8 abril
maio
xunio 1965

GRIAL

R. OTERO PEDRAYO: A aldea galega no seu decorrer histórico.

J. MANTEIGA PEDRARES: La realidad y la esencia.

PLÁCIDO R. CASTRO: As Rubáyiát de Omar Kayyam.

CAMILO G. SUÁREZ-LLANOS: Notas pra unha visión actual do problema da Literatura galega.

M. RODRIGUES LAPA: Un episodio das guerras de Restauración. *Invasión de Galicia en 1665.*

JULES FEIFFER: Arnold a gatas.

VIGO

GRIAL REVISTA GALEGA DE CULTURA

N.º 8 — ABRIL, MAIO, XUNIO 1965

SUMARIO

ENSAIOS — Páxinas

A aldea galega no seu decorrrer histórico, por R. OTERO PEDRAYO 133

La realidad y la esencia. Reflexiones en torno al pensamiento filosófico de Xavier Zubiri, por JOSÉ MANTEIGA PEDRARES 151

ESCOLMA

As Rubáyiát de Omar Kayyam, traducción de PLÁCIDO R. CASTRO 159

PENEIRA DOS DÍAS

Notas pra unha visión actual do problema da Literatura galega, por CAMILO G. SUÁREZ-LLANOS 189

Momentos de la cultura europea, por ROBERTO MARTÍNEZ ANDRADE 199

Un episodio das guerras de Restauración. Invasión da Galiza en 1665, por M. RODRIGUES LAPA 205

Arnold, a gatas, por JULES FEIFFER 209

Mostra de arte galego en Barcelona, por BASILIO LOSADA 217

Encol da representación política de Galicia na Baixa Idade Meia, por X. A. ARXONA 227

Stanislawski e o teatro moderno, por XOHANA TORRES 231

Sobre unha cantiga de Pero Annes Solaz 236

LIBROS, por *R. C. C., Xohán Ledo, Antonio Fraguas, Bernardino Graña, i Emilio Álvarez Blázquez* 238

O REGO DA CULTURA 251

REDACCIÓN E ADMINISTRACIÓN

Editorial Galaxia — Reconquista, 1 — Vigo

Dep. Leg.: VG-99-1963

A ALDEA GALEGA NO SEU DECORRER HISTÓRICO

DIANTE DO FONTÁN

O Fontán, entre as moitas regalías súas luce a de rexistrar polas súas cabeceiras, as eirexas, as costelaciós das parroquias da Galiza. Poucos lugares, ou povos, non cabezaleiros de parroquia, sinala. O fermoso mapa conselleiro, grave e ledo, ten pra nós, os vellos camiñantes das estradas galegas, a emoción sempre nova do hourizonte e o consóo e fortecemento de un desenrolo de memorias. Ás veces a memoria comprácese en dispor e graduar hourizontes. Térmos envolveitos no máino chover, ou locentes ó sol ledo distas semáns de primaveira. En circos espallados ou en topónimos senlleiros inzados de lembranzas, como follosos carballos cerqueiros rechouchiantes de albela paxarada. Elo acontece nas seráns longas, no agromar dos eidos e os ermos, no disporse do esprito diante as novas invitaciós. A lus do maio chama e tamén ordea ca autoridade dos rapaces e das froles. Os seres fermosos e soaves pórtanse ás veces como númenes impacentes e duros. E asín o Fontán e as presencias que o povóan, invitan a unha meditación sobre a aldea galega. Elo siñifica nuha chamada sobre realidás e procesos esenciás. Nestora o agro galego, o noso "rus" —¡con cánto amor e calada emoción escribía o rexo e xentil Antón Vilar Ponte istas palabras máxicas, lembradoiras: "rus", "agro", "terra"!— chama, preocupa, intresa. Economistas, políticos, no senso dun saber, de unha ciencia política, pensan nil. Semella de sutaque descoberto, ispido, nú. Xa non o garda a néboa da indifrencia, nin satisfaz o deseio de unha pousa no seu verdecente acougo, no seu colo de leendas i ensoares. Rola por revistas e xuicios o agro galego como un ente arcáico e pintoresco, adormiñado e surprendido, quezáis con vergoña ó se decatar enxergado por algús como culpabre; por non poucos, como unha sobrevivenza estrana e rallante, collendo espacio demáis no mundo como un langranote e pousón montés ou brutamontes ca súa palloza ben tecida de xuncos cheirando a lamestras i estercada, as súas zocas estrondosas de laxes esbaradizas, rubido no autobús —¡perdón, señores da Academia: debimos ter dito "autómnibus"!— da mañán tripulado por xentes ben rasuradas, esautas, eficentes, forronas de verbas e de además, camiño dos seus escritorios. Pra os máis, o agro galego farrapento vai maquiado en agarda dun novo xeito por sistemáticas teóricas, calculares bancarios, proieutos estatales. Precisa dun novo traxe e de outro esprito. Atopóuse de sutaque pavero, ridículo. Cada día íspira menos intrés etnográfico, e moito menos amore e simpatía. Os homes perden

o gosto da soedade e do silencio adoutriñado polas acordanzas das rulas nos alboredos, o longo canto dos centéos esfarnados, as graves chamadas das serras. Novamente na Península chama e goberna o mundo subtropical andaluz e murciano e a calma frol occitánica, rosa caliza das Baleares. Manda nos costumes un novo clasicismo. Ou o clasicismo de sempre, con outras regalías do paganismo hixiénico e deportivo. Tamén o norde verdecente, brumento, os seus grises de pupila meditativa semellan trasnoitados, románticos. O gostante da aldea galega, da súa patriarcalidade, da súa conquerida fórmula social, xa desconcerta i espaventa como un poeta nun consello de adeministración, ou unha dilixencia ou carrilana con maioral barbuzán e riseiro polas rúas cronometradas e mecanizadas. Si calquer falar da beleza e irmandade de unha vendima de outro tempo no Salnés ou nos Pazos do Arenteiro, ou de recompensa da noite na vella casa sentindo bruar o vento e alentar na corte a parexa de valentes bois marelos, espréitano, si é dona, como si viñera estrenando unhas botinas de coiro dourado segundo imperio e coidadosa de non amostrare nin chisco da perna; e si é home, como quen chega de París, dos postres e café da boa mesa da princesa Matilde, alfaiada polas ironías do quina brava de Saint-Beuve.

Enxamáis tiñan acontecido reaiciós semellantes. Por longos séculos, na apariencia ó largo dun minuto, a aldea galega foi condición material, inerte, pasiva, dun decorrer histórico de máino ritmo, con curtos "allegros", a cárrego de castes fidalgas, burguesas, adeministrativas. Un calmo, ás veces rallante, pro sempre bon fondo de teatro con soio as variaciós agardadas ós seus debidos tempos, como nos aitos i esceas da función sabida de memoria: a cobranza das rendas de pan e viño, dereituras e demáis rendementos no outono, algunhas recolleitas e sementeiras, as respostas ó chamamento das grandes priguizas dos pazos... Moitas e antigas etiquetas desenrolábanse nos contaitos do señorío co povo aldeán, e de íste co povo vilego. O aldeán era o coro da ópera, o coro conformista, entreteñido, fortecente como unha verde paisaxe, mesuradamente crítico, case sempre aplausante. Non fallóu a xiada vindicia o agardar fatídico do coro da traxedia.

Unha fonda e ben tecida seguranza. Un acougo e sanidade. Ó igual do corpo vexetativo, soio surprendente e inquedante cando doía. Pensemos no ferver a cachón das estaxes galegas campesías e mariñeiras, nos mediados do XVIII; nos anos de se enteiraren en inorme maoría os términos dos foros estipulados "ab initio" polas vidas "de tres señores reyes". E noutros momentos, quezáis máis adiante rexistrados niste estudo.

Soio dous estamentos "letrados" de letras de ben desemellante natureza, mantíñanse avencellados co vivir cotián da aldea: o clero e a curia. Pois o avencellamento dos fidalgos de pazos de sete chemineas ou de esburacado pombal e amerado ciprés, remanece de outros mineiros. A estroitura da campía galega foi no seu básico e vivente sistema obrada pola Eirexa, e moi particularmente polas ordres monásticas antigas, dos monxes, máis que dos frades, cuia aitividade e

apostolado escollían a rúa en troques do rueiro, e o arrabaldo ou o cerne da cidade e da vila en troques das serras, montanas, bocarribeiras, ribeiras e beiramares. Non facemos en valeiro ista invocación dos estaxes morfolóxicos. Hai palabras donas i herdadas en saberes máxicos. E a Eirexa díu ó esprito do labrego, en xeneral do home galego, un senso que poideramos invocare como "retabular" do mundo e do decorrer do mundo, da historia das cousas, e a dos homes. Foi o latín cadencioso e rimado dos himnos das festas ledas e das funcións lembradoiras dos difuntos. Foi cada semán do ano e cada sazón do vivir do home e da muller dende nenos naipelos, simbolizada e sinalada diante do fondo do retábulo cas súas paisaxes, os seus santiños, a súa lei de perspeitiva por aitos e dramatismos axeitados descontra o medo e a morte, pro tamén descontra a desmasiada legría e fartura. E ista primeira e custante feitura e siñificanza de un único teatro exemprar, compretada por outras cerimoñas e a "forma" do decorrer e valorizar o tempo polas badeladas das campás e o calado, inquedante, amoroso e terrible coro ou comunidade dos difuntiños, foi rematando a composición e os eixes e cunstantes do mundo e do deber, fermosura, delor, obrigación, do home no mundo da terra, da bocarribeira e demáis estaxes, cuio esprito pouco i entullado de traballos, tristuras e brutalidás, pro tamén de gozos e premios sen parexa, era espricado e camiñaba cara a trascendencia do retábulo da outra vida. Soio, hastra físicamente, máis enriba, no estaxe dos luceiros. O inorme luxo panteista, medoño e orxiástico do senso pagán e antigo foi crarificado, xerarquizado, de maneira racional e miragrosa. O antigo labrego, en viaxe, decatábase como camiñando por novos retábulos. Na Galiza se non pode esquencere iste senso que chamamos "retabular", a falla de outra millor palabra. Ela supón unha ára. Ou a falla de éla. Manda nas cousas sacras, ás veces, máis a ausencia do que a presencia. Pois naquila engádese terco como un tabáo o sentimento ou a vergoña da culpabilidade. Brila a traveso das mestas frondaciós literarias como o poente nas pechas carballeiras. Guía as composiciós das artes plásticas. Entrana en Valle-Inclán, en "Divinas palabras" como en "Flor de santidad". Goberna e concede metódica gasalleira ós relatos e contos de viaxe e de longas terras dos labregos. Ispira o Obradoiro compostelán e as composiciós e artellamentos das feiras en rodopío da ermida. Toda a memoria do labrego ordéase en sucesiós de retábulos. Brumentos e vagos. Dourados e rematados. Ou quezáis a anguriosa lembranza, e polo tanto arelanza, do retábulo. As veigas do Sar, outras paisaxes, figuran en Rosalía retábulos lixados polo mal. Pro dinantes —e na espranza ó remate— ditosos e fermosos. Polo mesmo sistema de retábulos que é Sant-Iago, Rosalía voa e fírese, como anduriña non ben acollida ou a quen non se lle descobre o recanto agardado, a chave da pas armoñosa do conxunto. I en Pondal a tesis fortécese. Dinantes do retábulo, feitiño e amábele, ou xusticieiro e medoño, foi o castro, e arredondeu a mámoa a súa oferenda de morte ilustre. A ara espida, o misterioso hourizonte, a función ridual dos ventos, das píllaras, dos locentes astros.

Por sere outro o ouxeto distas páxinas non procuramos novos desenrolos. Dé o leente licencia pra un soio argumento de costume ridual, moi siñificativo: o labrego antigo movíase "canónicamente", traballando, camiñando, na casa, no baile. Todos os seus aitos —na lareira, comendo, falando ó domingo, deitando á súa xente e deitándose— obedecían a régula, e curtesía. E non "paseaba" nin polo campo da Festa. Sabíanse enteirar en fatos, en grupos, no folgo, no peirao, cun senso xerárquico. Os "habaneros", ós mediados do século XIX, e moito despois algúns noivos, diron en paseare, entre a crítica e repuñanza da aldea. Pois nos retábulos se non pasea. Cómprese un papel. O propio de cada ún. Nin os épotos quintando ca borracheira esquencían a lei do retábulo.

O outro estamento, nada retabular, avencellado por outras cordas e rudes nós co vivir aldeán, foi a curia, a "xustiza". Orgaización de xente avispada —de "moita travesura" dicíase enantes dun mozo bo siloxístico na aula ou do esquirbán miñato non apañado nin en foxo lobeiro nin en raparoleira gaiola— grave ou maliciosa conforme ós ventos. Ela consideraba o vivir e o ser primario i elementar da aldea, como ouxeto litixioso ou sempre en "potentia propinqua" de sélo. Ulía o pleito con narices de can guicho. Inzaba de ruís hervellacas e lamigosas follateiras os herbales, as searas. De hedras as paredes millor enteiradas e capeadas pra se esborrallaren. Era a consumición dos patrimoños mestos ou frouxos. Co seu luxo e bizantinismo de xurisprudencia sopraba e abaneaba a primeira brasa de xenreira e de envexa. Tiña abanos de dereito e de trunfo pra tódolos pecados capidales. Afalagaba con fina técnica, a faculdade menos doado de desenvolvimento e groria do home inmerso nos calmos ciclos aldeás: a intelixencia. E co ela o poder. O mundo e a paisaxe curial é todo ó rivés do senso "retabular", ainda misturándose ás veces polas artes que trocaron en avaricia, orguleza e vaidade o fondo, o esencial amor case místeco do home galego pola terra e os bens herdados ou engadidos a un patrimoño entranado na alma como presencia dos familiares antigos e os vindeiros. O barroquismo decorativo da xente galega, o seu pulante vexetar e gosto polas belidas e graves composicións das riquezas foi bastardeado pola siloxística curial. Houbo momentos e comarcas nas que o andacio poderíase representare na carta xeográfica. O curial a súa sombra e as súas vítimas, non camiñan diante un retábulo. Van esborrallando porteleiras, afastando regos, maquiando marcos, ensilveirando vieiros, facéndolle a "saia" a carballos antigos, sementando o xoio e grama na herdade dos sucos craros como regoados pensamentos. Son xente de raposeira condición, malmente espallada como si fora herdo de galegos.

Outros "mundos" e paisaxes descóbrense na aldea. Moi valiosos os da campía espreitada como parque cazadeiro. Pro non podemos fuxir á intención centrosa do noso estudo. No cal non quixeramos estabrecere unha aldea vedraia e histórica —a do XIX no cerne, aínda— no tempo decorrido e pra sempre lonxana. Pois pensamos ser o eixe e cerne da aldea, da parroquia galega, unha rexa, unha adaman-

tina forza enxamáis esgotada, por moitos perigos e chamamentos enfeblecida, como nistes tempos nosos, pro sempre viva, podente nas súas mesmas pousas. Enerxía do esprito non satisfeito nos termos craros e fixos somentes, tamén manifesto nos devagares e nas longas agardas. Baixo o sol das colleitas cos dispaciosos luares do outono.

Patriarcalismo e parroquia

As comunidás sociaes pódense estudar asegún o inzamento das súas raíces. Ademíranse os arquiteitos de hoxe da cativeza dos alicerces de grandes e mañíficas construciós, pazos, mosteiros, basílicas, dos millores tempos da plástica da Nosa Terra. Chamaba moito a lus e os hourizontes. Gostaban de povoar o espazo. Había moito terreo e as oficinas e dependenzas estabrecíanse compoñendo cortexo á casa. Locían os preparos. A cociña e o salón quentábanse con fogueiras. Había nelo un gostoso relembro dos lumes acesos nas cazatas, nas pelerinaxes. Soio nos castelos e nalgunhas grandes casas vilegas, se afondaban soterraños. Menos alicerces precisa a casa labrega. As máis veces, un fato de elas da mesma raigaña e descendencia procura unhas laxes, uns penedos. O groso das pedras, ou das forras, non aparella ca falla de cimentos. Trabállase i espállase a casa cos recios, as cortes e cortellos, os alboios, etc., en senso de superficie, adoitando moitas veces o lugar a semellanza de unha pirámide. Obedécese ó senso do camiño, pro non da rúa. A rúa nace ca vila. Na aldea, no lugar, ainda que seña da mesma descendencia, sempre vive e alenta un principio ou idea de praza faladeira e pra pousar. Pode ser vagante. Por causa do abrigo nun tempo e noutro do fresco. Si non un fato de castañeiros, e a fonte, ou a aira, unha figueira abonda e unha laxe asoellada. Falar nas portas denota un afastamento.

Temos falado, i é ben coñecida, da continuidade da parroquia. Pro o lugar, ou povo, ou tamén barrio ou bairro pode desaparecere deixando cativas ou ningunhas sinás. Os "formales" das casas eran ben logo envolveitos e manxados pola vizosa follateira. E ás veces as hedras, os loureiros, os érbedos, as mimosas, asegún os estaxes e climas, sinalan os antigos lugares millor do que unhas pedras labradas, pois os membros nobles da casa, lumieiras, soleiras, lareiras, eran levados doadamente. E artellados noutras coustruciós.

Pro si ás veces do lugar non fica outra memoria da que a gardada nos documentos de entrambilicada letra antiga, non morre a parroquia. As súas raíces son longas, rexas e superficiás. Teñen case tanta valencia as terras como as casas. As nabeiras, as herdades, os terreos, os montes, isa longal e grave aureola das parroquias ou dos lugares. Máis do que as cidades cos seus moimentos seculares, cas súas plásticas e literarias memorias, gardan as parroquias nas súas teituras o deveñir impresioante de unha historia sin persoalidás, máino decorrer das augas do tempo por cánles pouco a pouco afondados. Case sempre a parroquia, dun soio, ou de algús lugares, conserva a condición e limitación de unha grande casa ou institución —torre, pazo, e dende logo e eirexa cos seus destrales, prioirato, tulla, obra

pía— que tolle o seu desenrolo e pesa moito impedindo un espallamento en rodopío. Ademáis case sempre os seus marcos e parés pechan os millores terréos, cobren as súas mansiós os bocados máis raiosos, e abrigosos, do chán. E infindas veces a historia dun lugar, ou de unha parroquia inteira máis raramente, técese das relaciós, boas ou maas, co podente veciño, o cal aínda desaparecido fica como sombra agasallada ou maldizoada na memoria. Por elo é moi intresante na historia rural o determinar os povos e lugares soio de labregos, por máis que a urdime de dereitos, foros, serventíos, só deixe ceibes moi poucos espacios.

Hai un senso do lugar, e outro da parroquia. E tamén agrupamentos de lugares afins entre eles, drento de unha mesma parroquia. Elo pende moito do releve e dos cultivos. Tamén das xineas. Entre os labregos da videira e os do pan estabrécense as variaciós de difrentes xéneros de vida. De abondo comarcas de val chegan case ó monocultivo da vide, con todos os traballos e pequenas artes demandadas por aquil. As bocarribeiras e montanas desenvolven maior variedade de cultivos; e medra en xeneral do val á serra nunha escada solene, como o espallárese dos hourizontes, as formas prologales ou epilogales do pastoreo, e co il a medra en circos dos bes que podemos chamar máis "abstractos" por seren pouco detremiñados polo traballo: os pasteiros, os montes de toxo, os de leña. Conforme se deixa o cerne do lugar vai amingoando a fondura e o tecido do traballo. Despoixa dos carreiriños estreitos, dos bocados de terra coidada con mimo, veñen as boas nabeiras e as descobertas herdades. E síntese con máis solenidade o eixe cantor dun carro cando no ermo os camiños alónganse espallados, soio nalgús fondaes verdegan lameiros, e os siños da propiedade, xa case sempre comunal, son raros e febles demarcando as "sortes" do monte.

Estámonos referindo á aldea antiga. Chegóu no esencial deica o comén do noso século. Pra estabrecérense sincronismos de algunha valencia houberan sido precisos estudos moi axeitados. Dada a condición da tona humán da Galiza, as leis xeneraes teñen as súas quebras. Acontece ser as montanas e ainda as serras, máis mordiscadas e inxeridas por elementos alleeiros, do que os vales e as mariñas. Hoxe mesmo hai mariñas pontevedresas moi conservadoras, si iste termo se pode acoller. Nistas follas teimamos unha evocación máis ben caractereolóxica da parroquia pra nos seguintes afastados pescudar algús dos eixes e ritmos do seu trocamente de hoxe.

Cultura máxica. Poidéramos decir relixiosa. É preciso moito tino no uso das palabras. Rixe sempre a vella sentencia: "Nomina, Numina". O lugar decátase illado e protexido na noite caroal. Escúitase falar, rezar, rifar, latricar ós veciños. Coñécense os muxidos das vacas e os ladridos e ouveos do cadelo. Un bruidar de zocos, un trepar de bestas descoñecidos pon a todos sobre aviso. Saben como perto hai lugares da mesma parroquia. Entre éles pode haber espacios desertos e medoños. Pro o home e hastra a muller andan confiados pola parroquia. Xa non fora dos seus marcos, e menos si hai larganzas de monte. O medo e o respeto ó monte está vivo en todos. E tamén nos

pastores. Ocupan as súas sortes, que coñecen tan ben como os seus eidos o labrego. No ermo vaga o medo do indifinido, do botado fora, do bárbaro primitivo, e menos das bruxas e os difuntos. Hai outro perigo: o mesmo home da aldea vóltase "a bravo" no monte. E asina como a arada metódica e refreisiva molece e disciprina os caraiteres, a roza no monte e a corta da madeira lonxe dos povos, brutaliza, e por elo fuxen ainda hoxe as mulleres no ermo si albiscan ou coidan albiscare homes na roza.

O centro da parroquia, a eirexa, enteira ca reitoral e o adral, un comprexo de custante intrés en todos os pensamentos e conversas. Unha aitualidade despartida en dúas esferas representativas do vivir social: a que podemos chamar histórica, e a trascendente. Son moitas veces ben difíciles de difrenciar. Dende logo na eirexa cómprense os ridoos i esceas ispiradoiras e mantedoras do concepto e senso da vida que temos sinalado. Sobre de elo non voltaremos. Pro tamén co gallo da Misa encóntranse os veciños sen ouxeto algun particular, máis co sentimento de se confirmaren e fortaceren como membros aitivos da parroquia; pousar na rude e illada vida pra decatárense de *que son*, que esisten no mundo e na historia. Fálanse e míranse. Dende un domingo ó outro ten decorrido "un tempo" que non voltará. Esfarnaron as videiras, cantóu o cuco, albesceron as primeiras xiadas. Aconteceron cousas máis ou menos agardadas, pro tamén pode fallar algún dende a outra semán; e ó falárense os amigos e as familias, e sin falárense, ousérvase nunha ollada ó parecer indefrente á *usura do tempo nas vidas. O home descóbrese vedraio. A nena dos* días da seitura, semella ás poucas semáns unha moza. Por moito que se faga e se disimule, a disgracia e a fertuna demostran a súa operación nas facianas, no acento, no porte. Un refrexo da lei, acollido sempre cun respeto demarcante co medo, mañiféstase nos "papés" do concello, da Facenda, postos na parede ou na porta según costume. E figuranzas de mercado e de xusticia, conforme a ilustre tradición romana e medieval, se compren no adro como área común a todos os lugares e autorizada pola xudicatura trascendente dos difuntos en cuia veciñanza non pode disimulárese o engano.

Unha vivencia máxica e miragreira do mundo e os traballos e as horas. O labrego antigo descoñecía o aburrimento. O "non se me vai o tempo" do home ou da moza obrigado uns cartos de hora ou moito tempo a pousar na porta do abogado au agardare un coche ou un tren, siñifica moito. Pois na aldea, no traballo e no folgo, un tempo decorre e ven outro, e ningún privado da súa siñificanza. Os traballos leviáns ou rexos cómprense en familia ou con outra xente, e sempre xerarquizados asegún unha orgaización na que cada ún ten o seu papel e loce o do xefe da casa como o de un patriarca. Pois ordea a malla ou a vendimia, guía os bois, as súas palabras, poucas e graves, soan cheas de sentido, son riduales as canciós e hastra as risadas. Opérase con bes de Deus e non hai movimento ou fala valeiras. Alentan no eido, e no arboredo, no carreto ou na destouza números antergos, agasalleiros ou perigosos, e os santiños do tempo e máis o consello ilustre dos antergos. Pra un esprito especulativo, te-

ñen valencia en diversas proporciós o "De correctiones rusticorum" do S. Martiño Dumiense e os exemprares socedidos da Leenda Dourada. Cando opera toda a casa ou todo o lugar, o traballo adequire a mensura e a composición de unha obra escenificada. Como na malla, na sega, na vendima e outras desenroladas e compridas por homes, mulleres e nenos. A muller fía, remenda, enforna, cociña, lava, maza o liño, pon a asoellar as meadas, desengrola todas as tarefas adeprendidas pola tradición, e acompasadas nunha ordeación cósmica ó xiro do día, do mes, das sazós. Alenta a aldea no sistema ptolemáico de unha economía pechada. O trocamento goberna moitas relaciós. Comérciase na feira. Moi raro se vai á tenda na vila e na cidade. O ano decorre nun tecido de relaciós agardadas. Niste sistema de moi cativa latitude prá iniciativa individual o ánimo se non decata pexado no senso de unha constitución espartana ou comunista. Nístas, intelixentes, demarcadas nunha práitica de deberes, ó cal se lle non nega a posibilidade de outos caraiteres estoicos ó seu xeito e un senso craro da fradernidade humán —unha fradernidade humán podemos dicir— falla a groria e o perigo do maxinar fermosas ou terríbeles realidás fora ou moi drento das normas de cada un día. Pois o orden herdado siñifica unha discipriña sufincada na paixón, e se desenvolve sempre envolveito nas chamadas do maxinar. O labrego brutamonte é instintivo. O esperto gosta da novidade, sempre envolveita como unha recompensa no empirismo, e garda e goberna equipos de atención e lembranza pra as esferas maxinativas. A súa esencial paixón, a terra, o gando, o ben, non perden o seu tono e o seu rango prehistórico. O home e o gando fixeron un páito. En xeneral a vida do labrego está composta de paitos. Cos santiños ou co demo. Hai de ouservalos. E ás veces respeito de us e dos outros, unha fina pillería val tanto ou quezáis máis do que a virtude. Ténse mallado demáis na retranca e ó trasacordo da nosa xente rural. Elo, nos comentaristas de boa fe, que algús hai ainda que poucos, remanece da falla de información. Pois do moito exercicio de páitos de todo xénero pode xurdir unha estratexia de desconfianza i espera. Non toda a culpa ha de pesare nos xuristas e as prácticas procesaes. Que siñifican tamén outros páitos. O Foro, acordanza vaga e "status quo" bambeante, non asisado, nin sinxelo, remata de dibuxar o mundo de páitos do Faustus labrego. Cos santiños patrós e abogosos de tódolos males, ca bruxa e as bruxas, cos difuntos. De eiquí o medo como dimensión, pro tamén a groria dos saberes das cousas "inefábeles", o dominio da noite e a aseguranza do comprimento do destino retabular. Outros medos califican ó noso tempo. E xa na aldea se percibiron en canto o moucho deixóu de agoirar e os S. S. Francisco e Mingos, homildosiños e amigos dos probes deixaron de entoar as preces polos bos difuntiños nos enterros e añales de poucos capotes.

A relación cas ánemas tamén mantén a persoalidade despóis da morte. Unha cárrega hoxe considerada como asoballante e rallante, o dezmo, era pró cerne paisano como unha participación nas luces do altar, das belezas do culto, do vivir dos estudantes, do vivir dos estudantes e dos cregos —dinantes na aldea os verdadeiros estudantes

eran os da carreira eclesiástica— dos froitos do pomar e das cebolas do terreo, do mel dos favos como das pareduras da vaca ou as carradas de toxo. Voltando á imaxe ptolemáica, pensemos como, moi apegado á terra, o paisán ollaba sempre con ademiración pra a esfera superior das estrelas e do azul. E ainda no vivir cotián podíase reducire a unha probeza e bastardía de sentimentos, ou a un equipo de instintos. Mais o mesmo home en viaxe, i en romaxe, deixábase engaiolar dende por o pé fora da soleira da casa no universo dos mitos vellos que mal avencellados lle saían ó camiño, e afundíase nos vieiros cinguidos de pomas de ouro e recenderes de pirliteiro, da pormesa. Cada romaxe alumeaba a chama faladora do lume ou do luceiro e acedaba o bico torto das maorazgas ben herdadas en meigallos.

O leente dirá, pensando: "A Idade Media inda despóis das Cortes de Cádiz". Si o mundo respondía a unha perfeución derramada polos pecados dos homes, a parroquia ó seu xeito tamén ofercía o esquema dun mundo bon, e ás veces conquerido. No labrego e na parroquia a ordeación das cousas e das vidas non era a "ilustrada". Moi fino e listo no desfacer nós e choutar foxos, o seu ser apañado non se obrigaba a unha tábua racional de valores. O "pazo" no XVIII, o señorío e o seu exempro e veciñanza exercía, nalgús, en poucos casos a súa aición boa e conteste. E houbo inicios e hastra perfeuciós de un patriarcalismo. Vivindo o labrego o símbolo, non podía nin teimaba razoalo. Deiquí a estraneza didiante do cuestionario do etnógrafo e do folklorista. O calar, a fuxida por outros arrodeos, non son incivilidade. Son estraneza didiante dun atrevemento, de unha impiedade ou millor do roubo de un ben propio. Unha impiedade arrincar a belida planta pra lle estudar as raíces.

E tamén o leente pensará si nos pexan os vencellos dourados dunha idade arcádica, e a mau tenta esquencemos as fames e os piollos, a esterqueira dos leitos de cosco, veciños e non millores que o pallugueiro dos "da vista baixa", as doenzas crudeis, a barbarie dos fungueirazos nas romerías, a apetencia xorda e marmolexante de liberdade ás veces estoupante en intrés de revolución. Moitos cadros poderíamos dibuxare, os máis de información herdada co ese releve das cousas ditas ós netos polas abóas de caráiter enérxico e xusticieiro. Mais a fame e a podremia cedían diante o senso mitolóxico e relixioso do mundo. E iste senso e vivencia fixo e mantivo a continuidade da alma galega. Non era condición do mundo ensoado a ruindade do mundo cotián. A rebeldía labrega sempre fervendo baixo, apenas xurdía na superficie pola vixilancia da Curia e os seus ministros e afeizoados. E a Curia sabía moi ben —moito millor do que os conformes ca nativa hipocresía— o amor desesperado, ardente, do labrego polo seu ben. E por iso un embargo facía tremar, e ós máis valentes tumbalobos lles batea a oco o curazón ó decatárense apreixados nunha fórmula curial. E máxica tamén. Tense escrito de abondo, pro sempre quezáis con pouca craridade, arredor da revolta agraria —e fadal, sin xefes, como unha forza nova da natureza— a piques de abourar a Galiza no XVIII e da lei a tempo e a modo de

Carlos III. Lembremos o sonado "Jack London" contra os señores da terra e os bernaldos de Hoya, e a "conxuración das feiras"; e polos mesmos anos o movimento da Ulloa, da "partida da Ulloa" de cuio remate dáse cabal razón, sen chegar ó fondo do problema, no "Retrato Histórico" do bispo Quevedo e Cardeal, por o fino humanista Bedoya. Os humanista non entendían a Galiza. Soio comezóu a ser coñecida e, ó tempo con amor de coñecemento, amada polos filólogos. E por os románticos, entre nós, por pouca ventura, non filólogos demáis. Por élo medra nos nosos días a estimanza polos regos de vida abertos e levados dreitos polo P. M. Sarmento. Tamén siñifica moito a aititude paisán descontra da política liberal, apesares das leises desamortizadoras. Abondan tres rexos momentos, algún de longos anos: o San Pedro Mártir do 1811 en Sant Iago de Compostela, a tremenda guerra paisana contra os franceses, no 1809, a fonda raigaña tradizoalista da aldea, en espalladas terras galegas nas guerras carlistas.

Acontece cos historiadores o mesmo dos ouservadores lixeiros da paisaxe. Non chegan ós fondos acordes. Na historia moderna da Galiza, terra non dona de unha figura política de seu, porque lla arrincaron, precísase afondar moito e con tino deica as augas vivas. É un suceder interno. E demáis encoberto polo desacordo das cidades e as vilas imitadoiras, e da aldea. Pois apesares da marea viva da campía, as cidades, e nelas os artesáns, figuraban como moi alonxadas illas torreadas de indefrencia e unha mistura de medo i esdén.

O COMÉN DA METAMORFOSIS

Dende o XVIII principia a invasión comercial da Galiza polos maragatos, sanabreses, zamoranos, xentes de Segovia, de Arévalo, rioxanos, campesinos de difrentes povos e xineas, "cervatos" ou xentes de Villar de Ciervos, moi adicados a variados contrabandos e matuteros "a nativitate", verdadeira teima dos "axentes do resguardo". Dos variados resguardos, como o do estanque do sal cuios gardadores se chamaban coteiros. Mais a grande, espallada e forte tentación dos xéneros de comercio, a da tenda, fortécese no derradeiro tercio do XIX, e medra deica hoxe. Axudaron ás estradas, á seguridade dos camiños, á emigración co exempro de outras terras, e ó novo diñeiro. Tivo moita valencia o trocamento do senso da riqueza en todas as estaxes, dende os anos 80 e 90, e con forza raiolante, segura e máina, dende as cidades o señorío afaise ó diñeiro abstracto dos Bancos; e o "papel del Estado", unha forma de riqueza de orixen liberal, aparez en grandes i en medianas fortunas cas trimensales cortas do cupón en troques das seituras dos agros, as escascas e as vendimas, na perceución de rendimentos. A grande masa de terras e de foros botada ó mercado pola venda dos mostrencos ecresiásticos e as partillas dos maorazgos, producíu moitas maréas de centenes, isabelinas, duros e billetes en grande volume deitados na Débida Pública. Nas herencias deixábanxe as fillas pra libralas de loitar cos paisanos. Gardemos a siñificanza diste verbo: loitar. Siñifica a ferida

case mortal da unidade do señorío e do labrego. A parroquia pode vivir sen o señorío. Mais o consorcio das raíces das duas estaxes na terra daba a millor versión do esquema da aldea. Ca fuxida da fidalguía ven a "loita". Dous tipos de riqueza. Nos antigos pazos e pequenas moradas afidalgadas estimábanse as herdades e as medas, os cabaceiros —ou "espigueiros" dos portugueses— as parexas de bois co mesmo senso patriarcal do labrego. A priguiza do señor folgaba co ondeante cerrizo rubro de unha nova emprega, a decoración de ácios de unha parreira, o anaco de tenro trebo que soio nunha noite encobre a fouce esquecida. Despoixa, e xa dende a segunda época "isabelina", a mesma priguiza consómese na mesa da oficina e no diván, o "puff" e o tapete verde do casino. En canto as máis das donas comezaron a se aledare ca visita do viaxante catalán e a recibiren os catálogos de París, ollaron con medo, estraneza e noxo as teas e o liño, as mantas da casa, e por afindade de sistemas a economía de matanzas, fornadas, doces caseños. Axudóu nas terras ribeiráns o estrago da filoxera. Cos abós —e máis do que eles as abóas— nádos na derradeira década de Fernando VIII, morreron as vellas fidalguías. Naceu o problema, primeiro inquedanza, de se liberdare de aquil pasado. Iste proceso no seu decorrer centroso pódese ter xa por rematado. Moita terra pasóu a comerciantes. Eles tiñan o diñeiro. Outra, sobretodo a estesa e ben orgaizada en patrimoños de outa nobreza, ós adeministradores. Case sempre curiales. Notemos a relación do adeministrador en todas as súas estaxes. Xa dende a orgaización dos foros cos labregos. Istes ainda demoraron us tres coartos de século en se adoitar ó diñeiro abstracto. En verdade, a evolución nas cidades e vilas de achegadas raíz labrega e as aldeas, foi a mesma. Soio hai difrencia no ritmo. As novas estradas —as do 50 ó 70, a vía férrea— tanxentes ós centros antigos, produciron arterias, primeiro arrabaldos, ben logo rúas, dereitas con paradores e mesós, logo fondas, almacés, boticas. A estroitura cupular ou en piña da vila e da antiga aldea foise reducindo primeiro a orgulleza i esdén —a aldea cerna ollaba con noxo á "xente de tralla"—, pouco a pouco a un segundo termo. En centros de pouco forteza quedóu decapitada. Bulía a vida por outras canles. Xa non corredoiras e calexas estrumadas, ou rúas de recantos sombrizos e pedras de armas. Nas vías novas —pensamos ainda non sendo galega na "Reitoría" de Astorga— falábase rexo zamorano, contábase por sacos de fariñas e mazos de follas de bacallau. Os paisanos e os tendeiros se non entenderon ben en moito tempo. Ademirábase —e notemos o caso— tanto polos fidalgos, do agro e da cidade, como polos labregos, o esprito da craridade, o traballo metódico, a ouxetividade dos castelás. Se non impuxeron somentes polo poder político, a Chancillería de Valladolid, a literatura, a Universidade, sinón tamén polo traballo e aforro de tempo. As calidás ademiradas nos anglosaxós. Como sempre, o amor encarregóuse dos inxertos.

Eran de vello coñecidas na aldea as "riazas", "zaragozas", "tarazonas", xéneros graves, importados en reata, mercados nas feiras, nas tendas enciclopédicas onde había papel de barba e de estraza,

uvas pasas, viño de Málaga, candelas, candelorios, pólvora, ferramentas, cerámicas. Os labregos adequirían con tento xéneros de moita dura. As monteiras e os puchos fóronse esquencendo. No tempo derradeiro de Isabel, e no principiar da Restauración houbo nos homes da aldea unha verdadeira manía polos sombreiros: portugueses, paveros, de "hule", etc. As mulleres máis conservadoras, ben logo caíron na grande tentación dos panos da cabeza. Algunha grande casa i empresa ben alicerzada na Galiza, débelle o millor das súas finanzas ó gosto femenino de encadrar a faciana, vella, nova, riseira, grave, no amparo e decoración frolar do pano. Ben logo o pano foi un lingoaxe. Pola coor, o dibuxo, e millor a maneira de arranxalo. Fixo o papel dos leques ou abanos nas donas das cidades. Quen inventóu e introducíu aquila moda na Galiza foi o millor psicólogo da idade contemporánea.

Un esprito ó Balzac houbera estudado a entrada e trunfo do algodón na nosa terra, e persoalizádoo en entes novelados.

Todos os trocamentos da economía do mundo, en operar enxergábel ou en malladas de raiolas invisíbeles, axudan á metamorfosis da economía pechada da aldea. Nun tempo das fames de Irlanda un grande comerciante e banqueiro de Ourense tívose que vindicare púbricamente da acusación de acaparar millo no seu almacén pra vender naquila illa. En xeneral unhas ducias de familias carregan ca responsabilidade exterior do trocamento da economía da aldea. Eran aplausados. Era un progreso. O seu símbolo, a vela branca e fina dinantes reservada á Eirexa. Despóis o petróleo, ou "o gas portátil". Era o "siglo de las luces". Os progresistas de todas as tonalidás —os de bigote de moco e mosca ó "moderado", os de perilla e longo bigote ó Romero Ortiz— emocionábanse mirando un quinqué no gabinete do crego ou do fidalgo, como si o velón de óleo aceso con "pajuelas" cheirara a "Barbara, Celarent...", dereito canónico de "rabo torvo" ó Van Spen ou disquisiciós de dereito román sobre a "quarta macedónica". Ainda lembramos nós as ilusiós de moitas como un trunfo da esprito e da cultura, ó mirar o conductor do tranvía eléctrico en lugar do cocheiro das mulas. A estrada leva consigo outra xente, outros traballos. O carlismo aldeán, ben difrente do político e dinástico, foi máis vencido pola limpeza, craridade e ordeación das carreteras que polo dereito de sufraxio e outras ventaxas.

Apenas é preciso insistire na infruencia da emigración. O que voltaba traguía hábitos cidadáns e facía ostentación de eles. Mercaba na vila, sabía perdelo tempo, en poucos anos locía o que enxamáis podían xeneraciós enteiras na aldea. O Estado, a sistemática oficial —na Xusticia, na Adeministración, no gubernativo, no ensiño— comezóu despoixa do 1830 xa de maneira crara, a traballar cun senso de lóxica e craridade no brumento ser galego das campías como colonos puritanos na verde frolesta americán.

Espreitada dende o cerne da aldea a historia política do século XIX, tendo algunha semellanza co proceso da romanización, se desenvolve ca metódica de instaurar un novo estado lóxico, craro,

apelando á orgaización das relaciós sociaes conforme a principios considerados como subxacentes na conciencia dos homes; igual no cabaleiro afeito ás cazatas outonizas e ás dispaciosas priguizas didiante o podente lume do salón, e no labrego coidadoso de pechar con dozura as portas pra non mancar ás ánemas e de rubir certa noite de Nadal a un outeiro a se informar cal gobernaría, si Saturno ou Marte no ano vindeiro. Nas crases cultas, ainda chamadas "ilustradas" máis con outro senso que no XVIII dominaba un programa, nalgús caracteres un apostolado —sen chegar endexamáis ó heroísmo— de redención do agro. Misturábase ca boa intención o recordo de medos e angustias de nenos e de aldea. Contra as corredoiras, os cortellos, os petos de ánemas, os devotiños camposantos, estaban por igual conservadores e liberales e hastra carlistas. E dende logo contra a fala. Pensábana bárbara e raposeira. Como o cheiro do esterco mollado. Foi cando Sant Iago, como cidade principióu a ser aborrecida como síntesis podente dun pasado mundo de noxo. Alritaban os soportaes e as campás. Iste senso aínda non foi esquencido por algús dos poucos viventes alumnos da Universidade no derradeiro XIX e nos catro ou cinco anos primeiros do noso século. Mais o tema do enxuiciar as vivencias composteláns dende o comén da Restauración é merecente dun estudo de seu. De ir terá de ser capidoo centroso a influencia do Galeguismo literario e do militante no erguemento de Compostela.

Tampouco poidéramos niste ensaio pescudar por cales acomodamentos as institucións creadas polas Cortes de Cádiz e a política da súa escola —as Diputacións provinciás, os Xuzgados, os Rexistros, o Censo, o novo sistema de contribucións, etc.—, deixaron de ser consideradas revolucionarias i estranas pra figurar como rodas e aparellos no canso reloxio dos aburrimentos provinciales. Foron ó comén patrimoño e bandeira da nova burguesía, fortecida cas novas raíces dos patrimoños desamortizados e ben logo dos señores dos pazos que nin souperon defender a tradición nin se conservar arredados nun irónico volterianismo. En canto os señores —os donos de dereitos xurisdicionaes anque mínimos— sometéronse á ouservancia dos regoamentos municipás, fallóu unha enerxía da antiga aldea.

As máis valentes, as labregas, se non cederon no esencial, afixéronse a un hourizonte intemo, de seu, do foro interno, gardando non soio as vivencias chamadas en xeneral arcáicas por os psicólogos, sinon tamén o tesouro das ideas e sentimentos máis persoales nas relaciós da natureza, o amor, a morte, na calada dramática do esprito a cada paso máis envolveito e disimulado no sistema de fora, necesario pra a convivencia co Estado crecedeiro e as estaxes das xentes da cultura cidadán a cada intre tamén máis relazoadas ca aldea. Baixo as formas superficiás de unha suposta evolución, houbo primeiro unha aititude defensiva ben logo trocada en costume esmaltada de todos os procesos e aititús polos que é xeneralmente gabada e aldraxada a xente labrega. Zorrería, trasacordo, homildade, gracia bulreira, un xénero de humorismo de se decatar pequeno, brutaldade, esmorguismo. Fontes sempre deitando unha tristeira pro fadal

literatura. O proceso tivo de acontecer tamén noutros povos. Mais dil non informan as historias. Hai de o procurar como os bos cazadores procuran o "coq de brúyere" nas outonizas carballeiras da literatura. Da escrita con intención ou sen éla.

Un teatro de máscaras atopa dende fai séculos quen teime o teatro crítico da xente galega. Fallóu o entusiasmo e a xeneración heróica, polo dispacioso e longo adormecimento. Os xefes galegos foron poetas e nin siquer poetas populares. Unha feira, unha xuntanza de rendeiros non é unha asamblea popular, nin a aula das voces puras. Niste ángulo do pobo afeito á máscara, i enxamáis lle fallaron comerciantes delas, debemos enxergar o intre de hoxe da aldea galega. Os seus perigos no xuicio dos apaixoados de un patriarcalismo e unha democracia moderna suxeita ás leis dunha persoalidade de seu, non son maiores dos do medio XIX. Pro xurden máis craros, e sucédense moi aixiña.

Algunhas consideraciós arredor da aldea de hoxe

Fixemos algunhas realidás previas, aínda non nos determiñando a pechadas opiniós. Por de logo o fracaso máis que do socialismo clásico, do esquema moral e caractereolóxico do socialista na aldea. Outro síntoma da fonda antinomia aldea-vila. A pesares da xornaleira marea campesiña en todas as cidades galegas. Soio se garda o avencellamento relixioso con todo o complexo de cerimonias e conxuntos, en cuia participación o labrego deixa na casa ou na alforxa a máscara. Por élo é de primeira necesidade a liturxia en galego. Un probrema que envolve e afoga. Non vaian os nosos paisanos a mercar outras caretas a bon precio de moeda de verdade pra ouvir a Misa. Co latín os labregos —que o entendían ó seu modo— se consideraban honrados. Tratados como señores.

Nas cidades houbo i espallóu de abondo o caráiter puritano, ético, moi demarcado, pro dono de preciadas virtús. Non afillóu na aldea. En troques aconteceu o non agardado polos señores cheos de grimo e chamando ó fin do mundo diante as campañas agrarias de foguetes, músicas e grandes tópicos en castelán con algunhas concesiós ó galego, máis pra rir e acrarare os sobrecellos desmasiado apendellados polos graves problemas do caciquismo e os laudemios. E foi o facerse o paisano, o novo como comprimento necesario dun fito, o vello ca surpresa de unha comodidade non agardada, burgués. Sí, burgués. Non atopamos polo de agora, outros terán máis fortúa, palabra millor axeitada. Téñense composto ademirables estudos sobre a "morte" da moral burguesa. O tendeiro de 1850 xa rico, o "empleado" da Restauración, o fidalgo esquencido da noite de ouveares da aldea e orguloso dos farols concexiles e da beleza dos tídoos de 4% amortizable, eran outros burgueses, mais non moi outros. Os novos burgueses de hoxe non poñen telegramas polo gosto de se sentir comunicados sin ter de enviar un propio a cabalo, nin saen a mirar

os trens na estación pra se yingar das molladuras de osos das antigas "volantas" e "carrilanas".

O home coñécese máis nos folgos que nos traballos. E hai de mirar como na aldea se impoñen os folgos da cidade, con verdadeira tiranía. Elo agás da chamada da cidade. Moi grande e crecedeira. Non embargantes, e pola facilidade das comunicaciós e os outos precios das mantenzas, o labrego aveciñado por traballo ou empleo na cidade se non desartella da súa parroquia no grado que poidérase temer. E hastra coidamos que medra a sua estimanza por éla. A careta ás veces cansa e afoga.

Élo, ista profisión burguesa do labrego, débese á sua faculdade de se adoitar ós trocamentos económicos. Foi unha revolución xa pasada e ben difízle de estudar metódicamente —como todos os procesos compridos en silenzo— o da adoución do diñeiro abstracto pola xente máis apegada ó valor de unha queipa de espigas de maíz, os prodoitos de unha vaca, os rendementos de unha viña. Con moita maior sinxeleza do que os antigos burgueses aturan as crisis económicas, lles non asusta a pouca estimanza do diñeiro, xogan moi ben en todos os terreos esbaradizos, adóitanse a calquera clima económico. Por duas causas —as millor disposiciós— entre outras. A emigración os afixo ó espeitáculo dos capitás feitos máis apresa do que unha meda de boas dezmas de centeo i esborrallados máis axiña que unha parede de forras ó fallarlle as cápias. E,por riba de todo, a confianza no traballo, no propio esforzo.

O senso da propiedade fíxoo adoitar primeiro como lonxáa ilusión, despoixa, hoxe, como cousa facedeira, as formas da vida burguesa ou cidadán. Con difrencia de un século ou pouco máis, a evolución do paisano é paralela á da fidalguía. Soio que os labregos son manto social, como o estrume e os piñeiros e os fidalgos, conforme ó refrán poucos como os alciprestes.

Fai meio século remataron as mallas e a sua famosa orquéstrica de pértegos fai o mesmo tempo, pouco máis ou menos, do trunfo do motor nas comunicaciós con crecente espallamento das motos; se non pode determiñar, nalgunhas terras non rube de seis anos —ou un "lustro" aínda se diría no tempo dun bó coñecedor de foros, D. Xoán Manoel Paz Nóvoa— as mulleres non cocen nin enfornan como non sexa algunha empanada ou bica paseada por antoxo. E xa ninguén se lembra do liño. Ficaron as súas operaciós —poéticas, de liberación pra agasallo do amor e dos fogares de unha candura prisioeira i escurecida— ó nivel das tortas de landras de carballos do tempo dos castros. No tema e prano de hoxe non son doadas as ouservaciós definitivas. Fállanos información. Pro é evidente o trunfo da tenda e do vivir da tenda na aldea... Tamén paralelo, con difrencia temporal de máis dun século, co trunfo do comerciante na cidade. O comerciante, o antigo tendeiro case sempre alcuñado con sonado mote de guerra, rubiu os adarves e choutou as portadas dos fidalgos e dos antigos burgueses de consideración. Na aldea o tendeiro avillou o pipote do bon viño e meteu o arado na respetable nabeira

do petrucio, desconfiado do mostrador e das contas en papel de estraza e soio saisfeito do ben, honrado, i empetado na ucha e no arcaz.

O inzamento da tenda vai cinguido ó do bar. A antiga taberna e mesón alentan tras a barra ou o mostrador do bar.. Xa os homes se non xuntan a beber nas adegas. Nelas formábase opinión. Había logares enteirados soio de adegas. Pro nelas por natureza e tradición rexía unha xurisprudencia ou estilo de etiquetas. O bar é de todas as horas e todas as xentes e idades. Con moita rapidez chegou a televisión. Dinantes ensaiouse o cinema. Unha paixón na aldea, pro demarcada polo custe e a istalación. Co eles fortaleceuse o amor e senso do deporte. Cada día se estreitan máis en modas, e conversas, as distancias da aldea e a vila. A distribución das horas do bar, do paseo, do domingo vai sendo a mesma.

No fondo temos o abandóo crecedeiro do traballo do campo. Sobre diste mollo de problemas, psicolóxicos i económicos, históricos e legales, hai abondo de estudos, e aprícase, polo menos en parte, unha política estatal. Dende a segunda metade do século XVIII non houbo tanta literatura nin atención pró campo galego. No XIX non fallaron estudos nin melloras, pro case sempre cinguidos a comarcas ou aspeitos parciales. E non tratamos de problemas pesqueiros.

A falla de mán de obra é universal e de todos os oficios e artesanías. Non soio da Galiza e do agro. A pouca viva, demanda soldos dinantes soio de técnicos. Moitas fermosas revistas especializadas de países cultos e aventaxados na economía pubrícanse hoxe en forma ordinaria e reducen as suas entregas. Na Galiza fican patrimoños de labregos, e non soio de antigos fidalgos, a ermo. Téñense derramado colleitas de fermosos ácios por falla de mans vendimadoras. Xa poucos homes se astreven a rozar un toxal aínda regalado polos amos cansos do toxo avellado. Co gallo e programa da gandeiría, moitas terras, sen preparación, quedan a pasteiro. Un lameiro se non improvisa. Abonda cruzar parroquias fachendosas dinantes dos seus limpos lameiros esmeralda, pra vélos inzados de floripondios brancos i herbaxes ruíns. O bon agricultor galego, como o chino, ten de botar a mán á terra. Hoxe non quer deitar a rez. Drento de pouco será unha das máis tristeiras roinas do antigo mundo, a das viñas en sucalcos das Covas de Larouco e de outros fermosos tapices broslados do mesmo xeito. Supoña o leente exempros ás presas.

E non sinta un acento salaiante de vello. As cousas acontecen conformándose ó seu xeito a ciclos universaes. O home e a muller teñen outro senso do seu traballo. Emigran pra en pouco tempo outeñer unha riqueza que nos máis dos casos fai medrar as cidades. O galego na "Mittel Europe" e noutras terras non pode atinxir polo de agora os froitos da superior cultura. Serían precisos anos e xeneracións, e inda temos a espranza de que dinantes a Galiza sexa un moderno e verdadeiro fogar dos galegos. O problema varía respeito do das Indias. Neles tratábase somentes de niveles económicos. Hoxe o xénero de vida trócase na aldea moi de presa. Xurde o chalet, o

xardín. Influiron Venezuela e menos outras Américas no senso da arquiteitura de tipo individualista, mediterrán, enxoito.

Co crescemento do monte e do bosque, axudado e disposto polo Estado e as provincias en grandes constelaciós, semella en grandes proporciós fracasada a grande obra de destouza e traballo agrícola fino e progresivo, correspondente, en térmos xenerales, a un tempo que comeza no derradeiro tercio do XIX e se amesta nos primeiros trinta anos de iste século. Estase tentado a creer nun xénero de "corsi" e "ricorsi" ó estilo dun novo Giovanni Battista Vico enxergando o predomiño do bosque como nos días das trompas cinexéticas dos Altamiras e dos Montaor. Soio que nestora imponse un bosque sistemático, como son sistematizadas as podentes i esquencidas enerxías fluviás da Galiza.

Pro a nosa teima procura o ser íntimo do agro galego. Vivimos nil docemente asulagados. Non temos prexuicios e sabemos aturar i eispricar espeitáculos como o de unha antiga e fermosa viña de treixadura ilustre desinzada e convertida en lameiro. E xa hastra sentimos tenrura polas vacas austríacas. Unha Galiza leiteira e vacuna daríanos unha morna tristura. Pro sin humor e sin optimismo —con licencia do mestre C. Fernández de la Vega poda que haxa no humor un pesimismo que ten a caridade ou o bon gosto de se non definire deica os extremos lindeiros— pensamos gardar no seu fundo o labrego o senso da unidade da parroquia e os faitores do seu esprito. O estilo que chamamos dinantes burgués, quezáis levados polo peso da historia, vai sendo de outro xeito, e tende a unha conceición da vida inda non crara. Suceden as cousas na Galiza en función de todo o mundo. I en todo o mundo rexurden axudadas polas riquezas e a facilidade de movimentos proporcionadas pola técnica, as pequenas patrias. Cando máis creza un senso e feitío universal nas formas de vida ha ser meirande o gosto do particular, do xenuíno. Dinantes, na loita do home ca natureza empregábanse medios cativos prós nosos problemas máis ilustres e belidos. Ven despoixa o tempo do feio maquinismo. Témolo aturado os homes da nosa xeneración. Hoxe o maquinismo comeza a ser sotil, fino, axustado á mensura do home. O gosto pola paisaxe vai tendo un senso case xónico e filosófico pola coor, a auga, a lus. Vólvese por sutilización ó gosto dos catro elementos. Na aldea as tentaciós de hoxe, incruindo a regoada emigración a Mittel Europe, son menos noxentas do que as antigas. E gracias ó esprito de traballo e á aición dos poetas, a língoa galega rube a unha atmósfera brilante e xa necesaria pra moitos aleñtares. Hoxe, gracias a moitos trocamentos, de tipo e senso universal, a aldea galega —un "hoxe" de drento de algús anos, si bondosos númenes xusticieiros presiden os nosos destinos— semella millor disposta que nos días da "Campana de Anllons" ou dos "Aires da miña terra" pra recibire a sementeira de unha cultura remanecida das fondas raíces da aldea e frolida cas primaveiras de Europa. O esprito galego, aquil vivir retabular da campía, non está xunguido a un sentimento máxico. Pode ser un belido senso poético e relixioso, envolveito nos símbolos do destiño do home. Hoxe, na crisis da cencia e a sua superación,

millor que no XIX. Pois sabemos, imos sabendo, algús con tristura, os máis cunha case poética melancolía, como si a cencia non pode ser sinón de poucas e lonxáas minorías, as vivencias do esprito, a fermosa arelanza do inmorrente, teñen alimento nos campos da beleza, na vida máis armoñosa gracias ás facilidás da técnica. Non poideron seren valeiros tantos esforzos. Si unha "paz perpetua", millor unha alianza confesional e un xeito novo de patriarcalismo económico trunfaren no mundo, a Galiza ha ser, e precisamente polas suas condiciós que hoxe semellan negativas, unha das patrias favorecidas. Elo, no campo das forzas humáns, ten de remanecer da garda do noso esprito, da adautación de traballos modernos, da fuxida de imitanzas ben coñecidas. Sabemos moi ben da limpeza de alma, da intelixencia disposta, da capacidade de amor i espranza da nosa xente. De como as suas vinculaciós fondas do senso familiar do lugar e da parroquia, do amor e da morte e do alén da morte, non poden sofrir merma en canto a pureza e capacidade. Apesares de moitas acuguladas nubens cambeantes, enxergamos o nídio e sinxelo prefil da serra azul. E non desconfíamos de que o noso labrego chegue a non ter precisión de mercar outras máscaras e poda chegar, enteirado na Galiza úneca, xa non como estaxe, a vivir o seu íntemo mundo no hourizonte futuro da técnica e da política, ca mesma sinxeleza e reverencia dos días de froleceren as rosas mañanceiras dos ouros románicos e de se chegaren os S. S. Francisco e Mingos a cantaren as preces dos difuntos probes.

R. OTERO PEDRAYO

LA REALIDAD Y LA ESENCIA

REFLEXIONES EN TORNO AL PENSAMIENTO FILOSÓFICO DE XAVIER ZUBIRI

III

Valoración de la respuesta de Zubiri

Esta tercera parte de mi trabajo es, quizás, la más difícil. No se trata en ella simplemente de *exponer*, con todos los riesgos que ello supone, sino de algo más problemático y también más *expuesto*. Se trata de *valorar* o, si se devuelve a la palabra su ambivalente significado, de *criticar*. En efecto, la crítica no consiste sólo, como a veces suele creerse, en señalar limitaciones, sino también, complementariamente, en destacar la importancia de la obra en cuestión. Según la obra de que se trate, naturalmente, debe predominar uno u otro de los sentidos de la palabra *crítica*. Por otra parte, toda crítica se hace siempre desde un determinado punto de vista, desde una posición concreta y está condicionada por esta actitud inicial. He preferido, sin embargo, la palabra valoración a la palabra crítica. Mi toma de posición personal no quiere ser una crítica en el sentido corriente de la expresión ni tampoco ser una mera apología. Quiere limitarse a una reflexión serena, desde una actitud de discipulado intelectual, sobre el supuesto y la línea central del pensamiento de Zubiri, en la medida en que se manifiestan en la obra publicada, con objeto de señalar su importancia y fecundidad y las perspectivas intelectuales que nos ha dejado abiertas.

Casi resulta ocioso indicar que en mi exposición de la obra de Zubiri faltan muchos temas importantes. Me he limitado en ella a la línea de fuerza que, a mi parecer, orienta su pensamiento y le confiere sentido. Todo lo demás, aun siendo enormemente importante, es derivado. Por otra parte, hay en la obra, incoativamente, mucho más de lo que está en ella explícitamente desarrollado. Se insinúan *vías* a las que, por la fuerza misma de las cosas, el autor tiene que renunciar de momento. El libro es un modelo de atenimiento al tema y de contención intelectual. Es incontable el número de veces que Zubiri nos dice: "Esto nos llevaría a una teoría de... pero no es nuestro tema". Quedan ahí como "cabos sueltos" que algún día habrá de recoger.

Entre los temas insinuados en el libro, promesas de futuras obras, no puedo silenciar, al menos, una *teoría de la inteligencia*, a la que, por otra parte, Zubiri dedicó el curso 1951-52; un estudio sobre el

problema de la realidad, en la línea de la originación o fundamentación causal, que lo llevará a enfrentarse con el problema de una *metafísica extramundana,* complementaria de la *metafísica intramundana* expuesta en *Sobre la esencia,* considerada por su autor como el "exordio de la metafísica". Por último, su esperada *Antropología,* en la que viene trabajando desde hace muchos años. Como dato significativo, conviene saber que el libro *Sobre la esencia* nació precisamente de una nota que Zubiri pensaba poner a pie de página a su *Antropología* para aclarar el concepto de esencia. La prodigiosa mente de Zubiri se vio de tal manera atenazada por el tema que ya no pudo abandonarlo hasta llenar las quinientas páginas de su trascendental libro.

Antes de entrar de lleno en la valoración personal de la obra que me ocupa, quisiera referirme a la acogida que ha tenido en amplios sectores de la opinión.

La recepción del libro de Zubiri

La obra *Sobre la esencia* ha sorprendido profundamente al público intelectual ya que, si bien era esperado desde hacía tiempo un libro de Zubiri, no se sospechaba, sin embargo, que el libro iba a ser *éste.* Se sabía que Zubiri vivía instalado intelectualmente en la *actualidad* científica y filosófica, por radical exigencia de su propia idea de la filosofía. Incluso cabía pensar que esta manera de concebir la filosofía sería la responsable de que no se decidiera a publicar, porque los escritos *fijan* lo dicho y la *actualidad* es siempre cambiante. De pronto, sale a la luz un libro que, pese al impresionante éxito editorial y a los apresurados elogios que suscita, no deja de producir en buen número de lectores una cierta desazón. A todo el mundo le parece un libro extraordinario, *pero...* Y es que lo que muchos consideraban como *actualidad* no lo es, al parecer, para Zubiri. Algunos, desencantados, piensan que resulta *anacrónico* porque consideran que *mira al pasado* y significa no tanto *un paso adelante* como una *vuelta atrás.* Otros, pensando en el fondo lo mismo que los anteriores, se regocijan de ello y quisieran convertir la obra en un brote más de la filosofía *tradicional.* Algunos sectores, por su incapacidad para *ver* todo lo que excede los límites de lo *socio-económico,* piensan que se trata de una obra *ucrónica* y, por lo mismo, *neutral.* Los "metafísicos" a ultranza consideran la obra como meramente *científica.* A su parecer se trata de algo así como una *síntesis* espléndida de los resultados de la ciencia actual, pero sin rebasar el nivel de la ciencia. A los *positivistas* les parece una obra excesivamente *metafísica* y los *espiritualistas* la encuentran demasiado *materialista* por la importancia que Zubiri concede a lo *físico,* tomándolo como sinónimo de lo *real.* También entre los jóvenes excesivamente *idealistas* (pese a su declaración de *realismo* y de *positivismo*) y con no demasiada vocación intelectual estricta, ha podido ser recibida la obra como un libro de *evasión,* que no tiene *nada que decirles.* En el fondo de esta última actitud hay, quizás, una cierta resistencia a acep-

tar el riguroso atenimiento a la realidad y la profunda disciplina interna que el pensamiento de Zubiri exige.

Por último, un reducido número de personas se han propuesto llevar a cabo el penoso esfuerzo de penetrar, con auténtico sentido de la responsabilidad intelectual y con profundo respeto a las obras de la inteligencia, en el verdadero contenido del libro de Zubiri y han ido señalando no sólo su importancia sino también su actualidad.

Ahora bien, este hecho *negativo,* desde el punto de vista de la sociología de la cultura, debe hacernos reflexionar. ¿Cuántos son los lectores que se han esforzado en entender de verdad el libro de Zubiri desde las propias categorías en que está pensado? ¿No será que el libro apunta hacia un futuro que todavía no es actual y que constituirá la *salida* de la *situación cerrada* en que nos movemos intelectualmente? ¿Estamos realmente preparados para juzgarlo tan apresuradamente? ¿No será la comodidad mental y la inercia del pensar lo que nos impide hacer el esfuerzo que requiere su comprensión profunda?

Quisiera traer aquí unas palabras del propio Zubiri, en las que, al exponer la actitud de Kant frente a los "críticos" de su obra, Zubiri, de alguna manera y sin haberlo pretendido por supuesto, deja traslucir, a mi modo de ver, su propia actitud. En el libro reciente *Cinco lecciones de filosofía,* en el capítulo dedicado a Kant, nos dice: "Kant no se hizo ilusiones de que fuera comprendido. Para los unos, en efecto, la crítica de la razón era algo meramente negativo. Pero olvidan, dice Kant a los que así hablan, que esta crítica ha tenido la función eminentemente positiva de abrir el área de un nuevo modo de ciencia filosófica y el ámbito de la creencia... Para otros, se trataba en la *Crítica* kantiana de un juego enmarañado de palabras nuevas y de conceptos abstrusos. Al leer la recensión que alguien publicó de la *Crítica de la razón pura,* Kant nos dice que "es como si uno que jamás hubiese visto u oído hablar de geometría dijera al hojear la geometría de Euclides: "Este libro es una instrucción sistemática de dibujo lineal; el autor se sirve de un lenguaje especial para dar preceptos oscuros e incomprensibles que terminan por no decir nada más de lo que cualquiera podría llevar a cabo con un buen golpe de vista".

Volviendo de nuevo a nuestro tema, hemos de preguntarnos cuál es el *supuesto* de esta actitud de *incomprensión* ante la obra de Zubiri. En efecto, los escolásticos *tradicionalistas,* que conciben la filosofía como mero *comentario,* no aciertan a ver qué sentido tiene hacer una *nueva* metafísica porque piensan que la metafísica está hecha de una vez por todas y que, por tanto, la *tradición* es no sólo el presente sino también el futuro. Cabe hacer algún que otro "retoque" de detalle, pero no tiene sentido poner en cuestión los supuestos mismos del sistema. Los *positivistas* de todas las latitudes piden fidelidad a *lo positivo,* sin querer aceptar que el ámbito de lo positivo está fundado en el ámbito de la realidad y, de este modo, proclaman la imposibilidad y el *sinsentido* de toda pretendida metafísica; también, por tanto, de una *metafísica nueva.* Los marxistas, por su parte, pien-

san que toda *especulación* sobre la *esencia,* en un momento en que lo urgente es la radical transformación de las estructuras socio-económicas, significa una posición *reaccionaria,* ya que implica un retroceso de Marx a Hegel. Los rezagados del *existencialismo* tienden a considerar como *superado* lo que no se mueve en el plano estricto de la existencia humana.

El libro de Zubiri se sitúa "decidida y denodadamente", como ha subrayado mi maestro el Profesor Aranguren, frente a todas estas tendencias y escuelas del pensamiento *actual.* Tiene, pues, alguna justificación, al menos en un nivel superficial, la acusación de *inactualidad* de que es objeto, de un modo tácito o expreso, la línea de pensamiento de Zubiri.

Tradicionalidad, originalidad y actualidad del pensamiento de Zubiri

Ahora bien, tratemos de ver las cosas en un nivel de mayor profundidad. Enfrentándonos directamente con el pensamiento de Zubiri, nos encontramos con algo que, siendo plenamente actual es, a la vez, el concepto fundamental de este pensamiento: el concepto de *estructura.* Es ésta una de las palabras manejadas actualmente con más frecuencia. Todos hablamos constantemente de estructuras y de estructuralismo, lo mismo en el campo de la economía, de la sociología y de la psicología que en el terreno del lenguaje y también en el de la física, la biología y la matemática. Lo que ocurre es que, como ha subrayado el propio Zubiri, en nuestro tiempo las ideas se *usan,* pero no se *entienden.* Por eso nadie había hecho todavía, con suficiente radicalidad, una *teoría de la estructura en cuanto tal.* En Zubiri acontece la elevación de la *estructura* a concepto metafísico. Es éste, a mi parecer, uno de los grandes méritos de la obra de Zubiri y que le confiere una máxima actualidad. Nos presenta, como hemos visto, una concepción de la realidad como *sustantividad,* es decir, como *sistema* y una concepción de la esencia como *estructura.* La esencia es el principio estructural de la realidad, su momento fundante. La esencia, en este sentido, es algo que goza no sólo de una radical importancia sino también de una palpitante actualidad. Si a Zubiri no le molestara, con razón, que su pensamiento sea encasillado en ningún "ismo", podíamos caracterizarlo, en cierto modo, a mi parecer, como un *estructuralismo exigencial* o, si se prefiere, como un *exigencialismo estructural.*

Pero la filosofía de Zubiri es, además, profundamente *tradicional.* Es tradicional en la medida en que no está hecha de espaldas al pasado como, en cierto modo, la de Husserl, sino que cuenta con todo el esfuerzo filosófico humano (no digo occidental porque es sabido como Zubiri echa mano incluso de la filosofía india), teniendo actualizada, de este modo, toda la tradición filosófica, no para *repetirla* como el historicismo, ni para *destruirla* en el sentido de Heidegger, sino para "encontrarse con los demás filósofos en aquellas cosas sobre las que se filosofa", ya que "nada de lo que alguna

vez ha sucedido de veras carece de razón". Se trata, pues, no de "una mera curiosidad histórica" ni de un "legítimo deseo de información" sino de tomar la historia de los problemas filosóficos" como medio, en cierto modo dialéctico, para enfocar la visión de la esencia". De ahí que el "diálogo filosófico" de Zubiri no tenga el carácter de una "refutación" sino el de "una especie de primera aproximación por tanteos aporéticos a la correcta concepción" de la realidad. El enfrentamiento directo con la realidad misma, imprescindible al filósofo creador, y el ocuparse de la historia de la filosofía como "el movimiento mismo a que se ve sometida la inteligencia cuando intenta precisamente la ingente tarea de ponerse en marcha a *sí misma* desde su última raíz" son dos dimensiones complementarias de la verdadera actividad filosófica.

La filosofía de Zubiri es, pues, plenamente *tradicional* pero, en cambio, no es nada *tradicionalista*. Hay en ella una profunda *originalidad*, ya que se ve obligado a declarar la radical *insuficiencia* de todo el esfuerzo filosófico humano. La actitud de Zubiri no consiste en declarar a las filosofías anteriores como radicalmente *falsas* sino como radicalmente *insuficientes*. Y es que parte del supuesto de que, si bien el hombre por su inteligencia *está siempre en la realidad*, la intelección de la misma es un empeño abierto, constitutivamente inacabado, porque la realidad es de suyo inagotable para una inteligencia finita.

El supuesto fundamental de Zubiri y su alcance filosófico

La historia de la filosofía está llena de actitudes *contrapuestas*, en cierto modo *antinómicas*, de las que se derivan líneas de pensamiento *inconciliables*. Así, la contraposición Parménides-Heráclito, desde el origen mismo de la metafísica y gravitando enormemente en toda su historia; la contraposición Platón-Aristóteles, nunca plenamente superada; y, en otro orden de cosas, las *contraposiciones* realismo-idealismo, esencia-existencia, materia-espíritu. Todo gran pensador intenta *situarse* más allá de estas *antinomias* para tratar de superarlas desde la raíz misma de donde emergen. Así se van abriendo nuevas *vías* al pensar que, por lo general, acaban venciéndose de un lado. Pues bien, a mi parecer, Zubiri ha conseguido ganar un nivel de radicalidad tal que *desde* él es posible ver el lugar preciso donde se originan todas estas antinomias y ello le permite, de alguna manera, estar más allá de ellas, es decir, haberlas superado, con lo cual el pensamiento cobra una libertad y una riqueza insospechadas.

Vayamos por partes. El plano radical en que se mueve Zubiri efectivamente es *la realidad en cuanto realidad*. Con ello se sitúa más allá de la Fenomenología, *mostrando* su insuficiencia, ya que, como dice gráficamente a propósito de Husserl, "la realidad se le ha ido para siempre de las manos". La fenomenología no puede llegar a la comprensión de la realidad en cuanto tal porque se lo impide su propio punto de partida: lo que se manifiesta en la conciencia en tanto que se manifiesta. No busca *realidades* sino *evidencias*. No

quiere llegar a *realidades* evidentes sino a *evidencias* reales. No busca el saber de la *realidad absoluta* sino la realidad absoluta del *saber*. No quiere evidenciar la *realidad* sino realizar la *evidencia*.

La filosofía de Heidegger intenta superar el punto de vista fenomenológico situándose en la línea de la *comprensión del ser*. Se trata del *ser puro*, en contraposición con el *ente*. La filosofía de la realidad de Zubiri hace ver la *insuficiencia* de esta filosofía del ser sin recaer por ello en una filosofía del ente. Lo importante no está en captar el *sentido* del ser sino en aprehender la estructura esencial de la realidad. El ser no es algo *sustantivo*, que flote sobre sí mismo, sino algo meramente *respectivo* y supone, por tanto, la realidad. El ser no remite a la *nada* sino a la realidad. De ahí que resulte insatisfactorio el punto de vista del *tiempo* como horizonte de aprehensión de la realidad. El tiempo puede ser horizonte de comprensión del ser porque éste es constitutivamente *temporeo*, pero la realidad está más allá del ser y no es de suyo *temporea* sino *duradera*. La *duración* es una dimensión estructural de la realidad en cuanto tal y el tiempo no es sino una de las formas posibles de duración, justamente la *duración temporea*. El tiempo no es una realidad sustantiva sino un *carácter* de la realidad en cuanto *es*, es decir, un *carácter* del *ser*. El tiempo remite a la *duración* y ésta a la *realidad* duradera. Por ello no es posible considerar al hombre como un *puro acontecer* sino como una *realidad* que *acontece*. No consiste en una *duración temporea* sino en una *realidad* que dura temporeamente en cuanto que *es*. Por lo mismo, no se identifican *dejar de ser* y dejar de *tener realidad*. Dejar de ser es simplemente *dejar de estar en respectividad*, es decir, dejar de *estar en el mundo*. Precisamente, en cuanto el hombre por su inteligencia *está en realidad*, está *abierto*, de alguna manera, a lo *extramundano* y, por lo mismo, a lo extratemporeo.

Vemos, pues, cómo el punto de vista de la realidad en cuanto realidad *abre* al pensamiento actual perspectivas inéditas.

Veamos ahora la fecundidad de este punto de vista en orden a la superación de las *antinomias* antes señaladas.

En primer lugar, la *contraposición* Parménides-Heráclito. El contenido de esta contraposición consiste, como es sabido, en concebir lo real como algo *permanente, estático*, idéntico a sí mismo (Parménides), o bien como pura *fluencia*, como radical *devenir* (Heráclito). Es el problema de la conciliación del ser y el devenir. Para Parménides, sólo hay el *ser*: reduce la realidad al ser. Para Heráclito, sólo hay el *devenir*: disuelve la realidad en el devenir. La filosofía posterior se ha vencido siempre de uno de los lados de esta disyunción. Un ejemplo de ésto lo constituye el *racionalismo*, inclinándose del lado de Parménides, mientras que el *historicismo*, por su parte, se sitúa en la línea de Heráclito. Ahora bien, tanto la permanencia o identidad del ser como la fluencia o procesualidad del devenir suponen la *realidad* como *algo* que permanece o deviene de *suyo*. El momento de realidad como *de suyo* es previo a la permanencia y al devenir. La realidad intramundana es de suyo abierta, procesual

en su estructura misma, porque hay una verdadera génesis esencial, pero no consiste en *proceso*. Es primariamente *realidad* procesual. No hay realidad porque hay proceso sino que hay proceso porque hay realidad. El momento *estructural*, como momento fundante de la realidad, es previo al momento *procesual*. Lo mismo ocurre con la permanencia. La realidad sustantiva, la *sustantividad*, una vez constituída, es de suyo siempre "la" misma, nunca "lo" mismo. Es la realidad la que de suyo permanece y deviene. La filosofía de Zubiri, desde la realidad, permite dar razón del *ser* y del *devenir*.

Veamos ahora la contraposición Platón-Aristóteles. Es el problema del enfrentamiento *directo* con la realidad o de su contemplación *indirecta* desde la *idea*. Decía Ortega que Platón, para *acercarse* a la realidad, había empezado, paradójicamente, por volverle la espalda y *alejarse* de ella hasta llegar al *mundo de las ideas*, desde donde se había puesto a contemplarla. Su gran problema consistió en explicar cómo están las *ideas* en las *cosas*. La filosofía posterior no ha podido liberarse del influjo platónico en este sentido. Hasta ahora se creía que Aristóteles, en contraste con Platón, había ido directamente a las cosas para explicar desde ellas las ideas. Pues bien, Zubiri ha hecho ver que el propio Aristóteles, considerado como filósofo *realista* por antonomasia, se quedó a mitad de camino, ya que su aproximación a la realidad ha sido una aproximación *indirecta*, a través de la *definición*. El dar preferencia a la vía del *lógos* sobre la vía de la *realidad* le llevó a su concepto de esencia como correlato real de la definición. Con lo cual se le escapa la realidad de la cosa individual para no quedar de ella sino su momento *definible*. De ahí que lanzara la esencia por la línea de lo específico o quidditativo en vez de conceptuar la esencia constitutiva como principio estructurante de la cosa real. Desde esta perspectiva cobra sentido la tesis de que sólo cabe saber esencial de lo universal. Para Zubiri, precisamente porque lo primario es el enfrentamiento directo con las cosas mismas para descubrir en ellas su momento estructural, cabe un saber esencial de las realidades concretas, saber abierto, progrediente, constitutivamente inacabado. Por eso la línea de pensamiento de Zubiri no puede ser considerada, en rigor, como un *aristotelismo*, sino que está más allá de Aristóteles por su esforzado empeño en entender la realidad *desde* la realidad misma.

Sería interesante seguir viendo con un poco de detalle cómo el pensamiento de Zubiri consigue deshacer los "nudos gordianos" que se han ido formando en la trama del filosofar efectivo de la humanidad. Para no alargar excesivamente este trabajo voy a hacer una ligera referencia a algunos de los más importantes. El método de Zubiri es siempre el mismo. Consiste en elevarse por encima de las aparentes antinomias para descubrir el supuesto común en que están fundadas y superarlas desde la raíz.

Frente a la disyunción realismo-idealismo, Zubiri hace ver que el supuesto común es la identificación de ser y realidad. El realismo clásico es un realismo *desde el ser*, no desde la realidad. Por ello,

la filosofía de Zubiri es una filosofía de la realidad, pero no es, en rigor, un *realismo* en el sentido clásico, sino que está más allá de él. Hay que vencer la inercia mental de pensar según el esquema realismo-idealismo.

En cuanto a la contraposición esencia-existencia, la posición de Zubiri no es un *esencialismo*, porque su concepto de esencia es previo a la contraposición misma. De ahí que, por supuesto, tampoco sea *existencialista*. La esencia como el "de suyo" de la realidad es *anterior* a esencia y existencia en sentido clásico.

Por último, el pensamiento de Zubiri no es un *espiritualismo*, en contraposición con el *materialismo*, sino que también en este caso rebasa el esquema simplificado materia-espíritu.

En resumen, la respuesta filosófica de Zubiri a los problemas que nuestra situación intelectual tiene planteados es, a la vez, rigurosa, radical, fundamentante, iluminadora y enormemente fecunda.

En una conferencia sobre Hegel, pronunciada en Madrid, en 1931, con motivo de su centenario, las últimas palabras de Zubiri fueron éstas: "Esperemos que España, país de la luz y de la melancolía, se decida alguna vez a elevarse a conceptos metafísicos". Lo que entonces era esperanza se ha convertido hoy en realidad cumplida. *Sobre la esencia* es la obra de filosofía pura más importante que se ha escrito nunca en lengua castellana.

Sobre la esencia es también, a mi parecer, la obra de filosofía más importante publicada en Europa desde *Ser y tiempo* de Heidegger. Significa un paso decisivo en la historia de la filosofía y confiere a Zubiri el rango de figura de primer orden en la vanguardia del pensamiento actual.

JOSÉ MANTEIGA PEDRARES

Omar Kayyán, asegún o artista persa Mhamoud Sayah

AS RUBÁYIÁT DE OMAR KAYYÁM,

O ASTRÓNOMO-POETA DE PERSIA

TRADUCCIÓN Ó GALEGO
DA
VERSIÓN INGLESA
DE
EDWARD FITZGERALD

No ano de 1959 conmemórouse o Centenario da pubricación dunha das máis famosas obras de literatura inglesa. Un volume hoxe soado e que ten ademáis unha curiosa historia. No libro do que falamos rexurdiron frores da lírica e do pensamento, vellas xa de oito séculos, mais sempre louzanas e recedentes, trasprantadas dos xardíns orientaes do Irán ós non menos poéticos e románticos da nórdica Inglaterra; traguidas dende os tempos dos fastuosos Emperadores Alp Arslán e Malik Shah deica a época da máis poderosa Raíña-Emperadora da Edade Moderna; vertida a súa beleza da antiga e poética língoa persa no rico molde da fala inglesa, aínda non nacida cando Omar Khayyám escribira as súas incomparables "rubáiyát".

Cousa tamén estraordinaria —aquel pequeno volume que caíra, na data da súa saída do prelo, e por máis uns anos, no máis compreto silenzo nen unha soia crítica ou reseña en revistas ou xornaes, e indo a rematar axiña a edición enteira no caixón dos "restos de edición",

pra ser vendida a un penique o exemprar— xurdéu de súpeto, despóis do inicial esquecemento, como un dos éisitos literarios máis famosos que se teñen coñecido. Acollido coas ferventes loubanzas dos inteleituaes; pubricado nos seus millóns de exemprares no descurso de cen anos, en edición trás edición, dende as máis modestas até as luxosamente ilustradas; o presente favorito dos ingleses nos aniversarios e no Nadal; a máis loubada versión poética que endexamáis se teña feito dunha língoa a outra...

Omar Khayyám de Naishápúr

Era tal libro o que levaba por títduo "The Rubáiyát ob Omar Khayyám". O tradutor inglés que fixo a versión na súa língoa das estrofas orixinaes do poeta persa precedía os seus versos dunha nota biográfica titduada "Omar Khayyám, O Astrónomo-Poeta da Persia". Esta nota constaba principalmente da transcripción dun artigo pubricado na "Calcutta Review" no ano 1857, da autoría de Edward Cowell, amigo de Edward FitzGerald e o seu antigo profesor de persa. Fora tamén o propio Cowell quen lle tiña un ano antes brindado ó seu antigo alumno a copia dun manuscrito que contiña parte da obra do poeta oriental, presente que foi a orixen do fondo intrés de FitzGerald na poesía de Omar. Cowell tiña procurado os datos que foran a base do seu artigo na "Historia dos Asesinos" de Mirkond, na que se contiñan as Memorias, ou "Testamento", do Visir Nizám al Mulk, proteitor e amigo do autor orixinal das "Rubáiyát".

O que sigue é un resume das anteditas notas biográficas, ofereecidas por FitzGerald ós seus leitores, hai cen anos:

O poeta persa Omar Khayyám nacéu na cidade de Naishápúr, na segunda mitade do século XI. Na escola do sabio Imán Mowaffak foi compañeiro de estudos de Nizám al Mulk, que había ser máis tarde Visir dos Sultáns Alp Arslán e Malik Shah. Tamén foi Omar condiscípulo de Hasán ben Sabbáh, coñecido moitos anos máis tarde polo nome de "O Vello das Montañas", o medoño xefe da "Seita dos Asesinos". Cóntase que os tres estudantes conviñeran en que aquel que conquerise primeiro o poder e a riqueza compartiría a sua prosperidade cos seus antigos compañeiros. Foi a Nizám a quen máis depresa lle sorríu a Fortuna, pois como se dixo chegóu a acadar a eminencia do posto de Visir dos Sultáns da Persia.

Non se esquecéu o Visir de comprir a súa promesa, e cando Hasán se lle apresentóu, concedéulle o que íste máis anceiaba, un posto no goberno do país. Mailas ambicións do futuro "Vello das Montañas" non se atoparon satisfeitas, e ó pouco tempo conspiróu contra o seu proteitor e tivo que fuxir da Corte. Despóis de longas aventuras rematóu sendo o xefe da temibre "Seita dos Asesinos", os fanáticos fumadores de "hashish", que dende o Castelo de Alamút, inexpugnabre no seu outo rochedo, semeaban o terror no mundo musulmán. Pasados moitos anos, o propio Nizám foi vítima do puñal do desleigado e traicioeiro amigo da súa mocedade.

Tamén se achegóu Omar ó seu antigo compañeiro pra lle pedir o comprimento da antiga promesa. Mailas súas aspiracións eran ben outras que as de Hasán. Non quixo recebir do seu proteitor cárregos nen honras, e si máis tarde conqueríu gran renome como sabio astrónomo e gozou da proteición e o favor de dous Sultáns, foi en virtude dos seus propios merecementos. De Nizám somentes quixo aceitar unha pensión que lle permitise, nas súas propias verbas, "vivir nun curruncho, baixo a sombra da vosa fortuna, pra dende alí espallar o coñecimento das ventaxas da Cencia e pregar pola vosa vida e prosperidade". E de tal xeito, conta Nizám, vivéu e morréu Omar, "ocupado en gañar coñecimentos de todo xénero, sinaladamente da Astronomía, na que chegóu a unha moi outa eminencia".

Foi encarregado polo Sultán Malik Shah da reforma do antigo Calendario, na que se aproisimóu á esaititude do Gregoriano. Foi autor de diversos traballos científicos, entre eles un Tratado de Álxebra e unhas Táboas Astronómicas.

O seu "nome poético", Khayyám, quer decir "facedor de tendas", e conta a tradición que nalgunha época da sua vida traballóu neste oficio.

Omar Khayyám faleceu no ano 1123, según os datos que serviron de información a FitzGerald. Mailas posteriores investigacións fixaron a sua morte no ano 1131 ou 1132.

A aneidota final que del se nos relata garda unha conmovente armonía coa espresión das suas máis íntimas emocións poéticas tal como as coñecemos nas "Rubáiyát". Cóntase da seguinte forma no prefacio de vellos manuscritos dos seus poemas:

"Está escrito nas crónicas dos antigos que este Rei dos Sabios, Omar Khayyám, morréu en Naisháp̀ur no ano da Héxira 517; na Céncia non tivo rival —foi o verdadeiro cumio do seu tempo. Khwajah Nizámi de Samarcanda, que foi un dos seus alumnos, relata a seguinte historia: Teño conversado moitas veces co meu mestre Omar Khayyám, nalgún xardín; e un día díxome, «A miña coba ha estar nun lugar onde o vento Norte poida espallar rosas enriba dela». Maravilléime das verbas que falóu, máis decatéime de que non eran verbas valeiras. Anos máis tarde, cando me cadróu visitar Naisháp̀ur, fun deica o seu derradeiro lugar de repouso, e ¡alí estaba!, xustamente á beira dun xardín, e as árbores carregadas de froito alongaban as suas ponlas por enriba do muro do xardín e deixaban cair as frores sobre da sua tomba, de xeito que a lousa ficaba escondida debaixo delas".

Disfrotóu Omar dos favores de Sultáns e Visires e da ademiración de moitos homes insines do seu tempo, mais nin entón nin máis tarde chegóu a conquerir entre o seu pobo a popularidade e honra que merecía, nin a fama que gozaron outros poetas da sua terra. Sen dúbida eran as suas ideias de abondo atrevidas e o bastante arredadas da ortodoxia como pra gañarlle a xenreira daqueles de quenes se mofaba nos seus versos. Incluso parece que nalgunha ocasión foi ouxeto de persecucións, e que vivéu algún tempo no eisilio.

Os investigadores eruditos aconséllannos que non acreditemos na historia dos tres condiscípulos, posto que as datas dos seus respeitivos nacimentos non concordan coa sua posíbre coincidencia na escola do sabio Imán Mowaffak. En todo caso, o conto é bonito... e cantas outras historias, non confirmadas, pasan por boas.

I esto lévame a decir outra cousa. Iste volume non ten a pretensión pola miña parte, de ser máis que unha tradución do libro que hai cen anos se pubricóu na Inglaterra, baixo o tíduo "As Rubáiyát de Omar Khayyám, O Astrónomo-Poeta da Persia". É polo tanto lóxico que deixe o contido do volume inglés tal como se atopaba no orixinal e que respeite o que nel se nos apresenta, tanto no que se refire ó texto poético como no relativo ó prólogo e notas que escribéu FitzGerald. Sei que incruso se ten negado por algúns investigadores que o sabio Omar Khayyám, astrónomo e matemático, fose o autor das "rubáiyát" que inspiraron a versión inglesa. Coido, dado o caraiter diste volume, que non me compre a min opinar encol deste misterio, si é que eisiste. Mais tamén penso que debo decir que pra min o Sabio Omar e o Poeta Omar son a mesma persoa.

Algunhas das razóns que me levan a pensar así son as seguintes: No manuscrito atopado por Cowell na Biblioteca Bodleiana da Universidade de Oxford, coñecido polo "Manuscrito de Ouseley", e cúia data é a de 1460, figura un prefacio en prosa encol da figura de Omar Khayyám como autor das cuartetas que se atopan en dito manuscrito.

No libro "Atish-Kada", ou "Templo do Fogo", escrito por Adhar na Persia, entre os anos 1760 e 1779, e que contén poemas persas e biografías dos seus autores, atópase unha breve nota biográfica sobre Omar Khayyám de Naishápúr, precedendo trinta e unha das suas "rubáiyát".

Na anéidota onde se conta o que dixo o sabio Omar Khayyám, nun xardín da cidade de Balkh, encol das frores que desexaba cobrisen a sua tomba, e que Nizámi de Samarcanda relata nos seus "Chahár Maqála", escritos no ano 1156, apreséntasenos un home que se espresa esaitamente como o faría o autor das "rubáiyát", e as suas verbas coinciden no seu esprito cos sentimentos poéticos das famosas cuartetas. Xustamente como na obra do poeta se poden apreciar amostras do seu coñecimento da Céncia en xeral, e da Astronomía en particular. Merece citarse eiquí algo do que a este respeito dí FitzGerald no seu prólogo. "A Facultade Matemática, tamén, que rexía a sua Fantasía, e condensaba o seu verso até acadar unha Calidade e Cantidade descoñecidas na Poesía Persa, e cecáis na Oriental, contribuía pola sua mesma virtude a facelo menos popular entre os seus compatriotas... Omar foi o único Matemático entre os poetas da sua terra...".

Máis dun viaxeiro moderno ten relatado que ainda eisistía hai pouco a tradición poular de que o Omar Khayyám enterrado en Naishápúr, que é sen dúbida algunha o sabio matemático, foi un heterodoxo e un librepensador, xuicios axeitados á figura do poeta. Non é

probabre que as ideias dun astrónomo provocasen semellante repulsa no vulgo, oito séculos despóis da sua morte.

Na propia Inglaterra a identidade de sabio e poeta non ten sido posta en dúbida nistes cen anos, ainda que todos saben que moitas das cuartetas contidas no Manuscrito de Calcuta non son de Omar. Mais éstas foron xustamente as que FitzGerald non traducíu, por consideralas inferiores. Os máis recentes e autorizados estudos encol destas "rubáiyát" e da obra de FitzGerald —que son tres libros do Profesor A. J. Arberry, da Universidade de Cambridge, eminente experto na língoa e a literatura da Persia— non insinúan dúbida algunha de que Omar Khayyám, o Astrónomo de Naisháp̀ur, seña o autor das referidas cuartetas. Antes polo contrario, dedúcese destes volumes que o seu autor dá como un feito aceitado e sabido a identificación nunha mesma persona do Astrónomo e do Poeta.

O principal razonamento dos que poñen en dúbida a autoría das "rubáiyát" básase no feito de que os contemporáneos de Omar non fan alusión á obra poética do sabio de Naisháp̀ur. Máis non é ilóxico pensar que as aitividades poéticas do astrónomo, cecáis fosen consideradas polos demáis como un simple pasatempo sen importancia, ou incluso como unha extravagancia, en comparanza coa laboura científica do seu autor. E tamén se xulgase posibremente que non era prudente dar moita pubricidade a unhas ideias tan arredadas da ortodoxia reinante.

En todo caso coido que é lícito preguntar cómo aconteceu que si Omar Khayyám de Naisháp̀ur non foi o autor destas "rubáiyát", de tan outa coalidade poética, non lle foi atribuida a sua autoría, ó que parece, a ningún outro poeta. ¿Cómo non se falou xamáis de outro autor hipotético en toda a historia da literatura persa?

Mais, a final, nada máis convincente, para mín, da identidade do home de cencia e do poeta, que a indubidabre mistura das coalidades de un e outro tipo de mentalidade que tan craramente se amostran no conxunto desta obra.

Edward FitzGerald

O tradutor inglés de Omar Khayyám naceu en Bredfield, Condado de Suffolk, en 1809. Estudou na escola de Bury St. Edmunds, e na Universidade de Cambridge. Casóuse, en 1856, con Lucy Barton, filla dun poeta cuáquero.

Ainda que foi home cordial, caritativo, grato compañeiro, e sociable, preferíu a vida tranquila en diversas residencias ruraes do seu Condado natal, arredado dos convencionalismos sociaes e adicado á sua obra literaria, á xardinería e á navegación polas augas interiores da rexión de East Anglia. Contou entre os seus amigos a algunhas das principaes figuras literarias do seu tempo, entre elas Tennyson, Crabbe, Carlyle e Thackeray. Falecéu en 1883.

Na sua obra cóntanse varias traduciós do persa, alén das "Rubáiyát", outras do grego, principalmente de Esquilo, e a "tradución-adaptación" de seis obras de Calderón de la Barca.

No decurso dos anos anteriores á pubricación da sua versión das "Rubáiyát" de Omar Kháyám, FitzGerald tiña estado a estudar o idioma persa co seu amigo e profesor Edward Cowell. Denantes de adicarse á sua laboura máis famosa xa traducira algunha outra obra do persa ó inglés. No ano de 1856 Cowell descubríu na Biblioteca Bodleiana de Oxford un manuscrito persa, procedente da coleición de Sir William Ouseley. Iste manuscrito contiña cento cincoenta e oito "rubáyáit" de Omar Khayyám, e databa do ano 1460. Cowell, tivo a amistosa e feliz ideia, de cuia trascendencia para o porvir se non decataba, de facer unha copia do manuscrito e mandarlla ó seu antigo alumno. En 1857 Cowell foise á India, pra ocupar o cárrego de Profesor de Historia no "Presidency College" de Calcuta. Foi alí onde escribéu e pubricóu o traballo que lle servíu logo a FitzGerald pra facer a sua nota biográfica encol de Omar Khayyám. Dende a India tamén lle mandóu Cowell a FitzGerald a copia doutro manuscrito *alí eisistente, moi inferior* ó de Oxford, *e que contiña quinientas* deceséis cuartetas, das que moitas, porén, foron consideradas como alléas á obra de Omar, vista a sua inferior calidade poética.

FitzGerald traballóu durante tres anos na sua versión, e nise tempo mantivo unha longa correspondencia con Cowell. Nas suas cartas faise constante alusión á sua laboura e ás dificultades que nela atopaba. Tamén se deixa ver a fonda impresión que a obra de Omar tiña deixado no seu esprito, e con canta emoción e amor a estudaba e traducía. Cando xulgóu que o seu traballo estaba rematado fixo chegar unha seleición das cuartetas a unha revista londinense, na espranza de que fosen pubricadas, mais non tivo éisito no seu intento. Afinal resolveuse a custear el mesmo a impresión da sua obra, en número de douscentos cincoenta exemprares. No marzal do ano 1859 entregóu a edición compreta ó coñecido libreiro londinense Bernard Quaritch, pra a sua venda. O resultado non puido ser máis desafortunado. O silenzo encol do "Rubaiyat" foi absoluto. Non aparecéu un só comentario nas revistas literarias. Os anuncios pubricados por conta de FitzGerald tampouco deron resultado algún. Non consta que se vendese un só exemprar. A edición enteira foi parar ó caixón dos "restos de edición", onde calquera podía adequirir un volume a cambio dunha modesta moeda de cobre. Mais nin ainda a tal prezo se vendía. Pasaron máis de dous anos denantes de que alguén coa *intelixencia e a sensibilidade suficientes tivese por acaso* nas suas mans aquela xóia literaria e se decatase da sua valía. Despóis desto xa non se demoróu moito a difusión da boa nova. Axiña chegou a noticia ós compoñentes do grupo inteleitual máis importante daquela época, composto polos prerrafaelistas —pintores, poetas, críticos. Tanto a sua máis sinalada figura, o pintor e poeta Dante Gabriel Rossetti, como o tamén pintor Burne-Jones, o poeta Swinburne, o crítico John Ruskin, e moitos outros, se convertiron en ferventes ademiradores das "Rubáiyát" e do seu descoñecido tradutor, posto que o anonimato se mantivo ainda durante algúns anos. Swin-

burne calificóu a versión como "aquela tradución inglesa supremamente esquisita, soberanamente sen defeito na forma e a cor do verso, o que lle permite ós que descoñecen o Oriente saborear o tesouro e deleitarse na beleza da sua sabiduría". E Ruskin escribéu: "Endexamáis, deica iste dia, teño lido rén tan grorioso, na miña opinión, como iste poema, i eso é todo o que son capaz de decir encol del...".

En pouco tempo os "devotos" de Omar Khayyám foron medrando en número até dar lugar a un verdadeiro culto en torno as "Rubáiyát", que se refrexóu en numerosos i entusiastas estudos críticos, na sucesión de edicións, e incruso na fundación de "Clubs de Omar Khayyám" na Inglaterra e nos Estados Unidos. I esta popularidade tense mantido a través do decurso dun século, a pesares dos cambios nos gostos literarios. Edward FitzGerald coñecéu, pois, a satisfaición do éisito, inda que fose despóis dalguns anos de desenganos e desgostos. Denantes da sua morte, no ano 1883, pubricóu outras tres edicións das "Rubáiyát", con considerabres variacións na escolma das cuartetas e na sua ordeación, así como na interpretación dalgunhas verbas e frases, alén de engadir bastantes estrofas que non figuraban na primeira versión. Vese, pois, que FitzGerald non debéu ficar endexamáis enteiramente satisfeito do seu traballo, e que procuróu, ano trás ano, mellorar a sua interpretación da poesía de Omar. Sen dúbida el xulgaría que a sua derradeira versión era a mellor de todas. É curioso comprobar, porén, que todo iste traballo posterior non tivo maior trascendencia para a fama de FitzGerald. Tanto os seus leitores como a crítica literaria permañeceron fideles á versión orixinal, de 1859, ou seña á que eiquí se apresenta en galego; versión que ficóu consagrada como o verdadeiro e auténtico "Rubáiyát de Omar Khayyám".

Do mesmo xeito que hai un século que frorecen sen se murcharen as rosas líricas das "Rubáiyát" en língoa inglesa, tamén dende 1884 teñen frorecido cada primaveira sobre da tomba do insine tradutor, moitos días envolveita na friaxe das brétemas chegados do veciño Mar do Norte, unhas roseiras traguidas por garimosas mans dende o recendente xardín do lonxano Iram, onde repousan os restos mortaes de Omar Khayyám de Naisháp̀ur. Os pétalos irmáns esconden as lousas que cobren os corpos destes dous homes, cheos os dous de tristeira sensibilidade e dunha finamente escéptica visión da eisistencia, cuios espritos mostraron, como as rosas, a sua irmandade no pensamento, na saudade e na poesía, por riba do abismo dos séculos, e das difrenzas de relixións, de climas, de língoas e de razas...

Tradución e versión

Ben que non seña fácil espricarse por qué ten durado tanto a controversia, non remataron ainda os espertos comentaristas de discutiren o que hai de Omar e o que pertence a FitzGerald na versión inglesa das "Rubáiyát". A dúbida, certamente, xa non ten xus-

tificación algunha despóis da pubricación das traducións literaes do persa feitas polo Profesor Arberry. En xeral, as suas investigacións nos informan de que o tradutor inglés non poseía un dominio perfeito do idioma persa, e que eisisten certos indubidabres erros na sua interpretación de detalles do orixinal —inda que seña xusto facer constar que moitos deles proveñen dos defeitos dalgúns dos manuscritos que lle serviron de base pra a tradución.

Mais, afinal, os comentaristas nin engadiron nin restaron rén ó que ten verdadeira importancia —a beleza poética da versión de FitzGerald, que conserva intaito o seu prestixio literario. Poderá haber uns cantos erros na interpretación de verbas, mais non os hai no refrexo do pensamento de Omar e da esencia da sua poesía, nin na perfeición da forma poética que FitzGerald lle soupo dar no idioma inglés. A realidade fundamental é que o intérprete inglés levóu a cabo unha obra que se ten convertido nun clásico da literatura inglesa, nun gran poema por dereito propio.

Hemos reparar no feito de que o propio FitzGerald endexamáis tivo a pretensión de ser considerado como un tradutor literal. Como él mesmo escrebeu: "Supoño que moi poucas persoas se terán tomado tanto traballo nunha tradución como eu fixen; inda que certamente non foi coa teima de ser literal". E como dixo un crítico norteamericano, Charles Eliot Norton, un dos primeiros en espresar nunha revista literaria a sua ademiración pola obra de FitzGerald, "Somentes se lle pode chamar «tradutor» a falla dunha verba mellor, unha verba que espresase a transfusión do esprito poético dunha língoa a outra... Esta é a obra dun poeta inspirada pola obra dun poeta —non unha copia senón unha re-produción, non unha tradución senón a re-entrega dunha impresión poética".

A coalidade fundamental que tiña FitzGerald pra interpretar a obra de Omar era a sua afinidade cos sentimentos do poeta persa. Como afirma nunha das suas cartas a Cowell, "Vostede vé toda a sua beleza, máis non *sinte coel* nalgúns aspeitos como eu fago...". E noutra ocasión, "Coido, en verdade, que o vello Omar e máis ben propiedade miña que de vostede: el i eu somos máis semellantes ¿non lle parece?".

As "rubáiyát" de Omar Khayyám, asegún se atopaban nos manuscritos dos que dispuxo o seu interprete inglés, estaban ordeadas seguindo unha convención caraiterística da poesía persa en certas épocas, ou seña polo orde alfabético das rimas. Isto restáballe ó conxunto toda continuidade, toda posibilidade do desenrolo dunha ideia ó longo da sucesión das "rubáiyát". FitzGerald ordeóu as cuartetas asegún o seu propio criterio do que tiña sido o pensamento fundamental de Omar, aduviñado a través da confusión das "rubáiyát" tal como estaban nos manuscritos. Axuntóunas en grupos que mostraban afinidade, alternóu as tristeiras coas ledas, as sentimentaes coas escépticas, até darlle ó conxunto unha unidade e unha sinificación ben nidias, unha inconfundibre ideia central, no decorrer da progresión dende a ledicia do abrente deica a tristura da noite e da morte. Fa-

cendo, afinal, o que o propio tradutor chamóu "unha égloga teselada".

Pra conseguilo FitzGerald mistouróu en máis dunha ocasión elementos de duas "rubáiyát" pra facer unha sóia cuarteta, e outras veces fixo unha cuarteta compreta empregando somentes parte dunha "rubái". Mantivo a típica estructura da "rubái", na que rimaban os versos primeiro, segundo e coarto, e algunhas veces todolos catro.

No seu máis recente libro encol das "Rubáiyát" dí o Profesor Arberry, referíndose ó Manuscrito de Ouseley do ano 1460, "Os poemas, aparte dos dous primeiros e o derradeiro, están ordeados alfabéticamente, polas rimas, seguindo a moda daqueles tempos". Si interpretamos "aqueles tempos" como os da redaición de dito manuscrito, poderíamos imaxinarnos que nos tempos de Omar, trescentos cincoenta anos máis cedo, non imperase a mesma moda, e que FitzGerald, ó facer a sua "égloga teselada", teña reconstruido no esencial o esquema do vello poeta persa.

Omar Khayyám e Victoria Regina

Non é doado atopar na literatura, da época que seña, unha espresión poética na que se conxunten con semellante perfeición como nas "Rubáiyát", a beleza, a craridade, a escéptica inquietude e a audacia do pensamento. Ideias, si se quer, constantes na sua presenza no esprito do poeta e do artista, cara ás "impertinencias" da eisistencia humán, mais que non deixan de sorprendernos un pouco cando nos chegan da Persia de hai perto de nove séculos —unha época, por certo, coincidente coa dos nosos Cancioneiros. I esto é certo non somentes da versión inglesa senón do orixinal persa, si o xulgamos polas máis autorizadas traducións literaes, a pesares da forma desordeada na que nos chegou a obra de Omar.

É natural que semellantes ideias escandalizasen ós Sufís e ás "Setenta e duas seitas" dos tempos do poeta do Irám, e tamén que incruso ferisen os sentimentos e susceitibilidades de moitos "victorianos" contemporáneos de FitzGerald, ainda despóis da pasaxe de oito séculos dende que foran espresadas na lonxana Persia. Un dos primeiros que se confesou "alarmado" foi Cowell —o antigo profesor de persa de FitzGerald— home de fondos sentimentos relixiosos, pra quén a poesía de Omar era enteiramente alegórica. I é certamente pouco probabre que o poeta e astrónomo persa tivese podido chegar a ser, na Inglaterra Victoriana, nin "Astrónomo Real" nin "Poeta Laureado" da Corte da Raiña-Imperatriz...

Antes polo contrario, as "Rubáiyát" viñeron a convertírense, nas derradeiras décadas do século, nunha especie de bandeira, ergueita polos que loitaban, na vida social e nas artes, contra os convencionalismos e a "respeitabilidade" do ambente da Era Victoriana. Áxuntándose á obra dos Prerrafaelistas, de Patmore, de Swinburne, dos poetas e artistas "decadentes" de fin de século.

Pódese apreciar perfeitamente, facendo a comparanza das traducións literaes dalgunhas das "rubáiyát" de Omar coas correspon-

dentes cuartetas de FitzGerald —como se comprobará consultando as "Notas" que figuran ó final deste volume— que o tradutor inglés non aminguóu nin acresceu de maneira sensibre o atrevimento das ideias espostas no orixinal persa. FitzGerald se atopaba, espritoalmente, moito máis perto do escepticismo de Omar Khayyám que do convencionalismo e o outimismo satisfeito da Inglaterra do seu tempo. Val a pena citar, neste aspeito, algo do que dí el mesmo no seu prólogo. Logo de referirse á tendencia dos poetas persas "a flotar luxuosamente entre o Ceo e a Terra, i entre este Mundo e o Outro, nas áas dunha espresión poética que podería recitarse o mesmo na Mezquita que na Taberna", prosegue: "Omar era honrado demáis pra esto, tanto no seu Corazón como na sua Cabeza. Tendo fallado —por enganado que estivese— en atopar máis Providencia que o Destino nin máis Mundo que este, dispúxose a tirar delo o maior partido; preferindo máis ben acalmar a iAlma a través dos Sentidos, até chegar a unha conformidade coas Cousas taes como elas son, antes que semear nela a perplexidade con vanas mortificacións encol do que *posibremente señan.* Térase visto, porén, que os seus Anceios Mundanos non eran exorbitantes; i é moi probabre que atopase un pracer humorístico en eisaxeralos por riba daquel Inteleito no que debéu atopar a maior ledicia, inda que non fose nunha direición Teolóxica. Seña como for, os seus Praceres Mundanos son o que profesan seren, sen pretensión algunha de diviña Alegoría: o seu Viño é o verdadeiro Celme da Uva; a sua Taberna o lugar donde éste se atopaba; o seu *Sáki* o ser de carne e oso que llo servía; todo elo, e o lugar onde as Rosas estaban a froreceren, era canto el profesaba querer deste Mundo ou agardar do Paraíso".

Encol desta versión galega

Normalmente, sería eu o último en facer a defesa dunha tradución "de segunda man", inda que non seña esta, nin moito menos, a primeira vez que se interpreta noutras língoas a versión inglesa de FitzGerald. Mais coido que neste caso hai razóns dabondo que xustifican a esceición. Primeiro, a de seren poucas as probabilidades de que se faga unha tradución directa do persa ó galego. E logo, o feito de que esteña universalmente aceitado, polo menos no campo literario, que pra o mundo oucidental a poesía de Omar Khayyám está representada precisamente pola versión inglesa feita por FitzGerald. Como denantes se dixo, trátase dun poema por dereito propio, dunha xóia da literatura inglesa, tanto en virtude dos merecimentos do intérprete inglés como polos méritos da inspiración do poeta persa.

Tentóuse nista versión galega conservar no esencial e posibre a semellanza coa forma e rima das cuartetas inglesas. Inda que, naturalmente, dádalas caraiterísticas das duas falas, teña que ser o verso galego máis longo que o inglés. Tampouco quixen someterme por inteiro á escravitude dun literalismo absoluto. Hai, eiquí e aló, contadas e pequenas omisións dunha ou doutra verba, algún lixeiro cambio pra acomodar mutuamente contido e forma. Mais coido que non

eisiste infidelidade apreciabre nin ó léisico nin ó sinificado do texto inglés. Hai, inevitabremente, a perda de moito do brilo i elegancia da incomparabre versión de FitzGerald, mais quixera pensar que o don da nosa fala pra espresar o fondo esprito saudoso, irónico i escéptico do orixinal que tan atrevidamente toméi por modelo, poida compensar en parte as miñas deficiencias.

No que respeita á ortografía de nomes e verbas persas que se emprega niste volume, o meu criterio ten sido o mesmo que espreséi denantes, ó falar da controversia encol da identidade do autor distas "rubáiyát" —ou seña que me limito a reproducir o que foi feito hai anos polo autor da versión inglesa.

Isto refírese, primeiramente, ó tíduo da obra, no que a verba "rubáiyát" e o nome do autor persa se atopan esaitamente como na portada da edición inglesa de 1859, ainda que sei moi ben que isto non concorda co criterio ortográfico dos lingüistas cando escriben as verbas persas nos caraiteres do noso alfabeto. Tamén me dou conta de que, como sucedéu no caso dos leitores ingleses, os galegos non darán un són aspirado nin gutural ás duas primeiras letras do nome "Khayyám", mais non vexo que iso teña maior importancia dende o ponto de vista literario ou poético. Debe nótarse que os acentos —que son tamén os empregados por FitzGerald, e non os que habitualmente escriben os lingüistas— indican que a respeitiva vocal é longa. Consérvase, ademáis, o costume de FitzGerald de escríber os sustantivos con maiúscula, así como certas outras peculiaridades ortográficas da versión inglesa.

As notas que siguen ó texto poético son, igoalmente, un resume dunha parte das que o tradutor inglés engadíu á sua versión. Algunha que outra adición a elas débese á xentileza do Profesor Arberry, que amabremente deu a sua autorización pra elo, así como prá reprodución en galego de varias das suas traducións literaes dos orixinaes persas.

Quen desexe estudiar máis a fondo a relación entre as "rubáiyát" de Omar e as correspondentes cuartetas de FitzGerald, non pode facer mellor do que consultar as obras do citado Profesor que se refiren a Omar e FitzGerald. Son elas: "The Rubâ'iyât of Omar Khayyâm: the Chester Beatty MS"; "Omar Khayyám: a new versión"; e "The Romance of the Rubáiyát". É de especial intrés ista última, xa que nela, alén da comparanza de "rubáiyát" persas e cuartetas inglesas, se fai a historia da xestación e creación literaria do famoso poema inglés. Gracias ós fondos coñecimentos do Profesor Arberry e ó seu acceso a documentos deica agora inéditos, fíxose posibre, como el dí, "seguir a FitzGerald, cáseque paso a paso nesta sua máisima empresa, e atoparse presente, por decilo así, na conceición e nacimento da máis famosa tradución que endexamáis se teña feito".

Cousa que se fai de xeito ademirabre en "The Romance of the Rubáiyát", libro cuio propósito, asegún o declara o seu autor, é "neste centenario primeiro da Primeira Edición, render o tributo dun home estudoso ó home cuio xenio único déu ó mundo un deleito in-

findo, e cuios servicios á literatura en xeral, e ós estudos persas en particular, en virtude deste inmorredoiro poema, esceden toda medida i están alén de toda loubanza".

Cecáis fose o máis prudente escriber eiquí "Tamán Shud", como o facían os antigos persas, dando por rematadas estas verbas limiares. Mais fáiselle un pouco difícil a quén ten, ou tivo, certo vicio de escreber, o non engadir algo pola sua conta. A min paréceme que esta voz do vello poeta persa, despóis do decurso de tantos séculos, ten nos nosos ouvidos un son enteiramente contemporáneo. Pódese mesmo opinar qu dende aqueles tempos deica os nosos non houbo posibremente intre algún no que se poidese sentir como hoxe unha tal afinidade de sentimentos entre Omar Khayyám e os seus leitores. Non sería certamente, cando hai un século, nos anos victorianos de prena autosatisfaición e de enteira confianza no porvir da humanidade, pubricou FitzGerald a sua "égloga teselada".

O Mundo atravesa ás veces xeiras de outimismo, e outras pasa por tempos, como os nosos, de incerteza, de desconfianza, de anguria a respeito do presente e do futuro. Algunhas voces outimistas, que hoxe tamén chegan a escoitarse, soan un tanto falsas nos nosos ouvidos, e non abondan pra reconciliarnos por enteiro coa maravillosa e prometedora, mais tamén temerosa realidade do noso tempo e do que se aproisima para os habitantes da Terra. O anceio aitual do máisimo "escapismo", do que tantas amostras variadas se ouservan na vida de hoxe que chegan a formaren cecáis a maior parte da nosa aitividade, revela que estamos a sentir, individual e coleitivamente, un fondo e íntimo desacougo, rara vez igoalado na historia da humanidade. O Home incruso prepara unha modalidade decisiva do "escapismo" —a fuxida do seu propio planeta nativo...

Moitas teñen sido as espranzas e as ilusións que se esvairon nestes oito ou nove séculos que pasaron dende que Omar escrebéu as suas famosas cuartetas. E non son poucas as certezas e os principios ben asentados que se derrubaron e conmoveron dende que FitzGerald deu unha tan bela forma poética inglesa ás antigas "rubáiyát" persas. Como dixo outro poeta saudoso, anguriado —aquel Robert Burns que nacera xustamente cen anos denantes da pubricación da versión inglesa de Omar— cando, sen querer, desfixo co seu arado o niño dun pequeno rato:

"¡Mais non és tí somentes, Ratiño, quén nos mostre
que toda a previsión cecáis vana se torne!
Os mellores proiéitos dos ratos e dos homes
adoito se estravían,
e só nos deixan mágoas e doores, en troques
da agardada ledicia".

Os inxeniosos sistemas filosóficos, as deslumeantes construccións da Cencia pura, as promesas de incalculabre benestar que nos oferece a Técnica moderna... todo elo non abondou pra despexar as eter-

nas incógnitas, nin pra facernos encarar o porvir con un corazón ledo e desapremido. Nos séculos decorridos dende que estas "rubáiyát" xurdiron no esprito do vello poeta persa, non semella que as especulacións inteleituaes e moraes nos tivesen brindado as respostas —si é que eisisten— ós enigmas e ás anguriadas preguntas que Omar se facía e que nós continuamos a facernos. Nin que todalas nosas estrataxemas e subterfuxios lograsen afogar as inquedanzas e as saudades humanas. A fuxitiva beleza —a Mocedade, o Solpor, o Reiseñor, a Rosa— sempre a murcharse e a esvairse diante dos ollos do corpo e do esprito, continúa a ser, cecáis, a máis refinada Impertinencia de todas.

Quédense os que o prefiran coas reaicións típicas dos nosos días contra as impertinencias e as angurias da eisistencia humán —reacións na vida e nas artes, un tanto inconexas, incomprensibres, ás veces disparatadas. Outros, e coido que entre eles non poucos galegos, gostarán máis de atopar o posibre acougo nunha saudosa i escéptica ironía, e nos consolos materiaes e inteleituaes que procurou o vello Omar, e que ninguén soupo espresar máis belamente do que el, nas suas incomparabres "rubáiyát". E nelo non hai, coido eu, reaicionarismo algún, xa que se trata de pensamentos e intuicións que perduraron e perdurarán a través do tempo. Sinxelamente, si se quer, liberalismo, que é afinal o credo máis permanente, e polo tanto o verdadeiro tradicionalismo...

Eu penso que a miña teima en soster que Omar o Poeta e Omar o Astrónomo foron unha mesma persoa cecáis proveña en parte de que coido que a Astronomía é a máis poética manifestación dos nosos días —aquelo que arreda até máis lonxe os lindeiros da imaxinación e da fantasía, o que nos fai sentir a suprema saudade, o tremor do vértigo do Infinito. A realidade, como nos teñen dito algúns dos máis videntes escritores do noso tempo, é maravillosa demáis pra que poida espresarse en prosa, ó xeito do pretendido realismo dos tempos materialistas que nos precederon. O real somentes pode intuirse cando se ten concencia do que latexa tras as verbas lidas e ouvidas. A propria Cencia saléu do campo do mecanicismo pra adentrarse na especulación, na hipótesis, na valoración da intuición imaxinativa e incruso do azar. Por eso, cecáis tan só un Astrónomo-Poeta como o de Naisháp̀ur, un Omar Khayyám da era atómica, do Monte Palomar e Jodrell Bank, da humanidade xa en órbita, e pensando na dispersión no espazo, sabería facernos sentir as cousas que andan a tremeren no ambente dos días que vivimos, as ideias que teñen un vago impacto no noso esprito e que tanto nos custa apreixar, inda que seña parcialmente. ¡Qué ben soarían, e que lúcidas serían, as fórmulas fundamentaes da materia e da enerxía —que xa teñen tipográficamente certo aspeito de verso— convertidas en belas "rubáiyát" omarianas! E, por outra parte, pode ún imaxinarse o deleitoso que sería coñecer a opinión dese Omar contemporáneo encol da teoría dos infindos gases iniciales, ou do monstroso e único átomo ancestral, dos universos finitos ou infinitos, da creación continua, da

vertixinosa fuxida das galaxias, da materia e a antimateria, da fisión e a fusión, e do posibre suicidio da raza humán...

Cecáis, afinal, pra tornar a aconsellarnos, como o fixo o Omar de hai tantos séculos, que deixásemos rifar ás Seitas, que non escoitásemos máis ós sabios, a razoaren ainda "arredor e arredor das cousas", que nos fósemos coel afogar a lembranza das Impertinencias cos consolos de onte e de hoxe —o Rubí do Viño, o "fermoso ídolo de natureza hurí", o Libro de Poemas, a xuntanza cos gratos compañeiros que van sendo menos con cada Ronda que pasa, e a espranza de que algún día non se esquezan os que ainda fiquen tras cada un de nós de darlle volta á nosa copa valeira...

Eu quixera ter a ilusión e a espranza, e con elo sentiríame prenamente satisfeito, e compensado da mistura de ledicia e tormento que é a tradución de un texto amado, si nestes modestos versos galegos tivese ficado un pouco, inda que non fose máis do que un refrexo, da beleza do orixinal, ou mellor cabería decir, neste caso, dos orixinaes. Tan siquera o suficiente pra que algún leitor galego poidese esperimentar algo da emoción que eu sentín, hai máis anos dos que quixera contar, cando por primeira vez tiven nas máns estas "Rubáiyát" de Omar Khayyám e de Edward FitzGerald.

PLÁCIDO R. CASTRO

AS RUBÁIYÁT DE OMAR KHAYYÁM DE NAISHÁPÚR

I

¡Despertai! que a Mañán xa lanzou a sua Pedra
na cunca desta Noite, i escorrenta as Estrelas:
e o Cazador do Leste, no seu Lazo de Luz,
á Torre do Sultán ten feito Prisioneira.

II

Cando no Ceo estaba do Abrente a Man Esquerda,
en Soños escoitéi que unha Voz na Taberna
clamaba "¡Despertade, i enchede a Copa, Nenos,
denantes que se esgote o Licor da Eisistencia!".

III

E co Cantar do Galo, os que estaban por fora
da Taberna berraron —"¡Abride entón a Porta!
Ben sabedes o curta que vai ser nosa Estada,
e que unha vez partido ninguén eiquí retorna".

IV

Renacen co Aninovo as antigas Arelas,
a i-Alma pensativa na Soedá se arreda,
onde sobre da Ponla se alonga a branca man
de Moisés, e onde Cristo sospira dende a Terra.

V

É ben certo que Irám coas suas Rosas, foise,
e a Copa de Yamshyd, dos Sete Anéis, ¿pra ónde?,
mais segue dando a Vide o seu Rubí de sempre,
e o Xardín da Ribeira segue cheo de Frores.

VI

David pechóu os Beizos: mais sempre, no divino
e agudo Péhleví, lle canta "Viño! Viño!
¡Ben Tinto!", o Reiseñor á Rosa, pra que seña
o seu Rostro marelo de vermello tinxido.

VII

Éncheme entón a Copa, e guindemos ó Fogo
da Primaveira o Manto de Inverno do Remorso:
O Paxaro do Tempo ten moi pouco Camiño
que voar —e ¡repara! xa levantóu o Vóo.

VIII

Olla como mil Frores co Día se despertan
namentras mil se espallan pra tornárense Terra:
i este primeiro Mes do Vrán, que trai a Rosa,
cando finde a Yamshyd e Kaikobád se leva.

IX

Mais vente coeste vello Khayyám, nada che importen
Kaikobád, Kaikoshrú e seu Fado; que loite
Rustúm como lle pete: deixa que Hátim Tai
pida a berros a Céa —vente, non os escoites.

X

Pousa perto de mín, nalgunha Faixa de Herba,
que a Terra sementada separa da deserta,
onde "Escravo" e "Sultán" son pouco máis que Nomes
e Mahmúd no seu Trono haberá darche pena.

XI

Debaixo desta Ponla, cabo de mín un Libro
de Poemas, o Pan e a Garrafa do Viño—
e Tí, á miña beira, a cantares no Ermo—
e abondaría o Ermo pra ser un Paraíso.

XII

¡Qué doce," —coidan úns— "o Mortal Poderío!"
Outros, "¡Cantas Benzóns nos garda o Paraíso!"
Colle os Cartos en Mán, non reclamelo Saldo;
¡Ai qué o Tambor lonxano ten un soar garrido!

XIII

E a Rosa que frorece xunto de nós ¿qué dí?
"Cheguei ó Mundo a rirme, meus Pétalos abrín,
tirei logo da Bolra de Seda do meu Peto,
e o meu Tesouro enteiro espallei no Xardín".

XIV

A Espranza Humán que os Homes cobizan, Cinzas faise,
ou inda que prospere, pasados uns Instantes,
—cal Neve que se pousa sobre do Póo do Ermo
por unha curta Hora ou duas— logo vaise.

XV

E nin os que aforraron a Colleita Dourada,
nin os que como Choiva nos Ventos a espallaran,
hanse tornar co Tempo en tal Aurea Terra
que unha vez sepultada queira alguén exhumala.

XVI

Repara como nesta Pousada, meio en Ruinas,
cuias Portas alternas son a Noite e o Día,
moraba na sua Pompa, por unha hora ou duas,
un Sultán após outro —e o Camiño seguía.

XVII

Din que León e Lagarto no Pazo están vivindo
onde Yamshyd, no orgulo, bebéu fondo do Viño;
e o Grande Cazador, Bahrám? —o Asno Bravo
por riba da sua Testa coucéa— i el durmindo.

XVIII

Coido que non hai Rosa vermella como aquela
que se abre onde correra o Sangue dalgún César
enterrado, e que cada Xacinto do Xardín
no seu Colo tombóu dunha fermosa Testa,

XIX

E as Herbas deleitosas sobre das que xacemos,
que ourelan este Beizo do Río co seu tenro
Verdor, ¡non poses moito sobre delas! ¡quén sabe
si xurden, invisibres, dun Beizo que foi belo!

XX

Éncheme, Amor, a Copa que limpe o Día de Hoxe
de Remorsos pasados e vindeiros temores.
¿Mañán? ¿E quen me dí que entón non vou toparme,
eu tamén, cos pasados Sete Mil Anos de Onte?

XXI

Pensa nalgúns que amamos, os mellores, máis belos,
que de toda a Vendima tiñan prensado o Tempo
e o Destino —beberon hai unha ou duas Rondas,
e foronse ó Repouso, un tras outro, moi quedos.

XXII

E nós, os que folgamos agora no Logar
que deixaron —e viste novas Frores o Vrán—
imos descer tamén baixo o Leito da Terra,
pra servirmos de Leito, ¿Quén nel se irá deitar?

XXIII

O que nos resta ainda da Vida aproveitemos,
namentras chega o Tempo de baixo o Pó descermos,
Pó convertido en Pó e baixo Pó xacente,
¡Sen Viño, sen Cantiga, sen Cantor —e sen Termo!

XXIV

E tanto os que somentes no DÍA DE HOXE *pensan,*
como a quén no MAÑÁN *só repara, lles berra*
un Muecín, da Torre da Escuridade, "¡Parvos!
Nin Eiquí nin Aló teredes Recompensa!"

XXV

Todos aqueles Santos e Sabios, que con Céncia
rifaban dos Dous Mundos —como necios Profetas
os botaron —súas Verbas no Desprezo espalladas—
e agora teñen todos a Boca chea de Terra.

XXVI

Vente pois coeste vello Khayyám, deixa que os Homes
Sabios sigan falando; sóio é certo que foxe
a Vida; isto é Verdade, e o demáis é Mentira:
a Fror que frorecéu, xa para sempre morre.

XXVII

Cando novo, arelante, procuréi a compaña
de Doutores e Santos, que moito razoaban
arredor e arredor das Cousas, mais eu sempre
remataba saíndo pola Porta onde entrara.

XXVIII

A Semente da Céncia fun con eles prantar,
coidéime do seu medro coas miñas propias Máns,
i esta foi a Colleita toda que eu apañéi—
"Viñen cal Auga, e vóume como o Vento se vái".

XXIX

Chegamos ó Universo sen sabermos por qué,
nin de onde, *cal Auga que corre sen querer;*
e cal Vento no Ermo, que sen Vontade sopra,
saímos deste Mundo, ¿pra onde?, *¡I eu qué séi!*

XXX

¡Sen pedilo, ¿de onde?, pra o Mundo me trouxeran
logo, a correr, ¡pra onde?, *sen pedilo me levan!*
¡Traguédeme de presa unha Copa trás outra
pra afogar a Lembranza de tal Impertinencia!

XXXI

Dende o Centro da Terra xurdín polo Portal
Séitimo, para logo no Trono me sentar
de Saturno; na Rota desfixen moitos Nós—
mais non o Nó da Morte e do Destino Humán.

XXXII

Non atopei a Chave para poder abrir
certa Porta; houbo un Véo pra alén do que non vin:
semellóu que falaban un pouquiño de Tí
e de Mín —logo nada de Tí, nada de Mín..

XXXIII

Entón berréille ó mesmo xirante Firmamento,
"¡Qué Luz lles dá o Destino pra servir de Guieiro
a estes Neniños seus que tropezan na Noite?"
E respondéume o Ceo —"Un cego Entendimento".

XXXIV

Voltéi logo meu Beizo a esta Cunca terrena
pra saber cal da Vida era a Fonte segreda:
e, Beizo contra Beizo, marmuróu —"Mentras vivas
¡bebe! —que cando morras non has tornar á Terra".

XXXV

Eu maxino que a Cunca que con Voz fuxitiva
me respondéu así, noutrora tivo Vida,
e gozóu: e aquel Beizo tan frío que eu bicaba,
¡cantos Bicos lle deron —cantos Bicos daría!

XXXVI

Pois un Anoitecer eu ouservéi na Praza
do Mercado un Oleiro, a bater na mollada
Masa da súa Arxila, que con Língoa esmagada,
"¡Docemente, con xeito, meu Irmán!" —marmuraba.

XXXVII

Enchamos pois a Copa: —¿pra qué decir decote
que o Tempo por embaixo dos nosos Pes escorre?
¡Pra qué nos inquedar do MAÑÁN *non nacido,*
nin de ONTE *que morreu, si é grato o Día de Hoxe?*

XXXVIII

No ermo do Non-Ser pasamos un Momento,
un Momento da Fonte da Eisistencia bebemos—
as Estrelas se poñen, e sae a Caravana
pra o Abrente da Nada —¡Non perdádelo Tempo!

XXXIX

¡Ai cánto, cánto Tempo perseguimos sen Trégoa
unha Disputa e outra, esta ou aquela Empresa!
Canto máis val coa Uva froitífera ser ledos
que arelar con tristura Froita nula ou aceda.

XL

Ben sabedes, Amigos, que no meu Lar, hai tempo
celebréi cunha Troula meu novo Casamento:
cando a Filla da Uva toméi por miña Esposa,
e a Razón, vella i érma, divorciéi do meu Leito.

XLI

Eu o "SER" e "NON-SER" con Régoa e Liña estimo,
e sen elas tamén "ALTO" e "BAIXO" defino,
mais de canto na Vida me importóu coñecer
tan só cheguéi ó fundo dunha Cousa —do Viño.

XLII

Xunto da Porta aberta da Taberna, á confusa
Luz do Serán, hai pouco, vín chegar a Figura
mandóume que probara; eu probéi —i era ¡a Uva!
silandeira dun Anxo, sobre da Hombreira un Xerro;

XLIII

A Uva que refuta con lóxica perfeita
todalas opinións das Setenta e Duas Seitas
discordes; o Alquimista sutil que nun Instante
transmuta en Ouro puro o Chumbo da Eisistencia.

XLIV

Vitorioso Señor, que con Máxica Espada,
cal o Sultán Mahmúd, o poderoso, espalla
e mata toda enteira a infidel, moura Horda
de Temores e Mágoas que infestaban a i-Alma.

XLV

Deixa que os Sabios rifen, esquece como eu fago
ese longo altercado do Universo; e deitados
os dous xuntos nalgún Curruncho do Bruído,
do que de nós fai mofa, imos tamén mofarnos.

XLVI

Xa que enriba i embaixo, arredor, dentro e fora,
trátase nada máis que dun Xogo de Sombras
de Maxia, nunha Caixa na que o Sol é a Candela,
e arredor somos nós Fantasmas dando voltas.

XLVII

E si ó beber o Viño, e si ó bicar os Beizos,
pensas que han rematar na Nada, como o Resto—
namentras inda eisistes, maxina que eres sóio
o que vas ser máis tarde —Nada— non has ser menos.

XLVIII

Mais entanto que a Rosa na Ribeira frorece
ven co vello Khayyám, o roxo Viño bebe:
e cando chegue o Anxo xunto de Tí, portando
seu Trago máis escuro ¡Tí bebe sen tremeres!

XLIX

E tan só un Taboleiro de Días e de Noites,
onde o Destino xoga e as Pezas son os Homes:
méveas eiquí e aló, dalles mate e as mata,
e logo para a Caixa, unha por unha as volve.

L

A Bola non se importa nin do Sí nin do Nón,
vái pra Esquerda ou Dereita conforme o Xogador
bate nela; e somentes Quén te guindóu ó Campo
¡é El *que o sabe todo! ¡El sábeo* —EL SÓ!

LI

O Dedo que se move escrebe, e váise logo,
e nin túa Piedade, nin teu Inxenio todo,
o enmeigan pra que volte e borre meia Liña,
nin lavas unha Verba con todolos teus Choros.

LII

E aquelo que chamámolo Céo, Cunca invertida,
Gaiola en que arrastámola Morte e maila Vida,
non érgalas tuas Máns pra lle pedir axuda—,
como Tí, como Eu, El *impotente xira.*

LIII

Co Barro primitivo deste Mundo amasaron
o Derradeiro Home, entón xa sementaron
a Ultima Colleita; e na Mañán primeira
o que han lér na Mañán do Xuicio grabaron.

LIV

I eu dígoche o seguinte: cando a sair estaba
da Meta —e que lanzaron a Parwín e Mushtara
sobre o Lombo do Ardente Poldro do Firmamento—
na miña parte de Alma e Pó, predestinada,

LV

se enrolóu unha Freba, que dende a Vide brota
cinguindo este meu Ser— e anque o Sufí se mofa,
do meu probe Metal pode limarse a Chave
que abrirá Certa Porta —i el a oubear por fora.

LVI

I esto séi —bén si a Luz Senlleira e Verdadeira
se inflama no Amor, ou si na Ira queima
todo o meu Ser— só vela na Taberna un Instante
val máis do que no Templo para sempre perdela.

LVII

¡Ouh Tí! que arrodeaches de Trampas e de Engados
o Camiño que tiñas pra min asinalado,
¿me enmallarás na Rede da Predestinación
para logo imputar miña Queda ó Pecado?

LVIII

¡Ouh Tí! o que formáchelos Homes da vil Terra,
que cando fas o Edén tamén a Serpe inventas;
por todolos Pecados que enmourecen a Face
do Home, ¡Tí perdóa —e o seu Perdón aceita!

KUZA - NAMA
(LIBRO DAS OLAS)

LIX

Escoitame —A Noitiña, cando findando ía
o Ramadán, denantes que a Lúa mellor saíra,
estaba eu só no vello Barredo do Oleiro,
e arredor, en Fileiras, todo o Pobo de Arxila.

LX

Eran mudos algúns daquela Xente toda
de Terra, outros falaban —¡qué sorprendente cousa!
e de súpeto un berróu, mais impacente—
"¿Quén será ese Oleiro, decide, e quén a Ola?"

LXI

Entón outro afirmóu —"Non pode ser en ván
que esta sustancia miña foi da Terra vulgar
tomada; e Quén me fixo con Arte tan sutil,
non vái de novo a golpes en Terra me tornar".

LXII

E outro —"Nin o Neno, no seu enfado, creba
a Cunca en que denantes con ledicia bebera;
¿vai logo Aquel que a fixo, con toda Fantasía
e puro Amor, máis tarde na Ira desfacela?"

LXIII

Ninguén lle respondéu, mais despois dun Silenzo,
falóulles como segue un Vaso máis mal feito:
"De mín fan mofa todos, por estar eu tan torto;
Entón ¿qué acontecéu? ¿Treméu a Mán do Oleiro?"

LXIV

Dixo ún —"Fala a Xente dun rudo Taberneiro,
e tisnan o seu Rostro co Fume do Inferno;
contan que hai unha Proba severa —¡qué parvada!
El é Boa Persoa, e todo ha ir con xeito".

LXV

E outro dixo entón, con un fondo Lamento,
"O meu barro secóuse co longo Esquecemento:
mais enchéime de novo co bó Zume de sempre
¡i eu coido que habería repoñerme co Tempo!"

LXVI

Así a falarem eles, ún espreitou aquelo
que todos agardaban —o Crescente pequeno:
danse cotoveladas, e dín "¡Irmán! ¡Escoita
como chía a Correa do que trai os Pelexos!"

LXVII

O Fin da miña Vida co Zume da Uva enchede,
e lavade con él o meu Corpo xa inerte,
i en Mortalla de Follas da Vide logo envolto
scpúltademe á beira dun Xardín recendente.

LXVIII

Pra que das mesmas Cinzas soterradas se espalle
un Engado tan forte de Perfume nos Ares,
que, sen que se decate, se sinta conquerido
o verdadeiro Crénte que por alí pasare.

LXIX

Os Idolos que amara tanto Tempo, é ben certo
que ante os Homes fixeron moito dano ó meu Créto,
afogáronme a Honra en Cunca pouco fonda,
e por unha Cantiga miña Fama venderon.

LXX

Certo que arrepentirme máis dunha vez xurara,
mais, ¿teño a seguranza que entón seréo estaba?
e logo, Rosa en Mán, chegou a Primaveira,
e rachóume o Cilicio de Téa esfiañada.

LXXI

E anque o Viño me fose infidel tantas veces,
e que meu Manto de Honra roubado me tivese—
eu sempre me pregunto ¿qué merca o Taberneiro
que valla só metade do Tesouro que vende?

LXXII

¡Ai door! ¡Cando a Rosa a Primaveira esvaise!
¡Péchase o recendente Libro da Mocedade!
O Reiseñor que andaba a cantar nesas Ponlas
¿de onde véu, e pra onde voóu? ¿E quén o sabe?

LXXIII

¡Ai Amor! ¡Quén poidera conspirar co Destino
e apreixar este triste Sistema, tan mesquiño,
i esnaquizalo todo, pra logo refacelo
máis semellante ó Mundo que arela o noso Esprito!

LXXIV

¡Lúa do meu Deleito! ¡Tí que non tés Mingoante!
¡Olla que unha vez máis a Lúa Celeste sáe!
¡Cantas veces saíndo, alá en Tempos vindeiros,
neste mesmo Xardín en ván ha procurarme!

LXXV

E cando pases Tí, na tua Romaxe leda,
por entre os Convidados que estrelecen a Herba,
e con Pés rebrilantes chegues onde eu xacía
entre eles ¡dalle volta a unha Copa valeira!

TAMÁM SHUD

NOTAS

(Os números refírense ás correspondentes cuartetas)

I

A aición de deitar unha pedriña na copa era, na Persia, o sinal pra a dispersión da xuntanza. Entón os reunidos montaban a cabalo e partían a través do deserto. A sua partida, dí FitzGerald, era o aviso pra que se xuntaran os Bebedores.

O profesor Arberry danos a seguinte versión literal do orixinal persa:

"O sol atirou o lazo do amañecer sobre do teito;
o emperador do día lanzou a pedra na copa".

II

Esta cuarteta refírese ó "Falso Abrente" —un fenómeno ben coñecido no Oriente— que é unha luz pasaxeira que se apresenta no hourizonte unha hora denantes do verdadeiro amañecer.

IV

Dí FitzGerald que, a pesares da vixencia do calendario luar musulmán, perduraba o costume de celebrar unha festa coincidindo co Equinocio Vernal, pra asinalar o nacimento do Ano Solar. Afírmase que así fora mandado polo léndario Rei Yamshyd. A súpeta chegada da Primaveira en Persia fai que se derretan as derradeiras neves e que frorezan as árbores e xurdan as frores da terra. Os froridos brotes brancos suxírenlle a Omar, a través do Corán, a branca mán de Moisés, cando trocou o seu báculo morto nunha serpe vivente. O derradeiro verso desta cuarteta obedece á crénza musulmán de que o poder curativo de Xesucristo residía no seu alento.

V

O famoso Xardín de Irám foi prantado polo Rei Schedád e desapareceu soterrado nas areas, nalgún logar dos desertos de Arabia.

A copa de Yamshyd, de Sete Aneis, representaba os Sete Ceos, os Sete Planetas e os Sete Mares, i era Copa de Adeviñanza.

VI

O Pehleví era a fala heroica da antiga Persia.

Na literatura persa son moitas as referencias a David como cantor.

VIII e IX

Kaikobád foi un Rei Mitolóxico.

Kaikoshrú é o nome persa do Rei Ciro.

Rustúm foi o Hércules da Persia, e as suas fazañas se atopan entre as máis sinaladas entre as que se relatan no "Shah-Náma".

Hátim Tai é un famoso representante da xenerosidade oriental.

X

A que segue é a tradución literal, feita polo Profesor Arberry, da "rubái" que deu orixen a esta cuarteta:

"No tempo da Primaveira, si un fermoso ídolo de natureza hurí
me dá un xerro de viño perto do borde do sementado,
inda que na opinión do home vulgar esto pareza horribre,
serei peor que un can si entón me lembro do Paraíso".

XI

Os oríxenes desta cuarteta atópanse nas "rubaiyát":

"Desexo unha garrafa de viño rubí e un libro de versos,
un anaco pra manter xuntos corpo e alma —abonda meio bolo—
e logo tí e máis eu, sentados no borde dunha desolación—
eso sería máis deleitoso que o dominio dun Sultán".

"Si se oferecese un bolo do miolo do trigo,
unha copa de viño, a coxa dun carneiro,
e logo tí e máis eu sentados nunha desolación—
eso sería un pracer alén dos lindeiros de calquer Sultán".

As repetidas alusións de Omar ó "borde da terra sementada", ou á "franxa de herba" nos lindeiros do deserto, suxírenlle a FitzGerald que cecáis o Visir Nizam, proteitor do poeta, lle tivese doado algunha terra nesas condicións, alén da pensión que lle concedéu. Así o manifesta o tradutor inglés nunha das suas cartas a Cowell. É posibre tamén imaxinarse que o Ouservatorio do Astrónomo, a sua "Casa das Estrelas", estivese situado nun logar semellante, axeitado pra a ouservación do Firmamento.

XVI

Nesta versión galega, a palabra "caravanserai" que figura no texto de FitzGerald, tradúcese por "pousada". De feito, na correspondente "rubái" persa, a verba empregada é "pousada", i en posteriores versións tamén esmrebéu FitzGerald a palabra "inn", ou seña "pousada" en inglés.

XVII

Faise eiquí alusión á cidade de Persépolis, chamada tamén "O Trono de Yamshyd", por contar a lénda que foi este Rei Mitolóxico o seu fundador.

Bahrám Gúr foi un soberano Sasánida, de gran sona como cazador, especialmente do Asno Bravo. Cóntase que morréu por se ter afundido nun pantano cando perseguía a un destes animaes.

XX

Nestes Sete Mil Anos cóntase un milleiro por cada planeta.

XXI

A tradución literal é esta:

"Os nosos gratos amigos forónse todos,
un a un foron tripados polo pé do Fado;
a sua capacidade pra o viño na xuntanza da Vida era pouca—
embebedáronse unha volta ou duas denantes que nós".

XXIX

Procede esta cuarteta do seguinte texto:

"Primeiramente, na axitación, El tróuxome á eisistencia;
non gañéi da vida senón o desconcerto;
fómonos á forza, e non sabemos
que propósito houbo neste vir, e partir e ser".

XXX

Parece que a referencia de FitzGerald á "Impertinencia", nesta sua cuarteta, que é unha das máis perfeitas de todas, obedecéu a unha interpretación que non era ausolutamente esaita. Según Arberry, o sinificado do orixinal persa é: "Lavaréi (ou "tragaréi") con viño as mágoas do mundo".

XXXI

Saturno era o Rei do Sétimo Ceo.

XXXV

FitzGerald inspirouse na seguinte "rubái":

"Este xerro foi outrora, como eu, un servil amante,
e perseguíu otrora a face dunha fermosa beleza;
esta asa que agora estás a ver no seu pescozo
é unha mán que outrora estivo no pescozo dunha amada".

XXXVI

É esta a tradución literal do persa:

"Onte vín un oleiro no bazar:
estaba batendo forte nun anaco de arxila fresca,
e aquela arxila no seu estado indefeso semellaba decirlle,
"Fun outrora xustamente como tí: sé amabre conmigo".

XXXIX

O orixen desta cuarteta foi:

"Os que se tornaron prisioneiros da razón e da discriminación
convertíronse en nada, no seu sospirar encol do Ser e do Non-ser:
vai, iñorante, i escolle o zume da uva,
pois aqueles iñorantes tornáronse édra arredor da uva verde".

O Profesor Arberry interpreta este texto no senso de que "Os filósofos iñorantes se apegan como a édra arredor das uvas verdes da razón, en logar de disfroitaren, como Omar o fixo, do doce viño da sinrazón".

XLIII

As Setenta e duas seitas nas que axiña se dividíu a relixión mahometana.

XLIV

Alusión á conquista da India polo Sultán Mahmúd.

XLVI

Esprica FitzGerald que a lanterna máxica, usada ainda no seu tempo na India, estaba composta por un cilindro transparente, con diversas figuras pintadas no seu interior. O cilindro estaba tan ben equilibrado que xiraba en torno dunha candela posta no seu centro. Algúns comentaristas teñen suxerido que a "rubái" persa correspondente a esta cuarteta amostra que Omar Khayyám coñecía os movimentos de rotación e de traslación do noso planeta.

Dita "rubái" orixinal ten a seguinte tradución literal:

"A vouta do ceo que nos atordoa
sabemos que é unha especie de lanterna de sombra:
o Sol é a lámpada, e o mundo a lanterna,
e nós somos como as formas que nela xiran".

XLIX

FitzGerald escrebe "closet" —pequeno armario ou lacena— mais parecéume que cadraba mellor no texto galego a palabra "caixa", que é, de feito, a que figura no persa orixinal, no "rubái" que dí:

"A xeito da realidade, e non como alegoría,
somos todos brinquedos, e o Ceo é o xogador;
xogamos a nosa pequena partida no taboleiro de xadrez da eisistencia,
tornamos, un a un, adentro da caixa da non-eisistencia".

L

Esta cuarteta é unha alusión ó xogo de Polo, que como xadrez da anterior, era un dos pasatempos predileitos dos antigos persas.

O derradeiro verso da correspondente "rubái" é moi curioso, i é como segue:

"ú danad ú danad ú danad ú", ou seña, literalmente: "¡El sabe! ¡El sabe! ¡El sabe! ¡El!. Suponse que esta repetición ten o ouxeto de suxerir o repetido bater da maza na bola.

É esta a tradución literal do "rubái" compreto:

"Tí a ires diante da maza do Destino como unha bola,
batido á esquerda e indo á dereita, e sen decir rén,
pois Aquel que che guindou ó campo de perseguir e correr,
¡El sabe! ¡El sabe! ¡El sabe! ¡El!".

LI

Procede esta cuarteta do "rubái":

"Ren se torna distinto do que a pluma escrebéu denantes,
e só un corazón crebado resulta de agarimar a mágoa;
ainda que toda a tua vida engulas bágoas de sangue
nin unha pinga será engadida á conta eisistente".

LII

Ven esta cuarteta do texto seguinte:

"Esta vouta do ceo é como unha cunca caída ó revés,
nela caíron indefesos todolos homes listos.
... ...
Non asignes as cousas humanas ó ceo, pois no camiño da razón
o ceo é un milleiro de veces máis impotente que tí".

LIV

Parwín é o planeta Xúpiter, e Mushtára son as Pléiadas.

A tradución literal da "rubái" persa axudará cecáis a entender mellor esta cuarteta e a seguinte, que forman un só conxunto e deben ser lidas sen interrupción entre elas.

"No día en que o salvaxe corcel do Ceo foi selado,
e Xúpiter e as Pléiades foron enxaezados,
o viño foi a porción que nos deu o tribunal do Destino:
¿Cal é o noso pecado? Esta foi a parte que nos tocou".

LV

Os Sufís eran membros dunha Seita que atopaba un sinificado esotérico en toda a poesía.

LVI

Dirívase da "rubái":

"Si che digo un segredo naquela taberna
eso é mellor que si rezase contigo no nicho das oracións:
Ou tí, a primeira e derradeira de todalas creacións,
quéimame si queres, ou si queres, agarímame".

LVII

O orixinal persa dí:

"No meu camiño puxeches unha trampa en mil logares,
Tí dís, "Apañareite si pós un pé eiquí",
nin nun só grán está o mundo libre da tua Lei;
¡Tí fas unha Lei pra mín e logo chámasme desobedente!"

LVIII

Asegún o Profesor Arberry, FitzGerald foi vítima dun erro de apreciación na sua tradución desta "rubái", e non como algúns teñen dito, o inventor voluntario dunha blasfemia. A "rubái" persa sinifica literalmente:

"Ouh, Señor, concédeme disculpa e aceita o meu arrepentimento,
Ouh Tí que concedes o arrepentimento, aceita a disculpa de cada home".

(É de notar, porén, que a cuarteta anterior, a LVII, é igualmente "forte", e corresponde fidelmente no seu senso ó orixinal de Omar).

LIX a LXVI

Nas cuartetas comprendidas entre a LIX e a LXVI, faise alusión ó fin do Mes de Abstinencia, ou Ramadán, cuio remate era asinalado pola aparición da Lua Nova.

LIX e LX

Proceden estas duas cuartetas do "rubái":

"Entrei onte á noite no taller do oleiro;
vín dous milleiros de olas, parlantes e silenzosas.
De súpeto un pote ergueu o berro:
"¿Onde están o oleiro, o que merca as olas e o que as vende?"

LXII

O persa é como segue:

"A composición da copa que El axuntou,
nin o bébedo coidaría que estivese ben crebala;
tantas máns delicadas e pés, coa punta da mán
¿por amor de quén as axuntou, i en xenreira pra quén as crebou?"

LXIII

Literalmente, do persa:

"Dende que o Posesor de todo dispuxo a composición das naturezas,
¿por qué as atirou outra vez á decadencia e á disolución?
Si resultaron ben ¿cál foi a razón pra crebalas?
E si estas formas saíron logo mal, ¿quén tivo a culpa?"

LXV

Dí o orixinal:

"Cando seña derrubado ó pé do Destino
e seña arrincado de raíz da espranza da vida,
ten coidado, non fagas da miña arxila senón unha cunca—,
cecáis cando se encha de viño, eu torne a vivir".

LXVI

Conta FitzGerald, que, ó remate do Ramadán, se agarda a primeira visión da lua nova coa maior ansiedade, e se acolle con xeral aclamación. Nesta cuarteta as Olas escoitan o chiar do "nó da hombreira" do mozo que se aproisima traguendo ó lombo os pelexos do viño, pra festexar o final da abstinencia. A verba inglesa "shoulder-knot" refírese a algo así como o "molido" ou "charretera" que empregaban os portadores de Oriente. Eu escollín a verba "correa" como solución aceitabre, axeitada ó senso do verso, inda que non seña unha interpretación literal.

LXXIII

A "rubái" corresponde é esta:

"Si eu tivese poder sobre os ceos, como Deus,
quitaría estes ceos dende o seu centro;
faría de novo outro ceo de tal xeito
que o home nobre poidese doadamente atinxir as arelas do seu corazón".

LV

A palabra inglesa "errand", empregada eiquí por FitzGerald, sinifica "misión", "cometido","recado"... A min parecéume máis axeitado, en galego, poñer a verba "Romaxe".

"Tí", en posteriores versións, é sustituido por "Sáki", que era o "Copueiro" que servía ós convidados.

"TAMÁM SHUD"

Estas eran as verbas que os persas poñían ó remate dos seus manuscritos, ou seña o equivalente do noso "FIN". Literalmente sinifican algo así como "Fíxose compreto", ou un pouco menos literalmente, cabería interpretalas por "Ficou Rematado".

(Todalas anteriores traducións literaes débense á xentileza do Profesor Arberry, da Universidade de Cambridge).

NOTAS PRÁ UNHA VISIÓN ACTUAL DO PROBLEMA DA LITERATURA GALEGA

1. Os que algunhas veces son presentados como síntomas favorables da actual circunstancia literaria española, non son, realmente, máis que síntomas do que chamaremos "masificación". Por exemplo, que se publica ou que se lee máis que nunca.

Hai, certamente, unha inflación editorial. E ista inflación vai xunguida con unha despersonalización qui é fatal prá Literatura. Non temos prestixios literarios.

Os derradeiros prestixios literarios auténticos i, en certa medida, populares, parece que foron os da Xeneración do 98. Por seren os derradeiros, siguen hoxe tan vixentes como hai trinta ou corenta anos. Parece que calquera de istas figuras tiña repercusión nacional, non xa como literato, sinon como home. É decir, importaban todas e cada unha das facetas distinguibles na súa personalidade individual. Escribían de todo, podían opinar de todo, eran escoitados en todo. Por outra parte, ningunha das súas anécdotas biográficas pasaba inadvertida. Cada un díles, constituía un espectáculo, un centro de atención nacional. Tal é, polo menos, a idea que dan ao pensar níles retrospectivamente, xa que non debemos esquecer tampouco que todos se laiaron, ao mesmo tempo, de predicar no deserto, e soscribiron a famosa sentencia de Larra de que escribir en España é chorar.

Pra os ollos do literato actual, as figuras da Xeneración do 98 ocupan, pois, un posto privilexiado. E representan unha meta, un ideal. ¿Qué escritor de hoxe non querería siñificar o que siñificaron —e ainda siñifican, en certo modo, como dixemos— Unamuno, Azorín, Baroja, Machado? Mais iste ideal semella anacrónico, entremedias do actual imperio da masa.

A popularidade masiva namais pode ser lograda polos protagonistas dos espectáculos de masas. Tales protagonistas, compre siñalálo tamén, orixinan na mente do literato actual outro ideal inadecuado, paralelo ao anterior. Efetivamente, ao literato gustaríalle "estar de moda", na masa. Pero ista non comprende o seu traballo nin, consecuentemente, o admira; como admira e comprende, en cambio, a un profesional do deporte, por exemplo. O máis que un literato pode obter, é unha sona puramente nominal. Ou seña, pode ocurrir que o nome de un literato resulte máis ou menos conocido. Pero enténdase ben: será o nome todo canto a xente sepa díl (e, a miúdo, malamente). Ademáis, ista sona nominal deberáse a métodos impuros, extraliterarios. Unha conducta calculadamente orixinal, unha determinada postura pública, etc., son, sen dúbida, camiños con-

ducentes á singularización. Agora ben, son camiños traicioneiros. Porque o literato queda eisí singularizado, primeiro de todo, como "extravagante ciudadano", de acordo coa frase que se apón ao general Primo de Rivera; cando o que íl verdadeiramente quería, era singularizarse polos méritos da súa obra específica.

Nista sona nominal, nin tan siquera ése acreedor de respeto. Ao contrario, o sentimento que desperta é o de unha hostilidade máis ou menos viva, porque a sociedade recibe como unha ofensa o propósito de non querer ser como todos, e porque, como apuntamos, o único criterio real con que conta pra xuzgar ao titular do nome famoso é, mesmamente, a rareza do seu comportamento. Por outra parte, hai que reconocer que ista antipatía pública non deixa de ser merecida; merecida, en certa maneira, hasta por escritores auténticamente escepcionales, hasta por ises prestixios senlleiros do 98, que tamén se beneficiaron, voluntaria ou involuntariamente, de unha propaganda indebida. Por exemplo: as respostas, as "salidas" que se contan de Unamuno, de Benavente; as anécdotas de Valle-Inclán, vistas con algo de frialdade, son ben pouco graciosas, son máis ben deprimentes [1].

A masa é, pois, impermeable pra o literato. E pensamos que non se adianta nada tampouco co uso dos medios de difusión social máis poderosos. Porque, aínda eisí, ou o literato dá o que a masa quere —que non coincide co que il quere dar— ou, caso contrario, namáis conseguirá que cando a súa imaxe apareza nunha pantalla de televisión, si de televisión se trata, os espectadores boten unha esclamación de noxo e disconformidade.

Certo que unha esposición satisfactoria do que estamos decindo, esixiría que precisásemos o que eiquí se debe entender por "masa". Pero o problema da masa, xa tan estudiado por sociólogos e pensadores, é complexo en demasía pra poder ser abordado por nós. Además, do que en realidade falamos agora é de algo mui concreto espacial e temporalmente; pretendemos referírmonos namáis a un estado vixente hoxe en zonas decisivas da sociedade española, sin ter en conta hasta qué punto iste estado coincide co de outras sociedades. De calquer maneira, a presunción de que todos temos unha esperiencia direita del, disculpa un tanto a nosa vaguedade. Por outra parte, supoñendo que a masificación fora froito inevitable de unha sobida do nivel de vida xeneral, haberá, naturalmente, que acolléla como un ben, pero, nun plano puramente teórico, pensando que con un progreso social máis fondo había quedar ela mesma superada.

Quedamos, en definitiva, en que non é posible un influxo literario direito na masa, na sociedade española en conxunto. O máis realista

[1] Copiamos, a título de exemplo, de un dos traballos que figuraban nun homenaxe a Unamuno, con motivo do seu centenario, feito por un periódico madrileño: "Parece ser que alguien... fue testigo, en la "cacharrería" del Ateneo, de esta pequeña anécdota: iba por allí con frecuencia el propietario de una cabeza de muy reducido tamaño y notoria vacuidad, y un consocio comentó: —Cada día que pasa tiene ese hombre la cabeza más pequeña—. ¿En qué consistirá? —Es la presión atmosférica actuando sobre el vacío absoluto— aclaró Unamuno". En ocurrencias eisí de graciosas consistía, ao parecer, o que se chamaba "vida literaria".

será, logo, pensar únicamente na posibilidade de un influxo indireito. Sin dúbida, iste concepto de un influxo indireito, exercido a traveso de outro influxo cualitativo e minoritario, é problemático. Pra máis, acentuando as notas de cualitativo e de minoritario, acabarían quedándonos unhos cantos profesores hispanistas como único público posible dos nosos productos literarios. Esperemos que, pesie a todo, iste seña un límite puramente ideal. Por outra parte, non faltan exemplos históricos eminentes de influencia masiva indireita: pénsese, si non, na filosofía de Hegel.

Pero tampouco debemos carregar á masa con todas as culpas. Hai minorías fundamentales tan culpables como aquéla. Sin ir máis lexos, os críticos colaboran a cotío na despersonalización do mundo literario. Polo de pronto, ao recibir coas másimas loubanzas obras mediocres, axudando, consciente ou inconscientemente, a propaganda editorial, e derrubando eisí as lexítimas xerarquías. Trátase de un mal de difícil remedio, porque, de resultas da perda de valor das palabras, o que non é calificado como superlativamente bon, ténse prácticamente como malo. Por outra parte, algunha crítica maniféstase absorbentemente interesada polas derradeiras escolas, ou doctriñas, ou teorías, normativas e pseudocientíficas, tocantes á creación literaria, e favorece de tal maneira unha mentalidade na que a obra concreta perde toda importancia, porque o único que se estima de ela e si se axusta ou non á nova escola.

Principiamos falando de inflación literaria i editorial. Pois ben, ¿non é lexítimo supoñer que a publicación en masa denota graves fallos? Polo de pronto, ¿non denota un hábito de escribir sin auténtica necesidade? Unha e outra vez, vemos cómo se repiten temas e tópicos. As obras son claramente clasificables e definibles polos seus temas. Pero o relieve que adequire un tema literario vai en proporción indireita coa necesidade subxetiva da obra na que está desenrolado. As grandes creaciós, como siñalou agudamente Sartre de Kafka, non son definibles por ningún tema; son máis que calquer tema concreto, ou que calquer suma de temas.

Ademitíamos tamén ao principio a posibilidade de un aumento da masa de lectores. Pero debemos advertir que, en todo caso, ista masa é relativamente pequena, si é que non é mínima. O típico representante de ela, é o comprador do libro de moda —de moda nun sentido especial, restrinxido. Trátase, pois, de lectores que se moven nun mundo despersonalizado e que, si dende un punto de vista cuantitativo non forman unha grande masa, adoecen, en cambio, das cualidades deturpadoras de masificación.

Diremos tamén que a persoalidade do escritor español, en abstracto, queda perxudicada na medida en que pasen a ocupar un primeiro plano, no campo atencional da nosa sociedade, acontecementos de alcance e importancia mundiales. Iste fenómeno repercute, naturalmente, en ventaxa dos escritores que proceden dos ambientes máis direitamente vencellados con aquiles acontecementos. Eisí ocurre que parte da problemática particularista e "introvertida" da Xeneración do 98 perdese vixencia.

Dende logo, co que levamos dito, nin demostramos, nin quixemos demostrar nada. Calquer caso individual, mui ben pudera impoñerse por riba de todas as circunstancias adversas. Tales circunstancias, non son escluientes nin omnipotentes. O único que intentamos, foi caracterizar descriptivamente unha situación; amosar algunhos dos rasgos fundamentales que, ao noso xuicio, entran nela.

2. Partindo, pois, de unha situación eisí caracterizable, os reparos de orde práctico que habitualmente se dirixen en contra do emprego literario de linguas non oficiales, como a galega, carecen de consistencia. Pois as posibilidades de difusión non son eiquí mui difrentes das que oferece a lingua oficial. Entendemos por difusión a comunicación direita do literato como tal co público, e non o grado de ésito que colleiten na masa os diversos procedimientos extraliterarios de singularizarse. Dito de outra maneira: o desinterés da masa pola literatura galega non é, ao cabo de contas, moito máis grave que o desinterés masivo pola literatura castelá. Si acaso, escribiríamos, caricaturizando, que o que ocurre é que son dúas masas, e que a galega é, naturalmente, máis pequena; polo que hai máis masa desinteresada da literatura castelá que da galega.

Hai, non oustante, outros reparos especulativos, máis ideolóxicos. Repítese, por exemplo, unha pregunta que ningún dos que escribiron en galego algo terá, probablemente, deixado de oir. Tal pregunta é, nin máis nin menos, ísta: "¿Por qué escribes en gallego?".

Dende logo, os que de tal xeito interrogan son, na maioría dos casos, galegos iles mesmos. Na pregunta vai envolta, polo común, unha crítica contraria. É unha forma cortés, e aparentemente comprensiva, de decir: Primeiro, eu non penso que podas escribir en galego espontáneamente, sinon que o espontáneo en tí sería escribir castelán. Segundo, non penso que a língua galega sirva pra déla facer un uso cultural. Terceiro, non penso que conveña favorecer o propiamente galego en contra dos procesos uniformizadores peninsuares. Ainda queda un cuarto reparo, pero é o de orde práctico do que xa nos ocupamos.

Sería, de fixo, esforzo van o tratar de convencer e vencer dialécticamente aos que manteñen as tesis devanditas. A serie de argumentos e contraargumentos prolongaríase deica o infinito. Polo demáis, ¿quén non conta con algunha esperiencia de tal fracaso? Sin embargo, nós aproveitaremos istas tesis negativas, non con ánimo de disputa, sinon como punto de partida pra certas consideracións que quizás non por sabidas deixen de ser de todo oportunas. Volvemos negar o perigro de disputa, de polémica infinitamente prorrogable: as nosas consideracións non van dirixidas a ningún contrario ao que quixéramos vencer ou convencer. Por sorte, non en todos alenta iste estado afectivo irreductible propio do "contrario".

Principiaremos, pois, por afirmar que o feito de que un galego nado na burguesía empregue como fala habitual o castelán —un castelán deficiente dende máis de un punto de vista—, non implica, de maneira necesaria, que a fala galega non seña nil natural, ainda no caso de que non a domine. Anque millor que decir "fala natural",

sería decir "fala eisixida": eisixida polo Ego máis fondo. Que tal eisixencia non fora satisfeita, siñificará, simplesmente, que a persona está sin remedio condeada a un idioma que non é o verdadeiramente propio. Certo que quererá disimulálo; pero canto máis perfeitamente o disimule, tanto menos sincero ha ser consigo mesmo e coa sociedade. Eiquí xustamente, niste conflicto lingüístico, está a raíz ou, cando menos, unha das raíces fundamentales, das denuncias repetidas feitas en contra da índole galega. Unha das máis craras e sonadas é a de Ortega en *España Invertebrada*. "En Galicia —dice Ortega—, tierra pobre, habitada por almas rendidas, suspicaces y sin confianza en sí mismas, el particularismo será reentrado, como erupción que no puede brotar, y adoptará la fisonomía de un sordo y humillado resentimiento, de una inerte entrega a la voluntad ajena, en que se libra sin protestas el cuerpo para reservar tanto más la íntima adhesión". Niste diagnóstico hai verdades importantes, e hai tamén unha parte que non está basada, parécenos, nun conocimento direito do pobo galego, sinon en certos prexuicios do autor —prexuicios, por outra parte, mui espallados polo ámbito hispánico—: de todas maneiras, paga a pena reparar na frase derradeira, pois ao proclamar isa reserva da íntima adhesión, esprésase un feito condicionado polo conflicto lingüístico ao que nos estamos referindo.

Conflicto que os partidarios da uniformidade coidan que, coa castelanización progresiva, irá desaparecendo pouquiño a pouco. Pero, primeiro de todo, haberá que siñalar eiquí un equívoco non totalmente despreciable, especialmente si aquiles uniformizadores se decraran movidos por certos motivos patrióticos. Efetivamente, pensamos que uniformización e castelanización non teñen por qué ir xuntos necesariamente. A uniformización, dende logo, des-galeguizaría —si se nos permite o verbo— a Galicia, pero sin castelanizála ou españolizála (si é que se consideran sinónimos) máis que en aparencia. Ainda máis: a uniformización, da mesma maneira que desgaleguizaría a Galicia, descastelanizaría a Castela. Pois non hai que esquecer que os elementos trunfantes coa uniformización habían ser, en parte decisiva, de todo alleos a España: habían ser anglosaxós, por exemplo, e mui especialmente norteamericanos. Por outra parte, a realidade actual xa permite sustituir en gran medida o "habían ser" por "son". Os que hoxe se escandalizan da nosa progresiva e polifacética "americanización", terán que ademitir que non era na defensa das diversidades naturales da Peninsua onde se atentaba en contra das esenncias españolas.

Certo que un alto grado de uniformización (e, concretamente, de americanización) universal é inevitable. Mais deiquí non se sigue que o que vexa o futuro decurso da Historia como un proceso necesario de uniformización absoluta, non estea subestimando a realidade viva en beneficio de un esquema mental infundadamente profético ou —o que sería pior— que non estea concebindo contradictoriamente o progreso como empobrecimento cultural da Humanidade.

Pero volvamos ao punto primeiro. É ben certo que a eisixencia de unha fala galega, non implica garantía ningunha pra ista mesma

fala. Polo de pronto, xa sabemos que o seu aprendizaxe, por motivos psicolóxicos principalmente, queda fora das posibilidades prácticas de un considerable número de galegos urbanos. Pero é que, además, o propio idioma galego é a miudo acusado de pobre, de arcaico, de non evolucionado, de inadecuado en canto vehículo de espresión cultural.

¿Quén negará que, efetivamente, hai moitos escritores galegos incapaces de valerse do galego prá súa literatura? Nin siquera faltan os que de boa fe intentárono e quedaron insatisfeitos dos resultados. Son muitas as causas e sería imposible analizálas eiquí. Diremos, non oustante, que por veces intervén, na nosa opinión, o medo de non empregar un galego aceptablemente puro. Un medo tal é infundado, xa que o importante é o uso de un galego vivo. Do resto, as estructuras fundamentales do idioma son ben craras e ben conocidas. A lectura de autores portugueses e brasileiros axudaría eficazmente, pensamos, a escorrentar iste medo, iste ideal de unha enxebreza imposible. O galego de Anxel Fole, refrexo de unha língua non contaminada e mui concretamente localizada dentro da Xeografía de Galicia, supón un logro isustituíble; pero isto non priva de que seña tamén auténtico un galego máis urbano, máis deturpado —si se quere, máis castelanizado.

A tesis da pobreza, da falta de recursos da fala galega, semella non ter en conta a obra toda feita xa dende Otero Pedrayo e Risco. Trátase, hai que decílo, de unha "omisión" na que apousan centos de malentendidos. Mais, en calquer caso, si a tesis fora xusta, si verdadeiramente o galego fose arcaico e pobre —isto, no noso ver, siñificaría un ben, unha ventaxa inicial prá nosa literatura. Porque quedaría o escritor obrigado a unha dura discipliña interna, a unha ascesis e unha economía de medios, que revalorizarían "ipso facto" cada unha das súas palabras. A maioría dos defeitos literarios do español dependen, si cadra, do abuso do que se chama riqueza idiomática. Abuso que mui ben pode ser unha falsa saída, un medio de enterrar deficencias máis fondas. O fenómeno, ou conxunto de fenómenos, eiquí aludido, poderíase sintetizar eisí: inclinación a centrar a esencia do arte literario na gracia do decir, co conseguinte descuido do que en realidade se dí.

A nosa postura en favor do elemental e do direito, i en desacordo coa "facilidad de palabra", é, pensamos, conforme coas características esenciales da personalidade galega; co isa introversión psicolóxica que, por exemplo, figura, como dato implícitamente connotado, nos ensaios sobor da Saudade de Ramón Piñeiro, e tamén nos fundamentos do humorismo, tal e como por Celestino F. de la Vega foron vistos.

Hai, non oustante, o mito dos escritores galegos como os máis virtuosos estilistas da literatura castelá. O cal, de ser verdade, poderíase deber, en pequeno, ás mesmas razós psicolóxicas que fixeron de George Santayana ou de Vladimir Nabokof estilistas singulares da literatura norteamericana. En todo caso, na medida en que ises escritores despregaron un virtuosismo estilístico, terán caído na servi-

dume á gracia e á pseudo espresividade que denunciábamos. Pero é que, además, o escribir un castelán estraordinario non equivale a superar todas as barreiras. Por exemplo: o que Valle-Inclán seña unánimemente celebrado como estraordinario estilista e como escritor estraordinario, non implica, no noso xuicio, que se lle reconoza, no panorama da literatura española, un sitio tan inequívoco e nidio como o que disfrutan os seus compañeiros xeneracionales; sospeitamos que, no fondo, sigue sendo un incomprendido. Un personaxe de unha novela española recentemente publicado, personaxe tirado dos medios "artístico-intelectuales" do Madrid actual, dí de Valle-Inclán que non escribía en castelán, sinón, si acaso, en ostrogodo: o que quizás, a pesar da súa procedencia novelesca e anecdótica, non deixe de ser un dato sintomático.

Naturalmente, non queremos despreciar a forma, pois a forma, en certo xeito, éo todo, ou case todo, na literatura. O que sí despreciamos é unha forma desproporcionada, unha forma valeira. Malamente collería o desprecio da forma nunha toma de postura sobor do problema do uso cultural de unha língua, qui é, hasta certo punto, un problema formal.

Nós pensamos que o simple feito de escribir en galego supón unha forza espresiva que non pode ser acadada por ningún outro procedemento estilístico sustitutivo; idea contradita polos partidarios de unha literatura galega en castelán. Volvendo a Valle-Inclán: Valle-Inclán é, nadie o duda, un xenial poeta de Galicia. Agora ben, ¿non constituie unha falta esencial a ausencia, na súa obra de temática galega, do máis inequívocamente galego de Galicia —ou seña: a fala? ¿Non é máis natural o emprego franco do galego, que non isa galeguización estilística que Valle-Inclán levóu a cabo —mui meritoria e artísticamente, dende logo— na súa prosa e poesía castelás? Pensamos que sí; anque, de todas maneiras, os resultados da discusión do caso concreto de Valle-Inclán non alterarían pra nada as liñas xenerales do que eiquí tratamos.

Estuvémonos mantendo, deica agora, nun punto de vista predominantemente estético. Mais si unha língua é elemento individualizador dè unha cultura —real ou posible— e de unha sociedade, calquer tipo de adhesión a isa língua, será tamén adhesión á cultura e á sociedade correspondientes, e viceversa. O punto de vista estético é, naturalmente, insuficiente. Por elo, non pode darse, na práctica, unha literatura galega de evasión. O simple feito de escribir en galego, supón xa un compromiso. E aínda compre precisar: un compromiso radical. Aos que sosteñen que o problema lingüístico é secundario e artificial, que o problema básico é de carácter económico-social e que, polo tanto, namáis con relación a iste problema cobra sentido e compromiso, haberá que decirlles que tal compromiso, pola súa parte, non tería fundamento sin unha previa identificación cos caracteres configuradores da comunidade social cuio ben se pretende. En abstracto, os problemas sociales de Galicia non son máis transcendentales que os de outra terra calquera; pero si un galego se preocupa de Galicia e un siciliano, por exemplo, de Sicilia, é por-

que se sinten de antemau identificados co ser de Galicia e co ser de Sicilia, respectivamente. Ista identificación previa, derivada de factores físicos ou quasi-físicos, condiciona toda posibilidade nacional, mesmo si se concibe de un xeito máis ben intelectual e futurista. Ise programa suxestivo de vida en común do que Ortega fixo depender a nación, é, nin máis nin menos, unha consecuencia de aquiles factores, e sería gratuito sin eles.

A defensa de unha cultura como a galega, atópase con mui numerosos opositores dende o punto de vista político e social. Entre iles destacan os que conciben tal defensa como unha actitude antiespañola. De unha maneira ou de outra, istes opositores propugnan a uniformización peninsuar i esquecen, polo tanto, as ameazas, istas sí verdadeiramente antiespañolas, que aquela leva, ás que denantes fixemos referencia. Esquecen, además, o que a cultura galega —xustamente a cultura galega— representaría no que iles mesmos califican de cimeira empresa histórica de España: a descuberta e colonización de América. Xa que namáis contando con Galicia como tal, poderáse apoñer a España a xénesis radical de unha Hispanoamérica da que Brasil non quedase arredado ou omitido. Efetivamente, en Galicia están as raíces orixinarias da cultura brasileira, na medida en que unha cultura dependa decisivamente do idioma: o feito será chocante todo canto se queira, pero é eisí. E delimitar o siñificado de un elemento do peso do Brasil no conxunto hispanoamericano, non deixará de constituir un problema importante.

Opositores hainos tamén entre os que posan de ter superado un patriotismo pequeno, chamados por outro máis xeneroso e aberto. Pero ocurre que un e outro patriotismo non son incompatibles, sinón complementarios. Además, o primeiro paso cara unha auténtica universalidade foi centrado, ao presente, na unificación europea. Agora ben, ¿non é xustamente nas capitales das patrias grandes dos pseudouniversalistas, en París, en Londres, etc., onde xurden os obstáculos a ista unificación? ¿Non está craro que nunha síntesis ideal dos pobos as unidades máis vivas serían as máis naturales, e os factores naturales habían privar por riba dos históricos? ¿E que nalgunha das chamadas rexiós a supresión de fronteiras non é desexada? E, finalmente, ¿é que non están todos de acordo en calificar de anacrónica a nación decimonónica coa que os pseudouniversalistas miden a súa xenerosidade?

¿Pódese decir, como se dixo, que Risco abandonóu a súa ideoloxía basada no culto da patria chica, en favor de unha entrega á patria grande, cando na primeira das ideoloxías, na que se dá como abandonada —e que coincidíu co tempo en que o escritor ourensán estaba na "forza da vida", según afirmación por il mesmo feita nun Limiar do ano 1961—, cando na primeira das ideoloxías, decimos, figuraba como derradeiro ideal nada menos que o de unha Civilización Atlántica? Ao marxe de que iste ideal seña ou non convincente, o que sí parece certo é que non siñifica un pecharse dentro de un horizonte mental e xeográfico cativo.

Nadie, en definitiva, ten que se tomar o traballo de demostrar que

toda postura artificialmente hermética, reconcentrada e xenófoba, constituie, inevitablemente, un fracaso. É algo evidente de seu. E convén siñalar que, eisí como hai un antieuropeismo reaccionario, hai tamén outro antieuropeismo "revolucionario", conducente, igual que o primeiro, á vella visión casticista e retórica de España —a España "de charanga y pandereta" que denostóu Machado.

Sin dúbida, ter o Norde da nosa Península por unha especie de Escandinavia en potencia non é realista. Mais, en calquer caso, é asunto puramente personal e temperamental sentir isa arela do Sul poetizada por Heine, ou sentir, polo contrario, o que Julien Green chamóu "l'appel du Nord". ("Da mesma maneira —leemos nun dos volúmenes do "Journal" do estraño escritor franconorteamericano— que algunhos teñen o desexo constante de ir cara o sul, cara os países soleados, eu sinto sin parar a chamada do Norde (l'appel du Nord). É ainda máis que un desexo, é a "Sehnsuncht" alemana, o "longing" inglés, unha especie de morriña perpetua no fondo do corazón. Por iso, a vista de unha mar de augas leitosas ou de un bosco de abidueiras, conmóveme con unha forza singular... A beleza, pra mín, é, ante todo, nórdica"). E pensamos que tan deforme como a visión escandinava que acabamos de criticar, é a tesis da irreductibilidade absoluta do ibérico, a postura resentida de alonxamento con respecto dos pobos europeos; postura que supervalorizaría inevitablemente o rechamante e pintoresco (a "españolada"), e perxudicaría inxustamente o máis homoxéneo co resto do Continente. E conste que, ao falar de Europa, non temos en conta realizaciós concretas como o Mercado Común, etc., e que nin tan siquera concebimos como un imperativo o fervor cultural europeista —que tan a miúdo non é máis que unha nostalxia inmoral, ou unha impotente defensa en contra dos ventos que veñen de fora. Falamos de algo máis fundamental, de unha apertura natural i efeitiva: apertura, primeiro, pra o que temos máis perto; pero que non seña, de ningunha maneira, un novo pecharse pra o máis distante que, ao cabo de contas, non daría cambio cualitativo ningún, sinón un simple cambio —un aumento— de magnitudes. Falamos de superar negatividades, de desfacer o que estorbe, de desbotar límites innecesarios. Todo o contrario de separatismo. Nista materia, haberá que chamar separatistas, por exemplo, a cantos teiman en presentar o específicamente galego como algo incomunicable e incomprensible; a cantos quixeran vélo insuado e atafegado igual que unha reserva de indios; aos que non se dan de conta de que pode circular polo aire libre con todos os dereitos intrínsecos que fagan falta e sin ningún defeito conxénito. Unha ignorancia culpable é moitas veces fonte de tales actitudes, como no caso de Luis Cernuda que, nun libro sobor de Poesía española, ve un "secreto" na fala galega: como si non fora unha língua románica máis, tan crara e intelixible como outra calquera, e máis espallada polo mundo (si temos presentes a Portugal e máis a Brasil) que a maioría de elas, e, pra máis, como si non fora unha língua esencialmente complicada no nascimento mesmo da Poesía castelá.

3. Das realidades sociales non é doado sacar conclusiós evidentes e científicas. Ainda menos en tempos de crisis, cando non se atopan valores firmes e unánimemente reconocidos. Nistas circunstancias, a decisión personal —incluída a decisión en favor ou en contra de unha cultura galega— pode ser máis libre e transcendental que nunca. Ou millor dito: ten que sélo; ten que sacálo todo de ela mesma. Naturalmente, decisión libre, non siñifica decisión gratuita ou infundada. A evidencia é, por definición, convincente, pero pode tamén convencer o que carece de evidencia. Por elo, non é lexítimo deducir que a única postura razonable seña o escepticismo.

Tampouco afirmamos que a literatura galega dependa esencialmente de unha situación de crisis. Pero, en canto posibilidade práctica, estará condicionada polas circunstancias imperantes en cada caso. E que istas circunstancias señan críticas non implica que señan total e necesariamente desfavorables ao desenrolo de aquela posibilidade: ben se advertirá, pensamos, en qué sentido algunhos dos factores de crisis dos que nos ocupamos poden ser, polo contrario, favorables.

De todas maneiras, non hai que caer nunha escesiva identificación, ou nun escesivo paralelismo, entre o destino dos productos da cultura e o acontecer histórico-social. Unha lingua, as obras literarias, o Arte, pertecen tamén ao que Santayana chamaba "Reino da Esencia". Son, nun certo xeito, inmutables e imperturbables. Por iso, en vez de falar de línguas vivas ou mortas, habería que falar de pobos vivos ou mortos. Pero iste xa é un terreo filosófico, no que nós non podemos entrar. Eiquí soio a voz dos filósofos será merecente de interés profundo, en contraste coas doctriñas, recetas i escolas de corto alcance.

CAMILO G. SUAREZ-LLANOS

MOMENTOS DE LA CULTURA EUROPEA

I

La suprema idealidad del Tristan wagneriano

La obra de Ricardo Wagner, que siempre polarizó nuestras mejores inquietudes con fuerza insoslayable, nos exige ahora una honda meditación; pero el "Tristán e Iseo", esa asombrosa obra del maestro, nos exige bastante más: requiere de nosotros, sencillamente, una máxima capacidad de comprensión. Y esto es así porque el Tristán condensa, con la magnitud asombrosa del genio wagneriano, la vibración dolorosamente amorosa —gozo y dolor— de su vida. Y lo condensa, no de una manera autónoma y directa, sino que, Tristán e Iseo, es la traducción poética —sublimemente poética— del alma atormentada, pero luminosa y fuerte de Wagner.

Tristán aparece como una creación inquietante al margen del tiempo y la medida, proyectada desde el más íntimo y replegado centro espiritual del poeta. En ese íntimo trastorno anímico se modeló tras un proceso sordo pero constante e incontenible un significado completo de la existencia, una definición acabada y total de la apariencia exterior y de los grandes temas eternales. El Amor, la Vida, la Muerte, la Fatalidad y la Nada, tienen una definición conceptual afirmativa y categórica, pero siempre en dependencia absoluta de los más escondidos misterios e impulsos íntimos del alma.

La trayectoria conjunta del quehacer humano y del pensamiento de Wagner es una contrastada y consciente filosofía que culmina en la maravillosa plenitud del Tristán; en él se adosan en logro acabado de perfección, en apoteósica rotundidad unitaria, esto tan sencillo y tan asombrosamente difícil: la fusión del Poema y la Melodía en plenitud armónica. Todo el desarrollo del Tristán obedece a esa personalísima y genial contextura expresiva de Ricardo Wagner: la capacidad de transición; la transición de temas es la malla finísima que envuelve y conexiona la múltiple belleza de la obra; esos efectos bruscos y apresurados son realmente necesarios e imprescindibles; son como una modulación angustiosa y vibratoria de los dispares estados de ánimo. Este es, quizá, el secreto de su profunda armonía, inconcebible hasta que advino a la Música la mente singular de este nuestro Ricardo Wagner.

Es fácil, diáfanamente fácil, a través de la vicisitud humana del Genio, llegar a encontrar el plano íntimo sobre el que descansa la concepción del Tristán. En el fondo de todo tenía que existir una mujer: la Mujer.

Aquella dulce y serena Matilde Wassendock predestinada a llenar el ámbito sentimental del hombre con un amor absoluto y pleno, constituyó el estímulo suprasensual que despertaría, en la potencialidad creadora de Ricardo Wagner, esa intensa y extática inspiración del Tristán. Por ese

amor, por el Amor, logra el gozo sublime y creador de vivir con toda su alma, una serie gradual de percepciones, en el orden del sentimiento y del saber, que abarcarían, desde la delicia suma de la pasión, hasta la renunciación y el sacrificio.

¡Qué interesante y maravilloso sería para Wagner descubrir en la hondura más íntima de su suceder amoroso la fidelidad entre su vida y su obra! El mismo Wagner escribía con patético acento el gozo dolorido de este descubrimiento:

> "Tristán es, y sigue siendo, una maravilla para mí.
> Cada vez me cuesta más trabajo entender cómo he podido producir semejante obra... ¡Cuán terriblemente me hará sufrir esa obra algún día cuando la haya terminado del todo!".

Sin embargo, urge aclarar que Wagner da al Tristán un aliento infinitamente más amplio que el de una pasión subjetiva. En él predomina, ante todo, el intento de plasmar la idea abstracta de la voluntad divina de Amor.

Por ello, a lo largo de todo el Tristán, vamos descubriendo, sin necesidad de recurrir al frío y sistemático análisis, el reflejo directo y exacto de esta correlación ideativa. Así, es esa obsesión constante del anhelo de la muerte, una de las versiones en que Wagner exterioriza más abiertamente su comunión con el pensamiento oriental; el afán de liberación de lo presente por la absorción en un amor infinito, un amor que no se puede hallar en la Tierra y que sólo es accesible a través de la muerte; un amor místico aunque con una conclusión tremenda, la negación final del deseo de la vida: ..."es el encanto de abandonar la vida, de no ser más, de la redención postrera, en ese maravilloso reino del cual no pasamos cuando queremos entrar en él a viva fuerza. ¿Lo llamaremos la muerte? ¿O no será el mundo maravilloso de la noche?"... Este es, realmente, el tema, el tema central del drama wagneriano, éste de que por el amor sale el hombre fuera de sí mismo y se vuelve a encontrar.

El Preludio nos abre la amplia perspectiva del Tristán con una frase que condensa los más importantes temas del Drama. El primero expresa con inefable patetismo la naturaleza de Tristán. El segundo es el del Nirvana, que tan profundamente había penetrado el Genio en su conocimiento del pensamiento oriental. Con ellos se inicia la incomparable gradación cromática de los temas del Preludio: el Dolor, la Magia, el Filtro del Amor y la Mirada, el tema aquel que capta incomparablemente el instante en que se revela la predestinación amorosa entre Iseo y Tristán, tema que, según confesión del propio Wagner, expresa "la más decidida tentativa por hallar la brecha que abre al corazón humano una senda de paso al mar de la bienaventuranza eterna del amor".

Luego, los temas del Día y de la Noche, pulsarán con aliento trágico y fatalista toda la angustia incontenible del Drama. Es aquí precisamente, donde surge más claramente exteriorizado este simbolismo oriental, aparentemente tan incomprensible. Esa deslumbradora alabanza de la Noche —sagrada y protectora— que presenta la leyenda frente al mezquino y mentiroso día, tiene, desde luego, un hondo y oscuro perfil oriental que Wagner consiguió rimar con un tema —el tema de la Noche— genialmente adecuado, expresando así una vez más, la perfecta armonía y unidad entre la Melodía y la Leyenda.

Este trascendental tema de la Noche es cantado por el Poema con voz extática, implorante y extrahumana, con un aliento de amor infinito, y queda elevado a una dimensión inalcanzable en la patética invocación de la Noche:

> "¡Oh! ¡Cae sobre mí, noche de Amor! ¡Hazme olvidar que vivo todavía! ¡Apártame de este mundo en tu abrazo! ¡Oh, libértame!"

Y culmina con la sublime comprensión de las dos almas de haberse unificado en el Alma del Mundo.

En esta síntesis volvemos a encontrar, desnuda y potente, en vibración máxima, esta idea oriental de la fusión en esencia del universo y del individuo en un gozo de amor suprahumano. Concepción que domina todo el ámbito de la cultura, la religión y el pensamiento de las civilizaciones asiáticas que fundamentaron su fe y su saber bajo el aglutinante de interpretación personalista que define, en última esencia, todo ese saber intenso y difuso que fue construido con milenios de antelación a este reciente universo de occidente que aún se rige con la palanca helénica.

En efecto, nada más transparente que aflorar este fundamento en los testimonios literario-religiosos de aquellos pueblos. Hay un verso incomparable en el poema persa de Jamí que ofrece la visión celestial de un mundo ignoto y distinto:

> "Uno llamó a la puerta de la Amada y una Voz preguntó desde dentro: ¿Quién está ahí? Y Él respondió: Soy Yo. Luego dijo la Voz: Esta casa no puede contenernos a Ti y a Mí. Y la puerta no se abrió. Luego el amante se fue al Desierto y ayunó y oró en la soledad. Y al cabo de un año volvió y llamó de nuevo a la Puerta. Y otra vez la Voz preguntó: ¿Quién está ahí? Y Él dijo: Soy Tú. Y la puerta se le abrió".

¡Qué dilatada frontera nos separa de ese mundo tan esencialmente religioso! La cultura y el arte de occidente son, respecto a él, como pecho y espalda, como anverso y reverso de una misma medalla.

Y en el cuento persa de Valeh se ofrece una fidelísima analogía con el Tristán. Su fábula centra la fusión de dos naturalezas en una vida interior. Su lema, nada más que ésto: "Uno no puede nunca ser Dos; no hay despedida ni encuentro".

La misma idea fluye clara, poética y religiosa, en numerosos testimonios de las civilizaciones semíticas e indostánicas: el Cantar de los Cantares indio termina con estos versos, que asombran por su identidad con los pasajes finales del Tristán:

> "Así se encontaron y terminaron la pena y la separación,
> habiéndose fundido vida con vida; hechos uno para siempre
> en alto amor"...

En los propios escritos de Wagner ha quedado consignada su devoción y simpatía hacia el sentimiento y la expresión oriental y muy concretamente hacia el sistema budista:

> "¡Oh, si los necios eruditos pudieran comprender al grande
> y amoroso Buda!"...

Hay que suponer que la historia de su amor con Matilde Wassendock le llevó de la mano a sentir de manera fervorosa y anunciadora esta ex-

presión ultrauniversal del amor, si bien para ello estaba especialmente preparado. Sabida es la gran influencia que tuvo Matilde en la creación del Tristán. Hay una nota tiernísima, elocuente y emotiva a este respecto, consignada en las cartas de Wagner, al referirse al supremo momento en que entregó a ella —a Iseo— el Tristán recién terminado: "Se sintió anonadada y declaró que ahora tendría que morirse".

¡Qué gran horizonte para Wagner el de este amor insondable tras una vida de luchas y sufrimientos! Este amor que para mayor gloria había de coronarse por la mutua resignación y sacrificio: "renunciando a toda idea egoísta, sufrimos y padecimos, pero... ¡nos amábamos!".

He aquí el Tristán; la propia y fecunda experiencia de la riquísima vida interior de Ricardo Wagner vertida, aún mejor, destilada, en la gran conquista del drama que forjó con los preciados materiales de la formación vocacional que siempre anheló su espíritu: la fusión ideal en el infinito. Para llegar a ello, toda una gama transicional y maravillosa de melodía; toda la teoría vaga y soñadora del simbolismo oriental. Ese simbolismo astral y obsesionante del Día y de la Noche en expresión contrastada y lírica del Día como mundo de las apariencias y la Noche como reino de los misterios. Alrededor de ellos, la múltiple línea melódica en inflexiones etéreas, teje un resplandor alucinante de delirio y éxtasis. Así se llega, lenta y profundamente, como los ríos sagrados de la India, al mar ideal del morir, al volver siempre sobre sí mismo, en sumo deliquio místico.

Así también el Drama va expirando gradualmente, "anegándose, sumergiéndose en el Todo anhelante del aliento del mundo, sin conciencia de sí... ¡Supremo deleite!"...

Ha caído sin vida la dulce Iseo sobre el cadáver de Tristán; y el Alma, de vuelta triunfal de la Tragedia, se eleva a la bienaventuranza eterna del Amor y de la Gloria.

En el mundo maravilloso de la Noche —según dice la leyenda— brotaron una hiedra y una vid sobre la tumba de Tristán e Iseo.

II

En torno al arte eslavo

En el pensamiento y en el arte occidental europeo, mástil siempre de una bandera de armonía y de universalidad, surge en el siglo XIX, truncayo ya el movimiento románico, un giro importante al sobrevenir la colisión entre una situación cultural en trance de agotamiento —por persistir en una línea de ejemplaridad y norma—, y los vigorosos resurgimientos nacionalistas que aportaban de nuevo un cauce vital de fórmulas plenas de fortaleza popular al espíritu europeo y universal.

Tal ocurre al exhibir con toda claridad el enorme mundo ruso la refracción de su alma en el espejo de Occidente. En el siglo XIX alcanza el espíritu eslavo una acusada madurez como cultura y doctrina. El apasionado afán europeísta de Pedro I el Grande y sus sucesores, cristalizó en esta centuria en forma de un pensamiento nacional que había de influir decisivamente en el curso de las ideas universales. Desde siempre, una espesa niebla de niebla, de nieve y de ignorancia había separado a Rusia del resto del mundo. Una imagen desvaída, homogénea y triste, era la

única referencia que en el mundo civilizado se tenía del inmenso y lejano país. Toda una selva enorme de prejuicios, de tópicos y de inexactitudes cayó derrumbada cuando en la pasada centuria un grupo de escritores, genuinamente rusos, exhibe de manera irrebatible el legítimo retrato de su pueblo.

Este grupo de intelectuales que ha estudiado en moldes europeos conserva, sin embargo —y aquí viene el asombro universal—, una irreductible vocación nacionalista. En su obra aparecen compenetrados de una manera fidedigna con la raíz verdadera del espíritu eslavo, con el pasado y el porvenir de un mundo inmenso y torturado del que buena parte está incluido en el gigantesco hormiguero asiático.

Dostoiewski, Puchkin, Chejov, Tolstoi, Andreiev son, indudablemente, anunciadores de un mundo con fuerza ancestral, cuyo espíritu lucha por asomarse directa y definitivamente a la Historia.

En el panorama desvitalizado y pesimista de la Europa posromántica, con un arte y una cultura en decadencia, el amanecer eslavo, henchido de presagios, es uno de los hechos de más grueso bulto. Concretamente, en el ámbito literario, estos nombres significan un viraje lleno de vida a procedimientos de hondura humana, acusada y fecunda.

Estes carácter va a coincidir, más o menos, en Europa, con un fenómeno de regreso a las tradiciones esencialmente nacionales, cuya enseñanza se había olvidado durante largo tiempo. En este proceso marcaron, indudablemente, el primer compás, los rusos, cuya poesía, música y novela, son las primeras que exponen una perspectiva de fondo nacional, enraizada de un modo directo a realidades populares de fuerza indiscutible.

El alma rusa se observa en toda su desnudez e inmensidad con solo asomarse al vidrio genial de Dostoiewski y su novela. Prescindiendo de su jerarquía como creador máximo de la novela en idea y procedimiento, Dostoiewski representa, sin duda, la definición profética de su mundo. Un complejo de fascinación invade el ánimo del lector que se entrega a las creaciones de Dostoiewski o de Puchkin.

La sensación de angustia del alma eslava, a la vez apesadumbrada y arrebatada, nutre la exaltación constante del poeta:

"Caed, lágrimas amargas. Llora, llora, alma ortodoxa. Pronto vendrá el enemigo, subirán las tinieblas y con ellas la noche tenebrosa y opaca.

"¡Desgracia! ¡Desgracia para Rusia! ¡Lora, llora, pueblo ruso, pueblo hambriento!".

Análogamente, en absoluto contrapunto con esta médula fiel de la poesía y la novela eslava, la música rusa aparece súbitamente en el siglo XIX como una sólida construcción nacional, superados los contactos e influencias europeas del académico siglo XVIII.

Una amplia sistemática de motivos populares que abarcan toda una síntesis del folklore y del sentimiento nacional, está incorporada a la música rusa desde su albor.

Temas de cantos genuinamente populares entran en las partituras de óperas y en las obras instrumentales compuestas durante los primeros períodos de ensayos y tanteos. A las colecciones de cantos rusos editadas con gran éxito hacia el ochocientos, sucede la influencia concreta de Glinka y Dargomijski, y, más tarde, la de un movimiento de importancia definitiva en el arte musical ruso. Es el famoso "Grupo de los Cinco", compuesto por Balakireff, César Cuí, Borodin, Rimski Korsakoff y Moussogs-

ki, protagonistas fundamentales de un nacionalismo musical ruso al que estaba reservado un relevante papel en el futuro de la música europea. Este papel consistió en reaccionar contra la hegemonía del arte romántico y sus derivaciones, desdeñando toda concesión al formalismo puro o al énfasis oratorio.

Al absorber en las fuentes intuitivas y en la sensibilidad del pueblo temas no caducados, prorrogan estos nombres las posibilidades musicales. Debussy, el genio del modernismo, quedó prendado —según propia confesión— en el asombroso encanto, en el vigoroso latido de la música rusa y, muy concretamente, en las obras de Moussogski, cuya personalidad se delimita claramente dentro del "grupo de los cinco".

La ancha vena oriental que late en el mismo centro de la música eslava, refluyó en la música de occidente a través de Debussy y, encarnando en hombres con consciencia de su momento, de su personalidad y de su arte, consiguió creaciones de cuya vitalidad hoy vivimos y nos enorgullecemos.

He aquí el molde lejano y nacional ruso influyendo destacadamente en el paisaje musical europeo.

De los tres creadores de la música auténticamente rusa, Moussogski, Rimski y Borodin, es el primero quien incorpora una vitalidad popular más decidida y eficaz. Mooussogski consiguió extraer la esencia permanente a estos elementos populares y libres.

Su Boris Godunov y su Khowantchina son los edificios capitales del alma musical rusa. Al margen de un conocimiento didáctico de la técnica, Moussogski realiza una obra, por esto mismo, llena de color, de riqueza y de inspiración; una obra plena de grandeza y atractivo, realizada día a día en jornada penosa y esforzada. Una obra que siempre nos conmoverá a través de la mágica y eterna belleza del arte como intérprete de la universal hermosura de las cosas.

ROBERTO MARTÍNEZ ANDRADE

UN EPISODIO DAS GUERRAS DE RESTAURACIÓN
INVASIÓN DA GALIZA EN 1665

Quixo un feliz acaso que encontrásemos non hai muito na Biblioteca Nacional un diario manuscrito, elaborado en pésimo estilo portugués por un cabo de escuadra dos arredores de Lisboa, durante esa campaña militar.

Dele nos valemos para o presente estudo, que ten por fin mostrar como a Galiza, tan nosa irmá polo sangue, pola lingua e pola cultura, sofréu cruelmente do embate dos dous povos desavindos.

Os contactos coa Galiza tiñan sido xa frecuentes e fóronno aínda despois desta campaña de 1665. Era unha loita de sortidas devastadoras pola fronteira dentro, en que non sempre as armas portuguesas levaron o mellor. Na guerra de 1658-1659, os galegos, baixo o mando de Baltasar de Rojas y Pantoja, entraran en Portugal e saquearan e roubaran todo o riquísimo territorio até xunto de Ponte do Lima. O P. Felipe Gándara describe minuciosamente, embevecidamente, estas proezas dos seus patricios. Pero estas escaramuzas de fronteira non tiñan grande importancia para a decisión do conflicto e as armas portuguesas, en 1665, tiñan no seu activo xa unha serie brillantísima de vitorias. A estrela castelá empalidecía a ollos vista.

O conde de Castelo-Melhor, aproveitando as vitorias do Alentejo, concebíu un golpe audaz: invadir a Galiza, e despois, quén sabe? ó facer da paz, enriquecer o reino con aquel delicioso pedazo de terra. Era o seu pensamento político.

Para eso e contra o parecer de muitos dos seus colegas, que preferían consolidar os gaños pasados, preparóu activamente o exército invasor, desprazando tropas do sul e de Trás-os-Montes para o Miño, nas alturas de Vila Nova, por onde debía ser feita a invasión. A época ía mui adiantada, o outono prometía ser rigoroso e dificultar as operacións. Quizaves por eso o primitivo plan debese ter sido modificado e agora limitarse, ou a conquistar Tui ou a devastar e pillar o fértil territorio dos distritos de Tui e Vigo, tomando en seguida o forte da Guarda, boa defensa das nosas vilas marítimas, sobre todo de Caminha.

Acordado este último plan, que a experiencia non mostróu ter sido o mellor, pasaron o Miño, o 28 de outubro, xunto á vila galega de Goyán. No día 31, sábado, de mañanciña, xa en orden de marcha, o gobernador das armas, Conde de Prado, pasaba revista ás tropas: perto de 12.000 soldados de infantería dos diferentes tercios, 2.600 de cabalería, 12 pezas de artillería e carruaxe sin fin, pois constaba de 2.700 viaturas, ben do tren ou particulares. Schomberg tiña traguido do Alentejo dous reximentos de infantería inglesa, un de alemáns e outro de cabalería francesa, mandada polos seus propios fillos, e onde había muitos aventureiros que de Francia tiñan vido a Portugal, probar a sorte das armas.

Avanzóu o exército en direición ó Val do Rosal, pola Tamuxe. A "razzia" comezóu ahí. Deamos a palabra ó anónimo escritor-soldado: "O Val do Rosal é povoadissimo de lavradores, fértil por fruitos, rico pelo concurso de inumerável quantidade de quintas, granjas e defesas, abundantíssimo de todo o género de gados, emfim, o mismo e o regalo de tôda a Galiza. A inteira riqueza de todo êste vale ou continuada povoação encendéu de sorte a cobiça licenciosa, desordenada, dos soldados que, excedendo os límites da ambição, se non puderam restringir dentro do que lhes permitía a disciplina; e, ou que fôssem estimulados do exemplo, tantas vezes execrável dos castelhanos, ou levados da liberdade da guerra, assim se engolfavam no saco como no dano. Sendo menor o que aproveitavam, eran sem conto o que destruiam, não podendo evitar-se o fôgo por mais que os cabos o penalizavam com bandos. Era um fôgo continuado. Não se podendo castigar um exército inteiro, se não distinguía um só delinqüente".

Aínda así, dínos o noso relator, conseguiuse que os lugares sagrados fosen tratados con deferencia por aquelas xentes estranxeiras, "que, com licencioso rito, mas com louvável obediência se austinham, mais respeitivos que reverentes".

Destruído, coa piedosa exceición que apuntamos, o encantador Rosal, marcha o exército na mañá do 1 de novembro en direición a Bonaval, patria certamente do antigo trovador soldado Bernaldo de Bonaval. Na camiñada sucedéu un desastre: o mosquete dun soldado alemán disparóuselle por acaso e as dúas balas foran atinguir mortalmente ó P. Antonio Leitão de Aguiar, que acompañaba ó conde da Torre e que era ó tempo prior da Madalena, en Lisboa.

As marchas eran penosísimas, através dos montes ásperos do Cereixo: serras e ribeiras conspiraban para embarazar o andamento do tren da artillería e daquela inumerábel carruaxe. Da enorme dificuldade e fadiga dos soldados dá ben unha idea o feito de que en todo o día pouco máis se ter adiantado que unha legua de camiño. A vanguarda chegóu ó cuartel polas cinco da tarde, a retaguarda só se lle xuntóu á meia noite.

Á seis da mañá do día seguinte partiran de Bonaval direitos a Bayona. A ala direita (o *corno* direito, como dí o noso Autor) pasóu máis a leste, por Gondomar, e foi aloxarse no famoso palacio dos condes do mesmo título. O noso reporter descríbenos a mañífica vivenda, logo deseguida desfeita polo vandalismo soldadesco. A súa narración ten, pois, apreciábel valor arqueolóxico e artístico: "Disposto com curiosa grandeza e com magnífica e nova arquitectura, se começaba por uma agradável e estendida alameda, bem povoada de castanheiros, que, desembocando em um capacíssimo pátio, o formoseava uma bem lançada escada com um balcão descoberto, rodeado de alguns remates de pedraria com duas janelas ou balcões de grande sacada, que, descobrindo uma linda vista, guardaba uma excelente perspectiva.

Os aposentos interiores eram todos revestidos de finíssimos bordos; começando do primeiro pavimento até ao tecto, ficavam as paredes tôdas repartidas em paineis com bem ordenada correspondência. Dividindo-se por igual com molduras de meio relevado, subiam até á cornija, que se guarnecia de várias e curiosas empresas tecidas com o escudo das armas dos Castros e dos Cunhas". O xardín, "prolongado e irregular, ornado e vestido de povoadas murtas era trânsito para uma tapada, abundantíssima de porcos, veados, corças e outras espécies de caça".

A xente dos arredores, confiada en que os portugueses respeitarían o nobre pazo de Gondomar, tiña transportado para alí o que desexarían se salvase do saqueo. Esperanza inútil: os soldados roubaron e destruíron, sen distinción, convertindo o fermoso pazo nunha triste ruina. Así o di o noso Autor: "êste edifício que, por súa grandeza e por suas dependências foi tantos anos ídolo de respeito, arruinado agora, será padrão das lágrimas de toda a Galiza".

Seguiu o exército pola ponte da Ramallosa e avistóu Bayona, coa súa fortísima praza de Monterreal, defendida por máis de 1.000 soldados de infantería, con muita artillería. Aloxáronse os portugueses en San Pedro de Filgueira. Os soldados estaban mortos de fadiga, agravada polas ventanías e augaceiros. Na terceira feira, de noite, o sarxento-maior Miguel Carlos, á cabeza de catro tercios de infantería e de 500 de cabalería foi para atacar Bayona; pero caía tanta auga, que os guías se perderon, a vanguarda perdéu a ligazón coa retaguarda, de xeito que se viron obrigados a regresar en destrozo ó cuartel de San Miguel de Oya. Esa noite foi tan tormentosa "que era necessário marchar a nado ou nadar em batalha".

Entretanto, a pobre Galiza sofría os horrores desta guerra de devastacións, e un clamor xeneral levantábase contra os cabos casteláns, impotentes para a defenderen. Era principalmente recriminado o mestre de campo xeneral Baltasar de Rojas y Pantoja, que con 20 escadrós de cabalería e 2.000 infantes, postados no alto das montañas, a legua e meia de Oya, non ousaban intervir, asistindo impasíbel a todo aquel imenso perxuicio.

Avanzóu o exército impunemente en direición a Vigo, na mañá do 4 de novembro. Como a cidade estivese ben defendida, os soldados foron autorizados a saquear a vila de Bouzas, poboación rica de 1.000 habitantes, adicados ó comercio e piratería do mar e ós que os nosos portos de Viana e Caminha debían xa considerábeis danos. Despóis de completamente saqueada puñéronlle lume; e era de ver o incendio, agravado e mantido polo alquitrán e brea e polo azúcar e tabaco das presas. Houbo casa na que se queimaron por riba de 300 caixas de azúcar, fora as alfaias, riquísimas. Todo ésto nos conta o noso Autor no seu enfático estilo: "não sendo menos voraz a cobiça que as flamas, ardendo em roubos, se abrasava roubado; até que últimamente ficóu antes na memória que nos vestígios".

Toda esa quinta feira os soldados percorreron os lugares ricos do Val do Fragoso, que saquearon e destruíron impiedosamente. Na sexta feira, de mañá, partiron en direición do Val de Vairiño e queimaron Porriño, grande depósito das faitorías do exército, onde había muita fariña e biscoito. De ahí espalláronse polos arredores, entretidos no pillaxe, pero, ricos xa dos despoxos anteriores, "não roubavam tanto por ambição como por hábito". Nesta obra de destrucción ocupáronse até o domingo. Neste día partiron para Gondomar, por entre un neboeiro densísimo e baixo ameaza de temerosa tempestade. Na terceira feira subiron ós cumes do Cereixo, extenuados, ensopados, non podendo xa co peso das rapiñas. Fixeron unha parada para se enxugaren.

O inverno tíñase revelado, muito máis do que o home, o mellor defensor da Galiza. Os cabos verificaron a imposibilidade de ir máis alén naquel terreno perigoso de montes, de néboas e augaceiros. Retrocederon pois

ós campos que tiñan talado e foron sitiar o forte da Guarda, última empresa, a máis cruenta e pesada de sacrificios de toda aquela campaña. Sempre debaixo da auga, abalaron da cuartel de Cereixo 2.000 infantes e 800 cabalos e tomaron os postos e as estradas que daban acceso á fortaleza: a ponte do Tamuxe, a estrada de Bayona e a ribeira do Miño. Logo a seguir, na sexta feira chegóu o corpo do exército, tendo a infantería ocupado o monte de Santa Tecla.

Entróu en acción a mosquetería e a artillería. Nos traballos de enxiñería, feitos máis ou menos a descoberto, muitos portugueses foron feridos e mortos. As baterías comenzaban xa a destruir os parapeitos da praza, que se defendía gallardamente, causando destrozos do enemigo. No sábado, 21 de novembro, foi o ataque en forma. A loita foi durísima e nela distinguíronse os tercios trasmontanos, ó mando de Diogo de Caldas Barbosa. Encurralado no interior da fortaleza, e baixo a ameaza das minas, a praza tivo que capitular. A 23, a guarnición española saíu da Guarda, cunha peza de homenaxe e 200 feridos. O seu comandante era Don Jorge de Madureira, portugués, feito curioso, que o conde da Ericeira se esquecéu de sinalar no *Portugal Restaurado*.

Unha vez ocupada a praza, finóu aquela campaña, cuio relato o noso cabo de escuadra intitulóu, con razón: *Galiza Destruída*. O remate do seu diario traduz, cunha ufanía militaresca, dina de mellor emprego, e explicábel polo uso do tempo e quizaves pola forza das circunstancias, a imensa desolación daquel fermoso cantiño galego:

"Campearam as armas portuguesas, por espaço de 32 días o melhor da Galiza, devastaram o mais rico, não perdoaram ao mais forte, invadindo e talando os vales do Rosal, Minhor, Fragoso, Lourinho, Cereijo, queimaram e assolaram as vilas de Bouças e Porrinho, entraram a vila de Bayona. No decurso de tôda esta marcha, o exército alojou em sessenta e oito freguesías, arruinando e destruindo melhor de duzentos lugares. Ultimamente, arrematou e coronou a empresa com a melhor fortificação de toda a fronteira".

M. RODRIGUES LAPA

ARNOLD, A GATAS

Dibuxante i escritor satírico, Jules Feiffer conta trinta e cinco anos. Nascéu en Nova York, e comezóu a dibuxar cando tiña cinco. De moi noviño emprincipóu a colaborar en revistas de dibuxos. Fíxose célebre polos seus "cartoons" satíricos encol da vida norteamericán en tódalas súas manifestacións. Calabora semanalmente nun pequeno xornal, "The Village Voice", que se edita en Greenwich Village, o barrrio bohemio de Nova York. Isa colaboración reprodúcese logo nun importante xornal do serán "The New York Post", e tamén no dominical "The Observer", de Londres.

"Arnold, a gatas", que presentamos en versión galega de Ramón Lugrís, foi escrita no 1951, e presentada no Festival de Spoleto. Foi representada en varias universidades de Estados Unidos e do Canadá, e tamén na TV dises países. Hai pouco máis de un ano pubricouse en Inglaterra en "The Observer".

Peza pra lér no Aninovo

(Desenrólase a aición nun patio, ostentosamente arranxado na casa dos Enterprise. BARRY e GRACE ENTERPRISE —matrimonio rexo e atlético, arredor dos setenta anos —entran con Miss Sympathy, unha asistenta social, noviña e moi fermosa. BARRY e GRACE levan na cabeza cascos de follalata, dos que proporciona a Defensa Pasiva. GRACE arrempuxa un carriño de nenos. Supónse que dentro díl está WILL, o fillo pequeno, do que non se vé máis que un gorriño dos que proporciona a Defensa Pasiva pra os nenos).

BARRY: Agarde a ver o refuxio! Máis dun ano estivemos pra arranxármolo! (*Ofrécelle a Miss Sympathy un casco de follalata. Ila refúgao, logo de dubidar*). Fai mal en non querelo, Miss Simpathy: as maniobras van comezar axiña.

GRACE: É o único refuxio do país con receptor de televisión.

SYMPATHY: ¿Receptor de televisión? ¿Pra qué pode servir si...?

BARRY: Craro que non é un televisor auténtico. Non é máis que a caixa. E logo temos un proieitor de películas de 16 mm. e unha coleición de films: "Tim MacCoy", "A nosa banda", "O asesinato do Archiduque Fernando"... Moita variedade. A cousa é que a familia poida sobrevivir eiquí durante *semáns* simulando as condiciós normaes da vida, entremedias dun ataque enemigo. (*Colle o carriño do neno, que tiña* GRACE, *e comensa a lle facer festas ao pequeno, tatexando*).

GRACE: (*moi fachendosa*): É o único refuxio que citaron en "O Fogar Modelo".

SYMPATHY: (*ollando dentro do carriño*): ¿Cánto tempo ten Will?

GRACE: (*moi fachendosa*): Vai facer...

BARRY: (*con ciumes*): ¡Vai facer dous anos pra setembro! (*Mete a cabeza nas mantas do carriño, afogando a voz*): ¿Non sí que é o rapaz meiraide, máis rexo e máis baril do mundo? ¡Heille decir a todos que é o rapaz meirande, máis rexo e máis baril do mundo!

SYMPATHY: (*ollando no carriño*) Abofé que é un rapaz ben grande.

BARRY: Arnold non era nin a mitade do que íl cando tiña o mesmo tempo. Arnold non soupo andar a gatas caseque hastra os dous anos. Will leva andando a gatas hai catro meses. ¡Catro meses!

SYMPATHY: ¿E Arnold?

BARRY (*nervosamente*): ¿Non ía traer Millie algo pra bebermos?

GRACE (*sin refugar o tema*): Pois isa é a razón de que a chamáramos a vostede Miss Sympathy.

BARRY (*incómodo*): Sí. Tamén Arnold volta a andar a gatas. E dende hai catro meses.

GRACE (*tristemente*): Tivo unha regresión.

SYMPATHY (*sacando un bloc e tomando notas*): Iso acontez ás veces cando o primeiro fillo síntese super-competitivo co segundo fillo. Rivalidade interfraternal.

GRACE: ¡A gatas! En chegando á casa, bótase a catro patas e anda así todo o tempo, todo o tempo. Eu dígolle: "Arnold, tí sabes que podes camiñar moi ben. No traballo camiñas ben...".

SYMPATHY: ¿No traballo?

BARRY (*confuso*): Arnold tén 35 anos. (*Faille festas ao neno no carro*).

SYMPATHY (*escribe unha longa nota*): Rivalidade interfraternal grave.

GRACE (*desfeita*): Diso queríamos falar con vostede. Eu séi que Arnold non tén cousa grave. Sempre foi un bó rapaz.

SYMPATHY (*toma notas*): ¿E non tivo denantes isa tendencia?

GRACE: Paréceme que a noticia do nascemento de Will fíxolle moita impresión. Supoño que cando ún foi sempre fillo único resulta difícil aceptar un irmán.

(*Millie, a criada negra, entra con tres vasos nunha bandexa. Súpetamente faise un fondo silenzo*). (GRACE *recolle o seu vaso friamente*): Gracias, Millie. (*Barry rosma algo polo baixo cando colle o seu. Miss Sympathy está evidentemente violenta*).

SYMPATHY (*dille polo baixo a Millie cando ísta lle dá o vaso*): Eu simpatizo sinceramente cas aspiracións da tua xente. (*Millie sae*).

BARRY (*abaneando o carriño*): ¡Unha alarma nacional! Todo o pobo norteamericán movilizado como un soio home, acochado nos refuxios deica que pasase. Iso é o que me gostaría que vise Will. E cicáis non sexa máis que o sono dun vello...

GRACE: ¡Velahí chega Arnold! Por favor, Miss Sympathy, non lle diga que vostede está eiquí porque a chamamos nós...

ARNOLD (*entra a gatas. É un home novo e atraitivo, leva un elegante traxe de home de negocios, sombreiro, e carteira de documentos*): Papá, mamá... (*decátase da presencia de Miss Sympathy. Ollaia longamente, e logo, friamente, fala ca nai*). ¿Seique temos compañía?

GRACE: Arnold, fillo, ista é Miss Sympathy. Miss Sympathy, iste é o noso fillo Arnold Enterprise.

SYMPATHY: Moito gusto.

ARNOLD (*afastándose*): Moi ben, moi ben. (*Falando ca nai*): ¿Está preparada a cea?

BARRY: Arnold, ¡es un maleducado!

ARNOLD: Perdón. Estaba a cavilar noutras cousas. ¿Bébese algo?

GRACE: Perdóame, fillo. Como andas a gatas polo chan esquézome de que tí bebes.

ARNOLD: E ás veces, de máis (*Móvese pola escea*). ¿Vichedes algún de vós o meu cuaderno de dibuxos de córes?

GRACE: ¡Millie! (*Arnold sigue dunha banda pra outra, sempre a gatas. Hai unha pausa incómoda. Por último, Millie entra cun vaso. Miss Simpathy incorpórase pra esaminar a reaición de cada ún*).

ARNOLD (*colle o vaso*): ¡Tén unha aceitona!

GRACE: Por favor, Arnold.

ARNOLD (*a Millie*): ¡Ti sabes que eu bebo os Martinis cunha pela de limón!

GRACE (*conciliadora*): Millie, ¿poderíasme facer o favor...? (*Millie, friamente, recolle o vaso e vai cara a saída*).

SYMPATHY (*dícelle polo baixo a Millie*): ¡Teño un gran respeto polas aspiracións da tua xente!

GRACE (*a Arnold*): ¡A ver! ¿Habia necesidade de te poñeres a...?

ARNOLD (*aparte*): Cando comecéi a beber Martinis, hai dez anos, pedíaos sempre cunha aceitona. Posíbelmente eu non sabía de cousa millor. E sempre mos servían cunha pela de limón. (*A Miss Sympathy*). A mín parecíame como lavadura, aquilo de ver unha pela de limón no fondo do meu vaso de Martini.

BARRY (*alporizado*): ¡Arnold! ¡Pídolle perdón, Miss Sympathy!

SYMPATHY (*en baixo, e facéndolle acenos a Barry pra que cale*): Non, non, eu decátome ben do problema. (*A Arnold*): Continúe, por favor.

ARNOLD (*encólleseJ*: Non hai continuación. Afíxenme. Afíxenme a que nos meus Martinis houbera pelas de limón. Pra mín seguían tendo un certo aspeito de lavadura, mais cheguei a lle atopar a ise feito un gran atraitivo. Toda a miña vida estiven rodeado de moreas de cartos, isolado do mundo. Aquila pela de limón, alí metida no Martini, chegou a ser pra mín o meu único contaito co pobo. Facíame lembrar dos films encol da vida nos barrios baixos; por exemplo, "Os rapaces do Calexón". ¿Lémbrase vostede de "Os rapaces do Calexón"?

SYMPATHY: Non; paréceme que non vín isa película.

ARNOLD (*cun ár de sospeita*): ¿En qué traballa? (Barry e Grace semellan preocupados. Miss Sympathy acóugaos cunha ollada).

SYMPATHY: Son unha asistenta social.

ARNOLD (*Atónito*): ¿E non se lembra de "Os rapaces do Calexón"?

SYMPATHY: Son unha asistenta social especializada en psiquiatría.

ARNOLD: ¡Ah! Daquela non se lembrará máis que dos films de Ingrid Bergman. ¿Ónde está o meu cuaderno de dibuxos de córes?

GRACE: Pra te axudar a percurarlo, Arnold, tés que me decir ónde coidas que o deixaches.

ARNOLD: ¡Xa o atopéi! (*Vai a gatas hastra un recuncho, co seu cuaderno. Grace vai cabo díl. Comeza a esborranchar os dibuxos, e a nai ousérvao*).

BARRY (*desfeito, a Miss Sympathy*): Fixen todo o posíbel por comprender ao meu fillo...

SYMPATHY: Endexamáis foi fácil a comunicación entre as xeracións, Mr. Enterprise.

BARRY: Fixen todo canto puiden por me achegar a íl como un pái tén que se achegar ao fillo. Fíxeno, créame, fíxeno...

GRACE (*a Arnold*): O ceo é azul, fillo. Non é roxo, senón azul.

ARNOLD: Picasso fai ceos roxos.

GRACE: Picasso é un artista, fillo. Os artistas poden facer un ceo roxo porque saben que é azul. En troques, os que non somos artistas temos que pintar as cousas da cór que realmente son; senon a xente pode pensar que somos parvos.

BARRY (*botando lume, vai onde Arnold*): ¡Por favor, deixa de nos pór en ridículo diante dista rapaza! ¡Pinta de azul ise maldito ceo! (*Quédase a ollar por enriba do hombreiro de Arnold. Grace achégase nervosamente onde Miss Sympathy*).

GRACE: ¿Outra copa, Miss Sympathy?

SYMPATHY: Non, moitas gracias. E, por favor, non tén que se deprimir tanto, Mrs. Enterprise.

GRACE (*falando con máis tranquilidade*): Percuro ter cousas que facer. Labor de orgaización. Son a xefa niste seitor da "Sociedade de Amistade cos Nosos Fillos". E son presidenta do comité de gratificaciós da "Liga pro Satisfación do Esposo".

SYMPATHY: Paréceme un programa de aitividades moi vasto.

GRACE: Con todo, a miña vida é, primordialmente, a do meu marido. Cando íl está ledo, percuro estar leda. Cando íl se sinte desgraciado, percuro sentirme desgraciada. Cando íl me desexa, percuro desexalo. A clave pra un matrimonio feliz é dar. I eu dín. Dín todo o que tiña. (*Entra Millie e sírvelle a copa a Arnold*).

ARNOLD: Iso é. ¡Unha pela de limón! (*Deixa o libro de dibuxos i eisamina o Martini*). Non podo tolerar un Martini sin unha pela de limón. (*A Millie*): ¿Volviches á O.N.U., Millie?

MILLIE (*friamente*): Non, dende a outra vez.

ARNOLD (*a Miss Sympathy*): Millie aparecéu na televisión, nas Naciós Unidas. Vímola todos un día.

SYMPATHY (*interesada*): ¿E qué facía alí? (*Grace e Barry síntense violentos, e sospiran*).

MILLIE: Protestar. (Sae).

BARRY (*furioso*): ¡Temos que despedir a isa rapaza!

SYMPATHY: Eu dende logo, non estou conforme cos seus métodos, mais si consideramos os motivos poderemos comprender porqué chegou a coidar que ise xeito de protestar era oportuno. Unha protesta mal orientada, sin duda, mais...

BARRY: ¡O que ila quer é ter o seu propio refuxio!

SYMPATHY: ¿O qué?

BARRY: Non fixo máis que voltar da ONU, e aconteceu que diron ordes de facer maniobras de ataque aéreo. Como vostede sabe, todos somos americáns e nós aceptamos as leis; en consecuencia, invitamos a Millie pra que entrase no noso refuxio. ¿E sabe o que fixo? Refugar a invitación. Ila quer ter o seu propio refuxio.

SYMPATHY: ¿Máis por qué? ¿Qué razón pode ter?

GRACE: ¡Dí que é neutralista!

ARNOLD: É unha hipócrita. Un verdadeiro neutralista non entraría en ningún refuxio.

BARRY: ¿Sintes o que dí o teu fillo? ¡É pior que a outra!

SYMPATHY: ¿Logo vostede é neutralista, Arnold?

ARNOLD: Non, os neutralistas son extremistas de máis. Eu son neutral.

GRACE (*fai por deixar sós a Miss Sympathy e máis a Arnold*): Barry, querido, ¿non che parez que deberíamos botarlle outra ollada ao refuxio? As maniobras van comezar axiña.

BARRY: Boa idea. O que non séi é por qué levan retraso. (*Vanse, co carriño do neno*).

SYMPATHY (*logo dun silenzo difícil*): ¿Seique vostede non sabe andar?

ARNOLD: Iso sí que tén gracia. ¿Por qué fai isa pergunta?

SYMPATHY: Porque non vexo que ande.

ARNOLD: Tampouco estou a fumar. ¿Por qué non me pregunta si sei fumar?

SYMPATHY (*conténdose*): Isa é unha boa resposta. (*Arnold encóllese de hombreiros*) ¿Permíteme que ande a gatas con vostede?

ARNOLD: Non, craro que non.

SYMPATHY: ¿E logo por qué o fai vostede?

ARNOLD: Eu ando a gatas porque creo no feito de andar a gatas. Vostede faríao porque pensa que é boa terapéutica. E anda trabucada. O único que acada vostede é adoptar unha aititude paternalista. Xa me decato de que no seu traballo ás veces resulta difícil facer isas distinciós. ¿Viu o meu cuaderno de dibuxos de córes?

SYMPATHY: Cando alguén dí algo que a vostede non lle gosta, axiña se acocha no cuaderno de dibuxo.

ARNOLD: Recoñezo que é unha grosería. Non debería facelo máis que si tivese otro cuaderno de dibuxo pra vostede. ¿Leva gafas?

SYMPATHY: Lentes de contaito.

ARNOLD: Estaría máis bonita con gafas. Ou, cando menos, a mín paréceme que estaría máis bonita con gafas. Góstame ver ás rapazas con gafas. Parez que a cara está menos... menos núa. (*Agarda que ila fale, e nono fai. Il recolle o cuaderno de dibuxos e ponse a dar cór asañado*).

SYMPATHY: ¿Cándo foi que comezou vostede a andar a gatas?

ARNOLD (*distraído*): ¿Cómo? ¡Ah! (*fala como ausente*) Foi cando o pequeno comezou a andar a gatas. "E un neno será o seu guía". (*Móvese a gatas pola escea*). ¿Sabe cántos anos teñen os meus páis?

SYMPATHY: Non se me ocurrirá pensalo. ¿E terán cincuenta e tantos?

ARNOLD: Os dous pasaron xa dos setenta.

SYMPATHY: ¿E tiveron outro fillo?

ARNOLD: Xa ve. Sempre foron así. Xente alerta, comprometida, agresiva. Non é doado enfrentarse día tras día cunha serie de derrotas, que non por pequenas deixan de trabar nún. E, por enriba, que lle refreguen polos fuciños o feito de que o pái de ún, aos setenta anos, pode facer cousas que ún non pode.

(*Unha sirea de alarma, moi feble, comeza a oubear*).

BARRY (*entra a correr, co corriño do neno*): ¡Xa está! ¡É a alerta! ¡Todo o mundo ao refuxio!

GRACE (*entra cun estintor de incendios e unha bolsa da compra*): ¡Qué emocionante! ¡Qué emocionante! (*Barry encende unha radio de transistores*).

VOZ DO LOCUTOR: Siga sintonizando co ista onda. Tódalas outras emisoras deixaron de transmitiren.

GRACE (*nunha súpeta e violenta conversa con Arnold*): ¡Pois tí tés que baixar ao refuxio! O ano pasado viñeches con nosco!

VOZ DO LOCUTOR: A lei ordea que toda persoa que se atope na rua entre no refuxio...

ARNOLD: Nós non estamos na rua, senón nun patio.

BARRY (*alritado*): ¿E coidas que aos rusos habíalles importar moito que non estiveses na rua?

GRACE: O que temos que seguir, fillo, é o esprito da lei.

BARRY: ¡Arnold, xa estou farto de parvadas! ¡Baixa ao refuxio! ¡É unha orde do teu pai!

ARNOLD (*excitado*): Xa pintei o ceo azul, ¿non sí? ¿Por qué non aceptas endexamais un trato a meias?

BARRY (*sae arrempuxando o carriño do neno*): ¡É imposibel, eu non podo facer bon díl!

GRACE: Miss Sympathy, é millor que veña comigo. No sótano non hai luz.

SYMPATHY (*sin convicción, a Arnold*): É a lei...

ARNOLD: Non pido que ninguén se convirta ás miñas ideas.

SYMPATHY: Eu, o mesmo que vostede, dubido que teñan moito siso istas maniobras; mais si lle pomos ouxeciós á lei, deixamos sin sentido a tódalas leis. Eu comprendo que se loite contra dunha lei, ao tempo que se acata; mais paréceme que se debilita a aititude de vostede si a un tempo trata de loitar contra díla e non acatala.

ARNOLD: Todos están abaixo. Millor será que vaia onde íles.

SYMPATHY (*comenza a afastarse*): ¿Comprende o que lle digo?

ARNOLD (*secamente*): Paréceme que sinto chegar os aviós. (*Miss Sympathy marcha a correr*).

BARRY (*fora de esceario*): ¡Maldita sea, Millie! ¿Qué fás ahí dentro? ¡Abre a porta! (*síntese como peta na porta*).

GRACE (*tamén fora do esceario*): ¡Iso non está ben, Millie! ¡Déixanos entrar no noso refuxio antiaéreo! (*petan na porta*).

(*Miss Sympathy regresa*)

ARNOLD (*a rír*): ¿Seique se pechou Millie no refuxio?

SYMPATHY: Sí, e dí: "Qué os imperialistas blancos se aniquilen entre sí". (*Arnold rí ás cachizas*) Comprendo os seus sentimentos e comparto as suas aspiraciós, mais non acepto os estremos a que chega. (*Con convicción*) Mais con todo, comprendo os seus motivos (*síntese cómo os outros petan na porta do refuxio*).

BARRY (*fora do esceario*): ¡Millie, iso non é xusto! ¡Moi ben! ¡Quedarémonos eiquí embaixo! ¡O sótano servirá de refuxio! ¡Corpo en terra, Grace! ¿Ónde está Miss Sympathy? ¡Miss Sympathy!

SYMPATHY (*berra*): ¡Eiquí arriba! ¡Coidéi que xa pasara a alarma!

BARRY (*fora do esceario*): ¡A lei é a lei, Miss Sympathy! Non podemos subir en tanto non sintamos a sirea. ¡Doutro xeito, faríamoslle un favor a Khrushchev!

ARNOLD: É a lei...

SYMPATHY: ¿E non abondaría con me pór corpo en terra eiquí? O sótano está tan porco...

ARNOLD: Supoño que se podería considerar como cumprir a meias ca lei.

SYMPATHY: ¿A vostede parécelle que estaría dentro do esprito da Lei?

ARNOLD: O único que séi é que corpo en terra é a posición aceptada pra momentos de crise. Non me parez que vostede cometa un delito por facelo fora do lugar prescrito. (*Ila bótase a terra. Arnold considéraia divertido*). ¿E seique non sabe estar de pé?

SYMPATHY (*secamente*): Moi ocurrente. ¿E agora pódeme decir por qué ande vostede a gatas? (*Arnold, a gatas, achégase a Miss Sympathy*).

ARNOLD: Sinto que, ao andar ao xeito dos neniños, comezo a me comportar como íles.

SYMPATHY: ¿Foi isa a razón de comezar?

ARNOLD: Cicáis sí. Por certo que hoxe, ao vir prá casa, fixen unha pillería de nenos. Endexamáis faría unha cousa así denantes de ter comezado a andar a gatas. Como persoa adulta, na miña escada de valores había un ben ríxido e un mal tamén ríxido, e no meio unha leira lamacenta

na que entraba todo o resto. Aituando como neno voltei a descubrir un valor que esquecera por completo.

SYMPATHY: ¿Qué valor é ise?

ARNOLD: O de ser un pillabán.

SYMPATHY: ¿Daquela vostede fixo unha pillería cando viña prá casa? ¿E qué foi? ¿Podo sabelo?

ARNOLD: Coido que non me compre decirllo agora mesmo. Primeiro quero divertirme un pouco máis.

SYMPATHY (*amolada*): ¡Miña nai! ¡Vostede é tan difícil de entender como un neno! (*Apresuradamente*). Craro que comprendo as razós...

BARRY (*fora do esceario*): ¡Ei, vós! ¿Ouvíchedes xa a sirea avisando que pasóu a alarma?

SYMPATHY (*a berrar*): ¡Inda non, Mr. Enterprise!

BARRY (*fora do esceario*): Eche ben raro. Xa tiña que ter soado.

GRACE (*fora do esceario*): Estou collendo frío ao estómago. ¿E non poderíamos subir axiña, Barry?

BARRY (*fora do esceario*): Non. Subiremos cando soe a sirea de que pasóu a alarma. É a lei. ¿Qué anda a berrar Millie?

GRACE (*fora do esceario*): Non ten ouvimos Millie, berra máis. Non séi o que dís. (*Pausa*) ¡Ah! Quer saber si xa pasóu a alarma.

BARRY (*fora do esceario*): Dille que a leve o demo.

ARNOLD (*logo de considerar longamente a Miss Sympathy*): ¿Vostede quer de verdade que eu me erga?

SYMPATHY: Non é que o queira éu. É que lle convén.

ARNOLD: ¿Quer decir que si me ergo vou facelo somentes polo meu ben?

SYMPATHY: Iso é. Non por mín, non pola sua nai, nin polo seu pai. Esclusivamente por ben de vostede mesmo.

ARNOLD: Lástima. Non me preocupa facelo polo meu ben. En troques houbérame gostado facelo por vostede.

SYMPATHY (*rápidamente*) I éu sentiríame moi compracida.

ARNOLD: ¿Gostaríalle que me erguera agora mesmo?

SYMPATHY: Sí.

ARNOLD (*comeza a se erguer*): Moi ben...

SYMPATHY: ¡Non!

ARNOLD (*cun xionllo no chan*): Si vostede dixo...

SYMPATHY: Mais non agora. ¡Logo! (*Nun marmulo*) ¡Sería ir contra da lei!

ARNOLD (*encolle os hombreiros, e volta a se pór a gatas*): ¿Sabe ónde está o meu cuaderno de dibuxo de córes?

SYMPATHY: ¡Iso non é xusto! Vostede censúrame por aceptar as regras da sociedade. E sin regras caeríamos na anarquía. Toda persoa madura tén que se situar dentro do tecido da sociedade. Vostede querse situar fora dise tecido; voltar a un mundo infantil, e comezar todo novamente.

ARNOLD (*con simpatía*): Iso é. (*Saca do peto un pirulí*).

SYMPATHY: Adopta unha aititude de irresponsábel.

ARNOLD: De pillabán. Pillabán é a definición que me gusta.

SYMPATHY: ¿Íame decir algo?

ARNOLD: Xa me esquecín.

SYMPATHY: ¿Qué fixo cando viña prá casa da oficina? Unha pillería...

ARNOLD: ¿Parézolle atraitivo, Miss Sympathy?

SYMPATHY: Sí, moito.

ARNOLD (*solprendido*): ¿E pode decir unha cousa así tan tranquilamente?

SYMPATHY: Porque é certo. Estou segura. Vostede pertenece a un tipo de persoas que sempre atopei atraitivo. A xulgar polas miñas esperiencias, vostede cadra co meu tipo. (*Unha pausa nervosa*). Precisamente si teño problemas con vostede é porque me resulta atraitivo. Si vostede non me gostara, eu podería espricar o seu problema sin dificultade algunha.

ARNOLD: Hai catro meses, non lle parecería tan atraitivo.

SYMPATHY: ¿Por qué?

ARNOLD: Porque hai catro meses eu non andaba a gatas. O andar a gatas aumentóu o meu atraitivo.

SYMPATHY: Non vexo a razón.

ARNOLD: Simplemente porque agora teño máis persoalidade. Agora impoño o meu criterio. Todo o mundo tiña o seu propio estilo: miña nai, o meu pai, os meus amigos, Millie... Todos, agás eu mesmo. ¿Cál podería ser o meu estilo? Agora xa o teño. Teño o meu xeito de ser.

SYMPATHY: ¿Sabes que és moi simpático? ¿Déixasme que vaia a gatas onde tí?

ARNOLD: Con moito gosto. (*Sympathy, a gatas, achégase a Arnold. Quedan a se ollar, arelantes. Arnold bótase a terra e dalle un bico*). Xa estou corpo en terra.

SYMPATHY: Sí...

ARNOLD: Xa non ando a gatas. Isto sí que é atavismo.

SYMPATHY: Sí (*Il dalle máis bicos*). Denantes de nada, quero decirche unha cousa...

ARNOLD: Dí.

SYMPATHY: Hai un pouco, cando sentía compasión por tí, coidaba que tí poderías reincorporarte á sociedade si acadase que chegases a sentirte un home.

ARNOLD: Unha análise moi intelixente.

SYMPATHY: Estaba a punto de che propor deitáreste comigo pra que te sentises un home. Agora xa non podo ofrecerme daquil xeito.

ARNOLD: Agradézoche que mo digas. A asistenta social que me trouxeron o mes pasado deitouse comigo pra me facer sentir como un home. Paréceme que lle prestóu máis que a mín.

SYMPATHY: ¿Cántas houbo xa?

ARNOLD: Catro. Unha cada mes. Os meus pais insisten en contratalas. Están moi preocupados comigo.

SYMPATHY (*cunha sospeita*): Arnold, non estarás tratando de te aproveitares de mín...

ARNOLD: Aproveitámonos ún do outro. Pra iso sirve o aproveitarse. (*Comeza a desabotoarlle a parte de atrás da blusa*).

SYMPATHY: ¿E a sirea? ¿E si soa a sirea do final da alarma?

ARNOLD: Non teñas medo, que non vai soar. Isa foi a miña pillería de hoxe.

SYMPATHY (*sensualmente, namentras íl lle tira a blusa e van esmorecendo as luces*): ¿Qué fixeches?

ARNOLD: Rompina.

APAGON

JULES FEIFFER

MOSTRA DE ARTE GALEGO EN BARCELONA

Entre os días 20 de xaneiro e 5 de febreiro tivo lugar en Barcelona, baixo o rubro de "Mostra de Arte Galego", a exposición da obra máis recente de dez artistas novos de Galicia. Nas fermosas salas góticas do "Conservatorio de las Artes del Libro", dentro do marco espectacular do vello e fermosísimo conxunto gótico do "Antiguo Hospital de la Santa Cruz", convertido hoxe no centro da vida cultural barcelonesa por mor da adaptación axeitadísima das nobles salas góticas aos mesteres cuturáles de máis fonda raigame: A Biblioteca Central, Escola de Artes Suntuarias, Escola de Bibliotecarias, Academias de Medicina y Farmacia, c. s. i. c., etcétera. O simple feito de que o Concello de Barcelona puxera á disposición dos artistas mozos de Galicia tan espléndido adovío pra avalorar a Exposición, abonda xa pra dar idea do interés que a Mostra espertóu no ámbito cultural barcelonés. Espuñan a súa obra dez artistas: os pintores X. Quesada, J. L. de Dios, Virxilio Fernández, Xavier Pousa e Alberto Datas, os grabadores Patiño e Ortiz, e os escultores Arturo Baltar, Acisclo Manzano e M. García Vázquez. Poida que faltaran á cita algúns dos nomes novos de Galicia, cecáis tamén nomes relevantes, pero o feito é que estes dez artistas, espoñendo un total de oitenta obras, conqueriron afincar en Barcelona a podente impresión de que o arte de Galicia móvese hoxe rentes do tempo, con forza e con persoalidade. Si máis non, este foi o froito básico desta Mostra de Arte Galego. A impresión de "descobremento" ven patenteada nas frases con que a crítica, unánimemente, acolléu a obra dos artistas: "Falsa impresión se tenía en Barcelona del arte gallego, debido a exposiciones, pomposas algunas, pero con más escenografía folklórica que interés artístico", decía no "Diario de Barcelona" Alberto del Castillo. E J. Guix, no "Telexpres": "agradable sorpresa, ya que la obra de los artistas tiene calidad suficiente para poder andar por sí misma al aire de su innegable personalidad, al margen del apoyo de una exposición conjunta". A impresión da crítica veu respaldada polo público, cousa importante nunha cidade como Barcelona, onde ao longo do ano penduran os seus cadros centos de artistas diante dun público seguro nas valoracións, aberto a toda novidade, entendido i esixente.

Convén insistir neste aire de descobremento. Milleiros de persoas visitaron a Mostra e houbo días en que a sala estivo verdadeiramente ateigada da mañán á noite. Aínda que sólo fora por ter acadado tal quenzor popular a Mostra supoñería xa algo moi relevante e merecente dunha difusión maior da que lle prestóu a prensa galega. Certamente, esto constitui un pouco a anécdota, ao marxe da esposición, pero convén enxergar tamén este marco multitudinario no que se movéu a Mostra pra dar impresión cabal da importancia que realmente tivo. Todo elo gracias, na súa maior parte—a eles hailles que agradecer a posta en marcha do considerable esforzo—á teima infatigable do P. Silva, o crego ourensán de quen partíu a idea e que a levóu a cabo contando ca sensibilidá e

xenerosidade do Concello de Barcelona, que patrocinóu a Mostra. Por certo que temos entendido que o xesto xeneroso do Concello barcelonés non tivo por parte das chamadas forzas vivas de Galicia nin a correspondencia formularia dunha espresión de gratitude. Pensamos que de eso e de algo máis era merecente o Axuntamento da Cidade Condal, onde moran 50.000 galegos, e que nun xesto de xenerosidade espléndida decidiu prestar a súa colaboración pra que estes galegos puidéranse poñer en contaito co arte vivo da súa terra. Esta actitude contrasta precisamente ca atonía e ca despreocupación que, no orden cultural, amostran a maior parte das municipalidades de Galicia.

A inauguración estivo presidida polo Excmo. Sr. José María de Porcioles, Rexidor da Cidade, varios Tenentes de Alcalde, o Vizconde de Güell, Presidente do Círculo Artístico, o Direitor dos Museos de Arte, e outras personalidades. No acto da inauguración tivo o Sr. Porcioles unhas verbas de lembranza emocioadá pra Galicia, ofrendando a Mostra aos galegos que viven en Barcelona e aos catalás, que sempre dispensan tan cordial acollida a toda manifestación espritoal galega.

O interés espertado pola Mostra consistía, de xeito fundamental, na posibilidade de enxergar, atraveso da obra diversa e persoal dos dez artistas, un vencello xeneracional ou liñas determiñantes cara a unha posición no tan debatido tema da esistencia dunha escola galega de pintura. Neste aspeito, a opinión dos críticos foi —non podía deixar de selo— discordante e confusionaria. O crítico do "Diario de Barcelona" abordou o tema cas verbas seguintes: "...no forman grupo ni existe entre ellos otro nexo que el de su común naturaleza gallega, unidad de procedencia reflejada en la uniformidad espiritual del conjunto, en la cual cada artista se distingue por su personalidad". Esto poidera parecer contraditorio. En realidade, penso que é un xeito de insistir en que a nota determinante é precisamente a que provén desa unidade de orixe; é decir da galeguidade dos artistas, máis que dunha técnica semellante. Por outra parte, o crítico de "Destino" atopa que a procedencia da maoría dos artistas, formados nas aulas da Escola de San Fernando, confírelles unha semellanza na técnica. En fin, penso que o conceito máis interesante é o que Castillo chama "uniformidad espiritual del conjunto". Encol desto precisaba Xavier Pousa, nunhas declaracións a "La Prensa" que, entendendo como *escola* unha certa comunidade de técnica, instrumental ou estilística, a tal escola galega de pintura non esiste, mais sí unhas características, unhas constantes: o defrontamento cunha problemática non común, pero dacordo cunha mentalidade e cun sentir comús, que arraizan nun trasfondo étnico. Si ben a verba *étnico* á que Pousa recurre, non é máis esacta —sería mellor falar dunha posición conteste cara aos problemas da súa Terra e do seu tempo— atopámonos co que nas verbas críticas do Prof. Castillo viña inxirido: non hai vencellación técnica nen temática, pero sí unha posición, marcada en todos eles —nuns con máis forza que noutros, como é lóxico— da "responsabilidade" cara a Galicia. E adrede vou sorteando a verba "social", que non aclara nada a non ser que úsemola como fórmula pra espresar este feito que mellor sería chamar "responsabilidade", "denuncia" ou "intención testemuñal". Nesto poideramos ver xa unha característica xeneracional, no caso de que fóramos amigos deste xeito de formalísticas clasificaciós. Os artistas novos de Galicia, i esto pode ser xa unha afirmación válida tamén pra os artistas non representados nesta Mostra, pero con obra feita e madura, fuxen da visión folklórica

e sentimental da terra; o seu arte non responde sólo a estímulos estéticos, sinón máis ben a unha intención ética, interésalles máis o home que a paisaxe; e aínda naqueles que tratan adoito a paisaxe, é o caso de Virxilio Fernández, hai no seu xeito unha visión humanizada: a paisaxe non é solo un amoreamento de formas minerás suliñado polo lentor vexetal dos verdes esvaintes; a paisaxe é un sustentáculo pra o home, é, en certa maneira, o home mesmo. O descobremento do valor estético da fealdade —que é o feito máis importante da Historia das artes plásticas nestes derradeiros dous séculos, dende Goya a nós— posibilitóu esta liberación do artista frente ás "formas belidas" e deu pulo á posibilidade de desenrolo cabal da súa persoalidade cara aos máis imprevistos horizontes. Esta subversión dos criterios valorativos chegou a Galicia serodiamente; o espresionismo, patente por exemplo de xeito xenial nos grabados de Maside, foi unha frol esceicioal que non fixo primaveira. A obra do grupo de Maside, Souto, Colmeiro, Torres, etc., permaneceu illada, sin penetrar nesa liña imprecisa onde se xunta o Arte cas formas "populares" de cultura. Poida que sexa ésta a laboura que o futuro imporá a estes artistas de hoxe: facer chegar ao pobo —ao pobo que vai ás esposicións— unha visión distinta de Galicia, unha visión ferinte, aguilloante, na que non sexa xa posible a perguiza mental nen a complacencia nos tópicos. Pra esto contan xa ca apoiatura nunha tradición, a que representan os nomes devanditos, e pódense mover cas avanzadas dun estado de esprito que vaise forxando amodiño e inorde, e que representa esa toma de contacto ca realidade doorosa de Galicia. Toma de contacto prá que non se percisa nengunha ruptura, sinón máis ben visión crara, honradía espritoal, e o mínimo de honestidade que supón manter o seu arte alonxado dos sotis xogos do requintamento. Esto na lírica galega de hoxe vese xa ben claro. Non tanto na narrativa. Volvendo á Mostra, esta visión "en profundidade" de Galicia arrinca dunha formación estética básicamente popular: románica ou barroca. Tamén neste caso —na conceición dunha Galicia románica e barroca— o tópico, como caseque sempre, é verdade. Este senso popular é ben patente por exemplo na obra de Baltar, Virxilio Fernández, Manzano, Ortiz, e por riba del pódese inxertar o senso máis aberto ás técnicas novas, o contacto cas formas vivas da pintura universal: Quesada arrincando de Picasso na percura dunha forma "súa", Ortiz profundando nos logros espresivos do arte alemán de entreguerras, Patiño estudando ousesivamente os entrelazos célticos, tan vellos que xa resultan de avangarda. Desde logo albiscamos xa algo común en toda a pintura nova de Galicia: a súa sustancial vencellación á Terra, o deleixamento do estéril folklorismo e dos requintamentos caligráficos, a percura dun arte "interpretativo" ou de denuncia, nunca inxenuamente imitativo.

Dos artistas representados na Mostra, Virxilio Fernández é o máis persoal. Entre os pintores concretamente, é el o que revela unha visión máis orixinal, como si tivera acadado xa un camiño de seu, como si a súa orixinal persoalidade atopárase ca seguranza dun axeitado modo de espresión. Virxilio ten a rexedume e a orixinalidade dun verdadeiro mestre. A súa interpretación de Galicia, íspida, forte, é moi persoal sin deixar de ser rigorosamente auténtica. Presentou en Barcelona unha boa escolma da súa obra: paisaxes e bodegós especialmente. Ún dos cadros espostos, unha paisaxe estroiturada cos mínimos elementos formales, centrada pola lumieira dun amendoeiro frorido que xurde entre a armonía dos celmosos lameiros verde-gris, é un verdadeiro cadro de mestre na plena posesión dos máis se-

guros recursos espresivos. Outras obras: os bodegós, especialmente, dunha composición segura, dunha asombrosa riqueza de tonalidás, empastados fortemente, cáseque sensualmente, a copia de materia traballada cun requintamento artesán, precisando cos tonos o rigor lineal e o contorno dos ouxetos, nús, ergueitos, nunha fixeza mineral. Predomiñan nestes cadros tonalidás verde-douradas, roxos cobrizos esvaídos e matizados en degraus levísimos, grises cincentos de enérxica armonía a carón dos grises pardentos e os marelos terrosos. Ten, como Colmeiro, o respeto pola forma e a contención, poidéramos decir que a timidez con que se achega ás cousas, inda que non ten a seusualidade pagán nin sinte o pracer pola figura humán, nin o goce luminico que achega a obra de Colmeiro ás calidás cromáticas dos veneciáns. En Virxilio a terra é todo, sentida cunha doorida serenidade. Algún crítico, por exemplo Corredor Matheos, viu nel un "oscuro expresionismo". Mal se pode falar de espresionismo nunha obra onde a figura humán apenas é un sustrato lonxano, unha obra na que a paisaxe está "humanizada" precisamente por eliminación, pola ausencia do home, como si fora un mundo valdeiro e palpitante, no que o home deixou a súa marca e perdeuse logo, mergullado, misturado nunha especie de vida mineral. Os seus paisaxes, nús, grasentos, contidos nunha serenidade fonda e grave non necesitan ao home pero o presupoñen; son xeoloxía que pesa, gravitando de seu, pero marcada polo home. Paisaxes de longa perspeitiva, ben patente nun dos cadros: unha aldea de tellados roxos, esmagada na abundancia de terras e pardos, misturados nun verde luminoso que a contorna e a penetra como despóis dun cataclismo, cos penedos aínda estarecidos. Outras veces a visión faise amorosa, prósima, e cun goarnimento de precisas tonalidás cobre-douradas nas follas das videiras, que conquiren diñidade de roxos bizantinos e de marelos litúrxicos. Penso que estamos no agromar, xa case no intre de sazón, dun dos grandes pintores de Galicia. A súa pintura —outro punto de contacto ca de Colmeiro— esixe muros, súmise angurenta no estreito marco da pintura de cabalete. A maneira de grandes manchas de color, contido nunha inmensa variedade de matizaciós farturentas, presaxia o gran muralista que Galicia pode ter —ou perder.

Xavier Pousa é artista de diverso tempero. Non ten a serea grandeza un pouco lúgubre de Virxilio. Hai nel unha ledicia de mundo recén descuberto, un mundo quedo e souril a un tempo, unha visión do mundo compasada e conforme. Aínda as súas máscaras de Antroido, tema sempre axeitado a unha visión crítica, máis achegada á caricatura que á comprensión, danos unha visión inxel, aberta e outimista. Hai nos seus cadros de máscaras, pra mín o mellor da súa obra esposta, muito máis de Chagall que de Goya. Os azús ferintes, floxamente empastados, máis melancónicos que agresivos, achégannos ao pintor xudeo, pero nestes azús ou violetas non esboufa a tristura do ghetto. Non se pode atribuir ó tratamento cromático do tema do Antroido por parte de Pousa unha finalidade ética, máis ben poderíase decir que xurden os colores cunha pureza de sensibilidade infantil. De todolos pintores da Mostra é el o que aparez máis lonxe da visión crítica de Galicia, que é a nota común da esposición como queda dito, e poida que a nota distintiva da nova pintura galega. Esto pódese ver craro nos seus paisaxes urbáns, de finos tonos branco-rosados e marelos, sólidamente construídos, pensados cun equilibrio, cun rigor dibuxístico ademirable. Outras dúas obras poden mostrar cara ao futuro unha posibilidade nova na evolución do arte de Pousa: dous carbós con vistas noitébregas dos arrabaldos urbáns,

semellantes a augafortes pola súa disposición, mais ben grasentos, carregados de trazo, sempre co dibuxo seguro e firme que é polo de hoxe a nota máis patente na pintura de Pousa. A visión é orixinalisima dentro do ámbito da pintura galega, onde abondan os paisaxes no senso clásico, pero non estas visiós vilegas, carregadas de tristura e de deleixamento, de vencemento humán. Eiquí pódese encetar un xeito novo no arte de Pousa cara ao futuro. Xaime Quesada é pintor de xenial capacidade de improvisación, con dominio técnico dabondo pra levar a bon termo as máis arriscadas aventuras pictóricas. Voluble de técnica e de intención, apaixoante sempre, espectacular, cheo de engado. Aportaba á Mostra dous paisaxes, apenas leves matizacións de color, vistas alongadísimas, perspeitivas lonxanas sobre un espacio de cumes azuados e grisentos ("Entre Castela e Galicia"), cadros que sin a guía dos seus títduos ben poideran pasar por simples manchas, exercicios de gradación, xogo de gamas riquísimas en impalpábeles irisacións, que parecen voar sin o menor pouso, sen peso, nunha distensión que os desfai e os enche como nubeiradas. A carón deles, totalmente distintos, dous cadros desgarrados, ferintes. Ún deles, o que levaba o título de "Laberinto español" atiraba a atención de todolos visitantes pola perfecta recreación do estilo, do xeito de Picasso. Picassiana era a primeira impresión, concretamente do "Guernica". O mesmo senso moimental rigoroso, os grises e negros distribuídos en manchas seguras e firmes, dunha rotunda espresividade. A mesma intención. O mesmo xeito doorido de esculcar o mundo, o home desfeito, derreado, esnaquizado, cun aire de ferramenta esmagada. Sólo un crítico, Corredor Matheos, decatóuse do que hai de imitación adrede nestes grandes cadros picassiáns de Quesada, do que hai de revisión dos temas tráxicos do xenial malagueño dende a outura do noso tempo e da nosa situación. Trátase, pois, dun exercicio de dominio técnico de mestría, laboura un chisco xuglaresca, que amostra riba de todo un ponto de peligrosa facilidade. Este tratar o presente cunha apoiatura arqueolóxica, ó modo dos poetas casteláns que, hai tempo rizaban a súa poética partindo de Góngora e Quevedo, é un exercicio cáseque circense cheo de espectacularidade, pero cae decote na trapela decisiva da súa mesma esterilidade. O risco meirande estriba en perdurar neste xeito de obra escolástica. Pero este peligro non reza con Quesada, prodixiosamente intuitivo, impresionable —poida que en esceso—, pero cunha enorme sabencia de pintor que o ha levar nun futuro prósimo por un camiño de seu, no que todos estes esperimentos quedarán alonxados como o que en verdade son: a brincadela espectacular dun pintor prodixiosamente dotado. J. L de Dios amostra pinturas dun carregado patetismo, homes senlleiros que alzan o seu berro xeremíaco, a súa protesta, ou o seu esmagamento. Chamou a atención un cadro, "Sono de labrego": un home afundido nun illamento elemental, impresionante de seguridade no dibuxo, de contención cromática. Ten pontos de contacto con Quesada, pero hai en J. L. de Dios menos volubilidade, menos oficio tamén, pero máis sinceridade, máis fondura. É unha obra chea de honestidade, que avanza paso a paso cara a unha prometedora maturidade. Hai en J. L. de Dios unha preocupación social —era forzoso que saíra a palabra con toda a súa cárrega de formulación simplista, porque, si máis non, sirve pra achegármonos a unha migalla de comprensibilidade. Esta preocupación está patente mesmo nos títulos: "Berro", "O sono do labrego", e muito máis no tratamento ferinte, agresivo, dos seus temas. É lástima que non espuxera máis obra, pois os catro cadros que pendurou amostran franqueza, unha gran sensibilidade, composición pecha, enérxica e un apaixoamento cáseque feroz, poida que superficial, e que contrasta co labor apousado no dibuxo das figuras.

A impresión que produz a primeira vista é dunha selvaxe enerxía. Sólo despóis de ver os seus cadros amodo, o longo curso da pincelada, advírtese canto hai neles de creación morosa, amorosa, lenta, e certamente cerebral, dito sea no mellor senso, é decir: intelixente.

Alberto Datas presenta unha obra desconcertante, poida que en proceso de moi rápida evolución. O dibuxo esvaise nunha chea de tonalidás riquísimás, moitas veces apenas perceptible, difuso, de contornos irisados nunha complacencia sensual na que toda arista é desbotada, toda violencia rexeitada, na percura dun primor de armonías gris e rosa, que envolven o dibuxo, a forma, até afogala i esvaíla. Non se trata, como no caso de Quesada, dun xogo "maxistral" de simple e requintada virtuosidade; a evolución de Datas ven medida e pautada como obedecendo a unhas leises de lóxica implacable. É doado albiscar o seu termo —cousa totalmente imposible no xenio protéico de Quesada— nun "non figurativismo" fora de toda escola no que cecáis loita por manifestarse unha raigaña de enlevo musical. É curioso —e sintomático— que a súa obra gostóu especialmente ós críticos máis achegados ao "arte ensimismado". Corredor Matheos fala da súa "figuración velada, como entrevista", e a frase é un acerto de visión e de espresión a un tempo. Efectivamente, vese craramente como Datas vai deleixando o peso formal do dibuxo cara a un tratamento do color, á percura dunha fórmula persoal do abstractismo pra o que está espléndidamente dotado.

O capítulo de escultores deparounos dúas sorpresas e unha confirmación. Coñecíase xa, polo menos nos grupos inteleitoales galegos de Barcelona, a obra estraordinaria deste prodixioso artesán que é Arturo Baltar, home que se complace en traballar a "materia pobre" cunha voluptuosidade franciscán —no seu caso ben se poden axuntar dous termos normalmente tan alonxados— e ca sabencia dun mestre de antergos saberes herdados de séculos pra tirar do barro a espresión máis cabal. Pero Baltar, home illado, sensible e pouco dado ós eisibicionismos, non espuxera nunca en Barcelona nin se preocupóu xamáis de orquestar unha posible vinda ás beiras do Mediterráneo. E por esto que a súa obra foi unha auténtica sorpresa. A delicia desas figuras mingoadas de grandura pero enormes de sensibilidade, captou aos curiosos e mesmo ós críticos ca súa gracia inxel, na que hai unha mistura do culto polos volumes cheos e podentes, igoal que nos mestres do románico rural, xunto cunha finura e unha seguridade requintada que non está lonxe da gracia alada das artes menores do século XVIII. Díxose pola crítica que as súas figuras semellan arrincadas dos capiteles medievales. A verdade que poida conter esta afirmación haina que completar precisando que de ningún xeito fai Baltar arqueoloxía. As súas figuras, por románicas que señan —e tamén poden ser barrocas, dun barroco rural, e até emparentadas con xeitos de facer e de concebir do século XVIII— teñen unha plena valencia actual. Emocionaba ver como xentes sinxelas, aquelas xentes que puñan os pes por primeira vez na súa vida nunha esposición —e iban esclusivamente pra ver "ós artistas galegos"— xentes humildes, labregos arrincados do tarreo pra percurar na industria catalana un mellor pasar, descobrían nas imaxes de Baltar o San Blas ou a Santa Mariña da súa aldea. Eu non sei si Baltar fixo realmente aquel San Blas ou aquela Santa Mariña que eles coidaban ver— si non o fixo, pero fixo algo capaz de abalar o esprito de aquelas xentes, tanto mellor— pero o certo é que naquelas figuras había un alento universal moi por riba da súa cativez e da parvedá da súa materia. Pero hai nas figuras de Baltar algo capaz

de alonxalas, sinón do "senso" sí do estilo medieval; é a "maneira inacabada" que tanto contrasta co xeito preciso e xeométrico en que se moven os anónimos artistas dos capiteles románicos. Baltar, que é un artista de emoción románica, é impresionista de técnica. Compriría un máis longo estudo pra percisar onde pode estar o engado inesquecible desas figuriñas feitas de terra, sin color, nin trampa, nin adovio; terra sinxela i elemental, figuras que semellan saídas da mesma terra sin parte da mau do home, e que Baltar traballa nembargantes en toques morosos, ca fráxil e alada gracia cortesán dunha porcelán dezaoitesca. Os santos aldeáns, a ledicia de feitío dos meniños cantores, as nais co neno ao colo —que poden ser Santas Virxes ou mulleres labregas nun pouso na tarefa. Hai unha noble e anterga sabencia neste arte finxidamente popular de Baltar. Sabencia que non empece a súa sinceridade, a compenetración esencial co esprito do pobo. Ben craro se viu nas faces prendidas daqueles homes que chegaban á Mostra vagando polos patios góticos do Vello Hospital, perdidos na súa inmensidade, e atopaban nos barros de Baltar algo seu, penetrado no seu esprito, e daban voltas arredor das peanas que sostiñan as figuras, presos na gracia viva, pendurados na galanura dunha obra xa cabal, espléndidamente emotiva.

Acisclo Manzano presentou unha mostra moi completa da súa obra. Unhas cabezas cheas de espresividade, sinxelamente traballadas, coloridas vagamente co soplete. Certamente estas cabezas, dunha enorme espctacularidade, son o menos firme da súa obra, como si responderan a un intre de estancamento formalista. Pra o que non conoza outra obra de Manzano pódenlle parecer obras de enorme pulo, pero pra quen saiba da obra que o escultor ourensán leva xa complida, a impresión é que, si ben son un achádego de rotunda espresión, de concreción e robustez, poden levar a un amaneiramento do que un escultor cun avance tan seguro e rápido ten que fuxir. Pola contra, as figuras de corpo inteiro foron pra o público catalán, e prá crítica naturalmente, a sorpresa máis agradable desta Mostra, xa de por sí tan chea de ledas sorpresas: Acisclo trata a madeira cun respeto ás formas nidias, aparenciás, que o leva a non ferir ó tronco, sinón a estrair del as másimas posibilidás espresivas cun mínimo de intervención. Dixo en certa ocasión Otero Pedrayo "Manzano sabe espertar as formas e figuranzas que dormen na madeira" e chamáballe logo, nunha espléndida interpretación que xa é definitivo ponto de partida cando se ten que falar do arte de Manzano, "ciruxano parteador da madeira, que liberta todalas posibles metáforas postas polo home na madeira zugadora da terra e do ar". Hai neste "postas polo home" unha intuición xenial do que é o proceso creador no caso de Manzano: O estudo das formas e dos ritmos supón un ascetismo esencial, a consideración de que nas máis homildosas formas naturales hai unha posibildade de espresión que o artista ten que alumear. Este alumear é simplemente descobrir, das infindas posibilidás da materia, aquelas que entranan un siñificado estético; esta é a laboura da cultura do artista, cultura que subxaz, imprevisible e potencial, pra xurdir de forma crara nun a maneira de intuición. Esta cultura, que fai posible a escolma de unha de entre as infindas posibilidás que unha trabe ou un cachopo de madeira pechan en sí, esto que é o "posto polo home", é o que constitui a xenialidade de Manzano, e como tal xenialidade é inesplicable e inesquecible. Ende logo, atopámonos diante dun escultor de enorme sensibilidade, potenciada ao másimo por unha rexa e orixinal persoalidade e unha técnica pouco común. Nesto mostráronse contestes todolos críticos, que verteron sobre as obras de Manzano os máisimos eloxios. Pódese decir que en Barcelona acadóu a consa-

gración como gran valor da escultura. Todos tamén atoparon a nota sobranceira da súa persoalidade neste tocar as formas sin ferilas, sin percurar endexamáis a brincadela esteticista, o engano esencial do arte-xogo. Crea así unha obra de enorme solidez formal, contida, pesante. A madeira amóstrase aos ollos do contemplador íspida e forte, na súa nudez esencial. Pero hai sempre un toque preciso que a humaniza, i é neste xeito de humanizar as formas naturás onde está o enorme i esquisito talento escultórico de Manzano, hoxe xa, ca súa recén aberta mocedade, unha das grandes figuras neste arte da pedra e da madeira. A súa "Moza ao sol", apenas un latexante cachopo de nogueira vitalizado polo lume do soplete, "O frade", "Os noivos", son obras de total madurez. Tamén con relación a Manzano falóuse do románico, pero este é xa un tópico pouco definidor, por máis que seña verdade hasta certo ponto. Eu diría máis ben que trátase dunha persoalidade coallada, totalmente feita, posta nun seguro camiño, e que atopóu na tradición artística da súa terra e na esencial materia viva, na madeira e no lume, o alicerce prá expresión dunha sensibilidade poderosa e tenra.

M. García Vázquez, o xoven escultor lugués, estaba pouco e mal representado. As súas obras, de moi pequeno tamaño, perdíanse nos amplos espacios da sala gótica ateigada de obra de un feitío enormemente espectacular. Chamou a atención nembargantes pola súa inxel elegancia, non esenta de certo patetismo, ben craro nos barros de "Mulleres Grávidas". Pra Juan Guix, crítico de "Telexpres", trátase con relación a Manzano dunha "escultura más recogida e íntima, pero de exquisita pureza de líneas". O crítico de "Destino" soliñaba estas coalidades e vía en García Vázquez "un aliento de gran escultor". En xeneral o xuicio favorable viña espresado no desexo de velo axiña nunha mostra persoal onde a súa calidade, baseada na sotileza, na finura do trazo, na contida espresión, atopen o xeito de esposición preciso. Especialmente no que se refire ó xogo de luces que tanto pode valorar a precisión, a finura da liña e a gracia esquisita dos volumes.

Polo que respecta ós grabadores, tamén foi completa a acollida que outiveron do público e da crítica. Ortiz estivo moito mellor representado que Patiño, que enviou pouca obra e non do mellor da súa autoría.

Adoita Enrique Ortiz a citar unha frase do espresionista alemán Ernest Ludwig Kirchner: "Solo cando o subconscente traballa instintivamente cos medios técnicos, pode a emoción espresarse nas planchas con toda a súa enxebreza, e as limitaciós técnicas, deixando de ser un tollemento, tórnanse en axuda". Esprésase nesta frase o que o grabado ten de teimosa artesanía e de sorpresivo achado estético. Tendo dende logo por suposto que este achado estético non xurde nunca por casualidade senón despóis de un esforzo de creación, de comprensión, e de traballo. A forza de facer e desbotar vanse abrindo as posibilidás que o grabado lle presenta ao artista. É unha loita ca espresión e máis cos tollementos e atrancallos que os medios técnicos supoñen. A técnica é así unha limitación que alumea posibilidades, un tollemento e un aguillón. Supón o grabado, polo que ten de artesanía, i esto sábeo ben Ortiz que é un apaixoado do grabado como técnica, un labourar sostido no que non cabe o paso atrás da correición. O esforzo de anos de loita cas planchas, cas tintas, cos ácidos, deulle a Ortiz unha seguridade no manexo dos *instrumentos* que móstrase ben clara na súa firmeza no trato cos novos materiás de estampación. Pero de pouco serviría esta fa-

cilidade i este dominio si non houbera tras dos requintes técnicos algo máis fondo: a visión conscente e doorida da Terra. É ingrato falar de arte social, por máis que muitas veces pra entenderse non haxa máis remedio que facelo, aínda que sólo sexa pra evitar noxentas e profusas esplicaciós. Neste senso pódese falar do arte social de Enrique Ortiz, e todos entendemos o que se quere decir: Unha visión crítica e amorosa da Terra, lonxe xa dos requintados folklorismos, liberada do miserento pudor que empecianos enxergar a Galicia na súa máis dramática dimensión. Este descobremento de Galicia baixo o prisma do drama e da anguria é a gran aportación que os artistas novos —pintores, poetas, de xeito menos patente os narradores— están a facer. É unha especie de serena catarsis que compre encetar pra desbotar os tópicos que empecían a visión ouxetiva e radical de Galicia. Acertóu Ortiz ó poñer ó servicio desta finalidade ética do arte as técnicas e os xeitos de facer do espresionismo alemán. Eles, pola relevancia que confiren ó home suliñando os elementos formales nunha tensión levada ó másimo, facilitan a necesaria estraversión, a imprescindible comunicabilidade. Trátase pois dun artista fundamentadmente fidel á súa Terra, entendida a Terra como unha comunidade que Ortiz enxerga como problema, e utiliza o seu arte como denuncia, como descobremento, como aguillón pra concencias adormiñadas. Queda desbotado todo inútil pudor, aquel fariseismo que levaba a pretender xustificar un problema tan punxente como a emigración buscándolle esplicaciós a base de tópicos étnicos ou de imaxes poéticas. E falar da emigración é obligado por canto unha gran parte da obra de Ortiz ven adicada á denuncia deste feito lacerante que está a minar as posibilidades de Galicia. Poidérase titular un futuro libro —o libro que algún día haberá que facer encol de estes grabados— "Ortiz ou a concencia doorida da Terra".

Tras este prantexamento ético, as motivaciós puramente estéticas do seu arte de grabador pouca importancia teñen. Tense falado dun influxo de Rouault, cousa que non ten nada de estrano pois o artista bretón ten deixado un calco fondísimo en todo o arte contemporáneo e no grabado de xeito especial. Pero este influxo de Rouault está perfeitamente asimilado e non pasa de ser unha das bases sobre as que Ortiz fixo o seu aprendizaxe de grabador. Hoxe xa está o seu estilo madurecido de cheo, e, si é que teimamos buscarlle pes ao gato, máis que de Rouaul pódese falar dos expresionistas alemás. Concretamente no xeito de recortar as figuras sobre un fondo esvaído, de xeito que estas figuras aparecen como superpostas, nun plano completamente distinto —vese esto especialmente na serie da Emigración— hai algo que poidera levarnos a Munch, singularmente ao cadro "O Berro", e ós componentes do grupo de Die Brücke, cuia obra Ortiz conoce moi ben. Por outra parte pouca importancia ten este xogo de percurar os influxos que posibilitaron a madurez de Ortiz. Hoxe atópase xa cun estilo de seu, na plena posesión de recursos propios, cun asombroso dominio da técnica e, o que é máis importante, nun camiño de compromiso co seu país e cos problemas da Terra que dan pulo e gravedade á súa obra tan espléndida e coallada xa.

O caso de Patiño é solprendente. Trátase dun home de enorme sensibilidade, cáseque morbosa xa, e baixo esta doente sensibilidade acóchase unha percura afervoada dun xeito propio de espresión. Tropeza cos tollementos que lle impón a súa mesma capacidade crítica, pois Patiño é un dos grandes críticos de arte que ten hoxe Galicia. Percura desacougadamente atraveso de técnicas, de libros, de esperencias e de sonos unha po-

sibilidade pra espresar o seu mundo instintivo e ricaz. Os camiños da figuración seméllanlle pouco axeitados ao seu pulo lírico, i el foi na nosa terra un dos primeiros e máis loitadores informalistas. A súa obra de grabador nesta primeira etapa —que el coida xa superada— penso que non tivo o seu desenrolo lóxico. Este home inquedo, hipersensible, deleixóu as espléndidas creacións poéticas do seu primeiro estilo pra botarse á pescuda dos xeitos de espresión plástica dos pobos nórdicos nos orixes do medievo. O estudo dos entrelazos que tanta ademiración teñen espertado nos artistas novos, que descobren neles un mundo de podente fantasía caligráfica, levóuno a traballar afervoadamente na percura dunha integración destes entrelazos no arte de hoxe. Penso que o seu talento crítico e inquedanza deturparon o seu camiño. Na Mostra había obras das dúas etapas, da primeira especialmente un grabado fermosísimo nun leve roxo de matiz cincento, que é unha obra maestra da non figuración. A carón del as obras máis recentes quedaban esvaídas, co seu primor estéril, ca gracia ousesiva das súas curvas de trazo musical. Penso que este arcaísmo céltico pode ser unha base instrumental, non unha finalidade. Non podo evitar a idea de que o que Patiño está a facer con esta súa nova maneira é un esperimento crítico; naturalmente todo artista ha esperimentar nos eidos máis diversos deica atopar a súa posibilidade nidia, pero penso que Patiño xa a ten polo vieiro das litografías da primeira época na que o espacialismo acadóu un dos logros máis acabados.

En fin, a Mostra foi un ésito. Dez artistas novos deron fe en Barcelona de inquedanza artística da Galicia de hoxe e da madurez deste podente agromar. Con eso prestaron un gran servicio á cultura galega. Penso que esto pode xustificar o longo do comento.

BASILIO LOSADA

ENCOL DA REPRESENTACIÓN POLÍTICA DE GALICIA NA BAIXA IDADE MEIA

Cómo é sabido, nos cinco séculos que van dende a primeira metade do VIII deica 1230, a Galicia figurou como reino, independente ás veces e outras veces xunguido ás Asturias ou, dempois do 910, ó reino de León. Ora nos Consellos reás, ora nas primeiras Cortes, a Galicia era representada polo clero e a nobreza que formaban parte de ditos corpos.

O movimento a as reclamaciós da burguesía meieval foron collendo un grande pulo na nosa Terra no decurso do século XI, deica presentar unha das súas máis sonadas espresiós na revolución comunal de Compostela do ano 1117. A partir de tal data, a importanza política de iste estamento, representado nos concellos das diversas vilas, chegóu a ser dunha entidade que á Monarquía lle non restóu máis saída que consentir que persoeiros da burguesía distes reinos acadaron asentar nas novas Cortes. Así ocurríu, por pirmeira vez ó parecer na Historia da Europa, na xuntanza que fixeron as Cortes en León no ano 1188.

Cando istes reinos xunguidos, a Galicia e León-Asturias, ficaron vencellados a súa vez a Castela, na data devandita do 1230, seguiron a celebrar Cortes separadas. Mais no século XIV, na súa primeira metade, todos iles escomenzaron a facelas Cortes xuntos, cáseque sempre nalgures de Castela. González López mantén un criterio abaneante con respeito á data fixa: 1301 ou cecáis un ano máis preto de nos.

Sabido é tamén, por outra banda, cantas páxinas da nosa historiografía leva ocupado a custión da perda, por parte das nosas cidades, do seu voto nas Cortes castelás. Intrés que, mágoa é confesalo, non acadóu deica hoxe resolver as dúbidas de orde cronolóxico. Nas liñas seguintes pretendemos botar un chisquiño de lús encol dista materia e sobor da orixe da Xunta do Reino da Galicia.

Tódolos nosos historiadores están dacordo verbo de que perdimos o voto nas Cortes na baixa Idade Meia. Mais a pregunta é: ¿cándo foi perdido? Respostas hainas, pra tódolos gustos. González López semella dubidar antre o inicio do século XIV e 1348; Portela Pazos inclínase por ista derradeira data; Risco apunta, sen nos dicir por qué, o ano 1476, cecáis seguindo a Murguía; Silva alude ós meiados do século XV, namentras que Fernández-Villamil sinala calqueira data antre o 1432 e o 1520.

Asombra verdadeiramente, en lendo os estudos que versan sobor da nosa Historia, dúas cousas principás verbo diste tema: que teña recibido tan pouca atención, en comparanza con outros temas de menor importanza, e que poida haber —cecáis por iso mesmo— tan variegadas e abondosas opiniós.

Miremos a cousa un pouco máis perto. No 1348, nas Cortes de Alcalá, foilles recoñecida a capacidade "de iure" pra mandar persoeiros a 17 vilas de Castela e reinos seus dependentes; asimesmo reservóuse a Croa o dereito a convocar no sucesivo a persoeiros de outras vilas "que bien le paresciese". Na lista das 17 non figura ningunha cidade galega, inda que persoeiros nosos estaban persentes naquela xuntanza. De eiquí que moitos autores tomen ista data como a da perda do voto pola nosa parte. Mais sabemos que delegados nosos figuraron en Cortes ou recibimentos de príncipes nos anos 1363, 1390, 1396. Tal teoría, xa que logo, non resulta convincente.

Proseguindo o análise, coidamos poder reducir o erro que poida haber no cálculo da data, pois ista énos descoñecida polo de agora. Nefeito, no ano 1425 a Galicia atópase xa nunha situación particularísima: inda que *tódolos reinos ós que vimos aludindo tiñan recibido por príncipe a* Don Enrique en tal data, o noso país aparesce como o único que non fixo tal cousa. ¿Qué espricación pode ter tamaña anomalía? Moi sinxela: a Galicia achábase, dende había anos, en estado de descarada rebeldía política, negándose a pagar os repartimentos fiscáis que lle eran impostos sen a súa aprobación.

Ista rebeldía toma estado documentado nas Cortes do 1431, nas que a nosa Terra é posta literalmente como rebelde perante a autoridade da Croa. Postura galega que nos ven confirmada, amáis, polo feito de que o rei da Castela, tivera que traer a Zamora, no ano seguinte, ó seu descendente, pra que os persoeiros das vilas galegas o recibiran como tal, por nono ter feito no 1425.

As Cortes alporízanse descontra de nós, outravolta no 1451, xa que a aititude dos nosos persoeiros non tiñá cambeado: non eran convocados e os representados por iles negábanse a pagar. Unha nova acusación de rebeldía, merece xa, no 1464, a resposta galega, nos beizos e no escrito persentado ó rei nas mans dos persoeiros de Betanzos. Niste documento láianse de que se lles queira facer pechar cunha cárrega que a Galicia non tiña aprobado, e afirman que non van pagar namentras non señan convocados.

Il é mesmamente iste documento, tal como nós vémolas cousas, o que nos premite percisar un tanto máis a data da perda do voto. No escrito —reproducido por Silva— afírmase que "los procuradores del dicho Reyno de Galicia no fueron llamados... así del tiempo del Rey Don Juan, vuestro padre... como después que V. A. reinó hasta aquí". Isto se comunica a Don Enrique. Seu pai era Xoán II da Castela, que escomenzara o seu reinado no 1407.

Dado que sabemos que persoeiros galegos acudiron á convocatoria das Cortes do 1396 e que non volveron a ser chamados ó menos dende o 1407, coidamos máis dacordo ca realidade afirmar que foi niste espacio de tempo, 1396-1407, a época onde se ha de emprazar a perda do noso voto nas Cortes da Castela. Perda, enténdase ben, que moi posíbelmente non terá acadado constancia documental concreta, xa que coidamos moi doado que tal perda se teña producido simplemente polo mero feito de non chamar ós persoeiros galegos.

Moi vencellado á custión do noso voto —que nonos sería devolto deica o 1622— está o problema de cándo se arrogóu Zamora a nosa representación nas Cortes. Risco afirma que foi tamén no 1476 e Portela inclínase máis ben polos derradeiros anos do século XV. Istas afirmaciós tamén nos semellan inademisíbeles. Sabemos que alguén levaba voz e voto pola Galicia, de xeito que se lle poideran carregar os repartimentos; e tódolos historiadores semellan estar dacordo en que a cidade que tal facía era Zamora. Como sabemos tamén xa no 1464 láiabase a Galicia de non estar representada e que, no 1432, Zamora aínda non falaba pola Galicia, xa que foi necesaria a xura galega do príncipe D. Enrique, todo nos leva a crer que Zamora, por causas aínda hoxe non moi craras, erguéuse co noso voto antre 1432 e 1464, sin que poidamos ser máis percisos.

Convencidos de que a nosa Terra, ó menos polo que respeita ás nosas vilas, carecéu dende os anos derradeiros do século XIV ou primeiros do XV, dunha representación política que falara por ilas, imos ver a orixe da institución, que dun certo xeito, pódese considerar como a nova encarnación das vontades axuntadas das nosas cidades: referímonos á Xunta Xeral da Galicia, máis coñecida máis tarde como a Xunta do Reino da Galicia, institución máisima do noso país deica o ano 1834.

A Xunta ten sido calificada dende moi diversos puntos de vista. Hoxe non pode haber dúbida, dempóis do mañífico estudo que dila fixo Fernández-Villamil, que, aínda arrodeada de varias instituciós direitamente emanadas da Adeministración central, taes como o Gobernador, a Audiencia, a Intendencia Xeneral, e carente por compreto de capacidade lexislativa, foi unha auténtica asambreia galega representativa, ó menos das cidades, e deliberante, de nidio facer político —como ben se ve relendo as súas aitas— e direitamente representada polas súas diversas crases de persoeiros perante a Corte real.

A data ofrecida por Risco pra sinalar a orixe dista institución é a de 1495, inda que pode ser que xa tivera habido xuntanzas denanteriores. Nistas xuntanzas, que se seguiron no decurso do século XVI, figuraban persoeiros das cidades galegas e de certas vilas importantes: Allariz, Noia, Ribadeo, Viveiro. Mais Fernández-Villamil non está dacordo con ista data de orixe: pra il o auténtico nacimento da Xunta do Reino prodúcese na xuntanza da Cruña do ano 1599, cando as cidades que podían mandar persoeiros ficaron reducidas á arzobispal, ás catro obispás e a dous importantes portos: Betanzos e A Cruña. A principal razón é, asegún o autor, que istas foron unha especie de Cortes constituintes, que se estruiturаron definitivamente os "estilos", as práiticas de petición á Croa, etc.

Disentimos de Fernández-Villamil, baseándonos en parte na súa propia obra. No 1577, as cidades concertadas tiñan outorgado unhas capitulaciós en Valladolid, verbo da custión do voto en Cortes; no 1579, firman como Reino unha petición dirixida a Felipe II, e xa eisistía o Procurador General e, pra findar, o mesmo autor recoñece que moitos "estilos" constaban xa como estabelecidos con anterioridade ó 1599: dar asento, elección de cidade pra a xunta, ausencia obrigada do Gobernador e dos funcionarios da Audiencia, reparto de gastos, libre discusión de tódolos negocios da Galicia.

Non está, xa que logo, fora do campo do noso estudo o falarmos da

Xunta Xeral, xa que inclinámonos a ver a súa orixe, ó menos, no 1495, tal como sinala Risco.

Vemos, pois, como as cidades galegas estiveron gozando, dun xeito máis ou menos auténtico e representativo —cousa que non imos discutir agora— dun corpo ou institución común, dende as Cortes de León no 1188, co só lapso sinalado no século XV.

X. A. ARXONA

Bibliografía utilizada

M. Silva Ferreiro: "Galicia, voto en Cortes". Santiago, 1925.
V. Risco: "Manual de Historia de Galicia". Vigo, 1952.
S. Portela Pazos: "Galicia en tiempo de los Fonsecas". Madrid, 1957.
E. González López: "Grandeza y decadencia del Reino de Galicia". Buenos Aires, 1957.
E. Fernández-Villamil: "Juntas del Reino de Galicia" (3 vols.). Madrid, 1962.
E. González López: "La insumisión gallega: mártires y rebeldes". Buenos Aires, 1963.

STANISLAWSKI E O TEATRO MODERNO

O Metodo

Hai unha dozura neste ceo, nesta choiva ó saíremos do cine. Nótase que está a abrirse a primavera. O camiño guinda cara ó porto i encosta embaixo, pois Vigo váisenos, outa cidade circundante, dende esta veiramar musical e antiga. Os barcos compasan unha clara direición de viaxes, afán de pasala mar toda. A calquera hora do día ou da noite eisiste un Berbés trasatlántico.

¿Por qué esta cita de mar e bocarribeira?... Ás voltas no noso matinar outea un rapaz de escura testa con un grande viaxe dentro. Ten proieutos, e os ollos, frolecidos, que xa se nota neles o amor ás pirmeiras navegadas. Este rapaz é de nome Stavros. Imos repetilo, Stavros, e soa a grego, pulo antre ínsuas dos mitos. Velahí por de diante de nós os picoutos das montanías de Armenia; os turcos sempre á presa de a cabalo; encantamento como de un cristo no miseirento amigo. E Stavros sempre; a familia de Stavros; a noiva; o mar; tamén o porto... Todo por obra e gracia de Elia Kazan, direitor. Stavros é somentes o protagonista dunha estraordinaria película, "América, América".

Anos fai xa de "On the waterfront"; o argumento deste outro film presentaba o eterno problema dos sindicatos nos peiraos de América, tal como soupo elexilo un direitor experto. Marlon Brando levaba o papel principal. Daquela tíñame semellado un aitor raro. A rapaza era loira e ollaba de frente. Cada vez que o artista entraba en trance de aituación, toda a pantalla era súa. A cámara formalizaba nuns pirmeiros planos de ollos, perfil, maus e aquel camiñar canso, igoal que si levase un peso nos pés. Fedor Stepun siñala esta cousa podente do cine: Xa en Potemkim, as pernas, parte isolada do resto do corpo pola cámara, cobraban verdadeira independencia i enxergaban unha vida propia. Este poder non enxoia a ningún outro arte.

Pois o Brando cadrábanos un aitor diferente, non libre de sí, ocupado en algo de antemán. E a preocupación amostrábaa dun xeito esmaiolado e túzaro. Aititudes que reflexaban internas perguntas, quizáis compaña dun áire de nenez. O que non cabía dúbida era de que se trataba de ceibar algo da súa vida, do seu aquel propio.

Ó remate, rendiase amador da fermosa rapaza loira (Eve Marie Saint) e da causa xusta.

No ano mil novecentos sesenta e tres cumpliuse o centenario do nascemento de Constantin Alexeyev, o Stanislawski dos sabedores de teatro. Cincoenta anos atráis desa data Stanislawski tiña dito: "Os aitores do cine de hoxe dirán cómo vivir o seu papel. Todo fica á descoberta; todo o convencioal permañecerá rexistrado para sempre. No cine pode ollarse con claridade a diferencia antre arte vello e arte novo".

Stanislawski, con toda unha vida a tratar de conseguir unha creación espritoal dos aitores, asenta un sistema cuias luces espállanse dende o marco das candilexas e alcenden o cine e a música. Euxenio Onèguin de Tchaikowsky na representación de 1922 levaba o aire novo da influencia do ruso. O mundo teatral dos Estados Unidos coñece abondo "the method", no "Actor's Studio", de Lee Strasberg. Marlon Brando saíu de ahí, e da mesma canteira artistas da categoría de Geraldine Page, Carroll Baker, Montgomery Clift, James Dean, Paul Newman, Shelley Winters, Jeane Woodward e aquela sinxela Julie Harris do Este do Edén. Elia Kazan é o direitor responsábele no cine do sistema de Stanislawski.

O Método non é agora ningunha novedade. Repara na sicotecnia e non fai máis que aplicar os principios sicolóxicos e as maneiras da escea tal como Stanislawski esquematizóu: Apertar o inconscente orixinal de cada aitor, removelo; avantar pra fora do curruncho cós segredos e as sombras, cegados polo paso do tempo. Os méritos dunha creación, sulagados no subconscente, avivados pola técnica consciente. As forzas subconscentes van convertirse agora en algo manexábele como as forzas conscentes, nun equilibrio necesario e nada fácil.

Ó Actor's Studio chegan os alunos. A algúns, somentes se lles permite facer aito de presencia como auditores. As sesiós non son complicadas. Strasberg presenta o tema: "Estamos con Shakespeare, Falstaff e Windsor e as ledas mulleres. Lembrádeo ben, Shakespeare como sempre, témero. Escea V. No parque, Falstaff, disfrazado de cervo e cheio de desexo"... Sae un aluno e falará con espontaneidade diante de todos. A labor é autónoma e confirma o que pode dar de sí. O "como si fose" campea de frase necesaria, referida ó método. Preséntase o monólogo, agora con fondo de ulular nouturno e movemento de ponlas de amieiro:

¿Non teño quizáis o aire dun fillo de fraga?
¿Non falo como Herne, o cazador?...

As intervenciós son persoalísimas e o que acó importa é axeitarse á maxia das fadas e da noite, a este Falstaff orondo e mullereiro, de cornamenta cérvica na época de celo. O aitor ten que cangar, non có seu desexo senón có desexo de Falstaff. O aitor acollerá a vida do persoaxe, non a súa vida.

Cada aluno reaciona independentemente. Strasberg escoita e o magnetofón recolle a testemuña. De remate, o direitor fará a conclusión.

¿Qué froitos nestas clases sen programa? Será abondo con que os aitores-persoaxes deixen o seu cárrego de verdade humán ó máisimo, no seu mérito de concentración e imaxinación. Porque o aitor ten que imaxinar tódalas posíbeles circunstancias. Mais a verdade é sempre difícil e difícil o atamento total antre aitor e persoaxe. Kazan chama a esta identificación —si se consigue— "sentido da traxicomedia". Os estudos ou escolas ofercen ó aluno a libertade de fala; pero queren a verdade.

Por algures fuxe ás veces un aire cómplice, delator. Dentón o aitor non é capaz de enxordecer o boureo que ergueu dentro de sí. Fica soio có seu tempo descuberto, núo, para baterse nel. Esto é a consecuencia das neurosis de James Dean ou dos desbocamentos de Marlon Brando e as súas visitas ás casas de saúde. O Método coloca ó aitor e ó persoaxe nun mesmo plano, pero a anguria é únecamente a do pirmeiro... Ámbolos dous están de pé e tratan de apertarse as maus na súa escuridade. Os deuses

das mentiras de Homero voan lonxe: Estos homes son libres e falan e berran. Aitor e persoaxe enténdense e dínse sempre de tú a tú.

Teatro das Artes

Temos dito que se chama Constantin Alexeyev e que nasceu no mil oitocentos sesenta e tres. É moscovita. Naquela súa pirmeira mañá os arredores da capital de Rusia na finca de Liubimovka inzaríanse dun silencio de chanzada. Agora a sona é de estronicio baixo o seudónimo de Stanislawski e a xente aponta cara a el, con acertada diana, a paternidade do teatro moderno. Dende logo Stanislawski representa unha mestría fundamental dentro do teatro do noso tempo. Chéganos dunha burguesía inteleitoalmente válida, capaz de encismarse en problemas de cultura e criar seiva na vida social do país. Poderíamos nomear mecenas contemporáneos seus, fundadores de teatros líricos, editores, proteitores de galerías de arte. E cando pensamos nunha burguesía así operante, solagada de cheo en tales asuntos, algo escomenza a rillarnos dentro.

Stanislawski —aitor, teórico, direitor, empresario— non saberá anotar cál foi o seu pirmeiro labor no teatro. A problemática teatral non era allea á familia. Unha aboa súa, Marie Varley era actriz e francesa. Días de infanza para as perguntas para canciós, para versos pirmeiros. As voces das aboas, xa se sabe, clávanse sen remedio no corazón dos pícaros. Constantin Alexeyev ós tres anos saía a escea no teatro particular da finca onde os irmáns, tamén aitores, facían divertissements i emprendían longos diálogos encol de teatro. Polo tanto, ningunha oposición ambiental nin dificultades que detiveran seu gosto. Neste ánimo cavadizo de seu fíxose autodidacta e ós dazanove anos dirixía unha obra. Os críticos cúlpanlle dos fallos de caraiter centífico no seu sistema percisamente a esta falta de escola. Ó rente do pecado vai a gracia, e dende logo ninguén pode afirmar como o mesmo Stanislawski afirmóu de si que ten sido un legoeiro polos rotundos camiños do teatro e para remexar día a día —toda a vida ás voltas có mesmo— os areás do convencioalismo e atopar un pouco de ouro no labor. Porque Stanislawski bota o chispazo dunha revolución teatral: ¿Quén naquela época de rutina e falso pathos e conformismo moralizante, para representar "O poder das tebras" houbese tido a ideia de ir a Tula, ambentarse nas xornadas campesías, xantar nas mesas dos probes e ollar poéticamente crecela herba?... Os aitores da súa compañía percurarían a purificación do corpo nun xantar sobrio, exercicios respiratorios, acougo de nervos, soidá. A algunha aluna que non callaba nun ínxel papel recomendóuselle axuno e pregos... Stanislawski facía mentes na reforma moral e corporal dos seus aitores; a vida particular de cada ún tiña que ser clara como auga. Tratábase dunha complida práitica moral, estética. A vestimenta, ambentada tamén perfeitamente nos máis pequenos detalles según o tempo e logar da aición. A verdade de fora servirá á verdade de dentro para insistir no proceso espritoal do aitor hasta lograr a identificación có peorsoaxe; o aire da escea axudará ó aitor, i éste, servirá con máis fideleza ó persoaxe que lle toque. Para Stanislawski un aitor de vida cativa non pode facer o Hamlet senón finxir a Hamlet, pois o arte ha ser arte con raíces na vida. Lei de vida e le ide arte, por ver de fundilas xuntas. Evreinov na Apoloxía da teatralidade enfréntase a Stanislawski e siñala o seu abondoso verismo como ponto de partida do erro do direitor ruso. O teatro ten na súa naturaleza un alento convencioal ineludíbele. Evreinov asenta que a verdade do teatro

non pode ser endexamáis a verdade na vida; insiste nese instinto de teatralidade manifestado no home e nos animales. O arte para Evreinov é todo o contrario do arte en Stanislawski: Non ser nós mesmos. Non embargante, para Stanislawski non houbo dúbida antre o semellar e o ser:.

Nótábele o alcontro de Stanislawski có dramaturgo Danchenko nun café de Moscú. Tódolos biógrafos citan esta data, o 22 de San Xohán do 1897, cando os dous xenios escomenzaron a soñar un futuro teatral para Rusia. A cousa non ficóu nun puro soño: A Escola das Artes de Moscú nascéu tanto dunha arela de rematar con divismos e melodramas como dun sentido de tarefa social. Servir ás artes é servir ó pobo, e nunca para unha xuventude válida o pasado será un forzoso camiño. Eran xóvenes e intuían que o teatro supoñía a gran forma de coñecerse que teñen os homes. Teatro con verdade e libertade cara o país. Teatro é Verdade. Teatro é Naturalidade. Non hai teatro de fermosas páxinas teóricas porque o teatro é vida no aitor.

Nun café ruso e nunha longa parolada compúxose o inventario de Teatro das Artes de Moscú. Eles estreverianse cunha lista moura na que esnaquizaban divismos e tradición sin raíces.

O ALETEXANTE SIMBOLO DUNHA GAIVOTA

O Teatro das Artes de Moscú gozaba dun amplo repertorio: Eran Shakespeare, e Hauptmann, e Ibsen. Tamén Tolstoi e diálogos enteiros das novelas de Dostoiewsky, e naturalmente, Gorki. Noustante, un dramaturgo novo iba dar sona ó estilo novo que Danchenko i Stanislawski puxeron na escea: Antón Chejov.

Polo outubro de 1896 Antón Chejov estrea no Teatro Alexandra de San Petersburgo "A Gaivota". O home da Estepa, doce visión lírica da chanzada por de diante dos ollos dun neno, xa fai moito tempo que escribe nos xornaes relatos bufos e contos. A tolemia do teatro agromóu sin intrés; el quería facer unha novela con aquel argumento, e acó está esta dramática gaivota en agonía, caída no chan.

Chejov arrinca da vida normal das xentes sin melodramas nin héroes. O público desconcértase con tanta novedade na obra. Nela nada hai sobresaínte; nin Ben ni Mal. A xente non está preparada para o achádego de obra semellante. O monólogo de Nina, tan musical, ..."Os homes, os leós, as águias, as perdices, os cervos"... soa a música, e non percisamente celestial. Non prace a ninguén i é acollido con protestas e gargalladas. Un fracaso. "Non hai que queixarse—dí mesmamente Chejov—do onte nin atizar o mañá", pois a soia intención de Chejov consistía en presentar cousas normaes, familias de provincia, estados de ánimo, vida en común, paso do tempo, o tedio. Xente que xurra con simplicidade, sen máis. Persoaxes que chaman de aición indireita con unha codia onde non sucede nada. A dinámica en Chejov está interna, na ialma. E polo meio, a poética realidade e o silencio, os longos silencios antiescénicos que non poden ser considerados na súa valía por un público axeitado a xesticulación, á teatralidade do teatro que coñecen.

¿Qué hai na obra de Antón Chejov para entusiasmar a Stanislawski? Polo de pronto o dramaturgo proclama a libertade persoal i é un esculcador de problemas, inda que él non é escritor comprometido en doutrinas; pero os seus persoaxes falan con palabras sinxelas para dicir o seu con máis verdade. E logo, esa realidade poética que aparece así como así, que únha non sabe de ónde sae, pero que é nosa. Chejov déixanos ver, aponta,

insinúa tan soio, endexamáis encárase. Está a vida que xurra, e o tempo. Os feitos nascen e crecen, froitifican e finan. A morte é consecuencia da evolución natural, non unha labazada de sútaque. Eisisten arbres có froito caidizo para a agardada estación. "É así". Tempo que avanta, no que Proust bautizaráse de novo.

Os argumentos chejovnianos dicimos que son simples, ou non eisisten. A lingoaxe semella fácil de imitar, pero maniféstase unha habilidade especial para espresar a vida como unha pintura de fondo escuro, dramático. As figuras, sen contornos, atariñantes. Nada se determiña. "¿Qué facer?... dí Nina. "¿Qué facer?"... dí Katia. "É así". O esceiticismo de Chejov revoa nunha certa espranza, nun lirismo silandeiro e doce como penuxe de ave. E denantes e despóis, o silencio e o tempo que deixamos e nos deixa.

Stanislawski atopóu en Antón Chejov o que pescudaba para o Teatro das Artes. A súa Compañía estrea, dous anos despóis do fracaso, "A gaivota", agora con enorme éisito. Dende entón no telón escalrata do Teatro de Moscú bórdase unha gaivota, viva, no intre de estender as áas como un símbolo de poder có aire.

A tetraloxía "A gaivota", "Tío Vania", "O cereixal" e as "Tres irmás", foron as obras escolleitas e representadas centos de veces polo Teatro das Artes. Antón Chejov aínda recoñecendo o traballo de Stanislawski non estaba de acordo có sentido da obra súa alentada polo direitor. Disgostáballe a música de fondo, o croar das rás, o vento, o canto dos grilos. Disgostáballe sobre todo a acentuada mágoa nalgúns persoaxes seus, lonxe das súas intenciós. Antón Chejov poseía un gran sentido do humor para eisaxerar a malenconía.

A espranza da súa obra eisixe un mundo mellor —a vida como debe ser— Chejov aviva unha protesta social, porque o gran teatro do mundo no que lle tocóu vivir non foi sinxelo e callaría logo na revolución de 1905. O drama sicosociolóxico abandoaría o naturalismo de Stanislawski e a espranza chejovniana até Bertold Bretch e Maiakowsky con obras de acento político. Meyerhold contraponse claramente ó mestre Stanislawski e propón a ideia dun teatro de marionetas, con voces de gramófono. A súa forte vontade é afastar do público toda ilusión de verdade. Arte como arquiteitura. Tamén saberemos de Tairov, e Piscator.

Chejov, en Yalta, baixo un céo azul ("a miña cálida Siberia") coida a súa tisis e sabe dos éisitos desa gaivoteira manífica, Olga Knipper, que é atriz do Teatro de Moscú e muller súa.

"Eu acollín o paxaro de longo bico, ornado de fermosa pruma, i os enormes ollos mouros, ollábanme estantíos... ¿Qué facer?... Levitán carantoñea, pecha os ollos: ¡Esmágalle a testa! ¡Esmágalle a testa! Houbo que obedecer e matala". *Chejov. Correspondencia.*

Teóricamente encol do traballo e formación dos aitores aínda non se fixo nada igoal ó que fixo Constantin Alexeyev, Stanislawski.

XOHANA TORRES

SOBRE UNHA CANTIGA DE PERO ANNES SOLAZ

No "Bulletin of Hispanic Studies", vol. XLI, n.º 1, January '64 pubrica Brian Dutton, co tido "Lelia Doura, Edoy Lelia Doura, ar arabic refrain in a thirteenthcentury galician poem?", un traballo sobre a enigmática cantiga de Pero Annes Solaz e propón unha hipótese interpretativa de base arabística. Veleiquí o resume diste interesante traballo:

A cantiga é a seguinte:

1. Eu uelida non dormia, lelia doura,
   e meu amigo uenia, edoy lelia doura.
2. Non dormia e cuydaua, lelia doura,
   o meu amigo chegaua, edoy lelia doura.
3. O meu amigo uenia, lelia doura,
   e d'amor tan ben dizia, edoy lelia doura.
4. O meu amigo chegaua, lelia doura,
   e d'amor tan ben cantaua, edoy lelia doura.
5. Muyto deseiey amigo, lelia doura,
   que uos teuesse comigo, edoy lelia doura.
6. Myto deseiey amado, lelia doura,
   que uos teuess a meu lado, edoy lelia doura.
7. Leli, leli, par Deus, lely, lelia doura,
   ben sey eu que non diz leli, edoy lelia doura.
8. Ben ssey eu que non diz lely, lelia doura,
   demo e quen non diz lelia, edoy lelia doura.

(Canc. Col.—Branc., n.º 829.
Autor: Pero Annes Solaz)

Carolina Michaëlis de Vasconcellos e J. J. Nunes coidan que é unha aliteración onomatopéica, como o "ailelelo", "ailalila", "ailalala", "ailalilá" e "alalá" galegos e portugueses nas canciós; namentras que Menéndez Pidal coida que é unha laracha dun copista cheo de "leila".

Atópanse dous problemas principás: o estribillo e a imperfeución da forma paralelística nas estrofas 5-8.

a) lelia doura. Tén semellanza con "lały" (noite, en árabe). Sendo así, "iadoura" tén a forma do imperfeuto dun verbo árabe (que funciona tamén como presente). Suxiríuse primeiro a 3.ª persoa do masculino singular do verbo dār (dar voltas, durar), que é "yadūr". Nembargantes parés máis probable que represente yatūl, de tāl (durar). E a iste respeito cita un verso somellante na kharja dunha muwashshaha de Abū Bakr Yahyā ibn Baqī de Córdoba.

A —a final da versión galega non oferece moita dificultade, xa que a forma do árabe crásico sería yatūlu, e aínda que na fala coloquial estas vocaes finás caen, en casos de sinalefa i en canciós poden quedar como vocás neutras (coma a e— final francesa). O cambeo t > d é frecuente i a r > l ou vice. é frecuentísimo na península, sobre todo na Andalucía, e pode ter sido condicioado por contaminación de "durar" ou "turar".

b) edoy. A raíz dwy ten dous siñificados fundamentás: dwiya (estar fraco ou débil), do cal a forma 'adwa ten o mesmo siñificado, i ademáis dawā (visitar de noite). A 1.ª pers. sing. imperf. (ou pres.) de 'adwa é 'udwī (estar fraco). A mesma forma de dawā é 'adwī. Tamén edoy podería lérse coma 'adwī, sing. do imperativo de dawā (cuio xénero non se distingue craramentes no coloquio ocidental). Todas estas formas poderían ser representadas como edoy en galego. E parés que 'udwī (tópico na poesía árabe) é a máis doada das 3 posibilidás. Intercalar un wa copulativo vaille millor ó sistema métrico árabe, e máis á sintasis. No árabe do Norde da Africa (o máis perto do que se falaba en España) pódese lér:

lelia doura
edoy lelia doura, como
leeli yotuulo
edwi-u-leeli yotuulo (sendo o unha vocal neutra)

O sistema métrico é o seguinte:

— — ⏑ — ⏑
— — ⏑ — — ⏑ — ⏑ i a traducción:

a noite acórame longamente,
teño mágoa i a noite acórame longamente.

O autor coida que o poema refírese ás relaciós dun segrel mouro e unha "soldadeira", sendo as catro primeiras estrofas parte dunha canción dela i o estribillo árabe parte dunha canción dil. E pode que Annes engadira as derradeiras estrofas máis preocupado coa efeitividade da sátira que coa forma paralelística.

CANTIGAS D'ESCARNHO E DE MAL DIZER dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses. Edição crítica pelo Prof. M. Rodrigues Lapa [1]

A Editorial Galaxia é acredora ao agradecimento dos romanistas pola pubricación da edición crítica das cantigas de escarño e mal decir, preparada polo profesor Rodrigues Lapa. Á longa lista de servicios prestados á cultura galega, engade agora a editorial viguesa íste, de relevo singular. Pero na ocasión presente, o esforzo editorial, verdadeiramente grande, está compensado pola trascendencia do éisito outido, que desborda os límites do interés galego. Iste volume, de oitocentas páxinas, ha de ser recibido con ledicia en todos os centros inteleituás onde se estudan os dialeitos neolatinos e as súas literaturas. Istes centros, e os estudosos da materia que traballan isolados, áchanse esparexidos por todo o mundo. En todo o mundo, pois, está chamada a causar profunda impresión ista obra, que pon a disposición dos romanistas un ricaz material, escasamente coñecido, se non totalmente iñorado ate hoxe, ordeado e restaurado conforme ás esixencias da crítica máis rigorosa e portador dunha cantidade de información cáxeque esmagadora e relativa a infindade de aspeitos culturás.

A edición por Nunes das cantigas de amigo e de amor permitíanos poseer un coñecimento de conxunto da parte estéticamente máis valiosa da nosa poesía trovadoresca. Pero á marxe ficaba unha masa de inxentes proporcións de literatura satírica, que é tamén poesía, ao menos no sentido formal, e que, en todo caso, fornece preciosas noticias sobre a vida real dos nosos devanceiros dos séculos XIII e XIV. Como indica Rodrigues Lapa no prólogo da obra que comentamos, a iñorancia diste seitor do noso espolio trovadoresco podía ocasionar unha deformación grave na visión da lírica medieval galego-portuguesa. Efeitivamente, as ediciós de Nunes puñan ao noso dispor o tesouro da nosa poesía erótica idealista, que, principalmente nas cantigas de amigo, atinxía amiude unha altura artística insuperabre. Mal coñecido o noso cancioneiro de burlas, inevitabremente se tendía a esquecelo, agás nos círculos máis especializados; e da realidade da nosa vida literaria apenas era visibre un aspeito, certamente o máis atractivo dende o ponto de vista estético. Pero a imaxe era parcial, e, por consecuencia, falsa, xa que só a totalidade da realidade, coñecida na súa efeitiva plenitude e complexidade, satisfái a necesidade de verdade que o estudoso sinte, e todo saber científico se caracteriza polo sentido integral da súa aprensión do ouxeto: de xeito que ningunha cara do mesmo pode se considerar satisfactoriamente definida se non se contrasta coas demáis, pois todas constitúen un conxunto funcional de mutuas relacións que determina a fisonomía de cada parte por coordinación coas restantes.

Ista edición, pois, da poesía satírica dos nosos Cancioneiros, non só nos facilita un coñecimento ate hoxe prácticamente inacadabre do tipo de literatura que abrangue, senón que nos aporta unha nova luz pra a comprensión na súa perspeitiva histórica total da mesma poesía de amor cortés.

Verdadeiramente, en calquer aspeito que se considere, a importancia diste volume é difícil de ponderar. As posibilidades de utilización científica que abre, son múltiples.

[1] Editorial Galaxia, 1965.

Por iso mesmo, unha nota de carácter xeral que informe ao púbrico da súa aparición, e dé algunha referencia do seu contido, ten que resultar insatisfactoria. A obra está destinada a provocar no futuro, por parte dos especialistas, repousados traballos. Uns sobre os criterios adoutados polo autor ao se encarar co seu material, e as solucións propostas pra resolver os mil problemas que os testos plantean. Outros, sobre os mesmos testos, agora por fin cómodamente dispoñibres. Ou sexa: que teremos no porvir comentarios en torno ao labor persoal de Rodrigues Lapa, i estudos sobre as cantigas pubricadas, estudos que, naturalmente, anque poden visar aspeitos novos do ouxeto considerado, terán que partir, normalmente, do proprio labor de crítica testual do ilustre filólogo, pois nas eruditísimas notas díste hai unha riqueza tal de dados e de ideas, que obrigará a todo estudoso futuro a edificar, como discípulo, sobre os alicerces firmemente asentados polo mestre.

O estado de deturpación de moitas das cantigas editadas, que atinxe ás veces nos apógrafos un degrao estremo, condeóu ao profesor Lapa a acometer a restitución dos testos en condicións sumamente ingratas. Pero o sabio romanista defrontóu con decisión valerosa e con penetrante agudeza iste pavoroso problema, apricando a máis lúcida intelixencia e a máis esixente técnica á restauración dos testos deteriorados. As súas calafetacións, tan numerosas como o estado dos manuscritos o esixe, son un exempro de asisada combinación de intuición artística e saber filolóxico. Se rara vez é posibre asegurar que as correicións das pasaxes inintelixibres ou notoriamente corruptas, e as interpolacións dos lugares que presentan evidentes lagoas, resustan literalmente as palabras dos trovadores, non cabe imaxinar maior degrao de verosimilitude que o que ostentan as restauracións realizadas. Ate onde isto é posibre, Rodrigues Lapa devólvenos o pensamento e a espresión dos autores das cantigas, e razoa con vigorosa lóxica o seu criterio, facendo aguda crítica dos intentos anteriores no caso de esistiren, e suliñando a maior ou menor probalidade das súas proprias leituras. Sen dúbida haberá controversia, como non pode menos de ocurrir, sobre moitas das solucións propostas. Segundo que creamos, por exempro, na práctica dun isosilabismo rigoroso pola xeralidade dos poetas do Cancioneiro —que só se terían afastado dil en certas parodias da épica xograresca, nas que triunfaría a irregularidade métrica—, ou coidemos que en xeral as formas provenzás admitían en Galicia unha certa contaminación da versificación rítmica, que a música facilitaba, ou mesmo da versificación amétrica ate nas composicións líricas, así consideraremos máis ou menos indispensabres as restitucións ou eliminacións de certas sílabas. Sobre a prosodia efeitiva dos trovadores, a cantidade vocálica, as licencias e hábitos en materia de elisións, sinalefas, hiatos, diéreses e sinéreses, caben diversas hipóteses en materia de detalle, que permiten unha latitude grande na proposta de solucións. As de Rodrigues Lapa, sempre crara e firmemente razoadas, son coherentes, e convirten moitas veces en arquiteituras trabadas, verdadeiras moreas de ruinas.

Un resume do prólogo da obra daría unha imaxe moito máis esaita que as mal aliñavadas palabras dista rápida nota. Pero o prólogo debe ser leído na súa totalidade, e a il remitimos ao leitor. Recolleremos, endebén, algúns prontos daquil introito. Rexeita o filólogo a tese de que o humor arrinque de Cervantes, considerando que xa se manifesta, sob a forma de ironía, nos nosos escritores do século XIII. Iste problema pode ser agora abordado, sobre a base dos testos pubricados, e non cabe dúbida que brinda ocasión de suxestivos estudos. Sulíñase tamén o carácter concreto, por vía de regra, da sátira moral, que só esceicioalmente, como en Martín Moxa, paira en rexións abstractas. Tal carácter concreto infunde unha vida tumultuosa e persoal ás cantigas, inda que traia consigo unha forte dose de crueza que prescinde a miudo de todo decoro. Vemos aos máis delicados cantores do amor cortés atuados na lama da máis ruda indecencia; dicotomía de indudabre interés pra o sicólogo e sociólogo. Alfonso X, o devoto trovador da Virxe María, profana a imaxe da muller coa máis baixa grosería. Fernan-

do Esquío, que levóu o seu amor ideal de Santiago a Lugo, como lembra a praca que na Porta Miñá dista cidade foi colocada por iniciativa dun trovador de hogano, diríxese nos termos máis obscenos a un frade e a unha abadesa aos que pinta, antre estrondosas gargalladas, comestos pola luxuria. Os trocadillos máis licenciosos e os termos máis direitamente esgrevios son empregados sen ningunha inhibición. A estilística da procacidade e do insulto pode agora ser axeitadamente estudada, e a historia dos costumes e da consideración social dos diversos estamentos, iluminada por dados novos.

A edición comprende catrocentas vinteoito cantigas duns oitenta autores. O doutor Rodrigues Lapa dános un sumario do sentido de todas elas, e un aparato crítico impresioante en que problemas de crítica testual, de lésico, de semántica, de métrica, de historia das edicións, de connotación histórica e social, son planteados, e resoltos, no seu caso, con honesto espírito científico. Utis índices, e un vocabulario completo, que é por sí só unha obra de superlativo interés, arrequentan o valor diste volume, fito senlleiro na historia dos estudos romanísticos.

R. C. C.

25 DIBUXOS DE COLMEIRO [1]

No pasado outono, como sazón da estación, saíron das prensas unhas follas con vintecinco dibuxos do pintor Manuel Colmeiro.

Quenes coñecen a pintura de Colmeiro penso que entrarán niles con ise gosto do que pisa unha herba fresca, aloumiñadora, cos pes nús, traspasando dunha páxina pra outra os verdes que naceron por ves primeira na paisaxe galega. Atoparán de novo isa lumiosa intimidade da súa pintura, isa felicidade feita de acougo e discreción, de equilibrio —ningunha coor máis outa que as outras, gran dominio dos grises, ningún trazo máis amplo que os outros—. Sí, ás veces, pódese poñer ún a matinar na coor dunha serán outoniza en San Fiz de Margaride, chegan os ollos a mirar aquele ouro do sol, aquele carmín das follas mortas, e non será unha maxinación fuxidía, poisque deseguida, cando é Colmeiro quen anda a matinar niso, teremos un cadro que nos dirá ós que non gozamos daquela serán cómo ela realmente era. Si a tiveramos visto, recoñeceríamola sen sorpresa, inda que decatándonos do pouco que, certamente, se adentróu nos nosos ollos.

Estase xa no cabo do duro camiño dunha severa ascese artística cando se acada isa sublimación, isa espritualidade na que o material se esvai, cáseque desaparece. Agora poidérase pensar que Colmeiro, logo de se parar a demorar nas coores, nos xogos de matices, quere, interesado na liña, darnos o sentido metafísico, a inspiración artística trascendental, erguernos á corporeidade do mundo das esencias, á inocencia total.

Agora, sigo decindo, podemos nistes vintecinco dibuxos apoñer unhas coores xa adeprendidas, que xa alumaron os nosos ollos dende os cadros de Colmeiro. E voltaríamos a pasealos, os ollos, por uns prados verdes, uns outeiros grises, arrodeando uns dourados carballos, e sentiremos como nace o verde do millo cando herbece. Penso que non compre insistir en cómo a obra de Colmeiro vivifica e depura temas que no século XIX e máis nos seus seguidores académicos, estaban deixados á man do pintoresquismo e do localismo. Isto fai parte dunha corrente, e non é preciso demorarse no seu eisame, se non é pra sinalar como istas probes mostras de arte de confesión localista poideron ser as impulsoras dun arte de confesión universalista que nega e renega a posibilidade dun arte nacional; a verdade é que cos anteollos do nacionalismo ou do universalismo, non se vé arte algún.

Poidérase parar eiquí. E perderíamos aquelo que semella ser a intención de Colmeiro. Compre esquecerse, poñer aparte, ó pintor. Pensar que el

[1] Manuel Colmeiro. 25 Dibuxos dos anos 1935-36. Limiar de Rafael Dieste. Editorial Galaxia. Vigo, 1964.

mesmo nos dí que os dibuxos están baseados "no ritmo da nosa paisaxe". É, de certo, un pouco menos doado apreixar ista sotileza duns siños de cuia arbitrariedade poderan nacer sospeitas. Dixera Valery que *il n'y a pas d'art que puisse engager plus de intelligence que le dessin... et il se peut que le dessin soit la plus obsedante tentation de l'esprit.* As coores enchen os ollos, e de sutaque; emporiso nas pinturas chégase ás veces a soterrar o dibuxo, ou a afogalo na sensualidade do coorido. Ou pode dárese a monstruosidade —conceitual— das estampas xaponesas, onde o dibuxo e máis a coor están encastrados pro non fusionados. Compre moitas veces que un pintor nos dea mostra dos seus dibuxos, pra que seipamos como é verdadeiramente o seu ser íntimo. Poisque ise ser íntimo verquerase nunhas liñas que poden ser ou non unha figuración por nós coñecida. Quero decir que si nistes dibuxos, seguindo as doces curvas das follas, das herbas, éntranos no cerne do corazón toda a malencónica tenrura da terra, e chegamos a pillar o ritmo da paisaxe familiar de Colmeiro —"a boa terra de Trasdeza"—, non dubidemos de que estamos penetrando nun segredo recanto do home. Miremos ben, que non hai millor especimen grafolóxico dun pintor. En cada ún deles é un artista quen nos fala de sí mesmo, dos seus máis persoales e fondos amores. Dásenos unha comunicación direita, humanísima, nunha voz que se soergue ou abaixa. Tódolos sonos, os instintos, as arelas, os pensamentos longo tempo acochados, sáin ó día. E non deixamos de nos decatar do misterio que enlía tódolos dibuxos, da lonxana emoción, da importancia do tempo callado e vivo, pechado sen presente nen futuro, latexando nas liñas. Lembremos un dito de Matisse: *Mon dessin au trait est la traduction directe et la plus pure de mon emotion. La simplification du moyen permet cela.*

Pódese xa logo demorar nos parellos ritmos das campesiñas traballando o terrón, e das mulleres espidas que sáin da iauga, rematada a purificación. Istas e aquélas son labregas e fadas. Non son mortales que enlevan deuses sob o disfrace de touros; son —seipámolo ou non— espritos da paisaxe —os animás apresentados nos dibuxos son vacas, ou, decatémonos, bois—, e máis atinadamente, son esquemas ou categorías que sirven ó pintor pra concebir a natureza. E ten de ser un campesiño, un home moi ligado coa terra, quen faga istas figuraciós.

Penso agora na diferente presencia dos campesiños dun Breugel ou os Le Nain. Os dibuxos de Colmeiro non ilustran unha égloga, non presentan uns persoaxes sobrenaturás, inda que lles chamemos ninfas pra os situar nun testo coñecido. Pro usando con medo a verba, que ten o inconvinte de non nomear o nomeado por caracteres intrínsecos, polos rasgos certos que a forman, senón por impuras apreciaciós nosas, esternas e alleas á realidade que nomean; pro se poñemos atal coidado en todo o que decimos, de seguro que ficaremos entalados. En fin, é unha idea que sobre diso podemos ter, e, inda que trabucada, pertesce á realidade que andemos a comentar; podemos, pois, tomala en conta, anque sabendo que non acae como tídoo definidor.

Por outra banda, a inoportunidade ven probada porque na concencia do pintor non supoñen referencia a un pasado, non están tampouco de paso, nen traguidas á forza a iste tempo, a ista paisaxe galega; nonos confundamos, e deamos por certo un sentimento de preferencia ou arela do pasado. Colmeiro está resoltamente instalado no seu tempo, no noso, niste tempo. Non, penso eu que son as campesiñas, peneiradas tódalas súas miserias, limpado o suor, tirada a lama apegada ás mans, e os farrapos que as visten, dando evidencia disa unión elemental, pro como tal indisolúbel, do home e máis da terra. No dibuxo, a unión ben selada polas continuidades e cruzamentos das liñas. Rigorosos, os dibuxos de Colmeiro son obra pura, sen argumento, sen literatura, sostida esencialmente na pureza da forma e na riqueza das liñas; entenderase millor, se nos decatamos de aquelo que se refugóu a máis do que se conservóu; o arte non é tanto invención como escolla a desenvaír, esforzo ás veces logrado.

Isto lévanos xa da man a outro punto. Deixadas as figuraciós ó que as mesmas liñas son, o propio pracer que de seu dan as liñas conformes co

regalo dos ollos, e non deixando pra un dispóis serodio o regalo da mente, do esprito. Cáseque poidera decirse que estamos vendo unha espiral; si paramos a atención distinguiremos a súa multiplicidade, a discontinuidade, pro na visión mental, os ollos pechos, é unha continuidade, un fío que se vai envolvendo sobre de sí. Matinemos no que ten de "collage" o dibuxo clásico —o do renacemento propiamente, pro tamén o grego—, de suma ben sumada, un dibuxo onde a "composición", orde e armonía, é a gran saludadora, pra comparalo con iste dibuxo que enlía e traba todo tan forte que aínda o movemento non soterrado sigue uns canles e volve sobre de sí; non porque se mova en circos —que, ó cabo, topándose coas propias costas sería un circo vicioso—, pois é ise movemento que, según a Física, é o das ondas, un verdadeiro subir e baixar —un latexar— e un finxido ir ou vir [2]. O dibuxo clásico —e o renacentista— é con frecuencia unha serie de *pezzi chiusi* ligadas ou arredadas polo fío da composición —por unha arquiteitura—, i eisí ten de se ver como unha construción condicioada á perfeición das pezas que a compoñen. Isto, certamente, dá nacemento a unha forma total pechada que ten o seu contrario na do impresionismo, e máis natural e direitamente nas formas abertas do informalismo non baseado nun abstracionismo xeométrico. En tal sentido é que pode falarse de polifonía no dibuxo renacentista. Lembremos que a composición polifónica consiste na producción simultánea dun conxunto de voces ou "partes" tratadas individualmente; cada unha pode e débese oír aparte e por sí mesma, ó mesmo tempo que no conxunto armonioso que a súa reunión fai ouvir; en virtude do artificio do contrapunto conserva cada unha delas a súa independencia e máis o seu caraiter propio —é decir, que no contrapunto todo canta e acompaña á vez. Ún, na limitación dos seus conocementos musicás, engadiría aínda que na música polifónica —como contraposta da homofónica ou antifónica— é levada ó máisimo a consonancia; xa que levando ó terreo musical as comparanzas, o dibuxo de Colmeiro toma moi en conta as disonancias, cousa propia da música atonal. É a referencia á música ben xustificada polo dibuxante, cando dí: "Unha serie de dibuxos basados na xente e nos ritmos da paisaxe"; i é somente por estensión que o conceito de ritmo —asociado esencialmente ca idea do curso do tempo —trasládase ó espacio como "xusta e proporcioada relación da medida". Nembargante, non podemos deixar de ter presente como o ritmo ten un suposto de movemento, pois que un dos carauteres máis á vista nos dibuxos de Colmeiro é o de seren "movidos". E aínda máis, nos dibuxos de Colmeiro o ritmo non responde ó principio de sucesión regular ou repetición —iste principio cando reina no espacio é a simetría— e correspondencia de semellantes, senón que con toda a libertade do movemento das liñas deixa que ecoe nilas, e poida ser intuída, unha estruitura rítmica ben demostrada na unidade do dibuxo, que nen se perde, nen se dispe con artellamentos soltos ou entalados.

Domear a liña é necesario, de non facerse endexamáis o trazado no papel representará o que se quixo eispresar. As liñas teñen de ser dirixidas, a pesares de que o misterioso engado non se desvenda xamáis; nós, nun segundo, de sutaque teremos podido albiscalo. Se o artista solta o adibal, se o artista as forza, a obra será un delirio ou un arrefecemento, sensación e non emoción. Miremos as liñas do dibuxo como tales; hai rasgos que deseguida nos dín a súa importancia, certas pequenas curvas, uns rabiños, semellan estranos e gratuítos, tantos outros semellan saídos dunha man incontrolada, sen empeños serios. Somentes a atención pode desvelar en todos iles a necesidade ou alternancia de liñas curtas ou longas, de rasgos fortes ou febles; todo isto que fai o dibuxo ten que nos amosar a cadencia do pensamento e do sentimento, o "andar" do dibuxante no traballo; ó cabo, ise estado de ánimo que os alemás chaman *Stimmung*.

---

[2] Falamos do "collage" no dibuxo clásico, entendendo algo distinto do que foi nos inventores cubistas; pra iles, agás do remol barroco da suxestión da propia natureza da materia —co seu valor pictórico—, entra nos siñificados da "realidade concreta" do elemento apegado pra desfacer o ausoluto de formalismo e abstracción que poidera resultar noutro caso o cadro.

Lembremos de novo un dibuxo grego; isa pura silueta, ise coller a cousa somente no seu lindeiro, siñifica, cando menos, un alonxamento da cousa representada, sempre hai unha anhilación do fondo, fican as cousas illadas, arrodeadas pola nada [3]. Fálase dun panteismo grego e pénsase xa nun mergullamento na divinidade, cando o resultado máis dá sospeita dunha divinidade escachada, atomizada. O panteismo de Colmeiro sería menos mental, máis cordial; eiquí nen siquera hai o mergullamento nunha líquida maré, hai si un fallo da individualidade, unha materia común contínua.

Miremos logo o que ten de arabesco o dibuxo de Colmeiro: non máis do que compre pra suxerir a vexetalidade, sen chegar á feminización. Reparemos no que ten de dibuxo dun pintor, en cómo se presentan ises dous conceitos alcuñados polo Wölffin do "liñal" e do "pictórico", querendo siñificar as distintas orientacións cara o contorno e máis as liñas, e doutro banda cara a coor e máis a lus —que desfán os contornos. Certamente, istes dibuxos de Colmeiro non ofrecen un contorno rematado; polas rachaduras adéntrase e artéllase o fondo, e o mesmo fai a igualdade do valor de tódalas liñas. No dibuxo de Colmeiro a liña non arreda figuras e fondo, non hai unha composición esceográfica, por planos, senón unha masa ligada no arabesco; non hai un espacio presentado dende un punto de vista dado, nengunha intención de situar ouxetos, senón de deixarlle a súa vida propia, de amosar o seu carauter sentimental —a súa beleza—; tamén unha suxerencia de valores, de sensaciós de profundidade, de achegamento, pro máis que outra cousa de estensión.

Os vintecinco dibuxos de Colmeiro son o froito dunha demorada mirada que quere ir máis aló do usado contorno, quere pillalas formas na súa totalidade, e, transformándoas, non quere esfarelalas en planos; ista intención vai dar un acento de intimismo e de grandeza ó desbotar miudezas de máis.

I é eiquí, nista presentación de protoformas, do máis esencial do orde dos seres e máis das cousas do mundo; niste caso aínda un anaco do mundo, o galego, que non é o disposto pró turismo; e nin siquera podemos decir que isas augas lustrales son as da Toxa ou do Escadro, nen pode deixarse de notar que vemos algo máis que a boa terra de Trasdeza, xa que nos dibuxos 21 e 23 —"Mulleres e barca", "Figuras e barco"— pásase da montana á beiramar. É evidente que a natureza que interesóu ó dibuxante, teimoso de apañala na máis pequena das súas partes —¿non dixera o paisaxista Constable: *the landscape painter must walk in the fields with an humble mind*?— é algo máis que ise anaco estreito e coutado que apañan os ollos. Os seus dibuxos déixannos chegar ó movimento e máis á lús. Colmeiro non dibuxa formas, que ás veces non son máis que ilusiós, senón o aceno, o movemento eispresivo, os artellos da natureza no saínte dunha pedra, na onda da iauga, no tremer da herba. Son, os dibuxos de Colmeiro, como trasmutación máxica do cotián, que deixa xurdir un mundo empapado de lirismo e próisimo ó universo dos sonos; ó cabo xustificación dunhas verbas do Sartre, *la contemplation esthétique est un rêve provoqué et le passage au reel est un authetique réveil.*

XOHAN LEDO

[3] Non pode deixar de lembrarse que na pintura renacentista o "fondo" —e até algunhas figuras estimadas secundarias— deixábase nas mans dos discípulos do taller, e que é o impresionismo quen acada a máisima unión da figura e do fondo, unha fusión que xa non deixará de ter siñificación pra os paisaxistas. Eis unha nota máis a engadir: dibuxos de pintor e dibuxos de paisaxista.

A PELENGRINAXE AO XACOBE DE GALICIA

por Xesús Carro García [1]

O primeiro capítulo do traballo de D. Xesús trata das "Fontes e Bibliografía", os dous fundamentos, di o autor, principaes polos cales o leutor pode axiña ver, medir e xuzgar da veracidade do relato dos feitos" Pra dar ese testimonio de verdade figura unha completa relación de canto nos pode facilitar un dato relacionado con calquera das facetas de pelengrinar e cantos traballos recolleron o latexar fondo ou levián dos feitos no mesmo senso a través dos séculos e seguindo todolos camiños que viñan rematar a Compostela.

No campo historiográfico xogará sempre un intresante papel a Historia Compostelana gardada no Arquivo da Catedral. Valorada de moi diferentes maneiras pola crítica histórica, cobra a sua verdadeira estima despóis do traballo do Padre José Campelo feito con o maior rigurismo científico. Outro libro de gran intrés, "O Códice Calixtino", é hoxe tamén ben conocido gracias á sua publicación polo Seminario de Estudios Galegos e polo Instituto Padre Sarmiento con traducción e valiosas notas de Moralejo, Torres e Feo. Pero nada sona tanto como O TUMBO A; parece que o seu nome leva todo o poder da historia dende os tempos máis lonxanos, historia verdadeira con certas interpolacións que lle dan ainda máis intrés, pois é forzoso o esclarecemento da verdá. Escrituras do Mosteiro de Antealtares, a Crónica Iriense, a de Sampiro e outros moitos conxuntos documentales apoian a seguridade dos camiños abertos e moi fondos nos que inda se escoita o paso do pelengrín.

Son igoalmente intresantes as referencias bibilográficas que pon na man do lector a millor relación de traballos de estraordinario valor que van dende a crónica dun rey deica a obra do especialista, editados en moi difrentes e arredados lugares do mundo como corresponde ó senso da pelengrinaxe que tivo sempre o sentido máis universal. Non deixa de ser emotiva a primeira relación bibliográfica: "Don Suero de Quiñones, el del Paso Honroso", de Luis Alonso Luengo, publicada en Madrid en 1943. A memoria de don Suero recorre as naves da Catedral xunguida ó colariño que leva ô pescozo a Cabeza de Santiago Alfeo nas grandes festas compostelanas. A derradeira cita, posta por orde do alfabeto, corresponde â "Historia y Descripción Arqueológica de la Basílica Compostelana", de José María Zepedano y Carnero, impresa en Lugo por Soto Freire en 1870. Antre estas duas obras reseñadas está un conxunto de un valor extraordinario que agradecerán cantos sigan esta labor investigadora na temática do pelengrín e o seu mundo.

¿Quén serío o primeiro pelengrín? Non dudamos que os primeiros foron os veciños que xuntos ó redor da sepultura rezarían con alporizada emoción metidos antre a molimada xabragosa do vello cimiterio. Ninguén sabe seus nomes, nin seus oficios, pero todos tremeron na presencia do bispo de Iria, Teodomiro, que xa non marchou de Compostela. No libro de Don Xesús Carro figura a lauda descuberta o 17 de setembre de 1955, o descubrimento pon ben claro a trascendencia do sepulcro. A lauda é ben exacta na sua relación: "Niste sartego apousa o servo de Deus Teodomiro, bispo da sede iriense, que morreu o 20 de outubre do 847". Créese que o primeiro pelengrín foi o Rey Alfonso II, inda que a lenda dos camiños de estrelas teña sido relacionada con Carlomagno que tivo a visión nun sono da sua pelengrinaxe ô mesmo tempo que batía contra os mouros nos reinos do norte de España. Guiaba os camiños un rigueiro de estrelas que nunca máis faltou dos ceos da nosa terra.

Alfonso II foi o fundador da primeira eirexiña que tivo o Santo Apóstol e ó seu redor fíxose a ciudá que as xentes chamaban de moi difrentes maneiras: Liberum Donum, Arca Marmórica, Locus Senatum, Composi-

[1] Editorial Galaxia. Vigo, 1965.

tum, Campus Stella e Sant-Yago, gañou moi axiña sona de ser lugar de grandes tesouros e de tanta fama que seguía en importancia â Ciudá Eterna.

Viñeron os reises Alfonso III, Ordoño II, Fruela e a sua dona Urraca, éstos derradeiros no ano 924 "cun moi locido cortexo de bispos, manates e distintos cabaleiros", don Sancho Ordóñez; foi coroado no altar de Santiago, Ramiro II que por privilexios dos anos 934 e 935 "donou bens pra o sostimento e manturio dos pelegríns e romeiros probes".

No ano 950 fai romería a Compostela o bispo de Puy, Gotescalco. No 959 o abade do mosteiro de Santa Cecilia de Montserrat, fíxose consagrar bispo en Compostela polos prelados de Galicia e León. Viñeron igualmente Hugo de Vermandois, o monxe armenio Simeón, que botóu un demo do corpo da filla do rey Vermudo II, e outros moitos que viñan rezar e facer penitencia dos seus pecados. Tamén veu a Compostela Almanzor, pero veu pra arrasar o seu poder e roubar os seus tesouros, queimou e derrubou, mais quedou firme a fe e as xentes refixeron os moimentos e renovaron as paredes da ilesia con máis entusiasmo arrodillados nas pedras inda quentes das labaradas da queima do mouraxe.

Compre facer detidamente o trazado do Camiño, o que se chamou Camiño Francés, que fixou un conxunto de topónimos ó longo do seu recorrido. O capítulo terceiro do libro de Don Xesús Carro fai a historia do camiño e as distintas maneiras de recorrelo, as vías francesas e as rutas españolas empedradas por santos e afundidas polo paso vagaroso dos camiñantes que espertaban soñando con novos horizontes. Os camiños de Arlés, de Vezelay e de San Martín de Tours, xuntábanse en Ostabat pra cruzar o Pirineo por Roncesvalles a Pamplona, e o de Arlés por Somport e Jaca pra recaír os dous na ponte da Raiña. Con meticulosidade e gran rigor científico vai numerando as localidades e identificándoas cos topónimos actuales sin que falten algunhas que inda non foron identificadas. Están todolos camiños que cruzaban Galicia pola provincia de Lugo e pola de Ourense, e os recorridos do mar que foron moito máis frecuentados do que xeneralmente se figuran moitas xentes. As catro vías de Francia: Toulouse, Podiensis, Limosino e Turonensis, teñen o seu detallado itinerario. Hospitales, atallos ,pousadas, trato das xentes e protectores do pelengrín, que máis de unha vez foi roubado no camiño.

Pelengríns e milagros son estampa que a cotío se apreciaba na santa ilesia do Apóstol Santiago. Todos se lamentan que non foran recollidos con todo detalle cantos milagros eran relatados por as xentes que día e noite entraban na ilesia. As confirmacións dos reises e as suas camiñatas a Compostela están estudiadas de mán maestra, pois é fácil esquecer datos e hasta moitas veces son profundamente liosos cantos escritos se conservan relacionados con personaxes determiñados, pero Don Xesús Carro co máis sutil esprito crítico deixa con toda claridá no seu libro a verdadeira razón de todo.

O aumento das xentes precisaba unha ilesia millor e os pelengríns traían desde Triacastela unha pedra de cal que deixaban nos fornos da Castañeda, preto de Arzúa. A ilesia adequireu o trazado derradeiro con esmolas e axudas direitas dos xacobiños, xentes de toda condición que viñan gañar o seu xubileo. O "Codex Calixtinus" conta sucedidos milagrosos que pasaron a moitos dos que facían o viaxe a Compostela como o do pelengrín da Lotaringia que morreo no camiño, e Santiago veu con el e co único amigo que o acompañaba de morto, deica Monte do Gozo, pra que foran os coengos a darlle sepultura.

No medio de Santos, Reises, príncipes, condes, abades e obispos, os romances afirman que veu en romería Rodrigo Díaz de Vivar, o Cid Campeador. Tamén veu don Enrique de Portugal pra poñer baixo a protección do Apóstol o goberno da sua terra: o condado de Portucale.

A pelengrinación tivo o seu valor de conxunto de multitude, iste momento ten no libre que comentamos dous capítulos: o catro e o seis. O

primeiro é a precisión formal dos viaxes realizados por xentes de todo o mundo, en tal cantidade e con tal demostración de fe que asombraron ôs embaixadores de Miramamolin cando viñeron falar dos asuntos políticos con Doña Urraca e con o seu fillo Alfonso. É pola época da construcción da ilesia cando o primeiro arcebispo, Don Diego Xelmírez, manda facer a fonte que foi a máis galana das fontes que viran os xacobitas. O Viernes Santo do ano 1137 morreu na Catedral Guillermo de Aquitania, a sua morte vai no romance de Don Gaiferos. No ano 1160 fúndase a Orden Militar de Santiago pra defensa dos pelengríns que moitas veces eran roubados nos camiños, con esta seguridade podían vir máis confiados cantos facían xubileo. Foron moitos os reises e raiñas que eiquí viñeron, Alfonso VIII, Luis VII de Francia, a infanta Doña Sancha, o malfeitor Roberto de Botua e Fernando II, pra dar gracias por ter tomado Cedofeita sin unha sola baixa. Recordamos a concesión das terras do Castro de Cotobade xunto co burgo de Pontevedra á ilesia de Santiago, polo rei Fernando, pra desfacer a maldade das inxurias que uns homes do rey botaran sobre uns romeiros no ano 1180. Destaca o milagro da Condesa Sofía de Holanda que no regreso da pelengrinación foi apuñalada con ánimo de matala, e os malfeitores non conseguiron ferila por máis que se esforzaran en cravar no seu corpo os afiados coitelos.

Na plenitude da pelengrinaxe Don Xesús informa detalladamente, segundo capítulo dedicado a este senso, de personas e difrentes pormenores, relacionados con xentes e acontecimentos de outros lugares que tiñan relación cos camiños ou cos viaxeiros. Non falta o roubo, o asesinato e sobre todo o milagre que fai o Apóstol coidando sempre dos seus romeiros.

A pelengrinación foi unha necesidade e había que facela con un rigurismo especial. Os tres lugares que chamaban polos cristiáns eran Xerusalén, Roma e Santiago. A estes hai que aumentar os santuarios que inzaron os camiños e os apartados rincóns pra vivir en soedade. O fatelo dos pelengríns que viñan a Compostela tiña que ser en condicións pra andar moitas légoas e pasar lugares de serras nevadas. Cunchas, bordón, alforxa e cabaciña son os símbolos do pelengrín, pero todos tiveron a sua aplicación no feito de camiñante. Moitas pezas servían pra dar testimonio de que fixeran a romería ó Xacobe. Non faltaban no camiño xentes de mal vivir que adoutando formas de penitentes, de relixiosos ou de familiares de outros camiñantes, valéndose de moitas mañas roubaban sin concencia. É ben triste este capítulo que pon de manifesto a maldá das xentes, o triste inxenio de roubar pra ser sempre probes, pois canto máis roubaban máis grandes eran os anceios de atesourar moreas de ouro. Contra este conxunto de indeseabres saíron disposicións dos prelados e dos reises, pero, sobre todo apareceron as xentes honradas que trataron con caridade ós viaxeiros xacobitas. Foron moitos os que contribuiron a soster hospitales e os que tiveron hospederías onde o pelengrín era coidado con todos os miramentos e cortesías. Figuran no traballo de Don Xesús Carro además de todos estes pormenores, os hospitales dos camiños e os de Santiago con valiosas notas pra todos.

Unha chea de causas fixeron decaír a pelengrinaxe nas que hai que poñer de manifesto as guerras, as loitas civiles e a propaganda contra esta clase de penitencias. A partir do século XIV foron moitas as trancas postas nos camiños de Santiago e pouco a pouco fixeron o seu mal, pero nunca faltóu a fe no Santo Apóstol e no medio de loitas, de prohibicións de reises, de abusos de señores, viñan de lonxanas terras rezar diante das cinzas de Santiago, devoción que ven claramente confirmada nos apartados do capítulo VI, onde figuran tamén os autores de itinerarios e relacións de viaxes.

A pelengrinaxe ao Xacobe de Galicia é un libro de maestro, moi ben pensado e apoyado sempre nos documentos, con o maior conxunto de referencias bibliográficas que fan do traballo de Don Xesús Carro unha obra imprescindible para o estudio de un dos temas máis apasionantes da historia, porque o feito singular da pelengrinación ten unha proyección uni-

versal. Serán sempre certas as palabras que pon o autor no comenzo do libro: "O tema da pelengrinaxe xacobea, dos romeiros chamados "xacobitas", tendo en conta a sua tendenza e universalidade, non poderá endexamáis esgotarse: mentras no mundo haxa homes, haberá tamén pelengríns e santuarios". As novas técnicas traerán por outros camiños ós romeiros xacobitas, pero sempre haberá unha luz que os xunte e un "abrazo" que os redima en xubileo na Santa Ilesia de Santiago.

ANTONIO FRAGUAS FRAGUAS

VOZ FUXITIVA, por Anne Marie Morris [1]

Anne Marie Morris, según nos di no prólogo o profesor e poeta Ernesto Guerra Da Cal, é unha muller norteamericana náda en maio de 1916 en Illinois. Esta muller nunca estuvo en Galicia e sempre tuvo como língoa usual o inglés de Norteamérica. Pro un bó día, nas suas leituras, batéu con uns versos nun idioma estrano. Eran cantigas, precisamente delicadas cantigas (non de "mal-dizer", por suposto) dos vellos cancioneiros galego-portugueses. Pouco despóis, nun libro de Valle-Inclán, saíronlle de novo ó encontro versos naquela língoa pra ela descoñecida. Os seus profesores dixéronlle que aquela língoa era o galego. Anne Marie Morris xa non podía esquecer nin de día nin de noite os sons galegos. Non dispuña de glosario, nin dicionario, nin sabiduría ningunha pra descifrar as palabras de aquela língoa que tanto lle sorprendía i engaioloba. Logo atopóu unha antoloxía de versos de Rosalía e un exemplar de "Aires da Miña Terra" de Curros Enríquez, i a paixón polo galego subíu de temperatura. Verdadeira paixón, verdadeira teima, verdadeiro quentor íntimo. (Morris chegaría a confesar que o galego gostáballe deica o punto de perda da razón). As palabras dos versos galegos resoaban dentro da americana como as voces de unha vida súa anterior. Era como si Anne Marie Morris tivera vivido, cen ou douscentos ou máis anos atrás, unha existencia en carne de galega, como si tivera sido campesiña con madreñas e todo frente ás fontes i o mar i os húmedos bosques de Galicia (como "terra lacustre" a imaxina ela no seu libro). Xa antes de entender, o que se di "entender" o galego, ela captábao no subconscente, intuíao, presentíao milagrosa, leda e tamén doorosamente. Era pra ela o galego, según espresa, unha língoa case muda que lle quedaba pechada dentro e lle doía, pro con "verbas solermiñas": con sons agarimosos. Doéndolle, chamándoa. E, de súpeto, Anne Marie Morris, norteamericana da segunda mitade do século XX, vivindo sempre en California, entre "Cadillacs" e "twist" e todo eso que sabemos, rompéu a cantar, rompéu a facer versos, pro versos en galego. Ela mesma non sabe espricarse o feito, o milagre: "Non sei como foi... Foi sen querer. Non o podería espricar... Moitas vegadas —di— encóntrome falando galego pra min sen tentar facelo".

Alguén lle dixo a Morris que na Universidade había un profesor galego e Morris entróu rápidamente en contaito con Xosé Rubia Barcia. E, por esta porta, Morris entróu aínda máis en contaito con toda a literatura galega e con outros profesores que a orientaron e lle fixeron medrar o caudal de aquel río novo que lle estaba a nacer no interior. O galego abreulle, non cabe duda, un novo mundo, un mundo vello e novísimo pra ela, habitante do "Novo Mundo"; un mundo seu e lonxano que a avencellaba con outras terras e mesmo con outras luas i estrelas i esencias perdurables do esprito, do trasmundo, do misterio; un mundo lírico, íntimo, que a liberaba do feo mundo esterior:

[1] Colección "Salnés". Vigo, 1965.

De cando en veces síntome outra,
algunha que anda enriba do chan,
que anda polas nubens i olla o ceo,
que anda nos soños do vran.

... ...
Non fai luar i o mundo é feio,
mais toco as estrelas coa man.

Veleiquí, pois, que Anne Marie Morris descubréu que é poeta, bon poeta, e poeta en galego, e que é galega por esprito, pola poesía (¿quizáis tamén un pouco polos seus antergos irlandeses, celtas?). Veleiquí, pois, a unha Rosalía moderna, unha especie de neta de Rosalía con netos de fala inglesa.

O seu libro "Voz Fuxitiva" é o mellor, máis inesquecibre homenaxe que se lle pode tributar a Rosalía de Castro i á língoa e máis á alma de Galicia. Precisamente no primeiro poema, o que dá nome ó libro, "voz fuxitiva", leva debaixo esta adicatoria: "Á língua galega". E di así:

marmurio.
movimento de prata.

o vento errante
zoa no luar.

voz fuxitiva
nun río perdido
chorando
camiño do mar.

A língoa galega xa pode ir cara o mar, a navegar cara a América, a se perder quizáis, e chorando, pro chorando pérolas preciosas como os versos de Anne Marie Morris. Pérolas estranas de son e sentimento, como podedes ver. ¿Non tendes percibido aínda a estraneza da poesía de Morris?

Todo o libro de Morris está cheo de cantares, decires populares galegos que presiden as diversas partes en que a sua autora o dividéu. Sete son as partes fundamentás. E cada unha delas contén nove poemas orixinás e vai precedida de duas cantigas populares como de introdución. Antes de estas sete partes, e tamén precedido por uns famosos versos populares, figura o citado poema "Voz Fuxitiva", adicado á língua galega. E dispois, ó final, tralas sete partes, redondeando o libro, tamén entre cantigas do pobo, vai unha composición adicada a Elsie Allen, a muller, según a adicatoria, que mecanografóu todo o poemario; unha composición que comenza: "Outras mans, boas,/que traballan por min". E que remata: "Cousas intanxibres./ coas mans, feitas". Composición que canta (todo é ternura en Morris) as mans mecanógrafas que plasmaron no papel esas "cousas intanxibres", vindas do misterio, que son os poemas.

Pra lle dar un pouco de crítica a esta reseña que, máis ben, quere ser escramación de asombro e de alegría, e que xa se alonga de máis, poderíamos decir que unha nota destacada de Morris é esa estraneza á que xa aludimos. Estraneza de contido e de fondo. Morris, no medio dos arrañaceos de Los Angeles, sabe, gracias quizáis sobre todo a Rosalía, ligar coas estrelas, co luar, co mundo vago, presentido, melancólico, antergo, pro renovado. E hai un amado por istes versos. Pro un amado máis ben ensoñado que deixa a alma de Morris en suspenso, soia, docemente saudosa:

Estamos nunha noite estendida.
No limiar do teu sono alongado,
estóu esperando, soíña.

As palabras (non moi rico o léxico, pro abondo pra ise seu mundo) cobran unha estrana carga de verdá e de son. Hai unha compracencia na sua materialidá. No poder de evocación da propia acústica. A Morris incruso lle gusta xogar con términos que gardan semellanzas de siñificado e de son:

Antre o *sono* i o *soño*
percorre a *sombra.*
A *sombra* é todolos *ensoños*
que chegan *dalí* pra *aquí.*

Ou ben iste outro caso, no que o término "nada" ten en catro versos tres siñificados: o de sustantivo "nada", o de presente de indicativo do verbo "nadar" i o de participio de "nacer":

O penxe nada no río.
O peixe nada no mar.
Fun nada como o peixe,
por nada, nada a nadar.

As palabras "soño", "ensoño", "luar", "noite", "sombra", "soia", "soidade" son das máis empreadas niste mundo pecho de Morris. Palabras dun neo-romanticismo difuminado e grato, saudoso, vago, sin amado preciso, neoplatónico, moi antigo e moi moderno. Palabras de "eses"; palabras húmedas, tenras, cadenciosas. Palabras delicuescentes, doces, que ás veces valen por todo un poema. Palabras suxeridas na sombra como un marmurio ("marmurio./movimento de prata"). Palabras estranas en que o poeta nos fala a media voz de "outro mundo".

A estraneza, como adoita ocurrir na utilización de unha língoa non propia, está tamén na sintaxis i a morfoloxía. Por exempro: "Duas estrelas longo vin", onde "longo", sempre adxetivo no galego normal, aquí faise adverbio. Estraneza, modernidá, novedá acrecidas pola falta de puntos e comas en moitas ocasións.

O mundo de Morris é un mundo de silencio na terra, entre os homes, persoal; un silencio que fala ou, máis ben, suxire cousas; un misterio que tatexa craridás ; unha sombra deslumbrada de revelacións; unha door que canta i encanta; un son que fai pensar; unha soedá sonora en galego; unha dozura que agarima e fainos espertar tenrura; saudade de non sei qué...

As cantigas populares da Antífona galega, os vellos cancioneiros medievales, Rosalía de Castro (sobre todo a Rosalía de "Cantares Gallegos") e toda a sabiduría, intuición, finura, sensibilidade, bó gosto desta estraordinaria muller norteamericana e universal, que se incorpora xa á Historia da Literatura Galega, diron a esa "voz fuxitiva", voz que ven peleriña a este noroeste de Santiago como en percura da sua "orixen primeira", voz fora do tempo, do espacio, da realidade, que pasa polo intramundo sementando luz e beleza de outro mundo mellor.

BERNARDINO GRAÑA

XENTE NO RODICIO, por Xosé Neira Vilas [1]

Xosé Neira Vilas xa nos contóu moitas cousas ben contadas en "Memorias dun neno labrego". Cousas que pasan arredor de ún: xentes que viven, que sofren, que pensan, que rín ás vegadas, que traballan e, ó cabo, esváinse. Todo elo no marco da aldea; é decir, con ambente enriba i embaixo, montes, carreiros e un río —que pode sélo tempo— á beira.

Agora, Neira Vilas volve traguer á superficie á xente do seu país en vinte relatos, nin longos nin curtos, senón da medida precisa pra facer a comprida historia de cadaquén. De María, de Carmen, de Lucinda, do irmán de Suso, e de aquel neno que non chegóu a nacer e que xa se chamaba Abeliño.

[1] Edtiorial Galaxia. Vigo, 1965.

O xeito de contar de Neira Vilas —como di Salvador Lorenzana no limiar— sobreponse a calquer influxo alleo. É difícil, inda que a ún lle tente, buscarlle a comparanza con escritores da nosa terra ou de máis aló das fronteiras. Non se asemella a ninguén, habendo como hai tantos mestres da narrativa. El é un mestre tamén, novedoso e novo, pois si tomóu, como é xusto, o tono de aquel e de aqueloutro, fíxoo a traverso da súa propia e persoal voz, e dixo canto quería decir, cómo o quixo decir. Con poucos arrodeos, porque a vida, que é a que enche os seus contos, non se anda con demasiadas requinanternas. Comprenderedes que si María pasóu corenta anos agardando o coche de liña das sete da tarde cunha carta do seu Afonso e a carta non chegóu, o conto xa volo dixen eu; e agora vós poñedes a cór cincenta do tempo, as mañáns de arelanza, as ermas noites de desespero, o runxe runxe, os comentos dos veciños que xa sabían que Afonso non escribiría, e que a namorada era unha desas anabolenas das vilas que fan dunha palabra picante unha morea de amor.

Xente no rodicio contén a nómina enteira de calquer agrupamento humán do noso país, e as cousas que lle ocurren ós persoaxes son as cotiáns peripecias do rueiro, do rodicio, da viravolta da vida. Non é un libro tráxico, nin poético, nin ledo, nin tristeiro, senón natural e nidio; e por eso, leendo os vinte contos somella que ún xa conocía as historias. Compría escribilas, no entanto, pra que se non perderan os prefís do retábulo, non fora o conto que viñera logo alguén a facer de María —por exemplo, xa que dantes falamos dela— unha heroína, ou a descobrir a verdade de que Corredoira, que apareceu e desapareceu antre as bambalinas do monte, era un fuxido da nosa guerra civil.

Neira Vilas compríu coa súa obriga, e os habitantes, os veciños da súa aldea, cuio nome non se dí pra que todos teñan a espranza de sélo espello dos contos, quedaron fidelmente pintados dediante dos nosos ollos estantíos, cos *chafarrinóns* das pinturas populares, con música de violíns cegos ó fondo. Si queredes.

EMILIO ALVAREZ BLAZQUEZ

CURSOS DE LÍNGOA GALEGA

Unha das manifestacións máis interesantes do aitual rexurdir cultural de Galicia témola, de certo, nise interés crecente da mocedade polo estudo da nosa língoa. Nistes meses pasados leváronse a cabo, por iniciativa xuvenil, varios cursos de língoa galega dos que queremos ofrecer unha breve reseña aos leitores de GRIAL.

COMPOSTELA. — Orgaizado pola Agrupación Cultural O GALO e a cargo de Antón Santamarina desenrolóuse un Curso de Língoa na Biblioteca do Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos. Foi o segundo Curso orgaizado por O GALO, pois no inverno anterior realizóuse o primeiro, que estuvo a cargo do Prof. Vidán Torreira e levóuse a cabo na Academia Minerva. Nistes dous Cursos compostelán, a concurrencia foi fundamentalmente universitaria, sendo de notar a nutrida participación femenina. Como nota curiosa diste segundo Curso compre sinalar a asistencia dunha universitaria sueca, Agneta Stenström, que se encontraba entre nós pra facer estudos sobre as peculiaridás lingüísticas de Galicia. En posesión dunha beca pra facer estudos lingüísticos en España, despóis de a recorre con desperta curiosidade decidíu facer os seus estudos en Galicia "porque se parece ó seu país".

A CRUÑA. — A Agrupación Cultural O FACHO orgaizóu dous Cursus, un de Gramática Galega perante o primeiro trimestre do ano escolar, baixo a direición do académico e lexicógrafo D. Leandro Carré Alvarellos; i autro, no trimestre seguinte, de Historia da Literatura Galega, ó cargo de Marino Dónega Rozas. Tiveron lugar na Casa da Cultura e foron seguidos con moito interés e grande asistencia de alumnos, sendo de salientar o feito, significativo de abondo, dunha participación femenina brillantísima.

Dentro do primenro deles, pronuncióu Ramón Piñeiro unha charla encol da evolución xeneral do noso idioma, falado i escrito, establecendo un paralelismo coas das restantes língoas romances e sentando as bases sobor das cais, ó seu entender, debe se fixar o literario. A leición de clausura corréu ó cargo de Ricardo Carballo Calero que, coa precisión i o rigor nil habituás, falóu encol do galego vulgar i anticipóu ós ouvintes o criterio científico e práctico que mantén na redaición da Gramática Galega que, por encargo da Editorial Galaxia, anda a redaitar. Por remate, o direitor do Curso i o propio Carballo distribuíron entre os alumnos os diplomas acreditativos da súa asistencia ó mesmo.

No segundo dos devanditos Cursos Marino Dónega foi desenvolvendo a nosa historia literaria, dende as orixens deica o cabo do século XIX mediante animadas e lúcidas caraite-

rizacións das épocas e figuras. Nas leicións correspondentes á literatura medieval, foron grabadas as cantigas de Martín Códax, instrumentadas e interpretadas polo alumno Ramiro Cartelle, i escoitadas as Cantigas de Santa María según grabación da Agrupación Pro Música de New York, i algúns romances galegos. Deuse tamén a conocer a monumental edición crítica das Cantigas d'Escarnho e Mal-dizer, do ilustre investigador portugués e gran amigo noso M. Rodrigues Lapa. Os alumnos seguiron o Curso con unha participación activísima, dando leitura ós liferentes textos literarios, facendo ensaios interpretativos dos mesmos i editando un boletín, do que saíron dous números. Ó marxe do Curso, pero complementándoo, foron dadas clases de leitura pola alumna Inés Armesto.

PONTEVEDRA. — Promovido pola Agrupación Cultural Os Novos, levóuse a cabo no Instituto Masculino de Enseñanza Media, unha vez máis, un Curso de Língoa Galega que estivo dirixido por Agustín R. Caamaño i ó cuidado do Prof. Millán G. Pardo. O Curso foi alternado con leicións estraordinarias de Literatura Galega dictadas polos profesores Filgueira Valverde, Millán G. Pardo, Fraguas Fraguas e Carballo Calero, i os poetas López-Casanova e García-Bodaño. Igualmente intervéu o economista e profesor Isla Couto, direitor da "Revista de Economía de Galicia".

Iste segundo Curso de Língoa e Literatura Galegas acadóu brillante éisito e veu demostrar, novamente, o interés e a inquedanza crecente que sinte a xente moza polo conocemento da nosa fala e da nosa cultura.

Como aito de clausura foron lidas, baixo a entusiasta e intelixente direición de Antonio Odriozola a traxedia "Orestes", da autoría de Arcadio López Casanova, e "Pimpinela", lance terceiro da obra de Castelao "Os vellos non deben de namorarse". A introdución foi realizada por Antón Duyos Sanguino e foron os seus intérpretes: Marisol Álvarez Blanco, María Dolores Álvarez Pazos, Catusa Escudero Grela, Sara María Fernández Rey, Pálula Martínez Marín, Leni Rozas Crespo, María Antonia Soto-Quiroga Ferrer, Xacinto Barreiro Rodríguez, Xosé L. Brea Vaamonde, Xosé L. Chao Moares, Pablo Fortes Cadavid, Xulio César Losada e Antón Vidal Andión. A parte musical do aito estuvo a cargo do tenor Tino Caamaño, secundado por Xacinto Barreiro e Xosé L. Chao.

LUGO. — Orgaizado polo Grupo Cultural RONSEL, que anteriormente tiña desenrolado un interesante ciclo de conferencias a cargo da máis nova xeneración inteleitual galega, levóuse a cabo, por primeira vez en Lugo, un Curso de Língoa Galega. Tivo lugar no Instituto Masculino de Enseñanza Media i estuvo a cargo de Arcadio López-Casanova.

Iste Curso desenvolvéuse con moita animación por parte dos concurrentes, e nil, como complemento das leiciós gramaticás, dictóu unha conferencia Carballo Calero sobre as caraiterísticas fonéticas do galego occidental ou atlántico e do galego oriental, ilustrando ás súas ouservacións cos correspondentes textos literarios paralelos que foron lidos por varios alumnos.

Tamén como parte do labor do Curso, orgaizóuse unha homaxe ó poeta Luis Pimentel, que se celebróu, con gran concurrencia de público, o día 30 de marzal no Paraninfo do Instituto Masculino. Tomaron parte o académico Carballo Calero, que fixo un breve, craro e moi preciso análise da obra poética de Pimentel —proseguindo así os estudos pimenteliáns tan sólidamente iniciados por Celestino F. de la Vega no Limiar a "Sombra do aire na herba"—, María del Carmen de Cabo e Antón Penedo, que recitaron poemas de Pimentel, i os poetas María Araceli He-

rrero Figueroa, Salvador García-Bodaño, Xosé Antón García Cotarelo, Bernardino Graña, Arcadio López-Casanova e Manuel María, que leron os poemas por iles escritos en lembranza e honra do gran poeta lugués.

Como clausura diste Curso, o primeiro que se realiza en Lugo, o Grupo Teatral de Fingoy puxo "Pimpinela", e pronunciou unha brillante conferencia D. Ramón Otero Pedrayo co xeneroso e xuvenil entusiasmo de sempre, niste caso intimamente conmovido pola súa fonda devoción luguesa, poisque de Lugo proceden os seus devanceiros, en tempos veciños da Rúa de Batitales.

MADRID. — O grupo cultural FISTERRA, contando co amparo do Centro Galego, reanudóu os Cursos de Língoa Galega que anos atrás viñera dando Ramón Lourenzo. O presente Curso, orgaizado polos mozos "fisterráns", estuvo a cargo do escritor Xosé Ramón e Fernández-Oxea. Además das clases de Gramática desenvoltas por Fernández-Oxea, o Curso incluíu un Seminario de Historia de Galicia que foi dirixido polo universitario Manuel Pais Antiqueira.

Dentro diste Curso pronunciou unha interesantísima conferencia o Dr. Rof Carballo encol do tema "Os límites da literatura". Tamén o profesor Isla Couto pronunciou unha animada charla. Asimesmo como parte do Curso, tuvo lugar una audición de música popular irlandesa recolleita en Irlanda por Xan López Facal e que foi escoitada co meirande interés e atención polo xuvenil auditorio dos alumnos galegos. Outra das iniciativas culturás diste grupo foi a de convidar ó poeta Novoneira a que fixese no Curso unha leitura do seu libro inédito "Elexías do Caurel", que os asistentes tuveron ocasión de escoitar na palabra oral do propio poeta.

OURENSE. — Recentemente inicióuse tamén en Ourense un Curso de Lingoa e Literatura Galegas baixo o patrocinio da Agrupación Cultural Posío. A leición inaugural estuvo a cargo de Albino Núñez e anúnciase a sucesiva participación de Ferro Couselo, Ogando Vázquez, Alonso Montero, Carlos Casares e outros máis.

Además de todos istes Cursos, e dos ulteriores que se preparan en Monforte, Ferrol e Vigo, hai que lembrar o Curso que con tanto éisito desenrolóu en Barcelona Basilio Losada, hai un par de anos, por iniciativa da Mocedade Galega. E, sobre todo, os Cursos que con absoluta regularidade se veñen realizando en Buenos Aires dende hai máis de cinco anos por iniciativa da Asociación Argentina de Hijos de Gallegos, Cursos nos que os fillos e netos dos nosos emigrados deprenden a língoa i a cultura dos seus maiores.

OS PERSOAXES NA "NOVA NOVELA"

Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Michel Butor e Claude Simon, principás persoeiros da "nova novela" aparecen como os continuadores de Proust, Joyce, Kafka e Faulkner. Todos eles aportan á cadea literaria, os eslabós necesarios pra serviren de vencello a novas percuras e novas conceicións estéticas.

Os persoaxes de Robbe-Grillet amósanse, en aparencia, fallos de psicoloxía, de artellamento vital, e, asimesmo, das peculiaridás dun ser humán. O "home" non habita na novela de Robbe-Grillet, sinón que é un ouxeto máis. Os ouxetos, en troques, son ergueitos á categoría de motores xeneradores, riba dos que se edifica unha superestreitura aneidótica, totalmente escordada, en cuio

ámbito terá de evolucionar o persoaxe-ouxeto.

Pola súa parte, Nathalie Sarraute, en "Portrait d'un inconnu", prantexa o persoaxe, non como un elemento físico, tanxibel, inxerido como unha presencia material na anéidota, sinón que o fai aparecer como unha constancia meticulosa das súas sensaciós psíquicas. Chega ainda máis aló: constrúe a súa novela no ámbito onde os elementos infrasicolóxicos edifican os acontecementos. Pero diste xeito xa non fican rastos de facer humán concreto.

Os persoaxes de Michel Butor, ó contrario do imaxinado por Robbe-Grillet e a Sarraute, aparecen tratados como seres humáns e descritos por miudo en tódalas súas peculiaridás. O protagonista de "O emprego do tempo", constrúe conscentemente a novela e constrúese a si mesmo simultáneamente, producindo no leitor a impresión dunha novela construida co devir do tempo .

Pra Margarite Duras, igual que pra Robbe-Grillet, o importante é a inespricabilidá da anéidota. Diste xeito, as súas novelas, rompendo co relato psicolóxico onde todos os acontecementos están dados nun senso racional, proiéitanse nun facer enteiramente revolucionario.

Na novela de Claude Simon enfrentámonos coa destrución conscente da anéidota que il mesmo escollera de antemán. O propósito de Simon no seu libro "O vento" resulta craro: artella o relato partindo da negación diste; en cada páxina desminte e nega o construido, chegando así, por meio da negación dialéitica, á edificación vital da novela.

O vencello que une a Marguerite Duras, Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon e Nathalie Sarraute está dado pola actitú coherente con que todos cinco enfrentan a nova novela. A novela ten deixado de ser un testimoño moral, psicolóxico ou ideolóxico, ó xeito no que Balzac, Flaubert, Dostoiewsky ou Dickens a concebiron, pra se transformar nunha visión abstraita na que o persoaxe está ceibe de toda imposición política, social, cultural ou relixiosa.

V. M.

O TEATRO NO XAPÓN

Kashiro Matsumoto, célebre aitor de *Kabuki*, interpretóu recentemente o "Otelo" de Shakespeare. Outro aitor do "Kabuki", Shoraku Onoe, fixo o "Cyrano de Bergerac" de Rostand.

O teatro xaponés contemporáneo ten tres ramas principás: o *Teatro Tradicional*; o *Chingebli* —novo teatro copiado do arte dramático oicidental—; e o *Teatro popular moderno* que atrae ó público en xeneral. Fai mui poucos anos, o *Toho-Yeijitsu* (Teatro de Arte Toho) esceinificóu *Gametsui-Yatsu* de Kasuo Kikuta, que se mantivo durante dez meses, e despois outra obra de Kikuta, *Gashintare*.

Louis Barrault outivo un importante éisito no Xapón, cun repertorio de cinco obras, principalmente clásicas, incluindo "As falsas confidencias", de Marivaux, "O Misántropo", de Moliére, "Hamlet", de Shakespeare, etc. A obra máis popular semella que foi "Cristóbal Colón", de Paul Claudel.

Barrault e a súa compañía causaron unha fonda impresión; os seus movementos eran máis rápidos e o seu estilo máis moderno que os do Teatro de Arte de Moscú, que estivera no Xapón o ano anterior.

NOTAS

MACHADO da Rosa, Profesor da Universidade de Wisconsin, ten emprendido o labor de reunir, cronolóxicamente ordeadas, as páxinas esquecidas de Eça de Qeiroz, emprincipiando pola ficción. Remata agora de sair do prelo o volume I. A par das "Prosas bárbaras", publicadas no 1903 por Batalha Reis, o volume compendia a adolescencia literaria do contista e do novelista, dos 20 ós 26 anos.

EN México, e baixo o Patronato da Cultura Galega, da Sociedade de Amigos de Arturo Souto e do Instituto Francés da América Latina, celebrouse unha exposición póstuma da obra de Souto. Antre os cadros pendurados na sala da capital mexicana, había moitos que nunca foran mostrados. No prólogo ó catálogo da mostra, Crespo de la Serna afirma: "Souto é un pintor que sentía a pintura como unha relixión; e na súa chama afervoada ardeu decote, sin pousa, ate a súa derradeira hora. Sorprende mirar como mantivo, nas súas obras recentes, o soplo entusasta, abraiante, taumatúrxico, que corre en xeneral por outras creacións súas no tempo".

COINCIDINDO coa Festa do Libro, que ten en Barcelona un especial siñificado e relevancia, saíron á venda dúas obras de grande interés. Trátase do primeiro volume das "Obras completas" de Carles Riba, o gran poeta e humanista catalán, publicadas pola Editorial 62 na súa coleición "Classics catalans del segle XX", ó coidado de Joaquim Molas. E tamén do volume inicial dunha estensa "Historia del País Valenciá", obra colectiva publicada pola mesma Editora, na que colaboran os profesores Tarradell, Sanchís Guarner e Joan Reglá —da Universidade de Valencia—, o escritor Joan Fuster, e outros. A obra leva un limiar de J. E. Martínez Ferrando.

DURANTE os meses de xaneiro e de febreiro veuse dando na Sala de Actos do "Centro Leridano" de Barcelona, un ciclo de conferencias encol da Literatura Galega Contemporánea. Estivo a cargo de Basilio Losada Castro, e as leicións espertaron un grande interés nos meios inteleituás barceloneses. Como remate foille rendido a Basilio Losada un homenaxe por parte dos inteleituás catalás do grupo Joan Santamaría.

Istes ciclos de conferencias, que se veñen repetindo na Cidade Condal, amostran o interés con que se siguen, dende Cataluña, as actividades culturás de Galicia. En tal labor ten realizado un importante papel Antoni Bergós e o poeta Antón Sala-Cornado, orgaizadores do ciclo.

O Profesor Tavani, da Universidade de Roma, tense adicado con dilixencia exemplar e competencia indiscutibre, ó estudo da poesía medieval galegoportuguesa. No ano 1964 publicou unha interesante edición escolar do xuglar Lourenço, figura ben conocida e representativa dos vellos Cancioneiros; e posteriormente, en edición de luxo de 400 exemplares, deu a conocer as poesías completas do troveiro prestixioso e culto que foi Ayras Nunes.

COMO Homenaxe a Venecia, acaba de publicar unha carpeta con once grabados o pintor Luis Seoane. No prólogo que o artista pon á edición, dí que empregóu pra os grabados algús apuntes a lápiz que deseñóu en Venecia na Pascua do 1960. O choviñar de moitos de aqueles días destacaba as córes da cidade, ocres, bermellos, negros... Quizaves lembren istas córes aquel choviscar. Os apuntes que Seoane fixo entón foron rápidos, nerviosos, simples, e case todos referidos a canales e góndolas.

BAIXO o tíduo "Brasileiros na Africa", ten publicado Antonio Olinto un interesante libro no que traza un panorama da Africa de hoxe. Fala nel da comunidade brasileira que se fixóu na Africa Ocidental, e alí mantén, ate hoxe, hábitos levados do Brasil. Parte do volume está adicado á nova literatura africana.

REFERíNDOSE á súa obra "Les Mots", dí Sartre nunha entrevista concedida a "Le Monde": "No 1954 era un neófito noutro mundo. Teño soñado a miña vida durante cincuenta anos. Pero hai dous tonos en "Les Mots": o eco dista condenación e a mitigación disa severidade. Si non publiquei ista autobiografía antes e na súa forma máis radical, debeuse a que a consideraba un esaxero. Non hai poroue arrastar pola lama a un ser desditado polo feito de ser escritor. Ademáis, tiña comprendido no trascurso do tempo que a aición tamén ten as súas dificultás, e que unha neurosis pode levarnos igualmente á aición".

EN Italia teñen emprincipiado a sair xa libros do Dante, con motivo da celebración do seu sétimo centenario. Indro Montanelli publica un "Dante e il suo século". Vignognale anuncia un "Beatrice". Outro problema que, sorprendentemente, suscita o Centenario do Dante, é o político. Güelfos e gibelinos enfréntanse outravolta. E mesmo ándase a discutir sobre do gibelinismo do Dante.

O xurado encargado de fallar o "II Premio Castelao de Teatro Galego", concedeu o galardón á obra "A revolta", de Xenaro Mariñas del Valle, na cea literaria que, con tal motivo, se celebróu no Hostal dos Reis Católicos, en Compostela.

NUN recente número de "Le Figaro Litteraire", Robert Kanters adica un dos seus breves e sagaces estudos a Apollinaire, "hommecarrefour", con motivo da publicación de "Guillaume Apollinaire. Alcools", de Marie-Jeanne Durry.

De todolos poetas modernos, surraia Kanters, Apollinaire é, sin dúbida, ó único na Francia que teña conquerido o corazón e o ouvido dun vasto público; dun desmasiado vasto público, dirá o poeta Soupault.

CELEBROUSE iste ano, con diversos aitos, o "Día das Letras Galegas", adicado ó poeta Eduardo Pondal. A Universidade, a Academia Galega, e outras entidás, orgaizaron veladas literarias, conferencias e recitales o 17 de maio. En Santiago, na Coruña, en Ourense, en Vigo, en Madrid, en Ponferrada, en Fene..., a conmemoración outivo un grande eco popular.

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