medio de paradojas sardónicas."

El objetivo de Wellwarth es "explicar el significado de estas obras, darles un lugar en la historia de la literatura dramática y señalar sus conexiones fundamentales". Y hacer esto se reduce, en última instancia, a estudiar "la fuente de las ideas que animan este teatro".

TEATRO EN LENGUA FRANCESA. Para el teatro francés estas fuentes son Alfred Jarry y Antonin Artaud. "La noche del 10 de diciembre de 1896 el mundo teatral de París recibió el impacto de un suceso extraordinario y sin precedentes... la obra de Alfred Jarry UBU ROI. Se abrió el telón y Fermín Gemier avanzó unos pasos para decir una palabra que nunca antes había sido pronunciada en escena. El teatro nunca podría ya volver a ser el de antes. Así comenzó el teatro de vanguardia."

A Wellwarth no le cabe la menor duda de que este hecho es definitivo: "*Ubu roi* ha sucedido y la totalidad de la experiencia teatral ha quedado trasladada instantánea e irrevocablemente a una nueva perspectiva." Jarry es el primero que nos muestra su rebelión por medio de la paradoja. Pero su técnica no alcanza verdadera influencia hasta 1927, año en que Antonín Artaud crea el *Théâtre Alfred Jarry*, y, sobre todo, hasta 1938, año en que publica "Le Théâtre et son Double". No deja de ser paradójico, señala Wellwarth, que las tendencias del teatro moderno sean apuntadas por los críticos antes que por los autores. Esta obra de Artaud —El teatro y su doble— es fundamental para entender el teatro de vanguardia. Aunque técnicamente muchos autores sigan inspiraciones personales, todos, en el fondo, creen que el teatro debe servir como: a) "protesta contra la jerarquía artificial de valores impuesta por la cultura"; y b) "demostración de la verdadera realidad del ser humano y de las implacables condiciones bajo las cuales vive". Justo, éstas son las funciones que Artaud señala a la obra teatral. El libro de Artaud, inspirado en el teatro de Jarry, significa una concepción nueva del teatro; una revolución en lo material y en lo formal cuyo fruto directo es el teatro de vanguardia francés e indirecto todo el teatro de vanguardia.

La ilustración más patente de los principios de Jarry son los primeros dramas de ARTHUR ADAMOV. Sus temas —la tiranía del amor paterno, la crueldad innata de la sociedad, el sinsentido de la vida diaria— la protesta contra la condición humana. Su método —una verdad presentada con exagerado énfasis o por medio de su opuesta— la paradoja. En sus últimas obras, sin embargo, Adamov se aparta un tanto de las teorías de Artaud, adoptando una postura más comprometida con la realidad; como prueba: sus sketches antigaullistas de 1958.

Pero el representante más genuino del drama de vanguardia es SAMUEL BECKETT. La crítica de los comentarios que el estreno de *Espe-*

[1] Developments in the avant-garde Drama. New York University Pross, 1964.

rando a Godot suscitó en los EE. UU. le da pie a Wellwarth para establecer su tesis: Beckett es un pesimista a cuyo lado Schopenhauer parece un inocente optimista y Nietzsche un fervoroso creyente.

No es este el caso de IONESCO, cuya actitud iconoclasta ha sido la causa de la incomprensión por parte de la mayoría de los críticos. También él trata los consabidos temas —*protesta* contra el orden social y contra la condición humana— y con la misma forma de expresión-exageración paradójica mostrando la ridiculez esencial de la vida.

Ionesco presenta, según Wellwarth, tres fases ideológicas reflejadas en su teatro:

1) 1950-53 El aislamiento del individuo, su incomunicabilidad radical y la falta de sentido de las acciones que constituyen el conjunto de la vida humana. (*Las sillas*).

2) 1953-62 El hombre puede ser responsable de sus actos mediante una elección libre y de acuerdo con el contexto de su vida. Ionesco entra en un teatro *engagé*. (*El rinoceronte*).

3) Con *El rey se muere* (1962) comienza la última —quizá la definitiva —etapa del teatro de Ionesco en la que se nos muestra como un escritor "intensamente personal". "Como todo gran artista, al final ha llegado a encontrarse con la única realidad auténtica, con el más insoportable e insoluble —y por lo tanto con el más trágico— problema...: la propia finitud."

El itinerario ideológico de Ionesco es paralelo al de Camus cuya influencia, según Wellwarth no se le puede negar. "En el futuro, concluye, Ionesco, o bien encuentra una especie de refugio pacífico en la especulación filosófica, o deja de escribir por completo —como amenazó con hacer en *El peatón aéreo*."

Audiberti, Tardieu, Ghelderode y Genet son autores menos conocidos del gran público español. Jacques Audiberti es un dramaturgo oscuro, un poeta, un místico que sigue literalmente las teorías de Artaud. Sus temas son: a) el conflicto entre el paganismo y el cristianismo; y b) la presencia en la vida humana de un espíritu maligno, un dios salvaje cuya máxima expresión la tenemos en el control del sexo.

Para Tardieu, en cambio, el problema del teatro del futuro consiste en hallar nuevas formas de expresión. La obra en un acto, de la que es un verdadero artífice, le permite concentrar enormemente sus temas, resultando sus obras, de este modo, un alarde de precisión y densidad.

Michel de Ghelderode nos hace patente su protesta por medio de la huida a un mundo irreal, un Flandes fantástico, basado en los cuadros de Brueghel —Brueghelandia—, mundo grotesco gobernado por fuerzas malignas.

Jean Genet es quien lleva al máximo la rebelión preconizada por Artaud contra el orden social. Sus temas —la homosexualidad, la prostitución, el crimen, la lucha racial...— se desarrollan en lugares no menos antisociales —una cárcel, una casa de prostitución...— con elementos dramáticos cargados de un trágico frenesí: violencia, masoquismo, crueldad ritual... Su idea del orden social se expresa en la célebre escena de su obra más famosa —*El balcón*— entre el jefe de la policía y su *gabinete* —el obispo, el general y el juez—:

El jefe de la policía: Bien, señores. Ustedes están sobre Dios; sin ustedes Dios no sería nada. Y sobre ustedes estaré yo; sin mí...

El juez: ¿Qué hacemos con el pueblo? ¿Y con los fotógrafos?

El jefe de la policía: De rodillas ante el pueblo que está de rodillas ante Dios.

"El pueblo, explica Wellwarth, crea a Dios y Dios es santificado por los funcionarios del orden social. Sobre todos está el héroe símbolo, el dictador, el árbitro del orden social, la *bête noire* de Genet —en este caso el jefe de la policía—."

EL TEATRO EN LENGUA ALEMANA. Está representado por Fiedrich Dürrenmatt, Max Frisch y Fritz Hochwälder. Se trata de un teatro "más racional y más actual" donde "la influencia de Shaw y Brecht es mayor que la de Jarry y Artaud."

El teatro de Dürrenmatt está animado por dos ideas principales: 1) el hombre es ridículo porque tiene que morir; y 2) el célebre axioma de Lord Acton: "el poder corrompe; el poder absoluto corrompe totalmente."

En Max Frisch pesa abrumadoramente el hecho de la segunda guerra mundial. De ahí su idea de la incapacidad humana para aprender con la experiencia. Su obra *La muralla china* es considerada por Wellwarth como una de las más brillantes del teatro contemporáneo, aunque reconoce que su *mejor creación es Bidermann und die Brandstifter*, aleccionadora parábola sobre los estados totalitarios que nos da la confianza y el miedo de su final ineluctable pero poco feliz.

Hochwälder es el menos revolucionario de los tres, tanto en el contenido como en la técnica —a pesar del impresionante éxito de *Das Heilige Experiment*— con más talante novelístico que teatral.

TEATRO EN LENGUA INGLESA. La crítica inglesa recibió con tal alborozo el llamado "nuevo drama británico" que hubo quien llegó a considerar que se trataba de un renacimiento sólo comparable al teatro de los tiempos de Isabel I. "Desafortunadamente éste no es el caso". "El movimiento teatral de vanguardia ha florecido en Inglaterra como la aspidistra en el desierto de Gobi". Desde el punto de vista formal sólo Harold Pinter y N. F. Simpson pueden ser incluidos en tal movimiento. Pero Wellwarth advierte que lo más importante en el teatro es el contenido aunque esté expresado en una forma puramente convencional. Por eso no se limita a estudiar a los dos autores citados sino que incluye a todos los que de alguna manera han influido en el llamado renacimiento teatral inglés.

Harold Pinter y N. F. Simpson son los dos dramaturgos ingleses más originales y los únicos que han intentado una renovación formal ensayando nuevas técnicas escénicas. En ambos es decisiva la influencia del teatro francés de vanguardia. En Pinter la de Ionesco, Beckett y Genet. En Simpson tenemos un descendiente directo del *Ubu roi* de Jarry.

John Osborne, Arnold Wesker, Bernard Kops, Doris Lessing, Shelagh Delaney, John Mortimer, Brendan Behan, Nigel Dennis y John Arden, a quienes Wellwarth llama *los tradicionales*, difícilmente pueden ser reducidos a un grupo homogéneo aunque presentan notas comunes. Todos son indudablemente iconoclastas, con valor y honestidad suficientes para protestar contra lo que no les gusta. Su tono amargo y atrevido y su evidente postura rebelde —inaugurada por *Mirando hacia atrás con ira* de Osborne en 1956— les sitúa en frente de toda la tradición teatral inglesa. Y, a pesar de que no formen un verdadero movimiento literario (el llamado "angry-young-men movement), al menos Wellwarth no parece creerlo, es indudable que este grupo significa una verdadera renovación de la escena inglesa.

Por el contrario, en los EE. UU. apenas han tenido influencia. No ha habido en este país nada que pueda llamarse teatro de vanguardia propiamente dicho. Y los cuatro autores estudiados por Wellwarth —Edward Albee, Jack Richardson, Arthur Kopit y Jack Gelber— significan más una promesa que un logro.

He intentado trasladar al lector una somera idea de lo que es el libro de Wellwarth. Un libro de lectura realmente apasionante. Y ello por dos motivos. Primero, porque el autor conoce a fondo el terreno que pisa —sólido criterio de una mentalidad de gran crítico: no reir, no llorar sino comprender que decía Spinosa— y además sabe pisarlo con elegancia —exposición clara, concisa y matizada—. Segundo, porque la materia del libro es, en sí misma, apasionante si las hay, tanto más apasionante para quienes por circunstancias ajenas a nuestra voluntad tenemos vedado, en su mayoría, este magnífico coto de extraordinario teatro.

MANUEL PAIS ANTIQUEIRA

AS XEÓRXIGAS, de Virxilio. Verquidas á língoa galega, por A. Gómez Ledo *

Don Avelino Gómez Ledo, despóis de traducir ó galego *As églogas* de Virxilio, publicadas na editorial "Nós", regállanos agora ca traducción da segunda obra do gran poeta latino, *As Xeórxigas*. Si as Eglógas siñifícan unha semellanza de Roma ca Galicia lírica, as Xeórxigas siñifícana ca Galicia labrega. Deste xeito, don Avelino Gómez Ledo veu arrequecer a cultura literaria galega con duas obras que en Galicia non somentes representan unha espresión auténtica do seu vivir, sinon tamén un entroncamento con un pasado que nela foi forzosamente herdado con gran sensibilidá e finura espiritual. Podemos estar certos de que as xentes da nosa terra souperon e saborearon hai centos de anos a poesía virxilián. Virxilio nunca estivo ausente das bibliotecas máis antigas dos nosos mosteiros e das nosas escolas catedralicias. Cando o latín se tornóu romance galego, habían ser moitos os canónigos e os frades que ó leren a Virxilio habíano comentar e traducir ó noso romance. Nembargantes, estas traduccións —por razós que non son do caso contar— non chegaron a ser publicadas. Don Avelino Gómez Ledo veulle facer realidá ese anceio dos nosos antergos, enchendo así un vacío que non debía haber na nosa literatura.

Os endecasílabos nos que el encaixa os hexámetros latinos teñen unha gran sonoridá, bogando as verbas sobre as ondas do ritmo con unha gran connaturalidá e con unha requintada orquestación musical. Esto é máis de valorar tratándose do libro de Virxilio que é o máis coidado del, no que a técnica virxilián é perfecta e atingue cumes inmarcesibles. Parez que lle foi escoitado o prego que, como Virxilio, el lle fixo ás Musas:

Pirmeiro e ante todo me resciban
Por vate do seu culto as doces Musas,
De cuio infindo amor estou ferido;
Ellas me amostran do outo ceo os vieiros
E as estrelas; do sol os vários cripses
E da lúa as mudanzas; por qué guisa
Veñen os terremotos, e que forza
Fai arreitarse o mar, escachizadas
As docas, e voltarse logo ó leito...

Nestes versos, que o traductor logróu moi ben, pódese albiscar gran parte dos temas das Xeórxigas, así como tamén o virtuosismo de don Avelino. Como mostras representativas pódense ler, por exemplo, no Libro I o capítulo XVII que fala do trebón:

E ¿qué dicir das treboadas e astros
Do outono? ¿Qué das cousas que presentes
Os homes deben ter, cando se acurtan
Os días, e a calor é máis benina?...
... ...
Cando o caseiro guiaba ós agros de ouro
Ó segador, e cunhas pallas probes
Fa os mollos xa atando, vin que os ventos
Xuntábanse a loitar, e dende as raíces
Cómo arrincaban a baril colleita
Pra derguela no ar, dispóis ciscala:
Así o trebón levouse antre remuíños
A airada espiga, a palla voadora.
Outras veces sucede que un neboeiro

* Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos. Santiago de Compostela MCMLXIV.

De auga abarullo dende o ceo se chimpa,
Engrosado por nubes e máis nubes,
Facendo negra tempestade; o éter
Outísimo somella despromarse
En abanqueiros de augá, e as colleitas
Co-as labouras dos bois quedan perdidas...

Donde o traductor sintoniza con máis emoción co poeta de Mantua é cando describe nos seus versos a imaxe que ten gardada no fondo da sua infancia e da sua alma: cando describe a terra.

Goréntenme as campías e as fontelas
Regadoras dos vals; ame eu os soutos
E os ríos sen que a groria me desvele.
¡Quen me dera no campo, xunto o Esperquio,
E ó pé do monte do Taixeto onde andan
Pregando a Baco as virxes da Laconia!
¡Quen me levara ós vals do Hemo fresquísemos
E me amparara embaixo da sombriza
Follateira!...

Nestes versos latexa a sua Chantada natal, a sua infancia, os seus vrans. Estes versos espresan a lealtá de don Avelino á sua terra. Falta somentes ler o libro enteiro acarón do lume seguindo o bon consello de Virxilio, prás noites longas do inverno. Dentro de pouco, cecáis poidamos ler tamén a terceira obra virxilián —*A Eneida*— que estamos certos nos deleitará como con esta que hoxe comentamos.

M. VIDAN TORREIRA

LA INSUMISIÓN GALLEGA: MÁRTIRES Y REBELDES, por Emilio González López *

Además da intensa aitividade docente que lle impoñen as suas obrigas académicas en New York e máis en Vermont, o profesor Emilio González López ven realizando unha serie de pubricaciós que amplían estraordinariamente o campo i a eficacia da súa docencia. Unhas, como a "Historia de la Civilización Española" e máis a "Historia de la Literatura Española", porque sirven de texto en varios centros universitarios dos EE. UU.; outras, como "Emilia Pardo Bazán, novelista gallega", "Galicia, su alma y su cultura", "Grandeza y Decadencia del Reino de Galicia" e máis "La Insumisión Gallega", porque sirven de escelente introducción ó conocemento da realidade galega, tanto na súa dimensión cultural como no seu decorrer histórico.

Apesares da súa ausencia física de Galicia —ausencia longa, que xa se vai achegando ás tres décadas—, Emilio González López sigue afincado nela co pensamento e coa sensibilidade. Conoce, como tantos e tantos fillos do pobo galego, o drama íntimo do vivir en terra allea e pensar e sentir na propia. Drama que nalgúns casos provoca fortes crisis anímicas, das que non nos faltan valiosos refrexos poéticos, e noutros é fonte de grandes enerxías aitivas, de grandes pulos realizadores. González López pertenece a iste segundo grupo. Dotado dunha enerxía aitiva realmente estraordinaria, o seu cotián pensar e sentir os problemas i as arelas da Galicia lonxana transfórmase nunha interna necesidade de aición, que, si non pode vol-

* Editorial Citanía. Buenos Aires, 1964.

carse direitamente sobre a realidade galega —o Atlántico está polo medio—, ninguén lle pode impedir de a volcar sobre a dimensión cultural de Galicia, menos condicionada pola circunstancia espacial.

González López orienta o seu labor cultural galego en duas direicións: a interpretación da espritoalidade xenuína, da i alma de Galicia —o sentimento da terra, o sentimento do alén, o lirismo, o humor como rasgos peculiares da nosa espritoalidade, i a presencia desa espritoalidade na obra dos nosos grandes escritores: Rosalía, Pondal, Curros, Pardo Bazán, Valle Inclán, etc.—, por unha banda; pola outra, o lúcido escrarecemento do noso pasado histórico.

Esta segunda direición —a do escrarecemento da nosa historia— vaina concretando nunha obra que leva camiño de ser unha escelente síntese da historia de Galicia, da que van pubricados dous volumes e xa ten rematados outros dous. Dos pubricados, o primeiro —"Grandeza y Decadencia del Reino de Galicia"— abrangue deica o cabo do século XIII, i o segundo —"La Insumisión Gallega: Mártires y Rebeldes"—abrangue os séculos XIV e XV. Os dous tomos preparados e aínda inéditos abranguen o primeiro período da Casa de Austria.

O segundo volume dos pubricados, "La Insumisión Gallega", trata, como dixemos, do noso acontecer histórico durante os séculos XIV e XV, do que nos ofrece unha visión crara e coherente. Nun panorama tan alporizado e abaladizo como o que presenta a historia peninsular d'se período, González López vai deliñando con segura craridade o sentido ouxetivo i os móviles internos das incesantes e comprexas loitas que Galicia afrontóu no decorrer das duas centurias: loitas da nobreza ó fío dos conflitos dinásticos, tanto de Castela como de Portugal; loitas das vilas contra o señorío temporal dos prelados e mailos nobres; loitas dos nobres en defensa do poder feudal contra o absolutismo renacentista da realeza, etc., etc.

Todas esas loitas, situadas no entramado político correspondente e valoradas á luz dos intereses que representa cada unha das forzas que as protagonizan, van trazando unha imaxe histórica da Galicia daquiles tempos. Bótase de ver cómo o poder temporal dos prelados galegos, combatido polos señores e polos burgueses, percurou constantemente a alianza co poder real; cómo as vilas percuraban igualmente o amparo da realeza nas suas loitas contra o señorío dos prelados ou da nobreza; cómo a nobreza loitóu teimosamente por afirmar e consolidar o seu poder frente ó crecente asimilismo centralizador da Corte; cómo o poder real se esforzóu por debilitar a forza i a rebeldía da nobreza, ora atraguéndoa ó servicio da Corte, ora desprazándoa ós frentes de batalla contra os mouros, ora someténdoa e dominándoa na propia Galicia, ora aniquilándoa i entregándolle os seus estados a nobres leoneses e castelás, mellor dispostos a colaborar coa sumisión de Galicia ó poder real castelán.

Resulta realmente asombrosa a enerxía despregada pola nobreza galega na defensa da sua persoalidade, pois pódese decir que estivo en batalla permanente co asimilismo centralizador, cada vez máis forte, dos sucesivos reis de Castela. Mais ise esforzo rebelde, con ser estraordinario, estaba condenado ó fracaso pola falta de un poder aglutinador interno que lle dise coherencia e continuidade de ouxetivos á loita. A lealtade do episcopado ó poder real, do que era un eficaz instrumento en Galicia; a tendencia das vilas a se ampararen nise mesmo poder real pra defendérense do señorío temporal dos prelados; a división da propia nobreza, etc., eran armas moi seguras que os reis de Castela podían utilizar, e certamente utilizaron, pra impedir que a nobreza galega chegase a ser unha forza política capaz de unir e orientar ó seu país. Sin dúbida era a nobreza, entre todas as forzas galegas, a que tiña máis independencia, máis dinamismo e máis crara visión política da realidade peculiar de Galicia, pro carecía de unidade interna pra arrastrar á totalidade do país nunha liña de aición consecuente. Por eso fracasóu.

Durante moito tempo, a nobreza galega aparece aituando simultáneamente na Corte de Castela e na de Portugal, e incruso, ás veces, trata de favorecer o avencellamento das duas dinastías. Antes da chegada da dinas-

tía de Trastamara, os nosos nobres interviñan aitivamente na política dos dous países. Na loita entre D. Pedro e D. Enrique, os galegos tomaron partido en favor do primeiro. Co trunfo de D. Enrique, a nobreza galega, non querendo aceptar a derrota, trasladouse en masa a Portugal, onde pasóu a ser a principal animadora da loita luso-galega contra o Trastamara, loita que chegóu a comprender unha alianza luso-galega-británica (a alianza anglo-portuguesa, que se había de convertir nunha das constantes políticas da historia de Portugal, foi eficazmente xestionada polo nobre galego Juan Fernández de Andeiro). Con todo, o trunfo definitivo da dinastía de Trastamara trouxo consigo a paz de Castela con Portugal e máis con Inglaterra —os aliados da nobreza galega— e colocóu a Galicia na situación de vencida. Situación que se renovóu, agravándose, cando á morte de Enrique IV se entablóu a loita pola sucesión entre D.ª Juana e D.ª Isabel e un forte partido galego reproducíu a vella alianza con Portugal, nesta ocasión contra D.ª Isabel, que foi, ó cabo, a vencedora e non lles perdonóu ós galegos o seu apoio a Portugal i a D.ª Juana.

O libro de Emilio González López non só nos vai espoñendo con orde e craridade o decorrer histórico de Galicia nos séculos XIV e XV, tan interesante pra podéremos entender a fondo o destino ulterior do noso pobo, senón que vai trazando paralelamente a evolución da nosa cultura nas suas manifestaciós máis valiosas.

Dediante distes dous primeiros tomos, sentimos verdareira cobiza de ver pubricados os dous volumes, xa preparados, sobre o primeiro período do reinado da Casa de Austria.

R. PIÑEIRO

CONTRIBUCIÓN A UN VOCABULARIO CASTELLANO-GALLEGO, por J. S. Crespo Pozo [1]

Aunque las colecciones de léxico en que se toma por base el gallego son relativamente abundantes, el caso contrario, esto es, los vocabularios en orden castellano-gallego son muy escasos. Contábamos con los precedentes del de las "Irmandades da Fala" (1933), y los muy breves de Carré (1951) y del que figura en apéndice al tomo III del "Diccionario" de Eladio Rodríguez (1962). Por todo ello, la "Contribución" del P. Crespo, por su mayor extensión, viene a constituir una especie de acontecimiento en nuestra bibliografía sobre el tema.

La lectura primera de las páginas iniciales de la obra mencionada, despiertan en el lector la esperanza de que se halle ante el fruto de un proyecto muy amplio y complejo de recogida de léxico gallego: se cita una larga relación de diccionarios gallego-castellano, de vocabularios castellano-gallego, de obras literarias, de obras científicas, de revistas, constituyente todo ello de un enorme caudal lingüístico que el lector se apresura a comprobar que no tendría cabida en un sólo volumen de unas 650 páginas. La esperanza se desvanece inmediatamente.

Siguiendo la lectura de las páginas introductorias, se hace ya más fácil la comprobación de qué fuentes han sido utilizadas concretamente por el autor para la realización de su trabajo. Posteriormente, un análisis del texto permite establecer ciertas precisiones al respecto.

Casi las tres cuartas partes de las palabras que se incluyen en el vocabulario han sido recogidas directamente por el autor, la mayoría de ellas en la zona costera del suroeste de Galicia (Redondela, Poyo, Grove), y otras le han sido comunicadas por diversos investigadores, oídas, las más, en las provincias de Pontevedra y Orense. Esta localización geográ-

[1] Edita: Revista "Estudios". Madrid, 1963.

fica del léxico proporciona, sin duda, al "Vocabulario" del P. Crespo un cierto aire "meridional", dado que tiene su base, una parte considerable de él, en la mitad sur de nuestro país. Otra fuente que, al parecer, se ha aprovechado intensivamente es el apéndice gallego-castellano que figura en el tercer volumen del diccionario de Rodríguez González, apéndice que compendia los magníficos frutos del afán investigador del más grande, por común consenso, de nuestros lexicógrafos, Aníbal Otero, y de varios colaboradores de la Editorial Galaxia.

De otras publicaciones, además, ha extraído material el autor, entre las que destacan vocabularios de obras medievales, tales como los de la "Crónica Troyana" y "General Estoria". Un diccionario al que se ha prestado especial interés es al de la Real Academia Gallega, hace tantos años interrumpido. El resto de las fuentes incluidas en la larga relación a la que ya hemos aludido, apenas es utilizado.

La "Contribuicón a un vocabulario castellano-gallego", del P. Crespo, constituye, a nuestro entender, un gran paso adelante en la materia. Y no sólo por su extensión, ya mencionada, que supera con mucho a cualquier intento anterior, sino porque el autor se ha tomado el cuidado de señalar, para cada palabra, su origen geográfico o bibliográfico. El vocabulario recogido es, en ocasiones, agrupado por familias lógicas o asociativas, mediante la reunión de sustantivos y verbos relacionados: véanse, por ejemplo, los artículos "arado", "carro", "embarcación", "enfermedad", "hierba", "horno", "molino", "nombre", "pescado", "terreno", "velamen", "vino", para citar solamente los más destacados. Asimismo, el autor incluye con mucha frecuencia breves indicaciones gramaticales ó semánticas, que permiten un aprovechamiento más cómodo y riguroso.

Creemos necesario decir, sin embargo, y para finalizar, que, debido al aspecto "meridional" del léxico recogido, ya mencionado, y quizás también al aprovechamiento parcial de las fuentes bibliográficas, no hayamos podido encontrar en el cuerpo de la obra palabras que a nuestro entender se escuchan en los cuatro rincones de Galicia, y que forman parte, por así decirlo, debido posiblemente a la interrelación natural de sus habitantes, de nuestra "lingua franca". Esto se hace muy notorio, para poner un ejemplo, en los términos marineros, excesivamente parciales.

Pero hay que confesar que, en realidad, este "pero", y otros que podrían achacársele a este libro del P. Crespo, tiene escasa o nula relevancia para una obra que no se presenta como un diccionario castellano-gallego más o menos completo, sino, humildemente, como contribución a un vocabulario. Contribución sin duda la mejor conque contamos, fruto de un largo trabajo y de un gran amor por el habla cotidiana de nuestro pueblo.

J. A. A.

O LABOR DE "GALAXIA"

Nunha recente audición da Radio bonaerense "Galicia Emigrante", foi lído un interesante comento de Luis Seoane sobre o labor desenrolado pola Editorial Galaxia.

Veleiquí unha parte do contido do dito comento:

"Pasados xa catorce anos do nacemento da Editorial Galaxia, e considerando con xuicio crítico o catálogo dos libros xurdidos co seu calco, pódese afirmar que ningunha outra editora galega do pasado —referímonos ás de libros escritos en língua galega, e mesmo ás dos escritos en castelan impresos en Galicia— resulta máis interesante que ísta, nin mellor situada no seu tempo; non só pola longa lista de autores abranguidos, sinón porque as obras dalgús deles ficaron incorporadas como verdadeiros fitos á historia literaria galega.

Tal é o caso das narracións de Anxel Fole, Alvaro Cunqueiro i Eduardo Blanco-Amor, por citar soio tres autores; dos volumes de poesía de Luis Pimentel, Celso Emilio Ferreiro, Novoneyra, Xohana Torres, etc.; ou os de ensaios de García-Sabell, Carballo Calero, Rof Carballo e Celestino F. de la Vega; dos estudos económicos de Río Barja, Meijide Pardo, Domingo Quiroga e Isla Couto; e, antre os mozos, os libros de Méndez Ferrín, Bernardino Graña, Suárez Llanos e Franco Grande.

Non citamos adrede notables reedicións, ou obras inéditas, de autores consagrados antes do 1936, como Castelao, Otero Pedrayo, Cabanillas e Dieste, antre outros.

Además, foi a primeira editora que adicóu unha coleición ó arte galego contemporáneo, e publicóu algús álbums tan importantes como o de dibuxos de Carlos Maside.

Antre as publicacións sobresaíntes debemos destacar a "Escolma de poesía galega", realizada por Xosé María Alvarez Blázquez e Fernández del Riego; o "Diccionario Enciclopédico Gallego-Castellano", de Eladio Rodríguez González; a "Historia da Literatura Galega Contemporánea", de Carballo Calero; e a piques de saír, "As Cantigas d'escarnho e de maldizer" preparadas polo Prof. Rodrígues Lapa, cuia aparición constituirá un verdadeiro acontecemento cultural.

A todo isto hai que engadir os cadernos da revista GRIAL, que, a traveso das súas colaboracións, estuda os problemas vivos de Galicia en relación co noso tempo.

Iste esforzo editorial, sin precedentes en Galicia, resulta agora, ó cabo de algús anos, a empresa de cultura orgánica que pode amosar Galicia ó esterior como unha proba do caráiter diferencial do país".

A LITERATURA DE BORGES

"Les Cahiers de l'Herne", que teñen adicado interesantes números especiás a Bernanos e a Céline, consagraron outro a Jorge Luis Borges. O conxunto é, ó mesmo tempo, unha escolma da obra e unha posta ó día do grande escritor arxentino, ademirado por un pequeno circo de fideles no mundo enteiro. As traducións ó francés dos textos están feitas por Jean de Milleret.

Nembargante, non é só de agora iste interés amosado en Francia pola figura do contista platense. Fai pouco que en "Les Nouvelles Littéraires" se

lle ten emprestado atención especial á súa persoalidade. Foi Maurois quen, nun breve ensaio, estudóu con sagacidade o que o escritor representa nas letras de hoxe. Velahí algunhas das opiniós que arredor dil ten esposto:

Jorge Luis Borges é un grande escritor que só ten feito pequenos ensaios ou breves relatos; abondan pra lle chamar grande pola súa sorprendente intelixencia, o ricaz da súa invención e o seu estilo riguroso, case matemático. Arxentino de nacemento e por temperamento, nutrido na literatura universal, Borges non ten patria espritual: crea mundos imaxinarios e simbólicos fora do espacio e do tempo.

Unha proba da súa importancia é que cando se fala dil, únicamente se poden evocar obras estranas e belas: lémbranos a Kafka, a Poe, ás veces a Henry James e a Wells, decote a Valery. As súas fontes son abondosas e sorprendentes; Borges ten lido todo, e máis ainda aquelo que xa ninguén lé: os cabalistas, os alexandrinos, os filósofos da Edade Meia. Algúns dos seus mestres son escritores de lingua inglesa: Wells, Oscar Wilde, Poe, Chesterton. O seu precursor direito é Kafka; "O castelo" podería ser de Borges, pero il, por outiva preguiza ou por afán de perfeición, reduciríao a un conto de dez páxinas.

A erudición de Borges gózase sinalando a Zenón de Elea, a Kierkegaard, a Robert Browning, como precursores de Kafka; en cada un distes autores está Kafka, pero si Kafka non tivera escrito nono saberíamos. De ahí ista paradoxa tan borgiana: "Cada escritor crea ós seus precursores". Nada seduz tanto a Borges como xogar coa intelixencia, os soños, o espacio e o tempo; canto máis se complica o xogo inteleitual, máis cómodo se sinte.

Borges ouserva, ó axexo de paradóxicas posibilidades inteleituás, a todos os filósofos, dende Demócrito a Spinoza, dende Shopenhauer a Kierkegaard. Atraguido pola metafísica e sin se comprometer con ningún sistema, tece con todos íles un xogo mental. Algús distes mitos ou ideas sedúceno particularmente: O Eterno Retorno, repetición circular de toda a historia, tema preferido de Nietzsche; o soño soñado; séculos que equivalen a minutos e segundos que son anos ("El milagro secreto"); o caraiter alucinatorio do mundo.

A forma literaria de Borges lémbranos a miudo a de Swift: a mesma gravedade do absurdo, a mesma precisión do detalle. Ó espoñer un imposíbel descobrimento, Borges adoita o tono do erudito máis miucioso e pedante, misturando escritos imaxinarios a fontes xa consagradas. Prefire a eséxesis dun libro que ninguén escribíu, a escribir un libro, tarefa que o fadigaría "¿Por qué desenrolar en cinco centas páxinas unha idea cuia esposición oral pode se faguer en minutos?". Tal é o exemplo do relato que leva o estrano tíduo: "Tlön Uqbar Orbis Tertius". Outros contos de Borges son parábolas misteriosas e pouco esplícitas; outros son relatos policiás ó estilo de Chesterton, de trama puramente inteleitual.

Istas ficciós, máis estraordinarias que as de Poe, están escritas nun estilo puro e cheo de sabiduría que pode vencellárese a Poe: "que enxendróu a Baudelaire, que enxendróu a Mallarmé, que enxendróu a Valery", que enxendróu a Borges.

A pesares de tódalas fontes citadas, hai que decir que o estilo diste escritor é tan orixinal como o seu pensamento; todo isto define sobexamente a vastitude e a arte de Jorge Luis Borges.

ESTIMULOS ÁS LITERATURAS REXIONALES

Nestes días publicóu a prensa a convocatoria do Premio Valencia 1965, dotado pola Diputación Provincial da capital levantina ca cantidade de 30.000 pesetas á mellor obra teatral en valenciano, e 15.000 ó mellor volume de poesía, tamén en valenciano. O Concello de Gandía dota o "Premi Ausias March" de poesía valenciana con 15.000 pesetas. Muitos outros orgaís-

mos locales da rexión valenciana dotan tamén premios de narración, teatro ou poesía na língua vernácula. As vilas, e aínda as aldeas, inclúen na festa do Patrón un premio literario con dotaciós máis ou menos abondosas, pero sempre cheas de xenerosidade e amosando unha verdadeira preocupación pola cultura e amor á fala da súa terra.

O concello de Barcelona instituíu, hai anos xa, os "Premios Ciudad de Barcelona", onde teñen cabida a poesía, o teatro e o ensaio en catalán, cunha xenerosa dotación. Seguindo o exemplo do Concello, as Xuntas Municipales dos Distritos orgaízan tamén Festas da Cultura con premios ás composiciós mellores en língua da rexión. A Concellalía do Distrito VII pubricóu hai ben poucos días as bases pra un concurso, convocado xa por terceira vez, con premios por un total de 30.000 pesetas. O primeiro premio, ó mellor poema, con 5.000 pesetas aportadas persoalmente polo Rexidor de Barcelona. Tamén a Caixa de Aforros, o Padroado Municipal da Vivienda, a Caixa de Pensiós, conceden o seu premio. O Sindicato da Pel institúe un Premio de 2.000 pesetas á mellor composición poética de tema libre. Desta espléndida lotería non están alleas as Asociaciós de Veciños das diversas rúas. Non é rara a aldeíña que dispón 1.000 pesetas do seu presuposto pra honrar ao Patrón co seu Himno de Louvanza na língua da rexión. Os Xogos Florás da Plaza de la Lana de Barcelona, patrocinados pola Xunta de Veciños, son xa unha festa que afincóu o seu caráiter na primaveira barcelonesa. Os Gremios, tamén convocan o seu certame.

O Concello de Palma concede o Premio "Ciudad de Palma de Mallorca", pra poesía e novela en mallorquín. Poderíase alongar esta relación cos nomes de Monacor, Pollensa, etc., nunha rivalidade exemplar.

Contrasta con esta xenerosidade e preocupación cultural —que non empece a protección ó equipo de fútebol, ou o concurso de mises, aló chamadas enxebremente "pubillas"— ca cativeza dos orgaísmos locales de Galicia, incapaces de patrocinar a edición dun libro (e aínda incapaces de mercalo ou de soster unha discreta Biblioteca de un milleiro de volumes). Non se trata de imposibilidade baseada en razós económicas, pois pra cousas muito menos importantes atópanse cartos. Trátase de falta de preocupación, de sensibilidade, de cultura en suma. Gostaríanos coñecer esactamente a relación dos concellos de Galicia que amostran o seu interés pola língua ou a cultura de Galicia ca dotación dun premio que encenda o entusiasmo dos poetas locales —e que os axude a ir vivindo cunha presiña de cartos—. Esceición honrosa é o Concello de Monforte de Lemos, a cidade luguesa de tan vella tradición nos eidos da cultura, que ven de fallar o Premio de Poesía convocado polas festas da Virxe de Montserrat, patrona da cidade. Os primeiros premios deste certame, de 2.000 e 1.000 pesetas respeitivamente, outivéronos os poetas Arcadio López-Casanova e Manuel María, con senllos poemas en galego.

NOTAS

Un dos máis importantes "novos críticos" norteamericáns, Cleanth Brooks, ven de pubricar un libro tiduado "William Faulkner: o país de Yoknapatawpha". Estuda nil o principal mundo dos relatos de Faulkner, e o seu siñificado como exemplo humán, social e histórico; os acontecementos da vida doméstica do seu héroi, a súa cultura, e cómo Faulkner dispón no tempo aquil mundo fabuloso.

O libro de Malcolm Cowley "A volta dos eisilados", considérase nos Estados Unidos como un dos máis importantes da chamada "Xeneración perdida". Nas páxinas do libro reviven figuras conocidas, antre elas Hemingway e Fitzgerald, quenes, co seu xeito de sentir a vida, deron á novela americá unha nova fisonomía, e fixérona popular, mesmo antre os leitores europeos.

En Stratford, nas beiras do Avón, inauguróuse no pasado mes de abril a Grande Exposición de Shakespeare. A mesma exposición formóu parte, en agosto, do Festival de Edimburgo, e no outono foi trasladada a Londres. A importante mostra permitíu ilustrar a vida de Shakespeare sobre o fondo da Inglaterra isabelina e xacobina.

Pubricóuse en Francia unha "Anthologie de la poésie nordique ancienne", de Renaul-Krantz, que ha render bos servicios. Introducirá ó leitor por camiño chan, nun universo literario reserva deica agora de especialistas, é daráille nun solo volume o esencial dunha obra lírica que comeza na noite dos tempos coas incantaciós rúnicas, e fínase no momento en que o infruxo dos "trobadours", que conquistóu a Noruega e máis a Islanda, ensina o acento "courtois" ó rudo linguaxe dos escaldos de antano.

No Museu de Arte Moderno de Tokio realizóuse unha exposición de creaciós de Piccaso. Presentáronse dous milleiros de obras orixinás do sonado artista, xuntadas de coleiciós e de particulares de todo o mundo. Trátase da primeira vez que se eshibe unha mostra picassiá tan abondosa. A crítica nipona tenlle adicado interesantes e laudatarios traballos.

Remata de ser nomeado membro de número da Academia Galega, pra ocupar a vacante producida pola morte de Vicente Risco, o investigador verinense Xesús Taboada Chivite. O novo numerario ten desenrolado un meritorio labor no terreo da pescuda histórica, etnográfica e arqueolóxica. Ademáis dos moitos estudos monográficos que leva pubricados en revistas especializadas é autor de varios libros, antre os que figuran "Verinenses ilustres", "Monterrey", e "Folklore de Verín".

O Coloquio sobre Socioloxía da Literatura, celebrado recentemente en Bruselas, baixo a presidencia de M. Lucien Goldmann, abríuse coas seguintes, espresivas, palabras: "Unha ciencia nova, a socioloxía da literaturatura, está a piques de nacer. Supoñerá unha aportación considerábel á historia e á crítica literarias, así como á refleisión sociolóxica xeneral".

Con un grande ésito de crítica e de público, Lawrence Olivier ten representado en Londres, "Otelo". Según o crítico Zachary Anghelo, "máis que ó conflito do desditado mouro antre o seu amor e os ciumes, asistimos ó conflito do esgrevio Sir antre o seu temperamento propicio ó spleen e a tumultuosa natureza do persoaxe".

A crítica norteamericana foi tamén moi eloxiosa pra o "Hamlet", dirixido no teatro Lunt-Fontanne por John Gielgud, o grande aitor shakespearián, que se contenta con interpretar o breve papel do fantasma do pai de Hamlet, e deixa a Richard Burton o persoaxe principal.

Acaba de se editar "Poemas de cada día", do poeta galego-arxentino Francisco Luis Bernárdez. A mocedade do autor transcurríu en Galicia, onde pubricóu as súas primeiras cousas, algunhas en língua galega. Niste volume que agora aparez, destacan a sinxeleza de dición, a elegancia de ritmo, e unha íntima espresión de ternura e celebración cívica.

En París teñen a súa sede varios teatros subvencionados que, ademáis da súa aitividade local, fan xiras arreo polo esterior pra espallaren a cultura francesa. No primeiro lugar, por ser a máis antiga, está a "Comedia Française". Siguen, o "Odeón-Theatre de France", a "Opera", a "Opera-Comique", o "TNP"; e o benxamín dos espeitáculos subvencionados en París, o "Thêâtre des Nations", teatro total que abrangue tódolos xéneros, tódalas culturas e tódolos países; teatro que deica agora se non ten podido imitar.

A Academia Brasileira de Letras atribuíu a Joracy Camargo, polo conxunto da sua obra, o Premio Machado de Assis. Sin esquecer a función do

teatro no que implica de divertimento, de entretimento ou mero xogo escénico, Joracy Camargo conseguíu penetrar coa súa obra nos grandes dramas sociás, mantendo o espeitáculo a un nivel popular.

En Sotheby, Londres, subastóuse a sonada coleición arxentina Dodero, de libros referentes a América. Un dos derradeiros raros e preciosos volumes subastados, foi a edición de París de 1503, por Jean Lambert, do "Viaxe" de Américo Vespucci ás Indias Occidentás, dende maio do 1501 a setembro do 1502. O fermoso libro vendeuse en 2.400 libras esterlinas.

O catedrático de Gramática Histórica da Universidade de Barcelona, Antonio M. Badía Margarit, ten publicado unha "Gramática catalana" con novos aspeitos. Trátase dunha obra de caráiter descritivo, pois estuda a língua no seu estado aitual con especial atención á língua falada; está concebida con criterio normativo; e ten un senso práitico, pola indicación de rasgos viciosos que se deben proscribir, e polas normas ortográficas espostas a partir dos sonidos descritos.

Editóuse en Francia "A ponte de Londres", de Céline, unha continuación ideal de "Guignol's Band", aparecido no ano 1944. O manuscrito descobríuse despóis da morte do autor, e foi revisado por Robert Poulet. Trátase dunha obra aberta ás divagaciós tolas e ás construciós fantásticas. Moitos consideran que con iste libro, e os outros que están na mesma liña, Céline ganará a súa loita contra do tempo.

INDICE DO TOMO II

Xaneiro-marzo, abril-xunio

xulio-setembro, outubro-decembro

1964

	N.º	Páx.
Alvarez Blázquez, Xosé M.ª		
Gil Vicente: I. O conto das dúas lousas	4	235
"Tesouros novos e vellos"	5	400
Alvarez Gándara, Alfonso		
A nova xeneración intelectual galega	5	389
Alvarez Martínez, Laureano		
Noticia y glosa del "Método completo de gaita"	4	261
Arxona, Xosé Antón		
Evolución histórica das línguas céltigas	6	446
Bal, Jesús		
Personalidad musical de Galicia	4	248
Baliñas Fernández, Carlos Amable		
Amor Ruibal en su tiempo y en el nuestro	5	367
Barreiros, Cosme		
Picasso, de onte a hoxe	5	397
O pintor Arturo Souto	6	508
Barros, María Teresa		
Henry James y su culto	3	92
Carta de Inglaterra: Sir Alec y Mr. Wilson	5	392
C(abarcos), X(usto)		
Freud, Kafka e Marthe Robert	4	251
C(adaval), F(ernando)		
Bibliografía rosaliana	3	119
Carballo Calero, Ricardo		
A temática galega na obra de Valle-Inclán	3	1
Bibliografía rosaliana	4	257
Feixó e a razón borbónica	6	409
Cunqueiro, Álvaro		
As mil caras de Shakespeare	6	419
D'Ors, Miguel		
Despóis do "Faust" de Peter Gorski	6	524

Epton, Nina
O Santo Grial 3 61

Franco Grande, Xosé Luís
"Vicente Risco na cultura galega" 3 125
13 Poemas 5 333
Díaz Castro, nesta hora 6 512

García-Bodaño, Salvador
"Contribución al estudio del gótico en Galicia" 3 128
García-Sabell, Domingo
André Gide i o demo 3 89
Sartre: Notas previas 5 345
Graña, Bernardino
Personalidá e obra de Miguel Torga 3 44
O "Rei Lear" e "A Piollosa" 4 240
González López, Emilio
El mundo céltico en las guerras religiosas del siglo XV 4 169

Heidegger, Martin
¿Por qué nos quedamos na provincia? 4 254
Herculano de Carvalho, José G.
Sobre a creación poética 5 273

L(abrada), A(lvaro)
En procura de "todo Kafka" 3 99
Polémicas literarias en Italia 5 387
López Casanova, Arcadio
Cen anos de Literatura galega 3 117
A palabra alcendida de María Mariño 3 129
López Nogueira, Xosé Manuel
Unamuno i a súa imaxe da vida 6 479
Lorenzana, Salvador
Galicia na obra de Cuevillas 3 103
Rodrigues Lapa e a cultura galega-portuguesa . 4 139
Drummond de Andrade e a realidade do seu tempo 5 364
"Escolma posible, de Castelao" 6 526
Losada, Basilio
Tradición e novedade no teatro alemán da posguerra 3 16
Lugrís, Ramón
James Baldwin 3 82
Cara unha federación de Comunidades Básicas 4 180
O anti-intelectualismo na vida norteamericana 5 375

Manteiga Pedrares, José
La realidad y la esencia: reflexiones en torno al pensamiento filosófico de Zubiri, I. 3 39
La realidad y la esencia: reflexiones en torno al pensamiento filosófico de Zubiri, II 6 437
Manuel María
A poesía galega de Celso Emilio Ferreiro 6 495

Mariñas del Valle, G.
Monifates 4 190
Morris, Anne Marie
Análisis de "En los ecos del órgano" 6 519

Otero, Carlos P.
Mínima introducción a la lingüística 5 285
Otero Pedrayo, Ramón
Na procura do íntimo Mestre Feixóo 4 159

Pais Antiqueira, Manuel
Carta de Madrid 4 231
"The theater of protest and paradox" 6 528
P. M.
A Xeneración perdida 4 247
Patiño, Raimundo
Noticia do grabador Ortíz 4 207
Paz-Andrade, Valentín
As formas vivas da paisaxe 3 95
Pérez-Barreiro Nolla, F.
De Inglaterra 3 115
Pérez Prado, A.
Homenaxe a Castelao 4 251
Piñeiro, Ramón
Galegos fora de Galicia: Ernesto Guerra da Cal 5 383
"La insumisión gallega: mártires y rebeldes" ... 6 532
Precedo Lafuente, Xesús
Introducción e Notas ó "Cantar dos Cantares" . 6 458

Rof Carballo, J.
Humorismo e Sociedade 5 309

Seoane, Luís
Serafín Avendaño en Italia 6 491
Suárez-Llanos, Camilo G.
"Ex-Indigentia" 3 111

Taboada, Xesús
"Historia de Galiza" 3 122
Torres Queiruga, Andrés
"A. Amor Ruibal: Cuatro manuscritos inéditos" 5 401

Vidán Torreira, M.
"General Estoria. Versión gallega del siglo XIV" 4 265
"O Cantar dos Cantares" (traducción) 6 465
"As Xeórxigas de Virxilio, verquidas á língoa galega" 6 531

GRIAL

revista galega de cultura

Precios de venda e suscrición

Número solto	50	ptas.
Estranxeiro	60	"
Suscrición anual, 4 números ..	180	"
Estranxeiro	200	"

Pedidos a:

EDITORIAL GALAXIA

Reconquista, 1 — VIGO

TIP. FARO DE VIGO

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