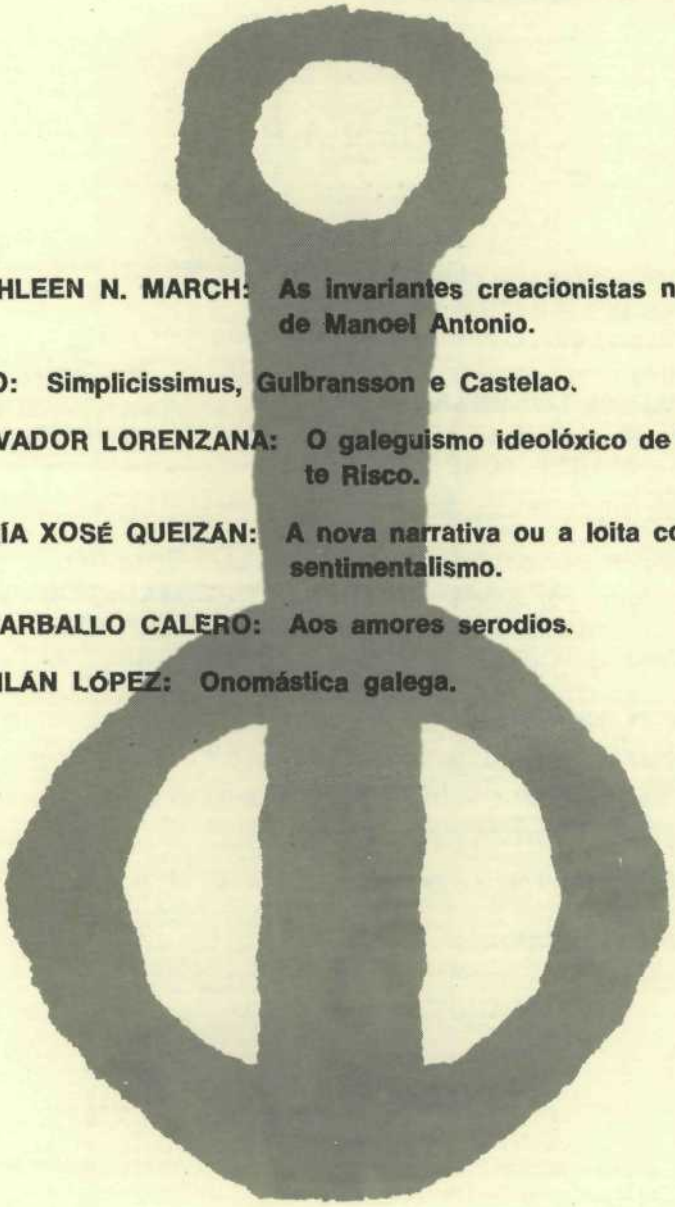
63 xaneiro
febreiro
marzo 1979

GRIAL



KATHLEEN N. MARCH: As invariantes creacionistas na obra de Manoel Antonio.

SIRO: Simplicissimus, Gulbransson e Castelao.

SALVADOR LORENZANA: O galeguismo ideolóxico de Vicente Risco.

MARÍA XOSÉ QUEIZÁN: A nova narrativa ou a loita contra o sentimentalismo.

R. CARBALLO CALERO: Aos amores serodios.

FROILÁN LÓPEZ: Onomástica galega.

VIGO

© EDITORIAL GALAXIA, S.A.
Reconquista, 1 - VIGO
I.S.B.N. 84-7154-611-6 (Obra completa)
I.S.B.N. 84-7154-628-0 (Tomo XVII)
Dep. Legal VG-243-1988

GRIAL REVISTA GALEGA DE CULTURA

N.º 63 — XANEIRO, FEBREIRO, MARZO 1979

SUMARIO

ENSAIOS — Páxinas

As invariantes creacionistas na obra de Manoel Antonio, por KATHLEEN N. MARCH 1

Simplicissimus, Gulbransson e Castelao, por SIRO ... 18

O galeguismo ideolóxico de Vicente Risco, por SALVADOR LORENZANA 56

A nova narrativa ou a loita contra o sentimentalismo, por MARÍA XOSÉ QUEIZÁN 67

ESCOLMA

Aos amores serodios, por R. CARBALLO CALERO ... 81

A escalada, por XOSÉ LUÍS PÉREZ QUEIMADELOS . 89

Eternos contemporáneos, por LAWRENCE DURRELL. Trad. de CÉSAR LÓPEZ 101

PENEIRA DOS DÍAS

Onomástica galega, por FROILÁN LÓPEZ 103

García de Diego e a lingua galega 109

Francisco Luís Bernárdez: Poema das mans labregas . 114

LIBROS, por *Luz Pozo Garza, X. L., C. B.* e *S. L.* ... 116

O REGO DA CULTURA 122

REDACCIÓN E ADMINISTRACIÓN
Editorial Galaxia — Reconquista, 1 — Vigo

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

AS INVARIANTES CREACIONISTAS NA OBRA DE MANOEL ANTONIO

I. O Movimento Creacionista

Antes de facer unha análise da poesía de Manoel Antonio, poeta de vangarda e, en particular, poeta creacionista, haberá que situar ao escritor rianxeiro na súa época.

Manoel Antonio distínguese dunha boa parte dos seus contemporáneos galegos no senso de que os modelos literarios que el seguíu eran maiormente extranxeiros. Que tiña un amplo coñecemento dos movimentos vangardistas das dúas primeiras épocas deste século, testimúñano a presencia na súa biblioteca persoal de varios libros e revistas. García-Sabell, no seu limiar ás *Poesías*[1], sinala que as seguintes revistas atopábanse entre os seus bens: *Manomètre, Ronsel, Reflector, Prisma, Litoral* e *Proa.*

Os comezos do século vinte viron a creación de varias tendencias ou escolas artísticas, provocada por unha serie de descubrimentos de grande importancia social. Sigmund Freud amosara unha nova interpretación do mecanismo da persoalidade humana, e os artistas xa encetaban a explorar novos xeitos de enfocar ou de utilizar as facultades mentáis na actividade creadora. A aparición da máquina fotográfica e, consecuentemente, da técnica cinematográfica, puxeron en tela de xuicio a capacidade do artista de representar a realidade. Ningún home, estaba claro, ía poder reproducir unha imaxe tan fielmente como o facían as máquinas. O concepto da realidade, e xunto a íl, o concepto do papel socio-cultural do artista, sofriron un cambio profundo. Ademáis, a chegada do avión e a do automóvel demostráronlles aos homes que as súas visións previas do entorno xa non podían ser as mesmas. O avión permitía unha perspectiva moito máis ampla, que podía tomarse desde arriba en vez de somente lateral; ademáis, as novas velocidades transformaban as formas

[1] Manoel-Antonio, *Poesías,* Vigo, Galaxia, 1972. As citas da poesía de Manoel-Antonio son desta edición; o título de cada poema, xunto coa páxina na que se encontra aparecen entre paréntese ao cabo de cada trozo citado.

dos obxectos. O mundo, en fin, estaba adquerindo novas formas, e o tradicional perdía forza rápidamente.

Futurismo é o nome que se lle dá ao primeiro movimento artístico que de xeito organizado intentóu apartarse taxantemente da tradición anterior. Exposta a súa teoría en 1909 por o italiano Marinetti, quen publicóu a "Fundación e Manifesto do Futurismo" na revista *Prometeo* aquel mesmo ano, o futurismo dáballe as costas a todo o anterior e só valoraba o porvir. Demostrárase que os conceptos até entón aceptados eran correctos de todo, só o futuro podería conter a realidade. Ao mesmo tempo, estes artistas non evitaban sentir un certo escepticismo diante da posíbel nova realidade, e polo tanto había certa evasión de todo o que quedara fóra do ámbito da obra artística. Había que conseguir que a obra valera polos seus propios méritos e non polo que tivera en común co real cotidiano. Valorábase agora a arte pola arte, ou segundo diría Ortega y Gasset non ben informado, polo seu grado de deshumanización.

A nova realidade, agora ultrarrealista, non aceptaba como válidos o tempo e o espacio no senso tradicional. Os inventos mecánicos, además da teoría da lembranza establecida por Henri Bergson cambiaran todo iso. As distancias así bórranse, e o inacadábel achégase. A relación causa-efecto tamén se convirte en obxecto de crítica, e dubídase da posibilidade de distinguir entre o concreto e o abstracto. Para os escritores, a linguaxe era unha arma mediante a que podían destruir a vella realidade e construir outra nova, pura, obxectiva. A palabra, así, cobra importancia en relación co seu potencial fonolóxico, sintáctico ou gráfico. Anteriormente suxeita aos intereses moi a miúdo herméticos daqueles que a empregan, agora a verba sustitúe ao obxecto descrito, o signo vólvese máis importante que o significado.

O ultraísmo, tendencia menos iconoclasta que o futurismo, renovaba as prácticas literarias coa axuda do humor. Como os outros movimentos vangardistas, relacionábase co pictórico, e un dos seus documentos máis importantes é precisamente o "Manifesto Vertical" de Guillermo de Torre. De ahí que tamén tivera suma importancia o recurso literario da imaxe.

Mais se *Ultra* foi unha tendencia vangardista caracterizada por manifestos e por "veladas", como eles decían, de sorprendente natureza, o creacionismo foi o seu ímpetu decisivo.

Tense polemizado moito en canto á identidade do seu iniciador, se foi Pierre Reverdy ou Vicente Huidobro. Sen analizar este tema, de importancia indudábel, limitámonos a sinalar que a visita do chileno Vicente Huidobro a España dóulle forza e provocóu que esta escola se desenrolase neste país.

Huidobro presentóu unha teoría artística determinada, cunha estética que explicóu en máis dun momento. O título dun libro seu, *Horizon Carré* (París, 1917) é indicativo do credo creacionista, segundo o que compriría: 1) humanizar as cousas; 2) precisar a vaguedade; 3) facer do abstracto concreto e do concreto abstracto. O poeta xa

non se limitaba a retratar a Natureza, como afirma Huidobro no seu manifesto "Non serviam", senón podía crear un poema como a natureza crea unha árbore. Deste xeito, o poeta obra como un pequeno deus, segundo expresa Huidobro no seu poema "Arte Poética":

> Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
> Hacedla florecer en el poema;
>
> Sólo para nosotros
> Viven todas las cosas bajo el Sol.
>
> El Poeta es un pequeño dios [2].

A mesma estética esixía un coidado uso dos epítetos, xa que, segundo Huidobro, "o adxectivo, cando non dá vida, mata". A adxectivación tiña que descobrir novas posibilidades combinatorias, aínda que os seus materiáis podían ser do máis cotidiano. O importante era a obxecto creado —o poema— que representaba unha contribución orixinal do escritor ao mundo natural. Neste senso, o creacionismo demostra ter afinidades co cubismo pictórico. O movimento cubista negóuse tamén a reproducir o xa existente, rexeitóu a comparación cun mundo que os nosos sentidos humanos non facían máis que deformar. Pasando por unha etapa analítica e, posteriormente, por outra sintética, o cubismo presenta o que considera unha realidade pura: o cuadro non pretende ser outra cousa que un lenzo manchado de cores de varias formas. O poema creacionista tamén é un obxecto á súa maneira: emprega combinacións lingüísticas nunca vistas anteriormente, e non trata de arranxalas de acordo cunha sintaxis lóxica. De aí que se evite toda comparación coa realidade tradicional, porque tales creacións non existen xamáis fóra do poema, as palabras xa non se volven xuntar dese modo.

Además do seu fundador, Vicente Huidobro, os únicos españóis que practicaron o creacionismo con seriedade foron Gerardo Diego (Santander, 1896) e Juan Larrea (Bilbao, 1895). Aquél, membro coñecidísimo da chamada Xeración do 27, figuraba entre os autores lidos por Manoel Antonio. Mais, non se trata de facer déste un simple seguidor dos demáis creacionistas. Como observóu Ricardo Carballo Calero na súa *Historia da literatura galega contemporánea*:

> Endebén un creacionismo puro, gratuito, no que o poeta sexa un pequeno Deus e o poema sexa creado como a natureza crea unha arbre de xeito que sexa imaxe visionaria e non imitación da realidade empírica ou transposición dos datos da realidade ouxetiva; un creacionismo deste tipo, que teóricamente sustenta Huidobro, non chega a darse en Manuel Antonio, en que cáxeque sempre a imaxe é logaritmo dunha esperiencia... [3]

Carballo Calero tamén afirma que Manoel Antonio non emprega tantos xogos de palabras, que non presenta unha rima "lúdica" como o fai Huidobro. Mais si demostraba unha inquietude por unha forma nova, á vez que unha despreocupación polos temas de trascendencia social nesa época.

---

[2] Huidobro, Vicente, *Poesía y prosa*, Madrid, Aguilar, S. A. de Ediciones, 1967, p. 76.

[3] Carballo Calero, Ricardo, *Historia da literatura galega contemporánea*, Vigo, Galaxia, 1975, p. 694.

A obra creacionista de Manoel Antonio, entón, é sempre moi persoal, aínda seguindo xeralmente as pautas dunha escola de vangarda. Compre lembrar que o que para os demáis creacionistas era un sinxelo motivo poético, aínda que fose experimentado ou contemplado na vida real, para Manoel Antonio era unha experiencia vital. A súa visión da mar é ao mesmo tempo a do poeta e a do mariñeiro. Poucas veces se baixóu o autor da voz poética da embarcación para escreber desde o interior dun bar, por exemplo. E sempre que escrebe, faino con máis humildade, menos desexo de dominar a natureza que de sentirse perto dela. Os motivos son propios dun ambiente mariñeiro, galego de todo, e por tanto manteñen un definido contacto coa visión subxectiva, inclusive a veces algo sentimental, do seu creador. Hai en case todo momento un tono popular, cercano aos moldes conceptuáis do pobo e non aos inventos da nova tecnoloxía burguesa. Consecuentemente, e para fortuna dos lectores, a obra de Manoel Antonio goza de maior unidade temática, e quizáis tamén evite ser clasificada como hermética (como así ocurre con outros creacionistas e dos vangardistas en xeral). A súa non é unha arte deshumanizada.

II. Temas creacionistas na obra de Manoel Antonio

A obxectividade

A arte vangardista repelíu o intimismo romántico e o modernismo en canto que éstes practicaban o sentimentalismo e o idealismo estético. Os símbolos e motivos evocadores de visión subxectiva da realidade víronse transformados ou despidos da súa carga sentimental. Gerardo Diego, por exemplo, no seu poema "Rosa mística", parodia algúns deses elementos que antes eran obxecto de contemplación irracionalista:

Era ella
Y nadie lo sabía
Pero cuando pasaba
los árboles se arrodillaban
Anidaba en sus ojos
el Ave María [4]

A rosa tan poética dos escritores anteriores é tamén sustituida algunha vez por Gerardo Diego por unhas "azucenas en camisa". Tratábase de empregar estes términos co seu propio valor obxectivo, se se quere, lingüístico, e non polo que poideran significar para o poeta, inventor de connotacións misteriosas. Manoel Antonio tamén se mostra reacio aos costumes literarios tradicionáis, cos seus temas evocadores da emocionalidade da obra. No "Lied onhe Worte" (sic), do seu poemario *De catro a catro,* o sentimento amoroso perde forza, tanto que o artista gárdao, obxectivamente, para outra ocasión:

Noiva miña
vestida de lua
que romantizas
¡tan cursi!
pol-o xardín

[4] Diego, Gerardo, *Primera Antología de sus versos* (1918-1941), Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1967, p. 50.

Sentei-me a proa
fumando a miña pipa
Pero outra noite pensarei en tí. ("Lied ohne Worte", 167)

Noutro poema, de *Sempre e máis despóis,* a romántica lúa é opacada por outras imaxes de corte pouco tradicional e nada sentimental:

Pósase a Lúa n-as doce d'a noite.
O pulo esférico d'a derradeira
bomba que estoira
despertóu e alongóu sombras concéntricas.

(D'un louco reloxe
lonxe
ván-se trece badaladas
a cabalo d'unha xesta) ("O mar (relanzo)", 190)

En xeral, o ambiente nocturno demóstrase pouco respeitado por Manoel Antonio, en comparación co que significa para os poetas anteriores. Nen a lúa nen as estrelas sirven para solicitar a expresión duns amores fracasados. Máis ben é evidente un tono xuguetón en moitos casos, como se nota nos seguintes versos:

Outras estrelas
xogando
non deixan que a lus
lles enfíe as alfiestras
O ano pasado mataron a un mozo
pero chovía silandeiro
a a Lua fechara a fenestra.
.....
Crucificadas estrelas!
Os astrónomos catalogáron-as
traizoeiramentes
porque non queren elas. ("O mar (relanzo)", 194)

O alonxamento do contido

Como xa se apreciara no derradeiro poema, a intensa emoción que leva ao suicidio romántico, tampouco ten cabida no creacionismo. Máis ben, hai un alonxamento de todo contido aparentemente violento por parte do poeta. Manoel Antonio concédelle pouca importancia á morte ou ao sofrimento, e o suicidio non é para el unha mostra dun profundo amor frustrado. A traxedia tampouco ten sentido: sen orixe nen resultados posteriores, existe como un feito máis, carente de toda trascendencia:

Hai unha voz sin senso a matinar
en voz baixa: Aforcáron-o!
ó ouvido: Aforcáron-o! ("Alba", 101)

Cada cruz d'os adros pretéritos
ten outro nome pra mín
Debaixo teu outro suicidio
que somentes eu conecín. ("Vida nova", 134)

O outro mar as Rías
agoniando aínda ós pés d'a praia

A sombra
feita martirio
amortallarái-o denantes de que morra ("O mar (relanzo)", 198)

Polo tanto, a presencia duns "mortos sentimentos derradeiros" (100), do "arrepío d'a traxedia sospeitada" (101), ou do "serán (que) vai-nos zugando o sangue" (108), todos estes nunca poden tomarse *en serio*. A paisaxe, que antes estaba ao servicio do home para incitarlle emocións fatalistas, tampouco serve xa para iso. Como afirma Manoel Antonio:

> A y-alba tísica convalecente
> erguéu a testa murcha
> cansa xa de tanto morrer ("O poema noiturno d'a choiva", 104)

E nun xesto derradeiro, en contra dunha relixión propagadora de agonías sentimentáis, dí:

> Padre Noso que estás n-os Ceos
> santificado sexa o teu nome...
> Pegoreiro d'as tristuras
> dentro d'a caveira de cada home. ("Fenestra d'inverno", 137)

Instrascendencia social

Se Manoel Antonio e os outros creacionistas valíanse, dun xeito orixinal, das tendencias literarias previas no que se refire aos motivos poéticos, tamén se podería afirmar, como se víu na introdución deste traballo, que os temas no máis amplo senso non eran de importancia social. Desasociado dunha realidade empírica ou política, non se ven esforzos de cambiar o mundo real. As breves e desconectadas secuencias de cada poema creacionista non constitúen un argumento que motive ao espectador a analizar a realidade circundante. Preséntanse escenas nocturnas —ou divinas— con referencias abreviadas aos elementos que nelas aparecen. Xa que tampouco son elementos "normáis", é decir, realistas, no senso extraliterario, todo queda como un agradábel xogo estético, unha mostra da capacidade creadora do poeta. Este, normalmente non se compromete, salvo no senso en que se atreve a presentar unha versión novísima da percepción do mundo. Pro unha arte obxectivista non permite compromisos doutro tipo. Só no caso de Manoel Antonio pódese aseverar que a súa era unha paisaxe vivida, largasíamente contemplada, e con detenimento. Testimúñase este feito no emprego de temas predominantemente marítimos e galegos. Unha composición musical en outros creacionistas pode ser un concerto e o seu compositor pode ser ruso ou alemán ou francés. En tanto que Manoel Antonio prefire o estilo popular do alalá, a muiñeira, tocados na gaita ou no acordeón. Inclusive o bar que se amosa nas súas poesías é propio do ambiente mariñeiro, como o indica o título dunha composición de *De catro a catro*, "Navy Bar". Tamén son propias de Galicia as rías e as chuvias intensas, os faroles e as meigas. Debido a estes motivos, o creacionismo de Manoel Antonio é definitivamente un creacionismo galego, moi de acordo cos sentimentos galeguistas do seu autor. Isto lévao a compor, non nunha lingua propia doutras zonas, senón no mesmo galego que el falaba tódolos días e sempre que lle era posíbel. Os modelos estéticos serían extranxeiros; non así a forma da creación e o seu contido.

O mecanismo

A actualidade tecnolóxica tamén se ve reflexada na súa obra poética, aínda que, como o ben sinala Carballo Calero, non coa mesma forza con que aparece no futurismo mesmo. De frecuente aparición son os términos que indican un medio de comunicación, a extensión duns fíos conceptuáis expresivos ou o corte destes. En "O poema noiturno da choiva" é ésta a que "Apagóu todo radiograma / d'a cosmopolita Rosa d'os Ventos" (103). É un mundo moderno o que rodea ao poeta mariñeiro ao contemplar a praia:

> Atracóu outras noites
> as constelacións artificiaes
> d'as cidades varadas
> dibuxadoras d'a sorrisa
> d'os oitavos pecados capitaes. ("Mariñeiro d'a Ría", 107)

Ao mesmo tempo, esta artificialidade das lumieiras metropolitanas opóñese á natureza, refléxase nela e fúndese coa súa propia imaxe. A escena é dunha agradábel visualidade porque no espello mariño ondean rítmicamente estas lumieiras que

> N-o seu lírico album d'a Ría
> rubran antípodas decoracións. ("Mariñeiro d'a Ría", 107)

Nestes versos o poeta sustráenos a vista cara abaixo, como se seguise a forma iluminada da cidade tal como se reproduce na auga do porto. Unha imaxe semellante é esta de Gerardo Diego no seu poema "Nocturno funámbulesco":

> Se divisa en lontananza
> el verde de la esperanza
> y el rojo, sobre la panza
> de un vapor.
> Y con el lunar reflejo
> se agitan en el espejo
> formando un vivo aparejo
> tricolor.
>
> La guirnalda de las luces
> cae en el agua de bruces,
> quebrándose en mil chapuces[5].

En comparación, o poema do poeta santanderino é de tono máis xuguetón, alarga a imaxe das luces reflexadas na auga porteña. A atención de Manoel Antonio, en troques, está centrada na experiencia do mariñeiro, que observa varias cousas ao mesmo tempo que ten varias actividades. Estas actividades están suxeridas indirectamente polas referencias a "atracar", "remo", "radiograma", "nordecía", "xornadiario", etc. O poema péchase con outra chea de esforzos comunicativos:

> Hai un ronsel que nos chama
> S.O.S.
> A cruz d'os afogados
> n-o con
> ergue o seu crucificado radiograma. ("Mariñeiro d'a Ría", 108)

O mesmo motivo do radiograma representa a resposta de Manoel

[5] *Op. cit.*, p. 40.

Antonio a outro "grama" da época vangardista: o caligrama. Posto de moda por Apollinaire, esta "grafía ermosa", como implica o nome, disfrutaba do seu propio valor visual. Manoel Antonio tamén crea un caligrama, composto de direccións e frases en varios idiomas (francés, inglés, latín, además de galego). Unha vez máis, o seu vangardismo é persoal: *estes pontos cardenáis son moi esenciáis para o* que navega, sen eles pérdese, non é ninguén. Os pontos son identificados a través das estrelas, que tamén aparecen neste poema, titulado "Excelsior". O ascenso da vista cara arriba está acompañado por un levantamento espiritual que capacita ao poeta para poder afirmarse, berrar: EU SON! O mesmo título favorece esta ascensión individual.

Outros aspectos da nova tecnoloxía están presentes de forma esporádica:

> Os pinos
> a carón de estada
> beilan en gabanza do automóvel. ("Vieiro", 119)

> Imos coleicionando
> tras dos frós
> hipnóticos esteos telegráficos. ("Vieiro", 119)

> A Paisaxe ficóu estantía
> fitándo-nos inmóvel
> como unha fotografía. ("Vieiro", 120)

Tamén testimuñan o avance mecánico "os tranvías" (124), "as mós eléitricas d'a vila" (130), varios "radiogramas", "o carroussel d'os ventos" (150), "chubascos mecánicos (que) tecolean n-o manual d'os mastros" (165), "cinematografía encol d'o mar" (188), a "caluca d'arcos eléitricos (que) riola de buguinas" (189), "este Marconi" do corazón (209), "hangar" (273). Pero as máquinas non abundan nen siquera lonxanamente, en comparación coas imaxes da natureza.

A Natureza

Xa queda dito que a paisaxe de Manoel Antonio é súa e é galega. A vista desde a embarcación encóntrase, necesariamente, algo limitada en canto aos obxectos que se lle soen amosar. De aí a preponderancia das augas da mar, o sol, as estrelas e as partes do barco na súa poesía. Tampouco están ausentes a chuvia e os penedos de Galicia. Pero a nostalxia que foi burlada polos creacionistas, polo que tiña de sentimentalismo enfermizo, aparece únicamente no plano léxico, no emprego de palabras —sustantivos, adxectivos e verbos— que no pasado formaban parte dun vocabulario romántico moito máis amplo. En semellanza aos románticos Manoel Antonio atribuie emocións á Natureza, pero sen o propósito de resaltar as súas emocións de ser humano. É obxectivo en grado sumo. Non obstante, unha vez máis unha característica do creacionismo encaixa con rasgos galegos: a morriña ou unha vaga tristura provocada pola separación da terra e dos familiares. Tampouco é unha natureza completamente inventada a de Manoel Antonio; matinar en Galicia é matinar nas

chuvias, trebóns e neboeiros que alí son frecuentes. A tendencia vangardista e a persoal vense mesturadas nos seguintes versos:

Son os ollos que pintan
un novo paisaxe
e os ouvidos que inventan
unha nova voz

Eu sempre equidistante
De tantas vidas que levo agardando
que o Mar me devolva
algo que rebule n-as miñas veas. ("Indelébel", 207)

A veces a paisaxe é leda, zumega ledicia en medio do tempo chuvioso:

Chuvia de vran moza nova
Foi-se a xogar aos pelouros
c'as regazadas
de badaladas d'o val estático. ("Paisaxe", 250)

Noutras ocasións é a paisaxe a compañeira do narrador poético:

Eu vou soio, co-a soia compañía
que, en soma, leva a Lua pol-o muro. (Sen título, 223)

Só por momentos, e sobre todo nalgúns poemas soltos, figura a natureza nun contexto máis lírico e en franca relación sentimental co autor:

Que farei Eu d'un desacougo?

Iste desacougo meo
de non saber por qué chove

Mentres a choiva pasa / pasa
muda / sin senso / c'os pes ispidos
co-a sua esfiañada roupa probe
E non saber por qué chove! ("Non se sabe por qué chove", 241-2)

Neste trozo é a chuvia a que provoca unha actitud introspectiva. No que sigue, auméntanse os elementos obxecto de contemplación:

O amor â Lua ten saudade.
Onte aquel pálido pinar,
era de noite lámpara luar,
e misticismo de claridade.
As nubes xóganse lento premendo.
O amor â Lua ten saudade.
As nubes vólvense desenvolvendo.
O misticismo d'a claridade. (Sen título, 265)

Hai, daquela, unha tendencia intermitente de voltar a unha forma máis tradicional de relacionarse co entorno natural. Non se pode sacar unha conclusión exacta acerca desta práctica de Manoel Antonio, xa que algúns poemas menos vangardistas están recollidos sen data. Até non acadar datos máis precisos, sería ventureiro concluir que as composicións de veta tradicional preceden ou suceden ás composicións creacionistas, porque é posíbel que o poeta cultivase os dous estilos simultáneamente, tal como o fixo durante moitos anos o creacionista Gerardo Diego. Éste, a este respecto, afirmóu no prólogo á súa *Primera Antología de sus versos*: "Yo no soy responsable de que me atraigan simultáneamente el campo y la ciudad, la tradi-

ción y el futuro; de que me encante el arte nuevo y me extasíe el antiguo" [6].

Humor

O humor creacionista é de varios tipos: pode ser unha especie de humor negro como o que practicaba André Breton. Tamén pode ser un humor máis "lixeiro", natural, ou se se quere, xuguetón. Pode ser creado polo propio tema o contido da composición. Tamén pode estar máis estreitamente relacionado coas sorpresas lingüísticas contidas nas combinacións inauditas, novísimas, das palabras.

Ollemos algúns exemplos do contido humorístico na obra de Manoel Antonio:

> a ringoleira de faroes que se ría
> coma unha procesión de disparates. ("Liridade noitámbula", 82)

> as constelacións artificiaes
> d'as cidades varadas
> dibuxadoras d'a sorrisa
> d'os oitavos pecados capitaes. ("Mariñeiro d'a Ría", 107)

Mais estes casos, como se pode comprobar, son os menos. O humor irónico de moitos dos vangardistas non se topa tampouco en Manoel Antonio. Este senso irónico da vida non ten lugar nel porque as novas máquinas non ocupan un sitio moi importante na súa poesía. Segundo Renato Poggioli é o conflito que se dá entre home e máquina o que provoca unha reacción cómica. Éste, no seu libro *The Theory of the Avant Garde*, afirma que esta ironía

> stems from a tension that seems perfectly to fit Bergson's definition of the comic as a contrast between free human vitality and the automatic rigidity of the machine. But often avant-garde irony is called forth by a sense of how empty are the miracles that science seems to promise. In such cases the irony can become pathetic and tragic, focusing not only on the way the machine fails man, but also on the way the machine fails man, but also on the way man fails the machine [7].

André Breton definíu un tipo de humor grotesco, anticientífico, como humor negro ou máis específicamente, como "fel negra". Este humorismo era patético e dun absurdo que se asemellaba un tanto á ironía escéptica dos simbolistas. Manoel Antonio facía referencia a este derradeiro tipo de humor, mais coa indicación de que xa tiña unha forma nova. Enténdese que na nova versión o humor é menos sarcástico que o dos decadentes, porque xa non se toma en serio:

> Trouxo de cada meridián
> uns ouvidos políglotas
> un nouvo retrato d'o *spleen*
> e un taravico tatuado n'a man. ("Mariñeiro d'a Ría", 107)

---

[6] *Op. cit.*, p. 15.

[7] "Surxe dunha tensión que semella acoplarse perfectamente á definición de Bergson do cómico como contraste entre vitalidade humana libre e a rixidez automática de máquina. Pero moitas veces a ironía vangardista é evocada nun senso de qué vacíos son os milagres que a ciencia parece prometer. En tales casos, a ironía pode facerse patética e tráxica, concentrándose non só na forma en que a máquina lle falla ao home, senón tamén na forma na que o home lle falla á máquina". Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, New York, Harper and Row, 1971, p. 140.

Nun xeito máis suavizado, o humor aparece en forma de parodia. A mesma poesía foi decote obxecto da actividade burlona, como nistes versos de Manoel Antonio:

Segredos poemas
que escrebía ó reverso d'as horas
Elas coleicionáron-os
no duxitivo d'os seus esquemas. ("Elexía", 123)

O título deste poema, "Elexía", xa ten un emprego cómico, porque en ningún momento hai un intento de amosar con seriedade esta forma lírica; máis ben, hai elementos relacionados co tema elexíaco: "sartego", "suicidas", "lembranzas". Pero négase o serio ao combinar estes términos con outros nunha relación risíbel: "*índice* sartego", "*horas* suicidas", "lembranzas *esquencidas*".

No poema "Vida nova" o poeta despídese do anticuado:

Adeus poemas mortos!
Adeus campas infecundas!
As nosas flotas vólven-se
ó fume e ás áas de tódo-los portos.
.....
E adeus tamén a elexía!
E a lembranza e o remorso
e o século e o día... ("Vida nova", 134)

Aquí nótase máis claramente a actitude futurista de negar o anterior e voltar os ollos cara o porvir. Con esta perspectiva é fácil entender cómo a mesma literatura puido servir de branco aos poetas vangardistas: forma parte do esforzo por loubar o novo, que aínda que seguía sendo poesía, xa non era a mesma.

Sobre todo, o tono humorístico deriva do emprego de adxectivacións inesperadas, que sitúan un término poético onde non soe estar ou na compañía doutro término imposíbel no mesmo contexto con el. Ou tamén, un epíteto pode conferirlle animación a un sustantivo de connotación normalmente estática.

O Poeta é un pequeno deus

Xa vimos que o creacionismo cría na capacidade e no dereito, senón no deber, do poeta de ser tan creador como a natureza. Non tiña que imitar, non obstante, e por iso as súas paisaxes e imaxes non se verían nunca no mundo extraliterario. Non se ten comprobado se Vicente Huidobro foi o primeiro en afirmar este estatuto do escritor, pero polo menos é el quen máis forza lle deu. De todas as formas, a crencia na "divinidade" dos poetas moitas veces daba lugar a un "eu" que nas súas poesías aparecía rodeado de novas creacións, das que se supón que é o autor. Certos versos do mesmo Huidobro demostran que o seu narrador poético non é de tipo humano, porque o seu alcance é moito maior que o dun home calquera:

Yo veo girar la tierra
Y lanzo toques de clarín
Hacia todos los mares [8]

[8] Huidobro, Vicente, *Poesía y prosa*, Madrid, Aguilar, S. A. de Ediciones, 1967 p. 202.

Yo me alejé
Pero llevo en la mano
Aquel cielo nativo
Con un sol gastado [9]

Llevo los siglos entreabiertos en mis hombros
Llevo todos los siglos y no caigo
.....
Todos los siglos cantan en mi garganta [10]

Yo inventé juegos de agua
En la cima de los árboles [11]

De un grito elevé una montaña [12]

Poseo la llave del otoño
Las hojas amarillas nacen de mi pecho
Y una tarde debo llorar todos los arroyos [13]

A actitude de Manoel Antonio é un pouco menos acentuada que a de Huidobro, aínda que sí se detectan algúns casos dunha persoalidade poética, unha especie de narrador ou personaxe do poema, que parece ter dominio sobre as outras cousas que existen dentro dos confíns da composición. En comparación co de Huidobro, o "eu" poético de Manoel Antonio é bastante máis humilde; redúcese, básicamente, a un persoaxe ou que, a veces, ten unha sensibilidade maior da normal. Incluso hai ocasións na que a voz poética tende a fundirse co entorno natural: é un sentimento panteísta máis ou menos serio. O seu alcance é sobrehumano, como neste exemplo:

Dou-me o serán emprestado
o compás d-o seu corazón
As miñas mans percorreron
o tecolado d'a noite. ("Madrigal", 105)

Ou tamén consigue facer cousas non posíbeis para os seres normáis; se cadra non se lles ocurriría intentar realizar tales accións:

E ando a desenterrar
un ronsel
pol-o mar. ("Ronsel", 123)

Case o único exemplo do *eu* creador, tan frecuentemente orgulloso na obra de Huidobro, e tampouco ausente dos demáis creacionistas, é este autor de obras que explica, non sen tono humorístico

Pero a Lua esta noite
desertou d'os almanaques

Murcha antre duas follas
—violedas pensamentos—
d'o manual póstumo
—outono madrigaes—
que versifiquei eu. ("Lied ohne Worte", 166)

A veces o *eu* é únicamente narrador dunha escea "creacionista", é decir, é un simple espectador ou, tal vez, tamén participante. É éste

[9] *Op. cit.*, p. 215.
[10] *Op. cit.*, p. 217.
[11] *Op. cit.*, p. 221.
[12] *Op. cit.*, p. 221.
[13] *Op. cit.*, p. 249.

un tipo novo de sentimentalismo, xa que os compoñentes do esceario, tomados da natureza, desminten calquera interpretación seria:

Eu vin-te decote acobadada
n-aquele fenestra
—Tan a trasmán!
que penduraches d'unha constelación
.....
A alba nova sorprendeu-me
cacheando antre os lucieros
unha despedida que se me perdeu. ("A estrela desconecida", 168-9)

Na seguinte selección o poeta alónxase da práctica creacionista para incluir un sentimento máis intimista e subxectivo. Presente está o tema da vaguedade que tamén é característico destes vangardistas, que decote se refiren a "algo que fuxe", "algo que se perdéu", "esquecéuse"; en fin, as cousas e persoas non identificadas que entran e saen do escenario poemático. Pero no poema titulado "Adeus", o noso poeta non intenta rachar a unidade de impresión nen de perspectiva visual. De aí que, as imaxes insólitas —en sí mesmas non realistas— se enganchan con máis lóxica dentro da composición, da que copiamos os derradeiros versos, a fin de demostrar unha parte desta relativa unidade:

Ela c'os brazos cheos de sono
teima salvar-me d'un naufraxo antigo
E os meus ouvidos incautos
queren dormir n-o colo
d'as cantigas vellas

Eu cacheaba todol-os segredos
d'as miñas mans valdeiras
por que algo foi que se me perdeu n-o Mar

...alguén que chora dentro de mín
por aquel outro eu
que se vai n-o veleiro
pra sempre
coma un morto
c'o peso eterno de todol-os adeuses. ("Adeus", 179)

Quizáis o uso dun "eu" personaxe do seguinte poema refírese á dobre vida de poeta e mariñeiro. Non sempre se debería intentar "analizar" unha composición creacionista, porque os seus autores fuxen da arte intelectual para acadar unha arte máis obxectiva, esixente da participación do espectador e por eso máis humana, máis universal. De todos xeitos, nótase aquí o fenómeno do desdobramento da personalidade, coñézase ou non o motivo. Pódese apreciar que, unha vez máis, as imaxes perden carácter creacionista, en grande parte senón de todo. De feito, este poema —titulado "Indelébel"— do poemario breve *Viladomar*, data do ano 1928, apenas dous anos antes do seu pasamento cedo; non é imposíbel que a actitude estética de vangardista se fóra alternando con outra máis tradicional. Ademáis, o creacionismo en sí, por estas datas, disminuira en forza. Vexamos, entón, estes versos de Manoel Antonio:

Eu sempre equidistante
De tantas vidas que levo agardando

que o Mar me devolva
algo que rebule n-as miñas veas

Por eso o meu corazón
coma un paxaro n-a man
latexa o mesmo pulso
baixa a pauta que o retrayo
reitera n-a malfante. ("Indelébel", 207)

Semellanzas léxicas

O léxico creacionista de Manoel Antonio testimuña unha estreita relación cos demáis practicantes desta escola literaria. Determinados campos semánticos, representados polos vocábulos empregados, relaciónanse con algúns aspectos da ideoloxía que xenéricamente podemos chamar "futurista". Outros términos demostran unha menor afinidade coas actitudes sociáis e achéganse máis ao que sería unha postura estética da vangarda en xeral. Dentro da súa largacía selección léxica pódese sinalar, unha vez máis, a nota persoal, expresada mediante o predominio de términos mariños. Éstes sirven, en realidade, como marco para a inserción das voces de menor releve galego. De aí que as palabras *noite, reloxe, inventar, pipa, almanaque, bar, suicida, afogar, puntos cardináes, cadavre, desfollar, travesía* e moitas outras, funcionan como signos que apontan finalmente á realidade conceptual que rodea ao mariñeiro ou ao pescador.

Outros vocábulos, referentes á natureza, son: *estrela, constelación, paisaxe, hourizonte, choiva, mar, sol.* Todos eles remiten a dúas ideas fundamentáis: o mar e a terra, ambas as dúas propias dun concepto, á súa vez máis amplo: Galicia. Todo o país está presente, daquela, nas instancias doutro término prevalecente no creacionismo: a *xeografía.*

Só unhas cantas palabras realmente escapan á clasificación particular marítima, e éstas non deixan de pertencer ao vocabulario creacionista en xeral. Neste grupo atópanse: *desangrar, alquimista, carnaval, segredo, tranvía, equilibrista, carroussel,* por mencionar algúns.

A noción de nostalxia dos creacionistas, como xa queda visto, non se toma demasiado en serio; de xeito que, o seu uso non pode relacionarse cun estado de ánimo determinado. O rebaixamento das emocións románticas tan esaxeradas evidénciase na presencia un pouco caprichosa, tanto nos outros creacionistas como en Manoel Antonio, das seguintes palabras: *anestesia, neurosis, sonámbulo, insonio, hipnótico, esquencer / esquencido, neuropatía, ausenza, hiperestesia, enloitado, neurastenia.*

O tempo amosábase esquivo ás persoas que en medio de tanta precisión e mecanización non lograban cronometrar as súas experiencias personáis. Era lóxico, por tanto, relegalo a unha representación máis concreta, que era ao mesmo tempo, menos próxima aos sentimentos. O reloxe mide as horas, os días, o calendario e todos estes elementos aparecen como obxectos que se deixan retratar poéticamente porque teñen forma e sustancia:

Hora das eternidades
que baixan todal-as noites
da torre das mesmas arelas
á praza das mesmas saudades. ("O engado d'as tres", 117)

Segredos poemas
que escrebín ó reverso d'as horas
.....
Levo n-as mans o escultor
d'as estátoas n-o vento
O reloxe d'as horas suicidas
O libro d'as lembranzas esquencidas. ("Elexía", 123)

Hoxe está de festa o home raro dono
d'o calendario d'os días pensativos. ("Calendario", 86)

Un reloxe pasivo
espreguizába-se ("Liridade noitámbula", 82)

Además, todos os xeitos de organizar, calcular e fixar a realidade segundo unhas medidas concordadas, son expresión do afán de acadar para o home un dominio sobre o mundo que o rodea. Isto explica a popularidade de vocábulos como: *catálogo, brúxula, química, logaritmo, cronometrar, teorema.*

Poderíanse sinalar algúns motivos creacionistas na obra de Manoel Antonio que se asemellan moito aos dos outros poetas de tendencias parecidas. Vemos, por exemplo, que o rianxeiro ocupóuse da humanización da natureza no mesmo xeito que Vicente Huidobro, autor destes versos:

Soy el viejo marinero
que cose los horizontes cortados [14]

Lembremos a explicación de Huidobro da ideoloxía creacionista no que respecta ao desexo de deixar a impronta humana no entorno poético. Manoel Antonio tamén víu na imaxe do "horizonte cosido" un motivo apropiado para a súa perspectiva poética sempre galega. De aí que a mesma frase aparecese varias veces nos seus poemas:

O paquebote esmaltado
que cosía con liñas de fume
áxiles cadros sin marco. ("Sós", 153)

A noiva goleta
enloitada de branco
que cose roitas esquencidas ("...Ao afogado", 156)

As velas frouxas
póstumo rompeolas d'os chubascos
cosen os farrapos con fíos de sol morno. ("Calma de 6 a 8", 170)

Nótase tamén unha evidente similitude entre estes versos do poeta galego e os seguintes de Gerardo Diego, pertencentes ao seu poema "Leyenda":

Fomos ficando sós
o Mar o barco e mais nós. ("Sós", 153)

[14] *Op. cit.*, p. 221.

Sentados a la orilla
éramos tres
mi flauta el día y yo [15]

Aínda hai algunhas semellanzas máis entre os poemas deles dous, nestes exemplos cedos na obra de cada ún:

Dispóis rachéi a folla. —Sempre un verso alleeiro—
A discrepanza nova tiña un xeito sin fin.
Dispóis rachéi a folla c'un xeito derradeiro.
Horas eistra-vitaes ¿qué queredes de mín? (Sen título, 217)

Voy a romper la pluma. Ya no la necesito.
Lo que mi alma siente yo no lo sé decir.
Persigo la palabra y sólo encuentro un grito
roto, inarticulado, que nadie quiere oír [16].

Mesturados con outros motivos creacionistas son os de carácter musical e artístico. As palabras *leit-motiv, pentagrama, violonchelo* e *partitura* representan un interés pola primeira disciplina; as de *retrato* e *escultor* revelan unha preocupación pola arte pictórica. Estas comparacións non son gratuitas, porque aos comezos de século eran momentos de grande difusión creativa dunha e outra disciplina. Como se lle explicóu á autora deste artículo nunha entrevista persoal con Gerardo Diego, el considera que o creacionismo é o cubismo poético. Pero aínda que se compartan algúns dos mesmos recursos e ideas, o cambio de medio obriga a cada arte a axeitar as teorías ás súas propias posibilidades. Por exemplo, o que cobra forma de pipa no cuadro, figura como a palabra "pipa" no poema; non obstante, un novo concepto de "horizonte" non sempre se detecta na representación lingüística. De feito, a necesidade de sinalar estes cambios de perspectiva encamiña ao autor a empregar términos como "novo" e a orientar a súa obra cara o futuro por medio dos tempos verbáis correspondentes. Esta actitude áchase claramente expresada nestes versos de Manoel Antonio:

Inventaremos frustradas descobertas
a barlovento d'os horizontes
.....
Halaremos pol-o chicote
d'un meridián innumerado. ("Intencións", 145)

Xuntaremos paxaros sin xeografía
pra xogar c'as distanzas
d'as suas áas amplexadoras. ("Os cóbados n-o barandal", 151)

Fumaremos n-as pipas despeitivas
todal-as transeuntes
hostilidades mudas. ("Recalada", 159)

Metalinguaxe da Literatura

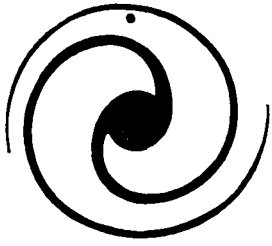
Este futuro ao que se refiren as formas verbáis, para Manoel Antonio —e os demáis vangardistas— será acadado mediante a creación dunha nova literatura, ceibe de valores tradicionáis e múltiple

[15] Diego, Gerardo, *Biografía Incompleta*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1967, p. 12.
[16] Diego, Gerardo, *Primera Antología de sus versos*, p. 17.

nas súas funcións. A importancia do afán por renovar completamente o pasado trae a primeiro plano a mesma idea de "literatura" en todos os seus aspectos e manifestacións. Isto podería ser a razón de tantas referencias aos xéneros literarios: *novela, poema, elexía, caligrama, diario,* además das referencias a temas estreitamente relacionados, dalgún xeito, coa literatura, como *bibrioteca, libro follas* (nunha das súas dúas acepcións), *cartafol, catálogo, almanaque.*

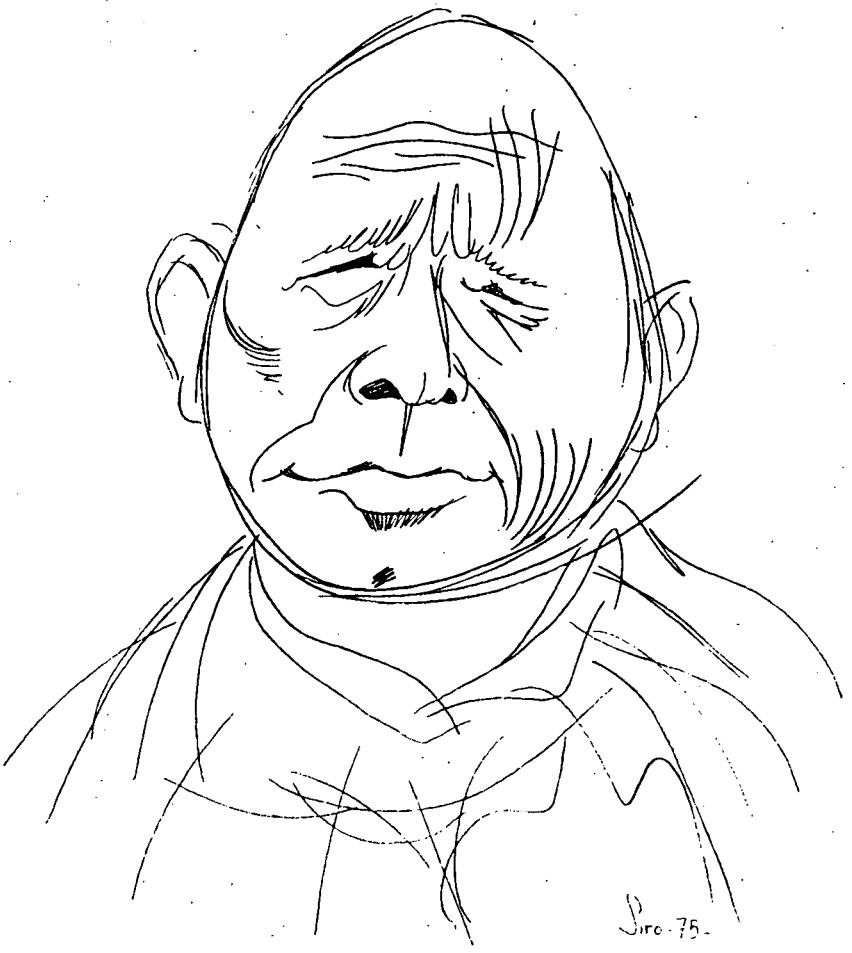
O surximento destes temas foi provocado pola nova perspectiva que cuestionaba o antigo status das técnicas e xéneros literarios. A arte tiña que ser nova, chamar a atención, sorprender e agradar aos lectores, todo iso sen permitir que se comparase cunha realidade exterior ás imaxes poéticas. Como decía Huidobro no seu libro *Manifestes*: "Un poema é un poema", ou sexa, que o poema é, ao mesmo tempo, signo e significado; non se refire a un concepto que non sexa a sí mesmo. Enceta co título e fina coa derradeira palabra poética, e calquera estrutura ou ordenación de elementos ten que facerse dentro dos confíns dese poema. Que se puxera de moda todo un léxico creacionista é evidente, dado o alto nivel de repetición de palabras por parte de todos os cracionistas. Non obstante, dentro do xeral, detéctase o particular, e o propio de Manoel Antonio foi a súa fidelidade a Galicia, mar e terra, chuvia e nostalxia.

KATHLEEN N. MARCH
State University of New York at Buffalo



simplicissimus

gulbransson



castelao

SIMPLICISSIMUS, GULBRANSSON E CASTELAO

INTRODUCIÓN

Na miña conferencia *Castelao dibuxante-humorista,* publicada no número 47 da revista "Grial", decía no capítulo titulado *Castelao e Gulbransson:*

"Pero houbo un intre no que a caricatura na súa evolución formal chegóu a ser 'a síntese expresiva' cos grandes dibuxantes do grupo *Simplicissimus,* quenes —e dun xeito moi especial o noruego Gulbransson—, aplicaron este concepto á representación de todo canto ollamos na Natureza.

A influencia de Gulbransson en moitos dibuxantes-humoristas europeos de comenzos de século foi evidente, e Castelao —tan amante da sobriedade no arte— foi, por suposto, un dos que se deixóu engaiolar pola beleza sinxela daquelas liñas fortemente expresivas, e non sóio participóu nas experiencias, senón que as fixo teoría:

— *Neste mundo todo ten caricatura: as persoas, as cousas, a vida.*
— *A caricatura é unha abreviatura do dibuxo... a media matemática das liñas dun dibuxo impresionista.*
— *A caricatura está baseada na simplicidade, na supresión de todo o que non sexa expresivo.*

Cando Castelao deseñóu a cara dun labrego, dun mariñeiro, dun emigrante, dun cacique... fixo a caricatura destes persoaxes. Os nenos de Castelao son caricaturas de nenos, e os vellos caricaturas de vellos. Os cans, os gatos, as anduriñas... os animáis todos, son outras tantas caricaturas. E o mesmo podemos decir dos cruceiros, dos hórreos, das arbres e das paisaxes lonxanas.

Deste xeito, pola maxia do seu arte que é pura expresión, nos dibuxos de Castelao, o labrego é máis labrego, o cacique máis cacique, o vello máis vello, e o cego máis cego.

A indentificación de Castelao co pobo, coas xentes, coa paisaxe, transparéntase nestas liñas vibrantes que son a síntese expresiva de canto os ollos ven. A técnica dos mestres de Münich permitíulle pintar a Galicia auténtica, a realidade galega."

As miñas opinións viñan avaladas polas palabras do propio Castelao, quen en distintas ocasións confesóu a súa admiración pola caricatura moderna, nada en Alemania no esmorecer do século pasado, como consecuencia da divulgación en Europa do arte xaponés.

As simplificacións humorísticas de Münich supoñían unha nova tendencia da caricatura, un arte novo, expresivo e sintético "tan novo que aínda non lle cicatrizóu o embigo", decía Castelao en *Humorismo, Dibuxo Humorístico e Caricatura.* E chegóu a censurar a técnica atrasada dos *Dessinateurs-humoristes* franceses do Salón de 1921, que aínda non as adoptaran.

Entre os mestres do *Simplicissimus,* Castelao admiróu dun xeito especial a Blix, Heine e, sobor de todo, a Gulbransson.

A preferencia por estes dibuxantes aparece xustificada por unha certa semellanza no seu facer.

Ragnvald Blix sentíu unha afervoada admiración polo seu compatriota Olaf Gulbransson, quen fora considerado aínda moi novo o mestre indiscutíbel do dibuxo de humor en Noruega.

Polo que respeita a Thomas Theodor Heine, trátase dun extraordinario artista sumamente orixinal nas súas creacións e, nembargantes, moi receptivo ante o facer dos seus compañeiros. Eu penso que Heine e Karl Arnold son os dous dibuxantes de *Simplicissimus* que ao longo dos anos experimentaron unha meirande variedade na súa produción como consecuencia da influencia dos outros membros do grupo. E paréceme evidente que certas estampas de Heine nos anos 1904 e 1905 lembran os dibuxos de Gulbransson da mesma época.

Estudar a influencia que *Simplicissimus* e Olaf Gulbransson exerceron en Castelao é a pretensión deste traballo.

Simplicissimus

A revista *Simplicissimus,* cos seus case medio cento de anos de vida, constitúe un verdadeiro monumento da cultura alemana neste século. Internacionalmente aclamada, contóu con colaboradores literarios da categoría de Thomas Mann, Rilke ou Schnitzler, pero axiña o arte gráfico chegaría a constituír a súa propia razón de ser.

Foi creada por Albert Langen que desexaba facer en Alemania unha revista satírica ao xeito das que trunfaban en Europa. Münich era unha das capitáis do Arte, polo que alí mesmo puido reclutar boa parte dos seus colaboradores. Ademáis recurríu aos seus amigos franceses, e tamén aos noruegos Kittelsen, Blix e Gulbransson, por estar casado cunha filla do patriota noruego Bjornterne Bjornson.

Quizás inspirándose na revista francesa *Gil Blas Illustré,* o novo semanario de humor tomóu o nome do pícaro alemán, héroe do meirande traballo en prosa do século XVII, a novela *O aventureiro Simplicissimus* de Hans Jakob Christffel.

O día 4 de abril de 1896 nacéu a revista, que se declaraba por medio dun poema de Frank Wedekind, "xoven e libre de presións, pra despertar con verbas quentes á nación da súa preguiza."

Por motivos de publicidade máis que de esaxerado optimismo, o primeiro número saíu cunha tirada de 480.000 exemplares, dos

que se venderon 10.000. Pero ao pouco tempo foi conocida e admirada en todo o mundo, e as tiradas de 65.000 e hastra 80.000 exemplares foron comúns.

Era de dimensións moi grandes: 370 x 270 mm. E o traballo de impresión foi moi coidado, aplicándose as técnicas máis modernas na producción. En *Simplicissimus* somentes se publicaron dibuxos de altísima calidade. Foron colaboradores adoitados, artistas da categoría de Heine, Grosz, Arnold, Bruno Paul, Eduard Thony, Blix, Franz Christophe, Eichler, Gulbransson, Kittelsen, Kley, Käthe Kollwitz, Pascin, Von Reznicek, Schilling, Steinlen, Rudolf Wike, entre outros, até superar con moito o cento.

As palabras "quentes" prometidas no primeiro número non se fixeron esperar, e tampouco a reacción do Estado que calificóu a revista de "inmoral, revolucionaria e socialista."

Un serio incidente producíuse cando no 1898 a revista ridiculizóu a diplomacia do Kaiser en Palestina. Os autores artístico e literario do traballo, Heine e Wedekind, respectivamente, foron condenados a 6 meses de cadea, e Albert Langen despóis de pagar unha forte multa tivo que saír de Alemania sin poder voltar hastra 1903.

Simplicissimus seguíu atacando á policía, á burocracia, ao militarismo, á burguesía, aos vestixios de feudalismo, e ao clero políticamente reaccionario, o mesmo católico que protestante.

Mantivo unha política pro-francesa deica a Primeira Guerra Mundial, pero foi sempre hostil a Inglaterra, sobor de todo na guerra dos Boer.

No ano 1909 morréu Albert Langen, pero a revista seguíu na mesma liña.

Co gallo da Primeira Guerra Mundial, os homes de *Simplicissimus* plantexáronse a conveniencia de continuar ou non a publicación da revista. Algúns pensaban en clausurala por entender que en tempo de guerra non se debería seguir ridiculizando á nación. Outros, dirixidos por Heine, defenderon a idea de manter a revista como un arma patriótica. Esta foi a idea que triunfóu, e así foi como a revista trocóu a súa actitude respecto a Francia.

Despóis da Guerra baixóu considerábelmente o número de exemplares de cada edición, e, certamente a revista nunca volvéu a atopar o seu Norde político. Atacóu a tódolos estadistas de calquera tendencia, aínda aos máis honestos, se ben é certo que se mostróu especialmente agresiva con aqueles que considerara extraordinariamente perigosos, tal era o caso de Adolf Hitler. Sin dúbida nesta época foi máis atinada a crítica social coa denuncia da corrupción e a inmoralidade.

No 1933, con Hitler no Poder, a situación da revista foi especialmente difícil. Heine, xudéu de raza, tivo que exiliarse; e *Simplicissimus* pasóu a ser un instrumento de propaganda do Goberno. Nesta etapa estivo dirixida por Gulbransson, Thony e Arnold, e con eles sostívose hastra setembro do 1944.

Dez anos despóis aínda saíu unha nova revista co mesmo nome, pero xa nada tiña coa anterior, e desaparecéu no 1967.

OLAF GULBRANSSON

Olaf Gulbransson nacéu no 1873 en Oslo —antes Kristiania—, e aos 16 anos comenzóu a gañar os primeiros cartos con dibuxos pra xornáis e revistas de humor. A primeiros de século foi reconocido como mestre do dibuxo de humor en Noruega, e fonte de inspiración pra moitos ilustradores escandinavos. No 1902 o editor Albert Langen levóuno a Münich como colaborador de *Simplicissimus*. En Münich pintóu retratos, realizóu cartéis e fixo numerosas ilustracións entre as que compre sinalar "Lausbubengeschichten" ("Historias de Moinantes") e "Tante Frieda" ("Tía Frieda"), de Ludwig Thomas, e a súa autobiografía "Es war einmal" ("Era unha vez").

Publicacións súas foron "Berühmte Zeitgenossen" ("Contemporáneos famosos"), en 1905; "Aus meiner Schublade" ("Do meu caixón"), en 1911; "Es war einmal" ("Era unha vez"), en 1934; "Idyllen und Katastrophen" ("Idilios e catástrofes"), en 1941; e "So siehst Du aus" ("Así pareces tí"), en 1955.

En 1929 foi nomeado profesor da Academia de Arte Figurativo de Münich.

De 1922 a 1927 estivo en Oslo traballando pra a revista "Tidens Tengn", e a súa colaboración en *Simplicissimus* non foi tan intensa, pero á volta reincorporóuse ao equipo e traballóu deica a súa desaparición en 1944.

Gulbransson morréu no 1958 en Schereihof, á beira do lago Tegernsee, onde está hoxe o Museo Gulbransson.

Os xuícios críticos sobor da obra de Olaf Gulbransson coinciden en reconocer a súa condición de gran dibuxante, suliñando como virtudes sobranceiras a capacidade pra economizar trazos, o engado dos seus deseños que cunhas poucas liñas fixan rostos, corpos e movementos, e o efecto duradeiro daquelas caricaturas que non se revelan á primeira ollada.

No limiar do libro *Sprüche und Wahrheiten* (Ditos e verdades), editado en 1974 e que recolle máis de 150 dibuxos como ilustracións doutros tantos refráns ou ditos populares, Peter Bamm dí: "A obra deste home é un xigantesco friso, sobor do cal pasa o rosto humán. ¡Cabezas, cabezas, cabezas! Cabezas boas e malas, rostos fermosos cheos de esplendor e rostos fermosos cheos de aburrimento; rostos feos nos que o demo realiza o seu ser, e rostos feos nos que brilla unha chispa divina. Canto máis os fitamos, máis e millor percebimos *o característico*. E cando somentes se ven *as características*, vése ao home en *caricatura*."

Co gallo do 75 cumpleanos de Gulbransson escribíu Mirko Szewczuk en *Zeit*: "A pluma de Gulbransson envolve con incompa-

rábel dominio gráfico a forma das cousas, e co mínimo movemento desveste da súa perigosidade as fachendosas amenazas da nosa existencia, e así verifica a súa irremediábel ridiculez. As súas estampas demostran de forma clara que a auténtica caricatura nada ten co dibuxo de *chistes*, senón que significa o pleno dominio do dibuxo."

Con estas palabras semellantes exprésanse tódolos críticos, e todos coinciden en suliñar a súa increíbel capacidade de síntese e a abraiante facilidade pra fixar a expresión, a actitude e o movemento.

Sin dúbida ninguén como el conseguíu desenrolar as posibilidades da caricatura moderna.

No 1902 e 1903 aínda os dibuxos de Gulbransson tiñan un trazo groso e grandes manchas oscuras, e o estilo e a técnica traían lembranzas dos deseños de Munch e Lautrec; pero pouco tempo despóis móstrase como un dibuxante orixinalísimo que agarima a liña pura utilizándoa coa seguranza dun grabador xaponés. Esta estapa de Gulbransson —sin dúbida a máis representativa— foi a que conseguíu interesar a numerosos dibuxantes europeos, e entre eles o noso Castelao.

Nos anos 30 Gulbransson pareceu querer experimentar fóra da requintada elegancia da liña, e publicóu unha chea de deseños nos que traballóu a mancha e o raiado cunha habilidade notábel e grande riqueza técnica.

O amplo estudo que a obra de Olaf Gulbransson merece, escapa ás posibilidades deste traballo, polo que fixaremos a nosa atención únicamente naquela produción na que é protagonista exclusiva a liña que apreixa expresións e actitudes, e tentaremos descobrir hastra qué punto chegóu a influír en Castelao.

Nunha primeira ollada ás súas estampas, decatámonos de que nos dibuxos feitos entre 1904 e 1911 pra *Simplicissimus* abondan os de persoaxes que por moi esaxerados carecen de vida propia. Este efecto fáise máis notorio cando outén os grises por un raiado sinxelo, xeométrico e de execución perfecta. Ante o espectador aparecen as persoas como monicreques. De todos xeitos, a percura dun efecto cómico foi unha constante na obra de Gulbransson, quen decote esaxeróu os perfís deica límites extremos. (Véxanse ilustracións 1, 2, 3 e 4).

Emporiso, naqueles anos primeiros en *Simplicissimus*, Gulbransson facía tamén outros dibuxos moito máis equilibrados e dun realismo absoluto. (Véxanse ilustracións 5 e 6).

Aquela sensación desaparece nos dibuxos posteriores, de liña máis libre e con persoaxes máis reáis, aínda que non carentes de comicidade.

Gulbransson tentóu simplificar tódalas múltiples formas da natureza nunhas poucas fórmulas expresivas, e apreixar nun risco cada aceno e nunhas poucas liñas o carácter do modelo. Conseguíuno

en tal medida que moitos seguidores entenderon que na súa imitación estaba a clave do éxito.

Dín os seus biógrafos —entre os que se conta a súa propia muller—, que Gulbransson xamáis puido esquencer a paisaxe do seu país de orixe, e que a tivo sempre presente ao longo da súa vida en calisquera lugar que se atopase. Quizáis por esta razón foi decote a paisaxe un elemento de grande importancia nos seus deseños. Unha liña do horizonte moi baixa con espacio aberto a ceos inmensos e campías cheas de froles, con moi coidadas construcións ruráis ou urbáns, adoitan aparecer nas súas composicións. El mesmo tense dibuxado repetidamente nunha paisaxe idílica, cal un moderno Baco, bebendo viño e arredor da cabeza unha coroa de froles.

A señora Gulbransson dí que o seu home era un vikingo de corpo xigantesco e alma de neno; un ser extraordinariamente sensíbel, ledo e inocente, e, nembargantes, posuídor dun poderoso mecanismo psicolóxico que lle concedía un poder de observación e de síntese nada común.

Así debéu de ser porque así se mostra nos seus dibuxos: selectivo e agudo na percepción; satírico e cordial na intención; selectivo e sinxelo, equilibrado e delicado na execución.

Gulbransson sentía unha alegría natural ante a emoción estética. De aí que sóio pintase o que lle resultaba agradábel e que amase todo o que pintaba. De aí que o seu lápiz "aloumiñase" por igual os contornos das persoas, das volvoretas ou das herbiñas do campo. De aí tamén que preferise iñorar ás persoas que non merecían o seu afecto na vez de ridiculizalas. De aí que tampouco quixera pintar o drama, a inxustcia e o sofremento. Certamente Gulbransson foi na sociedade un espectador inxenuo que dende unha atalaia de privilexio ollóuna co vidro do optimismo. Foi un crítico cordial, ledo e agarimoso; unha especie de Aventureiro Simplicissimus do humorismo gráfico que descobrira o segredo da pura expresión.

Quizáis sexa esta a causa do extraño engado case poético que posúe toda a obra de Olaf Gulbransson.

Castelao

Un estudo mínimamente serio da obra extraordinariamente ricaz de Castelao esixe considerar distintas etapas na súa producción. Como mínimo habería que disterar dúas: a do comenzo —posteriormente rexeitada polo autor—, e a da madureza, a da plenitude creativa. Nembargantes, na miña opinión, aínda que sempre dibuxóu baixo o imperativo da síntese e a expresión, son varias as etapas nídiamente definidas pola lóxica evolución ademáis doutras posíbeis diferenciacións que non teñen unha motivación cronolóxica.

A partires do ano 1909, Castelao deu a conocer a súa obra nas mostras, xornáis e revistas seguintes:

— En 1909 na revista *Vida Gallega*, de Vigo.

— De 1910 a 1914 no xornal *El Barbero Municipal*, de Rianxo.

— En 1910 expuso dibuxos e deu a conferencia "Algo acerca de la caricatura", no Ateneo de Madrid.
— En 1911 na revista *Mi Tierra*, de Ourense.
— En 1912 en *El Liberal*, de Madrid. Tamén expuso en Ourense e na Sala Iturrioz, de Madrid.
— En 1913 en *La Voz de Galicia*, de Bos Aires e en *El Gran Bufón*, de Madrid.
— En 1915 pronunciou a conferencia *Humorismo, Dibuxo Humorístico, Caricatura*, no Ateneo de Madrid. Neste mesmo ano obtivo a "Terceira Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes".
— En 1916 na revista *Suevia*, de Bos Aires.
— Entre 1916 e 1918 dibuxou as estampas do álbum *Nós*.
— En 1918, 1919 e 1922 en *El Sol*, de Madrid.
— Entre 1922 e 1924 publicou máis de 600 dibuxos de *Cousas da vida* no xornal *Galicia*, de Vigo.
— Entre 1930 e 1932 en *Faro de Vigo*, con novas *Cousas da Vida*.
— En 1931 publicou *Cincoenta homes por dez reás*.

Os dibuxos de 1909 en *Vida Gallega* —véxanse ilustracións 7 e 8— serían refugadas polo propio Castelao ao teorizar sobor da caricatura en *Humorismo, Dibuxo Humorístico, Caricatura*:

"Na miña primeira mocedade, digna da Casa da Troya, cando a miña alma sofría de xarampón e non pensaba máis que en saír de tuno polas rúas, fixen os primeiros dibuxos nunha revista de *americanos*. Acúsome de ser eu quen deu empezo a esas carantoñas porcas, a eses monicreques noxentos, a ese humorismo de taberna que aínda hoxe campa na mesma revista pra regalía dos licenciados de Universidade. Abafado de vergonza confésome culpábel e renego da miña primeira mocedade."

Na miña opinión, dende unha valoración artística estes dibuxos teñen unha calidade notábel que non xustifica o rexeitamento do autor. A súa actitude debéu de ter unha doble motivación:

Unha motivación artística.—Aínda que estaban feitos coa técnica da caricatura como *síntese expresiva*, aqueles dibuxos non respostaban á concepción da caricatura como *a expresión da verdade dominante en cada ser*. Comprían unha primeira condición do novo arte, pero non a segunda, complementaria da anterior e tan importante como aquela. Nos dibuxos de *Vida Gallega* hai de certo unha depuración dos elementos expresivos, pero non orientada a outer unha verdade máis evidente, unha semellanza co modelo que supere a do simple retrato, senón que a simplificación de liñas e cores pretende outer un efecto cómico. Non percuran unha verdade máis auténtica senón que deforman a realidade de xeito que os persoaxes e o conxunto todo perden humanidade.

Unha motivación ética.—Certamente, a temática daquela primeira hora non era a que compría nun artista ao servicio do pobo traballador. Aquelas estampas poderían divertir a "licenciados de Universidade" e aínda aos propios labregos e mariñeiros, pero nunca poderían despertar a súa concencia galega. Non era o humorismo que *meténdose no mundo interior domea os nosos sentimentos axeitándoos ao Ben.* Non era un humorismo *útil.*

En canto á produción publicada en *El Barbero Municipal,* coido que por ser caricatura ao servicio dunha acción política, coa intención de ferir polo ridículo ao contrario, a necesidade de recurrir á comicidade era clara. Na miña opinión son os dibuxos máis floxos e os menos orixináis. (Véxanse ilustracións 9 e 10).

Nembargantes, nos mesmos anos Castelao estaba a facer unha obra moi superior. Os dibuxos publicados no 1911 en *Mi Tierra* e os que levóu no 1912 á exposición da Sala Iturrioz de Madrid son moi superiores e non admiten comparanza. A causa desta superación está na propia temática. Aquí Castelao nos mostra escenas da vida cotián na aldea ou na vila, e vése na obriga de esixirse moito máis. (Véxanse ilustracións 11 e 12).

A diferencia entre estas escenas "de costumes" dos anos 1911 e 1912, e aquelas outras de *Vida Gallega* no 1909, está en que os persoaxes perderon en efecto cómico o que gañaron en humanidade. Agora Castelao pinta a verdadeira realidade.

No ano 1913 publica *Algo acerca de la caricatura,* o que ven demostrar que as súas ideas estaban claras dabondo como pra se atrever a facer teoría sobor do humor gráfico.

Toda a produción dos anos 1914 e 1915, publicada en *La Voz de Galicia* de Bos Aires, é boa proba de canto vimos de decir.

O maior atranco que atopóu Castelao naquel intre foi conseguir nos dibuxos a tinta a gama de grises, e, se nos dibuxos pra *Mi Tierra* experimentóu diversas fórmulas sin atinar sempre totalmente, nos publicados en *La Voz de Galicia* evidencia un progreso técnico notábel. A complementación xentes-paisaxe era máis perfecta, e a utilización do negro máis sobria e atinada. Con todo, o extremado detallismo das arbres non é sempre afortunado. Mais compre reparar que ando a falar de problemas técnicos, do "oficio" de dibuxante. En realidade, nestes anos Castelao sabía xa moi ben "qué" debería facer e "qué" non debería facer; o problema estaba en "cómo" facelo. (Véxanse ilustracións 13 e 14).

Nestas series hai persoaxes tan conseguidos, tan ausolutamente humáns, que volverá a utilizalos posteriormente no álbum *Nós* e en *Cousas da Vida.*

Penso que logo da cegueira temporal en 1914, a obra de 1915 ten en conxunto unha grande categoría, e que podemos falar xa dun Castelao que acada a madureza artística. Neste ano de 1915 participa na *Exposición de Humoristas* de Madrid, pronuncia a confe-

rencia *Humorismo, Dibuxo Humorístico Caricatura,* e conquire a Terceira Medalla na Exposición de Bellas Artes.

Entre 1916 e 1918 elabora as extraordinarias estampas do álbum *Nós,* cun criterio radicalmente oposto ao que seguira nos dibuxos de *Vida Gallega.* Según el mesmo nos conta no limiar do álbum, fíxoas non pra divertir aos licenciados das Universidades senón pra desacougalos. Non quixo pintar a ledicia das nosas festas, a fartura dos nosos casamentos, senón as tremendas angurias do decotío labrego e mariñeiro, porque estima que o pesimismo pode ser libertador cando desperta carraxes e cobizas dunha vida máis limpa.

A identificación de Castelao coas xentes galegas foi plena. Sendo colaborador de *El Sol* de Madrid, o xornal de maior prestixio e tirada en España, ofrecéuselle un traballo fixo na redacción, e rexeitóuno porque lle interesaban máis *os xestos e as verbas dun labrego da Terra que ridiculizar aos políticos da Corte.* Todo o álbum *Nós, Cousas da Vida, Cincoenta homes por dez reás,* e outros dibuxos da madureza que foi publicando en xornáis, revistas, libros, calendarios, etc., admírannos polo extraordinario dominio que demostra ao apreixar nunhas poucas liñas tódolos rostos posíbeis de homes, mulleres e nenos do País. Cando Castelao deseña o rosto enxoito e sulcado de enrugas do vello labrego, temos ante nós un labrego que se nos antoxa familiar, como alguén que conocimos un día non sabemos cando. E outro tanto podemos decir do mariñeiro, do cacique, do cego, do crego, do emigrante ou do vello que pide esmola. E aínda máis: usando en apariencia as mesmas liñas e sin outros elementos esclarecedores, todos vemos que o labrego é labrego e que o mariñeiro é mariñeiro, e non hai dúbida posíbel.

Homes e mulleres labregos son decote os protagonistas das súas estampas. Semella que Castelao escolmara tódolos arquetipos posíbeis da fisonomía dos nosos campesiños, pra ilos presentando un por un nas súas *Cousas.*

A caricatura como síntese que esaxera o característico, permitíulle realizar unha obra xigantesca pintando un pobo vivo, latexante, e abraiantemente auténtico.

Naturalmente, a técnica humorística é parte importantísima na obra de Castelao, pero non interesa estudala agora polo que remito ao lector ao meu traballo *Castelao dibuxante-humorista* ("Grial", n.º 47), no que tento dar as claves do seu éxito.

Gulbransson e Castelao

Despóis de todo canto levamos dito, penso que chegóu o intre de perguntármonos en qué se asemellan Gulbransson e Castelao, ou millor aínda qué influencia exercéu o noruego no noso paisano.

En primeiro lugar resulta doado percibir certa semellanza entre os dibuxos de Gulbransson e Castelao debido a que ambos entenderon que a caricatura moderna, a que se pode aplicar a toda a natureza, a que percura a maior expresión coa mínima grafía, era

o estilo que compría aplicar naquel intre. Pero además é certo que ese estilo e esa técnica da caricatura adquiríunos Castelao polo conocemento da obra dos grandes dibuxantes de *Simplicissimus*, e dun xeito especial, de Olaf Gulbransson.

Esta influencia evidenciouse no mesmo intre de facer públicos os seus dibuxos. Xa no ano 1909, Xavier Valcarce escribía na revista *Galicia* que cando Castelao dominase o dibuxo coa perfección precisa pra saber desdibuxalo, sería considerado *en el arte naciente de la caricatura, el más completo temperamento de ella.*

No 1912 José Francés comentando a exposición en Iturrioz, dí que *estas caricaturas de Castelao responden en absoluto al criterio modernísimo del arte humorístico contemporáneo.*

Tamén no 1912 Manuel Abril decía en *La Mañana* de Madrid, comentando a mesma exposición: *Castelao emplea el procedimiento de simplificación de la línea y la armonía cromática que han venido a ser condición obligada en la técnica desde que la obra pictórica japonesa entró en la circulación europea. La manera de expresarse es de su tiempo; pero la manera de ver y escoger los motivos, de penetrar en los asuntos que la vida ofrece, es propia, personal y directa.*

Castelao debe a Gulbransson a asunción do novo arte da caricatura. Débelle *a idea* e únicamente a idea, porque a súa enorme persoalidade e o tema constante da realidade galega permitíronlle desenrolar unha obra orixinalísima.

Castelao é denantes que nada un humorista. A predisposición pra o humorismo é a peculiaridade sobranceira da súa persoalidade. O humorismo foi unha actitude vital que lle permitíu defrontarse con calquera situación conflictiva. Nos escritos do desterro en Badaxoz, advírtenos: *Non temades aos meus arroutos sentimentáis, porque xa deixéi de ser mozo.* E será o humor quen lle proporcionará unha evasión, unha fuxida da realidade, cando ésta resulte magoante.

Cando Castelao se evade da realidade, cando deixa voar o pensamento, xurde nel o lirismo ou o humorismo, según trate dos homes ou da natureza. Cando tenta superar a tristura, o desalento, recurre ao humorismo; cando sinte a carraxe bota man da ironía.

Pero además Castelao é un nacionalista galego que sinte o drama cotián da Galicia traballadora como algo propio. En Badaxoz comenta irónicamente a felicidade dos galegos que viven de costas a esta realidade abraiante: *Lémbrome dalgúns galegos que viven pra o seu bandullo porque son ben asisados e non sofren as inquedanzas dos demáis.*

Estas dúas circunstancias condicionaron o seu facer, e leváronno a crear unha obra orixinal e auténtica, que nada ten coa de Gulbransson.

Castelao é esencialmente un humorista. Gulbransson é un ilustrador.

Castelao como nacionalista galego vive, sinte e sofre a expoliación do seu país. Gulbransson é un mero espectador da vida en sociedade.

Castelao usa o lápiz coma un arma na loita, e o humorismo coma un revulsivo pra despertar conciencias. Gulbransson pretende entreter e divertir sin ningunha finalidade moralizante.

O resultado témolo aí. Castelao preséntanos unha obra orixinal e xenuínamente galega, que nos emociona pola súa autenticidade e pola forza expresiva. Sin saírse xamáis do mundo galego realizóu unha obra inmensa e dunha riqueza de valores que ningún outro humorista acadara en España.

Gulbransson seguirá sendo o mestre da caricatura, que nos asombra polo dominio do dibuxo, pola requintada elegancia da liña e pola increíbel facilidade pra facer sinxelo e dado o que semellaba imposíbel.

Pra rematar, compre deixar claro que se naquela primeira mocedade da que non tardaría en renegar, Castelao chegóu a *experimentar* tódalas formas e artificios técnicos de Olaf Gulbransson —sobor de todo en *El Barbero Municipal*—, tamén é verdade que no decorrer do seu labor artístico bulíu a deixar todo o falso, o accesorio e o superfluo pra chegar moi axiña a obter uns deseños que o mesmo na composición que no tratamento dos distintos elementos, son absolutamente persoáis.

Ao seu paso por Bélxica, escribía no 1921 comentando a Exposición do Salón de Primtemps: *Jules de Bruycker presenta unhas caricaturas ao xeito alemán nas que se ve un dibuxo moi seguro. É lástima que imite a Gulbransson podendo ter un xeito persoal.*

Evidentemente a admiración que Castelao poidera sentir por Gulbransson non contóu en absoluto a súa evolución persoal. No mesmo viaxe por Europa, escribía no seu diario:

Pedínlle a Deus que non me mate nin me deixe cego namentras non remate a miña obra, a obra que xurdirá cando desenrole tódalas posibilidades da alma que El me dou. Teño ganas de ser bó.

A obra de Castelao está hoxe recolleita en Museos e publicacións pra regalía dos amantes e estudosos das artes, e constitúe unha lección maxistral de extraordinario valor pra tódolos dibuxantes humoristas do mundo, por máis que nas escolmas feitas en Madrid siga sendo ignorada.

S I R O
Ferrol

NOTAS

1. Datos biográficos de Ragnvald Blix e Thomas Theodor Heine.
RAGNVALD BLIX: Nacéu en Oslo (antes Kristiania) no 1882. Humorista de importancia transcendental en Noruega e Dinamarca, colaboróu durante 10 anos no *Simplicissimus*. Como artista autodidacta consideróu a Gulbransson como o seu ídolo. Blix deixóu Noruega en 1903 e pasóu algún tempo en París e Copenhague. No 1908 marchóu a Munich e traballóu no *Simplicissimus* deica o ano 1918. Co remate da Guerra Mundial voltóu a Oslo, onde fundóu a revista de humor "Exlex", editándoa entre 1919 e 1921 con grande éxito. A partir de 1921 traballóu pra "Tidens Tegn" en Oslo. Neste mesmo equipo estivo Gulbransson de 1922 a 1927.

Blix seguíu dibuxando hastra 1950, e finóuse no 1958.

THOMAS THEODOR HEINE: Era xudéu e nacéu en Leipzig no ano 1867. Estudóu en Düsseldorf, e en 1889 marchóu a Munich onde pintóu paisaxes, retratos e composicións simbólicas. No 1892 dibuxóu en "Fliegende Blätter" historias de cans vivindo situacións humás, e sempre os cans foron protagonistas importantes na súa obra. Un deles, un dogo fero que rompéu a súa cadea foi un dos dous símbolos do *Simplicissimus*. O outro símbolo, unha clase de demo, tamén foi creado por Heine.

Dende o comenzo foi colaborador do *Simplicissimus* e foi o dibuxante máis vencellado ao destino da revista, tanto pola súa aportación artística como pola aportación política.

Heine fixo pra *Simplicissimus* máis de 2.500 dibuxos cos seus pes.

No 1933, á edade de 66 anos, tivo que saír de Alemania por mor da persecución nazi. Viviu en Praga. Berna e Oslo —onde recibíu a axuda de Blix—. Logo fixóu a súa residencia en Estocolmo en 1942, onde morréu no 1948.

2. No intre de dispoñer por orde cronolóxico as actividades artísticas de Castelao, atopéime con que non coinciden exactamente as fontes consultadas, polo que decidín seguir a J. A. Durán, que ten estudado demoradamente estes anos.

3. O segundo dibuxo da ilustración núm. 2 está recollido do libro "Sprüche und Wahrheiten" (ditos e verdades) publicado en 1974, e que ven ser unha escolma de ilustracións que Gulbransson fixo pra refráns, ditos populares e textos clásicos.

Este deseño ten por lenda "A barriga chea non conoce á barriga valeira". Non leva data de publicación.

4. Os dibuxos da ilustración núm. 4 pertencen ao libro "Idyllen und Katastropen" (idilios e catástrofes), publicado por Gulbransson en 1941.

5. Os rostos recolleitos na ilustración núm. 16 pertencen a dibuxos moi diferentes realizados entre 1904 e 1940.

6. As mans da ilustración núm. 17 pertencen tamén a dibuxos publicados ao longo de 40 anos. Obsérvese que ao revés do que acontece cos rostos dos persoaxes, os animáis, ou as composicións, que ningunha semellanza gardan cos de Castelao, as mans dos homes e

mulleres, vellos e novos, ricos e probes, tratados por ambos dibuxantes *con moita atención, son moi parecidas en calquera actitude.*

7. Non deixa de ser solprendente o escaso coidado que Gulbransson puxo no deseño dos animáis. Únicamente as aves e as volvoretas, moi abondantes nas súas estampas, están feitas con verdadeiro agarimo.

8. A nena vista de costas, co cabelo peiteado nunha longa trenza. que aparece repetida na ilustración núm. 20, foi un persoaxe especialmente querido por Olaf Gulbransson, quen a dibuxóu en distintas ocasións. As nenas coa frol e coa corda, son de "Es War eimal" (Era unha vez), publicado en 1934. As outras dúas son de estampas diferentes que non levan data.

9.

ORIXE DA CARICATURA

De Anibale Carracci a Olaf Gulbransson

Introducción

Aínda hoxe adóitase chamar "caricatura" a toda figura choqueira e ridícula dunha persoa, así como ao retrato festivo no que se esaxeran os riscos. Por extensión, díselle "caricatura" a todo dibuxo humorístico no que aparecen persoaxes deformes ou en actitudes esaxeradas.

Se ben é certo que en distintos intres históricos e como consecuencia dun alto grado de cultura dos pobos, acadamos un maior desenrolo da nosa conciencia crítica que permite a representación satírica da sociedade e dos seus "homes públicos" por medio do dibuxo agresivo que ridiculiza e hastra ás veces aldraxa ao persoaxe, á institución ou á clase social representados, tamén é verdade que o caricaturista que aspira á creación artística rexeita case sempre esta finalidade agresiva. Xa na primeira mitade do século XVII, Giovanni Lorenzo Bernini definía a caricatura como *un intento de descobrir a semellanza na deformidade, de xeito que ésta se achegue máis á verdade que á realidade mesma.* E esta arela é verdadeira razón de ser da caricatura en todo tempo.

Mesmo por eso, non poden ser consideradas "caricaturas" —como erróneamente se ten feito— as representacións de homes ilustres na cerámica ática do século V, convertidos en homúnculos monstruosos de cabezas enormes e corpos deformes. Nin poden ser consideradas "caricaturas" as representacións choqueiras que ao longo da Edade Media agromaron en Francia, Países Nórdicos e España, con pantásticas decoracións de Igrexas e Manuscritos, nas que coas figuras do demo e outras horribeis invencións se tenta impresionar o espíritu popular simbolizando o mal no feo, en contraposición da bondade e a beleza.

Nada deso é caricatura porque non se tenta a semellanza dos rostos nin, en moitos casos, se percura un efecto estético, propio do reino das Artes. Nada deso é caricatura aínda que ás veces aparezan illados certos elementos peculiares daquela. I é que, dende o románico a Picasso, é doado atopar na historia das artes plásticas figuras e retratos que posúen características propias da caricatura.

Nacemento da caricatura

Resulta tarefa difícil fixar o nacemento da caricatura que na súa orixe aparece únicamente na forma de "caricatura persoal".

Sábese que foi Leonardo da Vinci quen inventóu o termo "caricare" pra definir algúns dos seus deseños e que o "caricare" italián e o francés "charger" expresan a mesma idea: "Cargar ou sobrecargar". Pero Leonardo non foi máis que un precursor dos caricaturistas, e quizáis as primeiras auténticas caricaturas da historia da

pintura sexan as do seu coetáneo Hierónimus Boch, O Bosco; cuia obra tivo delongamento na de Brueghel o Vello.

Nembargantes, houbo que agardar aos Carracci pra que a caricatura se fixera popular. Así é; parece aceptarse que a fináis do século XVI se tivo conciencia plena de que no estudo daqueles mestres nacera unha nova forma de arte. Os seus nemigos acusáronos de pouco maxinativos e de que andaban á percura de expresións fisonómicas que logo esaxeraban. Viñeron logo os continuadores da escola boloñesa: Guercino, Jacques Callot, Stéfano della Bella, etc. A caricatura acadóu prestixio e no ano 1681 o crítico Baldinucci teorizaba:

"Caricaturizar é, entre os pintores e escultores un modo de facer retratos co que percuran o meirande parecido do conxunto do modelo, mentras que, cara á diversión, ás veces á bulra, aumentan ou acentúan desproporcionadamente os defectos das faccións que copian, de xeito que o retrato no conxunto parece ser o mesmo, se ben se modificaron as súas partes compoñentes."

Vemos pois, que xa daquela, podíanse disterar dous tipos de caricaturas: as que percuraban un meirande parecido e as que percuraban un efecto bulrento.

No ano 1740 o editor inglés Arthur Pond publicóu 25 caricaturas de Anibale Carracci, que debéu de ser o máis interesante caricaturista da súa época.

As causas da aparición da caricatura en tempo dos Carracci xustifícase pola mutación operada na conciencia estética dos artistas. Afirmábase que o Arte non é máis que un medio de levar a esencia das cousas á conciencia humá. Sería a inspiración e non a habilidade quen dese valor á obra, porque a obra nace na mente e a realización é somentes un proceso mecánico. Así, o bosquexo, que xa viña prestixiado dende o "Manierismo", acadóu o meirande interés por ser o documento máis directo da vida síquica do artista. Xa non era posíbel facer un retrato coma quen pinta un mapa —según a frase de Holbein, coa que explicaba a súa técnica de retratista—. Con este cambio de mentalidade que anunciaba a aparición de tódalas tendencias subxetivistas, tamén a caricatura atopóu camiño aberto, xa que non pode dubidarse que a caricatura é a creación máis intuitiva que poida darse.

A hora de sinalar o primeiro grande caricaturista na historia do arte, son moitos os que pensan en Giovanni Lorenzo Bernini. Os deseños de Bernini amosan unha libertade de trazo e unha sinxeleza tal, que influiron en André Felibien, membro da Academia de Luis XIV, quen chegóu a definir a caricatura como "un retrato feito con poucas liñas".

A simplificación, o estilo abreviado da caricatura, forma parte tamén da súa tradición. No ano 1758, William Hogart escribía: "Lémbrome dunha caricatura dun famoso cantante italián, que era solo unha raia cun punto enriba".

E velahí que esta crase de caricatura que tanto éxito tivo na primeira mitade do noso século, practicóuse hai xa máis de douscentos anos.

Son moitos os nomes de caricaturistas importantes nesta primeira época da caricatura persoal. Algúns dos que conqueriron máis sona foron Giambattista Tiépolo, Willian Hogart e Charles Philopon —autor da popularísima transformación do Rei Luis Felipe nunha pera—.

A caricatura moderna

A caricatura moderna esquencéu o carácter sarcástico da súa orixe pra escolmar o aceno, a expresión peculiar do modelo, e fixala esaxerada, acentuando así a semellanza. A caricatura así entendida

xa non era aplicábel únicamente á persoa, senón á natureza toda, e os dibuxantes da revista alemana *Simplicissimus*, e dun xeito especial o noruego Gulbransson, desenrolaron con absoluto éxito tódalas súas posibilidades.

Castelao ten recollido nas súas conferencias "Algo acerca de la caricatura" e "Humorismo, humor gráfico e caricatura", un importante estudo da caricatura moderna.

Según el, se as orixes da vella caricatura estaban na Grecia clásica ou quizáis no Imperio Exipcio, os da moderna caricatura habería que percuralos no arte xaponés que influíu grandemente na Europa dos impresionistas:

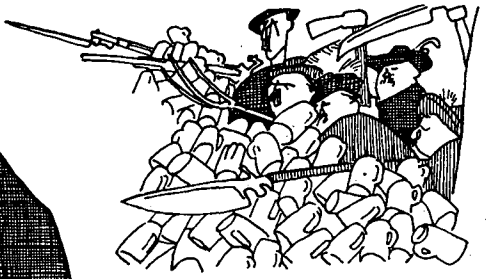
"Todos sabemos que o arte xaponés ao chegar a Europa, desdobloúse nas dúas calidades que ten, e o decorativo influíu na pintura e o expresivo creóu a moderna caricatura."

A caricatura moderna está baseada na supresión de todo o que non sexa expresivo. Ven ser *unha abreviatura do dibuxo, a media matemática das liñas dun dibuxo impresionista.*

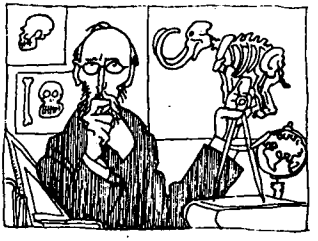
En canto á técnica, Castelao dinos o seguinte:

"Ao meu xuicio, unha caricatura debe facerse despreciando esa beleza convencional que ten por defectos moitos dos elementos de expresión que, ao millor, reflexan unha bela calidade sicolóxica; debe copiarse a actitude e a expresión dun intre sicolóxico, a súa idiosincrasia, cando se poida; e todo esto coa máis pequena cantidade de liñas, as indispensabeis pra que se comprenda a expresión, pois xa se sabe que non é a anatomía, senón a fisioloxía o que se retrata, e o inmóvil, como non di nada, aforra liñas. Por eso, dunha caricatura somente deberá decirse: Está ben ou mal expresada."

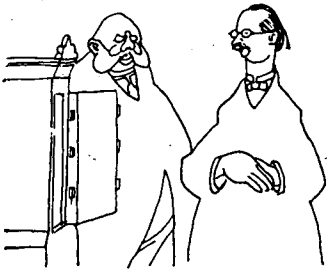
(1911)



(1905)



(1910)



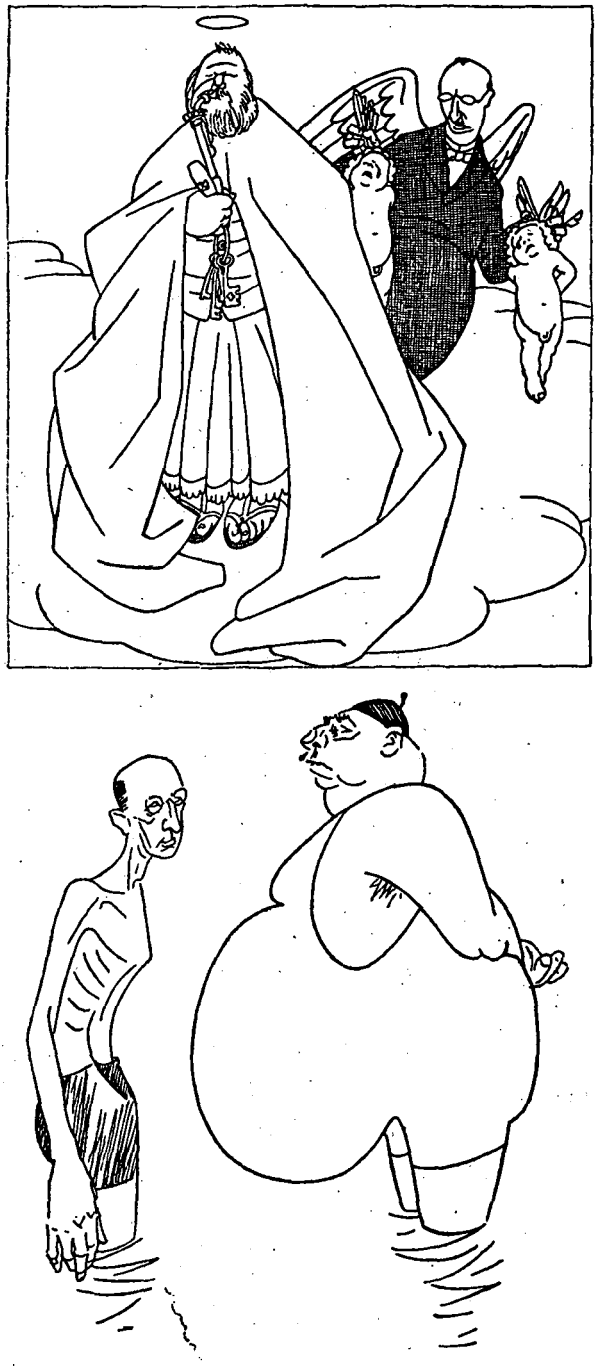
(1905)

(1909)

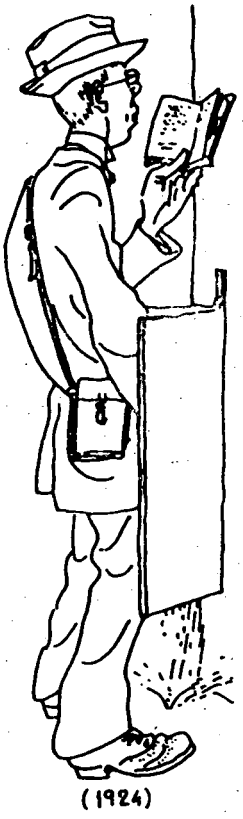
(1905)

(1907)

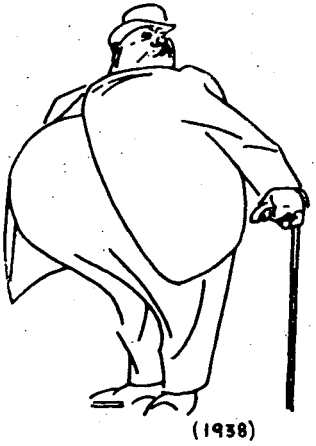
2. Gulbransson (1905)



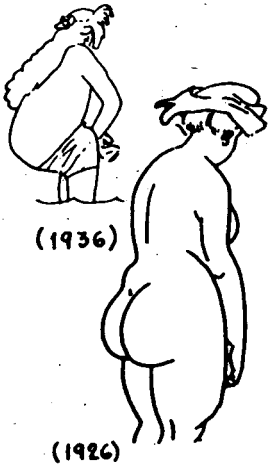
(1904)


(1924)

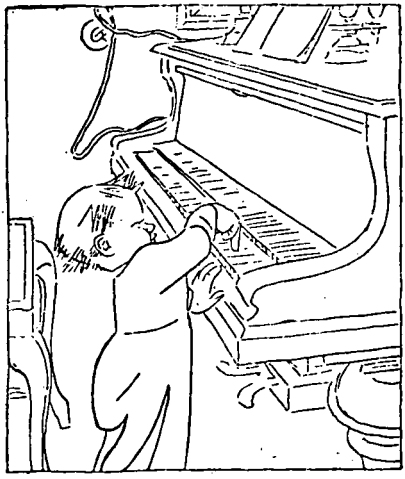
(1913)

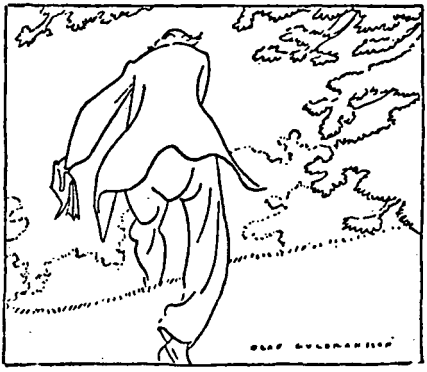

(1938)

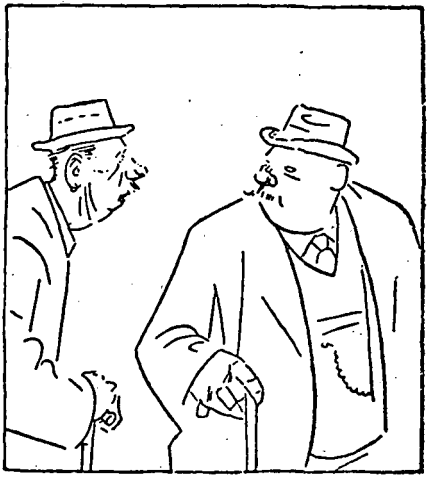
(1920)


(1936)
(1926)

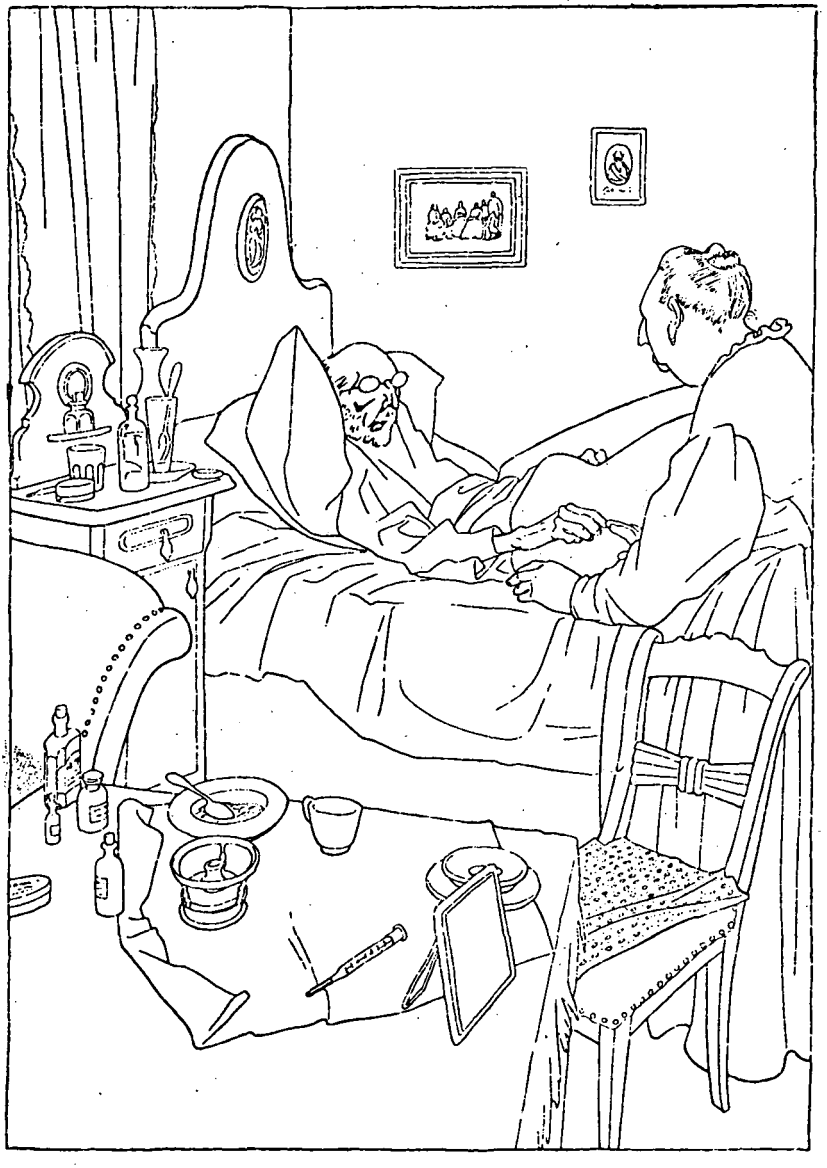
4. Gulbransson (1941)



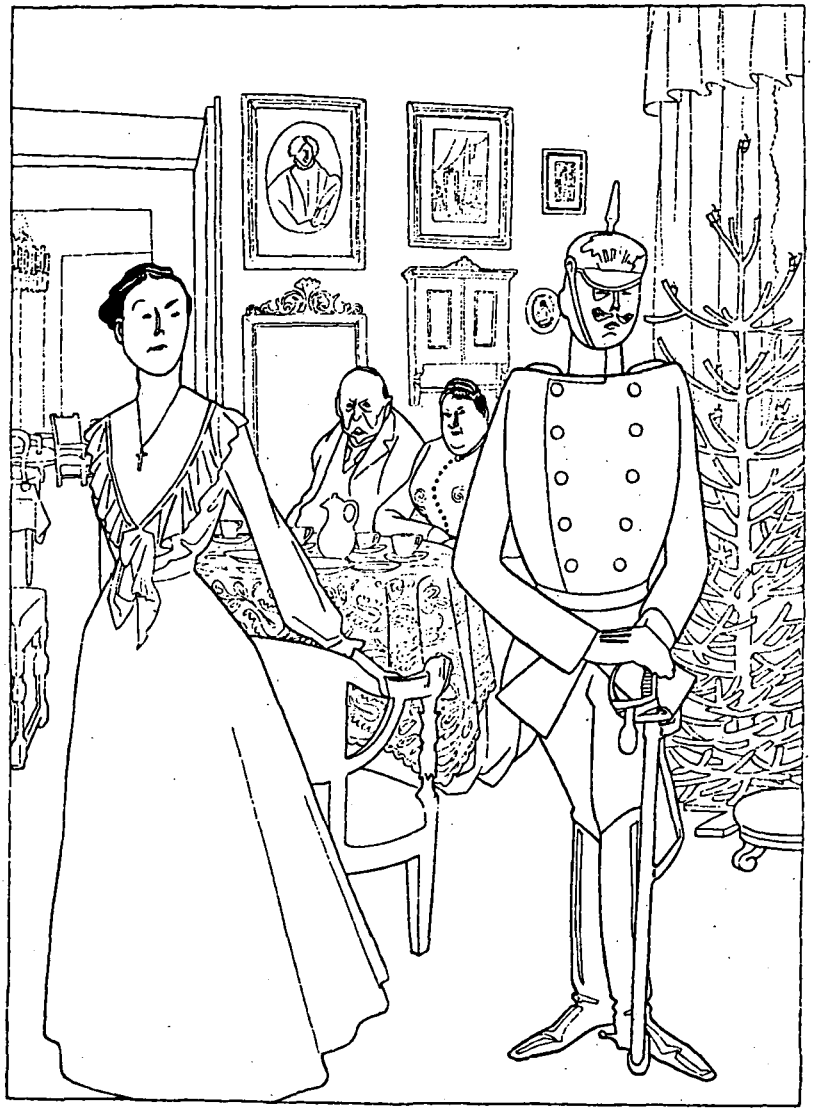




5. Gulbransson (1909)

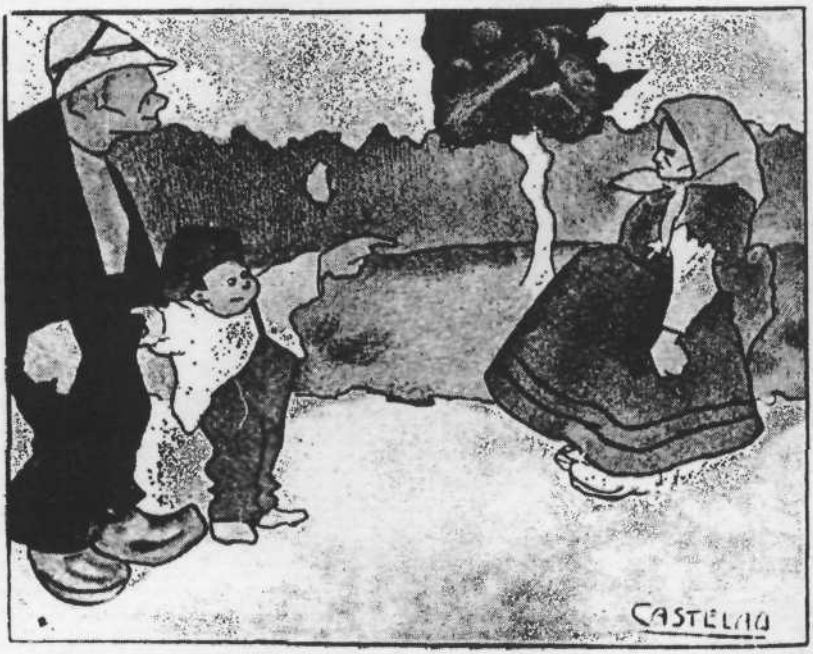


6. Gulbransson (1909)



7. Castelao (1909)

—Non vayas as fresas que che inch'a barriga.



—Papaï, mamaï foi as fresas.

8. Castelao (1909)

—¡Mais valera morrer!

9. Castelao (1911)

¡Ay, meu probe don José!
¡Mal o vexo n'esa esqueira..!
¡Non vay ter man de vosté
porque ten podre a madeira!

10. *Castelao (1910)*

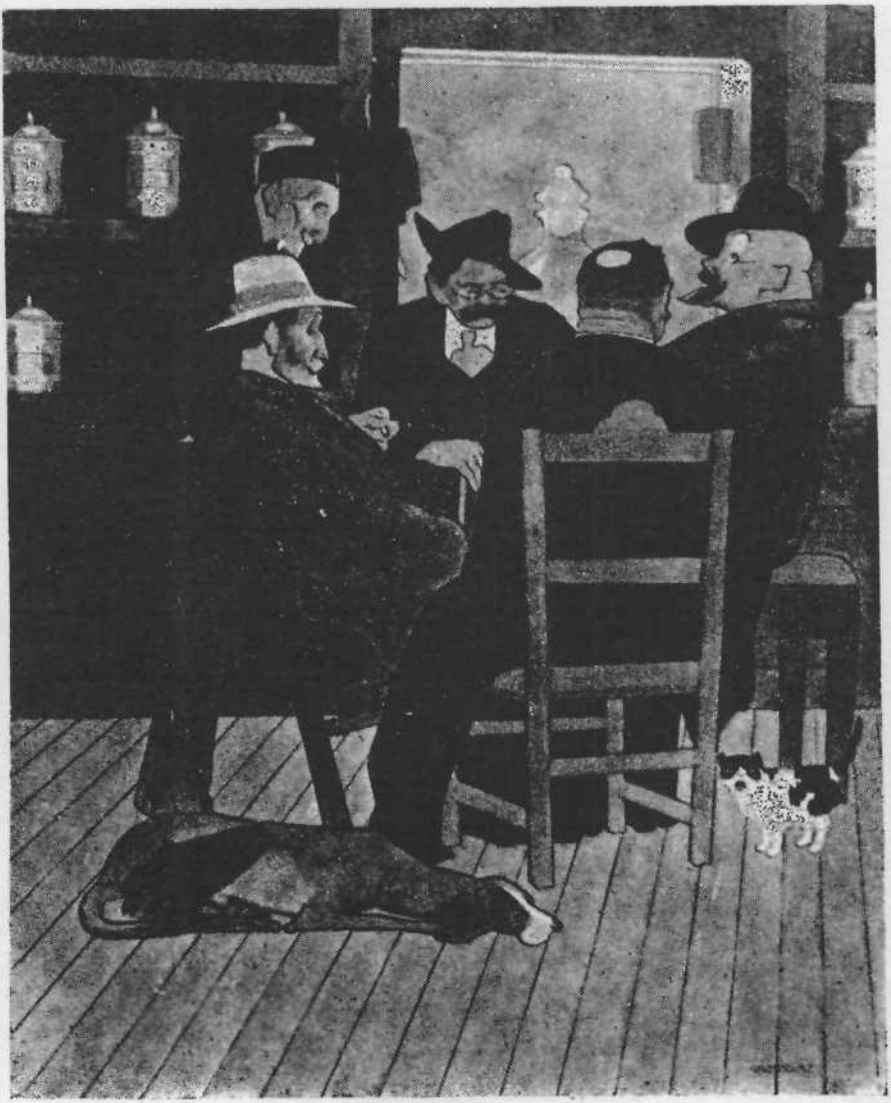
¡Vaya dous tipos que agora
me veñen a pretender!
¿Que vos queira esta muller?
¡San Silvestre... meigas fora!

¿Arrimarm'a vos? ¡Qué noxo!
Do partido de Padrón
ten enteiro o corazón
un home no mais... ¡que é Toxo!

11. Castelao (1911)

—¡Hache de pesar!

12. Castelao (1912)



LA REBOTICA DEL PUEBLO

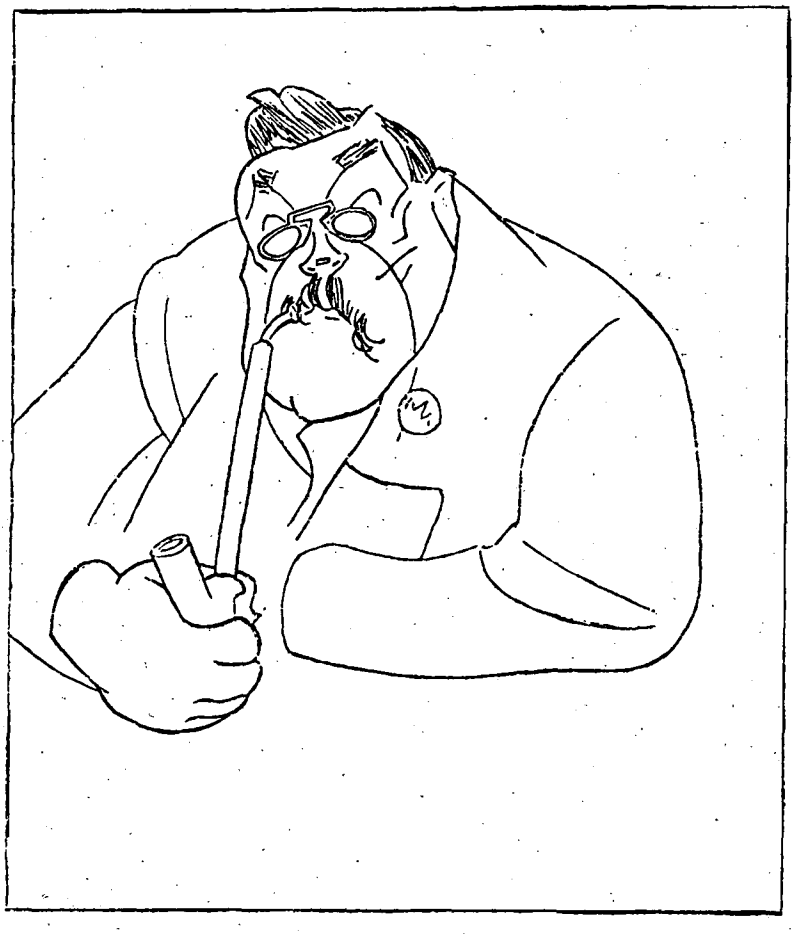
13. Castelao (1915)

Los señoritos en la aldea
—Gard'os cartos, señor...

14. Castelao (1915)

—¿E porqué queres ir pr'América? ¿Non temos sempre o forno cheo, a Dios gracias?

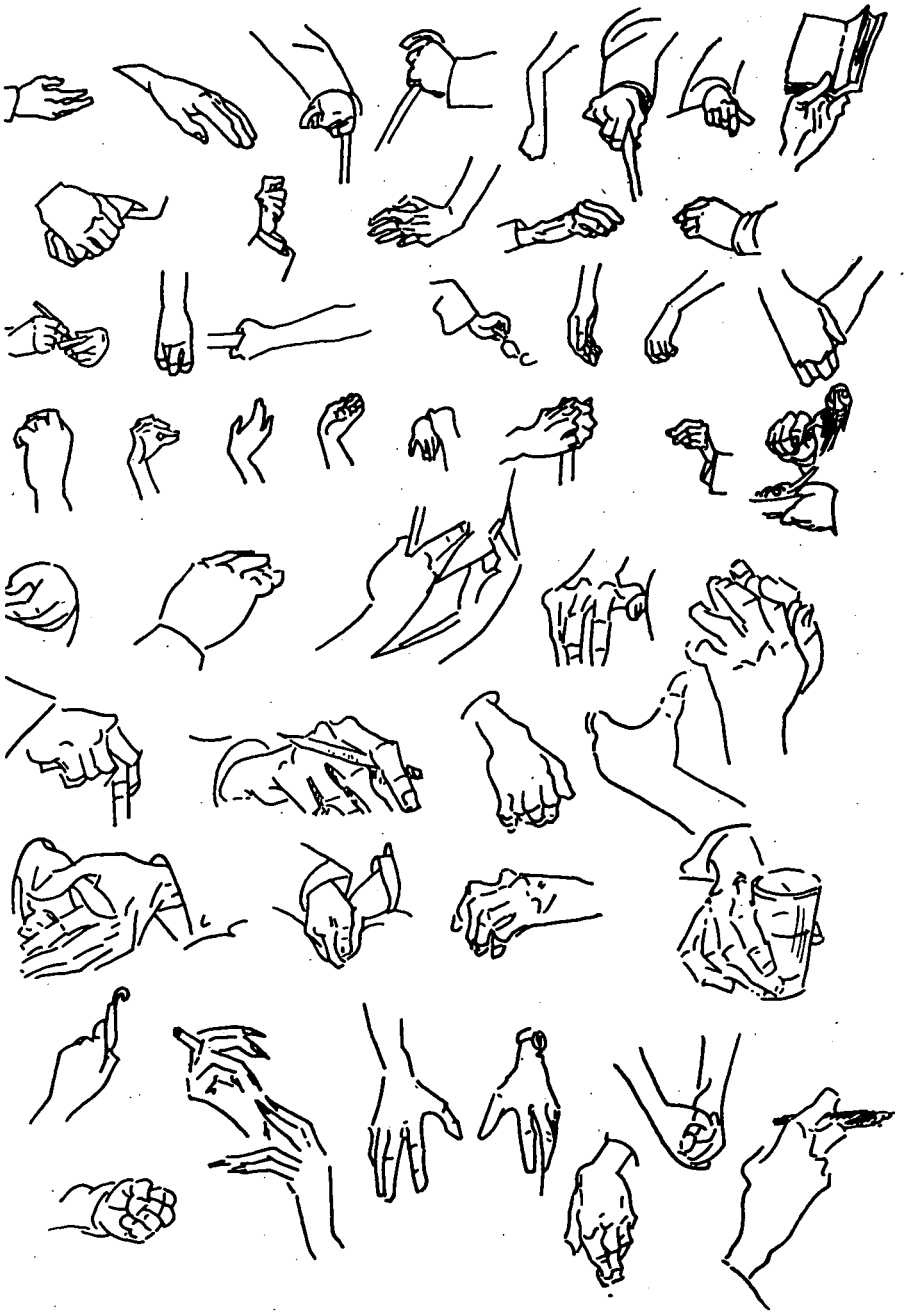
15. Gulbransson



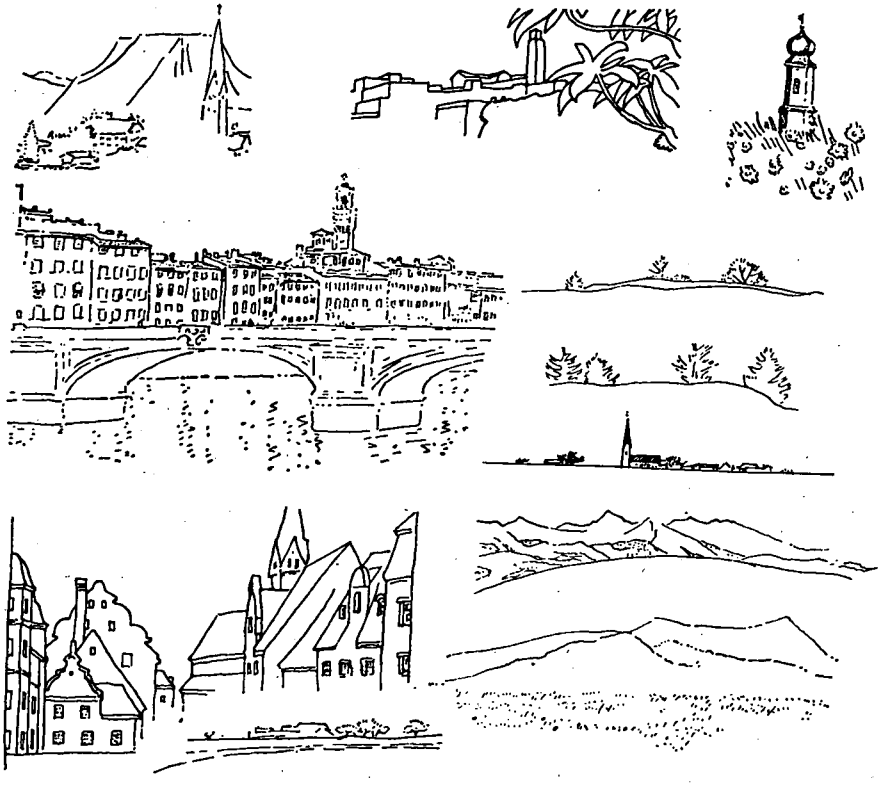
Caricatura de Ludwig Thomas (1904)

16. Gulbransson

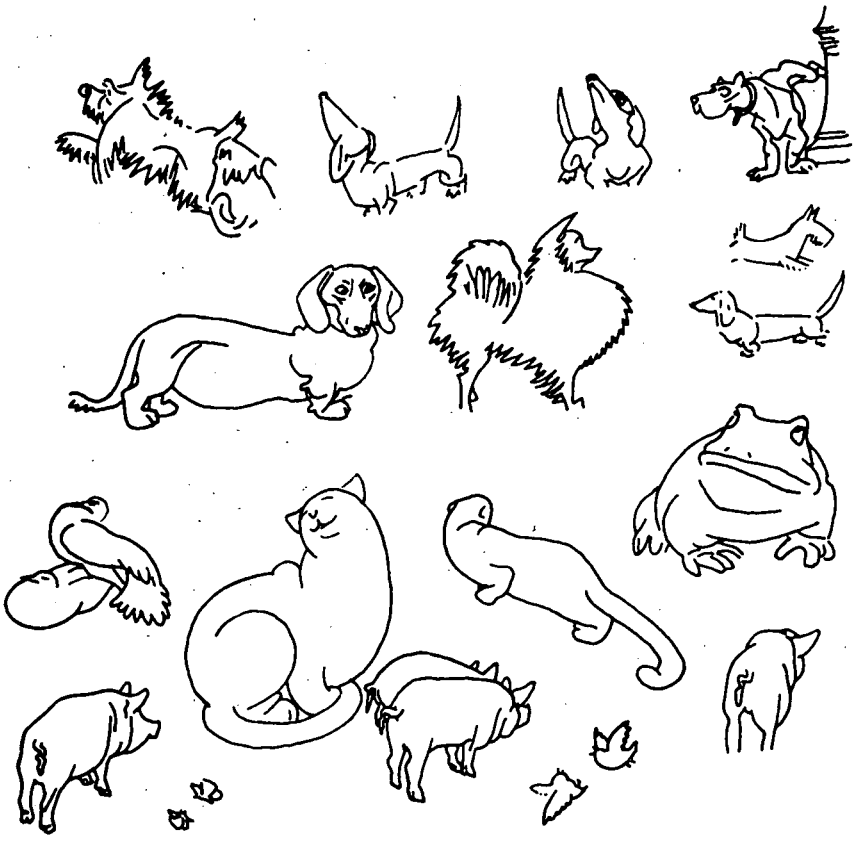
17. Gulbransson



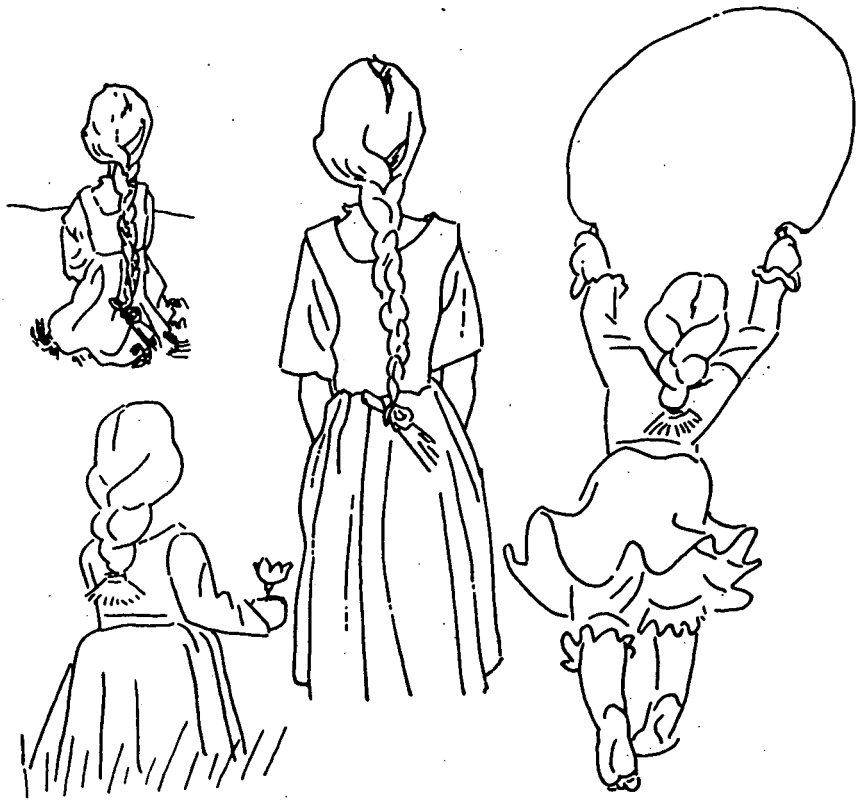
18. Gulbransson



19. Gulbransson



20. Gulbransson



O GALEGUISMO IDEOLÓXICO DE VICENTE RISCO

Evocación dunha amistade

Houbo quen escribíu en letras de molde que Vicente Risco desertara do galeguismo, "sincera e radicalmente", no ano 1935. Mais esta interesada afirmación está moi lonxe da verdade. Podémolo comprobar a traveso do epistolario que por ese tempo mantivemos co escritor ourensán. Nefeito, no contido das cartas do autor da *Teoría do nacionalismo galego* que imos transcribir máis adiante, ha quedar ben crarexada a súa posición ideolóxica. Ou seña, unha actitude conformada coas súas creencias relixiosas, pero nunca oposta ás convicción galeguistas que profesara.

Autorízanos a falar do pensamentos de Vicente Risco nos tempos que precederon á guerra civil, o coñecemento que del tivemos durante unha longa relación amistosa. Pesie á diferencia de edade, fumos amigos unha chea de anos. Fúmolo tamén doutro xeito, como afervoados leitores dos seus escritos. Cando encetábamos a carreira de Dereito na Universidade de Madrid, batemos xa con algúns dos seus libros. Poucos meses despóis, aló polo vran do 1931, escribímoslle desde a nosa vila natal unha desas cartas de rapaces, inxenua, ademirativa. E Risco respostouna con xenerosa extensión.

No ano seguinte, estudando xa en Santiago, tivemos a oportunidade de coñecelo persoalmente. Era parte da vida do Risco alentar vocacións e aconsellar aos mozos. Á súa beira, igoal que outros moitos, andivemos a nos formar no galeguismo. A nosa amistade rematóu por se situar naturalmente, ao cabo dos días, nun plano de fonda intimidade. Hai sempre esencias paternáis nun mestre; pero o certo é que o agarimo de pai e de amigo que el prodigaba, chegóu a ser o noso vencello máis verdadeiro.

Tal intimidade non fai doado trazar unha imaxe nidia do escritor e do ideólogo, do cidadán e do galeguista que durante lustros fixo de Galicia unha musa, unha teima e un ideal. Non había no seu discurso pasaxes ociosos. Apoiábase ás veces no anecdótico ou mesmo no pintoresco, pero sempre pra coller pulo e mergullarnos no cerne dun pensamento. Risco ensinaba, crarexaba, avisaba, denunciaba. Os máis dos seus discípulos andiveron a esparexer as súas ideas; outros, en troques, chegaron a disentir e a contradecir tamén as súas doutrinas.

Parécenos que valería a pena tratar de entender o que o intelectual ourensán falaba e escribía; tencionar abranguer a súa ricaz e complexa figura. Porque, ao noso ver, resulta inaxeitado querelo meter nun angosto esquema do cal reborda por todas partes.

Perfil biográfico

Chamábase Vicente Martínez-Risco Agüero, pero a xente coñecíao como Vicente Risco, nome éste co que firmaba os seus escritos. Era fillo dun ourensán natural da vila de Castro Caldelas, onde se radicaran os primeiros Martínez-Risco como maxistrados de xusticia do Conde de Lemos. O escritor, noustante, nacéu en Ourense, no número 25 da antiga rúa dos Zapateiros —hoxe da Paz—, o día primeiro de outubre do 1884.

Díxose que de rapaz gostáballe dibuxar, e asemade compoñer farsas que representaba despóis cos amigos ou con monifates. Desde moi novo espertóuselle a afición a mitos e misterios. Complacíase en lér e en declamar, e sentía arrepío polas matemáticas. Rematado o bachilerato, a súa familia inclinouno —contra os seus desexos— a cursar a carreira de Dereito. Fíxoa toda enteira na Universidade de Santiago, onde se licencióu; pero non pode decírese que fose nunca abogado.

A súa vocación orientábase por outros vieiros, que o encamiñaban ao ensino. Atendendo a esa vocación estudóu pra mestre de escola, graduándose como tal en Pontevedra. No ano 1911, cando contaba vintesete de edade, ingresóu na Escola Superior do Maxisterio que viña de se crear en Madrid. Alí completóu a súa formación e rematóu de lle dar acento á súa persoalidade. Cando deu cabo aos seus estudos pasóu a desempeñar a cátedra de Historia na Escola Normal da súa cidade natal.

Desde moi cedo andivo Risco a escribir nos xornáis. Polo 1917 fundóu en Ourense "La Centuria". Tiduouna revista neosófica: "Esto é, que como revista do noso século, ha reflexar a nova ideoloxía que emprincipiaba a dominar o pensamento euroamericano antes da guerra", según se decía na súa presentación. Foi tamén o seu director durante o ano de vida da publicación. Por entón adicábase a beber en fontes extrañas e exóticas. Bogaba, con arte e respeito, polas sirtes e arquipiélagos do lusco-fusco da ciencia e da maxia, do humorismo e amor ao "raro", dos saberes orientáis e da teosofía. Era o tempo da súa pelerinaxe intelectual por culturas lonxanas, zugando nas relixións da India, nas filosofías malditas dos Lokayata; estudando as declinacións e conxugacións sánscritas, ou o alfabeto devanagari.

Esta pelerinaxe súa por universos exóticos e polo mundo cultural europeo de fin de século, na precura do inédito que o salvase da vulgaridade, deu remate coa sorprendente descoberta de Galicia. Despóis de tantas voltas e reviravoltas por horizontes alleos, decatouse de que a súa propia terra ofrecíalle "un mundo tan esteso, tan inédito, tan descoñecido como os que andabamos a procurar por ahí adiante". Co descobremento da nova realidade, o escritor descobriuse tamén a sí mesmo. Daquela encentouse a súa obra galeguizadora, que decorrería no terreo doutrinal, no literario e no científico. O seu escepticismo afinado e sotil, trocouse así na fe viva por un ideal que se lle revelara á volta do seu Camiño de Damasco.

O proceso desta evolución contouno, moi expresivamente, no seu

importante ensaio "Nós os inadaptados", estudo fundamental pra poderemos comprender a persoalidade do Risco. Tivo, nefeito, un grande valor como testemuño persoal. Escribiuno no 1933, nun momento no que coidaba falar como representante derradeiro dunha caste de homes camiño da extinción.

O mundo das tertulias

Risco, según propia confesión, considerábase autodidacto. O que sabía de latín adeprendérao el soio. Os idiomas modernos estudounos con profesores particulares. Especializouse, principalmente, en Etnoloxía e en Historia; cultivóu as tradicións populares de Galicia e a mitoloxía; en Literatura o ensaio, sobre todo, e as chamadas "crónicas" periodísticas.

As principáis orientacións en materia histórica recibiunas na tertulia da Comisión de Monumentos de Ourense. Esta tertulia fixera unha importante aportación á cultura, e nela figuraban homes de recoñecido prestixio. Duróu até despóis da primeira guerra mundial, dando marxe a que a frecuentasen Risco e outros compañeiros de xeneración. Os seus componentes non estaban pechados, nin moito menos, na arqueoloxía nin nos principios clásicos. Polo inverno xuntábanse arredor da gran camilla instalada na Biblioteca do Museu, e nas outras estacións no Xardín de Posío. Eduardo del Palacio líalles as obras de Aristófanes, e os demáis comentábanas. Na tertulia líanse tamén os traballos dos seus membros antes de se publicar, e nela recibían a autorizada censura.

Para a súa formación etnolóxica, Risco bebéu, de primeiras, en fontes portuguesas, e xa moi tarde en Alemania. Sabido é que a etnoloxía ocúpase do estudo dos pobos e da súa cultura autóctona, na cal se expresa o seu xeito de ser, a súa alma. Pode decírese que coa obra risquiana neste mester pechouse unha época da pescuda galega e encetouse outra. Os seus traballos revelaron así unha liña que seguía máis de perto os métodos e os ritmos dos modernos estudos europeos; propiciaron un meirande intertroque cos investigadores españoles e portugueses, e acusaron un predominio dos sistemas e teorías alemáns.

Verbo da Literatura, a formación do escritor ourensán iniciouse no "modernismo". Despóis derivóu cara o movemento "saudosista" de Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra. Máis tarde asimilóu o "surrealismo". Porén, sin se entregar de cheo aos métodos surrealistas, puido decir que moitos dos seus escritos —mesmo novelas— foron produto case exclusivo dunha especie de "escritura automática".

Era Vicente Risco home de tertulias. Xa dixemos da da Comisión de Monumentos, que frecuentóu con asiduidade. Posteriormente foi figura principal na que se xuntaba no Café Royalti de Ourense. Formábana, con el, Lousada Diéguez, Euxenio Montes, Fernández Mazas e outros. Decorrían daquela as horas do "ultraismo", e polas súas tendencias o propio Risco déralle á tertulia o nome de "Exotic Club". Falábase alí da moda nas letras, nas artes, e mesmo no vestir e no baile. Comentábase de Apollinaire, de Max Jacob, de Tristan Tzara.

Discutíase quén fora o creador do cubismo, si Brake ou Picasso. Escribíanse en galego haikais e caligramas...

Pero a máis decisiva das tertulias nas que Risco exercéu protagonismo, foi sin dúbida a que compoñían redactores e colaboradores da revista "Nós". Recollíase nela, en parte, o movemento de vangarda, xunto ao saudosismo portugués. Mantiña contactos con escritores de diversos países: Phileas Lebesgue, Teixeira de Pascoaes, Vicente Huidobro, Hrand Nazariantz, Malespina, Guido Batelli e outros máis. Á grande camilla que había na casa do autor de *O porco de pé* chegaban cartas e revistas das máis diferentes partes. Arredor dela sentábanse, Otero Pedrayo, Cuevillas, Montes, Noguerol, Benchosey, Monjardín... Líase, escribíase, xogábase ao mah-jjana. E, sobre todo, falábase sin parar. De cando en cando caían por alí escritores e investigadores, como Mauricio Bacarisse ou Schulten. De xeito que na tertulia sempre se adeprendía algo novo.

Un estudoso da cultura

Autodefiníase Vicente Risco como "Homo infimae latinitatis". Gostaba do *rústico* e *máis do exótico, ao mesmo tempo*. Conmovíao a aldea por unha banda, e pola outra necesitaba cousas da gran cidade. Andaba a precurar a tradición polos camiños máis novos, e soio se sentía satisfeito interpretándoa desde o mañá.

Movíase o escritor con abonda comodidade na contradición. Non lle complacía vivir na época na que vivía; pero si non vivira nela tampouco pensaría así. Pensaba con gosto dese xeito, o cal probaba que toda desventaxa era unha ventaxa, polo que o seu principio era: "Tódalas cousas deste mundo son asegún".

O propio Risco decía que Lao-tsé ensináralle a non ter proiectos. En calquer caso foi un estudoso da cultura, un esculcador da cultura, un esculcador da condición humana. Poseía unha universal curiosidade antropolóxica, unha prudente dialéctica e un empirismo básico. Poderíase decir que a meirande parte da súa obra —inda a de ficción— propendía ao didactismo. Tamén, que tiña máis capacidade ideolóxica que sensibilidade artística. En consecuencia, era un pensador, e sempre un pensador intelixente.

A súa figura como prosista de ideas, quezáis fora en Galicia a máis representativa do seu tempo. Coñecedor das correntes intelectuáis en boga, significouse como home dunha cultura esencialmente literaria. Pero creía, asemade, na superioridade do método científico pra tratar os problemas históricos, etnolóxicos e mesmo ideolóxicos. Sentíase, además, fondamente desacougado perante a escena que a realidade galega lle ofrecía. Eran poucos os que daquela loitaban polos ideáis de revitalizamento da persoalidade de Galicia, país esgotado e desorganizado, habitado por un pobo de esprito decaído. Os máis conformábanse co "statu quo", coa inacción e o tradicional en literatura, en política e no orde social. Frente a eso, o escritor ourensán artellóu as bases dunha doutrina recuperadora.

Como xa repetimos, Risco estaba imbuído das ideas europeas

contemporáneas. En función desas ideas producíu unha prosa que vivía ao día, á hora, ao momento... O que lle importaba era transmitir nela a noción, graburando a súa imaxe cunha expresión sempre clara. Prefería a frase corta, evitaba o lugar común no decir, e economizaba nos adxetivos empregando o que consideraba xusto, indispensable.

Non hai dúbida de que a estética risquiana viña ser unha novedade na historia da prosa galega. Máis ben racional e ouxetiva que suxetiva e poética, encerraba a un tempo a ventaxa e a desventaxa dunha orientación ideolóxica. Ao se cinguir ao positivo, ao insistir en que a ciencia, instrumento pra resolver o complexo gris da realidade, soio dá branco e negro, gañaba o seu estilo en craridade; e tamén as súas figuras volvíanse máis plásticas.

Teórico do nacionalismo

Vicente Risco foi, de certo, un dos máis calificados ideólogos do nacionalismo galego. A súa incorporación ao grupo dos intelectuáis das "Irmandades da Fala" supuxo un acontecemento importante na historia daquel movemento, e dos que xurdiron despóis.

No seu básico opúsculo *Teoría do nacionalismo galego* propuxo a problemática que se desenrolaría posteriormente, durante varios anos de intenso e fecundo traballo. Tratábase dun nacionalismo axeitado ao esprito peculiar do noso país. Era de seu, este nacionalismo, unha fórmula política, cultural e social que non precisaba de calificativos. Cando a teoría nacionalista chegara a estar máis desenrolada —pola época na que fixo a revisión do seu fundamento na revista "Alento"—, Risco propoñía unha confederación de nacións ibéricas, unha unión de varias unidades estancas.

Ao seu decir, un pobo pra ter dereito a algo debe emprincipiar por ser o que é, e por querer ser o que é... Pra el, ser nacionalista consiste en querer erguer un pobo que se teña en pé: que seña consciente e dono de sí, emancipado, maior de edade; que se abonde a sí mesmo, que non dependa de ningún outro no orde do esprito; que seña un esprito independente en marcha...

Na tesis risquiana, os aspectos cultural e económico viñan ser "o propiamente sustantivo do nacionalismo galego". En troques, o político poderíase considerar o adxetivo, instrumental, circunstancial, secundario. Por outra banda, e por estar concebido para a singularidade do país, Risco non quería pra o nacionalismo galego unha ideoloxía traguida de fora; quería unha ideoloxía feita pra nós mesmos, tirada das arelas internas da alma do noso pobo. Propoñíase, así, a reconstitución espritual, económica e política de Galicia; con elo tencionábase significar que precisabamos a autonomía nestes tres ordes.

Entre os problemas planteados polo autor na súa tesis, destacóu de xeito especial o problema da lingua. Sostiña que "a pesar da rabia con que o persiguen, o galego vive, fálase polas catro quintas partes da poboación, e áchase hoxe nunha das súas épocas de maior

florecemento literario, convertíndose en instrumento de expresión científica e de produción filosófica". Xa antes de publicar a súa *Teoría do nacionalismo galego*, afirmara en "O programa do nacionalismo", aparecido en "A nosa terra", que o idioma é o verbo da cultura propia, o verbo creador: "Somente con este verbo fanse os pobos. Todos os exemplos a unha próbannolo irrefutablemente. O idioma galego é o fundamental. A fala galega é Galicia".

Outro dos temas inxeridos na problemática galeguista risquiana foi o do europeismo, tan caro ao escritor. Ao se ocupar del, escribíu: "Eu non diréi que os galegos teñamos todas as virtudes europeas. Digo que a nosa constitución mental é esencialmente europea; que temos unha disposición particular pra nos asimilarmos os valores da civilización de Europa". Por tal camiño chegóu á conclusión de que Galicia é un ente cultural asentado no "sentimento da terra", e con vencellos íntimos coa cultura europea.

Nos seus ensaios e conferencias, nos centos de artículos en xornáis e revistas, Vicente Risco erguéu e vertebróu os ideáis patrióticos proclamados polas "Irmandades da Fala". Sostivo, así, que os galegos teñen o dereito de gobernaren a súa casa sen axuda onerosa de ninguén; a dárense a sí mesmos as leis que mellor lles conveñan pra viviren os uns cos outros; a defenderen os seus intereses contra os de afora se compre; a resolveren según as súas luces os problemas privativos da súa terra.

En resume, pra o ideólogo ourensán a nacionalidade galega é un feito xeográfico e histórico que se non pode negar. Galicia é un organismo vivo, e polo feito de o ser ten dereito á vida. Neste particular, o noso deber nacional obríganos a conservar —e a desenrolar— a tradición galega na fala, no arte, no pensamento, no dereito, no traballo; e, de consecuencia, a botar abaixo todos os atrancos que se opoñan a elo, señan os que foran.

Notas dun epistolario

A postura ideolóxica que vimos de expoñer sumariamente, mantívoa Risco até o 1936. Desde cinco anos antes militara, inda que sin protagonismo especial, nas fías do Partido Galeguista. Noustante, a partir do 1934 xa emprincipiara a disentir da orientación política que a éste se lle dera. Estimaba que, ao se deixar arrastar polas esquerdas españolas, o Partido torcéu a liña nacionalista que de comezo trazara. O certo era que o Risco, ao se significar como ideólogo, non gostaba de se axeitar ao pragmatismo político. Mesmo por eso, nunha carta que nos escribíu o trinta de abril do 1934, decíanos:

> "Coido que compre volver escomenzar como se non houbera nada feito, utilizando a experiencia recollida en todos estes anos, póndonos a tono co noso tempo, evitando os erros cometidos. Obra non doada e de longo alento, pra o que compre unha heroica paciencia, unha teimosía invencíbele. Pra esta obra, está visto que non se pode contar co Partido Galeguista. Compre deixalo aparte e botarse a andar. O Partido que siga

o seu camiño como lle pareza, de tumbo en tumbo. Compre unha forza exterior ao Partido, desentendida da súa actuación, que emprenda a marcha por un vieiro enteiramente novo".

Estas manifestacións proban —frente a canto se leva dito— que o autor da *Teoría do nacionalismo galego* non desertara da ideoloxía que espuxera no seu opúsculo. Opoñíase, xa que logo, á actuación política do Partido Galeguista, pero por entender que desvirtuaba as esencias daquela ideoloxía. Por eso decíanos noutra carta posterior:

"O noso ouxetivo debe ser a Grande Obra de Faraldo: a reconstitución total, integral —lingüística, cultural, social, política, xurídica, económica— de Galicia. Pra elo compre reconquerir a alma, a vontade de tódolos galegos; compre convertir a tódolos galegos ao galeguismo. Esto nono pode facer un partido político, polo menos un partido político ao xeito corrente, que é o que é hoxe o Partido Galeguista".

A actitude risquiana non difería, sustancialmente, no ano 1934, da postura ideolóxica que viñera mantendo desde os días do seu reencontro con Galicia. Seguía a ser máis ou menos a mesma que adoitara cando puxo en boga o seu credo nacionalista. Próbano outros párrafos da carta que rematamos de citar:

"Os que queiramos emprender esta obra non debemos pretender postos políticos, nen pedir votos. A nosa tarefa é máis alta: criar en todos conciencia galega, espertar o sentimento galego, chamar a tódolos espritos. Ensinar a todos a coñecer e amar a Galicia. Reconstruir a nacionalidade galega. Facer nacionalismo. Non nacionalismo agresivo, sinón constructivo. O meu pensar é que hai que proceder sen presa, sen xenreiras, sen noxo, con ledicia. Repito e repetiréi: o galeguismo foi deica agora unha cousa desconfiada, espiñenta, que segregaba, que arredaba á xente. Compre facer unha cousa leda, acolledora, simpática, comprensiva. Toda iniciativa, toda obra boa a prol de Galicia debe ser loubada, axudada, colaborada. Compre introducirse en todas partes e levar a todas elas o esprito criador galego. Compre coller calquera angueira con fe, e cos ollos postos no gran fito".

Velahí, pois, o esquema do pensamento de Vicente Risco nunha hora crítica da historia do galeguismo aló polos primeiros anos trinta. Daquela estaba cocéndose xa a súa decisión de se independizar da disciplina do Partido Galeguista, e de cobrar a libertade que viña anceiando.

Proceso dunha crise

Por este tempo mantivemos con Risco unha intensa relación epistolar. A teima do escritor seguía a ser a de galeguizar Galicia, por riba de partidismos concretos. Suxeríanos programas pra unha actuación futura, e lembrábanos os esforzos realizados nos días iniciáis do

proceso nacionalista. Eis, por exemplo, o que nos decía xa ben entrado o ano 1935:

"Hai unha chea de actividades a desenvolver que eu xulgo dunha eficacia formidable: Excursionismo, sport, cadros dramáticos, coros, equipos de conferenciantes, equipos de vendedores de libros, Revista —inda que fose escrita a man—, pequenas exposicións de obras artísticas de rapaces, traballos varios, cursos breves, certames, participación en festas... Logo propaganda: carteles, tarxetas postáis, cartas circulares, follas, reparto de folletos, dibuxos... Na propaganda compre volver ao principio, aos meios persuasivos de penetración de anos anteriores".

"Algunhas destas cousas temos feito noutro tempo, somente que con menos meios dos que temos hoxe. Hoxe poderíanse facer en grande. Eu lembraréi sempre o que se fixo e traballou en Ourense unha tempada na que, antre uns poucos, sostiñamos un local que nós mesmos fregabamos e dabamos cera ao piso, nós empapelamos, fixemos as cortinas pra os balcóns, a bandeira e o pau da bandeira; e alí tivemos exposicións de cadros, conferencias, empaquetábase e repartíase o *Nós*, facíanse circulares e follas de propaganda, orgaizábamos a festa dos Maios, tivemos cadros nosos, biblioteca, e até se fixo boxeo e esgrima. Había entusasmo e ledicia e a xente ollaba aquelo con simpatía. E todo o que hai en Ourense ven de entón".

Arrincando desta realidade evocativa e futurista, Risco voltaba a facer a crítica do galeguismo partidista, poñendo a súa ilusión nunha mocedade de militancia nacionalista:

"Pase o que pase e resólvase o que se resolva, inda que por algún tempo non sexa eu baixa oficialmente no Partido Galeguista, xa non volveréi tomar parte nas súas actividades. Se vós —a "Federación de Mocedades Galeguistas"— pensades emprender algo no senso indicado, contade comigo: Eu estaréi con vosco en todo e pra todo o que poda. ¿Que cómo habedes facer? ¿Arredadamente, independentemente do Partido Galeguista? De feito, craro que sí".

En todo caso, Risco non chegóu a sintonizar co galeguismo dos mozos. Pero a súa situación de incomodidade dentro do Partido, decidiuno a se afastar definitivamente da súa disciplina. Ao se constituír a chamada "Dereita Galeguista", resolveu ingresar nela. Nós pensabamos que se convertiría decontado na figura máis representativa da nova tendencia. Non foi así, porén. Revelóunolo na resposta que deu á observación que lle fixemos:

"Na *Dereita galeguista* seréi todo o *visíbele* que queiras, menos *cabeza*. Eu xa non volvo ser cabeza de nada na miña vida. Gastéi vinte anos, os millores do meu vivir, no choio, dín canto podía dar: toda a miña enerxía mental, vital e sentimental, e o que é máis, tódalas miñas ilusións. De que quedéi exprimido e escurrichado, outros se encargaron de torcer o vieiro por

onde lles parecéu, e eu fun abandoado aínda por aqueles que pensaban coma mín. Non me pesa do un, nin me laio do outro; pero coido que xa non se me pode pedir máis, e que eu mesmo teño dereito, polo menos, ao meu outro".

A postura nacionalista coincidía no Risco co seu pensamento católico. Ese doble condicionamento foi o que o forzóu a se arredar do Partido Galeguista e a se incorporar á Dereita Galeguista. Nunha das súas cartas xustificábase do seguinte xeito:

"Contra de todo o que se diga, o pleito chamado de dereitas e esquerdas é vital para Galicia, porque é o pleito entre a Galicia galega e unha Galicia desgaleguizada, por libre que poda ser. Un partido sen confesionalismos laicos nen católicos, foi o que eu quixen ao comezo; mais sempre tería que ser, polo menos, respeitoso do sentimento dos máis dos galegos, e posiblemente dos máis dos galeguistas; non estar en favor, mais polo menos non estar en contra".

Compre considerar que o panorama das forzas políticas que por entón actuaban en Galicia, difería abondo do que se deseña na nosa actualidade. Risco opúñase a tódolos partidos que, de esquerdas ou de dereitas, obedecían a unha disciplina non galega. E mesmo poñíalle chatas ao galeguismo partidario porque —na súa opinión— desentendíase da ortodoxia nacionalista. Verbo deso, escribíanos a comezos do 1936:

"Eu asegúroche con toda certeza que non haberá troque de rumo no Partido Galeguista; que despóis do plebiscito seguiráse transixindo; que na quinta Asamblea non pasará nada, e que, con autonomía ou sin ela, Galicia seguirá sendo o que desde Madrid manden que sexa, coa colaboración dos propios galeguistas. Olla que é unha experiencia de moitos anos a que che fala".

Vicente Risco, ideólogo, elitista, teórico do nacionalismo, gostaba moi pouco do pragmatismo político. Por eso complacíase en evocar saudosamente as horas primeiras do movemento galeguista:

"Aquela fonda irmandade era de cando éramos poucos, e de cando, a pesares da intención política, non éramos políticos. A política democrática —papas e sorber non pode ser— rebaixa necesariamente o tono das cousas. Ademáis: da mesma maneira que, como dí Henri Man —pra que vexas que tamén sei citar a socialistas—, envilécenos os goces a pretexto de xeneralizalos, tamén como dí Rostovzeff —tamén cito nomes que sonan a ruso— a cultura rebaixa o seu nivel cando se extende ás camadas inferiores; e igual lle acontece ás ideas. O galeguismo foi o que foi namentras se mantivo na élite".

Cando o autor de "Nós os inadaptados" expoñía estes puntos de vista, atopabámonos xa moi perto do estourido da guerra civil. As súas confidencias quería que se reducisen ao terreo estrictamente privado:

"Eu dígoche todas estas cousas, porque és tí, aos demáis xa non lles falo désto. Arelo ir desaparecendo gradualmente da escena; paseniñamente, pra que sexa máis definitivamente. Ora, nas miñas derradeiras actuacións, cada día menos e menores, ha ser polo menos manifestándome atal e como son, sen disimulo de ningunha caste".

A crise operada no escritor ourensán, a súa inhibición na marcha dos acontecementos, déunola a coñecer nunha carta de marzo do 36, respostando a reproches que lle facíamos:

"Entendo ben o teu punto de vista, e podes escribir o que queiras; mais pensa que non me considero obrigado a responder a ninguén de nada, nen dar espricadeiras de nada a ninguén. Douchas a tí, cantas queiras, privadamente, porque me peta, mais non públicamente, nen por outra obriga que a da amistade".

O acento do escritor

Polo que fica dito, pensamos que queda reflexado —inda que moi sucintamente—, o proceso intelectual e ideolóxico de Vicente Risco ao longo do tempo que lle tocóu vivir. Desde sempre fora éste un home de élite. De primeiras xa, cando o seu snobismo impulábao a fumar kif, ou a se entregar a meditacións teosóficas. Tamén cando, leitor de tódalas novedades, contribuíu a incorporar a cultura galega ás correntes espirituáis europeas. Eran os días nos que andaba a difundir nos ambentes máis cultos do país, as modernas literaturas francesa e inglesa, as tendencias simbolistas e os movementos de vangarda.

Esa mesma formación elitista tencionóu axeitala máis tarde ao propósito de transformar os módulos da terra natal, europeizándoos no seu autoctonismo. En tal mester entregouse, brioso, á vocación de rexenerador intelectual e cívico. Pra élo realizóu unha tarea fundamentalmente didáctica, valéndose dunha prosa idónea. Pero pra ser eficaz e producente, a súa prosa, además de ensinar, tencionóu galvanizar e estimular a acción. Nunca quixo Risco nin chegóu a ser grandilocuente. A súa actitude foi máis a do autor que emprega a prosa razonadamente afectiva co propósito de convencer, non de abraiar aos seus leitores. Trátase dunha prosa sobria e elocuente, porque expresa con craridade e concisión as ideas do autor; porque a súa forma, inda sendo variable, é harmoniosa, de xeito que non cansa a quen a lee. Non resulta esaxerado así, afirmar que a prosa risquiana trasloce un intento de lle falar ao leitor co propósito de abanear e convencer por meio da razón, máis que polos acostumados recursos da retórica. Esta sinxela coalidade nótase doadamente ao repasar os seus traballos.

Inda sendo, tamén, un estimable narrador, Vicente Risco foi, esencialmente, un dos nosos primeiros ensaístas. O seu labor neste particular abranguéu un grande número de ensaios, estudos monográficos, libros de viaxe, conferencias, artículos periodísticos. Os xéneros que preferíu foron, xa que logo, os que se emprestan á prosa activa,

discursiva, didáctica. Pero non se crea por eso que o tono didáctico fora o tono exclusivo da súa prosa. É verdade que en moitas ocasións espuxo as súas ideas e nocións a xeito de tratadista, rigurosamente ordeadas e sistematizadas. Mais noutras, espúxoas cun dinamismo e estilo flexible que faltan nos textos de ensino.

Si nos parásemos agora a considerar os elementos formáis da prosa do Risco, decataríamonos de que cando se dirixe a un público instruído, os seus traballos caracterízanse por referencias cultas e bó tecido lóxico. Outras veces, en troques, valéndose do vehículo vulgarizador dos xornáis, comentaba acedamente temas de actualidade. Reducía entón o tema aos seus aspectos máis sinxelos e simplificaba o vocabulario. Debido a esas razóns e á súa variada leitura, en diversos casos os seus escritos ostentaron un carácter fragmentario. Aínda estes artículos, noustante, conservan polo xeneral a forma esquemática á que anteriormente aludimos.

Polo demáis, a biografía intelectual do Risco, presente na maior parte dos seus escritos, refléxase sobre todo en "Nós os inadaptados" e en *Mitteleuropa*. No primeiro autodefínese como individualista e decadentista; puntualiza a súa orixe romántico-simbolista e o proceso que seguíu despóis até se atopar a sí mesmo no servicio da terra natal. No xornal do seu viaxe por Alemania conta detalles que poñen de evidencia o seu temperamento, persoalidade, ideáis... Describe morosamente e fai a crítica de canto vai ollando. Moitas veces, ademáis, satiriza e dános unha visión caricaturizada de sí mesmo.

Durante o período que decorre desde o 1918 ao 1936 manifestouse o Risco como historiador con facultade crítica e talento auténtico. Cultivóu o ensaio con propensión analítica. Fixo teorizacións políticas do galeguismo que teñen un importante significado de época, inda que perdesen hoxe actualidade. Aparte de estimular o decaído esprito galego durante o tempo da súa actuación cívica e patriótica, a influencia do seu pensamento deixouse sentir tamén noutras esferas intelectuáis.

A crise que nel se manifestóu xa antes do 36, acentuouse a partir da guerra civil. O seu escepticismo pecháralle tódolos camiños da ilusión. Por eso andivo ao pairo, sin fe, desnorteado, durante os derradeiros anos da súa vida. Noustante, pouco antes de se finar confesábanos que, pesie a todo, non esmoreceran nunca nel o amor a Galicia e á súa fala, a esperanza no futuro da cultura galega. De calquer xeito, a figura de Vicente Risco marcóu un fito na historia do galeguismo, que compre recoñecer e que non debe esquecérese.

SALVADOR LORENZANA
V i g o

A NOVA NARRATIVA OU A LOITA CONTRA O SENTIMENTALISMO

A narrativa galega aparece na segunda metade do século XIX baixo a tónica do costumbrismo e dun sentimentalismo populista. *Maxina ou a filla espúrea* de Marcial Valladares, publicada no ano 1880, é a primeira novela galega. Os primeiros contos, *Gallegadas* de Lamas Carvajal, son do ano 1887. Outras obras e autores son: *A cruz do Salgueiro* de Rodríguez López; *Estebo* de Lesta Meis, onde aparece xa o tema da emigración; *A campana de Caprecórneca* de Lois Otero Pimentel; *¡A Berta!* de Xan de Masma; etc.

O florecimento artístico da concepción da realidade concéntrase na novela histórica e na grande narrativa. En Galicia a novela histórica é tardía. Aparece representada por Antonio López Ferreiro nas obras *A tecedeira de Bonaval*, o *Castelo de Pambre*, *O Niño de Pombas*, mostras de novela histórica galega.

O sentimentalismo máis fondo tingue a narrativa desta época e chega a puntos máximos en obras como *Néveda* de Francisca Herrera ca súa visión costumbrista das bágoas das mulleres.

Nóvoa Santos, Cotarelo Vallador, Carré Aldao, Álvaro de las Casas, Carré Alvarellos, Fernández Flórez, Aurelio Ribalta, etc., son nomes que engadir a esta primeira etapa da narrativa galega.

As circunstancias históricas que fan xurdir a novela en Europa, apenas se dan na Galicia da época. A novela xurde en Europa co liberalismo económico e co auxe da burguesía. Lukács defínea como unha búsqueda degradada, un xeito de topar valores auténticos nun mundo inauténtico, de opoñer un héroe auténtico a un mundo conformista e convencional. Preséntase así a novela como un xénero de natureza dialéctica. Cando os valores auténticos, sempre discutidos, non poden ser presentados baixo a forma de persoaxes conscientes, ou de realidades concretas, aparecen na figura do héroe novelesco. Estes valores non existen máis que baixo unha forma abstracta e conceptual na conciencia do novelista. De aquí deducimos o carácter ético da novela. Segundo Lukács a novela é un xénero literario no cal a ética do novelista transfórmase no problema estético da obra.

Lucien Goldman, seguindo a línea de Lukács, quere topar na realidade social do momento a explicación do fenómeno novelesco. A novela, di, nace como a transposición ao plano literario da vida cotidiana, na sociedade individualista nacida da producción para o mercado. En formas de sociedade anteriores, cando as persoas tiñan necesidade de se vestir ou de se cobixar nunha casa, facíanno por sí mesmas ou ben recorrían a quen llo poidera facer, xa fora por amistade, xa a cambio de outras cousas. Na nova sociedade mercantil para conseguir o que se necesita só fan falta cartos para mercalo. Pero, a diferencia do que ocurría antes, o productor dos obxetos de uso non ten en conta o obxeto en sí, nen a calidade do mesmo,

nen a función a que vai destinado. O importante é vendelo e obter os cartos, o valor de cambio que lle asegure a rentabilidade.

Deste xeito, na vida económica que marca a nosa época, as relacións auténticas, as cualidades dos seres e dos obxetos, tenden a desaparecer para seren sustituidas por relacións mediatizadas e degradadas. Convírtense en valores simplemente cuantitativos.

Os valores de uso, aínda así, seguen subsistindo, pero toman un carácter implícito, como os valores auténticos no mundo da novela.

Un certo número de individuos seguen, no pensamento e na conducta, os camiños dos valores cualitativos. Serían, segundo Goldman, os creadores, os artistas, escritores, homes de acción, etc., que se rixen aínda pola calidade da obra pero que, ao mesmo tempo, non poden fuxir da influencia da economía de mercado e da sociedade cousificada. Serían os que chama Lukács "héroes problemáticos". Os seres que buscan o auténtico nunha sociedade inauténtica. O héroe novelesco.

Nesta sociedade fortemente individualista da etapa do liberalismo económico, o desenvolvimento novelesco ten un carácter de biografía individual. Cóntase a historia de unha persoa, de un héroe problemático. A anécdota é imprescindíbel. Interesa o indivíduo e os seus acontecimentos.

É dentro desta concepción novelesca e social onde debemos incrustar aos autores da Xeneracións Nós, como representantes da tendencia individualista galega. Otero Pedrayo, ante as circunstancias dun mundo hostil, refúxiase na propia autenticidade e, como un héroe problemática lukasiano, dá voltas *Arredor de sí*. Refugan a sociedade inauténtica, non aceptan a negación e alienación que se fai de Galicia e defínense en palabras de Risco como "Nós os inadaptados". Buscan o seu centro humano na persoalidade de Galicia ca que se identifican nunha conciencia común e é así como definen ao nacionalismo galego no seu contexto histórico e a partir da súa experiencia como intelectuáis europeos.

O individualismo é, pois, unha saída de fuxida cara ún mesmo, de refuxio nos propios valores ante unha realidade magoante e contradictoria. Esta fuxida pode, en moitos casos, traspoñer o propio ego e evadirse a mundos lonxanos no espacio e no tempo, ao mundo dos antepasados ou mesmo totalmente irreáis. Toda a literatura galega está plagada de exemplos deste tipo, e non só na Xeneración Nós. Cunqueiro, Méndez Ferrín, Blanco-Amor, etc., son exemplos vivos desta tendencia, resultado da contradición permanente de Galicia, do choque entre o desexo e a realidade, entre as ambicións políticas e o colonialismo. Sería incorrecto calificar certas obras galegas como literatura de evasión (no sentido máis desarraigante da palabra), cando de feito son producto de un vivir desquiciado entre o amor a unha terra e a dor de amala. Como o sentimento de odio e amor a Irlanda que tiña Joyce.

Castelao, dentro da Xeneración Nós, resolve o problema mediante a caricatura e o humor. Celestino Fernández de la Vega dínos ao respecto: "No humorismo hai sempre unha presencia directa e unha presencia alusiva. Para non sucumbir á dor non hai nada mellor que rirse dela". Segue decindo: "Castelao reacciona á verdade amarga co sarcasmo humorístico cando di nun conto de *Cousas da vida*: Non vos riades que o conto é triste". O humorismo auténtico

é a resposta de Castelao ante a situación crítica dunha terra que ama.

Ca Xeneración Nós comenza tamén a mirada a Europa, a apertura de fronteiras característica da nosa literatura, a tendencia inqueda e a búsqueda infatigábel do novo.

Michel Butor alude nun párrafo dos seus ensaios sobre literatura a este fenómeno. "A búsqueda de novas formas novelescas cun poder maior de integración desempeña un triple papel en relación ca conciencia que temos da realidade: o de denuncia, o de exploración e o de adaptación. O novelista que se negue a este traballo, como non trastorna nengún costume nen esixe do seu lector nengún esforzo particular, nen lle obliga a ese retorno sobre sí mesmo nen a un replantexamento de problemas sobre posicións adquiridas desde hai tempo, logra, sen dúbida, un éxito máis fácil, pero faise cómplice de ese profundo malestar, de esa noite na que nos debatimos. Fai que sexan aínda máis ríxidos os reflexos da conciencia e máis difícil o seu despertar; contribúe a sofocala del tal maneira que, mesmo se ten intencións xenerosas, a súa obra, a fin de contas, é un veneno. A invención formal da novela —da literatura en xeral— lonxe de opoñerse ao realismo, como imaxina a miudo unha crítica miope, é a condición sine qua non de un realismo máis fondo".

A indagación do novo, a permanente preocupación pola orixinalidade é unha constante na literatura galega que vai de Pondal a Cunqueiro, de Manuel Antonio á Nova Narrativa. Xunto a esto temos a corrente ruralista e populista, moi abundantes. As estruturas populares, labregas e mariñeiras da nosa lingua e cultura condicionan ao escritor que trata de facerse eco delas. É así como poucos escritores conseguen fuxir deste mergullamento no mundo rural que, por veces, é demasiado típico e mesmo tópico e sentimental.

A Xeneración Nós déulle un xiro importante á narrativa galega coas obras de Risco, Castelao, Cuevillas e Otero Pedrayo, un dos grandes novelistas galegos que segue prácticamente inédito para as novas xeneracións.

Cun lapsus de tempo pola guerra civil, algúns escritores continuaron este labor literario na postguerra. *A Xente da Barreira* de Carballo Calero é a primeira novela de postguerra. Outros seguiron, como Fole, Cunqueiro, Silvio Santiago, Dieste, Victoriano Taibo, Valenzuela, Blanco-Amor, etc., con aportacións moi importantes no orde literario. Na continuación até hoxe do seu labor literario, podemos considerar que Blanco-Amor, polas técnicas, estilo e mesmo temas narrativos, debe ser incluído na xeneración posterior da Nova Narrativa.

No ano 1950 nace a Editorial Galaxia que vai xogar un papel importante no rexurdir das letras galegas. Nos anos seguintes, a Colección Illa Nova desa Editorial facilitará a saída da Nova Narrativa, agrupando, nos comenzos, o fenómeno narrativo arredor desa colección.

Nova Narrativa

Seguindo a Goldman, parece que se pode afirmar que hai unha relación entre a historia das estruturas económico-sociáis e a historia da novela. O arte como superestrutura pódese explicar polas infraestruturas. O fenómeno artístico, como o coñecemento, é fillo do seu tempo. Pero ten unha andadura máis accidentada e discon-

tínua. Non podemos establecer unha relación causal e mecánica, simplificando o fenómeno, senón unha relación dialéctica con complicados cambios. Marx, no seu estudio do feito, decía: "Hai unha relación desigual entre o desenvolvemento da producción material e a producción artística".

Non hai dúbida de que o artista verdadeiro debe ser un produto do seu tempo. O valor dunha obra lígase á continuidade, á loita secular do ser social por vencer á natureza e organizar as relacións esenciáis consigo mesmo.

A obra literaria é, así, o resultado da conxunción dunha persoalidade de base literaria cunha persoalidade de base social. A persoalidade literaria consiste nun aspecto de unha ou varias persoalidades de base social. Os escritores galegos, por moito que se eleven como héroes da autenticidade nun mundo caótico, non poden tampouco deixar de formar parte dunha colectividade conflictiva e sofrir as presións da mesma. A conciencia posíbel de unha persoa non é só un ideal, é tamén un produto histórico.

Temos que situar as producción dunha narrativa dentro deste contexto contradictorio da sociedade galega. Só así podemos analizar qué obras son ou non son progresistas, independentemente do proxecto do propio escritor.

Resulta evidente que o fenómeno literario non é independente senón que está relacionado co resto dos fenómenos sociáis e económicos que conforman unha sociedade.

Seguindo a análise de Goldman, vimos cómo nunha economía liberal dáse unha novela de persoaxe e individualista. Ao se desenvolver no século XX os trust, os monopolios financieiros, etc., aparece un novo xiro no capitalismo. Os teóricos marxistas chamaron a este cambio "paso do capitalismo liberal ao Imperialismo". As consecuencias deste cambio foron a supresión da importancia do indivíduo e da vida individual nas estructuras económicas e, a partir de aí, ao conxunto da vida social.

Estamos asistindo aínda a este fenómeno en Galicia. Comprobamos cómo se impón o grande supermercado sobre a pequena tenda de bairro; o Corte Inglés sobre os pequenos comercios locáis; a tenda de "Fulán" é sustituída por unha asociación financieira anónima.

No orde literario a desaparición da importancia do indivíduo sustitúe á biografía, como contido da obra novelesca, por valores nacidos de ideoloxías diferentes. Este segundo período comeza en Europa aproximadamente con Kafka e continúa até hoxe. Caracterízase por un intento de sustituir ao héroe problemático e a biografía individual por outra realidade. Coménzase a elaborar a novela sen tema, sen andadura lóxica, sen búsqueda. Non hai héroe, nen historia, nen anécdota, e o proceso estréitase nos nosos días.

Orientacións paralelas e similares ao que sucedéu ca novela son o teatro do absurdo ou da ausencia e certa pintura non figurativa.

Esta forma novelesca é, por esencia, crítica e oposicional. Sendo produto da sociedade burguesa e da súa evolución, é paradóxicamente unha forma de resistencia individual a esa sociedade cuantitativa e alienante. É así como xurden escritores como Kafka, Joyce, Proust, Becket, etc., e como aparecen en Galicia os escritores da chamada Nova Narrativa.

No ano 1954, un estudante de Dereito, Gonzálo R. Mourullo, nacido no ano 1935, publica *Nasce un arbre,* obra que marcaría toda

unha continuidade literaria. A supresión da importancia do indivíduo que se disolve nas estruturas económicas e sociáis que o rodean, está xa ben patente na obra de Mourullo. En *Nasce un arbre* o home deixa mesmo de ser home para transformarse en arbre. Suprime ao home mesmo, que xa non ten importancia nen senso no mundo que vive.

"Eu son un arbre. Houbo un tempo en que non o fun; mais iso agora non importa" [1].

Estáse fraguando xa o proceso de deshumanización que se agudizará máis tarde. No conto *O reloxe* é a perda da persoalidade do home o que se nos relata. A traxectoria da narración moderna está xa ben reflectada en Mourullo.

O segundo libro de Mourullo, publicado en 1956, é *Memorias de Tains*. Tains é unha cidade simbólica, unha cidade que morre pero que "nin siquera foi". Estamos de cheo no mundo do absurdo, do ilóxico.

Na *Carta a S* o protagonista pérdese dominado polo mundo de fora. O indivíduo está perdido.

"¿Por qué me fixeron vir a esta cidade, da que nin siquera sabía que existira? ¿Por qué me encomendaron unha misión da que nin siquera me dixeron en qué consistía?" [2].

Encontramos un home que non sabe dónde está, nun mundo que non entende, nun proceso que lle sobrepasa. É o proceso kafkiano. Os demáis parecen enteirados da súa propia vida, mentras el, o protagonista, non entende nada do que sucede. Encoméndanlle misións das que nin siquera lle din en qué consisten.

Trátase da mesma desorientación que a que padece o protagonista de *Arrabaldo do Norte* e outros persoaxes de Méndez Ferrín. A mesma xente que vai á procura de algo pero non sabe de certo o que é. O desequilibrio e a inseguridade están ben patentes.

"Viñen á vila, ao barrio norte da vila, en virtude dun plan. Pero dun plan non formulado. Máis ben dun impulso. Eu percuro algo eiquí, algo que me pertenez. Non lle podo decir que percure isto ou aquelo, porque honradamente non o sei nin tan siquer eu mesmo" [3].

Máis adiante volve a insistir no feito:

"Eu non lle vou asegurar a vostede que eu veño ao barrio do norte en virtude dun proiecto, un deseño, ou un plan. Non señor. Eu estóu eiquí en virtude dun impulso. Eu son un ser inconsciente, móvenme forzas grises, solapadas e soterrañas... Eu son un ser ambiguo, que anda pola vida esbarando, escorregando como unha lombriga. Non son lóxico, nin interesado, polo menos no senso que vostedes, as persoas normáis do norte lle dan á palabra "interesado" [4].

Esta inseguridade está presente tamén na *Orella no buraco* que é todo un ir e vir na búsqueda da autenticidade do persoaxe.

"¿Cómo podía eu esplicarlles o qué busquéi polo mundo, o que me impulsóu a vagar, a morrer de fame por aí adiante?" [5].

O mesmo desequilibrio encontramos no Xan e Ramiro das *Ponlas Baixas* de Vázquez Diéguez.

---

[1] Gonzálo R. Mourullo, *Nasce un arbre.*
[2] Gonzálo R. Mourullo, *Memorias de Tains.*
[3] Xosé Luis Méndez Ferrín, *Arrabaldo do Norte.*
[4] Xosé Luis Méndez Ferrín, *Arrabaldo do Norte.*
[5] María Xosé Queizán, *A orella no buraco.*

"¿Qué fan, qué futuro teñen?" pregúntase o home de *Camiño Bretemoso* sempre *A volta.*

Na obra de Xoán Casal "alguén" camiña perto, no cuarto, e non se sabe que é. Alguén está a ollalo e descoñece quén. É a mesma sensación de sentirse ollado como a que ten o home de *Arrabaldo do Norte* e o descoñecemento do por qué desa mirada. Trátase do oculto, do non revelado, como o cuarto dos clientes da *Orella no buraco.*

Xoán Casal sinte "como se alguén se houbera ido de entre eles" ou "como se alguén houbera chegado", contradicción que ten unha explicación máis estrutural que semántica [6].

O tema da morte é un leitmotif, unha fantasma que atravesa as páxinas das naraccións dos novos escritores, xustificábel no caso de Casal, que tiña os días contados a causa da enfermedade que padecía, pero no que respecta ao resto dos escritores hai que buscar outra explicación máis sutil.

Os estados patolóxicos de todo tipo, a loucura, o desdoblamento de persoalidade, os soños, as imaxinacións, a morte son os temas da Nova Narrativa e coinciden co que Xulia Kristeva chama menipeias actuáis ou carnaváis literarios. "Unha vez exteriorizada a estrutura da produtividade literaria reflexada, o carnaval trai inevitábelmente a luz o inconsciente que subxace nesa estrutura: o sexo, a morte". Comprobamos que o sexo e a morte son obsesións constantes da Nova Narrativa.

Todos estes elementos teñen, segundo Bakhtine "unha explicación máis estrutural que temática; destrúen a unidade épica e tráxica dos seres así como a súa crencia na identidade das causas e sinalan que perden a totalidade, que xa non coinciden consigo mesmo". É deste xeito como os novos narradores galegos se afastan do espíritu totalizador da Xeneración Nós.

Encontramos, así, seres e asuntos parcelados, sen identidade mesmo, perdidos nun entorno onde nunca pasa nada, como os persoaxes de Camilo Suárez Llanos, nunha conversa absurda, matando o tempo porque un día é *Como calquer outro día.* Seres perdidos no tempo. O mesmo podemos decir dos bébedos inconscientes de Carlos Casares, que contan a súa vida, os seus recordos e anceios. Precisan beber para liberarse do subconsciente de traumas seculares e de silencio obligado. Como os persoaxes da *Esmorga* de Blanco-Amor que pasean as súas loucuras polas páxinas de toda esta narrativa, afogados nun mundo de silencio onde desafogan, ás veces, ca insana e impura violencia da tolería.

O intimismo, a introspección e o monólogo interior son constantes en todos os novos narradores, como seres que dialogan consigo mesmo. Son, en certo senso, continuadores do individualismo anterior. A inseguridade da situación galega, a dependencia económica e cultural, a falta de estruturas onde asentarse e de institucións propias coas que identificarse, provoca na literatura galega unha tendencia á introspección. Vemos que os escritores galegos seguen dando voltas *Arredor de sí,* son *Xente no Rodicio,* proxectan viaxes que non chegan a realizar, teñen raíces de arbre que os amarra á terra e lles impede o movemento, recorren absurdamente cidades simbólicas, *Tains* inacabábeis, *Arrabaldos do Norte* de pequenas plazas infindas e topan os mesmos bancos de superficie lañada, arrubisca-

[6] Xoán Casal, *O camiño de abaixo.*

da e chea de buracos, onde poñen a orella. Non saben por qué están neses lugares nen qué buscan no seu inagotábel ir e vir nestes pobos "que nin siquera foron". É a xente perdida na propia terra e na emigración. Asistimos a unha visión totalmente realista da nosa sociedade, contrariamente á opinión de certa crítica miope que frena o desenvolvemento artístico separando á literatura de toda profundización artística e ideolóxica, fomentando unha autosatisfacción enganosa e sectaria do existente, por moi baixo que sexa estética e mentalmente. Segundo Lukács "A concepción marxista do realismo non ten ningunha relación coa reprodución fotográfica da vida cotidiana". "Non propuñan Marx e Engels recetas infalíbeis para a producción de persoaxes típicos senón o reencontrar nos persoaxes literarios a individualización de experiencias sociáis fundamentáis". "Esto significa que aínda no xogo máis amplio da fantasía literaria, a máis amplia fantasía na representación das apariencias están de acordo coa concepción marxista do realismo. Non é ningunha casualidade que precisamente algunhas novelas fantásticas de Balzac e de Hoffmann pertenezan a aquelas obras literarias especialmente apreciadas por Marx". Mentras tanto moitos "marxistas" de hoxe, consideran pexorativamente a fantasía de Cunqueiro ou Méndez Ferrín. Remata decindo Lukács: "A concepción do realismo marxista é o realismo da esencia artísticamente simbolizada".

Os escritores da Nova Narrativa refúxianse nos símbolos para expresarse como seres perdidos na súa propia terra, donde están chantados e da que, por veces, queren, inútilmente, fuxir. Algúns evádense polas lendas, as tradicións, os espacios exóticos, nunha mestura de soño e realidade, de mito e verdade, de loita entre a Galicia desexada e a frustración da Galicia real. Chégase mesmo a identificar a realidade cun cadro pictórico. (Nun conto de Ferrín).

Non é propiamente un escapismo da realidade; é unha maneira de vela e sentila. Galicia está presente no desequilibrio, na inseguridade, na alienación dos simbólicos seres torturados e perdidos nas narracións. A literatura expresa a realidade por camiños ocultos mergullados nos soños, no subconsciente, nas forzas non reveladas.

Non é posíbel descubrir ao indivíduo galego con un todo éticopsicolóxico coerente. Son máscaras, ficcións sobre as que se axitan forzas profundas e conflictivas. As narracións son, así, resultados de unha crise persoal e ideolóxica e dunha toma de conciencia nacional e política.

Neste mesmo senso é importante o coñecemento do psicoanálise e de Freud. Hai mesmo abundancia de temas "edípicos" na Nova Narrativa. A falta de sentimento de dor pola morte da nai e o castigo da propia morte como consecuencia deste "desamor", está presente no conto "Cinco mortes" de Casal e "Un chinche durme no teito" do libro *O crepúsculo e as formigas* de Méndez Ferrín. Sen posibilidade de influencias mútuas a pesar da similitude do tema e do sentimento. Casal morréu antes de que o escribira Ferrín e éste leu a Casal despóis de escribir o conto. Tamén o persoaxe de *A orella no buraco* arrastra un trauma, motivado pola nai, ao longo de toda a vida.

Outro aspecto freudiano e de evasión da actualidade é o regreso á infancia. Pódese afirmar que todos os escritores de Nova Narrativa desde Casares a Neira Vilas, de Blanco-Amor a Xoana Torres, van á percura das raíces ao mundo da infancia. É a búsqueda dun

tempo coerente, dun mundo auténtico, dunha Galicia vivida cun modo aínda inconsciente e primitivo. Este tema aparece dun modo máis insistente nos escritores que emigraron e recordan desde lonxanas terras á Galicia da súa nenez. O exemplo máis significativo é Neira Vilas que vive en América desde o ano 49. *Memorias dun neno labrego* é do ano 61. Levaba, pois, máis de 10 anos fora de Galicia e escrebe desde unha realidade distinta, a americana, os seus recordos do neno que foi, nunha aldea galega. Fuxe co pensamento á Galicia da súa infancia e descrebe sinxelamente á xente que recorda, a el mesmo cando rapaz, aos problemas do traballo rural, da miseria, da inxusticia e da fame. A súa narrativa tamén se topa margullada entre o soño e a realidade, pero desde outra perspectiva. Galicia para el é o recordo. Para os escritores da Nova Narrativa era a realidade. Estaban suxeitos a un desequilibrio maior e máis aparente. O contacto directo coa contradición da nosa terra condiciona de distinto modo que a lembranza da magoante realidade, desde outra.

A afirmación de que Galicia está máis presente na narrativa de Neira Vilas que na dos escritores da Nova Narrativa paréceme falsa. É froito dunha análise lixeira que queda na mera anécdota literaria, na superficie da paisaxe ou nos nomes dos persoaxes. Pero a comunicación literaria que se establece entre lector e escritor vai ao profundo da interioridade humana e revela as motivacións ocultas do noso comportamento. Neira Vilas presenta diante do lector os nenos labregos, pobres, sen xoguetes, con fame e con traballo, que teñen que emigrar así que chegan a maiores. Fai cadros de costumes. Mostra a realidade rural dun modo esquemático. Divide aos persoaxes en bós e malos. A bipartición maniqueista é dogmática e intolerante. O demócrata é o que rexeita os esquemas e recoñece os matices, as distancias e xustifica as contradicións.

A obra de Neira Vilas ten unha estrutura monologuista e coincidente, en nome de unha finalidade ou unha definición. Resulta, así, contraria á estrutura dialóxica da Nova Narrativa. Os recursos narrativos de Neira Vilas son lineáis, sinxelos e esquemáticos como os propios problemas que plantexa. A lingua é correcta. A adxetivación escasa. As formas puras e o estilo breve e claro. O autor encontra a lingua galega nun estado que lle serve perfectamente para os temas que trata e o estilo da narrativa. Non ten necesidades de transformala, como veremos logo lles pasa aos escritores da Nova Narrativa.

Na obra de Neira Vilas atopamos unha crítica constante do egoísmo humano, da hipocresía, da avaricia, da inxusticia. Pero no enfoque que lle dá o autor a estes problemas, a súa literatura pode ser moralizante pero non é política.

Nen polos temas, técnicas, estilo, as influencias que recibe ou a realidade na que vive e a ausencia de contacto coa Galicia do momento, podemos considerar a Neira Vilas como integrante da Nova Narrativa. Este autor entronca e continua o grande labor dos emigrantes en América que sabemos que foi decisivo e fundamental na continuidade da tarefa cultural galega no bache obligado da postguerra, labor impulsado principalmente polos exiliados. É un representante da Galicia da emigración americana.

Mentras tanto en Galicia a emigración, como as correntes literarias, tomaran un enfoque europeo. Carlos Casares analiza nos

seus contos a emigración a Europa. Igualmente Xoana Torres e outros escritores que vivían o cambio de rumo que tomóu a emigración galega nos anos sesenta.

Os persoaxes de Camilo Suárez Llanos pérdense nas rúas londinenses, como representantes dos primeiros viaxeiros galegos á Europa do auto-stop. Son os novos peregrinos de pantalón vaqueiro que se aventuran polas vilas europeas e viven de traballos fortuítos. Como o persoaxe da *Orella no buracó* que vai en busca de sí mesmo polos bulevares parisinos e durme nos bancos públicos como un clochard existencialista.

Estas experiencias, os contactos europeos, as lecturas, así como as vivencias da Galicia da postguerra era o que unía a este fato de escritores. Querían abrir fiestras e asomarse a elas. Fiestras desde donde os persoaxes imaxinan e ollan o mundo. Pechados nun círculo alienante, albiscan outra situación e, por veces, non contemplan máis que homes como nun carreiro de formigas no crepúsculo.

O tema da fiestra é, así, un símbolo dentro desta narrativa. En *Cando cheguen as chuvias* de Casares, *O crepúsculo e as formigas* e *Arrabaldo do Norte* de Ferrín, a *Orella no buraco*, etc., hai seres que ollan ansiosos a través dos vidros da fiestra, nun intento de ir máis alá.

Outra incidencia narrativa é a utilización de nomes exóticos. A elección dos homes na literatura non é un feito casual nen caprichoso. Roland Barthes explícanos cómo o nome propio é tamén un signo e non só un índice que designa sen significar. Os nomes dos seres da narrativa sitúanos no meio ambiente no cal é necesario mergullarse. Certos nomes dos contos de Ferrín son verdadeiras monstruosidades semánticas que existen fora de toda regla lóxica e de todo código. Son auténticos signos que motivan ao lector. En certos casos a motivación ven dada pola afinidade entre significado e significante. Outras, pola forza fonética da propia palabra cargada de orixinalidade e chea dun sentido que, neste caso, ningún uso pode reducir. A hipersemanticidade do nome propio aseméllao á palabra poética. Esto explica a categoría dos nomes propios nos libros de Méndez Ferrín que é un poeta narrador.

O nome propio na literatura dispón de tres cualidades:

— O poder de esencialización. Designa un só referente.
— O poder de citación. Convócase nomeándoo.
— O poder de exploración. Desdóblase como un recordo.

Por todo esto, o nome propio na literatura é a forma narrativa da reminiscencia. Aptitude oposta á dos que consideran, desde unha perspectiva superficial, que o exotismo dos nomes propios de certos escritores galegos obedece a un desarraigo de Galicia e da súa lingua. Lukács di neste senso: "Como é natural, a tendencia á desfiguración ten unhas causas sociolóxicas inmediatas. Pero a forma artística non é nunca unha simple imaxe mecánica da vida social. Ten unha propia dinámica".

A esto hai que engadir que a mutilación que se facía da nosa expresión literaria nacional a cargo da censura gubernamental é unha razón máis a ter en conta en relación cos nomes exóticos, a ubicación da acción narrativa, as alegorías e simbolismo en xeral.

En troques, e dentro deste obligado xogo contradictorio, hai unha focalización interventiva do narrador galego na acción. É como un

amarrarse cego, como querer tomar para sí algo que lle é propio. A utilización da primeira persoa, tan abundante nesta literatura, ten a falsa naturalidade de unha confidencia.

O diálogo interior é unha maneira de acollerse no ventre da propia autenticidade ante a noxenta visión dun mundo non querido, dun entorno que disgrega e ameaza ao propio escritor e ao pobo que o rodea.

Os escritores, como os persoaxes que revelan, teñen unha existencia incongruente. As significacións ocultas impóñense así como valores determinantes da narrativa. O diálogo interior permite expresar a confusión desesperada deses galegos que meten a orella nos buracos dos bancos das laberínticas plazas do norte e beben como tolos nas tabernas para contarnos logo a súa traxedia vital. Estes contidos psíquicos e dispares cínguense e penétranse nesas páxinas apuradas e sen puntuación da Nova Narrativa.

O monólogo interior é unha técnica moi utilizada por todos os novelistas contemporáneos para mostrar o tempo interior e a conciencia do propio escritor. Foi inventado por Edouard Dujardin (1861-1949) na súa obra *Les lauriers sont coupés*. Parece que Joyce tomouna de aquí. Trátase de patentar os contidos psíquicos no seu estado incoactivo, na confusión e desorden do fluír da conciencia sen que haxa intervención esclarecedora e lóxica do narrador. Este monólogo interior, os persoaxes que falan consigo mesmo, a falta de un entorno coerente con que comunicarse, está presente en todos os escritores da Nova Narrativa.

Neste senso, nun malogrado intento de comunicación, escreben cartas que ninguén lerá. Son cartas símbolo dunha ausencia de institucións galegas a quen dirixirse, da ignorancia dos nosos problemas, do desinterés cara a nosa terra, da inutilidade das nosas reclamacións, que ninguén atenderá, como esas cartas-conto sen destinatario como *A carta sen dirección* de Mourullo ou a que nunca será lida como *O delito* de M. Ferrín.

Da frustración producida entre o desexado e a imposibilidade de conseguilo xurde a loucura da violencia dos persoaxes. Saen "Como lobos" de *Vento ferido* de Casares, como os bébedos minguados e impúdicos da *Esmorga* de Blanco-Amor.

A violencia alcanza o seu grado máximo na narrativa de Méndez Ferrín, onde mesmo as fantasías son agresivas; violencia que non se reduce aos feitos, aos abundantes golpes, pelexas, mortes, suicidios e asesinatos dos persoaxes, senón que tamén se revela na lingua incisiva, rápida e cortante, no estilo reiterativo e na sintaxe de mazo.

En relación co monólogo interior encontramos tamén a confusión temporal. Rexéitase a cronoloxía lineal e introdúcense múltiples planos que se interpenetran e confonden. Ráchanse tempos e mesmo se mesturan persoas (a 1.ª, 2.ª e 3.ª) como fan Casares e Méndez Ferrín.

O tempo vai e ven nun flash-back de técnica cinematográfica en *A orella no buraco*. É a analepse, segundo a terminoloxía que dá Gérard Genette para a novela.

A volta atrás para esclarecer os antecedentes dunha situación do inicio da narración é algo que se fixo en outras épocas literarias. Pero é distinta a utilización deste recurso no século XIX que no século XX. O escritor do século XIX aclara, alerta ao lector de que volve

atrás para evitar confusións. Os novelistas do século XX non avisan e asocian diversas temporalidades e xustapoñen épocas e edades.

Os autores da Nova Narrativa distorsionan o tempo que, por veces, se precipita en caneiros vertixinosos e outras esmorece lento como no tempo sen senso de Camilo Suárez Llanos. Relatos que abarcan pouco tempo real, unhas horas. Seres que viven ao día. Os días "non se teñen" "como os burgueses que viven os días". Os días son por sí mesmos, son "como unha nova creación do tempo" e moi diferentes os uns dos outros. "Cada día é como calquer outro día". Dános unha visión do tempo en espiral dialéctica porque, ao mesmo tempo, "cada día é tan distinto como calquer outro día". O persoaxe desta novela despóis de estar horas a lembrar o pasado, en compañía duns amigos, afirma que "buscar o tempo perdido é perder o tempo". É un ser que, contrariando a Proust, non recoñece a forza do pasado e pensa no presente como a única realidade temporal. Outros, en troques, voltan a tempos infantís, a tempos míticos, en busca dun vieiro, dunha saída.

A técnica obxetalista, representada polo nouveau román-francés, é un novo esforzo por captar o esencial da realidade do noso tempo. A medida que os persoaxes da novela íanse diluíndo e ían perdendo humanidade, os obxetos pasan a adquirir autonomía e a seren cáseque persoaxes da obra. Seguindo a análise de Goldmann, este feito explícase pola teoría marxista do "fetichismo da mercancía" ou pola "cousificación", como máis tarde lle chamóu Lukács. Na sociedade capitalista, onde todos os bens son producidos para o mercado, non hai siquera un organismo capaz de regular á vez a produción e a distribución. Daquí as aparentes crises do capital cando o mercado está saturado. Esto non ocurría en épocas precapitalistas. Aparece agora un "homo economicus" preocupado exclusivamente do máximo proveito sen ter en conta as relacións humanas cos demáis. Os seres, así, transfórmanse en meros obxetos, en simples meios que lles permiten conseguir os seus intereses. Os valores humanos, a vida psíquica, os sentimentos desaparecen e aparece unha nova cualidade das persoas e dos obxetos: o precio. Esto, ao presionar progresivamente, conduce a unha anulación das conciencias individuáis, a eliminar o elemento cualitativo nas relacións humanas e nas relacións entre os seres e a natureza. As funcións activas das persoas traspásanse para os obxetos. Esto é a "cousificación" que queda patente na novela obxetalista.

Na novela clásica os obxetos podían ter moita importancia pero non existían máis que nas súas relacións coas persoas. Pero, ao ir desaparecendo a persoa como realidade esencial e independizándose os obxetos, éstes chegan a adquirir estrutura propia e a sustituir ao elemento persoal.

Na novela obxetalista galega ésto non chega a suceder e os obxetos, por moita importancia que teñan no relato, non conseguen a independencia total do elemento humano. *A orella no buraco* e *Arrabaldo do Norte* son as dúas novelas máis representativas do obxetalismo galego.

A lingua da Nova Narrativa

A Nova Narrativa supuxo unha exploración a nivel lingüístico dacordo coas técnicas narrativas empregadas. Xulia Kristeva ao falar da linguaxe na novela actual, que relaciona coa menipeia e o

carnaval, afirma que tende ao escandaloso e ao excéntrico. A palabra "pouco a propósito" pola súa franqueza cínica, pola súa profanación do sagrado, polo seu atentado á etiqueta, é ben característica. O carnavalesco é algo popular e, ao mesmo tempo, "é esencialmente dialóxico, é decir, feito de distancias, relacións, analoxías, oposicións non exclusivas. Tal xogo é unha actividade onde o significado é un significante. No carnaval o suxeito é aniquilado: así se realiza a estrutura do autor como anonimato, como home e como máscara.

Xulia Kristeva inserta a narración actual no dialoguismo, que considera a base da estrutura intelectual da nosa época. "As relacións dialoguistas non se reducen a relacións de lóxica e significación que en sí, están privadas de momento dialóguico". "Existe xa un dialoguismo na propia lingua que é a base da ambivalencia novelesca. A novela actual é dialoguista na súa propia estrutura. Consiste na representación pola linguaxe e na experiencia na linguaxe mesma, o sistema e o sintagma".

É así como os escritores da Nova Narrativa non se limitan a representar mediante a lingua senón que inciden na linguaxe mesma e a distorsionan. Agora ben, desde o punto de vista da propiedade e pureza da lingua non se pode afirmar que estes escritores teñan feito grandes aportacións. Coinciden, en xeral, nun vocabulario pouco enxebre, no uso de castelanismos, de formas dobles, que revelan pouca preocupación pola unidade lingüística, etc. En troques é menor a tendencia diferencialista que en épocas anteriores. Son escasos os hiperenxebrismos e moi abundantes os cultismos. As páxinas destas narracións están cheas de galicismos, anglicismos, etc. *A orella no buraco* é a que rexistra un maior número, xunto cun amplio vocabulario técnico: matemático, médico e científico en xeral.

Dadas as características propias coa narración, dos temas e da situación urbana, é perfectamente normal que os escritores se viran obligados a buscar os termos necesarios noutras linguas. En galego non se topa un léxico axeitado para o contexto literario da Nova Narrativa. Os estudos lingüísticos e os diccionarios existentes dánnos abundancia léxica do mundo rural e da súa cultura; dos diferentes nomes da fauna e da flora; da nomenclatura de aparellos de traballo do campo e do mar. Pero, por outra parte, falta o caudal lingüístico necesario para unha obra de cultura moderna. Necesitamos unha lingua que nos permita movernos con seguridade no contexto do mundo actual. Esto implica unha política lingüística progresista e ambiciosa que supere actitudes populistas que contrarían o avance cultural da nosa língua e, polo tanto, dos seus falantes.

Cando os escritores tratan temas do mundo rural ou mariñeiro teñen á súa disposición un léxico rico e abundante. Observamos, por exemplo, a enxebreza da lingua de Neira Vilas, nunha narrativa que se move nos contextos labregos e cunha técnica tradicional. Outros temas e estruturas esixen un vocabulario que, por veces, non está aínda codificado no galego. Por eso a Nova Narrativa, mesmo se as súas aportacións no aspecto lingüístico non son amplias nen valiosas, incide no progreso da lingua na medida en que pon en evidencia a necesidade que ten a lingua galega de poñerse ao día como lingua de comunicación e de cultura na sociedade actual.

Reacción contra o sentimentalismo

O fenómeno da Nova Narrativa podemos interpretalo como unha loita contra o sentimentalismo que invade a nosa literatura, mesmo se chega a caír nel nalgúns momentos. O que erróneamente foi considerado como desarraigo da propia terra, ven determinado por este intento de fuxida do sentimentalismo así como de facer unha literatura urbana e de carácter universal. Contra do ruralismo que enche maioritariamente a literatura galega, lóxico polo componente da nosa sociedade pero non tan lóxico xa pola procedencia de clase da maioría dos escritores, os novos narradores emprenden unha aventura urbana, e mesmo cosmopolita, en función do cambio social que se vai operando en Galicia, da emigración e do éxodo do campo á cidade. E así unha literatura progresista non só desde o punto de vista da incorporación de novas tendencias literarias senón tamén da actualización da transformación da sociedade galega e das forzas contradictorias que leva consigo.

Discútese se á Nova Narrativa se lle pode chamar Escola ou Xeneración literaria. Penso que hai algo fundamental que une a estes escritores que é a intencionalidade. E daquí, xunto cunha comunidade de vivencias, de lecturas e de proxectos, xurde un xeito de narrar apoiado nos mesmos reflexos técnicos.

As influencias de lecturas tamén hai que telas en conta. Pero partindo da base de que as influencias artísticas non son algo arbitrario, nen un fenómeno que se dá porque sí, nen unha imitación sen máis. O artista non recolle máis que aquelo co cal se sinte identificado e que ven a revelar o que está latente dentro de sí mesmo e a identificalo coa propia idea que ten das xentes e do momento histórico que lle toca vivir. As influencias de outras lecturas axudarían, así, a revelar un negativo que posee o propio escritor.

Os mozos que descobriron Galicia en momentos tristes e sofriron o choque entre os desexos de cambio e as dificultades de conseguilo estaban en presencia dun mundo torturado de loucura, de desesperación e de alienación. O mundo kafkiano era o mundo galego mesmo. Había que buscar o castelo de Kafka permanentemente e sen saber ónde. Por todas partes estaba o absurdo da falta de identidade propia e de lingua recoñecida. Esperamos a Godot desde hai séculos nesta terra. De aquí o pesimismo da literatura galega. O escritor neste país ten que ser un conflitivo e un anguriado, como o propio Joyce, Kafka ou Bekect malditos esmagados por unha coerencia impura e inhumana. ¿Quén mellor que os galegos para vivir esta complicada e retorta vivencia do absurdo? ¿Ónde topar un mundo máis kafkiano que a situación da nosa terra? ¿Cómo buscar unha maior alienación e unha parella inseguridade ante a manipulación externa que padecemos os galegos? ¿Cómo explicar mellor esa resposta de violencia literaria, suicida e impotente, que na frustración que sentimos? ¿Qué literatura pode expresar un pesimismo máis fondo ante a vida e buscar morbosamente o feo e o desagradábel?

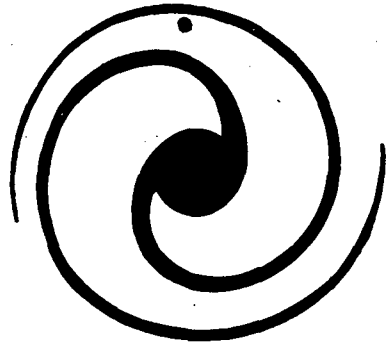
Os tolos, os alcólicos, os minguados, os tolleitos, os eivados de todo tipo que aparecen na literatura son os mesmos que enchen as rúas, as tabernas, as aldeas, as feiras e os trens de emigrantes que parten de Galicia. Infíltrase na Nova Narrativa o absurdo das situacións, da dependencia que non acaba, da espiral da loucura sen remate froito da inseguridade do pobo galego en sí mesmo e dos muros

físicos e psicolóxicos que topa ao pretender saír do cerco secular.

Desde este punto de vista, a Nova Narrativa, lonxe de ser un produto importado, cosmopolita e formalista (como se ten afirmado), é un resultado da nosa realidade e ten os alicerces nas nosas raíces históricas.

MARÍA XOSÉ QUEIZÁN

Vigo



AOS AMORES SERODIOS

I

Os vellos non deben namorarse

Os vellos non deben de namorarse. Os vellos non deben namorarse. É útil, é rentábel a especialización semántica de cadansúa construcción. Mais en galego tanto como en castelán, esa especialización é un caso de dirixismo gramatical, de dirixismo dos gramáticos. Ben está. Suposición frente a mandato. Probabilidade frente a obriga. Os vellos non deben de namorarse: semella que os vellos non se namoran. Os vellos non deben namorarse: proíbese namorárense aos vellos. Así, Castelao dixo o contrario do que quixo decir. Dixo que seguramente os vellos non se namoran, cando quixo decir que non convén que os vellos se namoren. Mais que se namoran é palmario na farsa de Castelao.

Ora, a lingua histórica e popular non lexitima a polarización sintáctica indicada. Tanto a locución de probabilidade como a de obriga aparecen construidas con *de* ou sen *de*. A expresión de Castelao pode ser académicamente errónea, mais non se opón ao desenrolo espontáneo da lingua.

Os vellos non deben namorarse. Deben considerarse dados de baixa en materia de namoro. Os vellos poden manter os seus amores de mozos. Dous vellos que tamén tiveron mocedade, que se coñeceron nun baile e que viviron amándose tolamente. Deica logo, Eleuterio. Iso está permitido. Están permitidos os amores conxelados. Supónse que o namoro agromóu na mocedade. Como o amor é un lume, se non se apaga consome ao namorado. Pode converterse en borralla e manter até a morte un morno brillar que acompañe e conforte. Éste é o amor que aos vellos se permite, o amor a carón do lar. Amaréite cando xa te non ame. A soidade de dous en compañía.

Mais un amor novo —e non hai outro amor, pois o amor vello xa non é amor— conduz ao home vello à morte, física ou moral. Os tres vellos de Castelao morren como consecuencia dos seus namoros. E iso que os tres eran solteiros cando se namoraron. A súa traxedia é puramente biolóxica, puramente natural. As súas amadas tamén eran

solteiras. Realmente, o vello que quera facer bo papel na traxicomedia do vello namorado, debe namorarse dunha moza solteira. Mais el pode ser casado, e daquela a súa traxedia será tamén social. Maior escarnio, maior ludibrio cairá sobre a súa cabeza. Se o obxecto do seu namoro é unha casada, o drama complícase, mais perdendo pureza. Por moi moza que sexa a casada de quen se prende un vello, máis val que se prende dunha doncela. A muller nova posuida dun outro non trae tanta miseria ao vello que dela se namore. Semella que nela hai xa un ponto de corrupción que sai ao encontro da corrupción que o vello representa. O máis horríbelmente antinatural é que o carcamal soñe co amor da nena, cousa, por outra banda, naturalísima, porque posto a soñar, xa que non lle é dado vivir, ¿con qué muller vai soñar o vello senón coa que mellor pode simbolizar a plenitude da mocedade femenina?

Eu coido que hai moitísimos vellos que se namoran, mais a algúns acontécelles o que ao señor Antón, que aparece en *O derradeiro amore,* de Aurelio Ribalta; o señor Antón, de quen non coñeceríamos o drama se non o coñecese o autor omnisciente, porque o vello foi capaz de aturar en silencio os acoros do seu corazón.

O home que agarda a morte, ama naturalmente a vida, e aférrase desesperadamente a ela. Dormir cunha moza, segundo din, remoza ao vello. Abisag, Abisag: mare xiado, o meu leito agarda o quentor do teu corpo. Se un é rei, ou presidente do consello de administración dunha empresa multinacional, pode doadamente achar unha sunamita. Se non, non é tan doado. Tampouco se ha de entender que o amor dos vellos remate na procura de quen lle a un quente os pes. Mais ¿quén necesitará máis quentor que os vellos? Así que me parece moi natural que os vellos se namoren, aínda que tamén é moi natural que non sexan correspondidos.

II

Asia Menor

Entre o aluvión por onde serpentea o Menandro, nos vestixios dun outeiro esborrallado pola erosión dos séculos, a piqueta do arqueólogo localizóu os indicios dun santuario. Fora unha construcción pequena, apenas unha capela para a piedade transitoria do viandante. Mais a porfía do excavador alumóu como premio testemuños preciosos dunha piedade rural e antiga. Cachenos de cornisamento, un selo de esteatita, case todos os anacos dun pedestal e, miragrosamente intacta, mesmo con abondantes restos de policromía, unha cabeza femenina de mármol. É de tamaño natural. Semella da antiguidade serodia. A cabeleira, moi curta e lisa, rube ao longo das meixelas e coroa a fronte nun topete xeitoso. As finas orellas, nas que a pedra adquire transparencias cristalinas, fican libres do pesadume do casco dos cabelos, que, peiteados en forma ascensional, son unha carexa de seda na nuca, nas fazulas, nas tempas do rosto que encadran. Rosto en que a feminidade —que xa comporta unha

esencia de mocedade— se une a unha inquietante nota de exotismo e misterio. Se cadra, o escultor non era un grego puro. Non é frecuente na escultura grega unha cabeza isolada. Esperaríamos, en todo caso, unha Afrodita arquetípica, platónica. Porque ¿qué pode ser esa cabeza senón o ídolo do santuario? Mais é unha cabeza que nos desacouga polo seu profundo carácter. Ou se cadra, a modelo foi unha mestiza, que levaba nas súas veas sangue dunha aboa que fora unha princesa frixia ou hitita; ou cicáis dunha esclava irania ou exipcia, xa recastada de semita ou etíope, serva vendida a algún sátrapa de barba purpúrea no mercado de Mileto. O nariz aínda é grego, reito e puro baixo a fronte tranquila. As capelas dos ollos entórnanse carnosas como pétalos de magnolia. Adivíñase o enreixado das longas perfebas, o profundo azul que prolongaba os vértices e asolagaba o entorno, como se o mar dos ollos rebordara o seu misterio. Mais a boca, de deseño menos subtil, de dozura máis especiosa nos seus densos pétalos, no seu celmoso cáliz, non é a boca das deusas embrulladas en peplos de liño que viñeron da Hélade. A súa froitalidade ricaz tempera a teofanía cunha tonalidade de femenina humanidade peleriña. Foi traballada con primor, e nela o mármol semella florecer cun pulo descoñecido. Non cabe dúbida que o escultor tiña perante os ollos unha boca así, unha boca real, unha realidade, se cadra unha realeza, pois estamos no tempo das antigas raíñas dos tronos helenísticos. Rendéuse a esa realeza, a esa realidade. Cicáis era un mestizo. A súa xenialidade residíu en esquecer o esquema ideal e realizar en mármol a realidade, a realeza que afroaba aos seus ollos. Nun sorriso a beizos pechados que paira como unha ave por ceos moi lonxanos à armonía do helénico. Como unha araxe de donda brincadeira, de agarimosa ironía, invade as fazulas e modélaas en goios e pregas que humanizan a divindade e dan pulo olímpico, infundindo un cordial respeito relixioso, a este intenso rosto de moza real. Na nuca hai unha inscripción. Moi breve. Aos amores serodios.

III

O POETA

À noite, à cea, no hotel, Erik tiróu unha folla. Era un poema que lle inspirara a cabeza de mármol.

O teu cabelo curto de rapaz.
As nenas dos teus ollos, dúas negriñas
que se erguen, entre escumas, do seu baño,
a sorrir, maliciosas, docemente.

A brancura do rosto, candidata
ao imperio da brancura, mármol, neve,
leite, marfín, lúa, alabastro, lirio.
E sobre o ceu desa brancura nidia,
sobre esa branca luz sen nódoa, a ave
da túa boca, tinxida de solpor.

De delicada prata,
de auga callada e fría,
de cisne que amóu Leda,
loto carnal, o colo.

Por este talo de cristal
corto a fror do teu rosto, decapítote.

Chámome Euríloco, fillo de Anaxímenes,
rodio. Aprendín a traballar o mármol
no obradoiro de Euribio.
Son aprendiz aínda.

Piadosamente,
detéñome no arranque do teu peito.

Máis adiante faréite en busto, e logo
de corpo inteiro, cando esté eu maduro.

Mais só a cabeza agora.

Hei de ir por partes. Non teño experiencia.
¿Cómo reflexaría
no espello branco e duro
a túa realidade?

Moitas veces na praia solitaria
ou na linde da fraga, nos meus brazos
tiven a fillas de pastores,
mozas morenas de alapada pel.

Na area deseñéi
o calco dos seus corpos.

Máis é a primeira vez que ouso esculpir
a imaxe dunha deusa.

I V

Consideracións críticas

Un poema sobre unha reliquia arqueolóxica non é unha explicación científica. O poeta selecciona os elementos da realidade para crear a súa poesía. Mais ¿qué pensar da inscripción que na delicada nuca da deusa, baixo as graciosas placas dos seus curtos cabelos, semella unha adicatoria? ¿É da man do escultor? ¿Da dun devoto que a grabóu tempo andado? ¿Ia esa preciosa cabeza, esa sagrada imaxe, a estar a mercé do primeiro estilete visitante? Decerto o escultor ou o oferente, en pequenos e lixeiros caracteres cursivos, tra-

zaron esa lenda, da que o poeta prescinde. ¿Aos amores serodios? Non foi un aprendiz, non foi un mozo o que afinóu até o indecíbel a curva do queixo, o que difuminóu até o límite a ollada inxenua, sabia, infantil, madura desa feminidade divina. Unha primavera que é xa estío, un estío que é aínda primavera: a feminidade no seu cume apreixada como unha pomba no meridiano do seu voo. O cincel escorregóu como unha delicada carexa, como unha ternísima elexía por aquelas meixelas, por aquela fronte, polo colo aquel. Aos amores serodios. Non foi un aprendiz, non foi un mozo. Foi un grande artista descoñecido, na plenitude do seu xenio, na declinación da súa vida, quen labróu esa cabeza de muller, na que, cun sabor de realidade singular desusual na estatuaria grega, triunfa, endebén, o símbolo da feminidade, o símbolo da mocedade, na ledicia da perfeición e na saudade do adéus.

V

HÉLIA

O teu cabelo curto de rapaz. Con palabras análogas —son palabras tan vulgares— acho o verso de Larsson na prosa de Vergílio Ferreira sobre a que, neste xullo frío, anubiado e sen sol, da costa portuguesa, proxecto os meus ollos na praia. Unha praia do norte, esfumada entre a brétema, non a praia do sul, cintilante de sol, onde Helena, onde Hélia, co seu bikini branco, veu do fundo do mar. ¿Ése vello con cincuenta anos? Helena envellecéu. As louras envellecen máis cedo. Júlio, se non é vello, é suficientemente anormal —é escritor, anque desexaría ser animal— para prever a vellez. A súa filla rállalle. A súa muller rífalle. Ve vir, rápida, a sombra. Reinventar a vida. Agora Helena chámase Hélia. É case o mesmo. O escritor vai perseguir a Hélia polo laberinto do tempo, nas salas de exposicións, nas salas de conferencias, e non vai atopala, depóis que a perdéu. É ridículo un home apaixonado. Non fale de paixón, senón de fixación: é máis científico. Hélia lía a Freud, era da oposición nos tempos anteriores à revolución dos cravos. Nesta complexa novela, Júlio Neves, o autor de *Revelação* e *Nada*, esconxura aos seus demos, como Castelao. Mais o esconxuro do personaxe de Ferreira ten o carácter dun sortilexio, dunha catarse, dunha purgación da pezoña da vellez, dunha psicoterapia pola liberación da cárrega do subconsciente. Júlio e Helena cean na súa casa na noite calurosa. Ela tardóu en regresar ao lar: atopóu unha amiga. Pon a cea a quentar. Cean. Mais Júlio, o tabaco e o uisque, non ten apetite. Helena fala da súa filla e do seu neto. A Hélia vai ter o segundo fillo, ao que semella. É de supor que está casada. Júlio non é tan anormal. Ambos envelleceron. Están sos. Anoitece. Ela séntase perante a televisión. El imaxina.

Hélia. Como outrora Helena, vea surxir da escuma. Remontar a vida. Divindade marítima e solar, a dozura da súa anca delicada, a insolencia do seu ventre liso, a suculencia da súa garupa redonda, o cintilar da súa coxa asoellada. Con óculos, con próteses dentáis, co

coiro cabeludo perdendo protección, ¿cómo ver esa luz, cómo morder ese froito, cómo soportar esa choiva de lume? Posuirás a Hélia na dourada praia, cabo do mar azul, baixo o esplendoroso sol. No areal da túa imaxinación mísera, cabo do océano da túa amargura fantasiosa, baixo os raios do teu lume mentido. Aínda así, para perdela logo. Crispado o teu brazo, no meu pescozo, e a túa man. Mais se Helena foi vida, Hélia é soño. Helena fora de tempo. Prazo saído. E o soño é o contrario da vida. Endebén, se un é escritor pode escreber a súa novela. Se es vello, ou espírito ou acabóuse. No leito conxugal dormes con Helena: só dormes. No leito da páxina branca que é o teu areal de hoxe, soñas con Hélia: só soñas. Soñas porque o sol se puxo. Soñas porque anoitece. Anda, ponte os óculos.

V I

A elexía de Marienbad

Señor Conselleiro, apéese do seu veículo, dilixencia burguesa ou carroza ducal. En cada paraxe do camiño beba unha cervexa e escreba unha estrofa. Vosa Excelencia é un fremoso vello; o cabaleiro anciano, como ela o chamaba. Eckermann, que o veu morto, nolo acredita. O puntual notario ficóu asombrado da beleza do deus. Aínda así, Ulrike chamábao o cabaleiro anciano. Tamén ti posuiches fáusticamente a Helena. Mesmo foches home para procreares a Euforión. Oh, fremosa crianza, fillo de semideuses. Mais os que aman os deuses morren cedo. Endebén, os beixos de Helena, como un lume protector, déronche unha olímpica lonxevidade. Kätchen, Friederike, a outra Friederike, Lili, Lotte. e outra Charlotte, Minna, Marianne..., tantas, e —¿por qué non?— Christiane, mais que para Bettina, a musa, fose —a pobre obreira, a pobre criada, a pobre nai, a pobre muller— indigna do teu manto de rei. Mais o Duque gostaba dos amores legáis. Moitas amaches. Fillas de reverendos ministros luteranos, prometidas de serios funcionarios, esposas de asisados amigos. E as que soñaches. ¡Tan fremosa, Philine! Helena estaba en todas. A brancura de mármol da cabeza que achamos nun outeiro de Xonia ¿non é a nidia brancura da que nacéu da aperta de Leda e o cisne Zeus na ribeira do Eurotas? Helena é Afrodita, e a penuxe da ave é a foula das vagas. Excelencia, o eterno femenino. Gretchen, Otilia, Eva; non vos dou lecer, non vos dou vagar. Agora Ulrike. Señor Conselleiro, máis que septuaxenario. Ulrike, derradeiro amor se morro agora. Anque os vellos non deben namorarse, ¿cómo evitalo, para qué evitalo? Excelencia, aínda que Ulrike refugue o honor de ser Frau von Goethe, sempre poderedes escreber unha elexía, torneando as estrofas no camiño, pasándoas ao papel en cada pousada. Señor Conselleiro, a cabeleira loura, os craros ollos, a pel nidia de Ulrike, a súa doce voz de valquiria cristiana que melifica os grupos consonánticos da lingua de Lutero. Se vives, has ter tempo para esquecer a Ulrike. E noutro balneario haste prendar dun pelo negro, uns ollos

nenos, unha boca ardente. Se callar, unha fada meridional, apenas núbil. ¿Será Mignon chegada à pubertade? ¿Coñeces o país onde frorecen os limoeiros? A Italia da túa mocedade, as elexías de Roma, os epigramas de Venecia. Fausto, a intercesión da que te amóu na terra, rompéu o pacto demoníaco. ¡Astrucia anxélica! ¡Astrucia femenina! Baixo as pregas do manto de María, Fausto, redimido, recobra a súa vellez. E, redimido e todo, ¿non repetirá ¡Helena! con música de Boito? Como a araxe que sopla desde os Alpes, como a néboa que se ergue desde o Danubio, unha doce frialdade marmórea vai xeando o corazón do poeta. En cada pousada do camiño, unha estrofa de amor. Ulrike agora. Helena sempre. Un fremoso petrucio, Goethe. Mais os vellos non deben namorarse.

VII

Fin de viaxe

¿Hai cuarenta anos? ¿Cincuenta? Éramos seis no hotel. A derradeira cea. Partimos amañá. Dúas donas. Mozas; ningunha trinta anos. Unha con esmeraldas nas orellas. A outra cun brillante no dedo do corazón. Os seus maridos: os dous, competentes arqueólogos. O poeta: Erik Larsson. E o grande mestre —querido mestre, admirado profesor—, cos seus setenta anos, dúas veces divorciado, tan baril, tan seguro, tan indolente, doce às lufadas, incansábel no traballo, irónico perante as mulleres. E máis eu, o máis novo, o secretario do equipo, o aprendiz de filólogo, o aprendiz de home: ninguén.

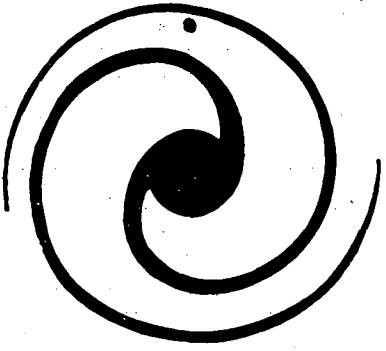
Cintilan as esmeraldas cando move a cabeza a dos inmensos ollos de veludo, húmedos e abisáis. Arripíase a torneada man de prata que enfeita o brillante cando a roza outra man. ¿Cál? Non a miña. Teño apenas vinte anos. Larsson semella dormir. Elas celebraron o seu poema. As dúas teñen unha vaga semellanza coa deusa. Ou, se cadra, eu a soño, pois as dúas poboan os meus soños moitas veces. Ninguén ten aludido a esa semellanza. Como raíñas helenísticas, Cleopatra e Berenice, ¿para quén se enfeitan? Erik cultiva a poesía. Fica descartado. Eu, se me falan, palidezo, trabúcome, entrambilícome, topeño. Para min son deusas, e prefíroas à que achamos no outeiro, porque non son poeta. Dos seus maridos non agardan novedades. Podían cruzarse as vidas das parellas. Mais os dous son arqueólogos, da mesma escola, brillantes discípulos do mestre, namorados da arqueoloxía, da mesma aplicación, vellos amigos. Non se notaría a troca.

¿Para quén se enfeitan? ¿Será para o mestre, o grande vello, o anciano cabaleiro? Éste ergue a súa copa no derradeiro brinde. Está en pe, é o máis alto de todos. Todos en pe. El avanta a súa copa cara as copas das donas, que tenden os seus brazos espidos. E chocan as tres copas. El choca a súa copa coas copas das mulleres, nun so choque. Non coas nosas. Para el, para elas, non existimos nós. E di: Aos amores serodios. Cintilean as esmeraldas; trema o brillante; hai

un vibrar de brazaletes, de colares, de ollos negros, de risos. Rin as mulleres, ¡con qué felicidade, con qué música! Un instante depóis, rin tamén os maridos. Bebemos todos. Larsson lentamente, indiferente. Eu, confuso, co corazón a bater, esganándome. Tranquilo o mestre. Elas, excitadas, embriagadoras, fremosísimas.

Aos amores serodios. Cleopatra, Berenice... *Mais où sont les neiges d'antan?*

R. CARBALLO CALERO
Santiago



A ESCALADA

A familia

A cidade extendíase ao pé da montaña. Ofrecía un aspecto singular: mosaico de riqueza, miseria e medianía. Luxosos edificios, case pazos, contrastaban con chabolas miserentas, costosísimos automóveis contrastaban con escanastrados carromatos, traxes elegantes e finos contrastaban con vellos farrapos, estómagos cheos contrastaban con estómagos valeiros, doentes atendidos contrastaban con doentes desatendidos, comodidade contrastaba con sofremento... inxusticia, inxusticia, inxusticia.

Unha familia de crase meia arredor dunha mesa calaba. O home seco e osudo afundía a súa cabeza nun xornal, a muller cosendo botáballe de vez en vez desconfiadas olladas. Ambos e dous, protagonistas dunhas vidas metódicas e monótonas. O mundo convencéraos de que o seu deus era o diñeiro. Agora que gozaban de certa folgura, amedoñados por un porvir que puidese afundilos, seguían amoreando diñeiro sin disfrutalo en absoluto. Os fillos, Euloxio, Xosé, Francisco e Rocío, de curta edade, engulipaban sorrintes uns pasteliños que o pai trouguera da tenda. El tendeiro; a súa muller costureira. Ambos abondo cansos pra falar. Era o tributo co que pagaban ao seu deus: un cansacio, unha apatía, un morrer en vida. Ouvíase o son dos nenos engulindo, rindo, empapuzándose, e un lonxano rumor continuo e apagado do que ninguén parecía decatarse. O reló deu nove badaladas.

—¡Á cama, nenos!, boas noites.

Os maiores quedaron sós. Revisaron as contas, fixeron cálculos, un minúsculo erro, un pequeno cabuxo, reconciliación e...

—Boas noites, deica mañá.

Pensaban que co seu mudismo case total aforraban unhas enerxías, que co seu traballo que co seu diñeiro poderían producir diñeiro, máis diñeiro. Durmíronse confortados pola idea de que todo o facían polos seus fillos aos que lles querían dar o mellor, e con esto excusaban o seu comportamento. Tanto o sono de un como o do outro foi desasosegado.

Pasaron dez anos. Os pais, xa envellecidos, traballaban menos e falaban máis. Comezaban a preparar aos seus fillos pra, un día, comunicarlles os seus destinos. Cando detiñan a súa conversa podía ouvirse un lonxano zunido. O tempo pasaba rápido pra os mozos e paseniño pra os pais. Pobres rapaces, qué pena, axina o seu tempo rápido e inconsciente, comezaría a se trocar nun tempo lento, pesado, esmagante no que de seguro rematarían afogándose como lle ocurría á maioría. Terían daquela que levar un pesado reló ao pescozo. Poderían medir a súa podencia, comparala coa dos outros, forzar os seus meios, destruir o seu humanismo, afundirse realmen-

te nun caos de sensacións e pensamentos desagradables e fedentos. ¡Qué noxo!

Aquel día chegóu. A familia toda arredor da mesa. Os rapaces atentes pra escoitar algunha nova importante.

—Fillos, comeza o pai, a vosa nai e máis eu agardamos que acadedes un brillante futuro. Teredes que vos esforzar. Pensade no moito que gastamos pra axudarvos. Sodes como unha inversión. Unha inversión ten que producir beneficios, do contrario é inútil.

—A vosa obriga é manter a honra da familia, e ésto acádase atinxindo unha boa posición, engadíu a nai.

—¿Ónde?, preguntóu Xosé.

—Na montaña, respostáronlle os pais a coro.

—¿Ónde?, preguntóu Francisco.

—Na montaña, respostáronlle.

—¿Ónde?, preguntóu Euloxio.

—Na montaña, respostáronlle.

—¿Ónde?, preguntóu Rocío.

—Ti non tes que acadar ningunha posición, falóu a nai; un home atinxiraa pra ti. Ti terás que xudar na casa.

A rapaza quedóu extrañada por aquela diferenciación, tamén os seus irmáns. Despóis pensóu irreflexivamente: máis comodidade se non pode pedir. Quezáis máis tarde se decatase da súa situación. Pra elo abondaba tan só con se plantear un par de preguntas. Craro que os únicos que se facían preguntas eran os nenos pequenos, os tolos e os millonarios excéntricos. Os demáis aceitaban, non puñan en dúbida o establecido, do contrario o peso da xusticia podería esmagalos.

—Anda Rocío, ven comigo. Nai e filla saíron da habitación.

Os rapaces estaban sorprendidos.

—Teredes que rubir. Pídovos que o fagades ate unha altura de K metros. Tódolos pais que queren aos seus fillos pídenlles ésto. Ao atinxir esa altura a vosa posición entre as persoas da cidade será notable. É un nivel fantástico, tanto no aspecto social como, ejem, no económico.

—¿E si non queremos?, preguntóu Xosé.

—Esíxovolo, non quereredes disgustarme; ademáis, non é ésta unha cuestión de gostos sinón unha empresa ineludible da cal pende o voso futuro benestar. ¿Qué me decides?, ¿queredes disgustarme?

—Non papá, respostaron Francisco e Xosé. Euloxio non contestóu, distraírase.

—¿E ti, Euloxio?, carraspeóu o home.

—Sí, dixo espertando.

—¿Sí qué?, preguntóu o pai erguendo a voz.

—Dacordo, dacordo, exclamóu o rapaz.

—Agora pensade no que vos dixen.

Quedaron pensando en silencio, nun silencio profanado por un lonxano rumor. Cando marchóu o pai comezaron a pensar en voz alta. A montaña, qué aventura. ¿Non vos asusta un pouco? Bah, é o medo ante algo que non coñecemos. Foi entón cando Euloxio lles dixo:

—Escoitade, ¿non ouvides un rumor? Paréceme un laio. Hai unha tempada que non me sai dos ouvidos.

—Sí, dixo Xosé, será o vento. Sempre está a soplar.

—Eu nono escoito, respostóu Francisco, estaréi algo xordo.

Cando volvéu o pai preguntáronlle si ouvía o rumor, e o home con poucas ganas de emprestar atención pediulles que se deixasen de parvadas, e ensinoulles o material que para a escalada mercara. Os mozos ilusionáronse moito, de súpeto, ao ollar aquelas botas, chaquetas, mochilas, cordas, picos, etc., etc., que terían que empregar.

—Mañán levareivos á montaña. Boas noites.

Os rapaces durmiron esperanzados. Rocío apaciblemente resignada a quedar na casa. O sono do matrimonio foi desasosegado.

No silencio misterioso da noite un rumor apagado.

A montaña

A montaña, gris e negra. Grandes penedos de afiadas arestas, algunhas erbiñas valentes. A montaña, volumosa, con gran aspecto de soedade. Moita altura, tanta, que o seu bico coberto por nubes nunca era visible. Polas súas abas e entre homes de diversas edades corrían regueiros de suor, mexo, merda licuada e sangue. Pulmón doente ao que cada home, según a súa condición, pagaba tributo. O alento entrecortado, os berros de dór e de raiba, os cortantes brados de venganza, o cinismo rebordante, os laios do esprito rachado, que eran guindados ao ar, xuntábanse pra formar un son único, un rumor, un laído inaturable. Canto de olas nun mar podre.

Ao pé da montaña, mozos que se dispuñan a rubir. Pobres, medios e ricos. Pobres espidos e escuálidos que, coas súas longas unllas e os seus dentes mouros rañaban o penedo e cos seus corpos secos pintábano de sangue. Medios, cos seus equipos de alpinismo acometían á montaña seguros das súas vidas pero tremorosos do esforzo que terían que facer. Ricos, enfundados en traxes especiáis, dispuñan dos meios máis modernos, como por exemplo uns aparellos propulsores fruto da técnica máis avantada.

A pouca distancia de alí estaba a nosa familia. O pai dando os derradeiros consellos. A nai e Rocío axuntando cousas a seu redor. Francisco interesado. Xosé contrariado. Euloxio distraído.

—Bueno fillos, deixámosvos. Cumplide co voso deber: altura K, altura K, altura K. Rocío, ímonos.

—Adeus irmáns. Sorte.

—Adeus.

Afincaron as súas ferramentas na montaña e comezaron a ascensión. Atopáronse por vez primeira extraños e molestos nun mundo clasista. Os ricos rubían con comodidade, eles con relativo esforzo e os pobres esbarando e feríndose por falla de meios. É inxusto, pensaron, e seguiron rubindo.

Olladas indiferentes e olladas con algo de odio cruzábanse unha vez e outra. Palabras enveliñadas ouvíanse por doqueira. Sorrisas alporizadas. Acenos hipócritas. Ollos de superioridade. Ollos tristeiros con relustres de venganza. Alentar rápido. Toses secas e fondas. Bascas contidas. Rumor en crecemento ao que xa estaban contribuíndo. A noite caíu como un sedante, apagóu as luces das olladas e pechóu as bocas. O rumor, máis baixo, seguía a ouvirse.

Os nosos mozos xantaron algo. Ergueron os ollos ao ceo e atoparon grande alivio nas estrelas. Algunhas semellaban apagárense e acendérense intermitentemente. Era como un mensaxe indescifrable que cada quen podía entender como quixese. Pouco máis

tarde uns nubarróns barreron as estrelas. A escuridade foi absoluta. Intentaron durmir.

Euloxio

—¿Qué fago aquí? Qué desagradable. A vida non pode ser así.

—É lei de vida, dí o seu pai.

Non, non tes razón, é lei feita por homes. ¿Quénes a inventarían? Malditos. Bueno, eles e todos os que a aceitan. Eu non, pero estóu aquí. ¿Transformareime en monstruo? ¿Estará o fallo no home? ¿Estará na lei? "Todo home ten o dereito e a obriga de rubir á montaña ate a altura que libremente determine pra ampliar o coñecemento do mundo que o arrodea". Creo... creo que está nos dous sitios. Por unha banda a lei coarta a libertade; por outra banda os homes, que estragan a igualdade, fan desaparecer a libertade que pode quedar dentro da lei. O xusto sería que todos dispuxésemos dos mesmos meios. Habería que facer un reparto dos bens directamente proporcional ao auténtico esforzo e ás auténticas necesidades de cada individuo. Éste limaría as diferencias entre as crases. Tenderíase a unha crase única. Fantástica. ¿Seríamos ceibes? Non. Teríamos que nos someter a un estricto control. Sí, dentro da igualdade.

—¡Comunista! ¡Roxo! ¡A vergoña da familia! ¡A nosa honra lixada!

Deixádeme en paz. Rocío, síntoo. As mulleres, inferiores. ¿Por qué? Igualdade, libertade, libertade, igualdade. Qué difícil conseguir as dúas. Imposible. Pero non estamos conseguindo ningunha. Si actuásemos libremente...

—¡Anarquista! ¡Vasnos matar a disgustos!

Si actuásemos libremente a igualdade sería imposible. Imposible. Ademáis, libertade e libertinaxe, ¿cómo saber cando pasas da unha ao outro? ¿A libertade ten límites? Non, non pode. O libertinaxe é libertade pero hai que conseguir que esa opción non seña elexida por ninguén. Entón coártaselle a libertade. Qué difícil esto da libertade. Está moito máis craro o da igualdade. Imos ver, coa lei podemos conseguir igualdade. ¿E libertade? Moi parcial. A que queipa na lei. Algo é algo.

—¡Comunista! ¡Anarquista! ¡Comunista! ¡Comunista!

Durme Euloxio, repón forzas pra mañá. Imposible durmir nun penedo encaixado nas costas, con ese zunido, con estes pensamentos. Verbo deso de seguir a me esforzar aquí xa veremos. ¿Qué dixen? Sí, díxeno, xa o dixen.

—Fillo, o teu deber.

¡Calarás! ¡Calarás por favor! ¿Nono entendes?

—Qué dór de cabeza, dixo Euloxio en voz alta. Esto é un noxo. ¡Qué vida!

Tardóu moito en se durmir. Ao pouco tempo de o conseguir pesadelos invadiron o seu soño.

—Non quero comer eso, decía.

—¡Pasóu! ¡Pasóu!

Xosé

Esta situación é inxusta e incómoda. ¿Qué postura tomar? Verbo do que de inxusto ten non podo facer nada. Dentro duns anos, cando consiga a altura K estaréi en condicións de loitar contra este

sistema. Non señas inxenuo, cando obteñas a altura K volverás á cidade convertido nun persoaxe de importancia e a túa comodidade levarate a deixar as cousas como están e a tratar de disfrutar egoísticamente da vida. Non, eso non. Os meus ideáis, a miña concepción da xusticia. ¿Será posible que cambee tanto? ¿Poderán os anos que pasaréi na montaña darlle a volta ao sentido das miñas ideas? Aquí teréi que me defender contra as agresións. Os golpes modifican. Nono permitiréi. ¿Qué debo facer? Un aillante rápido... imos ver... indiferencia, sí, indiferencia, marchando. Será a miña arma segreda. Agora debes durmir, non te deixes arrastar polos teus pensamentos, é abondo, debes descansar pra poder erguerte mañá rebordando enerxía. Sí, teño que durmir. Qué incomodidade. Non sei porque non mando todo esto á merda. Calma. Este paso cómpreme. Cando remate teréi aínda tempo dabondo pra actuar. Esto non se atura doadamente. Tes de facelo. Emprega a túa arma segreda omnivalente. Non podo parar de pensar, opinións xurden no meu interior. Desexos de romper radicalmente con esta situación, esbozos de rebeldía activa. Indiferencia, pecha o grifo. Abaixo sensacións, abaixo pensamentos. Ríndome a tí. Realmente durmiuse cos ollos abertos. Soñóu que fixera os planos dunha xigantesca ponte pero que se non estrevía a construíla porque lle parecía perigosa. Quedóu entre dúbidas.

Francisco

Eses ricachóns cos seus motorciños ventilándome os fuciños. ¡Puag! ¿Quénes se creen que son? Si pensan que nos van impresionar están moi trabucados. Je, con que facilidade, elegancia e finura ruben. Non me encolleréi o máis mínimo, todo o contrario. Non saben quen son eu. ¿Quén? O que se fixa un proiecto e o realiza; o que pensa na realidade como único meio sólido; o que quere conseguir a perfeción co seu sacrificio no traballo; o que olla a vida como un campo de batalla, os que ganen vivirán. Poréi a proba a miña capacidade. Faréi un esforzo supremo. Val a pena. Vaia sorpresa que lles daréi a todos. Subiréi como a escuma. Proiecto. Primeiro paso: atinxir a altura K. Segundo paso, ¡qué sorpresa! ¡qué sorpresa!: seguiréi implacable, omnipotente. ¿Chegaréi ao cume? ¿Poderéi descobrir as incógnitas do mundo? Debo facelo. Pagaréi calquera precio. ¡Ah!, a satisfación que teréi compensarao abondo. Eu sabio, ditoso, superior entre os homes. Mañá a loitar. Guerreiro valente. A espada desenvainada. O escudo disposto á defensa. Avance dun poder. Paso a paso. Tanque indesviable. Eu, tanque, como un tanque. Obxetivo fixo. Aviso: "O importante é pensar axeitadamente no momento oportuno". Sí, eso fago. Agora durmir é o axeitado. Sí, durmir, quero durmir. As condicións non son moi favorables. Durme. Sí, xa me durmo...

Soño cunha infantil venganza dirixida contra uns mozos que o miraran con cara de desprecio. El poñíalles na comida unha purga. Ríase ao ollar as súas caras conxestionadas e os seus retorcementos. Despóis voltaba a se repetir o soño. Unha vez e outra repetíase e repetíase.

O tolo

Amencéu toldado. Facía frío, os pulmóns da montaña redoblaron o ritmo respiratorio. Cuchicheos, chaveos de dentes, sospiros, inte-

rrogantes, cospiracións, aumentaban a densidade do ár facéndoo pesado.

Un cheiro infernal batéu no olfato de Euloxio. Procedía dun novo regueiro de merda e sangue humanos que pasaba a unha beira do rapaz e que sin dúbida nacera aquela noite nalgún recanto do alto montañoso.

O rapaz con bascas polo cheiro. A visión daquelo afectoulle aínda máis.

Os seus irmáns que aturaban a situación non sabían como axudalo. O fedor meteuse rápido no rapaz. Sentíase invadido e afogado. Euloxio gomitóu a comida que tiña no estómago, e gomitaría o estómago e todo el de non tomar decontado unha determinación.

—Márchome, dixo.

De súpeto ollóu o seu camiño moi craro. Baixaba a grandes alancadas. Todos quedaron ollándoo aglaiados. Algúns sentiron envexa.

(Francisco) —Nono entendo.

(Xosé) —Eu sí. En realidade un pouco.

Francisco e Xosé estiveron dacordo en que non se debía ser tan mol nun mundo tan duro.

Na súa carreira e a uns metros do pé da montaña batéu nunha pedra. Desde ese punto caíu rodando. Arrastóu pedras. Sentíu renxer o armazón do seu corpo. Perdéu o coñecemento. Nubes brancas e brillantes abalábanse a seu redor. Instantáneamente algunha cór desaparecía no branco. Debo estar soñando. Quero despertar. ¿Qué me pasa? Esto non me abandona. Ao cabo dalgúns minutos recobróu o coñecemento. Abríu os ollos. Teito azul con adobíos dourados. Sentíu a comodidade do leito. Tratóu de se incorporar. Nese momento aparecéu un mozo vestido impecablemente.

(Euloxio) —¿Ónde estóu?

(Mozo) —Na miña casa. Recollinte inconsciente ao pé da montaña. Crebache unha perna. Non te preocupes estate a coidar o doutor Casio. ¿Cómo te chamas?

(Euloxio) —Euloxio. Gracias. ¿Cómo é que non estás na montaña?

(Mozo) —Podo permitirme esa rareza, a miña familia é archimillonaria. Sinto que te caíras, debe ser terrible eso de ter que volver a comezar.

(Euloxio) —Non volvo a comezar, e non cheguéi ao chan por simple accidente, xa estaba baixando cando me caín.

(Mozo) —Qué valente. É mellor que te cures rápido. A meus pais góstalles que haxa boas accións pero non lles gosta verte ahí. E eso que non saben que és un desertor. Si chegasen a se enteirar, o meu pai collería os cans, un antigo fusil, avisaría aos seus amigos e marcharían a che dar caza. A xusticia recompensaríaos. Vou facer como si non soupese nada do que me dixeche. Tiveche sorte comigo. Ejem, estóu no camiño da santidade.

(Euloxio) —Gracias.

Entróu o doutor Casio e entablillóu a perna de Euloxio.

—Con esto podes andar e subir igual. Podes quitalo despóis de X semanas.

Deixárono soio. Quedóu mirando o azul do teito. Era máis belido o do ceo. Unha nube. Moitas. Escuridade. Unha treboada. Lóstregos e tronos. Seus pais creerían que se atopaba na cidade invo-

luntariamente, por accidente, que voltaría á montaña. Eso nunca. Penso na vida. Qué ben se estaba alí. Adurmilouse. Pasaron dúas horas. Inda adurmilado escoitóu voces. Abaneaba a cabeza. Prestóu atención. Meus pais. Na habitación contigua. Brincóu do leito como un robot. Coxeando por mor da perna entablillada achegouse a unha fiestra. Abriuna. Saíu a un xardín. Atravesouno o máis rápido que puido. Remataba de traspasar a verxa de saída cando sonóu un berro ás súas costas. Volvéu a cabeza. Persoas naquela fiestra. Colleranme. Ouh non. Andivo. Agachouse na caixa dunha camioneta á espera da noite. Moi inquedo, ouvíu pasos que repetidamente se achegaban e despóis esfumábanse. Lembrouse de cando era pequeno e xogaba aos escondites. Ao cabo sempre o alcontraban. Esto non lle gustóu. Tratóu de pensar noutra cousa. Debo irme moi lonxe, moi lonxe.

Cando a escuridade foi absoluta marchóu con paso atariñante. As súas pernas levárono ao campo. Qué paz. Escoitóu os sons dos animáis, o do vento e miróu as estrelas. Un paxaro pousouse no albre baixo do que descansaba Euloxio e parecía miralo con curiosidade. O rapaz decatouse da presencia do paxaro e preguntoulle:

—¿A tí déixanche elexir?

(Paxaro) —Tí tes que elexir. Si non che deixan non lles fagas caso. A túa vida, inda que condicionada, pertenéceche.

(Rapaz) —Gustaríame ser paxaro e voar alto e ceibe no ceo azul.

(Paxaro) —A mín gostaríame ser home e sentir na miña pel os múltiples contrastes dos que é dono o ser humano.

Parolaron e parolaron ate que Euloxio se durmíu.

A Xusticia

Manaba do pazo de xusticia. Era éste un edificio enorme. Construído con bloques de pedra polida, de afiadas arestas que o tempo non suavizaba. Dous pisos de altas paredes e grandes faiados. Pequenas fiestras colocadas con grande orde, puntos nas estesas paredes. Pesada porta de ferro que se abría e se pechaba como válvula monstrosa accionada por correntes humanas. Alcantarilla que verquía as súas augas suxas nunha mar contaminada. No seu interior longos e escuros pasillos conducían a infinidade de habitacións. As cárceres, situadas no primeiro piso, atopábanse case valeiras. Algún preso simbólico daba voltas na súa cela. Un carceleiro moi coidadoso deixaba ouvir os seus pasos. Ex-presidiario como case tódolos carceleiros. No segundo piso: pasillos cheos de persoas apresuradas e desorientadas afogadas en papéis; despachos nos que os delegados da xusticia con movementos de tartaruga rían entre sí e, sin abrir a boca, explicaban algo ao visitante. A idea do orde e a xusticia semellaba ter mirrado as súas coalidades humanas. Sentíanse xusticia. Trataban ao público amable ou groseiramente en función da condición de cada quen, adiñeirada ou pobre. A súa liña xeneral de comportamento era despreciativa.

Nun despacho calquera: varios homes vestidos de negro, con anteollos e cara de retrato vello. Uns, nas fiestras outean con telescopios a cidade e a montaña, moi especialmente a montaña, os homes que ruben. Outros, sentados diante de pesadas mesas escuras, rechean papéis según os datos que reciben dos observadores.

(Observador) —Fulano chegóu á altura X, e á altura Z, e á altura K, e... etc.

O escribano escribe o correspondente documento que o fulano pode pasar a recoller cando queira.

(Observador) —Aquel desfarrapado, fulano de tal, morréu de fame, ou foi esmagado, ou caíu e esnaquizouse, ou... etc.

O escribano prepara a acta de defunción e "que a terra che seña leve". Enteiráronse, craro está, de que Euloxio baixóu antes de atinxir o mínimo establecido e o escribano preparóu unha citación. Como o rapaz non se presentaba foi preparada unha orde de búsqueda.

Nos faiados, sobre papéis amarelecidos e tinteiros secos, unha capa de pó e bichos. Alí o pó repousaba, non como no resto do edificio onde non paraba de abrazar ao ár. Alí os vellos papéis, ameazados polos bichos, proba da antigüedade do sistema.

A captura

Euloxio, consciente de que o andaban a buscar, camiñóu e camiñóu. Atopóu algunhas casas. Estaba famento. Chamóu a algunhas portas. Unhas, as máis, abríanse desconfiadas. Soio nunha casa lle abriron e interesáronse por el. Axudáronlle moito. O mozo seguíu o seu camiño esperanzado pero disgustado porque o seu destino impedíalle quedarse alí. Ben lle gostaba fuxir pero non lle deixaban outra alternativa. Camiñóu e camiñóu. Día e noite, día e noite. Non quero volver a esa vida apodrecida, rexida polas diferencias entre os homes. ¿E a escalada? Fantástico meio pra lixar o esprito e perpetuar as diferencias, tal como se leva a cabo. ¡Ai!, pero a inxusticia e a maldade son moi rápidas. Aquel día comezaran a circular retratos seus, en cuia parte inferior líase: *Búscase. Recompensarase a quen o entregue.*

Euloxio viuse de súpeto perseguido por unha moitedume de persoas que competían por atrapalo. Tivo a impresión de que, ás súas costas, era o mundo enteiro o que o perseguía. Con grande raiba por non poder correr máis, por mor da súa perna, atopouse segundos despóis acorralado por cinco individuos. Mentras tencionaba desasírese deses señores notouse ouxeto de observación do resto dos perseguidores. Atárono de pes e mans. Como un paquete parlante metéronо nun coche. O rapaz desesperado.

(Euloxio) —¿A ónde me levan?

(Capturadores) —Ao pazo de xusticia.

(Euloxio) —Pero, eu non llo entendo. ¿Por qué fan vostedes esto?

(Capturadores) —Somos uns cidadáns cumplidores do noso deber.

(Euloxio) —¿Qué fixen? Contesten.

(Capturadores) —Algo faría. Deixe de falar e resérvese pra o interrogatorio.

Soio quería vivir a miña vida. Eso non é un delito. Trabucáronse, está craro. ¿E si te enredan con calquera parvada? Debo conservar a calma. Eu non cometín ningún erro, o fallo foi da xusticia. ¿Estaremos chegando? Sí. Que gris e frío. Malestar no estómago. Sequedade na boca.

(Capturadores) —Entre nesa habitación e agarde. Dentro dun momento virá o seu abogado.

(Euloxio) —¿Qué vai pasar? ¿Pra qué necesito un abogado?

Entrou un home que dixo ser o seu abogado.

—O seu caso é difícil.

(Euloxio) —¿Cómo?

—Sí, sí, sí. Non contemplóu vostede as normas vixentes. Mañá ás dez celebrarase o xuicio. Verei que podo facer por vostede.

—Seus pais non queren vélo.

Entregoulle a Euloxio unha carta e marchouse. A carta era da súa nai. Imaxinábase o que lle diría. Nona abriréi. Pero, pero... abriuna. Decía o que se imaxinara. A carta conseguíu poñelo máis nervoso. ¿En qué lío me metín? Mellor. ¿En qué lío me metín? Teño a verdade na miña man. Eu podo explicarlles todo. Non me arrepinto do que fixen. Volvería facelo.

O xuicio

As dez. Segundo piso. Un amplo despacho. Alí: un acusado intranquilo, un fiscal duro, un abogado de risa, un xuez groso e sin escrupos, testigos do propio xuzgado (os observadores) e escaso público. Entre o público seus pais. Unha traxedia ben preparada.

(Xuez) —Ábrese a vista.

(Fiscal) —Acúsaselle da súa baixada voluntaria da montaña agravada cun intento de fuxida.

(Euloxio) —¿Qué ten eso de malo?

Murmurio no público.

(Abogado) —O rapaz pode non ter coñecemento das leis.

(Fiscal) —Sr. abogado, vostede sabe perfeitamente que o descoñecer unha lei non excusa o seu incumplimento. O Sr. acusado tiña además o dereito e o deber de estar ao tanto nesas cuestións.

(Fiscal) —Poden pasar os testigos.

Os testigos repiten a acusación, que partira deles.

(Fiscal) —Soio vexo dúas saídas posibles: ou é culpable, ou é parvo.

Murmurio no público. A nai salouca. O pai retorce a corbata.

(Abogado) —Euloxio, ¿queres decir algo na túa defensa?

(Euloxio) —Sí. Eu, a miña libertade, a miña vida. Eu non pedía, eu... nonos entendo. ¿Qué queren de mín? Eu non fixen nada malo, soio toméi unha decisión persoal.

(Fiscal) —Sr. Euloxio, a súa decisión aféitanos.

(Abogado) —Señores e señoras, estóu seguro de que quererán creer que as facultades mentáis deste mozo atópanse por debaixo do nivel normal.

O público revólvese e pídelle ao xuez que dea o veredicto. Éste retírase a deliberar co xurado situado nunha habitación anexa. Euloxio nervoso. Os pais preocupados. Volve o xuez. Nun silencio sepulcral o xuez lé a sentencia.

(Xuez) —Este xurado, expostas as circunstancias do caso, declara ao Sr. Euloxio inocente. Será internado no manicomio.

Murmurio no público. Os pais xa máis tranquíos. O abogado téndelle a man ao mozo. O fiscal sorrí. O xuez bocexa. Os testigos desapareceron, seguramente estarán xa no observatorio. Euloxio explosivo. Empurra ao policía que o suxeita e sai correndo cara a porta —¡Inxusticia! ¡Xusticia de pacotilla! ¡Farsantes!, berra con tódalas forzas. O público acorrálao. Euloxio faille frente. —Veredicto fuxidío, crimináis do xurado! ¡Todos vostedes son uns farsan-

tes! ¡Non estóu tolo!, sigue a berrar. Sai maltreito. De novo o policía estáo agarrando. Seus pais fóronse avergoñados polo incidente. ¿Qué pensarán os veciños? ¿Qué lle dirán aos seus amigos? ¿Qué fillo criaron? ¿Qué farían pra mereceren tamaño castigo?

O manicomio

Gran casona achegada ao pazo de xusticia. Grosas paredes. Pequenas fiestras. Un patio no centro. Arredor do patio, columas e corredores. Polas paredes de cada corredor, moitas portas, iguáis e amudecidas. Tras dunha destas portas, sobre unha cama, metido nun traxe absurdo, con bágoas secas sobre o seu rosto, cos ollos valeiros: Euloxio esgotado de pensar. Unha mesa e unha silla constitúen o resto do mobiliario que hai na cela. Ademáis desto, atopamos uns folios e un bolígrafo. No teito, unha bombilla. No alto da parede, unha pequena fiestra: cadrado de luz. No ár, inda que tenue, o zunido da montaña.

A porta abriuse de golpe. Dúas monxas grosas e vellas conducírono ao patio. ¡Qué espectáculo! O patio, de considerables dimensións, estaba ateigado de reclusos. Todos vestidos do mesmo xeito. Unha das monxas presentouno en voz alta. Euloxio sentíu medo diante daqueles seres, homes e mulleres, que o miraban con curiosidade.

Co tempo descobríu que se asemellaban abondo a el. Souperon de encerros pola mesma causa que o seu. A súa perna curóu alí completamente.

Pasaron uns anos. Euloxio tiña xa grandes amigos. Entre eles e unha historia que emprincipiara a escribir, ocupóu os seus días. Esa historia era un relato comparativo do que fora a súa vida e o que lle gostaría que fose. A el gostaríalle poseer a súa vida e modelala na sinxeleza; pero os homes, empeñados en complicalo todo, estragárono.

Un día, de súpeto, sentiuse doente. O servicio sanitario, por oposición co de seguridade, era malísimo. A mañá seguinte atoparon o corpo inerte de Euloxio. O seu esprito saíu pola pequena fiestra e ascendéu como un globo. Sobrepasóu a montaña e sobrepasóu a lúa. Foise na precura dun mundo mellor onde reencarnarse. As monxas coidáronse de que os seus escritos fosen soterrados co seu cadavre. Os seus amigos choraron, inda que sentiron certo contento pola sorte que tivera.

Os honorables

¿Qué pasóu en todo este tempo con Xosé e con Francisco?

Honorable Xosé.—A súa indiferencia valeulle moito nun principio. O non lle facer caso nin a nada nin a ninguén, favorecéu o seu avance; pero cando lle pegaron un codazo nas costelas, devolveuno con furia. Ao noxo sumóuselle a violencia. Tivo bascas repetidas veces pero seguía adiante. Afacíase a recibir e a dar codazos. A codazos, zancadillas, etc., chegóu ate a altura K, sinalada exactamente cunha liña. Botóu un vistazo ao seu redor e baixóu o máis rápido que puido a recoller o seu título.

Cando tivo o título no peto, fíxolle unha visita aos seus pais. Enteirouse de que Rocío casara cun rapaz importante e que se

convertira nunha perfeita ama de casa. Fora de lle contar esto, os seus pais louvárono, comparárono coa ovella negra recentemente finada e agasallárono cunha casa.

Hoxe Xosé é home casado. Ten dúas fillas. A súa posición é ventaxosa. Goza de comodidade. Qué lonxe quedóu a súa época xuvenil. Soio quero paz e tranquilidade, ¿ganeimo, non? Ando ás miñas cousas, non me meto con ninguén.

(Fillo) —Papá, ¿por qué fulano anda espido con este frío?

(Pai) —A vida é moi dura con algúns.

(Fillo) —¿E por qué mengano non pode mercar as menciñas que necesita?

(Pai) —A vida é moi dura con algúns.

(Fillo) —¿Por qué a duquesa Z non quere que o seu canciño xogue comigo?

(Pai) —Non te preocupes. Algún día mercareiche un canciño como ese.

(Fillo) —¿Por qué zutano ten sempre fame e come refugallos?

(Pai) —A vida é moi dura con algúns.

(Fillo) —¿E por qué..., etc., etc.?

(Pai) —A vida é moi dura con algúns.

(Fillo) —¿Por qué non axudamos a mengano, a fulano, a zutano, etc.?

(Pai) —Así me gusta. Tes un gran corazón. Agora déixame descansar, campeón.

(Nai) —Cariño, deixa ao teu papaíño que está moi cansadiño.

(Fillo) —Sí, mamaíña.

O que pensaba cambear o mundo fora cambeado polo mundo. A escalada minárao. Agora pensaba en sí mesmo, na súa familia, en satisfacer aos seus vellos e sobre todo na súa posición.

Honorable Francisco.—Francisco quería gañar. Animado pola forza da cobiza, brincaba ou derrubaba os atrancos que había e os que creía ver no camiño do podium. Entre codazos e couces dados e recibidos chegóu, xunto cos outros rapaces entre os que estaba Xosé, á altura K. Ningún dos rapaces da crase baixa atinxíu esa altura. De entre eles, os máis afortunados ocuparon os escalóns inferiores. Francisco e outro mozo sobrepasaron a K. Seguiron rubindo. Entre eles: desconfiadas miradas de reollo. Fraxis palabras de amistade. Atobados pensamentos de traición.

Pasaron anos e anos. Os mozos envelleceran. O zunido quedaba agora moi por embaixo deles. Era práticamente inouvible. Entre eles: desconfiadas miradas de reollo. Fraxis palabras de amistade. Atobados pensamentos de traición.

A Francisco irritábao a comodidade con que rubía o seu compañeiro. Inda que ese vello xa non podía contar co aparello propulsor, que lle fallara polo continuo emprego, dispuña dun equipo sensiblemente mellor que o seu. Levaba unha lixeira ventaxa sobre Francisco. O noso vello comezóu a preocupárese. Chegar ao cume era importantísimo, pero tamén era interesante chegar o primeiro. O seu compañeiro íallo poñer moi difícil. Faltaba pouco. Compría facer un último esforzo. Decidíu non descansar pola noite, seguir rubindo. Agardaréi a que se durma e daquela rubiréi sin que se decate. Cando chegóu á beira do seu compañeiro non puido evitar unha surrisa trunfal. O compañeiro descobríu o truco e desde entón

tampouco descansaba pola noite. Era un suplicio pra Francisco escoitar o alentar do outro. Facía moito frío pero non parecían notalo. Esgurripados, especialmente o noso vello, rubían como pesadas cascudas. O día agardado chegóu. (Francisco) —En dúas pegadas o meu compañeiro estará no cume, chegará primeiro. Non, hei gañar. Moi alporizado e co corazón vibradoiro de raiba, Francisco agarróu unha perna do vello e tiróu cara baixo con tódalas súas forzas. Éste caíu montaña abaixo. O seu corpo, en continuo encontro cos penedos desmembrouse e chegóu como unha saraiba ate a nova ola de escaladores. Éstes non amosaron sinal de térense sorprendido.

O cume

O frío era intensísimo, pero Francisco que remataba de vivir momentos emocionantes nono notaba. Destruira o atranco que o amocaba. Agora tiña vía libre. Seguíu rubindo. As nubes comezaban xa a saudalo. O seu esgarecemento incrementábase rápidamente agora que se achegaba ao tan desexado momento. Notóu neve baixo as súas botas. As nubes emprincipiaban a se pechar. Cando ao cabo chegóu, deixouse caír pesadamente na neve. ¡Fun o primeiro e o mellor! Miróu a seu redor. Os seus ollos non puideron ollar alén da mesta néboa. Como un cego. Ademáis, ninguén podía ollalo. ¿Cómo non pensóu nas nubes? A satisfación que agardaba non chegóu. Sentiuse só e valeiro. Tratóu de se consolar. ¡Fun o primeiro e o mellor! Era xa abondo tarde pra facer calquera outra cousa. No absoluto silencio o seu corazón canso sonaba como un tambor rompido. Morréu con bágoas nos ollos apertado a un bloque de xelo.

Na cidade inaugurouse un monumento en memoria de Francisco. Foi situado entre varios monumentos relativos a héroes locáis.

XOSÉ LUIS PÉREZ QUEIMADELOS
Vigo

ETERNOS CONTEMPORÁNEOS

Manolis de Cos

Embaixo, alén do templo
onde unha vez os penitentes esparexeron
cinzas de aves mortas, Manolis avanta
na súa fráxil nao e presa ao leme leva unha rosa.

Non é ésta a rosa dos mundos,
non é tampouco a rosa de Nostradamus ou a de Malory:
nin é de Eliot a crara e nórdica rosa do pensamento,
pero precisamente, inequívocamente,
a rosa bermella que Manolis leva tomouna
do vocabulario das rosas que existe na montaña perto de Cefalú.

Marcos de Patmos

Marcos rubíu ao monte das Oliveiras
deixando a unha beira o estandarte e o tambor.
Habita agora a parte de sí mesmo
que antes repousara asolada e inconquerida.
Esfórzase pra que aquelo que ten de vir poida vir
e pra que se acade o nacimento do corazón común.
¿Qué lle ocurre? Unha frol guindada
ao bote por un amigo, pastéis
que a súa irmá trougo coa carta esquecida.
Pero tódolos vagos da illa contemplan, trubados,
as rubias velas fundírense no ceo distendido,
e cada ún regresa con disgusto á súa casa alumada
sintindo, non que algo transcendente
emprincipióu, sinón que a infancia común
nos mares de Siria naufraga e remata.

Demetrio de Cárpatos

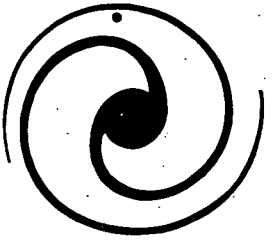
Catro xogadores de barallas: un ícono
riba dunha mesa raída entre oito mans
que tusen e cuspen ou se pechan como marmelos
sobre as cartas afortunadas ou sobre a botella
que contra a raída pintura apousa.
Hai entre eles ún cuio soave e póntico nariz
máis que chea de mouras espiñiñas, cravábase no mapa
cos brazos en xarras sobre a móvil terra,
de Cimbaloo até Esmirna as mans estreitadas
gostando a fondura de cada son agachado.
Bébedo de viño ou de opio un borracho corazón de borracho,
e nunca enxamáis foi visto pagando unha ronda.

Mentras, abaixo no porto o seu podre barco,
verdi-barbado desde o dique de inverno torna
a súa aspra gorxa e tonequea cara a estrela polar
e como unha xitana arde e esconxura: entolecido vai
até que algo ascende na montaña
e detense á súa beira a carón da mesa da taberna
pra lle tirar do despreocupado cóbado, como un neno.

Un Capitán de Rodas

Dez amudecidos nudiños apertan un xionllo
entre as súas veas, talladas nos viaxes
deste vello capitán. A vida ten agora
contraguida como a pupila dun ollo
unha fendedura no espacio e no tempo das imaxes
percibidas entre a súa vexetal sabencia:
grans apalpados onde a águia dourada escolle
a súa carroza de ár e mudo coche
polas illas afortunadas como a Atlántida.
Mentras o imaxinábamos viaxando pola vida
en realidade estaba aquí fora na soleira
á sombra da eterna videira, a súa esposa,
coa mesma escudiña de aceitunas no colo.

LAWRENCE DURRELL
Trad. CÉSAR LÓPEZ
M a d r i d



ONOMÁSTICA GALEGA

O ADX. LATINO Malus NA ONOMÁSTICA

Cando eu ensinaba Latín no Instituto Masculino de Lugo, de repente, toparon os meus ollos co pra min, entón, ignoto e misterioso apelido: MAO. Figuraba nas listas dos meus alumnos, e non me intrigóu menos co doutro compañeiro seu: ZÁS. Déste falaréi noutra ocasión; hoxe ocuparéime somentes do primeiro.

A base etimolóxica do nome en cuestión é o adxetivo de tres terminacións *malus*. Nefecto temos:

MALUS [1]	cast.	*malo*
	fr.	*mal* (Larousse s. u. *mal*)
	prov.	*mal* (Levy s. u. *mal*)
	ital.	*màlo* (Ambruzzi s. u.)
	gal.	*mao, má* (Eladio Rodríguez s. u.)
	cat.	*mal* (Pompeo Fabra s. u.)
	port.	*mau, má* (Duarte Coelho s. u.).

Malo, a, como adx. calificativo que é, indica calidades, aquí moráis, que, en sentido propio, somentes poden aplicarse a seres razonables. No curso deste artigo pódense ver abundantes exemplos de todo isto. Vexamos xa algúns referidos a persoas:

Carlos II *el malo*, rei de Navarra (s. XIV).

ARIAS MALO (Orense, *Col. AC*, doc. ano 1133, I, p. 27, lín. 27, lín. 35).

ARAS DE VIGO MAAO (BRAG, *Col. Doc. Hist.*, I, doc. 79, ano 1416, p. 246, lín. 18).

Mais en sentido impropio e figurado aplícase tamén aos animáis:

CABRAS MALAS: Carrascal de Barregas, Salamanca. (Sin dúbida así chamadas porque tronchan as xemas, follas, puntas e frores dos árbores, mermando, retrasando ou aniquilando totalmente os frutos). E igualmente se aplican ás plantas: árbores *maos* dan *maos frutos*. (Recórdese a parábola da figueira infroitosa).

[1] W. MEYER-LÜBKE: *REW*, s. u.; ERNOUT-MEILLET, s. u.

E tamén aos seres inorgánicos:
Fuente *Mala* (Reíllo, Cuenca).

No curso deste artigo poden verse abondantes exemplos de todo isto.

ESTADÍSTICA REFERIDA AO MOMENTO ACTUAL

a) Formas castelás (non galegas nen portuguesas):

Cabras *Malas* (Carrascal de Barregas, Salamanca).
Fuente *Mala* (Reíllo, Cuenca).
Mata *Mala* (Sta. María: Llosa, Gerona). Sin dúbida se lle chama *mala* por ser venenosa, nociva á saude, espiñenta, etc.
Mata *mala* de Arapil (Garcihernández, Salamanca).
Mata *mala* (Gayá, Barcelona).
Mata *mala* (Matabuena, Segovia).
Mata *mala* (Soria).
Mata *mala* de Almazán (Matabuena de Almazán, Soria).
Mata *mala* (Quinto, Zaragoza).
Mata *mala* (Villanueva de Granadilla, Cuenca).
Mata *mala* de Abajo (Camín morisco, Cáceres).
Pedra *mala* (San Saturnino de Noya, Barcelona).
Vide *mala* (Camínmorisco, Cáceres).
Vide *mala* (Videmala, Zaragoza).
Pruna *mala* (San Saturnino de Noya, Barcelona). Pruna = ciruela.
Rio*malo* de Abajo (Camínmorisco, Cáceres).
Rio*malo* de Arriba (Cabezo, Cáceres).

b) Formas galegas:

Boca*maos*, San Xulián (anexo de Meilán, Santiago) (Lugo, Lugo, Lugo).
Castro*mao*, Santa María (Vilanova, Ourense).
Castro*mao* (Río-Castrelo, Santa María, Ourense).
Castro*mao*, Santa María (La Vega, Ourense).
Lama*mala* (San Xuan do Campo, Lugo).
Lama*mala*, S. Pedro (Calde, Lugo).

Lama*má* (Arteixo-Loureda, A Cruña). Sepárase, non *La mamá*, senón *Lama má*: non pode separárese do grupo clarísimo das formas latinizadas, castellanas, castellanizadas. A *lama* salpica as roupas, embouta os zapatos, algunha vez chega aos xionllos: ¡é *mál*

Lama*má* (Villalba-Bouzán, Lugo).
Lama*má* (San Ciprián, Baños de Molgas, Ourense).
Mao, San Román (Incio, Lugo).
Mao, San Salvador (Incio, Lugo).
Mao, Santa María (Incio, Lugo).
Mao, río (prov. de Lugo).
Val do *Mao*, comarca (Lugo).
Mao, río (o Miserelas: prov. de Ourense).
Rio*mao* (Muros, Torea, San Xulián, A Cruña).

Rio*mao* (Os Nogales-Torés, Lugo).
Rio*mao*, Sto. Tomás (La Vega, Ourense).
Rio*mao* (A Estrada-Loimil, Sta. María, Pontevedra).
Vilar*mao* (Meilán, Lugo).
Mata*mà* (Gomesende-Santa María, Ourense).
Mata*má*, Santa María (Laza, Ourense).
Mata*má*, San Pedro (Vigo, Pontevedra).

c) Apelidos: 87 (Lug. 85; Pont. 2).

Antes de pasar adiante observamos: 1) As formas cast., cat. e latina conservan o *-l-* intervocálico: *malo, mala.* 2) As gal. polo contrario pérdeno: *mao, maa, má.* 3) As formas galegas que o conservan son intentos de castelanización. ¡Servicio todo elo da comparación!

A documentación medieval correspondente, xeralmente está tomada do léxico común, pedreira inesgotable da Onomástica. É a seguinte:

E todo aquesto é *mao* (ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, *Escolma,* s. XIII, p. 85, lín. 15).

Arias *Malo* (en subscripcións. ORENSE, *Col. AC,* ano 1133, I, p. 27, lín. 35).

Mala ventura mi veña (ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, *Escolma,* ss. XII-XIII, p. 49, lín. 38).

sen *mao* engano (*BRAG., Col.,* I, doc. 79, ano 1416, p. 246, lín. 10).

Aras de Vigo *mao* (*BRAG., Col.,* I, doc. 79, ano 1416, p. 246, lín. 18).

maos costumes (ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, *Escolma,* p. 47, lín. 34, ss. XII-XIII).

BOCAMALO, vila, ano 1071 [2].
Bocamalos, S. Xuliani, eccl., ano 760 (¿...?) [2].
BOCAMALOS, S. Juliano, ano 1123 [2].
BOCAMAOS, ano 1260 [2].
BOCAMAOS, ano 1266 [2].
BOCAMAOS, ano 1269 [2].

maos xantares faz (ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, *Escolma,* ss. XII-XIII, p. 52, lín. 15).

maa vivenda dos caballeiros (CARRO, *Iria,* s. XV, p. 46, lín. 30).

Vexo *maos* sobre eles poder (ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, *Escolma,* ss. XII-XIII, p. 56, lín. 31).

non destas *maas* (capas) feitas de Luito (ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, *Escolma,* p. 69, lín. 43).

Ano *mao* (ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, *Escolma,* ss. XII-XIII, p. 48, lín. 10.)

[2] CAÑIZARES DEL REY, B.: *Indice geográfico de la Colección Diplomática de los Extractos y de los Arciprestazgos.* Obra inédita de Cañizares del Rey. De Cañizares pasóu ás mans de GARCÍA CONDE e da copia de éste teño eu un traslado. Fundamentalmente está tomado do *AC* de Lugo. Somentes citan a fecha do documento. Ambos eran coengos da Catedral de Lugo. Téñoos por persoas competentes e dignas de fe; mais non me foi posible cotexalos cos orixináis.

Observación: interpretación de *malo, mao* aplicado a ríos. Creo que a etimoloxía de *Riomao* queda bastantemente probada. Mais lá dese terreo, intriga a significación concreta da verba. Conozo dous *Riomao* galegos ademáis dos dous *Riomalo* casteláns: o da prov. de Lugo e o da prov. de Ourense, que tamén chaman *Miserelas*. A súa *maldá* pode consistir en desbordarse achandando as colleitas, arrastrando consigo albres, persoas e animáis; achanando as casas. Polo que toca ao *Mao* de Lugo, quizáis poda aplicárselle con bastante propiedade (dentro do léxico figurado, cf. a figueira infroitosa do Evanxeo) o adx. *mao*, tida conta dos seus desbordamentos en Goo, Xullán e Vilasouto (o agro de Vilanova, hoxe asolagado polo Embalse). Ao mesmo *Mao* de Lugo quizáis lle conveña o adv. por outra razón máis. Din que neste río, entre Vilasouto e Toimil, hai un terríbel remuíño que tira pra sí das persoas e cousas que a el chegan nadando. Din tamén que das taes persoas e cousas xamáis se volve a ter noticia, arrastradas sin dúbida por canles soterraños. Mais estas impresións, recollidas in situ, non me consta que podan aplicarse ao outro *Mao* galego nin aos dous *Riomalo* casteláns. Por outra parte, ambos ríos coinciden en ser de curto curso e escasos caudáis: son ríos malos, 'non se sabe que os hai'; son 'aprendices de río' que dirían os madrileños.

Agora cabe perguntar nestes compostos: *Val do Mao, comarca do Mao, parroquias do Mao, Río do Mao* ¿quén dá nome a quén? ¿O río o tódolos outros ou ao contrario? ¿Quén é concretamente ese *el malo/o mao*? ¿Un *ome* mao ou un *río* mao? 1) Quen haxa leído *Os nomes de 'possessores'*, de Piel, quizáis imaxine un gran señor (visigodo ou árabe) dono da comarca enteira; un señor que pola súa maa conducta cos seus vasalos recebise destes o alcume de *o mao*, herdado por seus sucesores. Neste caso, a comarca enteira sería do *ome* mao: val do *Mao*, río do *Mao*, comarca do *Mao*. 2) Na outra hipótesis, que abrazo, o río sería *el malo/o mao*, e daría nome a Val *do* Mao, a comarca *do* Mao, pero el sería o Río Mao sin preposición. E iste último, *Río Mao*, perdería o seu espléndido estado de concordancia pra someterse á esclavitude do réxime por imposición ambiental: Val *do* Mao, comarca *do* Mao, parroquias *do* Mao..., logo tamén tú, Río *do* Mao. A razón en que me apoio é que tanto na documentación medieval como no Censo moderno *malo/mao* sempre van unidos inmediatamente, non vía réxime, a *río*: a) nas formas casteláns: Riomalo de Abajo/Riomalo de Arriba (Cáceres); nas formas galegas con *mao*: Riomao (Cor.), Riomao (Lug.), Riomao (Or.), Riomao (Pont.); b) nas fórmulas con *mao* aislado: *Mao* (Lug.), *Mao* (Or.).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

W. MEYER-LÜBKE, *REW* = W. MEYER-LÜBKE: *Romanisches Etymologisches Wörterbuch von...*, Heidelberg, 1935. (Cítase polo número).

A. ERNOUT et A. MEILLET: *Dictionnaire Létymolique de la Langue Latine,* Paris, 1939. (Cítase por *s. u.*).

EMIL LEVY: *Petit Dictionnaire Provençal-Française,* Heidelberg, 1909.

RAMÓN GARCÍA-PELAYO y GROSS-JEAN TESTAS: *Dictionnaire Moderne Français-Espagnol,* Larousse. (Cítase por *s. u.*).

LUCIO AMBRUZZI: *Nuovo Dizionario Spagnolo-Italiano,* Paravia, 1973. (Cítase por *s. u.*).

FREDERICO DUARTE COELHO: *Nuevo Diccionario Portugués-Español,* Lisboa, 1911. (Cítase por *s. u.*).

POMPEU FABRA: *Diccionari General de la Llengua Catalana,* Barcelona, 1954. (Cítase por *s. u.*).

ELADIO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ: *Diccionario Enciclopédico Gallego-Castellano,* Vigo, 1961. (Cítase por *s. u.*).

J. COROMINAS: *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana,* 5 vols., Madrid, 1954. (Cítase por *s. u.*).

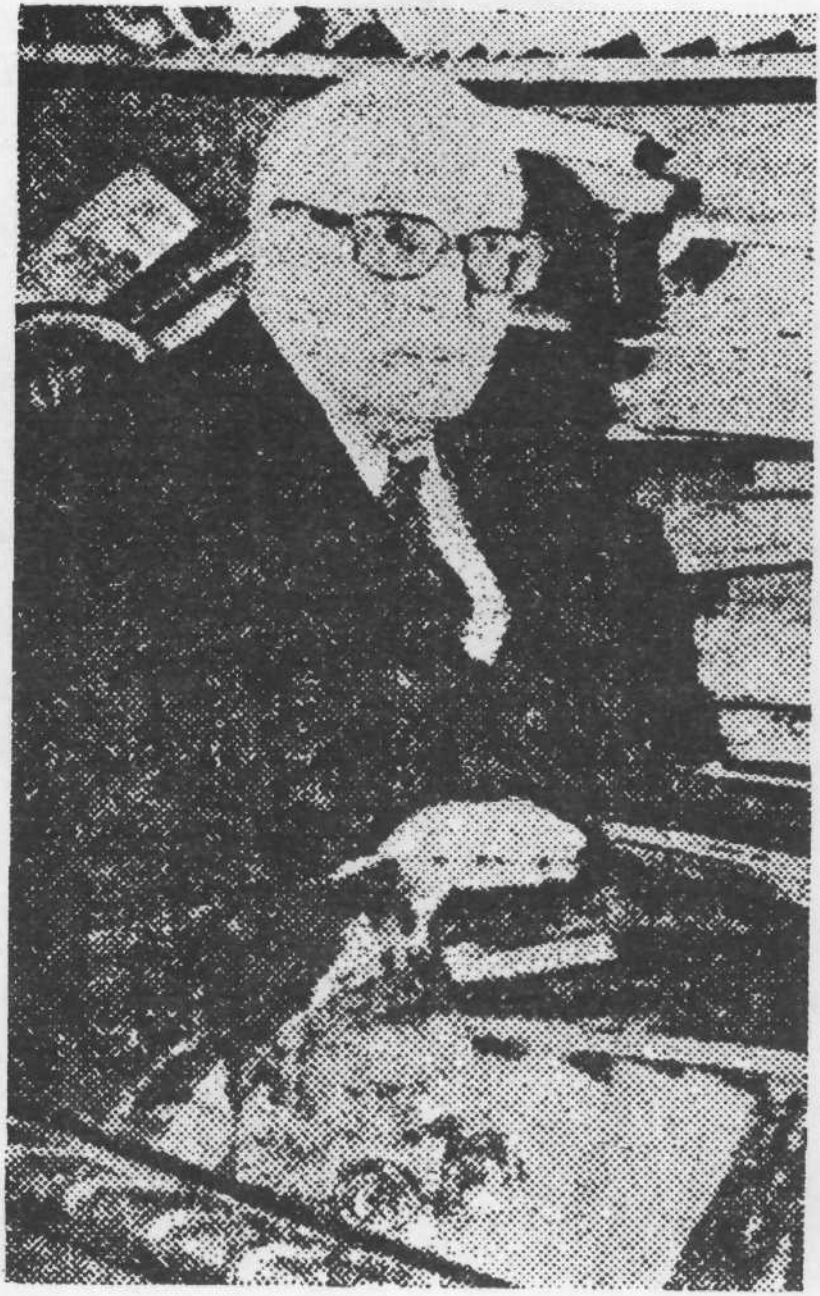
BRAG, Colecc.: *Boletín de la Real Academia Gallega. Colección de Documentos Históricos.* Dous tomos. Coruña, 1915-1931. Indícase: tomo, núm. do documento, p., lín.

GALICIA HISTÓRICA: *Colecc.* (Cítase: núm. do documento, fecha do mismo, p. e lín.).

CARRO, *Iria*: *Corónica de Santa María de Iria* de Jesús Carro García, Santiago de Compostela, 1951. (Indícase núm. de documento, p. e lín.).

ÁLVAREZ BLÁZQUEZ: *Escolma;* XOSÉ M.ª ÁLVAREZ BLÁZQUEZ: *Escolma da Poesía Medieval.* (Indícase fecha do documento, páxina do libro, línea (contándoas todas), Orense: *Colección: Documentos del Archivo Catedral de Orense.* (Indícase núm. do documento, fecha, páxina e línea). Dous tomos.

FROILÁN LÓPEZ
Madrid



GARCÍA DE DIEGO E A LINGUA GALEGA

Apenas festexados os seus cen anos de vida finóu en Madrid o Decano da Academia Española e dos investigadores hispánicos, Don Vicente García de Diego. Moi novo aínda, ganara a cátedra de Latín do Instituto de Pontevedra. Alí exercéu a súa docencia durante os cursos do 1903 ao 1905. Por ese tempo preparóu a primeira *Gramática histórica gallega*, editada en Burgos no 1909.

Como lembróu Filgueira Valverde, a súa presencia trouxo un ár anovador á Filoloxía do noso idioma. O xoven catedrático entróu no círculo intelectual de Casto Sampedro —a quen lle adicóu a súa obra—, de Víctor Said Armesto, os irmáns Muruáis e Alfonso Quereizaeta. "Mantivo correspondencia con Martínez Salazar e Florencio Vaamonde, quebróu lanzas cos defensores de arrumbados tópicos, inspiróu un fondo respeto á fala, mostrando o seu verdadeiro rosto, a trabazón ademirable do seu feitío, o desenrolo da súa fonética e da súa morfoloxía, desde as fontes latinas, o sustrato céltigo e as colonizacións".

Nesta hora do seu pasamento, complacémonos en reproducir unhas manifestacións que, en 1929, lle fixo a Xesús Bal e Gay, e nas que reflexa o seu pensamento sobre a lingua galega.

A amabilidade do señor García de Diego —dí o interviudador—, proporciónanos unha hora, a única que el ten libre en todo o día, pra satisfacer a nosa curiosidade. E durante esa hora imos escoitando ávidamente as maxistráis palabras:

—Sí, creo de primordial interés, tema fundamental pra Galicia no seu actual renacemento, o da súa lingua. Pra mín, además, ésta ten un interés afectivo. O meu primeiro libro foi unha Gramática Galega; e sería pra mín un placer volver sobre antigos traballos, un pouco durmidos, que agardan o seu tempo e a súa ocasión pra se publicar.

Un xuicio sobre a lingua galega sempre sería difícil; pero unha opinión sintetizada sobre uns poucos aspectos difícilmente sería exacta. Non pode esquecérese que a lingua como material ordinario de disección filolóxica non é máis que unha parte da lingua. O mellor até agora queda fóra do exame. Si xuzgásemos o galego polo balance das súas gramáticas e diccionarios, e aínda polo que a súa literatura nos descobre, formaríamos del un xuicio inferior ao que merece. Soio o que fose capaz de caracterizar a fondo o esprito galego podería describir con perfís exactos o seu idioma. E o esprito galego como a súa lingua son dunha complexidade estensa e profunda demáis pra que agora tencionáramos definilos cos tópicos vulgares da dozura, do lirismo, da intimidade, do humor. Non porque estes

conceptos digan pouco ou encerren leve contido, si se escudriñasen, senón porque a nosa mente sitúaos de ordinario na tona das cousas, como as bandeiras postas nos mastros pra unha doada identificación.

Seguramente os rasgos da lingua e do esprito galego están ben trazados; pero a cuestión é saber qué se contén neles e interpretar a súa significación vital. Quero decir que me parece ben calquer etiqueta de xeneralización; pero que hai que estudar en vivo e en función o que baixo delas se agacha. Como se dá unha diversidade de reaccións que un influxo produce en individuos diferentes ou en diversos estados de ún mesmo, é inútil nestas características étnicas e lingüísticas estudiar en sí caracteres xenéricos sin relación co momento. O lirismo dunha raza, que en ocasións semella e é frol poética ou amuruxada delicadeza, faise volcán de motor cando se toca a rebato nos espritos ou cando comezan a andárese de presa os destinos dun pobo. Os práticos, os que van ao gran sin saber de semente, quezáis pedirían un algo menos de lirismo para a grande empresa de engrandecer a súa rexión. E eu penso que son os poetas, sobre todo os mozos soñadores de agora, os que acendendo os corazóns durmidos, han acender as fogueiras esplendorosas da nova Galicia.

Ao lirismo poético galego achácaselle unha certa ilimitación, un marco repetido demáis nos motivos de inspiración, e unha expresión monocorde, por se xuzgar superficialmente máis polos recursos e o tono idiomático que pola súa base sentimental; e noustante eu creo que en ningunha rexión os fondos colectivos son máis favorables pra un lirismo a un tempo fondo e de ricaz matización. Con ser xa notable a literatura galega moderna, aínda debe interesarlles máis o fruto en esperanza.

—¿Cree entón que hoxe o estudio do galego tería interés até no senso prático?

—Non soio me parece que debe atendérese ao estudio do galego, senón situar este problema entre os primeiros. Ora, a literatura é inafastable da lingua. Cultivar a literatura sin ordear e mellorar metódicamente o seu instrumento, sería facer labor enrugado e ao que saíse. ¿Que hai obras literarias excelentes? Sin dúbida: de tan singular valor que se fan perdoar os seus defeitos de expresión. Pra falar e escribir en galego o primeiro que nos compriría é saber exactamente que é galego. Así en groso esta cuestión polo desconcertante e extraña non pode parecernos problema, pero planteada en serio e en cada caso concreto, éo dunha importancia capital. Os diccionarios ao menos non nos dicen con afirmación feaciente o que é galego ou nono é; e non hai que decir que falta unha sintaxis na que probemos a tocar si unha frase é xenuinamente galega ou castellana. Os diccionarios galegos son dunha banda calco e da outra contraluz do diccionario castellano. E un diccionario galego fora unha fala aprendicular e o seu diccionario un índice diferencial do académico castellano, os seus léxicos non rexistran *ancho, comer, amigo, cabeza, venda,* e tantas voces comúns; e o escritor perplexo, que desexaría soio empregar as voces típicas non atopa norma segura que proscriba ou autorice o seu uso.

A receta pra facer un diccionario galego é sinxela, índice completo do galego puro; pero despachala xa require quebradeiros maiores e soltura técnica. Naturalmente para a pureza témos dúas canteiras de material seguro na vella literatura galega e no escondido

das aldeas. Pero en xeral o galego é xa un avolto alud, ao extremo que unha masa considerábel del hai que a estudiar con receio e concienzudamente a pedra de toque, so pena de convertir en conglomerado informe o que é un tesouro estimable.

—¿Non cree vostede inevitable esta impureza do galego pra amoldar unha vella lingua a un novo mundo de ideas?

—Non pido estancamento. Sería absurdo pretender que o vóo dos novos poetas se cinguise á estreitura dunha lingua caseira. O mundo anda, e en solidaridade crecente. Os empréstimos de voces son agora menos humillantes, porque xa non son do idioma veciño, senón patrimonio dunha civilización común. Pero se non trata deso. Unha lingua pode velar pola súa pureza e acrecentar os seus recursos, nacionalizándoos con tino cando os necesite. Nunca deixarse invadir e arrollar sin motivo. A mín, lingüista, interésame máis o galego na súa pureza histórica, e fixala é o seu de dereito propio, seña igual ou diferente ao patrimonio da veciñanza. Sin tocar nunha migalla éste, respetando o herdo na súa integridade, o literato pode forxar e rebuscar cantos recursos queira, e aínda os diccionarios depuralos e aceitalos; pero a conciencia de que é empréstimo aceitado, non revolto contubernio do propio e o extraño, onde a idea de lexitimidade é indiferente.

—¿Cree fácil nas actuáis circunstancias a elaboración dun diccionario?

—É labor árduo o de campo, a ampla e migalleira rebusca de material non recollido, que abonda nunha rexión lingüísticamente tan rica como é a galega. Aquí todo esforzo é pouco e toda aportación útil. A ordeación de gabinete, a condición de desenvolvemento nun plan rigurosamente metódico, é doada e realizable nun plazo non longo. Ao lexicógrafo o que hai que lle dar é a masa de palabras da lingua vivente coas súas variantes ben localizadas.

—¿Cree que o caudal por recoller do léxico galego é considerable?

—O caudal galego é grande e escolleito. Das falas peninsulares é a máis queda e máis súa. Extendidas ou barridas as demáis na ventoleira da reconquista hispánica, o galego formouse cunha máis tranquía sedimentación. É a máis súa, porque, fóra das coñecidas influencias históricas, arraiza como ningunha outra da península no propio fondo tradicional romano. O fino esprito de observación e a pacífica transmisión secular fan que, a igualdade de caso, entre a masa oral que manexa un aldeano galego e a que conserva un campesiño doutra rexión española a ventaxa en cantidade e fineza de análisis seña do primeiro.

—¿E das coalidades poéticas do idioma galego?

—Hai nesto non pouco do espellismo vulgar de todo feito idiomático. Atribúeselle ás palabras o que soio é reverbeiro dunha luz escondida. O léxico campesiño nos poetas cultos cobra o prestixio do extraño: esas voces, frescas pra nós, teñen un ár donairoso de elegancia esfumada e de rara eufonía que non teñen as correntes. Hai nesto moito de beleza ilusoria, inda que o ilusorio na poesía é a súa máis valiosa realidade.

—¿Refírese ao emprego de palabras rebuscadas polo seu valor expresivo?

—Non reprocho este emprego de voces sonantes ou misteriosas: ao máis a afectación demasiado patente da rebusca. A súa xustificación está no fin distinto que o poeta se propoña. Son un recurso co que a poesía gana en misterio e beleza cando perde en universalidade.

O señor García de Diego fala repousadamente, sin atariños. Dí todo canto quere decir. Certeiramente. Ao cabo, adentrámonos polos terreos da grafía.

—Son partidario, —dícenos—, da ortografía etimolóxica. Non creo que haxa grandes inconvenentes pra que o pobo se decate do sonido que poden representar o *g* e o *j*. Coa sustitución do *x* por estas dúas letras resolveríanse problemas como o da palabra *examen* e tantas outras que esixen a representación do sonido actual do *x* castellano. Para a aceitación e comprensión popular desta grafía será abondo que a aceite un grupo un pouco numeroso, que a poña en circulación sistemáticamente, un xornal... Porque no tocante a unanimidade non hai que soñar, pois estas son cuestións tan delicadas, tan complicadas, que en realidade pode decírese que ofrecen razóns pra tódolos criterios.

—¿E a sustitución do *ñ* e do *ll* por *nh* e *lh*?

—Non vexo razón algunha pra elo. Son cousas extrañas, provenzáis, no mesmo portugués. Nas "Cantigas" de Alfonso o Sabio ollamos ben craramente palabras como "fillo" que non deixan lugar a dúbidas.

—¿E verbo da vocalización de certas consonantes como, por exemplo, o *o*?

—Creo que pode representárese concretamente tal como as pronuncia o pobo. Así "acto" pode escribírese "auto". Pra o que non vexo razón é para a sustitución do *o* polo *i*, como algúns pretenden. Na tradición atopamos "auto" e non "aito".

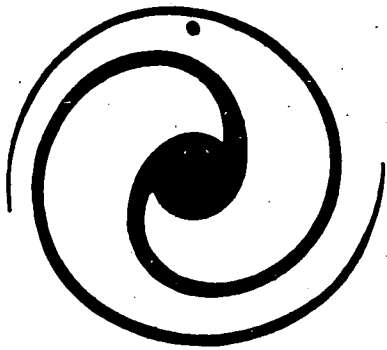
É imposible, sin unha previa preparación, plantexar tódadalas cuestións da nosa ortografía. Pero non desesperemos. Coas cousas de García de Diego podemos dar por comprida a nosa misión informativa. Somentes unha pregunta, como final, sobre a lexitimidade de certas palabras.

—Inda cando ás veces están xustificadas, poden conducir a erro. O prexuicio de se afastar do castellano leva a cousas como decir "sarelo", cando "sarillo" é palabra xenuinamente galega. A derivación do certas voces que non están no idioma vivo pode ser, pola contra, acertada e conveniente.

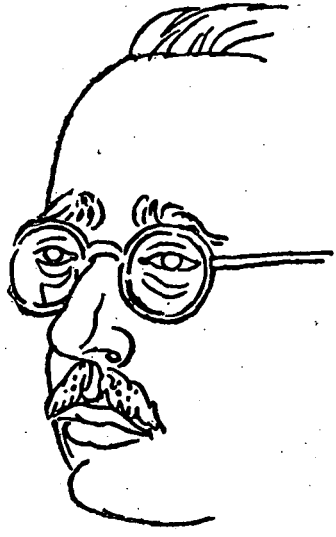
Pasóu xustamente unha hora, a que se nos ofrecera. Rebordala sería incorrección, apesares da importancia do tema. Pero no momento da despedida retorna aínda a cuestión vital, a máis urxente.

—Creo que a formación dun arquivo do léxico galego actual nor sería moi costosa nin difícil. Abondaría poñer en movemento a

tódalas persoas dalgunha cultura, quenes poderían dármonos o material lingüístico das súas respectivas comarcas. O arquivo podería consistir nunha revista, adicada a elo. O exemplo máis admirable, neste sentido, dáo Suiza. E máis perto de nós, Portugal. O que en Galicia hai que vencer é ese retraímento de moitos que teiman en non ofrecer á cultura galega o fruto do seu labor persoal: pequenos vocabularios, cancioneiros, etc.



FRANCISCO LUÍS BERNÁRDEZ



Na súa terra arxentina finóu o poeta Francisco Luís Bernárdez. Nacera co século, en Buenos Aires, de pais galegos. A súa familia fixo varios viaxes ao país natal. "O galego é sempre nostálxico", dixo Bernárdez. O curioso é que o pai, tras resolver a radicación en Galicia, extrañóu a Arxentina e volvéu. Francisco Luís prefiríu quedárese. Llevaba aquí máis de catro anos. Comezara os seus estudos en Buenos Aires, pero a migratoria inclinación paterna, pouco afortunada, atrancóu o seu camiño de doutor en Ciencias Económicas. A súa adolescencia sorprendéuno en Vigo con desexos de escribir. Fíxoo. Vencellouse a moitos homes de pluma, compuxo algúns poemas e fixo as súas primeiras armas no periodismo. Ingresóu como redactor en "El Pueblo Gallego", que acababa de aparecer. Os seus vintetrés anos adherírono afervoadamente á causa galeguista.

Pasóu tamén o poeta días e horas en Dacón e en Ourense, onde adeprendéu o galego. Nel trazóu páxinas cheas de emoción, como este "Poema das mans labregas", que hoxe nos complacemos en reproducir como homenaxe á súa memoria.

POEMA DAS MANS LABREGAS

Abenzoada sexas, man labrega; ¡abenzoada sexas!

Deus fixo de ti un esforzo osificado, unha enerxía plasmada en terra e en sangue, en pedra e en suor. Terra: corpo un e diverso; corpo universal, corpo das estrelas. Sangue: esprito da luz, alma de fogo. Pedra: saudade da nebulosa primixenia, concreción estática da eternidade; froito vivo e latexante da pureza; pan de séculos, berce e túmulo do Infinito. Suor: loita trocada en orballo milagreiro pra fecundar os agros roxos do corazón; froito do traballo; fillo da cópula cotián entre o rexo esforzo e a gleba pasiva; pranto orixinal da expiación adánica. Terra e sangue, pedra e suor. Todo converxe e fúndese en ti; as elementalidades biolóxicas complétanse e fundaméntanse en ti, ¡ouh, baruda, e sagra man labrega!

Terra e sangue, pedra e suor... ¿Aínda non cavilache, irmán labrego, que no niño das túas mans incubas o paxaro tolo da liberdade? ¿Aínda non cavilache que pra che dar solta, pra o ceibar, com-

pre abrir as mans a carón do ceo? Cecáis endexamáis aprendiche a faguelo, porque a man aberta somellaba un escorzo noxento de esmolante.

Unha man labrega é un Cristo doorido e sanguiñento. Na esteva do arado ten o seu cetro de cana e a súa cruz redentora, e nese dogal de pingotas de fadiga a súa coroa de espiñas. E velaí os zurriagazos da flaxelación e do asoballamento nesas súas veas finchadas de dór e de carraxe sedenta.

Unha man labrega é un Cristo saudoso da paz e do sacrificio humáns. Cada gavia aberta nos eidos estremecidos é o seu camiño hierosolimitán. Cada pancada ourilocente do legón é un exemplo e unha ensinanza. Cada elíptica que percorre a súa semente baixo o sol deica o deitárese no seo do humus fumento é outra parábola evanxélica que ofrece paradisos da gloria, de fartura e de bens de Deus. Cada sementeira é unha eirexa ao Santo Porvir.

Tí debes ter, man de labrego, o segredo dos nosos altos destinos. Porque tí, de cotío mergullándote no ventre da terra, has coñecer o verdadeiro senso da nosa existencia vital e espritual. Porque tí, fozando arreo no útero do mundo, recolles a súa esencia fecundante alimentada cos ósos, coa freba e co sangue dos nosos abós.

Tí fas o teu pan coa Nosa Terra e coa nosa paisaxe que é lembranza e arela, desexo e saudade. Tí fas o teu pan coa fariña desta estrela arrefecida que é eterna ansiedade da luz amortecida pra sempre. E ao xantalo tí, labrego, comulgas tácitamente coa Patria, co Sol e coa Vida.

E si xa estás ateigado do teu pasado e de ti mesmo, ¿por qué te non ergues, ceibe e divina man de labrego?

Na túa artesa gardas as túas fogazas louras. A túa artesa é o Universo e cada fogaza é un luceiro. E si Deus che fixo don da súa divinidade, e si Deus lle deu á túa man virtude potencial pra parir estrelas, ¿por qué te non ergues encol da nosa miseria?

Chegaron os tempos de loita casta. Casta, sí, con esa "castidade de ferro" que dixo o pobre Heine. ¡Maldizoada sexa a man que se detén, cobardemente, na caricia mol e que se desmasculiniza nos corpos esvaídos das femias! Namentras non sexamos dinos de conquerir a nosa libertade, namentras o dereito noso sexa aldraxado, debemos considerar o amor das nosas mulleres como unha esmola humillante. Pra atinguir a gracia do cálix de Arimatea, hemos ter a frente limpa de culpa e de vergoña, hemos ter o peito locente e forte como un diamante incorrupto.

O día en que se altiven as túas mans, labrego da Terra, ese día somellará o noso chan un retorcemento apocalíptico de carballos aporvicados polo vento da xusticia. Carballos escaracochados por seis séculos de desgracia e de amargura, mais escadasí aínda vivos e cheos de seiva de esperanza e coas ponlas arrefecidas de quentes niños de amor.

Como esta estreliña nosa quixera eu que fora cada man de labrego. Símbolo de pureza, símbolo de orgullanza, símbolo de fe. E tamén —como os definidores indos intuíron e sinalaron— símbolo de humanidade.

Deste xeito, a Nosa Terra será —no día da xuntanza— a corporización inmorredoira do estrelecido vieiro de Santiago.

«ABRAIO», POESÍA DERRADEIRA DE TOMÁS BARROS

A obra literaria é sempre unha proiección do seu autor, quen, mergullado no triple entorno espacio-tempo-cultura, deixa ao lector a súa visión particular que comporta unha problemática específica.

ABRAIO, coma proiección poética de Tomás Barros, sírvenos de indicio pra penetrar na problemática conflictiva do poeta e comprobar a súa presencia a traverso dese idiolecto personal que é o poema, producto dunha elección sempre distinta e válida, xa que, coma di Salvador Lorenzana no interesante limiar do libro, "Sabido é que hai tantas formas de poesía coma individualidades postas en xogo pra practicalas".

Ao meu xeito de ver, a problemática de Tomás Barros leva fundamentalmente de seu a impronta do desacougo existencial. Desacougo que —salvando o valado dunha actitude primaria: o simple existir— acada unha actividade derivada: o cuestionamento da existencia misma e do seu entorno. Esta actitude intelectual, non primaria do poeta, venlle imposta pola resistencia que atopa a súa beira; forza condicionante que o rempuxa até un estado —decote teimudo— no que tende a formular preguntas sin destinatario e sin resposta; velahí o seu dramatismo.

Xa no primeiro poema atopamos esta invariante marcada coa palabra clave: "pregunta":

> O día escomenza nisa mesma pregunta
> que vai de porta en porta

onde todo, dende o escomenzo da vida do home, está sometido a cuestionamento e onde un novo mencer pode sentirse como unha ameaza repetida cada día:

> E a ialba estende os cinco dedos
> da súa man aberta
> como unha sinal arrepiante
> sobre o abraio do home.

En liñas xeneráis, a poesía de Tomás Barros dá a dimensión do ser do home partindo das propias vivencias, das experiencias afectivas que tecen —xunto con elementos da vida intelectual, artística, relixiosa— a urdime dunha personalidade poética difícil e complexa.

Cando Tomás Barros cuestiona a existencia dende a súa entidade de home-botado-no-mundo, asume o protagonismo dramático do DASEIN heideggeriano, no que o existente-home pregunta polo senso do ser a partir do SUM onde mora o EGO:

> ¿Quen coma eu
> na rúa ao ventimperio,
> entre portas e portas de misterio,
> o mesmo cun mendigo
> ou un cadelo sin casa?

Neste plano existencial a percura da trascendencia resólvese nesa misma *percura*, nun pescudar obsesivo que é o único compañeiro do poeta na noite infinda das preguntas sin resposta:

¿Un andar ás toas
na incertidume da noite?

Cecáis por iso a poesía de Tomás Barros leva no seu miolo unha fonda cárrega de mismidade, de pertenencia de seu. Hai nela unha radical insistencia referida ao propio existir; insistencia que semella manifestarse nas seguintes reiteracións (aínda que posiblemente conteñan tamén outras connotacións):

a) na imaxe no espello,
b) no tema do narcisismo,
c) nas constantes temáticas personáis,
d) nos símbolos obsesivos,
e) no léxico sinonímico,
f) no uso reiterado do suxeto primeiro do mensaxe,
g) no uso dos procedimientos estilísticos teimosos: anáforas, paralelismo,
h) no empleo recurrente de certas imaxes e metáforas...

Nesa cárrega de mismidade p5dese cecáis atopar a raigaña da percura teimosa da propia identidade, que endexamáis se lle amostra ao poeta clara e perfilada, senón en forma ambigua i esbarante, orixen de angurenta matinación. Velaquí as mostras:

existo
non existo (páxina 45)

Tan alevado estou
que dudo si a miña testemuña
é a dun morto ou a dun vivo. (páxina 48)

e agora xa non sei si é que son un pantasma
fumegante, fuxidío, avisado entre outros. (páxina 55)

Olleime naquel outro nun relampo
coma nun descoñecido
que viñera da enfondura do tempo ao meu encontro. (páxina 55).

Por eso, coido eu, pra loitar coa hostilidade reinante, onde mesmo se cuestiona a propia identidade, o poeta síntese inerme. A súa defensa consiste en mergullar as causas da mágoa amostrando soio a delor, xa que nese ocultamento vai implícita a loita, vai tamén o vencimento.

Hai, pois, coma un temor supersticioso de clarificar con verbas as causas que firen e furan. Semella coma si o poeta sentise que o lenguaxe, ao condicionar a visión do mundo, poidese tamén cambealo.

A poesía permite fuxir da verba referencial do linguaxe meramente comunicativo e intensificar, por contra, os procedimentos literarios emotivos. O poema pode reflexar a atmósfera na que o poeta desexa vivir i expresarse. A poesía ten poder de transformar o noso mundo e, ao mismo tempo, amostralo, novamente creado, aos máis:

Aquela, vila era unha pomba
branca,
uns zocos
a tumbos polo universo.

Nesta libertade incondicionada móvese a poesía de Tomás Barros na súa loita de home-soio —"Coma un neno indefenso e desvalido"— no meio de acenos hostiles que firen a traverso de símbolos sin sentido:

As miñas ousesións
enxergan o viaxe sen volta
da frecha de Paul Klee
ao traveso da fragueira R
dunha paisaxe súa...

pois os símbolos ameazadores inciden á percura dunha víctima: o home:

perdido nun laberinto de eses (SSS)
de silencio
onde todo o humán
xace no azaro sin sentido.

As siñáis sinistras que acurrulan o mundo do poeta non deben nomearse, son *innombrables*. Esta forma de facer, este agachar as referencias das causas, escurece o mensaxe, que nos chega por meio de alusións, por meio de suxerencias e símbolos cambeantes, por perífrasis, que tinguen a obra dunha sorte de ambigüedade poética, dun esoterismo difícilmente comunicable.

As unidades significativas responden adecuadamente ás intencións do poeta, polo que aparecen neutralizadas nos términos comúns, coincidindo co tema clave: *hostilidade / indefensión.*

Así expresa Tomás Barros un mundo absurdo e inintelixible, onde morren os millores, inocentes e esquencidos:

Cantos homes nas noitébregas sombras
dos seus fogares foron arrincados,

un mundo despiedoso, por máis que sexa soio mera apariencia na man dun malabarista; onde o home vai perdido á percura dun aceno, dun símbolo clave que lle abra a porta da trascendencia:

Os ollos sempre fixos
nisa aperta da terra co ceo,

pero esta derradeira espranza dun achádego da divinidade, que non se manifesta senón en forma fuxidía, fica ao poeta no mesmo desacougo da percura:

Busqueite na dor en todas partes,
no rosto impervío da dita,
na lus do perdón sobor do abiso.
E non vin o camiño,
sempre perdinte coma nun espellismo

E ao final, o poeta supera o desacougo dun estado abriante, coa viravolta irónica do seu humor adeprendido na Galicia do Jerónimo Bosco:

No teu Xuicio Final, Señor,
eu me farei o morto.
(...) E os teus diaños impasibres (...)
xa non sabrán,
carpíndose os cabelos asañados,
o que facer conmigo.

LUZ POZO GARZA

IMÁGENES DE GALICIA. 72 XILOGRAFÍAS ORIGINALES, por Luís Seoane *

Un dos ríos do esquecemento, en tempos idosos, discurría por Galicia, sábese. Con achego de razóns, algúns coidan aínda que non secóu o noso río Leteo, e dan avisos acauteladores da asiduidade do engano e da intemperancia da inxuria. Pro o mal do esquecemento ten un antídoto natural, a memoria.

Eiquí temos a memoria dalguén, Luís Seoane, que dando razón dunha obra obstinada e vehemente, derramada dende as follas santiaguesas de "Resol" até istas páxinas bonaerenses, dixera modestamente: "desexando continuar sendo, como fun deica agora pintando, escribindo, un peón máis, aínda que isolado no traballo, na laboura colectiva polo rexurdimento da cultura galega". Pintando e escribindo, alternancia da palabra e da imaxe, que dérase xa en Castelao, acada en Seoane unha fusión, mestúranse, encadéanse os temas, reaparecen baixo de ámbalas dúas formas de expresión; Seoane é un creador de imaxes poéticas e plásticas. ¿Qué foi primeiro a imaxe ou a palabra?, ¿cánto val unha, cánto val a outra? A resposta déunola Basilio Losada —limiar a "Obra poética de Luís Seoane"—, "poida que muitas das claves da poesía de Seoane haxa que percu-

* Albino y asociados, editores. Buenos Aires, 1978.

ralas na súa pintura, e por retruque, é posíbel que muitas veces algúns aspectos da súa pintura atopen unha explicación cabeata nos seus versos".

Poderemos doadamente apoñer na metáfora verbal a imaxe plástica correspondente, apoñer versos de Seoane —escolmados en "Fardel de eisilado", 1952, ben que poidera terse feito noutros libros— a estas recentes imaxes de Galicia; que a memoria é, por esencia, repetidora; xustificadamente e con máis forza cando a memoria acompáñase dunha conciencia ética que impón cómo debe teimar unha e outra vegada no xa feito, decir unha e outra vez o mesmo pra se vaciar por enteiro e sinceramente. A insistencia siñifica as litografías de "Muiñeira", 1941; os grabados de "María Pita e tres retratos medievales", 1944; de "Doce cabezas", 1958; de "O Meco", 1963; de "O Conde asesino de Sobrado", 1971; as serigrafías de "Campesinos", 1954; e os innúmeros dibuxos, grabados e pinturas que alongarían a nómina á nosa vontade.

Nunha pequena escolla teríamos: "as boullosas verdes carballeiras, os ríos, as lombas azures encostadas / sobor dunhas viciosas terras, ocres ou negras, decote traballadas", "abálase a dorna ca ondaxe / na mar, frente das bruídas vagas, de costas ao rudo paisaxe", e vemos cómo as liñas abertas na madeira campean, cunha liberal notación do natural, pra provocar un estado de esprito semellante ao incitado polo estrutura física da terra, repetindo a tonalidade afectiva espertada pola plenitude da natureza. Ou aínda: "unha fermosa fada loira peitea os alongados cabelos á entrada da cova", "dunha arredada imaxe familiar esquecida, dun labrego enrugado / dunha xurdia leda muller que algún día vin traballar nun eirado"; e nos grabados agrándanse contundentes os blancos, en formas achegadas a unha xeometría abstracta, equilibrando o ritmo sen falsas simetrías, e xurden figuras hieráticas de impresión escultórica. "Nesas figuras pintadas nas paredes, / que semellan que agardan, probes, limitadas, labouriosas / entrego o meu mensaxe. Esa mestura de ensoños / e de tenrura / que o pobo lonxano, esquecido de min / ourentóu". Recoñecemos que a perspectiva non foi alterada, a visión do mundo é a mesma, todas son "imaxes"; e compre un apercebemento, os materiáis veñen da memoria, semánticamente son imaxinarios, o que non son é divagatorios; nen proceden dise mundo de ensoños que déixase, desléixase, cando desperto. Na escolla dun mangado de imaxes, iniciado cun homaxe ás insculturas prehistóricas, consigue Seoane unha edificación histórica sen sustituir á verdade ouxetiva, pois que, como sinalóu Basilio Losada "a abundancia de datos como si Seoane, cronista e poeta, procurara a eficacia da demostración", afirma o propio Seoane "todo foi verdade, pódese comprobar".

Follear o libro é quedar enlevado pola lanterna máxica obrada por Seoane. A ollada percorre os 72 grabados viaxando dende o pasado ao presente, querendo albiscar o futuro de Galicia. O deseño é ben clariño, "a terra non é nada sin a historia que por ela pasóu e sobre ela se constrúe. A terra son os homes que nela viviron e, aínda máis, os que nela viven", "unha historia de Galicia... non pode contar no seu haber héroes aislados, cuias fazañas teñan de relatarse ao xeito de Carlyle... senón cos movimentos coletivos realizados polo pobo galego... o verdadeiro héroe de Galicia foi sempre o pobo galego. E os homes xurdidos dese pobo: Xohan Tuorum, María Castaña, Rui Xordo, Sinforiano López..., os mártires de Carral ou os milleiros de mártires bariles fusilados ou paseados en 1936". Polas páxinas do libro, un pligado baixorreleve, vaise abrindo o monumento histórico enchido de figuras inmovéis, cos movimentos callados. Par de San Rosendo, de San Pedro Mezonzo, de Santa Tramunda, dos bispos e arcebispos, de Isabel de Ben, os monxes miniadores, os xograres, as soldadeiras, os moinantes, os peleriños, os gafos, os burgueses composteláns ou lugueses, ou coruñeses, os campesiños que loitaron contra viquingos, bispos, señores feudáis, piratas ingleses, xentes que aínda viven nos nosos nomes e son pó, terra na terra. Vémolos en sucedos tensos, fascinantes, que encenden a memoria popular: o conde asesino, a condesa endiañada, o Meco, a raíña Inés de Castro. E tamén presente en labores cotiáns carregadas de trascendencia, enchidas de siñificación, pelerinaxes, romeirías, meigallas, colleitas, emigración. O libro, na empresa de sentir cos outros, de vivir cos outros, de salvar pra os

outros todo o que merece ser salvado, lembra, documenta xunto do goce do amor a door da morte, xunto da fortuna a malafada do vivir, e par dos tolleitos, dos gafos, da peste, están o nubeiro, o tronante, o legrumante, a lamia que un día, nunha hora calquera, vimos ou veremos cos ollos da cara, pois que, tal como as ánimas dos difuntiños, son tamén pobo galego.

E nonos perguntemos ¿pra qué a historia?, porque a resposta deuna Seoane: "trátase de trocar Galicia, e si se pode algunha outra parte do mundo, pra facela xusta e xenerosa como todol-a soñamos", "erguer unha Galicia feita a imaxen do soño de todos e tamén de aqueles tantos milleiros de emigrantes que foron soterrados pra sempre / nos Panteóns Sociáes dos camposantos de moitas cidades americáns".

AMÉN.

X. L.

GALEGOS DE LONDRES, por Carlos Durán [1]

Despóis de *A teima*, coa que se deu a coñecer como narrador, Carlos Durán publica agora unha nova novela. Cóntanos nela as aventuras e as desventuras dos emigrantes galegos que viven e traballan na cidade londinense.

O relato ven ser a confirmación dun tono, dunha linguaxe, dun xeito de decir; e, ao tempo, é outro matiz, a variación que se ensaia pra sostén dun fondo. Ese fondo ven dado por un específico mundo migratorio no que se moven homes e mulleres, batendo con dificultades e mergullados en soños saudosos.

Carlos Durán sigue o fío vital dos seus coterráneos, que, como el, deixaron a terra nativa pra vivir a experiencia da emigración europea. Percura amosar o distintivo e intransferible dunhas xentes que se viron forzadas a desplazarse a un ambente foráneo que non cadra co seu xeito formativo e de ser. Por eso, antes que nada, o relato vale como revelación dese sempre descoñecido que é o home galego, a traveso dos actos e fisonomías cos que se acompaña ao seu paso por unha terra extraña.

Praticando os máis diversos oficios, indotados pra o novo medio, pola lingua e polos costumes, os nosos emigrantes móvense nun escenario que os despersoaliza. O narrador reflexa esta realidade apoiándose nun idioma plástico e nunha técnica de particular atractivo. Con este idioma e esta técnica, o relato chega ao leitor traducido en feitos cotiáns e axeitadas reflexións, co que acada o clima de realismo que convén ao seu plan. Plan que, por outra banda, está sempre presente, como o están as angurias ou os ritmos que se advirten axeitadamente desenvoltos.

Estamos frente á odisea duns seres que se ven forzados a aturar a cidade, que se perden nela, e que se comunican coas súas xentes por meio dunha mestura idiomática, rudimentaria e cómica. As observacións da vida corrente, o tránsito pola paisaxe londinense ou a presencia de feitos habituáis, captan a atención. Polo mesmo que en todo elo nútrese a naturalidade que envolve os aconteceres, constituídos en eixo e razón de ser da trama.

Carlos Durán concede unha singular plasticidade ás súas imaxes. Até tal punto que, sin esquecer o argumento, a imaxe que quixo transmitirnos queda grabada na nosa retina. Trátase dun esforzo por retratar o mundo da emigración galega en Londres, con fidelidade dura e acento exemplarizador.

Pesie a que a trama do relato cede ás veces a posturas ensaísticas, non pode negárese ao libro o seu valor narrativo. Polo demáis, destacan nel virtudes específicamente literarias e idiomáticas: A craridade de locución, o énfasis que xurde sin ningún esforzo, o limpo tono natural.

En resume, *Galegos de Londres* revela a un escritor que sabe manexar os seus recursos con habelencia, sostén o alento épico da novela apoiándose no humano, e retrata entrañáblemente a emigrantes dun pobo —o seu— que coñece moi ben.

C. B.

[1] Edicións do Castro, Sada, 1979.

OS OUTROS FEIRANTES, por Álvaro Cunqueiro [1]

Como é ben sabido, hai escritores dos estilos máis diversos. Pero hai, sobre todo, unha louvable cras de escritores: a dos que cumplen coa súa vocación. Un pulo xurdío e indiscutible levóu a Álvaro Cunqueiro por un camiño literario que resultóu ser —afortunadamente— o seu. O público leitor adiviñóu a calidade de primeira man que aflora sinxelamente das obras cunqueiráns, e emprestoulle en todo momento unha atención e unha cordialidade alentadoras.

E eso, pesie a que algunhas xentes consideran ao escritor mindoniense como un escritor ilóxico. Craro é que a vida rí a gargalladas do que se deu en chamar a lóxica. Si os que se adican a toda cras de creación artística se aplicaran a copiar con exactitude o que a realidade da vida nos ofrece, serían puramente lapidados e aborrecidos. Á humanidade cómprelle, pra pode dixerir o que come, ter os ollos cegos para a realidade e abertos arreo á lóxica, que non deixa de ser un invento dos homes.

A lóxica ven ser, en certo xeito, unha pura argallada. ¡E pensar que nos resistimos a creer nos miragres, porque non están conformes coa lóxica! ¡Con esta respetable argallada que inventamos nós! Pero Cunqueiro, si rifado coa lóxica, non é tampouco narrador que goste de pasear co seu espello pola beira do camiño. Inventor de fermosos miragres e de non menos fermosas fantasías, revela na súa raizame unha aquecida devoción cara o que no noso país ten valor certo e inmutable: a paisaxe e as almas xurdidas da paisaxe e vencelladas a ela.

En *Os outros feirantes* que remata de saír do prelo —como antes en *Escola de menciñeiros* e *Xentes de aquí e de acolá*— o escritor mantén a liña singularizada que distingue ao seu arte. Pertenece este libro, ao igual que os dous citados, a un realismo poético natural e san, sin deformación de ningunha cras, sin inútil tremendismo e sin delicuescencia. ¿Por qué, despóis de rematada a súa leitura, se nos veu ás mentes o nome de Joan Maragall? Quezáis porque o gran poeta catalán defendía a prevalencia da saúde e a beleza do rural, sobre o torto e tebroso que do rural se desprende; porque afirmaba a sana verdade da paisaxe e das almas que rachan e sementan a paisaxe.

As novas páxinas cunqueiranas conteñen unha riola de breves historias que o seu autor observou e ouvíu, e fala nelas de xentes que coñeceu. Son, pois, feitos certos os que nestas páxinas se contan, e verdadeiros tamén os protagonistas. Trátase de persoaxes populares do país, que se chaman Lamego de Mouriz, Hermelina da Ponte, Ramiro da Barca, Fuco de Pedrosa, Peleteiro da Bouza ou Marcelino Salgueiro. Pero tamén de novedades do mundo imaxinativo e da fauna máxica.

O libro ven ser como unha especie de solución de compromiso entre o pulo da fantasía e o tirón da realidade. Noustante o que de realismo hai no arte de Cunqueiro, atinxe no conxunto o máis alto grado de fina artificiosidade creadora. A paradoxa non parecerá nunca violenta, si sabemos descobrir neste arte a fusión de dous xeitos diferentes de elaborar un estilo: dunha banda as reaccións poéticas, e doutra as reaccións intelectuáis.

Álvaro Cunqueiro, en definitiva, escribíu estes breves relatos co criterio que sempre sostivo, coa mesma fidelidade á terra e ao home, á lingua e á tradición. Atopámonos outravolta aquí ante o acorde da intelixencia creadora, da sensibilidade poética e o arte literario dun gran escritor. Desde o comezo ao remate, ofrécesenos un constante lostregueo de agudeza e inxenio, de ironía e humor, que revelan unha insólita comprensión do ser do noso país, e unhas envexables dotes de observación.

Polo demáis, o poder verbal de Cunqueiro é admirable; ama os seus meios expresivos e emprégaos con imaxinación. Posee o don gracioso, gratuito, do idioma e cultívao longamente; porque a un saber amplo, que naturalmente se trasluce, une unha singularísima axilidade no decir. O arte —como alguén sinalóu— é todo amorosa vixilia. E ese é un dos segredos cunqueiráns: que nunca esquece o coidado amoroso da fala.

S. L.

[1] Editorial Galaxia, Vigo, 1979.

NA XUBILACIÓN DE ENRIQUE VIDAL ABASCAL

Hai poucos meses constituiuse en Santiago a Academia Galega das Ciencias. A prensa trascribíu unhas verbas pronunciadas naquel acto polo promotor e primeiro presidente, o catedrático da Facultade de Matemáticas don Enrique Vidal Abascal.

Nada runfante, sempre modesto, apenas se refería aos esforzos que foran precisos hasta chegar a aquel intre. Seica uns viaxes a Madrid, algunhas xestións e pouco máis. Nembargantes, calqueira que teña algunha experiencia nesto sabe o que custa poñer en pé unha iniciativa en Galicia e máis aínda, desta natureza: cánta ilusión, paciencia e teima ten que poñer o promotor para vencer a indiferencia dos alleos e, ás veces, tamén a mezquindade dos propios.

A eficacia das labouras culturáis *non é proporcional á súa infraestrutura* material: ideas que naceron na pobreza dun recuncho tiveron despóis resonancia mundial. O difícil é que se desenrolen sin unha mínima compaña. De ahí, a importancia de institucións como ésta cuio natalicio celebramos. As de nivel "español" teñen, sin dúbida, outra escada de poder e de resonancia, pero acostuman ser tamén moi "madrileñas", porque non esquezamos que hai tamén un localismo e un aldeanismo madrileños. As das comunidades diferenciadas poden cumplir unha doble misión: aglutinar aos inxenios que, aillados, difícilmente sairán do estadio dos deseos con perigo de acabar na frustración e, segundo, atender mesmamente aos aspectos "diferenciáis". Os científicos galegos van dispor agora dunha institución propia que estimule, potencie e difunda a súa laboura.

O profesor Vidal Abascal xa dera exemplo do que pode facer un catedrático universitario que, además de traballar no seu eido persoal de investigación, queira darlles posibilidade a outros. Cando hai pouco era nomeado primeiro Decano da Facultade de Matemáticas, lembraba como no ano 1957 somentes existía na nosa universidade unha cátedra de matemáticas para químicos, rexentada por el, e máis unha de astronomía da que era titular "extraordinario" don Ramón Aller.

Xa se esbandallóu a creación do ilustre catedrático de Lalín, o Observatorio Astronómico, a pesar dos esforzos do propio Vidal Abascal e hasta do simpático xesto dun ilustre aficionado, o profesor *Lois Estévez*, que chegóu a firmar a oposición á devandita cátedra de astronomía, ao morrer don Ramón Aller, para que non se extinguira administrativamente antes de que alguén estuvera en condicións de ocupala.

Por fortuna a iniciativa de Vidal Abascal de crear un centro de estudios matemáticos callóu nunha institución que lle asegurara continuidade. Primeiro foi unha Sección da Facultade de Ciencias, agora xa é unha Facultade autónoma nacida cando xa tiña profesorado para poder selo plenamente. Desde que hai catorce anos acabóu a primeira promoción de licenciados en Matemáticas, léronse aquí, según o balance que facía hai uns meses o propio Vidal Abascal, trinta e seis tesis doctoráis, saíron das súas aulas cinco catedráticos e agregados de universidade e moitos profesores de Bachilerato, fixéronse publicacións recollidas por revistas de difusión internacional, houbo reunións científicas, ganáronse premios de investigación. Todo esto non é un mal balance, todo esto é un extraordinario e admirábel balance que dá idea de cánto se poidera acadar na nosa uni-

versidade se houbera sempre axuda para as iniciativas.

Certamente sabemos cómo tamén outras cátedras están a facer moito. Pero por desgracia sabemos tamén cómo, noutros casos, se chapodaron iniciativas con saña e mesquindade, negando axuda e fomentando rivalidades.

Creacións culturáis como éstas non nacen dun deseo de medro persoal, nacen dun sentimento fondo e xeneroso. Son os que carecen deste os que non ven nelas máis que ambición persoal e somentes se fixan nalgúns posibles lixos derivados do componente persoal. No caso do profesor Vidal Abascal ben sabemos de qué sentimentos nacen as súas iniciativas: do seu fondo sentimento galeguista dou testimonio o seu discurso de Apertura de Curso hai uns anos; do seu fondo sentimento universitario, o libro "La universidad socializada". Ésto, por non citar outros escritos miudos.

Xubilado hai pouco da súa cátedra, o ilustre profesor pode sentirse satisfeito. Non soio de matemáticas ten dado leccións.

C. A. BALIÑAS

RESULTADOS DA PESCUDA ARQUEOLÓXICA GALEGA

A Sección de Arqueoloxía e Prehistoria do Instituto de Estudos Galegos "Padre Sarmiento", informóu dos resultados obtidos nas campañas de prospección e excavación correspondentes ao programa de investigación previsto pra o curso 1978.

Tras valorar estes resultados, insiste en que pouca operatividade e xustificación pode ter o traballo realizado, sin unha política xeneral de consolidación, defensa e protección do patrimonio arqueolóxico no seu sentido máis amplo. "A excavación dun xacemento —indícase— faise para o seu estudo e para que a sociedade reciba ou asuma a realidade histórica que lle é propia, e se identifique con ela. Polo mesmo, non se pode pretender entregar a un pobo o seu patrimonio, se non se defende e protexe o recén descoberto e se non se consolida, defende e protexe o conxunto patrimonial global, que define unha sociedade".

A denuncia concrétase en varios casos que se deron últimamente no noso país: o abandono e destrución dos establecementos paleolíticos de Budiño (Pontevedra) e "A Piteira" (Ourense), os Castros de Santa Trega, Borneiro, Baroña, San Cibrán de Lás, Fazouro, Castro Mao, e moi concretamente zonas afectadas polo trazado da Autopista do Atlántico, como Morrazo e Ordes, entre outras. Asemade afírmase que unha sorte semellante correron moitos dos monumentos megalíticos e numerosas estacións de arte rupestre.

Verbo do político, os resultados céntranse nos interesantes materiáis líticos de Paradeiro de Reiro (Coruña), que supoñen un valioso aporte pra o coñecemento das últimas etapas dos grupos con economía recolectora do noroeste de Galicia.

Dentro do neolítico megalítico, os achados refírense á necrópolis de Oiros (Pontevedra), con novedosos resultados estratigráficos e documentación sobre os diferentes sistemas de enterramentos das comunidades con economía de produción de alimentos.

Os achados relacionados coa edade do cobre, e a edade do bronce, refírense ao xacimento de Regueiriño (Pontevedra), no que parece documentárese unha poboación moi esparexida, con restos dunha posible ocupación na época da cultura campaniforme.

A excavación que se levóu a cabo no Castro (Ourense) deu como resultado achados da edade do ferro. O traballo realizado neste castro dá pé á hipótese según a cal a ocupación destes recintos comeza a fináis da edade do bronce, continuando o poboamento até o proceso colonizador romano, documentado amplamente neste castro.

Conseguiuse, asemade, rescatar os vestixios da necrópolis, e da área habitacional contigua, de A Lanzada (Pontevedra), pertenecente á época romana, con resultados apreciables verbo da periodización das formas de vida.

Suliñáronse tamén os traballos subacuáticos levados a cabo por primeira vez en Galicia, destacando os realizados na badía coruñesa.

AS OPINIÓNS DE BERNARD SHAW SOBRE IRLANDA

Uns textos de Michael Holroyd sobre George Bernard Shaw deron lugar recentemente a moitas discusións en Irlanda. Por exemplo, cando o levantamento da Pascua do 1916, Shaw era partidario de que a artillería inglesa destruise a mitade de Dublín. Shaw preguntáballe ao segredario do Lugartenente de Irlanda o por qué de que os cañóns ingleses non derrubaran bairros enteiros de Dublín, as áreas insalubres, os suburbios... "A artillería soio destruíu setenta e nove casas. Eu derrubaría polos menos dezanove mil novecentas, pra que Dublín fose despóis unha vila decente".

O propio Shaw recibiría con moito gosto a noticia do cañoneo da súa casa natal, "esa porca caseta de can do número 33 de Synge Street, aínda en pe". Shaw non aturaba o mal cheiro do río de Dublín, o Liffey, "aínda que se construira o Museu Municipal sobre unha ponte de fadas; o cheiro do Liffey mataría calisquer romantismo".

As críticas de Shaw á súa terra natal encherían un tomo ben groso. Comezando pola febleza conxénita dos "ridores ollos irlandeses". Somentes o 0,1 da poboación irlandesa tén unha vista perfeita. Algúns bótanlle a culpa á alimentación a base de patacas. Shaw, nesta cuestión, poñíase en metafísico, acusando aos irlandeses de "falla de cooperación coa forza vital, que sempre fica alén da nosa comprensión".

En Irlanda, George Bernard Shaw sigue a non ser apreciado, mentres en Inglaterra siguen vendéndose os seus libros e representándose as súas obras. Aparecen arreo libros sobre Shaw, reedítase a sonada biografía de Pearson; pero, como dí Holroyd, soio en Inglaterra se estima que Shaw é irlandés, cousa que ninguén pensa que seña así, en Irlanda. As opinións de Shaw sobre Irlanda, pola mesma paixón que amosan, son, noustante, as opinións dun irlandés apaixoado, ao que non lle gostaba o que os irlandeses estaban a facer, no seu tempo, en Irlanda. Pero estes irlandeses, agás unha ducia escasa, nunca recoñecerán que Shaw era un verdadeiro e representativo irlandés.

UNHA TESIS DE LICENCIATURA SOBRE A GAITA

Carmen Novoa González, licenciada en Filoloxía Francesa, presentóu na Universidade Complutense de Madrid, unha tesis sobre "La gaita y la cornamusa y sus amplificaciones culturales en la Galicia histórica y en Francia". Trátase, quezáis, do primeiro traballo de pescuda, a nivel universitario, feito en España sobre o tema.

Ocúpase, primeiro, da orixe histórica do instrumento, que sitúa en Mesopotamia. Despóis aparecería en Egipto, Grecia e nos países mediterráneos e atlánticos. A dificultade está en saber cál foi o primeiro pobo trasmisor, aventurándose a hipótesis de que puideron ser os fenicios ou os gálatas, ate que chegóu aos celtas. Estes foron os seus principáis impulsores, inda que a gaita non é un instrumento privativo dos pobos celtas.

Unha parte do traballo está adicada á técnica da gaita, inspirada nos estudos de Rodrigo de Santiago e do inglés Baynes, catedrático da Universidade de Oxford. Describe tamén as características das diferentes gaitas. No orde lingüístico sitúa a orixe etimolóxica da palabra "gaita" no vocábulo "gaits" do alto alemán, introducido en Galicia polos suevos.

Hai, asemade, no traballo, un estudo dos aspectos sociolóxicos. En Galicia, concretamente, o primeiro período de auxe social da gaita é o período suevo. Despóis producese unha etapa de abandono do instrumento. Volve o esplendor coa época das pelerinaxes xacobeas, entre os séculos XI e XIV. No XV decae de novo e refúxiase nas clases populares, ate que rexurde outravolta coa renacencia do XIX.

Verbo do momento actual, Carmen Novoa considera que nos atopamos en Galicia nun período de grande inquietude e entusiasmo, non soio cara a gaita sinón cara todo o que é cultura popular. Pero hai que se preocupar en serio do asunto e estudalo a nivel científico, como ocurre xa na Bretaña, en Irlanda e en Escocia.

NOTAS

NUN INTERESANTE estudo sobre "Plotino e Jung na obra de Guimarães Rosa", dí Michael Harland: A extrema modernidade do autor de *Grande Sertão*: *Veredas* reside, en grande parte, no seu sabio artellamento da metafísica neoplatónica coa psicoloxía contemporánea. No traballo, recentemente aparecido, engade o autor que os conceitos dualistas de raizame plotiniana achéganse aos "arquetipos" de Jung. Este efeito permite atopar, quezáis, unha chave fundamental da criación mitolóxica de Guimarães Rosa. E tamén entender mellor a multiplicidade de nivéis de interpretación posibles do universo complexo que é o Sertão.

CONSTITUISE NA Coruña a cooperativa teatral "Escola Dramática Galega". Organízase en tres departamentos con funcionamiento autónomo interrelacionado: *Didácticas*, que atinxe a todos os aspectos de preparación profesional para o traballo no teatro; *dramáticas*, que ofrecerá espectáculos creados na Escola ou contratados por ela; e *Estudos teatráis*, que se artella en diversos apartados, desde dramaturxia até estudos literarios, sociolóxicos ou plásticos.

PROMOVIDO POLO Centro de Estudos Portugueses da Universidade brasileira de Minas Gerais, celebrouse un simposium conmemorativo do centenario da publicación de *O Primo Basilio*. Participaron nel destacados especialistas, que se ocuparon de diversos aspectos da obra que Eça de Queiroz escribíu cando contaba trinta e dous anos de edade.

NA GALERÍA "Sargadelos" de Madrid, celebrouse unha Exposición-homenaxe ao "Seminario de Estudos Galegos", institución creada no 1923 pra o estudo de todas as manifestacións da nosa cultura, e que quedóu paralizada no 1936. Esta exposición, que fora presentada en Santiago de Compostela, propúxose informar dunha serie de accións previas á inminente restauración do Seminario. No acto inaugural interviñeron Ramón Piñeiro e Luís Tobío, que falaron, respectivamente, do futuro e do pasado do "Seminario de Estudos Galegos".

Á PRODUCIÓN novelística de Virginia Woolf e aos máis diversos traballos do chamado "grupo de Bilomsbury", engádese agora a publicación de varios ensaios, centrados todos eles arredor dos problemas da novela; cómo hai que lér un libro, a narrativa moderna, sobre relér novelas, a vida e o novelista, as mulleres e a narrativa. Virginia Woolf non era eso que se chama un crítico, e nos seus ensaios hai tanta capacidade de creación como nas súas novelas. Sin dúbida parcial e apaixoada, pro sempre extremadamente lúcida. No ensaio que dá títduo ao libro, "A torre inclinada", refírese ao escritor; a ese home máis ben raro que é o escritor, e do que apenas sabemos nada.

FINÓU EN Ourense o escritor Luís Trabazo. Era autor de varias obras sobre temas de arte, adicadas especialmente a artistas galegos, entre as que destacan as monografías sobre Failde e Colmeiro. Pouco antes do seu pasamento publicóu *Piedra, barro, bronce en tres escultores gallegos frente a la estética de lo deleznable*. Como pintor presentara nos derradeiros anos diversas exposicións de pintura, nas que destacaba o coorido e o trazo do dibuxo.

NO ANO 1958, o arcebispo de Dublin negárase a inaugurar o Festival Internacional do Teatro naquela capital, se nel se representaba *Os tambores do P. Ned*, de Sean O'Casey. O autor respondéu prohibindo a representación das súas obras na terra natal. Pero agora, na propia Irlanda, grupos teatráis andan a poñer en escena, con grande éxito, algunhas das súas pezas dramáticas: *Canta, canta galo perseguido, Agardando un bispo* e *Follas de carballo e de lavanda*. Tamén se representaron en Paris e en Amsterdam, outras obras de Sean O'Casey, como *Xuno e o pavo real* e *O arado e as estrelas*.

EN SANTIAGO, coincidindo coa celebración do "Día das Letras Galegas", terá lugar durante vinte días do mes de maio, unha grande Exposición do Libro Galego, orgaizada pola Federación de Libreiros de Galicia. Pénsase en que esteña representada na mostra a totalidade das edicións que no noso idioma se fixeron ao longo da historia.

Convocarase tamén un concurso de cartéis sobre a exposición, que, además de estar dotado económicamente, terá o alicente de que o cartel escolmado servirá de tapa ao libro-catálogo que se edite.

VEN DE se publicar unha escolma dos *Carmina Burana* as cancións e poemas dos dos "clerici vagantes", dos goliardos medieváis, que levan o nome de "burana" polo manuscrito do mosteiro benedictino de Beuren, que agora se atopa na Biblioteca do Estado, en Münich. Os poemas e cancións son, uns anónimos, outros do Archipoeta, de Galetrio de Chatillon, de Pedro de Blois... As cantigas amorosas comezan co ledo tempo da primavera, sol, paxaros e froles, como despóis tantas outras dos troveiros provenzáis. Moitas composicións son satíricas e burlescas, e outras son exaltación da vida libre, da mocedade alegre, como "Omittamus studia".

CANDO SE atopaba correxindo as probas do tomo segundo da súa obra *Nueva contribución a un vocabulario castellano-galego, con indicación de fuentes e inclusión del gallego literario,* finóu súpetamente en Xunqueira de Ambía, o P. Xosé Santiago Crespo. Os seus traballos, principalmente de Heráldica e Xenealoxía, atinxiron unha grande difusión. Sentía moitò interés pola lingua galega, e colaboróu nas páxinas desta revista con varios artigos sobre o noso léxico.

PERE GIMFERRER dinos nun ensaio que acaba de aparecer, que dúas víctimas típicas da falta de releitura —porque son dúas das máis típicas e inevitables leituras de adolescente—, son Kafka e Dostoiewski. Lémbrase de Kafka, un mundo pechado, sin fisuras. No peor dos casos trátase dun recordo corrompido polos dramatismos teolóxicos de Max Brod, polo existencialismo e o psicoanálise. Nun caso óptimo, trátase dun recordo asociado ao clima expresionista xermánico. Pero todo esto son cousas sobrepostas a Kafka e non o propio Kafka... Na lembranza, Dostoiewski asóciase á expansión sentimental da mocedade, e a súa imaxe queda fixada nun raro cruce entre a crónica negra e a transcendencia relixiosa.

CO TÍTULO de *Leccións de gaita,* publicóu Enrique Otero Covelo un interesante volume que abrangue tres cursos de ensino da gaita propiamente galega. O autor estuda a familia completa do instrumento, as tonalidades e a escala xeneral, a súa dixitación, así como a da escala cromática, o picado, formas de cadencia, tonalidade menor da gaita, cambio de octava, etc. Tráiase dun método completo e, sobre todo, práctico, que será de moita utilidade pra os mestres que ensinen a tocar a gaita galega, e pra aqueles que queiran adeprender a manexar un instrumento tan noso, do que dixo un poeta que era a máis fermosa ave de todas as que cantan en Galicia.

PUBLICACIÓNS RECIBIDAS

ANNALI, Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza. XX, 2 Napoli 1978.

Esta interesante publicación, dirixida por Giuseppe Carlo Rossi, publica no número que agora recibimos, un estudo de Raffaele Sirri, tiduado "L'artilicio linguistico di G. B. della Porta-I-Le Tragedie". Na sección "Contributi e rasegne", figuran traballos e comentos de Gheorghe Carageani, Claude-Henri Fréches, Vito Galeota, Giuseppe Grilli e Gerardo Grossi. Inxire, tamén, recensións de diferentes obras de recente edición.

SYNTHESIS, Bulletin dun Comité National de Littérature Comparée de la République Socialiste de Roumanie, 1978.

Entre os diversos traballos que aparecen no nutrido sumario, destacamos: "La critique littéraire roumaine et la connaissance mutuelle des cultures", por George Ivascu; "Diachrony and structure: Thoughts on Renewals in the Theory of Literary History", por Eva Kushner: "Die Geschichte als Makroexemplum: Friedrich Schiller und Nicolae Balcesen", por Andrei Corbea; e "Balzac en Roumanie", por Angela Ion.

Publica tamén varias traducións, e unha Crónica sobre traballos rumanos de literatura comparada en linguas extranxeiras.

BRAÑA, Boletín da Sociedade Galega de Historia Natural, n.º 7 1978.

Editorializa sobre "As seccións de *Braña*" e "Reflexións sobor do medio natural terrestre en Galicia". Uxío Labarta trata, nun estudo, do tema "Unha volta á investigación do mar galego". Varios especialistas ocúpanse, nos seus respectivos traballos, dos xacimentos auríferos galegos, Macromicetes en Galicia, contribución ao estudo das poboacións de araneidos no monte Pedroso mediante coeficientes de asociación, e outros. Na sección de "Ciencia sin fronteiras", figura "O problema da influencia das especies forestáis na evolución do solo", e na de "Espacios naturáis" un estudo preliminar sobre posibles zonas protexidas en Galicia.

ENCRUCILLADA, Revista galega de pensamento cristián, n.º 10, novembro-decembro 1978.

Na serie de Estudos, Claudio González López escribe sobre "Lingua e Relixión". Darío Álvarez Blázquez sobre "Don Antonino Cerviño, un crego que clamóu dende o púlpito, hai 87 anos, pola redención da nosa terra". E Alexandre Fernández Pumariño sobre "Preescolar na casa e a marxinación educativa do mundo rural". Nas seccións "Aportacións", "Experiencias", "Testemuños", "Horizonte aberto", "Recensións" e "Crónicas", inxírense traballos de interés actual, a cárrego de diversos autores.

COLÓQUIO. LETRAS. Lisboa, n.º 46, novembro 1978.

Esta revista bimestral, que edita a "Fundação Calouste Gulbenkian" e que dirixe o Prof. Jacinto do Prado Coelho, enxire no número que reseñamos, un copioso sumario. Na sección de Ensaio, figuran traballos de João Medina, Margarida Losa, Fernando Cristovão, Michel Harland, Maria Estela Guedes e Joaquim Manuel Magalhães. Publica despóis "A literatura teatral nos últimos cinco anos", "Dúas cartas inéditas de António Sérgio para Afonso Lopes Vieira", "Fim de festa", un conto de Vergilio Godinho, varios poemas, e unha "Carta da Galiza" de Pilar Vázquez Cuesta sobre "O día das Letras Galegas".

CONVIVIUM, São Paulo, maio-junho 1978.

Urbano Zilles ocúpase de "A crise da Filosofia e a Filosofia da crise", João Alfredo de Souza de "O liberalismo radical no Imperio", Creusa Capalbo de "A influéncia de Jacques Maritain no Pensamento Filosófico Brasileiro". Publícanse, ademáis no número, diversos comentos e reseñas de actualidade.

REVISTA DE CULTURA BRASILEIRA, Madrid, número especial octubre 1978.

Destaca un estudo de Hilda Scarabôtolo de Codina sobre "El modernismo en el Brasil" e outro de Gladstone Chaves de Melo sobre "La gran poesía del modernismo brasileño". Entre os textos da Semana hai que sinalar: "Prefacio interesantísimo", por Mário de Andrade; "Manifiesto de la poesía *Pau-Brasil*", por Oswald de Andrade; "El espíritu moderno", por Graça Aranha. Complétase a edición cunha "Breve antología poética" e dous traballos sobre arte brasileiro e música, de Frederico Morais e Reynaldo Bairão, respectivamente.

BROTÉRIA, Cultura e nformação, Lisboa, dezembro 1978.

Isidro Ribeiro escribe sobre o tema, "Puebla: Entre a expectativa e a Esperança"; Alberto Huerta trata de "Aristóteles mais perto de Camões"; José Carlos Belchior colabora cun traballo tiduado "¿Sim ou non ao ensino particular?". O número enxire, ademáis, colaboracións de Robert Hotz e de José Fernando Nunes Barata.

REVISTA PORTUGUESA DE FILOSOFIA, Braga outubro - dezembro 1978.

O sumario inclúe, entre outros estudos: "O efeito específico da tragédia segundo Aristóteles", por António Freire; "Crítica epistemológica de "Le groupe zoologique humain" de Teilhard de Chardin", por Ana Luisa Janeira; "Introducción a una dialéctica de la Física", por Francisco Cortada Reus. Cándida Monteiro Pacheco e M. A. Sá do Río aportan tamén interesantes traballos da especialidade.

ESTUDIOS, Madrid, octubre-diciembre 1978.

O número centra a súa atención dun xeito especial na figura de Tirso de Molina. Co título de "Tirso no condenó a Don Juan", Sol Bonifaci tenciona redimir a Don Juan da pretendida condenación. Por outra banda, Xavier A. Fernández fai unhas precisións textuáis ao autógrafo de Tirso da Terceira da Santa Juana, cuio manuscrito se conserva na Biblioteca Nacional de Madrid. M. Santomauro perfía con sinxeleza a figura do "gracioso" nas obras de Tirso como "contrafigura" do "galán".

CAMP DE L'ARPA, Revista de Literatura, Barcelona, noviembre 1978.

O número está adicado na súa meirande parte a Henry James. Como editorial figura "Una predicción" de T. S. Eliot. Sobre "Henry James: la nostalgia del héroe", escribe Sergio Pitol; Marcelo Cohen trata de "La imagen en el espejo"; e Jorge-Luis Borges publica o "Prólogo a *La humillación de los Narthmore*". Inxire, ademáis, outras colaboracións e unha nutrida información bibliográfica.

PRESENÇA E DIÁLOGO, Estudos, Braga, setembro 1978.

Publica: "Portugal messiánico", por Júlio Vaz; "Alberto Feio. O historiador e o polemista", por Barros Soeiro; "¿Para onde vai Portugal?", por Armando Correia e Júlio Vaz; "Algúns Bispos falam sobre a politica nacional"; "Com Eça em Tormes, S. Cruz do Douro, Baião", por A. Luis Vaz.

LETRAS DE HOJE, Porto Alegre, setembro 1978.

Esta revista brasileira, adicada ao estudo e debate de asuntos da lingüística, literatura e lingua portuguesa, inxire no seu número 33 un copioso sumario.

Destacan os seguintes estudos: "Metalinguagem na poesia de Oswald de Andrade", de Nelva da Silva; "Drummond e a sua concepção da poesia", de Llonira M. G. Komosinski; "Clarice Lispector reflete sobre a criação literaria", de Gimia M. Gomes; e "A concepção de criação literaria nos romances de Lima Barreto", de Noeli Terezinha P. Martins.

O SEBASTIANISMO, Breve panorama dun mito português, Lisboa, 1978.

Nun breve volume, que enceta un poema de Fernando Pessoa, enxírese o traballo que lle dá título. Síguelle unha abondosa bibliografía. Despóis figuran trece páxinas de grabados e unha antoloxía sebastianística con textos de António Vieira, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão e António Sergio. O libriño complétase con dez estampas do rei don Sebastião.

COMPOSTELLANUM, Revista trimestral. Santiago de Compostela, enero-diciembre 1977.

O interesante sumario desta publicación de estudos xacobeos abrangue as seguintes colaboracións: "Un modelo de sociedad rural del Antiguo Régimen en la Galicia costera: La Península del Salnés (Jurisdicción de La Lanzada)", por José Manuel Pérez García; "Catálogo de incunables de las Bibliotecas del Convento de franciscanos y del Seminario diocesano de Santiago", por Francisco Cantelar Rodríguez; "Les témoinages oculaires du pèlerinage a Saint-Jacques de Compostelle. Etude bibliographique (du XII[e] ao XVII[e] siècle)" por Ilja Mieck; "El Arzobispo Rajoy y los orígenes del Hospicio de pobres de Santiago", por Jesús María Palomares Ibáñez; "El Cartulario del Arzobispo Dominico Compostelano Antonio de Monroy", por Ramón Hernández; "La Casa de las Pomas obra de Diego de Romay", por María Teresa Ríos Miramontes; e "Defense d'un absent ou de l'inspiration et de la méthode en Histoire démographique".

GRIAL

REVISTA GALEGA DE CULTURA

Precios de venta e suscripción

Número solto	250 ptas.
Estranxeiro	350 »
Suscripción anual, 4 números	800 »
Estranxeiro	1.300 »

Redacción e Administración

Editorial Galaxia — Reconquista, 1 — Vigo

Impreso nos talleres de ARTES GRAFICAS GALICIA, S. A.
Segovia, 15 — Vigo — Dep. Legal: VG. - 99 - 1963

EDITORIAL
GALAXIA, SA