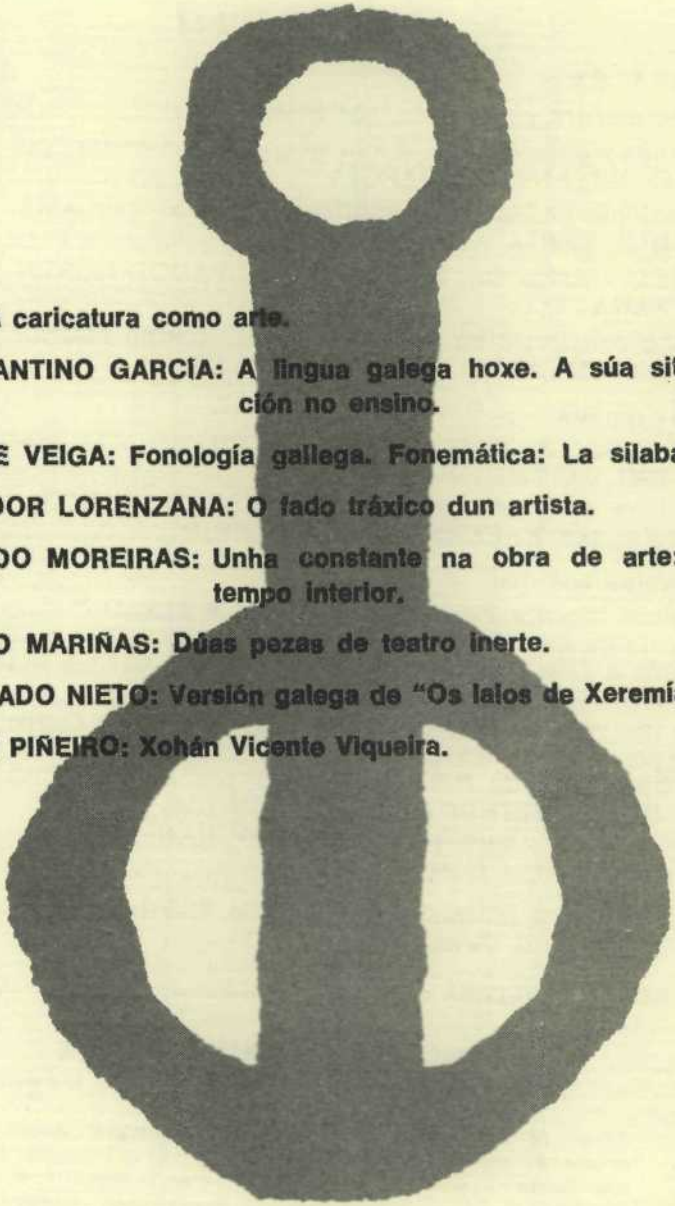
44 abril maio xunio 1974

GRIAL



SIRO: A caricatura como arte.

CONSTANTINO GARCÍA: A lingua galega hoxe. A súa situación no ensino.

AMABLE VEIGA: Fonología galiega. Fonemática: La silaba.

SALVADOR LORENZANA: O fado tráxico dun artista.

EDUARDO MOREIRAS: Unha constante na obra de arte: O tempo interior.

XENARO MARIÑAS: Dúas pezas de teatro inerte.

M. CASADO NIETO: Versión galega de "Os laios de Xeremías".

RAMÓN PIÑEIRO: Xohán Vicente Viqueira.

VIGO

GRIAL REVISTA GALEGA DE CULTURA

N.º 44 - ABRIL, MAIO, XUNIO 1974

SUMARIO

ENSAIOS — Páxinas

A caricatura como arte, por SIRO 129
A lingua galega hoxe. A súa situación no ensino, por CONSTANTINO GARCÍA 148
Fonología gallega. Fonemática: La sílaba, por AMABLE VEIGA ÁRIAS 157
O fado tráxico dun artista, por SALVADOR LORENZANA 173
Unha constante na obra de arte: O tempo interior, por EDUARDO MOREIRAS 181

ESCOLMA

Dúas pezas de teatro inerte, por XENARO MARIÑAS DEL VALLE 186
Os laios de Xeremías, trad. de M. CASADO NIETO ... 198
O rally, por X. FERNÁNDEZ FERREIRO 209

PENEIRA DOS DÍAS

Xohán Vicente Viqueira, por RAMÓN PIÑEIRO 215
O arte de Luis Seoane, por C. M. 219
Carta a Don Ramón Piñeiro, por XOSÉ VILAS NOGUEIRA 221
La imagen espacial en la poesía de Luz Pozo Garza, por TOMÁS BARROS 222
A traducción da Biblia ao galego, por ANDRÉS TORRES QUEIRUGA 233
Entre o sí e o non, por CARLOS DURÁN 238
Día das Letras Galegas, 1974 240

LIBROS, por *Manuel-Carlos García Martínez, S. Lorenzana, B. Pena Trapero*, e *C.* 243

O REGO DA CULTURA 252

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.**

A CARICATURA COMO ARTE

I. DEFINICIÓN E MÉTODO

Foi Giovanni Lorenzo Bernini —aquel rexo escultor e arquitecto do barroco italián que construira a columnata da Praza de San Pedro—, quen definira a caricatura como "un intento de descobrir o parecido na deformidade, de xeito que se achegue á verdade máis que á realidade mesma".

Convén non esquecer que estamos na primeira metade do século XVII.

Pois ben, na primeira mostra de caricatura que eu fixera no Nadal do ano 70, alá no vello lar do R. Coro Toxos e Froles, o pintor ferrolán Carlos Merino díxome comentando un deseño do profesor Pérez de Arévalo:

"Imítalle a Arévalo máis ca el mesmo".

Estóu certo que o Merino non coñecía a definición de Bernini cando fixo a meirande gabanza que dunha caricatura pode facerse.

Porque, ¿qué é, realmente unha caricatura?

Sen dúbida existe unha enorme confusión sobor deste tema —confusión da que logo falaremos—, máis para min a cousa é clara: *A caricatura é, ou debe ser, a deformación da realidade cara o obter unha verdade máis fonda.*

¿Cál debe ser o seu proceso de elaboración?

Lembremos os membros que, segundo García-Sabell, son constitutivos de todo dibuxo:

1. Percepción do modelo.
2. Intento de concretar nunhas liñas esa percepción.
3. Os cambios, as modificacións que ese intento experimenta polo feito da percepción dos movimentos da man cando fai o dibuxo.
4. As virazóns que no dibuxo aínda non nado inculca a vivencia que do modelo a reproducir ten o dibuxante.

Explica García-Sabell que estes elementos son igualmente válidos para o dibuxo subxetivista, o realista e aínda o academicista.

"O que sucede no dibuxo realista é que a vivencia do artista, previa ao trazado, está composta de moi poucos elementos espritoa-

les e mentales e, dende logo, moi probes, a saber, a copia do que se ten diante dos ollos."

"A vivencia do academicista é unha vivencia encadeada, e nel, no suxeto, prodúcese o que os vellos psicólogos chamaban *o estreitamento do campo da conciencia.*"

"Pola contra, o que leva a cabo un dibuxo subxetivista é o home libre por escelencia. É o home libre, libérrimo, de chantar enriba do papel o que lle pete, o que a súa man e o seu esprito vaian condicionando. Mais sempre e cando eso que lle pete, eso que a man e a alma determinan, obedeza ás leises privadas da súa intimidade. Sempre que eso que el fai teña *necesidade interna.* A necesidade interna é o marco que encadra a libertade do artista."

Ninguén dubidará que a caricatura é o dibuxo máis subxetivista que darse poida. De ahí que estes catro principios enunciados por García-Sabell séxanlle perfeitamente aplicables, acadando o derradeiro unha especial importancia. Nótese o paralelismo existente entre estes catro enunciados e os tres que eu coido imprescindibles na caricatura que chamo "de carácter", e que, pola súa concepción e realización, estimo unha forma sobranceira das artes plásticas en oposición ao sentir popular, que adoita falar da caricatura como dun arte menor.

Velaí os tres pasos necesarios na súa elaboración:

1. Esculcar, pescudar, até conquerir o aceno e a expresión característicos do modelo.
   ¿Cántas veces facemos unha fotografía e logo, ao vela, decímonos: "Non me parezo nada"? É que no intre que o fotógrafo apretaba o botonciño, nós púñamos unha expresión que non é a que temos decote, a que o bon caricaturista tentaría conseguir.
2. Esaxerar por defeito ou por exceso as facións precisas para sobrancear a expresión característica.
3. Facer o deseño coa máxima simplificación; eliminando o superfluo, e cunha grafía hábil e elegante.

II. INSPIRACIÓN E INTUICIÓN

Denantes de seguir adiante, impónse facer unha puntualización do meirande interés:

Hai tempo lín un libro moi curioso, que quizáis moitos de vostedes coñezan; titúlase "Imaxe e idea", e o seu autor, o poeta e crítico inglés Herbert Read expón nestas páxinas unha teoría certamente revolucionaria, que poderíamos resumir así:

"A imaxe precede sempre á idea no desenrolo da conciencia humá, e o que non foi creado polo artista non foi pensado polo filósofo." (*)

(*) Algo desto explica García-Sabell na monografía dos grabados de Seoane, cando di:

"...é creencia cada vez máis estendida entre os científicos que a tarefa da Ciencia consiste en poñer en verbas de concepto o que o Arte adiviña intuitivamente no lenguaxe da beleza. Os artistas son, hoxe de xeito moi radical, os profetas da realidade. Iso é, son os seres que adiantan a realidade".

Se, como di Herbert Read, "no principio era a imaxe", non hai dúbida que teremos de escribir de novo a historia da cultura e revisar os postulados de tódalas filosofías.

A pesares de ter lido con toda atención os seis ensaios que configuran aquela obra, evitaréi tomar unha posición definida no intre de xulgar estas teorías.

Nembargantes, teño que decir que no proceso de elaboración dunha caricatura, cómprense perfeitamente os seus xuicios:

Dixen que a primeira parte deste proceso é a observación directa do modelo á percura da súa expresión característica. Así é; ollo como se move, como fala, como ri...

Obteño unha idea bastante clara de cómo é aquela persoa e ate poida que tamén saiba algo da súa persoalidade. Pero, chegado o intre de verquer no papel o resultado das miñas pescudas, non sei cómo nin por ónde comezar. ¿Por qué? Sinxelamente, porque nesta inspeción directa somentes achéi acenos e riscos illados, pero non a idea do conxunto. É despóis, cos ollos pechos ou na ausencia do modelo, cando chegan a min unha serie de imaxes eidéticas nas que *vexo* nídiamente o que non puiden *ver* cando o ollaba face a face.

E, mesmamente, esta imaxe —cuia orixe ignoro, pero que estóu certo non é consecuencia dun proceso cerebral no que eu fose artellando como nun retrato robot as peculiaridades físicas observadas—, é a que debo copiar na representación gráfica.

Por suposto que tamén existe a posibilidade de elaborar unha caricatura como un retrato robot, pero o resultado dirá moi pouco da persoalidade do modelo aínda que poda decir moito da súa persoa. Non. As mellores caricaturas reproducen unha imaxe eidética e son totalmente intuitivas no seu simbolismo. Quero decir que non se representa o modelo nunhas liñas porque se pense que son as idóneas para definir un anaco da súa persoalidade, senón que esas liñas son consecuencia dunha imaxe mnémica e da pura intuición.

Permítanme o relato dunha anécdota que axudará a facer máis claro o devandito:

Na mostra de dibuxos que hai poucos meses fixen en Lugo, tiven unha experiencia verdadeiramente interesante: Ese persoaxe extraordinario que é o lugués D. Xosé Gayoso Veiga, percorréu a galería onde estaban penduradas as caricaturas de moitos escritores galegos, e, con moita gracia e enorme inxenio, foi emitindo un xuicio crítico —case unha definición— daqueles homes que el coñecía, *pero partindo do que vía nos meus dibuxos.*

Abonda un exemplo:

De Ramón Piñeiro, dixo:

"*Ramón Piñeiro: sempre ecuánime, vertical.*"

Eu teño que confesar que cando trazara aquel dibuxo de Piñeiro, tan simple e arcaico de composición —simétrico e hierático coma un pantecrátor románico—, fixérao intuitivamente, tal e como o vira proxectado na miña mente, sen pensar no que a liña vertical suxire. Sóio despóis de ouvir a Gayoso Veiga vin nídiamente todo o simbolismo do meu deseño.

Así pois, primeiro foi a imaxe, logo a representación gráfica e, derradeiramente, a súa interpretación intelectual.

Comparemos agora o proceso de elaboración da caricatura de Piñeiro co doutro dibuxo completamente subxetivo: o retrato de Xavier Alcalá.

Quen olla este deseño comenta que o parecido é evidente aínda que nin a figura nin a expresión son propias de Xavier Alcalá.

E así é.

Ramón Piñeiro

Xavier Alcalá

Fixen este retrato unha tarde de vran en Valdoviño cando o meu amigo me visitóu para me falar dos seus proxectos inmediatos. Xavier rematara aquel mesmo día a leitura da biografía de Alexandre Bóveda e viña transfigurado; semellaba moito máis madurecido... Collín papel e lápiz, e fixen este deseño dun Xavier Alcalá que eu vin así, polo menos un intre.

Mais non é este o caso das "caricaturas de carácter".

A Xavier Alcalá *vino* cos ollos abertos. Estaba alí, diante de min, e eu captéi a súa transformación.

A Ramón Piñeiro, Cunqueiro, Del Riego, etc., *vinos* cos ollos pechos en ausencia deles.

Así pois, o carácter alóxico da caricatura, a súa idealidade, convírtena —ao meu entender—, na forma máis subxetiva e intuitiva do dibuxo.

Pero voltemos ao proceso de elaboración. Faléi da imaxe eidética como forma principal de inspiración. Agora ben, o labor do caricaturista non se limita a copiar a imaxe, senón que, unha vez obtidas a expresión e a actitude definitorias da persoalidade do modelo, comenza a aplicar a técnica adquirida, baixo o dictado da súa conciencia estética. Entramos, xa que logo, nos dous seguintes puntos denantes citados: a modificación de certos riscos en percura de evidenciar unha expresión, e a sintetización do conxunto, suprimindo o superfluo.

III. ORIXE E EVOLUCIÓN

Naturalmente, que eu ando a falar da caricatura según eu a entendo, pero é sabido que ao traveso da súa evolución non estivo suxeta aos mesmos conceitos. O crítico francés Robert de la Sizeranne di que a caricatura foi primeiro deformadora coma unha bola panorámica, despóis fiel coma un espello, e hoxe coma un reflexo". E engade: "Primeiro fixo rir, logo fixo ver e hoxe fai pensar."

O nacimento da caricatura é difícil de determinar. Adóitase chamar caricatura a toda representación grotesca, e confúndense decote o dibuxo humorístico e a caricatura persoal.

Por suposto que sempre existíu a crítica pola ridiculización como consecuencia dunha cultura avanzada, cando o desenrolo da conciencia crítica permite a representación satírica dos costumes e a pescuda aguda da realidade social. Así na cerámica ática do século V vemos homes ilustres convertidos en homúnculos monstruosos, de cabezas enormes e corpos deformes, como o "Esopo coa raposa", que figura no Museo Vaticán.

Tamén ao longo da Edade Media, as representacións grotescas desenrólanse en Francia, Inglaterra, Países Nórdicos e España, con pantásticas decoracións de igresias e manuscritos, nas que as figuras do demo e outras horribles invencións queren impresionar o esprito popular simbolizando o mal no feo, en contraposición da bondade e a beleza.

Pero nada deso é caricatura porque en todas estas imaxes agresivas nin se tenta a semellanza do rosto, nin se percura un efeito estético, propio do reino do arte.

Nada deso é caricatura, aínda que ás veces aparezan illados certos matices peculiares daquela. I é que, partindo do Románico até chegar a Picasso, é doado atopar na historia da pintura figuras e retratos que posúen características propias da caricatura.

Ilustran ben esta opinión os lenzos que a continuación sinalo:

"A coroación de espiñas", do Bosco. (Galería Nacional de Londres).

"Cabeza de vella", de Brueghel. (Museo de Munich).

"Retratos da Duquesa Battista Sforza e Federico Montefeltro", de Piero de la Francesca. (Galerías dos Oficios de Florencia).

Estóu certo que pintores como Jean Fouquet, Jean Clouet, Baldun Green, Granach e moitos outros estiveron tan perto da caricatura coma Cezanne estívoo do cubismo.

Con leves modificación nos rostos de persoaxes, pintados por un artista tan académico como Jacques Louis David, pódense obter magníficas caricaturas. Abonda reparar nas figuras do Papa e a súa corte, que aparecen no cadro "A consagración de Napoleón I", do Museo de Louvre.

Pero, ¿cándo nacéu a caricatura?

Sábese que foi Leonardo da Vinci quen inventóu o termo "caricare" para definir algúns dos seus deseños, e que o "caricare" italián e o francés "charger" expresan a mesma idea: "cargar ou sobrecargar". Pero eu teño para min que Leonardo non foi máis que un precursor dos caricaturistas, e que quizáis as primeiras auténticas caricaturas da historia da pintura sexan as do seu coetáneo Hieronimus Boch, O Bosco; cuia obra tivo delongamento na de Brueghel o Vello.

Nembargantes, hai que agardar aos Carracci para que a caricatura se faga popular. Así é; parécese aceptar que a finales do século XVI se tivo concencia 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. No ano 1740 o editor inglés Arthur Pond pubricóu 25 caricaturas de Anibale, que debéu ser o máis interesante de todos eles. 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 defeitos das faccións que copian, de xeito que o retrato no conxunto parece ser o mesmo, se ben modificáronse as súas partes componentes."

Vemos que xa daquela, podíanse disterar dous tipos de caricaturas: As que percuran un meirande parecido e as que percuran un efeito bulrento.

Denantes de seguir adiante, impónse preguntarnos as razóns polas que a caricatura agromóu cos Carracci e non antes, cando —como vimos— practicóuse, se ben con timideza.

Sen dúbida haberá unhas causas sociáis que pagaría a pena estudar. Sería interesante coñecer a evolución do pensamento no esmorecer do século XVI. Pero as que percibimos nídiamente son as circunstancias artísticas.

A angustia cósmica do home, a súa incerta existencia, é causa dos seus arelos de se asir dun xeito máis firme á realidade. O arte é, mesmamente, un intento de apreixar esa realidade. Pero o home non pode apreixar esa realidade como un todo, nin a totalidade das aparencias, tan siquer; de ahí que o arte sexa o medio de levar a esencia das cousas á conciencia humá. Estes conceitos xurdiron na conciencia estética dos artistas no decorrer do século XVI, cando

se afirmaba que a súa meta debía ser a de afondar na esencia máis íntima da realidade. Sería a inspiración e non a habilidade quen dese valor á obra, porque a obra nace na mente e a realización non é máis que un proceso mecánico. Así, o bosquexo, que xa viña prestixiado dende o "manierismo", acada o meirande interés por ser o documento máis directo da vida psíquica do artista.

Este estado espritual queda reflexado na observación dun guía de viaxeiros de Florencia, quen a fins do século XVI, expresaba a opinión de que a escultura titulada "Os escravos", que Miguel Angel deixara inconclusa, era aínda máis admirable cás súas estatuas rematadas, porque estaba máis perto do estado de concepción.

Así pois, xa non se podía facer un retrato humán coma quen pinta un mapa —según a frase de Holbein coa que explicara a súa técnica de retratista—. Non; a finales do XVI e comenzos do XVII, os retratistas son pintores maxinativos. Con este cambio de mentalidade, quedaban anunciadas as aparicións de tódalas tendencias subxetivistas. Deste xeito, tamén a caricatura achóu camiño aberto.

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 sóio unha raia cun punto enriba".

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

Nun tratado amplo que abranguese ademáis da caricatura persoal a representación satírica dos costumes, teríamos que falar de Cornelius Dusart, quen a finales do século XVII puxo de moda a sátira política sen perdoar nin a Luis XIV tan siquer; de Grosz, e de tantos outros. Habería que falar da revista inglesa "Punch", da "Simplicissimus" alemá, da francesa "L'Assiette au beurre"...

Mais neste traballo andamos a falar exclusivamente da caricatura personal, polo que sinalaremos como nomes importantes os de Giambattista Tiépolo, William Hogart, Charles Philopon —autor da popularísima transformación do rei Luis Felipe nunha pera—, Toulouse Lautrec, Daumier, Charles Léandre, Olaf Gulbransson...

Coido que resumindo todo o devandito, podemos disterar tres tipos de caricatura, que corresponden ás que sinala Sizeranne cando di que fan rir, ver e pensar, respectivamente:

1. Caricatura grotesca, feita coas mentes de obter un efecto cómico ou sarcástico.

2. Caricatura de carácter, que percura os riscos máis significativos da persoalidade do modelo.
3. Caricatura simbólica, que ten moito de xeroglífico e é unha forma gráfica de inxenio, ás veces totalmente despersoalizada.

Blanco-Amor
(Exemplo de caricatura sarcástica)

García-Sabell
(Exemplo de caricatura cómica)

Del Riego
(Exemplo de caricatura simbólica)

IV. EFECTOS DA CARICATURA

¿Cómo explicar que, ás veces, o caricaturizado se sinta ferido polo deseño?

¿Cál é a causa do seu efecto cómico?

Á primeira destas preguntas dános resposta Ernst Kris nun ensaio titulado "Psicoanálise do cómico", cando di que "*caricatura é un xogo co poder máxico da imaxe*". A maxia das imaxes é unha das formas máis ubícuas da práctica máxica e presupón unha identidade entre o signo e a cousa significada. Enténdese o retrato como un doble do obxeto retratado, polo que a imaxe debe ficar inviolada para que non sofra o outro. O amante que rompe a foto da súa namorada infiel, o revolucionario que derruba a estatua do gobernante, a multitude que queima o moneco de palla que representa ao dirixente hostil, son testemuñas de que o poder máxico da imaxe pode recuperar a súa forza sempre que o noso ego perda parte da súa función de control.

Sempre segundo Ernst Kris, no estado máis primitivo da bruxería, a imaxe e a persoa son a mesma cousa, polo que furar o moneco de cera significa a destrucción do nemigo.

Noutra etapa posterior, os aforcamentos en efixie ou as pinturas aldraxantes van máis contra o nome ca contra o home; é un ataque á súa honra máis cá súa persoa.

Ás dúas actitudes mentales devanditas, habería que engadir outra terceira etapa na que a acción hostil limítase a un alteramento do parecido da persoa. A regresión fica na esfera estética.

Pode que a caricatura sexa o derradeiro resto do tabú que outrora prohibíu o xogo co retrato dunha persoa, e esto explicaría os prexuicios das xentes que se sinten feridas, aldraxadas polo dibuxo. Para elas, o sentimento máxico anula todo valor estético.

Á segunda pregunta denantes formulada, dános resposta Henri Bergson nese extraordinario ensaio que é "A risa", ao estudar o cómico da fisonomía.

Para Henri Bergson, o cómico dunha faciana non pende tanto da súa deformidade coma da súa expresión. En xeral, as persoas feas non causan risa. Un rosto cómico será o que amosa *a esaxeración dunha expresión única.*

Así hai rostos, decote tristes —como o do actor Humphrey Bogart—, ou sempre ridentes —o caso de Maurice Chevalier—, que non causan risa. Pero esas mesmas expresións esaxeradas e fixas son, realmente, cómicas. Hai persoas que semellan estar sempre a punto de chorar, rir ou asubiar, e —dinos Bergson—, que mesmamente eses son os máis cómicos de tódolos rostos.

Coñezo un home que está condenado a levar pintada no seu rosto unha risada contida; semella que non vai poder aturala por máis tempo e que en calquera intre vai estoupar nunha gargallada. O seu efeito cómico é enorme.

Desa expresión única, dinos Henri Bergson:

"Pero unha expresión cómica do rosto é a que non promete máis do que dá. É un aceno único e definitivo. Diríase que toda a vida moral da persoa agromóu nese sistema. De ahí que un rosto resulta tanto máis cómico canto mellor nos suxire a idea dalgunha acción simple, mecánica, na que a persoalidade ficase reflexada para sempre."

Enténdese así o efecto cómico da caricatura que fixa a expresión característica do modelo, acrecéndoa ate a esaxeración.

Segue decíndonos Bergson:

"Por regular que pareza unha fisonomía, por armoniosas que se supoñan as súas liñas e por áxiles que resulten os seus movimentos, xamáis será enteiramente perfeito o seu equilibrio. Haberá sempre nela a indicación dun hábito que se anuncia, o esbozo dun posible aceno, unha deformación máis adoitada á que, en suma, tende dun xeito máis doado a natureza. O arte do caricaturista consiste en captar ese movimento, ás veces imperceptible, e facelo visible acrecéndoo. Fai acenar os seus modelos coma eles mesmos acenarían se estremasen o seu aceno. Baixo da armonía da tona, o caricaturista adiviña as fondas rebelións da materia. Dibuxa as desproporcións e deformacións que, sen dúbida, existirían na natureza e que non poideron agromar vencidas por unha forza maior. O seu arte, que ten algo de diabólico, descobre o diaño que o anxo tiña soterrado. Non hai dúbida que é un arte que esaxera, e nembargantes defínese moi mal cando se lle sinala a esaxeración como finalidade, pois hai ca-

ricaturas que imitan ao modelo máis ca se fosen retratos; caricaturas nas que a esaxeración é case imperceptible, e, en troques, pódese esaxerar a ultranza sen obter un verdadeiro efeito de caricatura. Para que a esaxeración resulte cómica, impónse que non apareza como un fin senón como un medio para facer ver as contorsións que se preparan na natureza. Esta contorsión é o importante. E velaí porque hai que percurala ate nos elementos da fisonomía que non teñen movimento, cal é a curva do narís ou a forma da orella. I é que a forma é para nós o deseño dun movimento. O caricaturista que conturba a dimensión dun narís, pero que respeita a súa fórmula, que a alonga, por exemplo, no mesmo senso que a alongaría a natureza, fai que acene ese narís. En adiante parecerá que tamén o orixinal quíxose alogar e facer acenos.

Nese senso poderíase decir que a mesma natureza obtén ás veces éxitos de caricaturista. No movimento mediante o cal fendéu esa boca, encolléu ese queixo, afondóu esas meixelas, semella que conseguise chegar ao cumio do seu aceno bulrando a vixilancia temperadora dunha forza máis asisada. Entón, rimos dun rosto que é por si mesmo a propia caricatura."

Resulta de certo solprendente a clarísima interpretación que do arte da caricatura fai Henri Bergson. Coido que non se pode facer un análise máis completo que o recolleito nestas liñas.

Nembargantes, teño que engadir que o efeito cómico da caricatura é tanto maior canto meirande é o coñecimento que o observador ten da persoa caricaturizada. Esto explicaría que, en xeral, quen menos gosta da caricatura é o propio modelo; quizáis porque ninguén sabe tan pouco de nós coma nós mesmos.

Doutra banda, coido que se preguntásemos a Freud, respostaríanos que o éxito da caricatura, o goce que a súa contemplación causa, ven dado polo aforro de enerxía mental que experimentamos ao nos defrontar cun problema resolto, cal é o de nos atopar coa persoalidade descoberta dun home ao que polo máxico poder da caricatura, ollamos sen a careta de andar polo tinglado da eterna farsa.

V. CASTELAO

A aportación de Castelao ao arte da caricatura foi transcendental e somentes por imperativos históricos pode entenderse o seu case total esquencimento fora de Galicia. Mais naqueles anos en que fixera en Madrid exposicións colectivas e individuáis, a orixinalidade do seu arte non pasóu desapercebida.

No ano 1912, o xornal "El Liberal", co gallo dunha próxima exposición de Castelao na Sala Iturrioz de Madrid, adicóulle un artigo cheo de louvanzas, que remataba con estas verbas:

"Este caricaturista de tan poderosa envergadura y tan nuevo como sencillo procedimiento, tiene asimismo la singularidad de ser el más original y el más europeo de sus colegas españoles."

E no mesmo ano, a revista satírica "Gedeón" crea para el un espacio titulado "Gente Nueva", no que oferece un xuicio crítico do artista e a súa obra. Escolméi dous párrafos que, na miña opinión, demostran o impacto que os seus dibuxos causaron na capital:

"Algunas de las caricaturas que ha publicado en la Prensa, han sido *suceso.*"

"Tal es el nuevo caricaturista gallego, español, mundial, que se firma Castelao."

Comentando a mostra de Iturrioz, "La Tribuna" de Madrid, no seu número 68, chámalle "maestro de la verdadera sencillez" e "genio".

E no "Heraldo de Madrid", pódese ler un artigo no que se lle auguraba un brillante porvir, como dibuxante.

Castelao, que sabía que a chamada "caricatura" principiara sendo un arte grotesco, ben sarcástico ou simplemente cómico, admirou ao Bosco e a Brueghel, nos que veu os precursores da moderna caricatura e rifóu definitivamente coas vellas ideas para seguir aos mestres de Munich do século pasado, aos que consideróu creadores dun arte novo, expresivo e sintético.

No "Castelao artista", dinos Seoane que tivo moito que ver cos dibuxantes do grupo "Simplicissimus" de Munich, e que citaba a Gulbransson, Heine e Blix máis que a ningún outro. Certamente, a influencia de Gulbransson na obra de Castelao é moi grande.

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

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

As súas teorías, certamente revolucionarias en todo tempo, recolléunas nunha conferencia que leu varias veces; unha no Ateneo de Madrid, no ano 1915, (*) e outra —coido que a derradeira—, na Cruña, no 1920.

O primeiro que fai Castelao é disterar a caricatura do dibuxo humorístico:

"Cicáis poda serse caricaturista sen ser humorista."

"En troques, pode serse dibuxante humorista sen acollerse á técnica nova —a da moderna caricatura—, nin tan siquera ao expresionismo da liña: os dibuxantes ingleses teñen aínda os ollos postos na Inglaterra de fins do século XVIII."

Amósase disconforme cos diccionarios que "siguen trabucando ás xentes, facéndolles crer que a caricatura é un dibuxo para facer rir, e explica que este arte nada ten cos deseños de homes con narices longas e pés coma sollas:

(*) Polos datos que en "El primer Castelao" facilita J. A. Durán, parece lóxico deducir que esta conferencia no Ateneo debéu ser no 1915 e non no 1910, como se pensaba.

"Un pintor do tempo de Apeles deseñóu unha figura grotesca e chamóulle *Gryllus*, e esta verba espallóuse de tal xeito que se fixo extensiva a tódalas composicións ridículas."

Baseándose nesto, ao vello arte que nada ten coa caricatura por el concebida, Castelao chámalle "gryllismo".

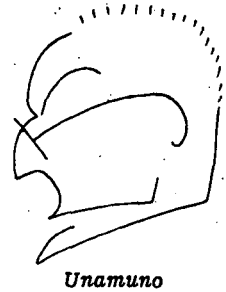
Para Castelao a caricatura está baseada na supresión de todo o que non sexa expresivo. É "*unha abreviatura do dibuxo*", ou tamén "*a media matemática das liñas dun dibuxo impresionista*". Máis adiante engade: "Dádeme un bon dibuxo impresionista e por riba del calcaréi unha boa caricatura."

Fai notar que o conceito claro da caricatura vai entrando pouco a pouco no miolo da aristocracia intelectual e no dos profesionales da liña, pero que aínda non tomóu posesión de tódalas cabezas cultivadas; e que a caricatura é un arte fillo das novas ideas que os críticos aínda non entenden ben por non axeitarse ás vellas táboas de valores.

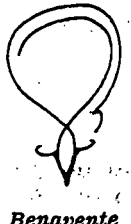
CASTELAO

Vicente Risco

W. Fernández Flórez



Unamuno



Benavente

Vicente Risco

(Exemplos de caricatura arbitraria)

Autorretrato

Coido que o exemplo máis ilustrativo destes conceitos é a propia autocaricatura que aparece na publicación que desta mesma conferencia fixo a Academia Galega.

Está claro que para Castelao, a caricatura é unha síntesis do dibuxo impresionista, aínda que xustifica a existencia da que el chama "caricatura arbitraria", como froito da libérrima inspiración do dibuxante. Esta "caricatura arbitraria" non é senón a que eu chaméi "caricatura simbólica".

En canto á súa técnica dinos o seguinte:

"Ao meu xuicio, unha caricatura debe facerse despreciando esa beleza convencional que ten por defectos moitos elementos de espresión que, ao mellor, refrexan unha bela calidade psicolóxica; debe copiarse a actitude e a espresión dun intre psicolóxico, a súa idiosincrasia, cando se poida; e todo esto coa máis pequena cantidade de liñas, as indispensables para que se comprenda a espresión, 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."

As opinións de Castelao son, como dixen, orixináis e anovadoras; a súa claridade expositiva é abraiante. Sen dúbida, hoxe como hai medio cento de anos, as ideas recolleitas nesta conferencia poden alumar moitos vieiros cara a un meirande entendimento do arte.

Unha vez máis cómprese o vello principio de que tódolos grandes movimentos artísticos de diferentes tendencias, agroman por reacción e non por evolución. O pensamento de Castelao é a reacción contra o "gryllismo" e o carácter tradicionalmente epigramático da caricatura.

Emporiso, aínda que en xeral me identifico co seu pensamento, teño que sinalar dous puntos de diverxencia: Opoñer á caricatura ideal por el concebida a que eu chamo "caricatura de carácter", e refugar o conceito de que dunha caricatura somentes deba decirse: "Está ben ou mal expresada".

A caricatura entendida como "unha abreviatura do dibuxo" é, de certo, unha forma orixinal de caricatura pero non a sobranceira. Coido que está coutada polas propias limitacións. *Capacidade de observación e de síntesis* son condicións imprescindibles, pero que abondan para a súa realización. Son moitas as persoas que non saben dibuxar e fan estupendas caricaturas deste estilo. Mais a caricatura da que eu estóu a falar, esixe do dibuxante un grande dominio da liña, e coñecimento dos seus valores estéticos. A caricatura, tal e como eu a entendo, está moi perto das estampas dos xilógrafos xaponeses. (Convén non esquencer que os grabadores do Xapón, cuio ideal estético é a percura da esencia espritoal do mundo, xamáis copian do natural, senón que para realizar a súa obra contan sóio coa súa podente retentiva).

O segundo punto é consecuencia do primeiro. Adóitase xulgar a caricatura pola semellanza co modelo, e esquéncense decote os seus valores estéticos. Pero eu non penso como Castelao que da caricatura somentes deba decirse: "Está ben ou mal expresada". Este xuicio pode ser válido para a caricatura "simbólica ou arbitraria" e quizáis cando é "a media aritmética das liñas dun dibuxo impre-

sionista", pero, de ningún xeito, se pode aceitar na "caricatura de carácter".

Non hai nada no mundo que non poda ser xulgado estéticamente. En calquera caso *o xuicio estético poderá ser positivo, negativo ou privativo.* Pero a obra de arte é un producto humán feito coas mentes de obter *un xuicio estético positivo.*

En todo o arte figurativo hai dous grandes principios psicolóxicos: *a vitalidade e a beleza.* (No arte non figurativo, o vital sométese á abstracción e a imaxe ao conceito).

Castelao pensa que na caricatura a vitalidade é autosuficiente como principio estético, cando di: "Por eso, dunha caricatura somente deberá decirse: Está ben ou mal expresada."

Tamén eu fago pouco caso da beleza convencional. No arte sempre hai que refugar os convencionalismos. Mais, ¿quén pensa hoxe na beleza convencional?

Eu coido que, se ben é certo que ao traveso da historia do arte non houbo un progreso notable na habilidade do artista, é doado comprobar como a conciencia estética agrandóu o seu horizonte, e xa non podemos falar de "beleza convencional". Negar a beleza formal dunha caricatura por deformar a realidade, sería estar cego á elegancia do grafismo, sería iñorar o arte insuperable dos grabadores xaponeses, e sería, en fin, pechar a inspiración creadora do artista.

Esto mesmo pensaba Castelao cando decía:

"A caricatura escolle os rasgos esencialmente expresivos e fuxe de todo o que sexa auxiliar ou accesorio, no que se diferencia este arte de tódolos demáis. ¿Poderá decirse que esta sequedade esquemática rifa con tódolos credos artísticos? Ora o demo ...¿quén pensa hoxe nos credos artísticos? A caricatura non fuxe da realidade; quen fuxe da realidade son as artes que teñen a Beleza por única norma; mais con todo debo repetir que o novo arte non deixa de ser estético, o que pasa é que identifica a Beleza coa Verdade. E vede agora como é grande un Arte que ceiba da sona de fealdade a media Natureza e en boas contas, moi polo baixo a dous tercios da Humanidade."

Pero eu sen lle negar os seus valores estéticos —todo pende de quen sexa o dibuxante—, ratifícome na miña opinión de que as súas posibilidades son moi limitadas.

Na caricatura aparecen xuntas a espontaneidade da fantasía creadora das imaxes, e a realización reflexiva das mesmas.

Nesta realización, aceito a caricatura como "a simplificación expresiva". O que non podo aceitar é que a caricatura artística teña que ser un arte simbolista e sóio eso.

Confeso que eu non vexo a Castelao en ningunha das súas autocaricaturas, nin tampouco na que lle fixo Bagaría. Pode que sexa eu o errado, pero... ¿hai alguén que perciba algo da enorme persoalidade de Castelao nesas catro liñas armónicamente compostas?

Impónse a simplificación, mais ¿por qué botar man da xeometría? ¿Por qué unha cabeza ha ser un óvalo ou unha esfera? ¿Por qué as cellas e os beizos teñen que ser arcos de circunferencia, e os ollos uns circuliños concéntricos, como acontece na maior parte das caricaturas arbitrarias?

Ademáis, se unha caricatura é expresiva con catro liñas, ben está; pero se con oito é aínda máis expresiva, está mellor.

En ningún caso podo aceitar que a moderna caricatura deba ser coma "un reflexo" do modelo. Pola contra, penso que a caricatura reunindo tódolos requisitos sinalados ten que ser a imaxe dun ser real e non a dunha careta. A caricatura debe ser unha imaxe latexante, na que se sinta a vida e persoalidade do modelo. Unha imaxe na que se suprimíu o superfluo porque o superfluo é o que non di nada, o que dende unha perspectiva expresionista está morto. E, por suposto, unha imaxe feita dacordo co ideario estético imperante en cada tempo.

Esta é a caricatura que eu chamo "de carácter".

VI. A CARICATURA, HOXE

Na valoración cualitativa das distintas formas das artes plásticas, paréceme que existe un acordo tácito, absurdo pero xeralmente aceitado.

Así como o valor material pende da técnica utilizada e podemos sinalar o orden: óleo, acuarela ou guache, grabado e dibuxo; tamén sería doado arranxar unha escala de valores temáticos na que, sen dúbida, a caricatura ocuparía o derradeiro lugar.

¿Quén das moitas persoas que pagan varias miles de pesetas por un mal retrato, estarían dispostas a pagar a mitade por unha boa caricatura?

Moi poucos, certamente.

Coido que esta circunstancia ilustra ben a miña opinión de que a caricatura é, comunmente, considerada unha forma menor dentro dos eidos do Arte.

As causas están no caráoter sarcástico —ás veces de pésimo gusto—, que durante séculos adoptóu e que ao tempo que lle deu popularidade, degradóuna ate convertila nun producto de inxenio e habilidade, alleo á creación artística.

Outro tipo de caricatura, a que fai pensar, acadóu o meirande prestixio na primeira mitade do presente século. En España, Bagaría, Sirio e Del Arco, foron os de maior éxito practicando uns deseños de fondo simbolismo. Nas caricaturas de Del Arco, moi poucas veces aparecen os persoaxes sen un disfraz, que é complementario da figura. Así, vemos a Azaña vestido de Crego e a Pío Baroja arranxando un paraugas; Benavente é un mosquito, Romanones vende lotería, Portela Valladares é un faquir que fai bailar a cóbrega coa música da súa flauta, Unamuno leva tras de si a sombra enorme das súas inquedanzas, e Ortega fai de Napoleón.

Son, como dixo Sizeranne, "*un reflexo*" dos perxoases; esquemáticos e case xeroglíficos. Son, penso eu, caricaturas para os xornáis e nada máis.

DAVID LEVIN

De Gaulle — L. B. Johnson — Alexei Kossyguin

Tres caricaturas de DAVID LEVIN

O matrimonio Perón, según LURIE

Louis-Ferdinand Celine, según J. REDON

Abba Eban, según ORTUÑO

Allende, según WIAZ

De ahí a importancia da grande revolución duns poucos caricaturistas, feita teoría no pensamento de Castelao: o rompimento cos vellos conceitos para facer da caricatura *"a síntesis expresiva"*, coa eliminación do superfluo; percurar a esencia das cousas, prescindindo das apariencias. Así todo pode ter caricatura: "as persoas, as cousas, a vida", porque todo ten expresión.

E velaí que hoxe, medio cento de anos despóis que Castelao rifara co "gryllismo", obsérvase unha volta ás vellas formas por parte de moitos caricaturistas de éxito, nacionáis e extranxeiros.

O causante deste curioso fenómeno, é David Levin, un caricaturista político que publica en E.E. U.U. dende 1960, aínda que a súa popularidade arrinca da primeira semana do ano 1968, cando dúas revistas tan importantes coma as "Time" e "Newsweek" saíron o mesmo día cunha portada súa. Daquela, Levin acadóu un éxito sen precedentes na historia do xornalismo nordeamericán.

Pois ben, este home de pouco máis de coarenta anos, aproveitóu as súas extraordinarias dotes de dibuxante para practicar un tipo de caricatura no que destaca os volumes do rosto cun sombreado de execución perfeita. O novedoso do seu estilo —que non o era tanto, xa que Daumier, Gavarni e Charles Léandre, antre outros tíñano practicado—, fixo que axiña lle xurdisen imitadores por todas partes. Neste intre, son tantos e tan bós, que sen ollar a firma non é posible saber quén e quén.

Aínda que perdendo vixencia, no [illegible] difícil atopar nas páxinas de xornáis e revistas, caricaturas de estupendos dibuxantes que seguen fieles á idea da abreviatura a ultranza, antre os que é figura sobranceira o español afincado en México, Eduardo Robles "Ras", quen definíu a súa arte decindo que *"caricaturizar é clavar o modelo nuns cantos riscos preciosos e vivintes"*. Das súas caricaturas dixo Alvarez Acosta, Director do Instituto Nacional de Bellas Artes de

México, que eran "deseños psicolóxicos"; que é, mesmamente, o que debe ser toda caricatura.

León Felipe, por RAS

Os dibuxos de Ras son sempre de enorme orixinalidade e indiscutible beleza, e quizáis non fose aventurado en demasía sinalalo como o mestre insuperable neste estilo.

Outro caricaturista importante na actualidade é o nordemericán Mort Drucker, que colabora na revista "Mad", facendo "comics", cuios persoaxes son sempre coñecidas estrelas do cine e a televisión A pesares que os seus deseños pretenden, máis que nada, facer rir, a obra de Drucker é admirable. Somete os rostos a unha distorsión tremenda, esaxerando as expresións características dos modelos ate conseguir darnos plenamente a persoalidade que decote amostran nos films.

Peter O'Toole

Sean Connery

Dúas caricaturas de MORT DRUCKER

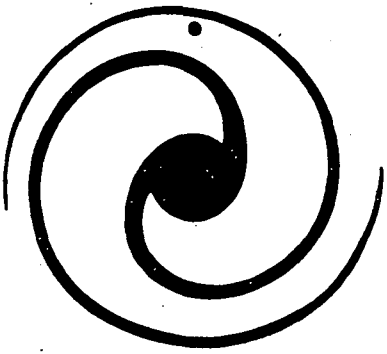
É doado supoñer os extraordinarios resultados que Mort Drucker podería obter libre das obrigas do "comic", dibuxando sen concesións e con ideas máis cobizosas.

Coido que se a caricatura de éxito pertence na actualidade aos seguidores de David Levin, a caricatura do futuro haberá de se inspirar na obra de dibuxantes como Drucker.

Eu non sei cál será a caricatura do futuro, pero confío que no próximo cuarto de século o coñecemento da arte deixe de ser priva-

tivo de certas minorías. Non quero pensar como Valle Inclán que o problema do público sexa "o mal gusto"; prefiro crer que se trata de un problema de incultura. Estóu certo que según esta se vaia superando, *"o conceito claro da caricatura irá entrando pouco a pouco en tódalas cabezas cultivadas"*. Ao mellor, daquela, faise en Madrid unha antoloxía da caricatura en España, e inclúen a Castelao. Quén sabe.

SIRO
Ferrol



A LINGUA GALEGA HOXE
A SÚA SITUACIÓN NO ENSINO

Toda lingua é o medio de comunicación empregado por un conxunto de persoas xunguidas pola súa situación xeográfica, económica, política, cultural e demáis valores espirituales. A situación lingüística da Península Ibérica, deixando aparte Vasconia, tras da conquista e colonización romás era virtualmente unitaria despóis de que os seus pobladores aprenderan o latín. Pro co decorrer dos tempos e permaneceren ailladas as rexións da Península, a evolución do latín orixinóu unha serie de diferentes variedades que hoxe chamamos linguas ou dialectos romances. Ó impoñerse a fins da Edade Media a variedade castelá na corte real fixo que esta lingua fose cultivada polos literatos e máis polos autores da documentación oficial, de xeito que a comenzos da Edade Moderna, a variedade romance castelá quedóu convertida en lingua oficial do reino. As demáis variedades neolatinas foron sufrindo a continua presión da lingua cortesá que acabóu por arrombar de modo definitivo algunha delas (astur-leonés, navarro, aragonés, etc.), pro permanecen aínda hoxe outras dúas que, a pesares desta presión, perviven con características semellantes ás da situación primitiva, é decir, como linguas de espresión dunhas comunidades que habitan no Este e Nordeste peninsular unha e no Noroeste a outra.

Deixando a un lado a situación catalana e restrinxíndonos á galega, temos que decir que hastra hai relativamente pouco tempo —un século máis ou menos— a presencia do galego era firme, porque a presión do castelán non se exercía máis que nos estratos da nobleza ou da alta burguesía que adoptaban esta lingua como medio de comunicación entre elas e o galego como instrumento de relación co pobo. A situación actual cambióu radicalmente desde o intre en que a presión comenzóu a actúar directamente sobre da maioría dos falantes galegos. Primeiro foi a escola, despóis os diarios, a radio, despóis a televisión, amáis do prestixio que lóxicamente ten a lingua oficial que falan tódolos que, dun ou de outro xeito, están en relación co pobo, os factores determinantes de que se produxera un bilingüismo que leva consigo a anulación paulatina dunha das dúas linguas en contacto e que será, naturalmente, a galega se non se lle pon remedio eficaz.

A influencia do galego no castelán de Galicia, mesmo no das persoas que non conocen máis dunha ducia de verbas

galegas, é enorme: rasgos morfolóxicos, sintácticos, e lésicos tinxen o castelán falado en Galicia. É este o precio que paga o castelán ó ir vencendo a unha lingua vernácula que se atopa prácticamente sin defensas.

A influencia do castelán faise cada días máis intensa polas razóns xa sinaladas. Non hai xa unha zona que poidamos considerar exclusivamente monolingüe. Hoxe, o sistema gramatical do galego que é coma se dixéramos a estructura fundamental ou a armazón interna dunha obra, está aínda firme e pode seguir admitindo neoloxismos, lusismos ou castelanismos. Non embargantes, parece lóxico pensar que chegado o día no que o caudal lésico galego desaparecera totalmente, esa armazón desaparecería tamén porque xa non sería rentable manter un sistema paralelo a outro que ten a ventaxa de sé-lo soporte natural dese caudal lésico común.

A influencia lésica do castelán no galego resulta hoxe alarmante en algunhas zonas. Véxanse uns exemplos do que ocurre na redonda compostelá que, como é lóxico, non poden nin deben ser entendidos como aplicables a outras.

O labrego xa non fai na casa as *basoiras* ou *xestas;* vai mercalas á tenda e "merca" tamén o nome de *escobas;* xa non merca *funiles* ou *coadores,* senón *embudos* ou *coladores;* merca *martillos* e non *martelos;* merca *telas* a pesares de que antes facía *teas* na casa e aínda hoxe fala de *teas de araña;* chámalle *fol* ó da gaita, pro na fragua ten *fuelles;* no tear había *canelas* —e chámalle así aínda ás das pernas—, pro hoxe merca *canillas* prá máquina de coser. Hoxe hai *trilladoras,* pro aínda se *malla.* Non é difícil supoñer que axiña ha de aparecer *trillar.*

O lésico referente ó mundo que rodea á vaca ou ós labores agrícolas permanece algo máis firme, pro xa se venden *calabasas* e non *cabasas* e as froitas teñen, amáis de *vermes, jusanos;* as *abeláns* chámanse tamén *abellanas* e as *abeleiras* van sendo *abellaneiras* ou *abellaneiros.* De aquí a pouco serán *avellanos.* Nas casas xa non hai *pombales,* senón *palomares;* as *jolondrinas* comenzan a competir coas *anduriñas;* os ovos teñen *iemas* e non *xemas* e o *lombo* ou o *raxo* teñen xa cabo deles ó *solomillo.*

Os nomes casteláns dos días da semá impuxéronse xa definitivamente. A *lúa* é xa *luna* e as *estrelas, estrellas;* a *saraiba* e o *pedraso* compiten agora co *jraniso* e a *auja* coa *ajua. Ayer* entra en competencia con *onte.* Hai aínda outras moitas: *hernia* por *quebradura, viruela* por *vexijas, fiebre* por *febre, lájrimas* por *bájuas, luto* por *loito, nuca* por *caluja, peinar* por *peitear,* etc.

Todo este derrumbe lésico podería ser parado se se puxesen ó servicio da lingua galega os medios de comunicación de masas actuales. A televisión rexional actúa xa en Cataluña.

¿Por qué non aquí? As emisoras de radio fan xa algo, pro moi pouco en comparación coas de outras rexións bilingües. ¿E o ensino?

O sostén do sistema dunha lingua fórmao a concencia da comunidade que quere espresá-las súas comunicacións sociales dentro de tal sistema. Cando unha comunidade é monolingüe as posibilidades de supervivencia do seu sistema lingüístico son evidentes. Esa lingua poderá admitir calquera tipo de innovacións sin rompé-la súa unidade. Pro cando unha comunidade como a que aquí tratamos, por razóns que xa non paga a pena comentar máis, acepta un segundo sistema lingüístico como medio de comunicación, necesita unha forte dosis de equilibrio pra se manter bilingüe. Se somentes unha desas linguas ten a ventaxa da posesión dos medios audiovisuales, da prensa, da iglesia, a escola, a administración, etc., non é difícil prever que a lingua de uso caseiro acabará por ser un simple *patois* da outra.

É evidente ademáis que chegamos a unha situación alarmante. A necesidade de ter uns medios de defensa do propio sistema lingüístico é tan real coma a necesidade de medios de defensa do patrimonio artístico e cultural.

A primeira idea, e a máis fundamental de todas, que debería estar na mente de todo membro da comunidade lingüística, é que non hai linguas inferiores nin superiores a outras, e que a súa lingua é capaz de servir de vehículo ás máis graves discusións da Física nuclear ou Filosofía máis modernas. A segunda, rompé-lo tabú da creencia na falla dunha lingua unitaria, pois non hai en toda a Romania lingua cunha cohesión interna maior cá lingua galega a pesares das variedades lésicas locales e, en algún caso, fonéticas. ¿Ou é que ninguén quere darse de conta de que as diverxencias na fala dun nativo de Viveiro e un de Salvaterra son moito menores cás que esisten entre as dun nativo de Reinosa e as de outro de Ronda?

A defensa da lingua está na norma. A norma era e sigue a selo en algunhas partes a fala da corte, pro hoxe está trasladada ós medios cultos do país. A norma galega non está representada pola fala de ningunha corte ou ciudade, senón pola abstración da fala popular que ven a coincidir coa fala dos medios cultos da rexión. Falando a variedade local cada ún pode ver que as diferencias que ten cos autores literarios ou cos libros de testo pró ensino do galego son moi poucas.

A entrada do galego nos medios culturales do país deulle unha volta á situación. O prestixio da lingua estáse recuperando e a entrada do galego a tódolos niveles do ensino terá que notarse en moi poucos anos nunha recuperación da lingua como medio de comunicación normal en tódalas situacións sociales.

Hai tres anos publicábamos nesta mesma revista (*Grial*, 32, abril-xuño, 1971) o artigo *Orixen e problemas do método de galego* no que sinalabámo-los motivos da aparición do método *Gallego 1*, os problemas que prantexaba a uniformidade da lingua, cómo foron resoltos e as dúbidas na eleción de formas únicas nos casos de polimorfismo.

Entramentes aparecéu o segundo volume de método, e tamén o primeiro libro de *Lecturas galegas*, dirixido ós nenos do primeiro curso de ensino xeral básico. A falla absoluta de testos propios do ensino viuse polo menos paliada coa publicación destes testos.

¿Cál foi a reación? ¿Tiveron ésito estes métodos? A acollida, en termos xerales, foi moito máis favorable do que esperaban os membros do Instituto. A primeira edición do *Gallego 1* (8.000 exemplares) esgotóuse antes do ano. Case a un tempo saíron a segunda edición do *Gallego 1* (7.000 exemplares) e a primeira do *Gallego 2* (8.000 exemplares) e de *Lecturas galegas 1* (10.000 exemplares). As èsistencias actuales están reducidas á mitade. É claro, por tanto, o ésito editorial. Pro ¿qué trascendencia tiveron? Aparte das compras normales por parte dun sector do público sempre interesado polas novedades e temas galegos, as publicacións cumpliron a súa finalidade: servir de testos no ensino. E xa son moitos os centos de alumnos que se educaron nestes testos.

A Lei de Educación de 1970 veu refrendá-lo desexo popular de proteción ás linguas rexionales. Sinálase nela a necesidade de cultivá-lo feixe de linguas polo menos durante o período da educación pre-escolar e básica. Paga a pena lembrar estes dous artigos:

> La educación preescolar comprende juegos, actividades de lenguaje, incluida, en su caso, la lengua nativa, expresión rítmica y plástica, observación de la naturaleza, ejercicios lógicos y prenuméricos, desarrollo del sentido comunitario, principios y actitudes morales.
>
> (Lei Xeral de Educación, art. 14).

> Las áreas de actividad educativa de este nivel (Educación General Básica) comprenderán: el dominio del lenguaje mediante el estudio de la lengua nacional, el aprendizaje de una lengua extranjera y el cultivo, en su caso, de la lengua nativa; los fundamentos de la cultura religiosa; el conocimiento de la realidad del mundo social y cultural, especialmente referido a España; las actividades domésticas y cuantas otras permitan el paso al Bachillerato, así como la capacitación para actividades prácticas que faciliten su incorporación a la Formación Profesional de primer grado.
>
> (Lei Xeral de Educación, art. 17).

A execución destes artigos debe ser desenrolada por decretos ou ordes ministeriales que se realizarán polos departa-

mentos correspondentes. A pesares desto, a Direción Xeral de Ordenación Educativa deu unhas orientacións pedagóxicas pró ensino xeral básico das que transcribimos os seguintes párrafos referentes ás linguas vernáculas. Foron publicadas na revista do Ministerio de Educación e Ciencia *Vida Escolar*, n.° 128-9, abril-xuño 1971, pp. 18-9:

De acuerdo con estos artículos de la Ley General de Educación (o 14 e máilo 17), conviene sentar los criterios que permitan en su día su más adecuado desarrollo.

A lo largo de todo el sistema educativo puede contemplarse la posibilidad de ese cultivo de las lenguas nativas que enriquecen el patrimonio de la cultura nacional.

Un primer momento de alto interés es el de la enseñanza preescolar o el primer curso de la Educación General Básica, cuando no se haya recibido escolarización anterior.

En el caso de que el niño no sepa castellano conviene que se parta de la propia lengua nativa para iniciarle en la lectura y escritura de la lengua nacional. Tránsito gradual que le permitirá conjuntamente expresarse por escrito en ambas lenguas.

Todavía hay que realizar cuidadosas investigaciones para el más eficaz aprendizaje de la lengua nacional en las zonas bilingües.

En la Educación General Básica el cultivo de la lengua vernácula puede iniciarse programándola como una de las actividades optativas. El objetivo sería alcanzar una cuidada expresión en el vocabulario y en las estructuras gramaticales de la lengua coloquial. En ulteriores niveles debe procurarse que la expresión alcance precisión científica y belleza literaria.

Dado que la situación varía notablemente de unas zonas a otras y aún a veces entre los centros docentes de la misma localidad, para adaptarse a la situación real y sus exigencias pedagógicas, conviene iniciar alguna de estas posibilidades a título de ensayo, así como las investigaciones que permitan conjuntamente, en las zonas bilingües, el más eficaz aprendizaje de la lengua nacional y el cultivo de la lengua vernácula.

Previo informe de la Inspección Técnica, en los Centros donde las circunstancias lo aconsejen, la Dirección del mismo organizará con carácter experimental clases de lengua vernácula.

A pesares da situación favorable creada desde arriba prá posta en marcha deste rexurdimento, as esperiencias realizadas foron moi poucas prós que desexaríamos ver realizada esta satisfactoria solución. Non embargantes, tivémo-la sorte de vé-lo entusiasmo dos profesores ó realizaren este labor de ensino emprendido nos tres ou catro derradeiros anos.

Cando se creóu o Instituto da Lingua Galega en maio de 1971 como instrumento universitario de investigación científica que coordinase os traballos dos diversos Departamentos universitarios en torno á lingua galega, pensóuse que o Instituto podería servir tamén de motor prá introdución do ga-

lego nos centros de ensino. Por eso, tendo en conta que, aparte dos problemas puramente lingüísticos, non se podían deixar de lado os de tipo pedagóxico, psicolóxico e sociolingüístico, acordóuse nos seus estatutos que un dos seus fins inmediatos sería o estudio, a promoción e o cultivo da lingua galega.

Vexamos rápidamente os diferentes niveles do ensino, a situación e avance do galego neles.

A nivel universitario, a situación é satisfactoria. Na facultade de Filosofía e Letras hai cátedra, agregación e adxuntía de galego que constitúi un Departamento que funciona como outro departamento universitario calquera. Os alumnos de diversas secións poden asistir ós tres cursos actuales e uns cento cincuenta alumnos siguen estes cursos. A maior parte dos alumnos de Filoloxía Románica ou Moderna quedan capacitados pra impartí-la asignatura posteriormente no ensino medio. Gran parte das tesis de licenciatura e doctorales das secións citadas redáctanse en galego. Pro, a forza de atración é tanta que calquera pode percibir nos corredores universitarios que a lingua utilizada polos estudiantes vai sendo cada día máis o galego.

Nas agora chamadas Escolas Universitarias de Formación do Profesorado de Ensino Xeral Básico prendéu hai tempo o lume do entusiasmo pola lingua nativa. Aquí, como ocurren en outros centros, depende tamén moito do interés do profesorado, e non podemos deixar de citá-lo labor tan destacado exercido nestes eidos pola Escola da Coruña. Actualmente, o galego está imposto nos plans de estudio como materia obligatoria pra tódolos alumnos da seción de Filoloxía, pro en case todos estes centros asisten tamén a elas os alumnos das demáis secións. Nestes intres estáse tratando de conseguir a obligatoriedade de esta asignatura pra tódalas secións, de xeito que non esista a posibilidade de que un profesor de E.X.B. non estea capacitado pra se encarar coa realidade do neno galego que atopará nas aulas. Por outra banda, preténdese que os actuales encargos de curso sexan elevados á categoría de cátedras.

No ensino medio iniciáronse xa no curso 1971-72 unha serie de reunións cos directores de Institutos e Inspectores que deron como resultado o que en trece Institutos da rexión se realizasen cursos de iniciación ó galego, tendo como testo o *Galego 1*. A estes cursos asistiron voluntariamente varios centos de alumnos. A esperiencia tivo ésito na meirande parte dos centros gracias ó entusiasmo duns cantos profesores que traballaron desinteresadamente. No curso 1972-73 conseguíuse permiso oficial da Direción Xeral de Ordenación Educativa e impartíuse o galego a dous niveles: curso de iniciación en quinto curso, seguindo o *Galego 1*, e curso de perfecionamento, seguindo *Galego 2*, en sesto curso pra aqueles alumnos

que aprobaran o curso anterior. Dazaoito centros participaron nesta esperiencia: en once houbo clases pra alumnos de 5.º e 6.º; en 7 pra alumnos de quinto.

No curso actual, tódolos Institutos teñen permiso oficial e a posibilidade de contar con horas lectivas do profesorado pra organizaren estes cursos e, a non ser algunha escepción realmente inesplicable (que nada máis pode ser atribuida á neglixencia dos responsables, dado que os responsables da esperiencia serán sempre o superior de cada centro), a maior parte continúa con gran entusiasmo este labor de impartir a lingua galega con carácter voluntario ós alumnos de bachillerato de quinto e sesto. Sinalemos ademáis que no C.O.U. estúdianse varios temas de lingua e literatura galega e non hai nada en contra pra que se impoña mesmo como materia optativa se os centros o solicitasen. A situación nestes centros está xa tan asentada que o I.L.G. deixóu de considerar esta función como un dos seus temas de atención preferente.

Unha vez en marcha o sistema educativo no ensino medio, o I.L.G. acometéu a máis difícil e máis interesante tarea de todas: a escolarización do neno galego desde o galego.

O trece de xaneiro de 1973 celebróuse unha xuntanza dos inspectores-xefes das catro provincias galegas co Director do Instituto baixo a presidencia do Rector da Universidade de Santiago. Tratóuse nela da conveniencia de levar adiante de modo directo por parte de cada inspeción, polo menos, o alentar ós mestres que estiveran dispostos á realización de esperiencias prá introdución do galego nas escolas. Presentóuselles ós inspectores o material de que se dispoñía e decidíuse que comenzaran as esperiencias inmediatamente. Temos constancia de que desde entón e hastra xuño do 1973 déronse clases de galego en 61 escolas.

Os días 14, 15 e 16 de xuño celebráronse en Santiago as "Primeiras xornadas de traballos sobre bilingüismo" nas que participaron, amáis dos seus organizadores: Instituto de Ciencias da Educación e Instituto da Lingua Galega, inspectores técnicos de E.X.B., profesores de E.X.B., investigadores dos I.C.E. das Universidades de Barcelona e Bilbao e outras persoas interesadas no problema. Despóis de dous días de comunicacións, discusións en grupo e sesións conxuntas, chegóuse a unha serie de conclusións entre as que compre destacarmos os seguintes puntos:

A) "Consideramos imprescindible un tratamento escolar da lingua galega como medio máis axeitado pra desenrolar:

a) a conciencia, no neno, da súa identidade como persoa e máis como integrante dunha sociedade;

b) unha meirande eficacia no aprendizaxe;

c) un millor conocemento e dominio da lingua castelá".

B) Necesidade de estudiá-las técnicas máis axeitadas pró tratamento educativo da situación bilingüe na nosa rexión seguindo unha metodoloxía semellante á utilizada polo I.C.E. na Universidade de Barcelona.

C) Ante a evidencia da necesidade de dar unha solución urxente ó problema, os asistentes a estas xornadas manifestaron o seu convencemento de que, sin agardar polos resultados da investigación sinalada no punto B), era urxente que o Instituto de Ciencias da Educación e máilo Instituto da Lingua Galega emprenderan conxuntamente un labor de promoción de actitudes cara o bilingüismo por parte do profesorado, así coma a súa capacitación no referinte ó seu dominio da lingua e unha didáctica especial nunha situación bilingüe. Por parte da Inspección Técnica e os profesores de E.X.B., consideróuse necesario o "uso do galego na aula, lecturas ou, en xeral, calquera actividade que poida contribuir a eliminá-la actual situación de inferioridade que ten o neno galegofalante".

Estas conclusións envíanse a calquera interesado que as solicite.

Insistindo nestes temas, en novembro do 1973 volveron a xuntarse os inspectores-xefes cos membros do I.C.E. e máis do I.L.G. baixo a presidencia do rector e decidíuse a continuación da esperiencia emprendida o curso anterior. Nestes intres temos datos das Inspecións da Coruña e Pontevedra que dan un total de 145 mestres e 2.950 alumnos que imparten e reciben ensino en galego no primeiro curso de E.X.B. Faltan datos de Lugo e Ourense, pro estamos aínda no comenzo.

É de supoñer que aparezan axiña as instrucións do Ministerio obligando a participar nestas esperiencias a tantos mestres remisos por razóns doadamente comprensibles si volvémo-la mirada atrás.

Hai grupos de mestres espallados por toda a rexión que poseen un enorme entusiasmo. Eles saben que non lles ha faltá-la colaboración dos organismos superiores.

Nos xa tradicionales cursos de vran que organiza a Universidade de Santiago, comenzaron a darse cursos intensivos de galego no ano 1971 nos meses de xullo e agosto na Coruña. En 1972 fixéronse en Santiago e en 1973 en Vigo. Asistiron a eles mesmo alumnos estranxeiros interesados pola lingua e a cultura galegas.

Outro aspecto do ensino que queda ó marxe do oficial é o exercido por algunhas institucións galegas. Sabemos do entusiasmo e tesón con que se realizan algúns cursos pra adultos en casi tódalas grandes ciudades galegas. Con eles énchese un espacio ó que sería moi difícil chegar a través das institucións normalmente dedicadas ó ensino.

Esta é a situación real do galego no ensino oficial. Da Universidade e das Escolas Universitarias sai profesorado apto pra ensiná-la lingua.

Nos Institutos cultívase o galego como unha lingua de cultura máis pra aqueles alumnos que queren poseer conocimentos firmes dela.

Nas escolas, o problema é diferente. Terá que haber clases pra alumnos monolingües casteláns que queiran deprendé-lo galego. Terá que se cultivá-lo galego e máilo castelán prós bilingües e tratar de xeito especial ós monolingües galegos de acordo coa Lei Xeral de Educación pra que ó entraren na escola non modifiquen radicalmente o seu estatus lingüístico e que pouco a pouco, partindo da lingua nai, pasen tamén ó dominio da lingua oficial.

O pulo do ensino na escola e nos demáis centros educativos fará o labor de sosté-la norma lingüística e prestixiá-la lingua, pro si a conciencia da comunidade non insiste en manté-la lingua a tódolos niveles da fala coloquial, da fala da administración, da fala científica, etc., e permanece nada máis que no plano doméstico, o galego morrerá.

A manter ese espíritu de supervivencia deben colaborar todos, desde o habitante do casal máis remoto hastra o da vila máis populosa. Non deben esquencé-las autoridades que sosteñen os museos, arquivos, bibliotecas, monumentos, obras artísticas, etc., que a lingua é o ben máis fundamental do acervo cultural dun país, e que o lugar de conservación por escelencia da nosa lingua é a mente de cada galego, non como lembranza pasada, senon como medio fundamental de espresión ou comunicación cotián. A lingua require a axuda de todos. Temos que seguí-lo exemplo de outros organismos provinciales e locales de rexións semellantes a Galicia. Se aquí estes organismos apoian de modo esplícito as espresións artísticas e culturales de todo tipo, non vemos por qué han de esquencé-lo galego. O exemplo dado pola Universidade ten que espallarse.

CONSTANTINO GARCÍA
Catedrático de Filoloxía Románica
Santiago

FONOLOGÍA GALLEGA
FONEMÁTICA: LA SÍLABA

EL SISTEMA JERARQUIZADO DE LAS OPOSICIONES

A lo largo de nuestro estudio sobre fonemática gallega hemos ido poniendo de relieve cómo las oposiciones entre fonemas contraen entre sí *funciones* en el sentido que a este término da Hjelmslev, el gran maestro danés; cómo la presencia de unas, que son las *variables*, exige la existencia previa de otras, que son las *constantes* de las *determinaciones;* y ello no porque obedeciera a una idea preconcebida, sino porque así se presentan los hechos; y hemos ido viendo también cómo es justamente esta jerarquía en el sistema de oposiciones lo que nos permite en cada caso determinar una neutralización o una laguna de distribución.

Efectivamente, la oposición en el margen silábico entre los archifonemas /ɪ/y/u por un lado, y /R/,/L/,/ N/, etc., por otro nos ha permitido establecer la oposición *vocal/consonante* y con ella la primera oposición de la lengua, que es la que precisamente confiere unidad a la totalidad del sistema: todos los fonemas son necesariamente o *vocales* o *consonantes*. La oposición vocal/consonante, que es condición necesaria para la existencia de las demás oposiciones, en el caso de las líquidas se realiza /R/-/V/, en que /R/ es el término consonántico, y /R/-/C/, en que /R/ es el término vocálico.

La oposición *anterior/posterior*, /ɪ/-/u/, en el margen silábico nos ha permitido establecer la primera oposición entre vocales, cuya existencia es previa a la existencia de las demás.

La oposición *abertura máxima/abertura no máxima*, o *denso/no denso*, /a/-/E/₂ *y* /a/-/O/₂, en el núcleo de la sílaba átona final de palabra constituye la segunda oposición entre vocales, y sin ella no pueden darse las demás.

La oposición *abertura mínima/abertura no mínima* o *difuso/no difuso*, /i/-/E/₁ y /u/-/O/₁ en núcleo silábico átono de sílaba no final de palabra constituye la tercera oposición vocálica, cuya existencia previa es indispensable para la existencia de la cuarta y última oposición entre vocales, que tiene lugar en centro de sílaba tónico: la oposición *abierto/no abierto*, /ę/-/e/ y /ǫ/-/o/.

La primera oposición entre las líquidas es la *vibrante/lateral* o *lateral/no lateral* /L/-/R/; la segunda, /r̄/-/r/, *múltiple/simple* o *tenso/flojo* entre vibrantes, y /l̄/-/l/, *palatal/no palatal*, o *dorsal/no dorsal* entre laterales.

Entre consonantes no líquidas, consonantes puras, que no poseen

el rasgo vocálico, la primera oposición es la *oclusivo/fricativo,* /N/-/s/ y /č/-/s/ y /N/-/č/.

Entre fricativas la primera oposición es la *anterior/posterior* o *difuso/denso*; /θ/-/s/, que se da en posición implosiva en el gallego común; y la segunda, la *periférico/central* o *grave/agudo* o, mejor todavía, puesto que es neutralizable, *grave/no grave*: /f/-/θ/ y /š/-/s/.

Entre oclusivas la primera oposición es la *oral/nasal* u *oral/no oral,* puesto que es neutralizable: /P/-/N/.

Entre nasales o no orales la primera oposición es la *anterior/posterior* o *anterior/no anterior*; /N/-/ñ/, y la segunda y última, la *periférico/central* o *agudo/no agudo*: /n/-/m/.

Entre las oclusivas orales la primera oposición es la *anterior/posterior* o *anterior/no anterior*: /P/-/K/; la segunda, *periférico/central* o *central/no central*: /p/-/t/; y la tercera y última, la *sonoro/sordo* o *sordo/no sordo*, que da lugar a la correlación /p-b/, /t-d/ y /k-g/.

Así se presentan jerarquizadas y sistematizadas las oposiciones mediante determinaciones en las que la variable de una función es la constante de la siguiente, con excepción, claro está, de la primera oposición del sistema, *vocal/consonante*, que sólo funciona como constante, y de las últimas, /ę-e/, /ǫ-o /r̄-r/, /l̥-l/, /f-θ/, /s-š/, /m-n/, /p-b/, /t-d/, /k-g/, que son sólo variables.

En caso de neutralización, la oposición neutralizada es siempre una variable, de modo que la correspondiente constante queda convertida en variable solamente y apta para, a su vez, neutralizarse.

Este sistema jerarquizado de oposiciones nos permite establecer una clara frontera entre neutralización y restricciones de distribución: habrá neutralización de una oposición cuando sea sólo variable y esté representado un solo término. Así, si en núcleo silábico átono de sílaba no final de palabra sólo aparecen dos vocales de abertura media, una por cada clase de localización, es porque la oposición abierto/no abierto, que sólo es variable, está neutralizada y, en consecuencia, la oposición abertura mínima/abertura no mínima, /i/-/E/$_1$ y /u/-/o/$_1$, que con la oposición abierto/no abierto contrae una determinación de la que es constante, queda convertida solamente en variable, y por tanto, en condiciones de neutralizarse a su vez en sílaba final no acentuada; y así sucesivamente hasta llegar a la oposición anterior/posterior, /I/-/U/, que es no neutralizable. Pero, en cambio, si en núcleo silábico no aparecen consonantes y sí sólo vocales, ello no nos permite decir que la oposición vocal/consonante está neutralizada, ya que es la constante de la función que en esta posición contrae con la oposición anterior/posterior, /I/-/U/, que es la variable y que, como ya sabemos, es no neutralizable y, por tanto, pertinente en el núcleo silábico; y /U/-/I/, a su vez, es la constante de la función que contrae con /a/-/E/$_2$ y /a/-/o/$_2$, que es la variable; y así sucesivamente hasta llegar a la posición arbierto/no abierto, /ę/-/e/ y /ǫ/-/o/, que sólo es variable; en este caso, pues, hablaremos de restricciones en la distribución de las consonantes.

ECONOMÍA DE OPOSICIONES

Por otra parte, a lo largo de nuestro estudio sobre fonemática gallega hemos visto también cómo la lengua tiende a sacar el mayor partido de un corto número de oposiciones, haciendo funcionar a la vez un mismo elemento como los dos términos de una misma oposición; así, las líquidas son el término consonántico frente a las vocales y el término vocálico frente a las consonantes puras, y /č/ es el término fricativo frente a las oclusivas y el oclusivo frente a las fricativas. Otras veces un mismo fonema funciona como negación de los dos términos de una oposición equipolente: así, el fonema /a/ es no posterior frente a las vocales posteriores, y no anterior frente a las anteriores. En otras ocasiones una misma oposición funciona como no neutralizable con una clase de fonemas, y como neutralizable con otra: así, la oposición anterior/posterior es no neutralizable en las consonantes fricativas del gallego común, pero es neutralizable en el caso de las consonantes oclusivas, y la oposición grave/agudo es neutralizable en el caso de las consonantes oclusivas y fricativas, pero es no neutralizable en el caso de las vocales. En otras ocasiones una misma oposición admite distintos tipos de neutralización, como en el caso de /r̄/-/r/.

Todo esto, aun sin ser llevado a sus últimas consecuencias, supone una gran economía de medios: un pequeño número de oposiciones da lugar a la totalidad de las unidades fonemáticas del sistema. Esto, precisamente, es lo que ha constituido hasta ahora el objeto de nuestro estudio. El paso siguiente será ver cómo un pequeño número de unidades fonemáticas genera las unidades de orden inmediatamente superior: las *sílabas*.

COMBINACIÓN DE FONEMAS: LA SÍLABA

Del mismo modo que la combinación de rasgos distintos con sujeción a determinadas exigencias genera la totalidad de fonemas y archifonemas de la lengua, así también la combinación de fonemas y archifonemas con arreglo a determinadas leyes genera las unidades de orden superior: las sílabas; y de la misma manera que conociendo los rasgos distintivos y las leyes que regulan sus combinaciones, podemos conocer el número de fonemas, así también, conociendo el número de fonemas y las leyes que regulan sus combinaciones, podemos conocer el número de sílabas. Pero en tanto los fonemas tienen como función específica la distintiva, la función de la sílaba no parece ser otra que permitir el agrupamiento de fonemas y el contraste en su seno de unos segmentos con otros: se podría, pues, definir como una unidad de contrastes. Y no es este el único aspecto que opone fonemas a sílabas, pues mientras la existencia de los primeros parece ser una exigencia de la linealidad del texto y de la necesidad de poder con un pequeño número de elementos componer un número infinito de textos, las segundas parecen estar determinadas por ser balísticos los movimientos de los músculos torácicos. Es decir, la existencia de los fonemas parece ser una exigencia de la naturaleza

funcional del lenguaje, y las sílabas parecen estar determinadas exclusivamente por causas meramente fisiológicas, lo cual no excluye en modo alguno la posibilidad de su uso con finalidades puramente lingüísticas.

El estudio de las leyes que regulan las combinaciones de fonemas para constituir sílabas coincide con el de lo que hasta ahora hemos llamado su distribución.

PARTES DE LA SÍLABA

En una sílaba hay que considerar en primer lugar el *punto silábico, núcleo, ápice* o *centro* de sílaba, que ya hemos definido como la porción de la sílaba capaz de ser portadora de "particularidades prosódicas", el acento, por ejemplo. El centro de sílaba puede constituir sílaba por sí solo y no puede faltar en ninguna, es una constante; puede ir precedido de un margen consonántico, que llamaremos *margen explosivo,* e igualmente puede ir seguido de otro margen consonántico, que llamaremos *margen implosivo,* para no apartarnos de la terminología de uso más frecuente. Los márgenes explosivo e implosivo son variables, pues su presencia, conjunta o por separado, no es necesaria para la existencia de la sílaba.

EL NÚCLEO SILÁBICO

El núcleo silábico en gallego está constituido exclusivamente por los fonemas vocálicos; y como el núcleo silábico es condición necesaria y suficiente para la existencia de la sílaba, a estos fonemas en esta posición se les da el nombre de *silábicos* por contraste con los consonantes o *asilábicos,* que sólo aparecen en los márgenes de la sílaba, y no necesariamente.

El núcleo silábico tónico fue, precisamente, la posición elegida por nosotros para comenzar el análisis fonemático del texto, por ser una posición inequívocamente definida por el contraste silábico/asilábico, tantas veces señalado.

La aparición de las vocales en el centro de la sílaba es un hecho común a todas las lenguas, pero no son éstos los únicos fonemas que pueden ser silábicos; es relativamente frecuente, aunque no se da ni en gallego ni en castellano, el núcleo de sílaba constituido por una oclusiva nasal o una líquida vibrante o lateral, que por ello suelen ser llamadas sonantes, nombre de uso también frecuente para designar los fonemas silábicos en general.

En realidad, la distrbiución de las vocales ha quedado ya hecha al hacer su inventario y estudiar sus neutralizaciones, por lo que cuanto aquí digamos no será más que repetir cosas ya dichas, aunque desde otros puntos de vista.

/a/. Este fonema funciona como centro de sílaba, ya sea tónico o átono, ya vaya en sílaba inicial, medial o final: *p[á]so, chous[a], xóg[a]ra.*

/ę/. Este fonema funciona como centro de sílaba, pero sólo si es tónico; en el caso de variantes estilísticas, como los diminutivos en

—*iño*, puede preceder a la sílaba con acento dominante, cuyo centro, en ese caso, no puede ser ni /ę/ ni /ǫ/: *mart[ę́]lo, mart[ę]liño.*

/ǫ/. Este fonema tiene la misma distribución que el fonema /ę/: *p[ǫ́]la, p[ǫ]liña.*

/e/. Este fonema sólo aparece en el núcleo silábico de una sílaba tónica, y en caso de variantes estilísticas como las ya señaladas, puede preceder a la sílaba con acento dominante: *p[ę]so, p[ę]siño.*

/o/. Este fonema tiene la misma distribución que el anterior: *n[ǫ́]xo, n[ǫ]xiño.*

/E/₁. Este archifonema aparece solamente en núcleo de sílaba átona no final de palabra: *p[ę]queno.*

/O/₁ Este archifonema tiene la misma distribución que el anterior: *p[ǫ]demos.*

/E/₂. Este archifonema aparece en núcleo de sílaba átona final de palabra, y además ante [i̯] tautosilábico: *f[ę́]ix[ę].*

/O/₂. Este archifonema aparece en núcleo de sílaba átona final de palabra, y además aparece ante [u̯] tautosilábico: *medeir[ǫ]s, [ǫ]usar.*

/i/. Este fonema aparece en núcleo silábico tónico en cualquier posición de la palabra, y en sílaba átona que no sea final de palabra: *f[í]llo, f[i]lloa.*

/u/. Este fonema tiene la misma distribución que el anterior: *x[ú]go, x[u]venca.*

/I/. Este archifonema aparece sólo en los márgenes silábicos en contacto con el núcleo: *e[i̯]rexe, p[j]edade.*

/U/. Este archifonema tiene la misma distribución que el naterior: *a[u̯]ga, c[w]adra.*

Como se ve, la distribución de fonemas y archifonemas vocálicos coincide exactamente con lo que ya habíamos visto anteriormente, ya que está condicionada por sucesivas neutralizaciones, que colocan a los archifonemas en distribución complementaria respecto de los fomenas cuya oposición se neutraliza. Así, /E/₁ aparece donde no figura ni /ę/ ni /e/ por estar neutralizados. /O/₁ aparece en las mismas condiciones que el anterior respecto de /ǫ/ y /o/. /E/₂ aparece en distribución complementaria, a su vez, respecto de /E/₁ e /i/. /O/₂ ofrece la misma distribución que el anterior respecto de /O/₁ y /u/. /I/ y /U/ son archifonemas que sólo aparecen en los márgenes silábicos, posición en que no aparece ninguno de los fonemas y archifonemas anteriores, con los que, consiguientemente, están en distribución complementaria.

EL MARGEN IMPLOSIVO

De los márgenes consonánticos que pueden acompañar al núcleo silábico, el implosivo presenta la particularidad de ser inferior al explosivo en los dos aspectos siguientes:

1.º El número de unidades fonemáticas, que además en el margen implosivo son exclusivamente archifonemas.

2.º El número de oposiciones que generan unidades fonemáti-

cas, que es notablemente inferior en el margen implosivo que en el explosivo. Este es el verdadero sentido de la neutralización.

Como se ve, los dos aspectos están íntimamente relacionados, hasta tal punto que el primero está determinado por el segundo.

Efectivamente, en el margen implosivo las únicas oposiciones que actúan son:

vocal/consonante
líquido/no líquido
vibrante/lateral
oclusivo/fricativo
grave/agudo
denso/difuso.

que generan los archifonemas siguientes: /I/, /U/, /R/, /L/, /N/, /θ/ y /s/ en el gallego común, y uno menos en los dialectos A y B, donde /θ/ y /s/ quedan reducidos a /s/ por no actuar la oposición denso/difuso.

Todas estas unidades pueden aparecer en contacto directo con el núcleo silábico /v/:

/VI/: c[ái̯]xa 'caja'
/VU/: [áu̯]ga 'agua'
/VR/: *p[ǫ́r]co* 'puerco'
/VL/: s[al]gueiro 'sauce'
/VN/: [ǫn]ce 'once'
/vθ/: d[ẹθ] 'diez'
/VS/: n[ǫ́s] 'nosotros',

y sólo /s/ puede aparecer separado de /v/ por /I/, /U/, /N/, y tal vez /R/:

/VIS/: p[áis] 'padres'
/VUS/: d[óus] 'dos'
/VNS/: m[áns] 'manos':

Este último ejemplo está tomado del gallego suroccidental.

En el margen implosivo estos archifonemas se hallan en distribución complementaria respecto de los fonemas que aparecen en el núcleo silábico en unos casos, y en el margen explosivo en otros, si bien algunos de ellos aparecen también en alguna posición del margen explosivo. Así, /I/ está en distribución complementaria en los dos márgenes silábicos respecto de /a/ y las vocales anteriores, y /U/ respecto de /a/ y las vocales posteriores; /r/ está en distribución complementaria respecto de /r̄/ y /r/, y /L/ respecto de /l̥/ y /l/; /N/, respecto de todos los fonemas oclusivos tanto orales como nasales; /θ/, respecto de /f/ y /θ/; y por último, /S/ respecto de /s/ y /š/. En los dialectos A y B, /s/ está en distribución complementaria respecto de todos los fonemas fricativos.

LA FRONTERA SILÁBICA

Así como en el margen implosivo, que acabamos de estudiar, todas las unidades fonemáticas están en posición implosiva, en el mar-

gen silábico explosivo están en posición explosiva, posiciones ambas que están determinadas por su relación con el núcleo silábico, relación que, a su vez, está determinada por la naturaleza balística de los movimientos de los músculos intercostales: las unidades fonemáticas comprendidas en el margen explosivo "se precipitan hasta alcanzar la culminación del impulso" en el núcleo silábico; es decir, son de tensión creciente, en tanto que las que constituyen el margen implosivo son de tensión decreciente. Y es justamente el contraste implosivo/explosivo lo que determina la frontera silábica, o bien la contigüidad de los núcleos silábicos en caso de vocales nucleares en hiato, o del punto de contacto entre un margen implosivo y el núcleo siguiente, y entre el punto vocálico y el margen explosivo siguiente, cuando entre los dos núcleos silábicos faltan respectivamente el margen explosivo y el implosivo. Sin embargo, en la práctica no siempre resulta fácil señalar la frontera silábica, pues pueden presentarse casos de consonantes en determinadas posiciones que no se dejan atribuir claramente a una u otra sílaba: Hockett en este caso habla de "interludio"; además se pueden presentar ocasiones en que son posibles dos silabaciones distintas.

Aquí nos interesa la frontera silábica más que nada porque, al combinarse dos o más sílabas para formar la unidad de orden superior, la "forma libre", que sin mayores escrúpulos de rigor podemos llamar "palabra", dan lugar a que no sean posibles determinados márgenes implosivos de una sílaba ante el margen explosivo o, en su caso, el núcleo de la sílaba siguiente.

Efectivamente, ante núcleo silábico no es posible ninguno de los márgenes implosivos que hemos inventariado, pues las consonantes intervocálicas forman sílaba con la vocal siguiente y no con la que les precede, salvo [ɒ] que es siempre implosiva, y las semivocales y semiconsonantes, que necesitan una consideración especial.

Así, pues, tenemos:

caro [ká-rọ], no [kár-ọ]
pelo [pé-lọ, no [pél-ọ]
doce [dó-θe], no [dóθ-ẹ]
paso [pá-sọ], no [pás-ọ]
paisano [pai̯-sáno], no [pai̯s-áno]
ousar [ọu̯-sár], no [ọu̯s-ár]

Cuando ante núcleo silábico hay dos consonantes que ante pausa serían implosivas, se reparten entre las dos sílabas en contacto:

canso [Kán-sọ], no [káns-ọ] ni [ká-nsọ].

Hay que decir que en estos casos las consonantes explosivas de los ejemplos que acabamos de examinar son verdaderos fonemas, pero todas ellas en posición implosiva son realización de archifonemas; y al adoptar en las posiciones que acabamos de considerar la posición explosiva, sin excepción, tienen la máxima capacidad de diferenciación.

CASO DE DOBLE SILABACIÓN

En el caso de /N/, el archifonema realizado por la nasal velar [ŋ], es posible en posición implosiva seguida de núcleo silábico: *unha* [úŋ-a], no [ú-ŋa]. Naturalmente, en posición explosiva pueden aparecer los tres fonemas oclusivos nasales y los seis orales, por lo que, como hemos visto en el momento oportuno, en el caso de *unha* la frontera silábica es pertinente. La [ŋ], velar e implosiva, necesita de la frontera silábica, que es lo que asegura su posición implosiva y le permite funcionar como realización del archifonema /N/, pues en posición explosiva, donde son posibles todos los fonemas neutralizados en el margen implosivo, el archifonema no puede funcionar separado de los fonemas que lo contienen.

Pero, no obstante, hay ocasiones en que es posible más de una silabación. En efecto, en la frase:

Cantan os galos

cabe silabear:

[kán-taŋ-ọs-gá-lọs]

o bien:

[kán-ta-nọs-gá-lọs]

En ambos casos sólo tiene una interpretación gramatical, un sólo indicador sintagmático: 'cantan los gallos'.

Digamos, sin embargo, que la segunda silabación puede corresponder también a la frase: *canta nos galos* 'canta en los gallos'. La silabación con [n] explosiva en los dos ejemplos citados es reminiscencia de una asimilación.

También en castellano es posible señalar casos de doble silabación:

desyelo [des-jé-lo]
desierto [de-sjér-to].

En el primer caso la frontera silábica coincide con el límite de morfema, pero no en el segundo; son, por tanto, razones de orden gramatical las que imponen la primera silabación, que se ha convertido en un hecho de norma.

A nuestro modo de ver son, por tanto, equivocadas las explicaciones que sobre el caso se han dado, en las que se atribuye distinto valor fonemático a [j] en el primer ejemplo y en el segundo.

La doble silabación se da a veces en castellano en una misma palabra; así, *adhiere* se silabea, de hecho, [a-djé-re] y [aθ-jé-re], de donde se llega por contaminación a formas como [aθ-de-sjón] y [aθ-de-rir], que con frecuencia se oyen por los canales de TV. E.

CASOS DE INTERLUDIO

Casos posibles de interludio los presentan las realizaciones por las "glides" de los archifonemas /I/ y /U/ en posición intervocálica. En efecto, en *caiado* y *mauiña*, aunque la atribución al núcleo que les sigue parece tener más probabilidades, sin embargo la frontera silábica en estos casos no parece tan clara como en el caso de las con-

sonantes, debido a la naturaleza vocálica, vocálica, no nuclear, de las "glides".

Domingo Prieto piensa que se trata de geminación de las "glides", si bien limita el caso a "glides" en posición final de palabra seguidas de vocal nuclear en la palabra siguiente: "Les glides, par exemple, se géminent toujours quand elles se trouvent en fin d'unité libre et l'unité suivante dans la chaîne parlée commence par une voyelle. Le resultat en est que les glides qui se composent d'un élément vocalique et d'un élément consonantique, realisent les deux en même temps en attribuant l'élément vocalique à la syllabe précédent et le consonantique à la suivante". (Domingo Prieto, *Descripción phonologique du Galicien*. "Tesina" leída en la *Université de Lille III*).

No podemos aceptar esta explicación. Las "glides" son de naturaleza puramente vocálica, son la realización de los archifonemas anterior y posterior, /I/ y /U/, de los siete fonemas vocálicos, como ya sabemos; lo único que poseen de consonantes es su distribución, que las sitúa exclusivamente en los márgenes silábicos. Pero en el supuesto de que, como dice Domingo Prieto, hubiera en ellas un elemento vocálico y otro consonántico, independiente éste y distinto de su distribución, no sería posible repartirlos en dos sílabas, pues serían simultáneos y no sucesivos. Y en el caso de que pudieran repartirse en dos sílabas, resulta imposible creer que no se tratase de un grupo fónico difonemático, en el que un fonema sería vocálico y otro consonántico.

Pero es el caso que los archifonemas /I/ y /U/, de los que son realización las "glides", poseen los mismos rasgos en el margen implosivo que en el explosivo y, por consiguiente, la misma capacidad diferenciadora, y la frontera silábica sólo podría ser pertinente en el caso de que hubiera dos palabras, reales o posibles, cuya única diferencia fuese el carácter implosivo y explosivo de la "glide". Pero este no es nuestro caso, por lo que resulta indiferente que la frontera silábica vaya antes o después de la "glide" o esté indeterminada.

El problema, pues, carece de interés desde el punto de vista fonológico, pero lo tiene, y mucho, en el plano fonético.

EL CONTRASTE IMPLOSIVO/EXPLOSIVO

Cuando se da el contraste implosivo/explosivo entre consonantes no ha lugar a ningún tipo de indeterminación silábica; pueden darse, eso sí, más de una silabación en determinadas ocasiones y en determinadas lenguas, pero en todo caso la frontera silábica está claramente definida.

En gallego los márgenes implosivos ya inventariados son posibles ante consonante explosiva con las siguientes particularidades:

El archifonema /N/ ante consonante explosiva acomoda su localización a la consonante siguiente, como hemos señalado en otro lugar.

El grupo [ns] implosivo parece no darse en gallego, salvo en los plurales del gallego suroccidental, y esto sólo ante pausa o conso-

nante inicial de la palabra siguiente, pues en caso de que siga núcleo silábico el segundo elemento del grupo es explosivo.

Fuera del caso que acabamos de comentar los grupos [ns] implosivos que se encuentran en gallego son debidos a cultismos, y en esos casos la pronunciación de [n] no es lo más frecuente ni lo normal.

En cuanto al grupo implosivo formado por semivocal y [s], es sólo posible ante pausa y ante consonante explosiva, pues [s] en contacto con núcleo silábico siguiente forma sílaba con él: *dous,* pero *ousar* [ǫu̯-sár]; es decir, es un caso de consonante intervocálica, aunque una no sea nuclear.

EL MARGEN EXPLOSIVO

En el margen explosivo, como ya hemos advertido, son posibles más combinaciones fonemáticas que en el margen implosivo y, además, mientras en el segundo aparecen exclusivamente archifonemas, en el primero aparecen todos los fonemas consonánticos y son posibles también algunos archifonemas.

Todos los fonemas consonantes son posibles en el margen silábico explosivo en contacto con el núcleo de la sílaba a que pertenecen y precedidos de frontera silábica, pero las vibrantes quedan reducidas al archifonema /R/, realizado [r̄]; y si esta posición coincide con el comienzo de palabra no son posibles, si hemos de creer a Carballo Calero, los archifonemas /I/ y /U/, sobre cuya indeterminación silábica en posición intervocálica ya hemos hablado, y los fonemas /ḷ/ y /l/ quedan reducidos a su archifonema /L/.

Seguidos de [j] y [w] tautosilábicos son posibles todos los fonemas y el archifonema /R/, pero las palatales parecen estar sujetas a algún tipo de restricción ante [j], y, por su parte, [j] y [w] no se dan geminadas.

Debemos llamar la atención sobre el hecho de que los diptongos crecientes son en gallego muy poco frecuentes y menos todavía en posición inicial, relativa porque en inicial absoluta no parece haber ninguno. Carballo Calero advierte que en el caso de los que comienzan por [j] se da a veces vacilación entre diptongo y hiato: *liorta* se puede silabear, por lo visto, lo mismo [ljǫ́r-ta] que [li-ǫ́r-ta]; y en el caso de los que comienzan por [w] señala que la mayoría de las veces se trata de palabras advenedizas: *cuadra, duelo;* cita también la palabra *cuota,* pero en gallego tiene forma propia, *cota* [kǫ́ta], y con el mismo significado se emplea la palabra *pedra.*

Las oclusivas orales /p-b/, /t-d/ y /k-g/ así como la fricativa /f/ pueden iniciar sílaba, tanto interior como inicial o final, seguidas de /R/ [r]. Suponemos que en este caso es indiferente que /R/ se realice en contacto con núcleo silábico o con semiconsonante, pero si esta segunda combinación se da alguna vez tiene que ser muy rara.

No aparecen seguidas de /R/ tautosilábica las nasales /m, n, ñ/, ni las fricativas /θ, s, š/, aunque sí /x/ en el gallego de geada, ni, por supuesto, los fonemas líquidos, vibrantes y laterales, de los que /R/ es archifonema, así como tampoco la africada /č/.

EL GRUPO EXPLOSIVO /PR/

Ante grupos de este tipo el primer problema que se puede plantear es el de saber si son realmente difonemáticos.

Cuando el grupo va seguido de vocal nuclear el problema tiene clara solución; los dos elementos del grupo son sucesivamente conmutables: *prego*, pero *crego* y *piedade*.

El problema se complica en el caso de que en gallego se den sílabas como la primera de *Prieto*, pues en esa posición [r] no admitiría ninguna conmutación; en ese caso habría que tomar el grupo unitariamente y ponerlo en contacto con núcleo silábico con lo que estaríamos de nuevo en el caso de *prego/crego/piedade*; y ya sabemos que un grupo fónico que es difonemático en una posición lo es también en todas las demás en que puede aparecer.

El segundo problema es el de la identidad fonemática del segmento [r].

Cuando el grupo va en contacto con vocal nuclear el hecho de que [r] sea conmutable con [j] y [w] prueba que funciona la oposición vocal/consonante, y al no ser conmutable con ninguna otra consonante debemos pensar en una neutralización de todas las consonantes, cuyo archifonema /R/ estaría realizado por [r]. En caso de que el grupo funcionara como en *Prieto*, [r] no sería conmutable ni siquiera con una consonante, lo cual parece llevarnos a la conclusión de que todos los fonemas, tanto vocales como consonantes, estarían neutralizados, y [r] sería la realización del archifonema.

Pero cabe también pensar en una distribución exclusiva del archifonema líquido /R/, y [j] y [ɯ] en su caso, pues esa posición de la sílaba parece reclamar un segmento con algún rasgo vocálico; si esto es así, si es la propia naturaleza de la sílaba lo que reclama en esa posición un segmento líquido o, en su caso, vocálico, se trataría de un problema de distribución. En este sentido parece empujarnos el hecho de que hay otras posiciones que, no habiendo en ellas neutralización, están reservadas exclusivamente para determinadas clases de fonemas; es el caso, por ejemplo, del centro de sílaba, del que están excluidas las consonantes, o la inicial de grupo consonántico explosivo, de la que están excluidas las nasales y las líquidas. Por otra parte, la distribución de las vocales parece estar restringida al núcleo de sílaba y el margen silábico en contacto con el núcleo, con lo cual en un grupo fónico como el inicial de *Prieto* no cabe hablar de neutralización de la oposición vocal/consonante en la segunda posición, la ocupada por el segmento [r], ya que queda fuera del campo distribucional de las vocales.

Además, como ya sabemos, en ocasiones en gallego el archifonema /R/ en esta posición aparece realizado por [l] además de [r]; [r] y [l] son, pues, en este caso dos variantes potestativas, una vibrante y la otra lateral, pero las dos líquidas; todo lo cual parece indicar que la posición que nos ocupa está reservada para unidades líquidas, concretamente el archifonema. Otra cosa sería si la variante [l] fuese una consonante pura, no líquida; en ese caso sería evidente la no pertinencia de la oposición líquido/no líquido.

Añadamos que el castellano no presenta este problema, ya que en él [r] es conmutable con [l]: *Prieto;* pero *pliego,* lo cual quiere decir que la oposición lateral/vibrante es pertinente en esa posición, y, por tanto, lo es también la oposición líquido/no líquido, que es la constante de la determinación que contraen las dos oposiciones.

En castellano, pues, está clara la pertinencia del rasgo líquido y, consiguientemente, la distribución: la segunda posición del grupo [prj] de *Prieto* y [plj] de *pliego* está reservada exclusivamente a los archifonemas vibrante /R/ y lateral /L/, a las líquidas, por lo tanto.

El problema tiene un gran interés en el plano teórico, pero no desde el punto de vista práctico, pues el grupo, sea lo que fuere, funciona como difonemático sin ninguna clase de interferencias.

EL GRUPO EXPLOSIVO [fr]

Este grupo, además de los ya estudiados en lo que precede, presenta el problema de la identificación fonemática del segmento [f].

Ante [r] tautosilábico sólo aparece una fricativa realizada fonéticamente [f]; en consecuencia, cabe pensar en una neutralización de todos los fonemas fricativos, cuyo archifonema sería /F/.

Pero dado el carácter lineal del texto y el hecho de que los fonemas se suceden los unos a los otros en él, cabe pensar que los fonemas tengan capacidad para determinar cuáles pueden seguirles y cuáles no como una exigencia de la naturaleza de la sílaba. De hecho el número de unidades que pueden aparecer en el interior del margen explosivo es mucho más reducido, sólo tres unidades, que las que pueden iniciar el grupo. En este sentido, cabe pensar que el fonema /f/, además de los rasgos distintivos, tiene la particularidad de poder seleccionar un sonido [r] tautosilábico en la posición siguiente, en tanto que los demás fonemas fricativos carecen de ella.

A pensar así parece empujarnos el hecho de que en esta posición, inicial de sílaba seguida de [r] tautosilábico, no aparecen ni las líquidas ni las nasales, y, sin embargo, son pertinentes las oposiciones líquido/no líquido y nasal/oral, ya que son previas a las oposiciones de localización y sonoridad que generan cada uno de los fonemas oclusivos orales, /p-b/, /t-d/, /k-g/, todas las cuales pueden figurar ante [r] tautosilábico. Y si en el caso de las líquidas y nasales no hay duda de que se trata de restricciones de distribución, ¿qué nos impide entenderlo así también en el caso de /θ/, /s/ y /š/ frente a /f/?

Así entendido, el problema es también de distribución.

EL GRUPO IMPLOSIVO [ns]

Este grupo presenta problemas parecidos a los anteriores.

En posición final, *mans,* de los dos segmentos es conmutable con otro el primero [n]; puede serlo con una semivocal, *máis,* pero [s] no lo es con ningún otro. Es, pues, preciso considerar el grupo unitariamente y tratar de encontrar una posición en que la conmutación de [s] sea posible; efectivamente, en *manso* el grupo [ns] se reparte

en dos sílabas y ambos elementos son conmutables sucesivamente, lo cual parece probar que no andaba del todo descaminado Trubetzkoy, pese a lo que diga Martinet, cuando aseguraba que para que un grupo fónico pueda ser considerado "potencialmente monofonemático" es preciso que los elementos que lo constituyen no puedan repartirse en dos sílabas sucesivas.

Por lo que a la identificación fonemática se refiere, [n] es conmutable sólo con las semivocales, con lo que estamos en el mismo caso del segmento [r] en el grupo explosivo [pr].

Por lo que a [s] se refiere, no admite conmutación con ningún otro segmento implosivo, por lo que desde este punto de vista debemos concluir que es realización del archifonema de todos los fonemas. Pero, como en el caso de [f], cabe pensar que es [n] lo que determina que pueda seguir una [s] implosiva, cosa que no parecen admitir los demás archifonemas consonánticos implosivos. Siendo así, la identificación fonemática de [n] es clara: es realización del archifonema de todas las oclusivas, /N/; y lo mismo cabe decir de [s]: es realización del archifonema de todas las fricativas, /s/.

Lo dicho para el segmento [s] del grupo implosivo [ns] vale también para el segmento [s] de los grupos también implosivos, [is] y [us]: *máis, dous.*

Como se ve, los grupos implosivos plantean problemas cuyas soluciones no difieren mucho de las que se dan a los grupos explosivos.

CONSONANTES GEMINADAS

En posición interior de palabra en gallego sólo se dan en el caso de las nasales agrupamientos de consonantes que pueden ser interpretados como "geminadas". Es lo que sucede con los grupos [nn] y [mm], *enneboarse, enmedar,* [emmedár], de lo que sólo algunos ejemplos citan los diccionarios. Pero sólo desde el punto de vista fonético se puede hablar de "geminadas", ya que en el plano fonológico el primer elemento es el archifonema /N/, cuyos rasgos pertinentes están contenidos en el fonema siguiente.

Es en torno al límite entre palabras donde son más frecuentes los agrupamientos de archifonema y fonema susceptibles de ser interpretados fonéticamente como consonantes "geminadas":

dous sacos [dous-sákos]
dez cereixas [deθ-θereišas]
un neno [un-néno]
un mes [um-mes]
mil lebres [mil-lébres].

En el encuentro de dos "erres" no cabe hablar de "geminadas", ya que poseen distinta realización fonética: el archifonema /R/ se realiza [r] en posición final, y [r̄] en posición inicial: *comer raxo* [komér-rášo].

RASGOS DEMARCATIVOS

La distribución de los fonemas, la realización fonética de los fonemas y archifonemas, así como determinados encuentros de fonemas son susceptibles de desempeñar función demarcativa: señalar los límites de "formas libres". Con frecuencia esta función aparece realizada de un modo negativo: si el fonema /ḷ/ sólo figura en posición medial, su presencia indica que no se trata de límite de "forma libre"; las semiconsonantes [j] y [w] precedidas de consonante tautosilábica señalan también que en esa posición no hay límite de palabra, y lo mismo cabe decir de [r] en la misma posición. Y si en posición inicial de palabra no son posibles ni [j] ni [w], su presencia en el texto precedidos de núcleo silábico, es prueba de que allí no comienza una "forma libre". Del mismo modo, si los fonemas silábicos /i/ y /u/ no figuran nunca en sílaba átona final, su presencia en sílaba átona indicará que allí no termina una "forma libre".

En cuanto a las consonantes "geminadas" que acabamos de considerar, con excepción de [nn] y [mm], son aptas para señalar el límite de "forma libre", por no darse más que en el encuentro de final e inicial de palabra.

Los fonólogos suelen colocar la función demarcativa, juntamente con la expresiva, al lado de la función distintiva de los fonemas, pero más bien parece tener carácter secundario y ser una mera consecuencia de la naturaleza de la sílaba. El elemento demarcativo por excelencia es la pausa.

ANÁLISIS DISTRIBUCIONAL DE LAS CONSONANTES

Fonemas oclusivos nasales /m, n, ñ/.—Pueden aparecer en posición explosiva en contacto con el núcleo silábico siguiente o con [j] y [w], salvo /ñ/, que, al parecer, no va nunca seguida de semiconsonante palatal, y siempre precedidos de frontera silábica.

Fonemas oclusivos orales /p-b/, /t-d/ y /k-g/.—Pueden aparecer todos en el margen explosivo seguidos de núcleo silábico, de semiconsonante o de [r] y siempre precedidos de frontera silábica.

Archifonema oclusivo /N/.—Aparece sólo en el margen implosivo en distribución complementaria respecto de los fonemas oclusivos, que sólo son explosivos.

Fonemas fricativos /f, θ, s, š/.—Aparecen todos en el margen explosivo seguidos de núcleo silábico o semiconsonante. Van siempre precedidos de frontera silábica. En los dialectos A y B el fonema /x/ tiene la misma distribución que las oclusivas orales. El fonema /f/ es la única fricativa del gallego común que puede ir seguida de [r] tautosilábica.

Archifonemas fricativos /θ, s/.—Aparecen sólo en el margen implosivo en distribución complementaria, el primero respecto de /f/ y /θ/, de /s/ y /š/ el segundo.

El fonema /č/.—Aparece solamente en posición explosiva en contacto con el núcleo silábico siguiente y siempre precedido de frontera silábica.

Los fonemas vibrantes /r, r̄/.—Aparecen en posición explosiva, seguidos de núcleo silábico o semiconsonante, siempre precedidos de frontera silábica, pero no aparecen en posición inicial de palabra.

Archifonema vibrante /R/.—Aparece en posición explosiva inicial de palabra seguido de núcleo silábico o semiconsonante, donde se realiza [r̄]; aparece en posición medial seguido de núcleo silábico o semiconsonante y precedido de consonante heterosilábica, donde se realiza [r̄]. Aparece en posición implosiva, donde se realiza [r] normalmente.

Fonemas y archifonema vibrantes se hallan en distribución complementaria.

Fonemas laterales /l, l̥/.—Aparecen en posición explosiva seguidos de núcleo silábico o semiconsonante, salvo /l̥/, que no aparece seguida de [j], y siempre precedidos de frontera silábica. No aparecen en posición inicial de palabra.

Archifonema lateral /L/.—Aparece en posición inicial de palabra y en posición implosiva en distribución complementaria respecto de los fonemas laterales.

Archifonema líquido /R/.—Aparece precedido de oclusiva oral o /f/ tautosilábica en posición explosiva; se realiza fonéticamente [r] y a veces [l], según hemos visto en el lugar oportuno.

AMABLE VEIGA ARIAS
Lugo

O FADO TRÁXICO DUN ARTISTA

PERFIL DO HOME

A figura de Henri de Tolouse-Lautrec é quizaves unha das figuras máis características de fin de século. Encol do seu nome verqueuse unha literatura de lenda que durou cincuenta anos. Finóuse no 1901, despois dunha vida breve, pero moi intensa, de case sete lustros. Sobre do artista, a súa obra e a súa época escribíronse moreas de papel, porque tan axina como se puxo de moda o fin de século todo o mundo pretendía ter conocido e tratado a Lautrec.

Físicamente, o artista era case un monstro. Un enano mouro, de testa grande e pernas pequenísimas. Tiña unha barba negra, de pelambre rixo i ensortillado, e un cabelo da coor da tinta china, esmagado con pomadas e grasas relocintes. Levaba decote consigo un bastonciño de neno.

Lautrec foi mandado a París con diñeiro, o que o conducíu a se convertir nun "viveur". Cando puido emprincipiar a dibuxar, o desorde, os excesos e o alcohol tíñano dominado de cheo. Durante os derradeiros anos da súa vida, dexergóuno todo en función do anaco de lápiz que levaba consigo. Amóu, pra pintar, tres cousas principalmente: Primeiro, os animáis, de preferencia o cabalo. Logo o circo, e do circo os paiasos. E, ao cabo, atopóu no music-hall un eido infindo pra o seu lápiz, tenro e feroz, de trazo incisivo. Un lápiz quezáis o máis intelixente, máis sintético e fondo do seu tempo.

Estes tres campos —nos que se concentróu a parte de meirande morbo na sensibilidade da época— foron esculcados por Lautrec dun xeito xenial, cun tatexo de vida que chegóu ao arreguizo. Mesmo por ter plasmado nun intre fuxidío da súa hora, nun lugar determinado da terra, cunha cobiza prodixiosa —e por ter sido temporal e localista— é polo que Lautrec veu ser o artista máis universal da súa época.

Ninguén coma Tolouse-Lautrec nacera pra o goce elástico dos seres atléticos. Ninguén semellaba tan chamado coma el ao pracer dos baróns aristócratas. Fora un neno belido e fadado que, no castelo dos seus nobres devanceiros, ollaba virar a vida darredor coma un carrusel. Porén, dun par de pancadas, a sorte reduciulle as pernas a dous desformes remos nachos. E daquela morreron, nun abrir e pechar de ollos, os valses que beilaría, as carreiras polos eidos de caza, os pulos que lle dan á fidalguía algunha ocupación e senso.

Tolouse foise voltando feo, case repuchante. E mesmo por eso —porque o home non é xenial máis que cando se move a contrapelo e ao revés—, medráronlle por dedentro a ironía e o senso do move-

mento morto. Cando xa estaba a se perder de cheo, i emprincipiaba a se defender pintando, pintóu ao conde Afonso de Tolouse-Lautrec Montfa, guiando coma un auriga do demo a súa dilixencia. Os catro cabalos, en desbocado agallope, baixo da fustra do conde, voan máis que corren. O esprito soberbo dos Tolouse preside a gran carreira. A beira do conde, un criado, os brazos cruzados riba do peito, asiste dende o pescante ao xogo endiañado do férvedo postillón. Todo esto sabémolo polo arte do enano. Foi el quen mantivo circias as rendas, sostido o agallope, voadora e dilixencia.

Hai xa anos dabondo que, andando por terras francesas, tivemos a sorte de visitar, de primeiras a paisaxe onde decorrera a nenez do pintor, e os escenarios parisinos nos que xurdiu a experiencia do seu arte. En breves notas que fumos tomando no noso camiñar, e frente á exposición da súa obra que ademiramos en París, recompoñemos esta evocación.

A PAISAXE NATAL

Na nosa andadura por terras francesas desviamos cara Albi, a onde chegamos nun case mencer de primavera. Un ar nidio envolvía a catedral bermella. Dende as torres do pazo da Berbia descían os xardíns en escadeira, deica o Tarn: Un río que decorre, gozoso e desentendido, antre os espolóns das vellas pontes. Riba do máis lonxano —o máis outo— ían e viñan os autos sobre dos que crebaba o sol alongados relumbres.

Albi, como a súa catedral, semellóunos rosada e bermella: Rosada polos tintes de ladrillo que afroraba decorativamente. Bermella polo seu alabarado e boureante pasado. Nel exerceron papel decisivo os condes de Tolouse-Lautrec. Señores ausolutos, de vontariosa soberba, non ademitían atrancos dediante da súa femencia. Pero tampouco aforraban —no conseguimento das súas destemidas empresas— nin derrame de forzas, nin o pródigo don do sangue de seu.

Foron, mesmamente, esas paixóns as que selaron os moimentos senlleiros da cidade: A eirexa adicada a Santa Cecilia e o pazo que lle deu arquitectónico complemento. Murallas mestas, ergueitas estrevidamente, axexantes camiños de ronda, almeas, saeteiras, e, amenizando a rispidez castrense, un senso de beleza que embebéu de gracia a ambas as dúas fortalezas. Nestora, nos suntuosos astragos de antano —onde alternaron o bermello e o morado das vestimentas eclesiásticas— amosábasenos o conxunto máis vasto da obra do derradeiro xermolo das ditas dúas familias: O conde de Tolouse-Lautrec Montfa. Desafiando un fado tráxico conquerín un cetro moi diferente do que dera groria aos seus devanceiros. A bravura e a barileza que prodigóu, antre extravagancias, na súa loita persoal, meterían-lles medo, noustante, a moitos daqueles destemidos.

Na nosa presencia o Tarn andaba a arrastrar arreo a súa cárrega leonada de lamas, abeirada polo tremelante reflexo das casas da ribeira. Alternando coas liñas de construción máis novas, mantíñanse outras combinándose en deseños arcaicos. A cidade amosábanos res-

tos medieváis e delicadas alfaias renacentistas. Todo como reserva aglaiante pra quenes nos adentrabamos pola sombriza angostura das súas retortas calexas.

Ao enfiar o arco obtuso no que se crebaba unha rúa estreita, batemos, case no cóbado mesmo, coa porta traseira do "hotel du Bosc". A evocanza fíxonos "dexergar" outravolta ao neno que debéu percorrer moitas veces, da man da súa ama de cría, a rúa tan queda, tan soia; ao "bebé lou polit", que aquí nacera nunha noite de arrepiante careifa con presaxio de treboada. Era como si ouvíramos o rodar boureante do carruaxe, o ritmo das ferraduras no entullado irregular, antre frorescente estourido de faíscas; como si escoitásemos o seu riso, o seu canto ditoso enchendo o pazo..., apagándose maínamente despóis do "parvo" accidente que sinalóu comenzo visible ao que xa era seu dende o principio mesmo do seu latexar de vida...

Relembramos agora os arredores da mazá de vellas casas, e, a seguido dunha breve camiñata, a fachada principal por defrente dunha extensión do parque. Unha torriña redonda-cónico, outra de beiril almeado, un amplo balcón dominando o angosto xardín. O xardín amosábase un algo en desleixo. Nas ponlas, aínda moi espidas, descobríanse antre as invisibles regañaduras da codia empardecida, as xemas acuguladas. Baixo da fina pel agardaba nelas, listo pra desplegar a súa groria, o esplendor raiolante da primavera que estaba a chegar...

No castelo de Bosc nacéu, pois, o artista e nel decorréu a súa nenez. Pero non foi sóio aquí onde pasóu os días máis acougados da súa existencia. Outras dúas mansións foron tamén escenario do tan breve vivir remansado que disfrutóu. Unha, a dos Tapié de Céleyran, achegada a Narbonne e ao mar. Dominando as terras que nun tempo perteneceron aos Cabaleiros de San Xoan de Xerusalén, arrodeada dun vizoso parque, estende a casa a súa "crara e longa fachada de pazo italián". Moitos dos ensaios do adolescente reproducen con rara acuidade visual as viñas, as vendimas, os persoaxes de Céleyran.

A nai do artista conducíuno pra morrer á calma de Malromé, adequirido por ela ao se decatar de que non había pra o fillo espranza de saúde. Si nesta posesión, extraña aos bens dos seus devanceiros, rematóu os seus días, as outras dúas propiedades secularmente herdadas polos seus, foron testigos dos anos ditosos da primeira edade do Henri. En tres castelos —puntos determinantes dunha liña crebada que cruza o sul de Francia— decorreron, polo tanto, os períodos máis sereos da vida de Tolouse-Lautrec.

NOTAS DUNHA VIDA

¿Cál foi e cómo foi a breve vida de Henri de Tolouse-Lautrec? Cando nacéu imperaba no predio de Rouergue o seu abó paterno: un fosco cabaleiro cuias fazañas lle valeran o sobrenome de Príncipe Negro. Un soio exercicio embebía a súa enerxía vital, o deporte que dende épocas recuadas afacía á guerra na bebedela da loita, a vitoria e máis a dominación. Toda a vida do castelo faríase en ininterrum-

pidas cazatas. O neno sentía esperto o interés, alporizada a súa atención polos comentos que solprendía a cada intre, pola partida e o retorno dos cazadores, polo espectáculo sanguento das pezas cobradas. Dese xeito burlaba a vixilancia materna pra se achegar ás cabaleirías, á xauría sempre inqueda, aos feros falcóns, propiedade esta non xa do abó sinón do pai, entusasta da cetrería.

Seguindo asemade o exemplo dos seus maiores, que modelaban e deseñaban inspirándose nos seus temas favoritos, emprincipióu el tamén —con tizóns fumegantes arrapañados da chimenea— a deliñar figuras na alfombra do salón. ¿Qué se lle podería coutar ao herdeiro do título, ao gorentoso picariño que enchía co seu asallamento e os seus cantos a vella casona? Enfeitizaban a todos a súa gracia e beleza, as probas da súa vivacidade e intelixencia. As súas trasnadas daban motivo de festexo máis que de zafrañada. Impoñía, de certo, con vontade despótica as súas vértolas. Pero era, ao mesmo tempo, tan agarimoso, dunha regalía tan persoal, que ninguén se negaba a compracer as súas esixencias. No vedraño castelo, o rapaz repetía a historia do príncipe dos contos de fadas.

Polo nadal de 1871 producíuse nel o primeiro contacto coa morte. A pesares da intensa friaxe, o conde Raymond partíu moi de mañá, según costume. Como un animal andaba a burlalo unha vez e outra, encarnizóuse no seu seguemento e deu orde de que o deixaran só. Entrada a noite, os cans voltaron sin o amo... Cando emprincipiaron as precuras, o neto urxíu con desespero que as dirixiran cara o río. Mais inda que chamóu a atención teimudamente, ninguén fixo caso do parecer de neno tan pequeno. E, noustante, foi no val do Viaur onde se atopóu ao seguinte día o corpo deleirado do destemido cazador.

Dous anos despóis encetóu no Bosc, o rapaciño, os seus intentos de dibuxo serio. A súa febleza facíase de cada vez máis alarmante. E o pai, deceicionado, alonxóuse do fillo que contrariaba as súas aspiracións. A nai, en troque, adicada de cheo a el, esixíalle que non descoidara os seus estudos. Quezáis fora un incidente o que revelóu un fondo insospeitado na indiferencia paterna. En xaneiro do 1876 o conde agasallóuno cun tratado de falconería, servíndose da adicatoria pra lle expresar o seu parecer. Recoméndalle a vida ao aire libre, a única "sana, pois todo o privado de libertade dexenera e morre rápidamente". Prevenlle, ademáis que si algún día o atormentan "os amarguexos da vida, o cabalo, o can e o falcón poderán ser compañeiros capaces de llos facer esquecer un algo". Porén, a pesares da boa intención, o consello ía trabucado. Unha disgracia, daquela imprevisible, torcería o fado de Henri, forzándoo a percurar noutros exercicios o seu único consolo.

Neses anos vivía aínda despreocupado e ditoso. Derrochando contaxiosa ledicia, orgaizaba xogos e farándulas; e trazóu nun recanto do parque un "Bois de Boulogne" en miniatura, por cuias avenidas desfiaban os coches de xoguete que lle chegaban ate de Inglaterra. Despóis, cando a súa febleza foi agravándose, nunca

expresóu a menor queixa. Dous accidentes, o primeiro en maio do 1878, e o segundo en agosto de 1879, deixáronlle como saldo as dúas pernas crebadas. Era a exteriorización, crara xa, dun mal sin remedio. A consanguinidade dos pais —curmáns, e descendentes de familias onde as alianzas antre parentes eran comúns— fóralle malfadada. As pernas non medraron máis, pero o tronco seguíu a se desenvolver deica conformar un conxunto monstroso. A dexeneración dos rasgos cambeóu o rosto, no que sóio os ollos conservaron intacta a súa beleza. Noustante, a miseria física non alteróu o tempero da súa vontade, ferreña como a dos seus devanceiros. Como puido, antre caídas e tumbos, fixo frente á súa disgracia.

"¡Decir que si tivera as pernas un pouco máis longas non pintaría nunca!". No castelo de Bosc queda un documento da sentencia que, torturando ao home, enxendróu ao artista. As nais da familia tiñan de costume seguir o crecemento dos fillos sinalando na parede dun estreito corredor a estatura acadada por cada quen deles. Destácanse, moi lexibles, antre tantas raias, nomes e datas, os correspondentes a Henri:

Henri —18 de novembro do 1874. Henri —18 de setembro do 1876. Henri —30 de setembro do 1878 (o ano do seu primeiro accidente). —7 de outubro do 1879 (dous meses despóis da súa segunda caída). A distancia antre as marcas debala sensiblemente. Restan tres: 4 de novembro do 1880, 17 de nadal do 1881, e a derradeira que indica dúas cifras, 82— dista apenas un metro e cincoenta e dous centímetros do chan. Henri, que conta xa dezaoito anos, non medrará máis.

Coa mesma despiedada lucidez con que miróu aos outros, soupo mirárese a sí. Sin unha zafrañada, con burlas e risos, escusóu a súa dór. Síntesella afrorar, porén, ate cando se compara finamente a San Simón, un dos santos de pedra policromada que poboan o coro da catedral de Albi —a catedral bermella do seu bautismo, achegada á casa natal—: "coa testa inclinada, un algo renarte e, sobre todo, ¡tan baixiño!".

A ESTADA EN PARÍS

Aos poucos días da viaxata polas terras onde decorréu a nenez do artista, voltamos a París. Estaba aberta a exposición da obra de Tolouse-Lautrec que durante tres meses mantivo á cidade baixo o embruxo do enano xenial. Era a cidade na que pasóu o millor da súa vida terrestre: nas veciñanzas da Place Pigalle, perto do Moulin Rouge, onde unhas mulleres entolecían ao público erguendo ás pernas e abaneándoas antre os encaixes e arandelas do can-cán. De todo aquel ledo mundo de fin de século, o máis que sabemos nós sabémolo polo arte de Henri Tolouse-Lautrec. Xa a xente se afixera a ollalo nas rúas, nas butacas do circo, nos bares e nos cafés coma un risible ser humán contrafeito; un ser humán a quen o fado condenara a se non mover sinón con traballo infindo, a ter que facer maroma pra se sentar. Nembargantes, sumábase nel todo o que hai no home de pulo contraditorio, de rebeldía, de paradoxa.

Foi o singular artista o que nos permitíu seguir dexergando como boleaban as pernas "La Goulue" e todas ás mulleres bravas do París do seu tempo. Pasóu A Goulue á súa campa de loitadora hoxe desconocida, pero seguíu a beilar nos carteles de Tolouse. Apagáronse as luces dos vellos cabarets, mais siguen antre sombras e crariscos lembrándose do feitizo do enano famoso. Derrubóuse a grandeza dos Tolouse —dos reis de Tolouse que brillaban nas cruzadas e se entroncaran cos de Francia, Inglaterra i España—, pero de antre o pó dos arquivos perdidos erguéu a casa o pobre contrafeito que facía rir á xente a fins do oitocentos.

Os Tolouse non morreron polo enano. Naqueles días parisinos nos que visitamos a meirande exhibición de todas as súas obras, semellábanos que saíndo do Petit Palais —anaquiño de home— andaba a se perder na anchura formidable da ponte de Alexandro III. Botábase a camiñar cara os Inválidos. Ao fondo, a cúpula do sartego do Emperador. Chovía. Nevaba. Tolouse perdíase como unha rá. E, de súpeto, iluminábao todo. Tolouse era o máis fabuloso crepúsculo. Embullía o sartego e máis ao emperador. Tolouse, candelo, era o farol do seu século.

Porque na grotesca figura de bufón de toupona rengueira e bamboneante andar, alentaba cunha sólida enteireza moral un xenio creador. Embebido no seu definido e total esprito de artista nato, apuróu —coa axuda dun moi folgado patrimonio económico— a perentoria copa da vida; escancióu sin freo nin medida o seu contido, pra así queimar "a vela polas dúas partes", na aniquilante e desgastadora farándula francesa finisecular. Estas andaduras, co conseguinte abuso alcohólico, mirráronlle ineluctablemente a súa traxetoria polo mundo. Pero, ao propio tempo, brindáronlle como xusta compensación, a máis espectacular e lampexante escenografía, pra se poder regodear no cheo desenrolo dos seus arroutadores pulos vocacionáis de artista auténtico.

Tolouse-Lautrec deambulóu do cabaret de luxo ao máis barateiro peringundín; do café-concerto ao burdel de alto copete; da Comedia Francesa á Ópera de París; dos hipódromos de Auteil, Longchamps e Chantilly ao "Nouveau Cirque" da rue Saint-Honoré; e do restaurán de moda ao máis baixo bodegón. A súa fortuna permitíulle facerse "habitué" do Moulin-Rouge, Folies Bergére, Xardín de París, e dos bailes de disfraz do "Courier Français" que el organizara en máis dunha oportunidade. Ollaba con fruición. Observaba todo sin perder detalle. Escoldriñaba, apalpaba, captaba, albiscaba e percibía, vivindo e sentindo ese ambente como sóio el podía facelo. Emprincipióu seu contacto co gran público a travesó das súas colaboracións humorísticas nas revistas: "L'Escarmouche", "Le Mirliton" —publicación do cabaret homónimo— e "Revue Blanche". Despóis de estudar cos profesores Bonnat e Cormon —con quenes nunca se vencellóu pesie á ademiración que lle profesaba o primeiro— montóu o seu atellier o ano 1864 en Montmartre, na rue de Touriaque.

Non puido Henri Tolouse escusar, a traveso da esencia e contido dos seus innúmeros "sketchs", as súas dúas tan louvables como humás paixóns: a muller e o cabalo. Grabóu "per in-eternum" nos seus arrepiantes "affiches" e dibuxos acuarelados ou cooreados ao pastel as insinuantes "demimondaine", artistas e bailarinas, por unha banda; e os lanzales e airosos cabalos de circo cos seus "écuyeres", i estilizados "pursang" e os seus jockeys, por outra. Foi, según cronistas da época, dunha definida e campechana indiferencia social, pois o mesmo lle daba alternar cunha marquesa que cunha buscona do Pigalle.

O DIBUXO E A COOR

En todo dibuxante hai un pintor en potencia, que pode ou non chegar a tal. Pero pintar sin dibuxo require unha aventura por demáis azarosa. Así o demostróu palmariamente o "impresionismo". Porque anovando na coor e na perspectiva, e respetando o formalismo, mantén —quezáis por esto— unha tan sostida como solprendente vixencia a longas décadas da súa asoballante revolución. Todos os impresionistas foron axeitados deseñadores, inda que o máis orixinal e con máis forza expresiva de todos eles foi Henri Mary Raymond de Tolouse-Lautrec Montfa.

Contemporáneo de van Gogh e de Degas, Tolouse sofríu subcoscentemente o influxo de ambos os dous, e así debe interpretárese por non ser artista doado de vestir prendas alleas. Pero eso sí, sóio na técnica do coorido e na síntese dalgunhas das súas composicións. Estes dous valores que constitúen pra el unha das súas fontes inspiradoras, incidirían ao longo da súa obra como unha forte reminiscencia. De van Gogh foi Tolouse-Lautrec un grande amigo. De Degas, decidido nemigo.

O famoso enano bosquexaba coa fluidez e a naturalidade do creador nato, enchendo os seus dibuxos con axeitados trasfondos de quente verismo. Sóio na proporción do seu formalismo —sobre todo nos cabalos e persoaxes de circo— deu renda solta, levado pola súa férveda intuición, a grosas deformacións. Dun expresionismo crú e novedoso, demostróu un profundo conocemento da psique dos seus pintorescos modelos. Realista e franco, afirmaba con énfase: "Eu dibuxo o verdadeiro". A elocuencia dos seus deseños era única. En cada figura describía unha vida, en cada ambente unha época, i en cada expresión un drama. Tratábase dun raro taumaturgo que poseía a grande habelencia de o decir todo a traveso dun simple trazo. Pesóu sempre máis pra el o deseño que a cór. A cór espandíaa e dábaa en subsidio e como complemento das formas: modalidade esta que sóio cedía diante do axeitado e fulxente cromatismo posto nos ollos e na pel das súas insinuantes damiselas.

Tolouse-Lautrec dibuxaba cooreando e cooreaba dibuxando. Por eso resultóu un supremo artífice no emprego do pastel e dos lápices de coores. Cando abeiróu a "tout risque" algún tema de ton subido, fíxoo decote cun moi fino "cachet" de alta distinción e condescendencia humá. Nese feitío atenuaba así os entretelóns discrecionáis

i eróticos cun deixe de disimulado apañamento e cabaleiresco respeto pra as mulleres que tanto reduciron o seu déficit físico; pois este déficit, xunto coa súa rexa determinación, cortáronlle o camiño do amor puro e case sempre único na vida. O seu fado quedóu de tal xeito xunguido ao daquelas "femmes de mauvaise vie". E de ahí xurdíu o berro arrepiante do seu drama non seus punxentes dibuxos, cada vez que abeiraba o perigoso tema da libertinaxe.

Quezáis en poucas ocasións se teña dado no arte un caso que inxerira unha simbiose máis completa antre a ialma do artista e o grafismo esplendente da súa man maestra. Todos os traballos que fixo encol daquela licenciosa noiturnidade francesa —que el tan ben inmortalizóu— pechan unha confesión tan humá, como franca e patética. O esprito de Tolouse latexa i está indeleble en toda a súa obra. Por elo, cando se sentíu inerme nun intre crucial da súa vida, salvóuno o arte perante a arteira e misteriosa encrucillada. E así chegóu a afirmalo en máis dunha oportunidade: "Nada se antepón en min ao pracer de dibuxar".

A súa produción, considerado o breve tempo que vivíu, supera todo cálculo. Tres milleiros de dibuxos, máis de trescentas litografías e cincocentas pinturas abrangue o seu haber artístico en menos de vinte anos. Todo pra rexouba de miles de diletantes que, gracias ao moderno procedemento de reproducións —coma o "offset" e o fotocromo— teñen a man en calquer recanto do mundo occidental moi fieles copias dos millores traballos de Lautrec. Foi, pesie a elo, escarnecido por un sector tan pobre coma inoperante da crítica do seu tempo. Tiveron que decorrer trece anos dende o seu pasamento pra unha total reivindicación de trunfador; e fóino a mostra retrospectiva dos seus cadros na Galería Goupil de París no ano 1914.

As máis sonadas modelos que Tolouse inmortalizóu nas súas telas, chamáronse Jane Avril —a súa predilecta—, Louise Weber, alcumada "La Goulue", May Belfort, May Milton e Ivette Gilbert. Bó retratista, de axeitada síntese e contrastado coorido, destácase co retrato da súa nai desaxunando no castelo de Malromé, en cuia tristenta e resignada expresión grabóu o drama do fracaso do seu casamento. Destaca tamén, antre outros, o da súa amiga e modelo Suzanne Valladon —nai do eximio e taciturno Maurice Utrillo—, que fora asemade unha habelenciosa dibuxante. Por outra banda, as súas obras máis conocidas —como se sabe— son: "L'Anglais au Moulin-Rouge", "La Jockey", "Le cirque Fernando", "La clawnesse Cha-U-Kao", "La toilette", "La danseuse en scéne", "Femme au chapeau bleu" e "La Goulue et sa soeur au Moulin Rouge".

O legado de Henri Mary Raymond de Tolouse-Lautrec Montfa á posteridade —sempre de actualidade permanente— constitúe unha das reconfortadoras conquistas da cultura universal.

SALVADOR LORENZANA
Vigo

UNHA CONSTANTE NA OBRA DE ARTE: O TEMPO INTERIOR

Temos diante de nós un libro novo. Abrímolo. A luz cai mainamente sobor das páxinas. O libro é un mundo pechado, coherente, orgánico, que vai abrir o seu recanto misterioso pra anchear ou empequenecer a nosa visión da vida. De súpeto decatámonos que, baixo o decorrer do tempo lóxico da narración, fruie un río escuro, soterrado. Poñemos as mans nas augas cantareiras. Apalpamos, catamos a corrente esguía que nutre os relanzos. É o meirande misterio da creación literaria, o tempo interior, que suliña e conforma a obra de arte. As liñas que siguen son unha aproximación, un análisis en certo senso intuitivo i experimental, disa realidade temporal que leva implícita a escritura cando é obra feita pra durar no corazón dos homes.

Dende logo, ise tempo interior que latexa sin verbas no fondón da escritura, é un tempo vital, dáse na vida do home coma na vida dos libros, e non ten nada que ver co tempo cronolóxico ou físico que decorre na sobrefaz. Pódese decir, tornando ao símil do río, que o tempo cronolóxico, transitorio, é o balboar das augas baixo os ameneiros, e o tempo interior, sulagado, o xeito dise balboar.

Craro que ise tempo externo, cronolóxico, ven ser coma a pauta ou tear onde se inscribe o desenrolo, argumental ou non, da obra, pero a súa duración e variabilidade non interesa, poderíamos decir co brasileiro Milton Vargas que non importa que o principio estexa no final, atópase iste no comenzo e ambolos dous en calquera parte do libro. É igoal. O tempo cronolóxico cumpre a súa función pragmática. Ora, iste tempo —unha das dimensións do espacio, polo tanto materia perecedoira— é inherente á continuidade, lóxica ou non, da narración. Pode recuar ou espallarse polos outeiros núos da creatividade, encetar no pasado a actualidade descrita. O tempo íste, levián, é unidimensional e ten o seu correspondente no ritmo dos ciclos e das mutacións que rexen a vida. Ningunha obra literaria, sexa ou non obra de arte, pode desartellarse diste ritmo externo, pra tecer as mallas da súa particular realidade. Pódese decir, aínda caíndo na banalidade, que sin iste tempo externo a obra literaria sería anárquica e o lector ficaría confuso e desinteresado. Nas obras máis abstractas da literatura actual percíbese nidiamente o latexar rítmico da cobra que

morde os seus anelos: J. M. Le Clezio no *Proceso verbal,* onde a acción desenrólase nuns poucos días percisos de certo vrán, amiuda e amaina nas horas de anguria, seráns de indiferencia e perguiza, mañáns soalleiras a carón da mar; Vladimir Nabocov no *Pale Fire* —onde o tempo externo ven sinalado polas datas progresivas da creación poética de John Shade— son exempros eficaces do que quero decir. Sartre, no *Sursis,* foi o primeiro que tentóu a experencia arriscada de tronzar o vieiro lóxico da narración e desvencellála do tempo fuxidío, conseguindo un entranzamento de situacións no presente que se dan simultáneamente, deica o infindo, na vida. A novela, nembargantes, avanta a longos trancos pola rutina do devenir. Non se podía ceibar do proceso de cronoloxización.

En rigor, sóio a poesía ceiba a obra de arte da servidume do tempo externo. Pódese decir que si a poesía garda algunha relación coa cobra inestable e aleatoria que manxa os avatares da vida, nisa mesma medida non será poesía. E, de feito, a épica pódese verquer perfeitamente en prosa poética, pero a poesía de Juan Ramón, o dos poemas relixiosos de *Soy animal de fondo,* ou a de Luis Cernuda, dos anos derradeiros da súa vida magoada, é unha liña núa e vibradoira guindada á infinitude do ceo, unha chama onde arde, nidiamente, ceibe de todo representación sensibre, o tempo interior. É o meirande contraste da poesía coa narración, na que sempre ten que "pasar algo", ou sexa, implícitamente, un "facerse no tempo".

Ora, no fondo da obra de arte, sexa prosa ou poesía, latexa ise outro tempo máis sotil, exento de toda referencia externa, que chamamos "tempo interior". Nil vai espellado, coma nas augas fondas da pozaca o feixe de estrelas, o ritmo da creación literaria, sexa narración, si é prosa, ou a verba alumiada, si é poesía. Asín coma pode haber obra literaria xunguida tan sóio ao "tempo exterior" dos feitos, e ser por iso mesmo obra ruin, a obra de arte caracterízase por posuir isa fontana viva do ritmo interior, que fruie agachadamente polos sulcos do esprito enxermando e froitificando na verba creadora. Decatémonos das cualidades particulares dise fondo manantío.

a) Cada unha das obras de arte literarias ten o seu propio tempo interior.

b) O instrumento que crea ise tempo interior é a linguaxe.

c) O ritmo no que se manifesta é variable, podendo crescer ou devalar ou manterse constante no longo da narración.

e) É independente da vontade creadora.

Imos axeitar unha aproximación analítica distas cualidades que se albiscan na fonda pozaca da creación literaria. Si fica no trasmallo algunha verdade tanxible, intuitiva, e non é mero xogo retórico o que atrai a nosa atención, xa poderemos estar contentos.

a) No esquema seguinte estabelécese unha relación teórica antre o comportamento do tempo matemático (que non ten nada que ver co físico ou cronolóxico) coma función, e o tempo puro, despoxado de toda sinificación transitoria, que latexa no fondo da obra de arte:

ESPACIO → TEMPO MATEMÁTICO → FUNCIÓN VELOCIDADE

OBRA DE ARTE → TEMPO INTERIOR → FUNCIÓN REALIDADE

O tempo interior actúa na realidade da obra de arte, incide e zuga nisa realidade. É o seu ámeto vital. Nel teñen lugar as pulsións emocionáis da obra, cando os pranos da realidade esbaran pola lisa quietude do tempo sosegado. Entón teñen lugar as transformacións da verba morta, desgaxada da ponla vital, en verba viva. O que era oco valeiro énchese de música. A idea abstracta fáise carne e óso e pónse, coma un facho na noite, a alumear.

Ora, é cousa sabida que toda obra de arte ten a súa propia e particular realidade, que non ten nada que ver coa realidade que contempran os nosos ollos vulgares, aínda máis, nin ningunha relación formal con ela. De igoal xeito compórtase o tempo interior cara isa realidade que endexamáis volverá a sere repetida na vida do artista, nin será posible percurála con aproximación valable por outro escritor. É a súa orixinalidade, o seu privilexio. Non fan falla, pra decatarnos sensiblemente e intelectualmente, da existencia da obra de arte, outras cualidades máis ou menos superficiáis que engaiolen e faciliten a nosa intelección. En Proust, por exempro, a trama argumental —o decorrer do "tempo externo"— é nimia. Proust traballa —con isa fina, sostida, caletrante teima de quen posúe un definido mundo interior— con situacións valables, zugadas da súa realidade, que non teñen continuidade no decorrer da obra, polo menos continuidade orgánica que vai en percura dun fin. Que a teima sexan as infindas posibilidades do tempo pasado ao bater, coma ondas mainas, na lembranza, non ten importancia, coma non ten importancia o sentido do vector, sinon a súa presencia pura.

O máis oposto á escritura proustiana —construcción de colmea ou en tea de ará— é a literatura social, xunguida ao tempo físico, continxente, carente de "tempo interior" e, polo tanto, non artística, ou sexa, perecedoira.

Desgáxase do ramaxe mesto que vislumbran as reflexións encol diste tema, unha consecuencia: O estilo do escritor fáise enteiro onde coinciden o tempo interior e a intensidade da narración.

b) A intensidade narrativa, ou sexa, isa maior ou menor capacidade do autor pra facernos participar do seu mundo interior e, tamén, da súa experencia, prantéxanos outro problema: En qué medida a linguaxe crea o tempo interior. Non sóio porque a literatura é, primeiro que nada, linguaxe, sinon

porque ísta actúa coma unha ferramenta ideal pra catar os latexos fondos das augas soterradas do esprito e abrirlles un canle a ceo aberto. A linguaxe obra en superficie i en profundidade, i eiquí é onde pode segregar a linfa que lle dá permanencia.

O primeiro que teremos que suliñar é a identificación, o compromiso do escritor coa lingua na que foi nado, a lingua do berce, do colo materno. É cousa sabida, pero hai que insistir na necesidade de ler na lingua orixinal, xa que as traducións matan o ritmo interior, son no millor dos casos páledas aproximacións da obra armónicamente desenrolada en todas as súas dimensións.

Despóis, cada escritor crea a súa propia linguaxe en percura do fondo manantío onde latexa o tempo. El sabe ben si atopóu ou non a fontela, si o que, en fin, vai oferecer é obra viva ou mera aparencia e fraude. Ista percura da linguaxe propia, particular de cada obra de arte, non é necesaria e únicamente formal. Moitas vegadas atópase unha linguaxe expresiva, persoal, que non catóu o tempo interior. Desfáise nas mans coma brétema: "Azorín" creóu, prao seu uso, unha linguaxe chea de arcaísmos insólitos que agora non resiste o paso do tempo. Fai anos que "Azorín" entróu no purgatorio das letras. En troques, un Guimarães Rosa, partindo de certas construccións do portugués medieval —probablemente vivas no Estado de Minas Gerais— creóu unha linguaxe concentrada, elíptica —non lineal— frecuentemente enigmática, viva e fresca nas nosas emocións e preocupacións de hoxe. Non se trata de comparar "Azorín" con Rosa —sería coma comparar un pito e unha águia real—, sinon de suliñar, mediante dous exempros collidos ao azar, como a percura de semellantes experencias lingüísticas, formalistas, levan a diferentes resultados. En canto a Rosa, a súa prosa carregada coma unha xoia de símbolos, ceibe na permutación dos prefixos verbáis, inversión de categorías gramaticáis, multiplicación de desinencias afectivas, etc., forma unha unidade orgánica esgrevia, dona do misterio do tempo interior. "Sua prosa é realidade propia, unha parte inseparable da realidade novelesca" (Casais Monteiro).

A linguaxe opera nos pranos fondos da temporalidade interna. Cando vai formando, manseliñamente, segredamente, o tapiz nobre da obra, provoca arredor i en profundidade a aparición do ritmo interior do tempo que lle dá vida.

A relación espacio-tempo dános unha idea de cómo opera a linguaxe na transformación da obra literaria en obra de arte. O espacio necesita, certamente, do tempo pra poñerse a existir. A linguaxe presupón a continuidade do tempo interior pra poñerse a crear.

c) Iste tempo subxacente, perguiceiro, encálmase e atura o lento decorrer da narración ou ferve nos caneiros da pantasía

máis belida. Pero, polo xeral, manténse constante, en duración e intensidade, todo ao longo da obra, coma o bater dun corazón rexo. Na literatura actual, de xéneros tan misturados —coexisten nunha mesma obra novelesca indicacións autobiográficas, páxinas de xornal, poesía— é máis probable a primeira posibilidade, na que o tempo interior acelera e devala alternativamente. Todo fai sospeitar que a linguaxe actúa —igoal que ises trebellos das telecomunicacións que os ingleses chaman "relay"— coma regulador e moderador dos procesos anímicos.

d) O escritor pode, naturalmente, elexir a súa ferramenta de traballo. Mais o que non poderá xamáis, coa súa vontade estricta, é sementar o misterio que latexa no trasfondo da obra, o que nós chamamos o seu "tempo interior". El saberá millor ca ninguén si o ten ou non, si atinóu coa carta dimensión ou si a súa escritura é lineal, esmirrada, anque a adovíe de accesoria beleza. O tempo cronolóxico, que el convoca, voa pola sobrefaz, pero el xamáis poderá crear o misterioso ramaxe onde a poesía xermola i espállase. Si o ten, o escritor poñerá sempre símbolos, alusións, sináis indubitables —os sinos incruso gráficos dun Tolkien— pra axudar ao lector a atopar o vieiro xusto e facer, asín, accesible o seu reino. Mais, é difícil, é problemático estar certo de poder comunicar ise mundo interior. El sábese somentes unha forza ceibe na noite, unha luciña na escuridade pecha. A vida é inintelixible. Dahí o medo relixioso que moitos escritores sinten diante da obra increada. O aprendizaxe constante, o ter que partir sempre de cero, as dúvidas, a soedade. Decía André Gide, xa vello, no *Xornal*: "O pensamento non ten valor pra min máis que cando participa da vida, cando alenta, anímase e chega ún a sentir, a través das verbas, bater un corazón" (páx. 1.223). Isto é, o tempo interior, que o escritor non está seguro de atopar. El está indefenso, el é vulnerable diante da creación literaria que pode ser un feixe de luz ou, pechada en sí mesma, apodrecer no tempo coma estrume. Elexir é unha opción que o escritor non ten. Velahí a súa servidume. E, tamén, a súa groria.

EDUARDO MOREIRAS
Vigo

DÚAS PEZAS DE TEATRO INERTE

AGORA é outra cousa, si non muito algo mellorou; pero daquela non se vían muitas posibilidades de subir a escena obras de teatro galego. Faltaban escenarios, directores, actores e actrices. Frente a tanta desolación imaxinéi algunhas pezas que de tudo iso que faltaba necesitasen en mínima parte. Pezas que apenas reclamaran decorado nin grandes escenarios nin especiáis dotes dramáticas dos intérpretes que cuase non terían movimento: teatro inerte, o que ben pode parecer un contrasentido, e estimo que o é. Si a memoria non me traizoa, foron seis as que cheguéi a escribir e que non tardéi en dar a esquecimento como cousa inservivel. Remexendo vellos papéis apareceron; pero descompletas e amarfañadas, dalgunhas apenas fragmentos desconxuntados. Enteiras, ou cuase enteiras, estas dúas que van a seguido como unha mostra máis da miña vella preocupación polo teatro galego; que non chegara a lograr frutos máis saborosos é cousa aparte, a preocupación existíu, existe aínda, porén xa máis non sexa que como espectador.

OS AUSENTES

Ao fondo un gran ventanal que deixa ver un ceo gris. Diante, e perpendicular a el un corpo de home novo espichado de costas no chan, os pes nús, presentan as palmas de branco almasi dando frente ao espectador. Un pouco a distancia, catro mulleres, sentadas en sendas cadeiras, dúas a cada lado do corpo xacente, formando un cadro que aproximadamente terá os vértices á altura dos hombros e dos xoellos do morto, pois trátase dun morto, e como non terá acción no drama non precisa de ser representado por persóa: un boneco pode servir. As catro mulleres visten de negro, igual pode ser outra a cór; mais conveñen roupas talares. Tamén poden levar ou non pano á cabeza. Son de meiana edade. As voces toman con frecuencia un acento cansado, de lixeira fadiga, que se reaniman nas exclamacións de pranto. Os escasos movimentos que han de facer serán lentos, pero non torpes, de ningún xeito privados de dignidade. Transcurren as derradeiras horas do serán e vai escurecendo paseniño.

Chamaremos a estas mulleres, apenas a efeitos de ordear o parrafeo: Azara, Belia, Ceula e Divia. Escusado decir que o morto non precisa de nome ningún, o nome desprendese do corpo có espírito, en diante non será máis que "o difunto".

ESCENA I

AZARA.—Ai! Flor de mocedade que non chegóu a abrir!
BELIA. —Alborada anoteicida!
CEULA.—Aleteio que non levantóu!
DIVIA. —Primavera invernada!
AZARA.—Xa estás na paz.
BELIA. —No silencio.
CEULA.—Na treva.
DIVIA. —Xa volviche ao principio.

Breve pausa.

AZARA.—E il non sería destas terras.
BELIA. —Nunca ninguén o víu por estes andares.
CEULA.—Até esta madrugada, que deron con el á beira do camiño do río.
DIVIA. —Espichado, de cara ao ceo, húmido de resío, de ollos abertos que inda non se lle puderon fechar.
AZARA.—Parece que miran algo que os ollos dos vivos non acertan a ver.
BELIA. —Aínda non perderon o brillo azulegado como unha luz de estrela.
CEULA.—Parécenche azules? Eu véxollos grises.
DIVIA. —Son verdes.
AZARA.—Tamén os labios non perderon a cór sanguiña.
BELIA. —Nen a frescura.
CEULA.—Mesmo están a sorrir.
DIVIA. —Diríase que dorme nun sono socegado.
AZARA.—Está mui ben presentado.
BELIA. —Eu pentéille os cabelos.
CEULA.—Eu lavéille os pés.
DIVIA. —Eu crucéille as mans enriba do ventre.
AZARA.—Qué mans brancas e finas!
BELIA. —Dous regos de leite derramado.
CEULA.—Inda non callescidas por traballos rudes.
DIVIA. —Nen gretadas polo destempero.

Nova pausa na que as catro veladoras exalan un profundo suspiro.

AZARA.—Ai!, qué prenda leixada!
BELIA. —Sin quen lle chore sobre o peito que non arfará máis!
CEULA.—Sin quen lle beixe con amor na frente fría!
DIVIA. —Sin quen lle apertara unha man na despedida!
TODAS.—Ai!
AZARA.—Tan san, tan forte, tan novo, e finar así!
BELIA. —Non parece morte natural.
CEULA.—Feridas non ten, nen sináis de maltrato.
DIVIA. —Nen aparencia de ter sofrido doenza ningunha.
AZARA.—Algúns santos morreron así: un desprendimento de alma que abandona o corpo sen dór nen rachadura.

BELIA. —As hestorias de santos son cousas extraordinarias que acontecían noutros tempos.

CEULA.—Igual poden acontecer agora. Pensas que agora non haberá santos?

DIVIA. —Hainos; pero non procuran nada extraordinario para sí nin para os demáis. Apenas procuran o que é simple, facedeiro e natural, cousas que conveñan a esta vida. E non dan con elas.

AZARA.—Pan.

BELIA. —Abrigo.

CEULA.—Entendimento.

DIVIA. —Libertade.

AZARA.—De cando nena, lembro unha revolta de homes reclamando tudo iso.

BELIA. —A malta enchendo as rúas a camiño da casa do Goberno.

CEULA.—Guardas dacabalo brandindo os charrascos.

DIVIA. —Presos, mortos, feridos... A final tudo volvéu a rego. Qué rego estreito!

Pausa. Un intre todas catro figuran entregadas ás lembranzas.

AZARA.—Il será de mui lonxe?

BELIA. —Parece extranxeiro.

CEULA.—Tamén se dán por aquí tipos así.

DIVIA. —As roupas non son destes usos.

AZARA.—Iso non; pero pode ser algún emigrante que retorna.

BELIA. —É mui noviño para estar de regreso.

CEULA.—Sí, a isa edade é cando se van.

DIVIA. —Será algún peregrino.

AZARA.—Xa non hai peregrinos.

BELIA. —Non se lle encontraron meallas nin escapularios.

CEULA.—Nen leva barba crescida.

DIVIA. —Tú ves que aínda ten apenas peluxe de bigode.

CEULA.—Sí, iso é certo, qué torpeza a miña!

AZARA.—El aquí, espichado no chan, velado por estrañas, e a propia nai sin sospeita de tanta desgracia.

BELIA. —Algo sentirá, por máis que non saiba o que é nin de ónde lle chega.

CEULA.—Por lonxe que ande, os pasos dun fillo sempre sopesan nas illargas da nai.

DIVIA. —Aínda un árvore ha de sentir cando lle esgallan un ramo.

Pausa.

AZARA.—Eu había de sentir algo así como se unha torre derrubara adentro de min.

BELIA. —Unha ráfega de corisco que me cortara os peitos que xa deron canto tiñan que dar.

CEULA.—Sí, unha avalanche de neve que me enterrara o corazón, este corazón que nunca máis coñece o acougo.

DIVIA. —Tudo iso, pero máis un batido de porta que me deixara choida nas trevas.
AZARA.—Onde andará o meu Antonio?
BELIA. —Qué fará o meu Chané?
CEULA.—Cándo volverá o meu Lucho?
DIVIA. —Si pudera ollar o meu Manuel!

En silencio contemplan un intre o cadavre.

AZARA.—Deberíamos encenderlle algún cirio.
BELIA. —Non temos cirios.
CEULA.—Poñerlle algunha flor no peito.
DIVIA. —Neste tempo de invernía non se dan flores.
AZARA.—Desventurado! Triste del, até as últimas ofrendas lle son negadas.
BELIA. —Non as botará de menos.
CEULA.—Nunca se sabe.
DIVIA. —Apreciará a intención.
AZARA.—Boa intención non pode faltar. Temos fillos perdidos nas larguras do mundo.
BELIA. —Perdidos, non digas. Nen quero pensar niso.
CEULA.—No labirinto de tantos camiños o difícil é non se perder.
DIVIA. —Non estraviar o camiño do regreso.
AZARA.—Xa toda a nosa vida será un esperar.
BELIA. —Esperar.
CEULA.—Esperar.
DIVIA. —E sempre esperar.
AZARA.—A nai del estará esperando.
BELIA. —Coas guloseimas que prefería.
CEULA.—Cos lenzos do leito recedentes a mazá.
DIVIA. —E il nunca chegará. Ai, nunca chegará!

Todas afogan un salouco e enxugan unha lágrima. Foi acentuándose o escurecimento, nas sombras do chan, os pes do xacente cobran unha albura fosforescente.

AZARA.—Ven a noite.
BELIA. —Estamos nos días curtos do ano.
CEULA.—Comeza o inverno.
DIVIA. —É triste pensar para cántos non chegará outra primavera!
AZARA.—Por isas terras arredías, haberá primavera?
BELIA. —Dis que os invernos son duros.
CEULA.—Non en todas, nalgunhas son duros os veráns. Calores de boca de forno.
DIVIA. —Na ausencia han de ser duras todas as témporas.
AZARA.—Ai, meu Antonio!
BELIA. —Ai, meu Chané!
CEULA.—Ai, meu Lucho!
DIVIA. —Ai, meu Manuel!

Unha tras outra van ficando de cabeza gacha, o queixo abatido sobre o peito. Fixose noite. Por un intre breve a escuridade é absoluta na escena.

ESCENA II

Lentamente vai volvendo a luz, luz de mencer, rosada, que entra a través do grande ventanal. As mulleres seguen ocupando os mesmos lugares, na mesma posición; pero non aparece o corpo dantes espichado no chan. As catro mulleres, como acordando dun sono, miran aquel espacio vacío, despois, surprendidas, ollánse entre sí; pero ningunha comunica a súa surpresa.

AZARA.—Qué noite longa!

BELIA. —Qué pesadelos trae a noite!

CEULA.—Tráenos a soledade.

DIVIA. —A ausencia, isa é que nunca trae nada bon, isa é que nos machuca día e noite, sen descanso.

AZARA.—Certa noite, soñéi unha ponte que non ía de ningunha orela para ningunha orela.

AZARA.—Había de ser un soño terribel. Qué desventurada ponte sin orelas con que se dar de man!

CEULA.—Eu soñéi un marullo de río, sen corrente. E aquel marullo de río sen río asolagándome, tamén era terribel, tamén apertaba o corazón.

DIVIA. —Soñar con ríos sinifica que algo se perdéu ou algo está para se perder. O río corre e corre para o mar e nunca lembra a fonte do manantío.

AZARA.—É muita ingratitude.

BELIA. —Non será, é a pendente que o leva.

CEULA.—Lastímome da fonte a chorar señardades no fragoso.

DIVIA. —Lastimémonos do río tamén, vai levado do destino.

AZARA.—Tudos temos un camiño marcado.

BELIA. —E a quen lle cadrara un camiño difícil, pedregoso, de costas arriba e abaixo, haberá de conformarse?

CEULA.—Dícennos que sí.

DIVIA. —Pois eu penso que non ha de ser pecado revoltarse e procurar algo mellor cuando non fose bon o que se nos dou.

Pausa.

AZARA.—Está abrindo o día.

BELIA. —Paréceme ouvir rechouchio de paxaros.

CEULA.—Tamén a min.

DIVIA. —Aínda está lonxe a Candelaria; pero pode ser.

AZARA.—Han de ser figuracións.

BELIA. —Non se poden ouvir chios de paxaros sen que revoen os paxaros?

CEULA.—Eu sentín unha vez acariño de man na miña meixela e non había ninguén perto de min. Era unha man nidia e temperada.

DIVIA. —Son cousas que un vento pode traguer.

AZARA.—Os nosos ollos non poden abiscar o que anda nos ventos, pero nos ventos vai e ven muita cousa.

BELIA. —Ecos de palabras que non pronuncia ninguén.

CEULA.—Sombras que pasan en día claro.

DIVIA. —Tudo o da vida é segredo e misterioso.

AZARA.—Tudo se nos oculta, e ise é o meirande dos castigos.

BELIA. —Por qué habemos de ser castigados?

CEULA.—A folla que murcha non sabe qué mala sustancia chuza a raíz.

DIVIA. —Onde a nosa raíz? Onde a nosa folla?

AZARA.—Si seremos como aquela ponte desventurada!

BELIA. —Sin orelas con que se dar de man.

CEULA.—Sen corrente que remontar.

DIVIA. —Só o marullo do río que se emborcóu no mar desentendido da fonte. Ai, triste fonte!

Pausa. Canta mui lonxe un galo, despois óuvese, lonxincuo tamén, oubear un can. Nova pausa tras da que, repentinamente, falan as mulleres presas dun sobresalto, adoitando a actitude da "Piedade", de Miguel Anxelo.

AZARA.—Ai, que sinto que unha torre derruba dentro de min!

AS OUTRAS.—Non!

BELIA. —Malia de min! Qué ráfega de corisco ségame os peitos!

AS OUTRAS.—Non!

CEULA.—Qué avalanche! Ai, qué avalanche de neve me soterra o corazón!

AS OUTRAS.—Non!

DIVIA. —Ai, eu sentín un batido de porta que me deixóu choida en trevas!

AS OUTRAS.—Non!

En silencio, permanecen na actitude de soster algo nos brazos, de cabeza lixeiramente levantada e os ollos fechados.

AZARA.—Miráí, por favor, miráí! Eu non quero abrir os ollos. Qué teño no meu regazo?

BELIA. —Eu sinto no meu o peso dun corpo. Un peso levián que descansa. Teño medo de mirar!

CEULA.—Son eu que ten ise corpo, o frío da morte traspásame as roupas, xéame as coxas, penétrame as entrañas; mas tamén non miro!

DIVIA. —Eu, cos meus ollos fechados, adivíñolle a palidez da pel, os ollos estantíos, os labres amourados!

AZARA.—Ai, flor de lis! Miña flor de lis murchada!

BELIA. —Espadaina da miña ermida, que non tanxe máis!

CEULA.—Chafaris para as miñas sedes, xa seco, seco!

DIVIA. —Ai, vela da miña dorna, abatida, rachada polo tifón!

AZARA.—Ramo de canela!

BELIA. —Bico de xilgueiro!

CEULA.—Lazada de seda!

DIVIA. —Borboleta branca!

AZARA.—Facéi favor, liberáime desta angustia! Decídeme qué pousa no meu regazo! Decídeme pronto!

BELIA. —Non podo, non dou con valor para abrir os ollos!

CEULA.—Ha de ser horribel, demasiado horribel!

DIVIA. —Pero hai que mirar! Hai que saber! Non resistiríamos muito tempo nesta incerteza. Saibámos o qué é que veu a arreconchegarse no noso seo. Criemos valor!

AZARA.—Mira tí primeiro.

BELIA. —Sí, ti que falas de criar valor.

CEULA.—Pero espera, espera un pouco. Non sei si poderéi suportalo. Déixame que socegue.

Pasado un intre breve, a carta muller abre os ollos, mira o propio regazo e o das compañeiras. Deixa caír os brazos laxos. Fan o mesmo as demáis a medida que comproban non soster nada.

DIVIA. —Podedes mirar, non hai nada. O noso regazo está valdeiro. Mirái, mirái sen medo!

AZARA.—Nada!

BELIA. —Nada!

CEULA.—Nada!

AZARA.—Pois ónde caeche, meu fillo?

BELIA. —Quén che fechará os ollos?

CEULA.—Quén te beixará na frente xeada?

DIVIA. —Quén che cruzará as mans albariñas sobre o peito?

AZARA e BELIA.—Ai de nós!

CEULA e DIVIA.—Ai de nós!

NO PALLEIRO

É de noite. Interior dun palleiro, polas aberturas das táboas desunidas que o cercan entra unha luz azul de luar. Deitados nunha morea de palla dous homes, dous homes sen nome coñecido, que desinaremos coas últimas letras do abecedario: Xis e Zeda. No intre que comeza a acción incorpóranse, sentados, sacudindose dos hombreiros e cabeza algunhas pallas apegadas na roupa e nos cabelos.

XIS.—Non dormes?

ZEDA.—Non, e según parece, tamén tí non podes dormir.

XIS.—Acordóume un rillar de ratos.

ZEDA.—Non descansan o dente.

XIS.—E deben ser muitos.

ZEDA.—Centos deles, según o ris-ris que fan.

XIS.—De primeiras, aínda me axudaron a prender o sono; pero despóis...

ZEDA.—Despóis de dormido un primeiro sono custa máis prender un segundo.

XIS.—Resulta difícil. Volta dun lado, volta do outro, panza arriba, panza abaixo. Nada resulta.

ZEDA.—Ben te sentín mexer e remexer.

XIS.—Qué noite longa!

ZEDA.—Si amañecera!

XIS.—Aínda estamos nas primeiras revoadas dos morcegos.

ZEDA.—Hai pouco que nos deitamos, pero parece que xa van horas.

XIS.—Ha de ser por mor do incómodo do leito.
ZEDA.—Non estamos afeitos a muitas comodidades.
XIS.—Certamente, mais hai veces que o corpo demanda outra cousa.
ZEDA.—A min non foron os ratos os que me acordaron.
XIS.—Qué foi, logo?
ZEDA.—Non sei ben, un desacougo que non me deixaba arreconchegar a xeito.
XIS.—Non será que xantaras forte.
ZEDA.—Tes gaña de brincadeira. Tanto a ti como a min iso non nos pode privar do sono máis dunha vez ao ano. Nin eso, que pola miña parte, nunca me desvelóu a barriga chea.
XIS.—Arreconchegabas mellor nun colchón fonxe e cuberto con lenzos finos.
ZEDA.—Pode ser.
XIS.—Nun apousento calado, abrigoso, de fenestras encortinadas.
ZEDA.—Figúraseme que o que me axotóu o sono foi esta luz de luar que entra polas reganduxas das táboas.
XIS.—Entra o luar e entra un vento frío.
ZEDA.—O frío da madrugada.
XIS.—Ha de estar noite de xeada.
ZEDA.—Si amañeceral pero xa empezo a pensar que non amañecerá máis.
XIS.—Iso non sería posíbel, iría contra o orden natural.
ZEDA.—Orden naturall orden naturall Tí pensas que o mundo se rexe por órdens naturáis?
XIS.—Pois, non?
ZEDA.—Sí, claro que sí, eu non me refería ao sol nin á lúa, senon ao mundo dos homes.
XIS.—Ahl nese anda tudo trastrocado, xa sei.
ZEDA.—Non anda trastrocado, non. Para o que ten tudo a man, tudo está ben onde está. O que hai é que trastrocalo, porque pola forza do costume, pola forza do sempre-foi-así, xa se vé compostura no que está descomposto, xusticia no que está desaxustado, virtude no que está sen lévedo.
XIS.—E tudo iso haberá que revolver?
ZEDA.—Así é, revolver, volver outra vez cada cousa ao seu lugar. E muito do que está arriba ha de vir para embaixo.
XIS.—E nós que estamos tan abaixados... para riba!
ZEDA.—Si non vamos para riba, con que fiquemos con menos carga sobor de nós, xa poderemos ir subindo máis doadamente.
XIS.—Falta fai, que andamos máis apisoallados que uva no lagar.
ZEDA.—Cando eu era neno, o meu pai decíame: Meu fillo, as cencias adiantan como nunca, con tanto progreso, cando tí sexas home vivirás nun mundo mellor que o que a min me cadróu. Todo correrá como unha seda.
XIS.—E equivocóuse.
ZEDA.—Non por enteiro. O mundo foi a mellor para quen xa non andaba mal de tudo; pero en canto a min, aquí me tés, dormindo nun palleiro.

XIS.—Comigo, a che facer acompañamento.

ZEDA.—Sí, tí eres outro desgraciado como eu para quen o mundo non mellora.

XIS.—Confiemos que algunha vez.

ZEDA.—Si amañecera!

XIS.—Faltan horas aínda.

ZEDA.—E as horas de insonia son longas, cada minuto ten sesenta horas.

XIS.—Pase que non se coma suficiente, é cousa que ten precio; pero dormir, dormir a modo, iso sempre debería ser posíbel.

ZEDA.—Non sobre destes cañotos duros, a morder as carnes a cada movimento que fas.

XIS.—E por si fora pouco, os ratos a rillar e rillar.

ZEDA.—Inda ben que non se lles dá por brincar riba de nós.

XIS.—Non, a iso non se arriscarán, son animáis témeros de máis.

ZEDA.—Eles no seu buraco, rilla que rilla, asoman a cabeza a espreitar e si non ven perigo, unha carreiriña, apañan o que poden e volta de presa para o buraco.

XIS.—É unha xente imposíbel.

ZEDA.—Non é xente, falabamos de ratos.

XIS.—Levas razón, eu estaba pensando noutra cousa.

ZEDA.—Será que non estás de todo acordado.

XIS.—Ás veces sóñase desperto, pero eu agora non soñaba, é que as ideias cando queren van dunha cousa a outra sen que as dirixa a nosa vontade.

ZEDA.—Temos a vontade tan sucumbida que nin das propias ideias pode aturar.

XIS.—Sempre nos dicen: Por aquí, por alí; deste xeito, destóutro... iso é ilegal, iso é imoral, iso ten dono, aquelo tamén. De qué nos serviría a vontade?

ZEDA.—Non sei, teño tantas voces de mando metidas no miolo que non me deixan migalla para pensar.

XIS.—Necesitamos facer ouvidos xordos.

ZEDA.—Atrás virían as pancadas.

XIS.—Pois eu dígoche que algunha vez eu lles berro que van mandar á nai que os fixo.

ZEDA.—Si amañecera!

XIS.—Aínda é cedo. A ver si acomodándonos un pouco recuperamos o sono.

Acomódanse para dormir. Un silencio breve, despois un rillar de ratos. En soños o ZEDA, *fala con voz de surpresa e de temor.*

ZEDA.—Quén anda aí? Qué cousa noxenta é isa que roza á miña pel?

O RATO.—(que non sai a escena, é somente unha voz). Non é para tanto susto, e muito menos para sentires noxo. Sou eu, un rato, un rato de categoría, o mandamáis dos ratos deste palleiro.

ZEDA.—Pois lisca daí, con categoría ou non, dásme noxo. Ademáis quero dormir.

O RATO.—Tamén nós te queremos dormido mellor que de ollo aberto, así é como mellor faremos as nosas raterías.

ZEDA.—Facéi o que vós pete, e ídevos embora.

O RATO.—Deberías comportarte con máis cortesía.

ZEDA.—E tí deberías saber que non son horas de visitas.

O RATO.—Pois non, certamente, mas eu non veño como visitante é cousa de máis importancia a que me trai.

ZEDA.—Nada me importa saber para o que vés, impórtame que te vaias.

O RATO.—Non, sen que antes arranxemos o que conveña. Ei! meus ratiños, vinde para aquí! Vinde todos que hai laboura que facer.

Óuvense carreiras e gritos de muitos ratos. Despois o ZEDA *debátese deitado nas pallas.*

ZEDA.—Ai, ai! Qué facedes? Deixádeme, ratos do inferno! Ai, ai!

O RATO.—Quietiño, quietiño! É cousa dun momento e apenas sentirás máis do que unhas cóxegas. Temos uns dentes tan finos, tan suaves, que mesmo é un gosto sentirse rañado por eles. Vámosche rillar as virillas. Irmáns, rilládelle as virillas!

ZEDA.—Non, non! As miñas virillas non! Mal raio vos fenda! As miñas virillas, non!

O RATO.—Non queremos homes con virillas. Será inútil que resistas, has de ficar sen virillas.

ZEDA.—Compañeiro! Ai compañeiro! Acúdeme!

O RATO.—Non che acudirá. Logo rillerémosche os ollos. Non convén que os homes vexan demasiado.

ZEDA.—Non, os meus ollos, non! Compañeiro, compañeiro! Ai de min, os ollos non!

Cobre a cara coas mans e abana de un lado a outro a cabeza, como tratando de defenderse.

O RATO.—Non, irmáns, non. As mans non, as mans non! Respetádelle as mans. Con qué había de traballar sinón? A ser posíbel, o ideal sería que fose tudo mans. Oh! qué producción óptima! Tudo mans!

ZEDA.—Compañeiro, ónde andas? Acúdeme! Deféndeme! Son muitos riba de min.

O RATO.—Se non calas, mellor vai ser que empecemos pola lingua, así non berrarás. Meus ratiños, rilládelle a lingua para que non berre máis. Rilládelle a lingua!

ZEDL.—Non, non! Auxilio, compañeiro!

O RATO.—Pronto, rilládelle a lingua!

ZEDA.—Compañeiro!!

Debaténdose no soño, có último grito acorda e séntase repentinamente, esfregando os ollos. O XIS *tamén acorda e séntase, fala despois dun longo bocexo, rañando a cabeza.*

XIS.—Qué pasa? Berrabas.

ZEDA.—Ai, déixame cobrar o folgo, que non dou falado. Cómo non berrar? Tiven un soño de estarrecer. Chamaba por tí e tí non ouvías.

XIS.—Tí soñabas e eu dormía; pero na realidade da vida é a mesma cousa, cando chamamos nun apuro ninguén nos acode, encontrámonos sós como un farallón entre as furias das ondas.

ZEDA.—Aínda esligo coa pavura. Báteme o corazón como unha máquina, unha máquina de maquinar calquer cousa.

XIS.—Qué soño foi ise que te deixóu tan desaquietado?

ZEDA.—Os ratos, os ratos viñan sobre min, eran centos deles, bulindo, gritando. Mal me podía defender.

XIS.—Dormiche baixo a impresión deses que rillan.

ZEDA.—Os que vin no meu soño tiñan cara de xente, falaban como a xente, apenas os dentes tiñan de rato, brancos, finos... Querían rillarme as virillas, os ollos, a lingua.

XIS.—Iso mesmo é o que nos van rillando na vida día a día e non berras tanto. Non berramos nada, como si non fora con nós, e vamos ficando sen nobleza de home, convertidos en brutos domados.

ZEDA.—Si amañecera!

XIS.—Deitémonos, que aínda resta tempo para outra dormida.

ZEDA.—Teño medo de volver a soñar, aínda desperto paréceme ver aquel rato mandamáis dando órdens: Rilládelle, rilládelle!

XIS.—Despreocúpate

ZEDA.—Non pegaréi ollo no que resta de noite.

XIS.—Pronto han de cantar os galos.

ZEDA.—Non ha de ser tan pronto.

XIS.—Eu digo que sí porque xa me está parecendo unha noite mui longa. Longa de máis.

ZEDA.—Aínda que cantaran, non por iso había de abrir o día. En meio da noite tamén canta algún que outro galo.

XIS.—Dan unha esperanza.

ZEDA.—Pero cando a espera se perlonga ven o desespero que tanto pode traguer consigo a ira como o abatimento.

XIS.—Un home irado non estará con xeito; pero un home que de tudo se desimporta é ben pior.

ZEDA.—O que teña ira no corpo non só ha de ir estrapallar tudos os ratos habidos e por haber, que tamén ha de lles retorcer o pescozo a todos os galos. Tamén a ises que cantan no meio da noite.

XIS.—Calquer cousa será mellor que deixarse rillar como pau de amieiro e botarse a durmir canten ou non canten galos.

ZEDA.—A fame ha de os facer acordar.

XIS.—Nen iso, a muita fame resta as forzas e acaba por adormecer.

Calan un momento e volve a ouvirse o rillar dos ratos.

ZEDA.—Non adormecen eles, os condenados ratos.

XSI.—En canto que falamos non se sinten; pero vixían e así que nos supoñen dormidos volven a rillar con máis forza.

ZEDA.—Agora, cando os ouzo, non me parece que rillen na madeira. Sinto como si rillaran nas miñas virillas, nos meus ollos, na miña lingua. Sinto mesmo.

XIS.—De muito tempo atrás é así por máis que non te decatares, porque non son ratos os que nos rillan, é xente rateira que ten os

seus buracos, saca fora a cabeza a espreitar e se non ve perigo, unha carreiriña, apaña o que pode e de presa para o buraco.

ZEDA.—Non respetan nada.

XIS.—Sí, respetáranche as mans. Respetarán as nosas mans.

ZEDA.—Porque as nosas mans son duras.

XIS.—Son ferramentas que eles precisan.

ZEDA.—Son mans de home! Comprendes? saben oferecerse amistosas, saben aloumiñar, saben dar de comer a un meniño e saben fechar os ollos dun difunto.

XIS.—Para eles nunca serán máis que ferramentas. Iso que che digo: ferramentas!

ZEDA.—Pero non son, teñen calor, teñen pulsos!

XIS.—Sin apreixalas nada deso se pode sentir, e cándo viche tí un xesto así por parte déles?

ZEDA.—Si amañecera!

XIS.—Xa falta menos.

ZEDA.—Será como nascer outra vez.

XIS.—Mas sabendo que se nasce. Será como entrar no mundo polo propio pé.

ZEDA.—E qué faremos despóis?

XIS.—O primeiro, saír daquí, limpos de pó e palla a estirar os brazos e as pernas.

ZEDA.—Respirar fundo, encher o peito de ár limpo.

XIS.—Vivir!

ZEDA.—Vivir?

XIS.—Sí, vivir. Esa cousa tan difícil e que debera ser tan fácil. Tan sen obstáculos.

ZEDA.—Os obstáculos pódense barrer.

XIS.—É necesario que se barran.

ZEDA.—Con qué?

XIS.—Se non hai outra cousa, coas propias mans, estas mans duras que nos foron respetadas. Non importa que se luxen, que sanguen, o importante é deixar tudo liso como un prado recén segado.

ZEDA.—Había de ser bon para ir por el cantando, de cabeza levantada sen medo de tropezar.

XIS.—Sen mirar atrás, dados da man como nenos.

ZEDA.—Pero a quén lle tenderíamos as nosas mans suxas?

XIS.—Estarían lavadas co propio sangue.

ZEDA.—Si amañecera!

Durante os últimos parrafeos a luz azul foi gradualmente esbranquecendo e a final, a través das táboas desunidas entra unha luz roxa de mencer. Ouvese chilreria de paxaros.

XIS.—É día, compañeiro, deixaron de rillar os ratos e chían paxaros no alto.

ZEDA.—Imos a fora.

Erguense mentras desce o pano.

X. MARIÑAS DEL VALLE
A Coruña

OS LAIOS DE XEREMÍAS

Xeremías, ún dos meirandes profetas do Antigo Testamento, profetizóu por longos anos no reino de Xudá anunciándolle ao pobo idólatra e aos seus reises desleigados a desfeita que pola man dos babilonios lle viría. Non o escoitaron. Pola contra, prendérono, abafárono.

No ano 586 a. X., os caldéus de Nabucodonosor, que xa por dúas veces entraran en Ierusalem e levaran prisioneiros a moitos xudéus (entre iles ao mozo Daniel), axexaron a cidade, conquerírona, pegáronlle lume, escacharon as súas pedras, mataron sin doo, cegaron ao rei Sedecías, arramplaron cos moradores pra Babilonia. Somentes restóu arrepío e loito; pro aínda remanecéu a espranza.

O vello Xeremías chorou sóbor da filla de Sión identificándose con ela en moitos pasaxes. O seu amargurado pranto é anticipo do de Xesús: "Ierusalem, Ierusalem!, que matas aos profetas e acantazas aos que che foron enviados. Cántas vegadas quixen axuntar aos teus fillos coma a galiña recolle aos seus pitos debaixo das súas azas, e tí non quixeches! Pois velehí que a vosa casa quedará deserta! (Mat. 23,37-38). Derrubaránte polo chan, e aos teus fillos contigo, e de ti non restará pedra sóbor de pedra, porque non coneciches o tempo da túa visitación!" (Luc. 19,44).

Xeremías chorou na súa cova, na chamada "cova de Xeremías", ao pé do Gólgota, onde co tempo se había erguer a Cruz.

As alexías, agás a quinta (que máis ben é un prego), son acrósticos en hebréu. A terceira ten tres versículos por cada unha das vintedúas letras do alfabeto, do alef ao tau; as outras tres, un versículo por letra.

Na versión grega dos Setenta figura un limiar que se non atopa noutros textos, cecáis por algunha supresión de copista. A Vulgata pono tamén. Eis iste limiar: "E acontecéu que, dimpóis de levado Israel prisioneiro e de quedar Ierusalem deserta, o profeta Xeremías sentóuse a chorar con elexías sóbor de Ierusalem, rompéu en laios e con acedos saloucos do seu espírito dixo:"

O libro dos Laios téñoo ouvido cantar en parte nas eirexas os días da Semá Santa; e nas sinagogas resoa o día 9 do carto mes (Tamuz) en doorosa lembranza do astrago de Ierusalem polos caldéus, astrago que se repetiría no ano 70 da era cristiá polos exércitos ománs de Tito.

E pois que cada língoa ten o seu xeito poético, escolmeí pra a miña versión galega os metros e os acentos, ora uniformes, ora variados, que coidéi máis propios pra refrexar os tristeiros laios do profeta —e poeta— hebréu.

M. C. N.

PRIMEIRO LAIO

IERUSALEM NA SOEDADE

1. Qué soedosa a cidade noutrora chea de pobo!
Tornóuse coma viuva a grande entre as nacións!
A reina das provincias foi feita tributaria!

2. Chora de noite a fío, ten bágoas nas meixelas.
De todos os amantes ninguén hai que a console.
Volvéronse nemigos os amigos que tiña.

3. Marchóu Xudá na coita, na dura servedume.
Hoxe habita entre as xentes sin atopar acougo.
Os seus perseguidores na macela atrapárona.

4. Sión está de loito, pois ninguén ven ás festas.
Derrubáronse as portas, os sacerdotes xemen,
as virxes defalecen, enchéuse de acedume.

5. Xa trunfaron ricaces os que máis a enodiaban,
pois Yaveh castigóuna polas moitas maldades.
Van presos os seus fillos ao pé dos trunfadores.

6. A filla de Sión perdéu a súa lindura.
Os seus xefes son cervos que non atopan pasto
e fuxiron sin forzas diante o perseguidor.

7. Ierusalem lembróuse nos días da súa anguria
das regalías que houbo dende os tempos antergos,
lembróuse cando o pobo caíu baixo o nemigo
sin que ninguén viñese pra emprestárelle acorro.

8. Pecóu Ierusalem, por iso aborrecérona.
Os que a honraban, aldráxana, pois mirárona ispida.
Ela esí, salaiando, asconde a súa faciana.

9. Chegóulle o esterco ás vestes, pro non pensóu na fin.
Caíu dun xeito témero sin ter quen a console.
Olla, Yaveh, ista mágoa e o arruallo nemigo.

10. Botóu man o nemigo ás súas cousas preciosas.
Ela viu aos xentís entraren no seu templo,
aos que Tí lle privaras entrar na túa asamblea.

11. Pide pan o seu pobo con salaios e choros;
por mantenza trocaron tesouros, pra viviren.
Olla, Yaveh, a avoleza na que fun aviltada!

12. Ouh vós, os que pasades polos camiños, vede:
Vede se eisisten dóres coma ista miña dór!
Pois Yaveh vendimóume no día da carraxe.

13. Mandóu de enriba un lume que consume os meus ósos,
pillóume os pés na rede, tombóume para atráis,
e deixóume ensumida na tristura a cotío.

14. Atóu coa man o xugo da miña iniquidade,
i esmágame o pescozo, enfebléceme as forzas.
Entregóume, i agora xa non podo ceíbarme.

15. Baratóu o Señor aos meus fortes guerreiros
convocando xuntanza pra anicarme aos millores;
pisóu coma en lagares á virxe de Xudá.

16. Por mor diso os meus ollos esbagullan aheito,
pois fuxíume o consolo, o que a ialma aviventa.
Os meus fillos debecen co trunfo do nemigo.

17. Estendéu Sión o brazo: ninguén veu acudirlle.
Mandóu Yaveh nemigos contra Xacob en roda.
Ierusalem trocóuse en fedorenta e impura.

18. Xusto é Yaveh, i eu tolo fun rebelo e noxéino.
Ouvide, pobos todos, e vede a miña dór!:
Os meus mozos e mozas marcharon prisioneiros.

19. Chaméi aos meus amigos, pro iles trabucáonme.
Meus vellos e levitas morreron na cidade
precurando mantenza pra sosteren a vida.

20. Olla, Yaveh, ista anguria, iste ferver de entranas,
iste cor abalado por ter sido rebelo.
Fora mataba a espada, dentro vencéu a morte.

21. Ouviron os meus laios, mais ninguén me consola,
reloucan os nemigos pola miña desfeita.
Fai que chegue o Teu día e sexan coma min!

22. Enxerga a súa maldade e barátaos depresa,
atal me barataches polas miñas revoltas,
que é longo o meu salouco, que é moita a mágoa miña!

SEGUNDO LAIO

A DESFEITA DE IERUSALEM

1. Cómo puxo Yaveh na foscura a Sión, a súa filla!
Xa guindóu a Israel, o fermoso, do ceo pra a terra,
sin na ira lembrarse de quen dos seus pés era o tallo.

2. Anicóu o Señor as túas tendas, Xacob, sin piedade.
De Xudá derrubóu as murallas da filla, fortísimas.
Homildóu aos esgrevios do reino, tamén aos seus príncipes.

3. Do seu noxo co pulo cortóu de Israel a podencia.
Dil a destra arredóu cando estaba defrente ao nemigo.
Alcendéu en Xacob unha chama que todo o devora.

4. Entesóu o seu arco afincándolle a man de contrario.
Astragóu todo aquilo que inantes brilaba por lindo.
E na tenda da filla de Sión arreitóu o seu lume.

5. O Señor de Israel en nemigo trocóuse de súpeto,
derrubóu os seus pazos galanos i as súas fortarezas,
e pra a filla aumentóu de Xudá máis saloucos e loitos.

6. Coa súa tenda arramplóu cal si fora ramallo do monte.
Baratóu o seu santo, i as festas, i os días de repouso.
Desbotóu de Sión ao seu rei xunto ao seu sacerdote.

7. Desleixóu o Señor seu altar, seu altar e seu templo,
entregóulle ao nemigo as paredes i os teitos dos pazos.
E resoa na casa de Deus o seu canto festeiro!

8. Pois Yaveh resolvéu abater de Xudá os alicerces,
estendéu o cordel sin volverse do seu arretino,
i esí foron frouxándose os muros de adentro e de afora.

9. Asemade caíron as portas e máis os ferrollos.
Os seus xefes marcharon captivos a terras sin leises.
E tampouco os profetas acharon visións de Yaveh.

10. Caladiños no chan se sentaron os vellos da vila
de cilicio cobertos e todos con pó nos cabelos.
E as virxes de Ierusalem abaixaron as testas.

11. Os meus ollos bagoan, abálanse as miñas entranas,
o meu fígado vérquese en fel pola Filla do pobo
desque vin aos neniños de peito chorando nas prazas.

12. Preguntábanlle ás nais os rapaces: ¿Onde hai trigo e mosto?
Cal se foran feridos de morte tombaban nas rúas
alentando as súas almas nos colos das nais, aguniantes.

13. ¿A quén podo atoparche imitanza, Ierusalem miña?
¿A quén, filla de Sión, compararte pra darche consolo?
Porque o mal que te afrixe é meirande que o mar e sin cura.

14. Teus profetas miraron pra ti só vaidades i adrolas,
sin a culpa apoñerche pra esí che empecer o desterro,
pro traguéndoche oráculos vans con engano e falsía.

15. Palmexaron as mans dos que pasan por ti de camiño,
asubiando pra a filla de Ierusalem apuparon:
¿Era ista a cidade belida, ledicia da terra?

16. De consún os nemigos abriron as bocas co aldraxe,
cos seus dentes ranxendo ou con bulras dixeron: Tragámola!
Abofé que chegóu e que vimos o día agardado!

17. Pois Yaveh xa cumplíu a palabra no antergo empeñada,
baratóu sin piedade, i agora rebulda o nemigo
ca poder que lle deu á túa custa facéndoo máis rexo.

18. Brada, ouh filla de Sión, a Yaveh, chora a fío sin trégolas
cal se foses regato que esbara de día e de noite
sin que tomen acougo xamáis as meniñas dos ollos.

19. Berra erguida na noite ao comezo das túas vixilias,
bota o teu corazón a xurdir do Señor na presencia.
Ergue os brazos pra Il pola vida dos teus pequerrechos
que esmorecen de fame nos ancos de todas as rúas.

20. Mira, mira, ouh Yaveh!, considera a quen anicaches.
¿Han comer as mulleres os froitos das súas entranas?
¿Han morrer sacerdote e profeta no teu santuario?

21. Enche a rúa o meixón de cadavres de vellos e nenos.
Pola espada talladas caíron as miñas doncelas:
Pois sin doo degolaches, mataches no día da túa ira.

22. Coma en toque de festa chamaches aos meus arrepíos,
e ninguén de Yaveh na diada quedóu vivo ou libre.
Anicóu o nemigo aos filliños que criéi con afagos!

TERCEIRO LAIO

SOFREMENTOS E CONSOLOS

1. Eu son o home que viu a mágoa
debaixo da tralla do seu furor.

2. Guióume nas trebas, non na luz.

3. Repuxo cara a min a man decote.

4. Consumíu a miña carne, a miña pel,
e crebóu todos os meus ósos.

5. Edificóu murallas contra min,
de amargueza e de dór arrodeóume.

6. Puxóme en lugares de foscura
coma aos mortos de antano.

7. Coutóume cun valado darredor,
atóume con cadeas moi pesadas.

8. Claméi con fortes berros,
pro pechóu os ouvidos á pregalla.

9. Chousóu con pedra o meu camiño,
torcéu os meus vieiros.

10. Foi pra min coma oso que me axexa,
coma león que ven ás agachadas.

11. Ao torcerme os vieiros escachóume,
desleixóume na soedade.

12. Apuntóu co seu arco
e púxome por branco das súas setas.

13. Chantóume nas entranas
as frechas do seu coldre.

14. Son o escarño dos pobos,
a fábula de todos a cotío.

15. Enchéume de acedume,
emborrachóume con asente.

16. Partíume os dentes cun croio,
emborquillóume na cinsa.

17. A paz alonxóuse da miña alma,
esquecínme da felicidade.

18. Dixen: "Perecéu a miña forza,
a miña espranza en Yaveh".

19. Cando penso na miña dura mágoa,
no meu asente e no meu fel,

20. Cando me lembro disto todo,
abáteseme a ialma de contado.

21. Cismaréi co meu corazón
no que me ha dar a espranza.

22. Non rematóu a piedade de Yaveh,
non rematóu de todo por agora.

23. Anóvase cada mañá:
Grande é, Señor, a túa fidelidade!

24. "Yaveh é a miña herdanza,
dí a miña alma, e n-Il espero".

25. Bó é Yaveh pra os que o precuran,
pra os que somente esperan n-Il.

26. Bó é esperar en silencio
a salvación de Yaveh.

27. Bó lle é ao home aturar
o seu xugo dende a mocedade.

28. Séntese soio e calado
porque llo impuxo Deus.

29. Poña a súa boca no pó
por se aínda hai espranza.

30. Ofereza a meixela ao feridor,
atéiguese de aldraxes:

31. Porque abofé non rexeita
pra sempre ao home o Señor.

32. Se atrista, tamén consola
asegún a súa gran misericordia.

33. Non afrixe pola súa vontade,
nin refuga aos fillos dos homes.

34. Esmagar debaixo dos pés
a todos os captivos da terra:

35. Negarlle a un varón o seu direito
perante a face do Altísimo:

36. Perxudicar a alguén na súa causa:
¿Il aproba o Señor cousas coma elas?

37. ¿Quén dixo que algo acontecéu
sin que o Señor o mandara?

38. ¿Non saen da man do Altísimo
tan certos os males coma os bens?

39. ¿Por qué se queixa o home vivinte?
Quéixese polos seus pecados!

40. Esculquemos os nosos pasos
e tornémonos a Yaveh!

41. Ergamos os nosos corazóns
e as nosas mans ao Deus do ceos!

42. Nós revoltámonos, inxustos,
e tí non perdoaches.

43. Soltaches o teu noxo, perseguíchesnos,
mataches sin compaixón.

44. Embrulláchesteste nas nubens
pra que a nosa pregalla non pasara.

45. Trocáchesnos nunha vergoña
no meio dos outros pobos.

46. Todos os nosos nemigos
abren a súa boca en contra nosa.

47. Medo e lazo tocáronnos,
asolamento e desfeita.

48. Ríos de auga verquen os meus ollos
pola mágoa da filla do meu pobo.

49. Os meus ollos bagoan sin apouso,
sin apouso nin alivio,

50. ata que Yaveh mire e vexa
dende o cume dos ceos.

51. Os meus ollos atristan á miña alma
por todas as fillas da cidade.

52. Caráronme os nemigos coma a ave
e sin gallo ningún, ises nemigos.

53. Pra matarme guindáronme nun foxo
e unha pedra puxéronme por riba.

54. Na iauga sulagóuseme a cabeza,
i eu dixen: "Morto son".

55. Invoquéi o teu nome, ouh Yaveh!,
dende o fondo do foxo.

56. Ouvíchesme; non peches os ouvidos
ao clamor dos meus laios.

57. O día que te invoquéi, acaroácheste,
dixéchesme: "Non temas".

58. Abogaches, Señor, a miña causa,
resgatáchesme a ialma.

59. Tí viches, ouh Yaveh, que me aldraxaron:
Deféndeme no preito!

60. Viches as súas vinganzas,
a súa conxura contra min.

61. Ouviches a súa alpurna,
todas as súas andrómenas,

62. as verbas que argallaron no meu dano,
a súa teima decote pra esmagarme.

63. O seu sentarse, o seu erguerse mira!:
Son eu a súa canción.

64. Ben sei que Tí, Yaveh, darásllе a paga
conforme á obra das súas mans.

65. Cégalle os corazóns, e caia aixiña
sóbor diles a túa maldición.

66. Perseguirálos na túa empencha: Crébaos
por debaixo dos ceos, ouh Yaveh!

CARTO LAIO

QUEIXAS POLA SORTE DE XUDÁ

1. Ai cómo negreóu o ouro! Ai cómo!
Cómo perdéu o seu fermoso brilo!
As pedras do santuario andan ciscadas
polos ancos das rúas soedosas!

2. Os fillos de Sión, máis benqueridos,
máis prezados aínda que o ouro puro,
só por vasos de barro son tomados,
só por obra das mans dun alfareiro!

3. Mesmo as femias do lobo dan a teta
pra ben amamentaren as súas crías,
pro a filla do meu pobo encrudelóuse
atal as avestruces do deserto.

4. As língoas dos neniños pequerrechos
apéganse coa sede aos paladares.
Están a pedir pan os meus rapaces,
e mais non hai ninguén que llo reparta.

5. Os que xantaban doces peperetes
morreron anicados nos camiños.
Os criados en pórporas ricaces
abrazáronse agora aos esterqueiros.

6. A iniquidá da filla do meu pobo
alastróu inda máis que a de Sodoma,
a que foi astragada dun romplón
sin que ningún exército a atacara.

7. Brilaban os meus nobres coma a neve,
máis que o leite eran brancos, lucidíos,
os seus corpos máis loiros que os corales,
o seu van máis fermoso que os cafiles.

8. Coma o carbón é fosco o seu feitío,
ninguén pode xiquera conecelos.
Sóio lle resta a pel e máis os ósos,
e a súa pel está seca coma un guizo.

9. Millor sorte a dos mortos pola espada
que a dos mortos de fame e caiñeza,
os que foron morrendo pouco a pouco
por non teren ningún froito da terra.

10. Boas mulleres coceron aos seus fillos,
servíronlle os seus fillos de mantenza,
no día do terrible afundimento,
na barata da filla do meu pobo.

11. A empencha de Yaveh cumplíse enteira,
arreitóu os espantos da súa ira,
a Sión pegóu lume sin piedade,
un lume que devora os alicerces.

12. Non creeron os reises do país
nin ningún habitante diste mundo
que poidesen entrar esí os nemigos
de Sión polas portas á barata.

13. Por culpa dos pecados dos profetas,
pola maldade atréu dos sacerdotes,
que verqueron no meio dos seus muros
o sangue dos seus xustos máis esgrevios.

14. Andaban coma cegos polas rúas,
tariñaban, luxábanse co sangue,
de xeito que ninguén, ninguén podía
nin xiquera tocarlle aos seus vestidos.

15. 'Arredádevos, lérchigos!' berrábanlle.
'Alonxádevos! Ai, non nos toquedés!'
Cando fuxiron, as nacións dixeron:
'Que non volvan morar eiquí máis nunca!'

16. A rechineira de Yaveh espallóunos,
non tornará os seus ollos cara iles.
Non respeitaron, non, aos sacerdotes
e non se amercearon dos velliños.

17. Consumíanse arreo os nosos ollos
agardando en valuto algunha axuda,
e nós na nosa espranza mirabamos
a un pobo que non puido vir salvarnos.

18. Alucaron crudels os nosos pasos
pra empecernos andarmos polas prazas.
Chegaba a nosa fin, chegóu ao cabo,
chegóu de vez a fin dos nosos días!

19. Ben lixeiros viñeron perseguirnos,
máis lixeiros que as aguias voadoras:
Perseguíronnos feros polos montes,
no deserto puxéronnos axexos.

20. O unxido de Yaveh, o alento noso,
foi collido nun foxo, polas culpas:
Aquil do que dixéramos noutrora:
'Vivimos á súa sombra entre as nacións!'

21. Filla de Edom, alédate e rebulda,
tí a que habitas no país de Us!
Tamén a ti che ha de chegar a cunca
pra que caias borracha e quedes núa.

22. Cumpliches, filla de Sión, a pena!
Nunca máis marcharás de prisioneira.
Ha castigar, Edom, a túa maldade,
deixará ao descoberto os teus pecados!

QUINTO LAIO

PREGO DO POBO ASOBALLADO

1. Do que nos acontez, ouh Yaveh, lémbrate!
Mira i enxerga a nosa deslouvanza!

2. Pasóu a nosa herdanza aos estranxeiros;
aos estranos tamén as nosas casas.

3. Quedámonos sin pai, quedamos orfos;
as nosas nais están coma viuvas.

4. Pagamos por beber a nosa iauga,
pagamos por queimar a nosa leña.

5. Condúcennos cun xugo no pescozo,
estamos cansos, non nos dan apouso.

6. Alongamos a man ao Exipto, á Asiria
pra outer o pan co que poder sostérmonos.

7. Os nosos pais pecaron e morreron:
Levamos nós agora o seu castigo.

8. Arreo asoballados por escravos,
non hai ninguén que das súas mans nos ceibe.

9. Buscamos pan con risco hastra da vida
dediante das espadas do deserto.

10. A nosa pel abrasa coma un forno
por causa das ardencias dista fame.

11. Forzaron ás mulleres de Sión,
ás virxes nas cidades de Xudá.

12. Penduraron das mans aos nosos príncipes,
faltáronlle ao respeito aos nosos vellos.

13. Os mozos van roulando a pedra moa,
aos nenos carregáronos con feixes.

14. Os vellos arredáronse das portas,
os mozos, dos seus coros, das súas cántigas.

15. Fuxíu dos corazóns toda ledicia,
trocáronse en door as nosas danzas.

16. Caíunos a coroa da cabeza,
malpocados de nós!, porque pecamos.

17. Se o noso corazón está na anguria,
se a luz dos nosos ollos escurece,

18. é por vermos Sión en soedade
e que nil se paseian as raposas.

19. Pro Tí, Yaveh, por sempre remaneces,
no teu trono por tempo e tempo e tempo...

20. ¿Cecáis te esquecerás de nós pra sempre?
¿Irásnos desleixar por longos días?

21. Convírtenos a Tí, Yaveh! Vaiamos!
Coma ao principio danos días aínda!

22. ¿Ou vasnos refugar enteiramente?
¿Teráste alporizado deica o cabo?

Trad. MANUEL CASADO NIETO
Barcelona

O RALLY

Estaba nervioso. Era a primeira vez que iba tomar parte aitiva nunha carreira automovilística. Nun rally. Bueno, non era precisamente un rally. Era unha proba de velocidade. Unha subida a Castrelos. Cinco kilómetros xustos. Nin máis nin menos. Conocía a carreteira de memoria. Cos ollos pechos. Centos de veces fixera aquel recorrido ao volante dun coche. E el sóio tiña unha maneira de conducir: de presa, calcando o acelerador a fondo. A velocidade era a súa pasión. Non embargantes, estaba algo nervioso. Era a primeira vez que iba a correr, a competir con bós pilotos e con bós coches. Estaban inscritos un Porsche 911-S, un Ford Capri, un Alfa Romeo, tres Alpines —entre eles, o seu—, varios R-8 TS, catro "minis", cinco 1430, dous 1800, varios 124 e unha barqueta Abart-1000, entre outros modelos menores. Tamén había un Simca Rally.

O que lle puña máis respeto era o Porsche. Era un coche moi potente e moi rápido. Pero o seu Alpine, anque menos potente, era moito máis manexable e lixeiro, ideal, por tanto, pra correr en tarreos de curvas e de acusadas pendentes. O Porsche era moito máis pesado e moi duro. Non curveaba tan ben como o Alpine, anque tiña moita máis forza. A barqueta Abarth tamén había que tela en conta. O piloto era moi veterano e, por outra banda, conocía moi ben o traiecto da subida a Castrelos, onde ganara diversas probas. Os demáis non lle preocupaban tanto. Nin o Alfa Romeo nin o Ford Capri. E os "minis", anque os había moi ben preparados, tampouco. Tiña, por tanto, moitas posibilidades. Pero era a primeira vez...

Non lle tocara un número bonito. Un número que lle gustara á hora de facer as verificacións. Era un trece. Non é que el fose supersticioso. Pero houbera preferido que fose outro calquera. O nove, por exemplo. O nove era un número que estaba moi ligado —pra ben ou pra mal— á súa vida. Nacera un 29 de xaneiro do ano 1949. O día do seu santo —Xosé— era un 19. E, por se eso fora pouco, a matrícula do seu santo Alpine terminaba en 19. Tamén era aquel un día nove. Os noves seguíano. ¿Tería sorte? Tiña confianza, a pesar de todo.

Conocía ben o traiecto, cada curva, cada pendente, cada costa e a velocidade que podía levar nos distintos tramos. O coche estaba ben afinado. "É cuestión de sorte", decíase mentras esperaba na esplanada, xunto aos demáis pilotos. Había moita xente. Moitos aficionados. Non se podía nin camiñar. Fumaba sin descanso. Tiña que esperar bastante. El sería o decimoterceiro en sair. Era un día de sol. Facía calor. Cheiraba a gasolina. Os motores non facían máis que rosmar de maneira abouxadora. Os pilotos dábanlle os últimos toques.

A Purita chegóu cos seus pantalóns ceñidos coa Mari-Carmen. ¡Hola! ¡Hola! Achegáronse a el. Falaron un pouco. A Purita apoióuse

no coche. A ver cándo me levas de co-piloto. Xa te levaréi. A ver se ganas. Espero que sí. As rapazas ríanse. Imos coller un bon sitio pra ver a carreira. Tes un mal número. ¡Un trece! Fóronse. El quedóunas mirando por detrás. Os pantalóns, ceñidos, da Purita. Sí, tiña que levala de co-piloto. Á Purita gustáballe —como a todas— a velocidade, os coches deportivos. Sí, tiña que levala un día a dar unha volta no coche. Poñelo a tope, pra asustala...

A guardia civil cerróu a carretera e mandóu apartar á xente. A carreira iba comenzar.

Os coches sempre foran a súa gran pasión. O seu "hobby". Tivera varios e comenzara a conducir dende moi novo. Cando aínda non tiña permiso, no coche do seu pai, morto precisamente tres anos antes nun accidente de carretera. O seu pai tamén era un gran aficionado. El enseñáralle o secreto dos coches. O arte de conducir. A forma de correxir os derrapes i a maneira —por poucos conocida— de cruzar o coche, indo a gran velocidade, na carreteira. É decir: porlle o morro en sentido contrario. "Esta é unha temeridade", pensara moitas veces. Pero non hai placer sin risco. E pra conducir había que telos ben postos. Como pra torear. "Con medo non se pode conducir ben", tamén lle dixera o seu pai, cando na esplanada do Casino lle enseñaba todas aquelas cousas que el aprendera coa esperencia.

Tivera varios coches: un "600", logo un Simca, despóis un "cupé", máis tarde un "mini", un R-8 TS, un Simca Rallye i agora o Alpine. Tiña no seu haber moitos kilómetros. Máis de douscentos mil. Iba e viña a Madrid sin parar. Ou a Lisboa. Tiña conducido días enteiros sin parar, sóio pra repostar, mexar ou tomar un café. Non se cansaba nunca. Conducía moito de noite. Ás altas horas, cando había pouco tráfico e podía poñer o coche a tope pra probalo, en velocidade punta, e o seu "agarre" nas curvas. Tiña tamén a esperiencia de moitos accidentes. O primeiro —co "600"— fora casi mortal. Salvárase por sorte. O segundo —un derrape— sóio o susto, xa que pudera correxilo con gran habilidade, gracias ás lecciónsdo seu pai. O terceiro fora unha colisión cunha vaca. O carto —outro derrapazo— fora máis peligroso. Chovía e iba a grande velocidade por unha carreteira que non conocía moi ben. Metéuse nunha curva. Parecéulle moi cerrada e tocóu o freno. Había area, non pudo correxilo, e foise a unha leira de millo. Resultado: unha rotura de ligamentos no xoenllo dereito. Aínda tiña, ás veces, como un formigueo nel.

O Alpine tiña 40.000 kilómetros. Facía del o que quería. Confiaba na fidelidade do coche a na súa pericia como piloto. Pra el non había coche como o Alpine. Bueno, un Ferrari ou un Porsche 911-S... Era un coche moi rápido. Tardara algún tempo en adaptarse a el. O Alpine era un coche distinto a todos os que tiña conducido. Pero era un placer guialo. "O Alpine é un coche con alma —decían—. Manexalo é un dos poucos placeres que hai. Condúcese cun dedo. É moi noble. Responde sempre". Pero, a pesar de todo, había que ter cuidado. Era un coche seguro, pero de moito xenio, con vida propia, que non admitía o freno se non se lle sabía meter. Era baixiño, ancho, coas rodas traseiras abertas. Certo que era un coche de serie. Un 1300. Non tiña ningunha preparación especial. Sí, boas rodas, volante de coiro, aletas abertas, doble cir-

cuito de freno, discos de aleación lixeira, de cinco pulgadas e media.

O día anterior derálle unha revisión a fondo no taller do Pepe. Puxéralle buxías novas, cambiáralle o aceite, botándolle o aditivo STP. Cambiáralle os filtros do aceite, o de aire. Engrasara o cable de acelerador. Limpáralle os platinos, facéndolle o correspondente reglaxe. Equilibráralle as rodas. Cambiáralle os neumáticos: puxerálle os Wide Oval-Rallye. "Está como un caramelo", dixéralle o Pepe ao acabar de poñelo a punto. "Mañán bótalle dez litros de gasolina de 98 octanos. Canto menos lle botes, menos pesa. Dez kilos nótanse moito. E os dez litros sóbranche pra as dúas mangas da subida a Castrelos. Pódeslle botar medio bote de STP "for gas". Non lle virá mal xa que vas apretalo.

Pola tarde, co Ventura —que corría nun 1430— foran dar unha volta pola carretera de Castrelos. Non estaba gran cousa. Ventura parábase eiquí i alí pra observar o pavimento. "Hai que ter cuidado, —decía—. Hai moitos baches i os coches, a gran velocidade, poden voar ou rebotar. I o Alpine, como é tan baixo... Tes que ter cuidado. Sobre todo na curva sexta. Pero ti non es ningún novato. Conduces millor que moitos pilotos veteranos e punteiros. E tes bon coche. A curva sexta engaña. É a que dá a victoria ou o fracaso. Esas décimas que fan falta, pérdense ou gánanse nela. Cóllea moi cerrada. Non pases de oitenta. É peligrosa. Ao meterte nela, pisa a tope. Non frenes antes. Vas en cuarta. Levantas o pé do acelerador un pouco. Cambias a terceira e apretas todo o que podas. Se o fás ben, podes sacar un bon crono na primeira manga que logo podes superar na segunda. Se fas ben a maniobra podes pasar de oitenta. Co Alpine sí. Co meu, non. Os coches altos teñen esas "idas" que a moita velocidade son peligrosas. Eu co teu coche meteríame na curva a cen. O día está seco. Con esas rodas non é posible que se "vaia". ¿Qué presión lle puxeches?

—Un con oito, e dous con tres.

—Ben. Anque podes subila unha décima máis.

Os altavoces avisaron aos pilotos que se metesen nos coches. Que se preparasen. Que se fosen pondo en fila, según o número de saída. El metéuse no Alpine. Puxo o casco protector na cabeza. Abrochóu a correa do papo. Deu unhos meneos no asento pra acomodarse ben. Abrochóu tamén o cinto de seguridade. Puxo os guantes. A xente arrodeaba o coche. ¡Qué bonito!, decían. ¡E non debe correr esto! Encendeu o motor. Aceleróu un poco. A temperatura estaba en 60. Tiña que subila a 85 ou 90 pra que o motor estivese en condicións óptimas pra correr. Os tubos de escape renxían. Tiñan un sonido ronco, sano, potente. Miróu o cadro de mandos. Amperímetro: cero, é decir, no punto esacto. Aceite: cinco-seis. Temperatura: 80. Aceleróu outra vez.

Os coches fóronse pondo en fila. Un, dous, tres, catro, trece... Ás doce en punto deron a saída. Tocóulle ao Porsche, logo a barqueta Abarthe, o Alfa Romeo, o Ford Capir... Así hasta que lle chegóu o turno a el. "A saída é fundamental", dixéralle o Pepe. Os novatos non saben. Póñense nerviosos e cálaselles o coche. Perden tempo. Ese que fai falta para ganar. Eso a ti non che pasará". Daba pequenos aceleróns. A temperatura estaba xa en noventa grados. O controlador mandóuno pór na raia de saída. Meteu a primeira. O controlador miraba o cronómetro, mentras sostiña unhos papeles nas mans.

—Trinta —dixo.

Voltóu a facer un pequeno movimento pra acomodarse ben no asento. Ouvíase o motor dos demáis coches que iban de diante.

—Quince —dixo o controlador mirando o cronómetro.

Voltóu a pasar os ollos polos mandos: Todo normal. Apretóu o volante coas mans.

—Cinco —dixo o controlador—, catro, tres, dous, un, cero...

Baixóu a bandeira. Arrancóu e saíu con forza, patinando un intre o tren traseiro, debido ao esforzo. Cambeóu a segunda. Deseguida a terceira e comenzóu a subir pola primeira pendente. O coche disparábase. Iba a 5.000 revolucións. Atopábase xa sereno. Ao volante era outro home. Íbaselle a timidez. Na segunda curva reducíu a segunda. Puxo o motor a 6.000 revolucións. Saíu disparado. Cambeóu a terceira. Nas beiras, a xente miraba a carreira. Pensóu na Purita. Nos seus pantalóns ceñidos. Na recta, cambio a cuarta. Pisóu. O coche respondía ben. Os mandos todos no seu sitio. A temperatura, en noventa. Aceite: seis. O coche iba a 130 kilómetros por hora. Íbase achegando á sexta curva, a difícil. Puxo o coche a 150 kilómetro-hora. Cambeóu pra coller outra pequena curva que había denantes. Baixóu a 4.000 revolucións. A cen por hora. Pisóu de novo. Cambeóu a cuarta. Puxo o coche a 150 de novo. Víu a sexta curva. Levantóu o pé do acelerador. Baixóu a velocidade. As revolucións. Cambeóu mesmo na entrada a terceira. Pisóu a fondo. O coche saíu disparado a 85 kilómetros-hora. Sentíu como unha pequena "ida" nas rodas traseiras ao sobrevirar. "Debín pisar máis", pensóu. "Nona collín ben". Chegóu á meta. Déronlle o tempo: 2,5. Non estaba mal. Claro que o Porsche i a barqueta tíñano feito en 2 minutos xustos nos entrenamentos. El tiña tamén que sacar aquelas cinco décimas na segunda manga. Perdéraas na curva. Nona collera ben.

—¿Qué tal? —preguntóulle o Ventura.

—A sexta non a collín ben.

—É moi difícil. ¿Qué crono fixeches?

—Dous con cinco.

—Non está mal. Pero podes superala na segunda manga.

—¿E tí?

—Dous con dous.

—¿I o Porsche i a barqueta?

—O Porsche retiróuse. Parece que ten problemas no cambio. Fixo o ridícolo: 2,3. Eiquí van millor os coches lixeiros: os Alpines e os "minis".

Saíu do coche. Encendéu un cigarro. Esperaron a que chegaran todos os coches. Houbera tres acidentes. Dúas salidas da carreteira —un 1430 e un R-8 TS, e unha colisión, entre un 850 e un 124. O primeiro quedara fora da carreira. Non sufriran daño os pilotos. "Sóio uns rasguños", decían. Baixaron todos en fila pra facer a segunda manga. Agora tocáballe antes, dado que se retiraran catro coches i outros fixeran malos cronos, polo que quedaran descalificados. Púxose na fila. Cavilóu na sexta curva. Tiña que entrar de outra maneira. Tiña que cambiar uns metros antes. "É moi difícil", lembrábase das verbas do Ventura. "Por moi ben que se conoza, sempre engaña. É unha das curvas máis difíciles que esisten. Por eso a subida a Castrelos ten tanta fama". Era, por outra banda, moi peligrosa. Pola banda da dereita, había un gran desnivel. Un ba-

rranco. Se o coche se saía por alí non había salvación posible. Por eso todos a collían con precaución. Máis de un piloto morrera alí. "É a curva da morte, pero é tamén a que dá a victoria", decían os veteranos.

Voltóu a porse na raia da saida.

—Trinta —dixo o controlador mirando o cronómetro.

Mirou de novo todos os mandos: presión de aceite, temperatura... Todo normal. O motor estaba rabioso despóis do esforzo. "Pois agora vóuno esforzar máis. Poréino a 7.000 revolucións na sexta. Teño que demostrar alí a miña clase. Que as lecións do meu pai non foron en balde. Que son un bon piloto. Hai moitos merdas por ehí que se dan unha importancia do carajo... Xa verán o que é o meu Alpine. O que é conducir rápido.

—Quince —dixo o controlador.

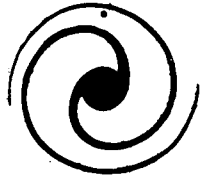
Sí, tiña que demostrar a súa pericia de piloto. Pero tiña, tamén, que ter cuidado. Un descuido calquera na sexta era fatal.

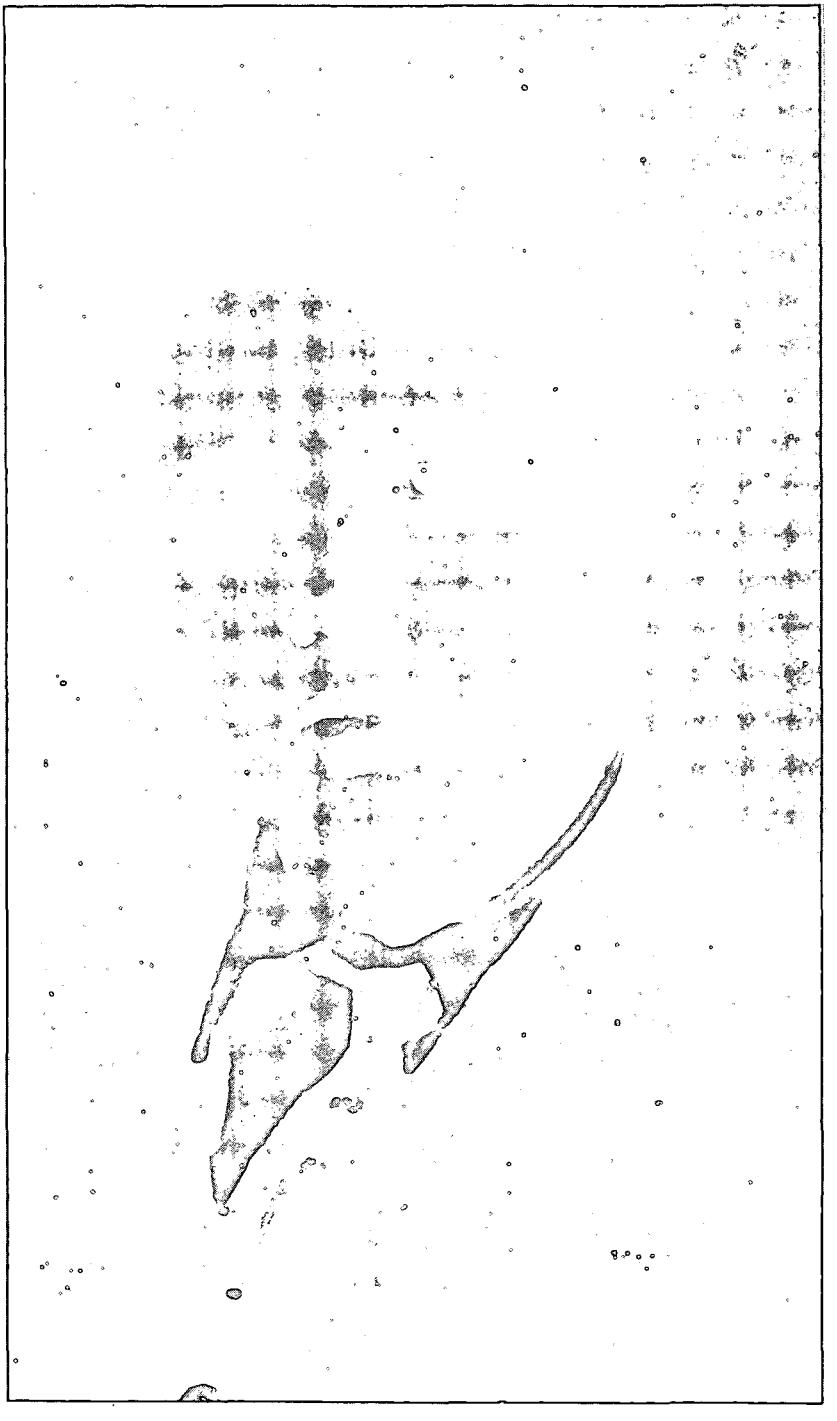
—Cinco, catro, tres, dous, un, cero...

Arrancóu. Saíu ben. O coche respondía. Toda a súa preocupación era a sexta curva. Cerca estaba Purita. Ao baixar pra facer a segunda manga, fixéralle unha seña ca man. Todo iba ben. Chegóu á curva con dúas décimas ganadas. Con outras dúas ou tres que ganara na curva o no resto que lle quedaba de recorrido, sería o primeiro. Tiña que facer os cinco kilómetros en 1,8. Víu a curva. Iba en cuarta. Levantóu o pé. Baixóu a velocidade. Iba a 5.000 revolucións. Cambeóu a terceira e pisóu a fondo hastra poñer o coche a 7.000 revolucións. Sentíu que se lle iba da parte de atrás. Intentóu correxir o trompo, pero non pudo. Cando se deu conta iba xa polo barranco da morte. Ouvíu como uns gritos. Parecéulle ver a Purita cos ollos moi abertos. Sintíu un golpe e xa nada máis. O coche iba dando voltas polo monte abaixo. Fóise contra uns piñeiros e incendióuse. Unha gran labareda fíxose ao seu arredor. Logo houbo unha gran esplosión. O coche saíu polo aire. Feito pedazos.

Era un día de sol. Facía calor. Moita calor...

X. FERNÁNDEZ FERREIRO
A Cruña





Xohán Vicente Viqueira aos 28 anos

XOHAN VICENTE VIQUEIRA

VIDA

Nacéu en Madrid no ano 1886. Fillo de galegos, aos poucos meses de nacer trouxérono os seus pais para Galicia. Hastra os 12 anos vivíu na aldea de San Fiz de Vixoi, perto de Betanzos, e a esa edade voltóu a Madrid para cursar estudos na Institución Libre de Enseñanza. Seguíu, con todo, mantendo o contacto con Galicia, pois viña pasar os vrans á súa aldea de San Fiz de Vixoi.

Cando contaba 15 anos acometéuno unha grave doenza da que nunca había de curar e da que se derivaron dóres e mágoas ininterrumpidas deica a hora da morte. Anos enteiros tivo que permanecer no leito.

Residíu varias tempadas en París desde 1902 por mor da súa doenza física. Alí estudóu na Sorbona e foi tamén alumno de Bergson no Colexio de Francia. Nesta época (1908-1909) foi cando se inicióu a súa vocación filosófica.

Fixo a Licenciatura e máis o Doutorado de Filosofía na Universidade de Madrid.

Desde 1911 a 1914 cursóu estudos en varias universidades da Alemaña (Berlín, Leipzig, Gotinga), asistindo ás clases e seminarios dos grandes mestres do pensamento filosófico e das investigacións psicolóxico-experimentáis: Simmel, Riehl, Cassirer, Wundt, G. E. Müller e Husserl foron, entre outros, os mestres elexidos por Viqueira naqueles anos de permanencia escolar na Alemaña.

En 1917 ganóu a cátedra de Psicoloxía do Instituto de Santiago de Compostela, pasando nese mesmo ano a ocupar idéntica cátedra no Instituto da Cruña. Rexentóuna deica a súa morte, ocurrida en 1924. Durante estes sete anos de permanencia na Cruña desenvolvéu unha intensa e afervoada laboura galeguista. Foi presidente da "Irmandade da Fala", colaboróu na revista "A Nosa Terra" e pronuncióu conferencias en diversos centros culturáis coruñeses consagradas aos problemas fundamentáis da vida cultural e social de Galicia.

O 29 de outubro de 1924 apagóuse a súa vida na aldea da Lagoa (Bergondo), aos 37 anos de edade.

PERSOALIDADE

Viqueira foi, de certo, un dos espíritus máis egrexios que teñan xurdido da comunidade galega no século XX. Tiña unha alma pura, nobilísima, afervoada; tiña unha mente clara, fonda, delicadamente sensitiva. A súa persoalidade era rica e complexa coma poucas. Nel axuntábase a xenerosidade espiritual, o entusiasmo creador do artista coa responsabilidade trascendente e coa forza meditativa do filósofo. No seu espíritu fundíanse vida e arte, identificábanse idea e amor. Coma tódolos homes con grandeza de espíritu, amaba a xusticia.

Por se ter criado na aldea entre os campesiños, conocía maravillosamente a espiritualidade galega. Música e poesía popular tíñanlle revelado os máis íntimos ritmos anímicos da alma do seu pobo, da que asimilara ate os máis delicados e sutís matices. O amor entrañable ao idioma, a emoción da paisaxe e máis a arela de xusticia para o pobo completaban os vencellos de unión sensible con Galicia.

Nutrido das máis puras esencias galegas, recorréu as mellores universidades europeas á percura do saber filosófico do seu tempo. Así, foi alumno de Bergson, que era entón o mestre supremo do pensamento francés; de Simmel e de Riehl, mestres sonados da Universidade de Berlín; de Wundt, o gran creador da Psicoloxía experimental na súa escola de Leipzig; de Husserl, que daquela explicaba en Gotinga os principios da *Fenomenoloxía*, chamada a producir axiña a renovación filosófica máis importante deste século; de Ernesto Cassirer, que chegaría a ser o neokantián máis ilustre do noso tempo. Viqueira era, polo mesmo, a primeira mente galega que entraba en contacto vivo e directo coas grandes fontes do pensamento europeo contemporáneo. O primeiro que realizaba tal contacto con plena conciencia do seu ser galego.

Desde rapaz vivira longas tempadas nas grandes cidades de Europa, paleriño da saúde e do saber, e sempre soupo conservar enxebre e vibrante a súa persoalidade galega, que se afirmaba e facíase máis consciente no vivo contraste cos centros de cultura e de progreso que descubría en terras alleas e que botaba de menos na súa propia. Declárao el mesmo con patética sinceridade: "¡Canto máis *lonxe da terra* máis galego son, máis sinto a miña raza! ¿Non foi en París, en Berlín, en Londres, onde máis choréi a nosa decadencia? Era que alí sentía o que podíamos valer. ¡Os nosos chamados cosmopolitas teñen que deprender a ollar para o mundo! Daquela faránse galeguistas". Viqueira, canto máis fondamente conocía a Europa e a súa cultura, máis amaba a Galicia e máis agudamente sentía o seu deber moral de contribuir ao engrandecemento do seu pobo.

Ao chegar aos trinta anos, dono dunha rigurosa e amplísima cultura e titular dunha cátedra de Filosofía, afincóu na terra, iniciándose entón a súa incorporación activa ao galeguismo militante. Actuóu intensamente na *Irmandade da Fala,* da que foi algún tempo presidente; colaboróu nas páxinas de "A Nosa Terra"; pronuncióu conferencias consagradas aos problemas máis importantes da vida galega en diversas tribunas culturáis coruñesas. Desde 1917, data do seu afincamento na Cruña, deica 1924, data da súa morte, o espíritu e o verbo de Viqueira representaron sin descanso o máis rexo esforzo de elevación doutrinal e ideal que teña acadado o galeguismo ao longo do seu desenvolvemento histórico. As profundas raíces éticas do galeguismo acadan con Viqueira a máis alta trascendencia ideal.

Viqueira confiaba plenamente no dinamismo espiritual da raza, cuio despregue ilimitado agardaba da acción redentora da educación. Concedíalle especial importancia á laboura da escola primaria, afincada nas raíces mesmas do pobo e polo mesmo chamada a exercer un influxo decisivo na evolución do seu despertar cultural. De ahí que a escola primaria galega debera abranguer, según o parecer de Viqueira, un amplísimo campo de acción instructivo-educativa: "a aspiración da escola debe ser trasmitir canto hai de bó na nosa raza e facer xermolar canto hai de grande nela. Á escola pedímoslle pois a raza na súa total integridade. Que todo, dende o ler ate o insino máis outo, fágase pensando no porvir do noso pobo, e lembrándose dos seus fins na humanidade". Xunto coas insinanzas teóricas e técnicas, a escola debe coidar especialmente da formación espiritual dos nosos nenos. Para eso debe botar man de dous elementos ensenciáis do noso espíritu: o odioma e maila poesía. O idioma galego é esencial á raza galega; debe, polo mesmo, ser tamén o seu vehículo pedagóxico inmediato. A poesía, como expresión pura que é do noso íntimo sentir, tería un poder incomparable para remover e despertar os nosos espíritus, pois non hai mellor espello das aspiracións, das dóres e das ledicias do pobo: "¡Cántas fermosas páxinas hai nela sobre a dura sorte do emigrante, sobre a vida apacible e a labore do campo, sobre o mísero labrego, abafado, esplotado, polos tiráns! Eu vos acredito que as nosas poesías, espalladas por aldeas e vilas, contribuirán dunha maneira enorme ao rexurdimento do noso pobo".

Quizáis ningunha cousa o preocupase tan agudamente como o problema do idioma. Tiña unha clara visión da súa importancia esencial na afirmación da persoalidade galega. Falaba sempre en galego e esforzábase por introducir nos demáis a inquedanza do cultivo idiomático. Insistía sin descanso nas razóns que nos debían mover a cultivalo con afán de perfección para convertilo nunha refinada lingua de cultura. Non esquecía as razóns de orde obxetivo, tales como a importancia

de poseer dous idiomas (o galego comunícanos co mundo luso-brasileiro, etc.), a importancia do papel histórico de Galicia, intermediaria natural entre España e Portugal para formaren os dous Estados unha grande Iberia, etc. E non somentes sobre as razóns do seu cultivo senón sobre as formas de o favorecer escribíu e falóu con teimosa insistencia.

Viqueira, mente afeita á disciplina do pensamento filosófico, espíritu traballado e depurado no trato permanente cos valores máis puros da cultura, era, por enriba de todo, home de fe, home de profunda fe. Tiña fe —unha especie de fe metafísica— no senso creador e valioso da vida; tiña fe —unha especie de fe práctica— na forza redentora da educación; tiña fe —unha especie de fe moral— na imperiosidade intrínseca da xusticia. E esta triple fe facíase chama acesa no íntimo do seu espíritu para alumar un só ideal: Galicia.

A persoalidade de Viqueira, rexa no espíritu e doente no corpo, orientábase en tres direccións: unha, especulativa, que o levaba á meditación filosófica; outra, artística e creadora, que o levaba ao cultivo da poesía e da música, tan amadas por el; outra, práctica, que o levaba á actuación galeguista, á docencia cultural, etc. Mais as tres direccións conducían a Viqueira ao mesmo punto central: o desenvolvemento da persoalidade espiritual de Galicia.

Unha morte prematura impedíu que chegase á maturidade no orden creador a persoalidade filosófica de Viqueira, privando así a Galicia do que tería sido o seu primeiro gran filósofo. Pola súa preparación e polas súas dotes, tan conscientemente arraizadas no ser galego, Viqueira estaba chamado a desenvolver filosóficamente as posibilidades especulativas dun xenuíno pensamento galego. A súa obra chegaría a erguer a nosa vida cultural ate os outos cumios da expresión filosófica orixinal, incorporándoa así, co propio acento, ao luminoso decorrer do pensamento eurepeu.

A súa persoalidade artística quedóu reflexada en composicións poéticas e musicáis, que por certo, por teren xurdido con unha finalidade puramente íntima, non acadaron aínda o seu debido lugar na nosa historia cultural.

A persoalidade galeguista de Viqueira foi a que chegóu a acadar unha presencia plena e ben definida, quizáis porque era o eixo mesmo da súa persoalidade total. Aquí o seu pensamento, movido sempre por sentimentos afervoados e fondos, expresóuse con claridade definitiva. Sabemos ben o que pensaba de Galicia e o que arelaba para o seu pobo. Os seus pensamentos, polo elevado plano ideal en que se moven e pola sinceridade da súa raíz moral, teñen vixencia perenne.

RAMÓN PIÑEIRO
Santiago

O ARTE DE LUIS SEOANE

En "Bellas Artes, 73" publicóu o crítico Corredor Matheos un interesante estudo encol da persoalidade artística de Luis Seoane. Do agudo estudo entrecollemos algunhas das súas partes máis significativas, que reproducimos a seguido:

Seoane, traballador ao fío da vangarda internacional, faino en todo momento dende unha perspectiva galega. A súa representación da figura humá, a simplificación das formas e a distribución dos planos sobre a superficie teñen tanto dunha tendencia que podemos rastrear na segunda escola abstracta de París como de pintores galegos anteriores, nunha liña que pode ser marcada por Castelao e Maside, que aportará, con Seoane, a artistas como Colmeiro e Souto. A profundización na paisaxe e o esprito popular galego de Castelao e Maside deuse a traveso dunha sorte de esquematización, cunha vertente ilustrativa en Castelao, nidia nos seus perfiles, nervosos e de aguda sátira, e de trazos marcados, pra soliñalo todo inequívocamente, con certa rudeza, en Maside.

Seoane seguíu esta liña á que dotóu dun intelectualismo que tenciona reforzar eses problemas vivos. Seoane semella poñerlle un filtro. O que fai é lavar temas e materiáis. O sometelo todo a un longo e concienzudo proceso que poderíamos chamar alquímico ate deixar reducida a materia a un ouro ideal que non deixa de ser materia pura. Esta impresión de absoluta ispidez, de eliminación teimosa, radical, de todo o accionario é a que dan as súas pinturas e grabados.

Naturalmente, esta realidade actual tivo un desenrolo. Observemos que, na evolución da súa obra, existe unha costante comunicación coa cambeante realidade histórica. Seoane, na súa pintura e na súa poesía, na súa conversa, alporízase dediante da inxusticia e dediante da estupidez —que sempre segrega tamén inxusticia. Eses campesiños, eses pescadores, son persoaxes senlleiros, isolados nos seus vales, ou frente da mar, ou nas súas casas, por unha chuvia teimuda que non cai do ceo, sinón de moito máis perto, rasante, e que impide que medre deica onde poden e deben os froitos, e que os homes medren tamén.

Este carácter e o encontro cos seus temas debían levalo adoito á sátira. Xa na súa primeira exposición, no 1929, podíase observar unha doble atención do artista ao galego —madeixa escura, amasada de luz e sombra, allea á tradición grecorromana— e ao internacional. Fondamente europeo, como galego —faino notar Lorenzo Varela—, aquel vocabulario pra o berro chegado de Centroeuropa resultáballe cómodo de manexar.

Despóis da guerra española, en Buenos Aires, comeza pra o arte de Seoane uns anos de saudade que suavizan a violencia, inda que

non a fagan desaparecer: encáuzanna e tínguenna de esperanza. A súa paleta entúrbase; faise, diría, máis galega. Obsérvanse certas características comúns a outros pintores galegos: certa tendencia a fundir o contido das formas co fondo do lenzo, mentras os perfís solíñanse con forza, con certa agresividade no emprego da cór, o que pode trocárese nunha virtude e que quezáis está acorde cun sentimento mergullado na Natureza, da cal se tira esta sensación de comunión escura, misteriosa e inquedante. Seoane ten despoxado posteriormente a súa obra destas adherencias e trasformóuna en algo máis craramente expresado; formas, coores e fondos están pintados con pulcritude, con xeométrica craridade.

Os temas que se imporán deica 1942, e que perduran con oscilacións ate comezos dos anos 50, están moi vencellados ao universo galego: figuras e paisaxes, naturezas mortas, a mar: unha mar revolta, frente da que as rochas permanecen desafiantes. As figuras saen do fondo dos tempos, pero son asemade reflexo do presente.

A estada ininterrumpida en Buenos Aires durante aqueles anos da posguerra española serán testemuño da súa adicación ao óleo, onde callará definitivamente todo o que estivo ensaiando noutros eidos. Pero non debemos entender esto como menosprecio a outra técnica coma o grabado, porque é craro que Seoane sinte tamén grande predileción por el. Nos seus grabados sintetízase todo aquelo que tenciona no conxunto da súa obra, e dásenos recortado, esencial.

En Buenos Aires desenrolóu Seoane outra actividade de indudable interés: o mural, que liga moi ben co seu xeito de facer en pintura, especialmente na súa terceira etapa. Máis de trinta murales realizóu na Arxentina, sobre todo na capital. Existe na súa obra unha vocación de ilimitados espacios, que están explícitos, coa apertura, nos óleos actuáis, e que quizaves fixo posible desvelar en grande parte aqueles murales.

A terceira etapa configúrase antre 1954 e 1955. A inclinación ao cartel, ao estarcido e o grabado, ao mural, rematará por desembocar nestes anos nunha visión dimensional, que quedará resumida e acadará o seu millor exponente nos óleos con figuras de perfiles moi marcados e tintas planas, e nos grabados en madeira, que caracterizan hoxe o arte de Seoane.

C. M.

CARTA A DON RAMÓN PIÑEIRO, CODIRECTOR DE "GRIAL"

16 de marzo de 1974.

Querido Don Ramón:

Veño de ler no núm. 43 de GRIAL, o artículo de X. R. Barreiro Fernández, "Federalismo e rexionalismo galegos no século XIX". É mágoa que o seu autor precise de cinco páxinas pra poder espricar o que quixo decir nos tres párrafos, ouxeto da miña crítica, da súa contribución ás *I Jornadas de Metodología aplicada a las Ciencias históricas*. O QUE DI AGORA NON É O QUE DIXO ENTÓN, SENÓN O QUE, polo visto, QUERÍA DECIR. Invito ao lector curioso a constatálo comparando os dous traballos do Sr. Barreiro. En troques, o que eu dixen na miña crítica, sí é o que quería decir e non preciso engadir nin rectificar unha liña.

Non vou referirme, pois, ás custións novas que introduce este novo artículo de Barreiro, as rectificacións tácitas que contén, as ratificacións expresas que pregoa. Fago gracia tamén ao lector de calquer resposta ao arbitrario tratamento que o Sr. Barreiro concede aos meus argumentos, que nunca cita textualmente (eu sí o citéi a el textualmente, pro Barreiro a eso chámalle *manipulacións*). Aínda unha observación: o autor síntese especialmente molesto polo meu estilo "afortunadamente xa desadoitado nos medios intelectuáis". Seica está de bromas. A pueril vaidade do Sr. Barreiro (cf. a modélica páx. 50 do seu derradeiro artículo) tóllese seguramente o discernimento encol da agresividade e impertinencia do seu artículo inicial. Se esto xa non se leva, aplíquese Barreiro o conto, e non predique o contrario do que fai.

Pesia ao desagradable desta polémica eu felicítome moi sinceiramente de saber —e sobre todo de que se saiba púbricamente— que o que *quería decir* Barreiro está máis perto do que eu penso, e dixen, có que el acertóu a *decir* na súa comunicación ás *I Jornadas*...

Se non ten inconvenente especial, agradeceríalle moito a pubricación destas liñas no prósimo GRIAL. Coa consideración de sempre, seu,

XOSÉ VILAS NOGUEIRA
Santiago

LA IMAGEN ESPACIAL EN LA POESÍA DE LUZ POZO GARZA

I. PRÓLOGO

Acaso nunca se haya subrayado suficientemente el valor y la significación del sustrato espacial en la imagen y su influjo en una estructura estilística. Especialmente por lo que se refiere a la correlación entre el grado y la índole de una distorsión espacial en el poema, sus consecuencias desrealizadoras y los desplazamientos de significación que provoca.

Sin embargo, es lógico pensar que el carácter indefinido, indeterminado, de la noción poética, exige para su arraigo vivencial semántico un entorno de realidad equiparable, es decir, la referencia a una realidad igualmente indelimitada, configurada por tanto en el plano de la subjetivización espacial.

Así, por ejemplo, resulta evidente que la desproporcionada utilización del hipérbaton en la sintaxis gongorina exige en justa correspondencia la barroca desproporción del Polifemo, con su idónea temática escenográfica.

> Un monte era de miembros eminente
> este que —de Neptuno hijo fiero—
> de un ojo ilustra el orbe de su frente,
> émulo casi del mayor lucero.

Donde se aprecia claramente el fundamento de la imagen dado por la desproporcionada magnitud espacial, es decir, en la equiparación del gigante al monte, de su frente con el orbe y de su ojo con el mayor lucero, desproporción que no deja de guardar relación con el carácter de modificante del propio hipérbaton que implica entre sí mutuamente las dos últimas imágenes e imprime un sentido dinámico a la primera.

Por tanto, una cierta dislocación espacial, sea o no intencionada; la cuestionable y simple enumeración o inventario de los objetos del mundo entorno, con sus equívocos términos situacionales dados en función de la atención, de un grado de interés u orientación proyectista sentimental; las omisiones de señales delatoras o su registro acentuado, así como los consabidos recursos de la superposición temporo-espacial, en fin, permiten al poeta trastocar la realidad inmediata en una realidad mediatizada dentro de ciertos límites de idealización, inéditos en su concreción cualitativa y cuantitativa, con márgenes apropiados para la expresión de la emoción poética.

Pero si esto ocurre de hecho, es que puede establecerse entonces la relación recíproca entre una determinada idealización espacial y una cierta tendencia o característica de estilo. Puesto que la vivencia de la imagen poética va a quedar estructurada en ese sustrato espacial configurador, en la magnitud, posición o distancia de los objetos delatores, en el modo en que van a ser removidos los términos de la cosmovisión del poeta.

La investigación de la estructura poemática a que nos referimos exige un método que no puede reducirse al análisis de la mera ima-

gen dada en la superposición espacial o de otra índole ya elaborado por Bousoño, sino que guarda una cierta semejanza con el empleado en el surracionalismo de Bachelard, especialmente utilizado en su "Poética del espacio".

No obstante, la intencionalidad del método que sugerimos es prácticamente inversa. Bachelard utiliza la poesía para, basándose en la estructura de las imágenes, en principio, elaborar una fenomenología del espacio. Pero nosotros tratamos de examinar, por el contrario, el modo en que un poeta provoca a través de esas imágenes una desrealización espacial, intentando descubrir así la repercusión que este hecho tiene en las invariantes de estilo, considerando por tanto el espacio temático objetivo como lo modificado y las nuevas objetivaciones espaciales creadas como una estructura básica modificante de la significación del sintagma y del mismo poema.

En tal caso, Bachelard persigue incluso en sus análisis conclusiones de carácter antropológico. En efecto, bajo ciertas determinaciones espaciales dadas en la imaginación poética accede a una definición del ser del hombre que es original frente a otras concepciones filosóficas. Así, en su "Dialéctica de dentro y de fuera", que constituye una fenomenología de la relación entre el espacio íntimo y el espacio indeterminado, exterior, concluye con la definición del ser del hombre como el ser de una "superficie", de la "superficie" que separa "lo mismo" de "lo otro", la región de la interioridad de la región de la exterioridad (en términos que no son propiamente los hegelianos).

Ciertamente que coincidimos en admitir con Bachelard que esta estructura ambivalente de la imagen traduce el contínuo movimiento de cierre y apertura de la existencia reflejado en el lenguaje por cuanto éste en el *sentido* encierra y en la expresión poética abre, libera la subjetividad. Y descubrimos igualmente en esta ambivalencia el hecho de que la imagen se nutre de la realidad entorno incorporándola a una idealidad que, de rechazo, descubre el propio ser del hombre.

Pero mientras Bachelard se detiene en el momento en que instala esta ambivalencia en el ser mismo del hombre, en su definición por referencia a "esa región donde el ser quiere manifestarse y quiere ocultarse", es decir, como el "ser entreabierto" condenado a la frontera entre lo subjetivo y lo objetivo, extrayendo así una conclusión antropológica de la experiencia poética, nosotros aludimos más bien a la fusión y la síntesis de esos dos planos —exterioridad e interioridad—, como una finalidad de la poesía operada precisamente en el recurso de la imagen.

A este respecto analizamos, justamente, la medida en que la realidad objetiva espacial ha sido modificada, trastocada en otra realidad efectiva y activa desde el trasfondo poemático. Nueva estructura espacial que aparece "objetivada" en el poema y que opera a lo largo del poema como un modificante totalizador más o menos ostensible, en todo caso patente en el sustrato de cada uno de los sustituyentes, de cada una de las superposiciones de diversa índole.

Ciertamente que el fundamento vivencial para esta trasmutación en la concepción del espacio de cada poeta, en cada época, etc..., econtrará una base emotiva de muy varia índole.

Pero esta base presentará una determinada tonalidad inconfundible que permitirá identificar el origen del arrebato lírico en un estado anímico determinado. Lo que podrá comprobarse fácilmente contrastando este análisis de las imágenes espaciales en la poesía de Luz Pozo Garza, con el que, con un fin semejante, hemos llevado a cabo en la poesía de Miguel González Garcés, publicado en "Artes y Letras" de "La Voz de Galicia".

Las sucesivas etapas por las que ha ido pasando la obra de Luz Pozo, objeto del presente estudio, desarrollan una temática que podría resumirse esquemáticamente, en principio, del siguiente modo:

Una primera etapa decididamente marcada por un inconsciente impulso panteísta, de amor incontenido a la naturaleza. Como signo de indicio de esa vivencia aludiremos al *tú* invocativo aplicado indistintamente a los elementos de la naturaleza y a una indeterminada personificación. La poesía aparece traspasada por el mismo impulso vital que anima a la naturaleza, y en este punto, los fenómenos de la indentificación inconsciente, como el ya clásico de la identificación entre el poeta y el árbol, alcanzan una máxima intensidad, semejando en este caso incluso la fantástica reviviscencia del mito que relaciona la existencia de la dríada al destino de su árbol.

En "El vagabundo", esta misma tendencia panteísta, centrada ahora en torno a esa desdibujada figura humana —cuando el vagabundo constituía un raro fenómeno social— se humaniza sensiblemente y da origen al nacimiento de un estado emocional más afín al sentimiento de la ternura y el amor, marcando ya de un modo definitivo las nuevas motivaciones de "Cita en el viento".

Por último, estas tendencias se centran más acusadamente en el ámbito puramente humano, alcanzan una dimensión social y arraigan en una convivencia simpática con los cotidianos afanes a que están entregadas las gentes humildes.

Sin embargo, la base mítico-panteísta inicial anunciada en "Dánae" sellará de un modo definitivo la vivencia del poeta en el futuro, y una dimensión que ahonda sus raíces en la misteriosa belleza de la naturaleza enmarcará aún el patetismo y el dramatismo de los temas sociales de la última época.

Nosotros no seguiremos este proceso vivencial desde un punto de vista meramente estético, sino en la medida en que contribuya de una forma ordenada al análisis de las concepciones espaciales aludidas.

II. INVARIANTES DEDUCIDAS DE "INMERSIÓN"

Es por ello por lo que, incluso con la finalidad de desarrollar este conocimiento, no se partirá necesariamente de los poemas más logrados de su producción, sino de aquellos que contribuyan, aún dentro de su posible imperfección, a esclarecer las motivaciones de las invariantes de estilo.

Por esta razón considero que uno de los poemas más significativos que pueden elegirse, como punto de partida, en la primera época de "Dánae" es el que lleva por título "Inmersión".

> Yo iba sola.
> Acaso un libro o una flor apenas.
> Y lentas, virginales, cafan una a una las hojas,
> vivas aún.

Bajo mis pies desnudos se expandía tibia la yerba,
como vencida por una siega de luz.
Y vi tu sombra inmensa. Que mojaba de lirios
encendidos la viva desolación de la montaña.
Y ceñí tu corteza estremecida. Una leve mañana
en que los pájaros caían lentamente.

El poema reitera en sucesivas imágenes una sensación de soledad como umbral de un estado de embeleso, de íntima fusión mística con la naturaleza. Incluso las notas sensoriales registran el contacto físico de esta "inmersión" espiritual. Pero la clave del deslumbramiento místico, si nos atenemos a las investigaciones de Mircea Eliade en sus análisis de las "Experiencias de la luz mística", hay que encontrarla en el verso "como vencida por una siega de luz", que constituye evidentemente un símbolo bisémico puesto que refiere indirectamente el estado anímico que invade al poeta. Y que aquí —también según Eliade— precede inmediatamente a la revelación, a la visión indefinida declarada en este caso en "Y vi tu sombra inmensa". Aparición que no resulta identificable bajo una determinada presencia concreta en los versos siguientes.

Igualmente raro es el verso que cierra el poema: "una leve mañana/en que los pájaros caían lentamente", el cual no puede expresar otra circunstancia que la ultimidad del éxtasis, sintagma que llegaremos a destacar como invariante de estilo utilizado generalmente con un acento éxtatico.

Que el estado anímico que registra este poema "Inmersión", y nuestra interpretación no pueden considerarse accidentales, resulta evidente si consideramos, por ejemplo, otro de los poemas de "Dánae" que lleva por título "Dolor" y que se diría una inconsciente versión más explícita del anterior.

"Una ceñida espada me doblega
como yerba vencida.
Y nada soy en el pasmo ligero de las aves".

Y que concluye:

"Haz de mí una extraña pirueta de fuego
y lánzame a la nada
hecha flor decisiva o pájaro inédito".

El contenido vivencial afín del primer poema es evidente, expresado sin duda de un modo más intenso bajo análogas imágenes, si acaso más profundas y decisivas, pero del mismo significado.

Mientras en el poema "Inmersión" el sintagma —yerba vencida por una siega de luz— era preciso descifrarlo en su doble significación simbólica, aquí aparece explayado en esta misma significación que le atribuimos, puesto que se declara directamente este "vencimiento" como un estado anímico del propio poeta.

"Una ceñida espada me doblega
como yerba vencida".

En cuanto al verso que sigue —Y nada soy en el pasmo ligero de las aves— hace explícito igualmente el sentido extático que atribuimos al último verso de Inmersión —"en que los pájaros caían lentamente"—, puesto que incluso la palabra "pasmo" es la más afín sinónimamente de la de éxtasis, en el caso presente.

La luz que en el poema anterior "segaba" la yerba (aniquilaba el ser propio en la enajenación), es ahora llama viva que incendia igualmente el propio ser transformándolo en "pirueta de fuego",

relacionando también la antigua sensación de "caída" del ave con la imagen que implica el lanzamiento a la nada *para* la decisiva identificación con la flor y el ave.

Estos ejemplos son suficientes para aludir a esta temática, pero el sentido reiterativo de la misma acusa indudablemente un importante rasgo estilístico.

Así, en "El sueño" de Anfora, se dice:

"Los árboles aparecen hacinados contra la distancia.
Y el viento es un pájaro estrellado contra el horizonte".

Desarrollando una importante desrealización espacial mediante la sensación vertiginosa de la "caída" expresada en la imagen visionaria. Esta desrealización espacial, que es preciso subrayar, se produce en virtud del modo en que se acumula dinámicamente la concreción espacial hacia el límite del horizonte a causa del empleo de las expresiones —hacinados contra— y —estrellado contra—, referidas a la distancia y el horizonte.

Que el sintagma de la caída del ave constituye una invariante de estilo lo demuestran otros varios ejemplos como los que siguen, entresacados de poemas de "Anfora".

"Bajan uno a uno los pájaros
como ráfagas desgajadas".

O bien:

"Ciegos rodaban los pájaros
desde las estrellas".

En todo caso ha quedado patentizado cómo un estado de arrebato, incluso de paroxismo de matiz panteísta, aparece unido a esta extraña sensación espacial desrealizada por medio de la caída del ave.

Lo que no resulta demasiado raro si tenemos en cuenta que para Michelet, según refiere Bachelard, el pájaro constituye, dentro de la fenomenología de la imaginación poética, "una cima sublime y divina de concentración viva".

Matices diferenciales dentro de esta misma significación los encontramos en versos como este, de "Evocación" de Anfora.

"Y lentos pájaros dormían sobre las manzanas
de fuego".

En el que el adjetivo "de fuego" expresa la desrealización espacial de una imposible ubicación.

Y aparece igualmente utilizada denotando la ternura hacia el niño.

"Vuestras manos se abren vivas
en el aire vertiginoso.
Sois pájaros, no hay duda.
Conocéis como nadie la canción de las aves".

III. LA IDENTIFICACIÓN CON EL ÁRBOL

Pero si el vuelo del pájaro desarrolla en su "caída" una imagen desrealizadora espacial que subraya como un trazo indeleble una vaga emoción místico-panteísta, veamos ahora, dentro de la misma temática inicial de "Inmersión" de que hemos partido, otro "procedimiento" de unión o fusión con la naturaleza. Es el que resulta de la identificación con el árbol, tema en el que insistiremos.

Fundamentalmente, dos expresiones ahondan en el poema esta identificación. Estas son: "Y vi tu sombra inmensa" y, así mismo,

"Y ceñí tu corteza estremecida". En este último ejemplo parecería que el *tú*, ese tú que registramos como signo de indicio panteísta por su carácter de invocación indefinida estaría realmente dirigido al árbol.

¿Pero qué árbol es este cuya sombra inmensa "moja de lirios encendidos la viva desolación de la montaña? Evidentemente que el poeta no pretende hablarnos de un árbol gigantesco, increíble, al que rindiese un extraño culto animista, aunque aquí las imágenes semejen una fantástica reminiscencia del mito de la dríada. Sin duda el *tú* con el que se le invoca se dirige propiamente a la Naturaleza, presentida en la intuición de la unicidad entre el todo y la parte, lo que puede apreciarse más claramente en este otro poema también de "Anfora":

> "Yo quería llorar o sentarme debajo de un árbol
> o prender en *tu* bosque la luz de mis aves,
> pero *tú* me enseñaste la luz de las lomas
> encendidas en dulces vestigios de fuego".

Es claro, por tanto, que el abrazo del árbol al que se refiere el poema no está dirigido al árbol, sino a esa extraña *inmensidad* que representa como develación de una nota espacial impresionante, precisamente porque sólo puede proceder de la propia intimidad del poeta, según se desprende del magnífico estudio de Bachelard sobre el tema de "La inmensidad íntima".

Por cuanto la inmensidad no está fuera, sino en nosotros mismos, en el citado ensayo se alude a esta relación entre el poeta y el árbol: "Contra el accidente de los límites, el árbol necesita que tú le dés tus imágenes superabundantes, nutridas por tu espacio íntimo, por ese espacio que tiene su ser en ti. Entonces, el árbol y su soñador, juntos, se ordenan, crecen". Y en otro lugar: "Los dos espacios, el espacio íntimo y el espacio exterior vienen, sin cesar, si puede decirse, a estimularse en su crecimiento".

Precisiones que concuerdan literalmente con el sentencioso poema de Rilke que el propio autor incluye en el texto.

> "Si quieres acertar la existencia de un árbol,
> invístelo de espacio interno, ese espacio
> que tiene su ser en tí. Cíñelo de restricciones.
> Es sin límites..., etc."

Sentencias metafóricas que aclaran muy bien la identificación a que nos referimos y el carácter simbólico del empleo del árbol en "Inmersión".

Lo importante en resumen para nuestro análisis es la evidente correspondencia entre la intensa desrealización espacial provocada por el sintagma "Y vi tu sombra inmensa" y la culminación de la intimidad emotiva en el poema.

Esta correlación entre espacio externo y la intimidad —tan profundamente estudiadas por Bachelard, y si bien con otra intención—, tiene en la poesía de Luz Pozo notabilísimos ejemplos. Aunque sin duda uno de los ejemplos más notabilísimos es el que hemos estudiado en la obra de Miguel González Garcés y que lleva por título "Árbol bajo la cúpula", al que remitimos al lector ya en otro lugar.

También hubiésemos deseado incluir completo, dentro de la obra de Luz Pozo que venimos comentando, el que lleva por título "Noche de árbol y espíritu" de "El vagabundo":

"Yo estoy en mí desde la noche en rama.
Fluyo en mí, igual que un río en tránsito,
incontenible, viva, renaciéndome,
poblando otras provincias con mi sangre.
Y no sé en dónde acabo, adónde llego,
cómo puedo encontrarme, con qué luces".

Y más adelante:

"¿Soy mi propia habitante o me invaden los árboles?
¿Hasta dónde es posible llegar con esta sangre?
Me siento tan inmensa, tan asombrando el mundo
como un mar y una noche, sucediéndose apenas".

Donde la sucesión e imágenes de la fluencia del río en tránsito incontenible expresa este desbordamiento del ser íntimo en la naturaleza, esta fusión que desrealiza los márgenes entre el mundo objetivo y el subjetivo en imágenes como —"Y no sé en dónde acabo, a dónde llego/cómo puedo encontrarme, con qué luces"—. Desrealización espacial igualmente incidente en un tipo de expresión místico-panteísta.

En este caso se trata de una imagen paralelística que relaciona la fluencia del río con el sentido de la expansión ascensional del árbol concurrentes hacia la nota final de la inmensidad.

Esta doble imagen aparalelística, se sintetiza a veces en una sola:

"Se conducen las selvas por la sangre".

Que resume el contenido del poema anterior: la propia sangre —la intimidad— fluyendo como un río incontenible que difunde el despliegue, el latido de la naturaleza.

Otros poemas igualmente representativos a este respecto pueden extraerse de casi todos sus libros. Por ejemplo, el poema "Árboles" de "El vagabundo"; que comienza:

"No hay nada tan feliz como los árboles
ni hay mano más antigua para el hombre.
Es preciso contar todas las ramas".

Y concluye:

"Tan sólo el vagabundo se sitúa,
la frente pura desde la corteza,
para que choquen pájaros celestes
contra la rama viva de su carne".

O bien, en "Alegría del dolor", del mismo libro:

"Este dolor me alegra como un árbol.
Me levanta a los pájaros, es tuyo.
Nace de mí como si fuera un hijo.
Me siento inmensa porque tú me dueles".

Donde la evidente nota panteísta aparece ya notoriamente centrada dentro de los límites de un sentimiento puramente humano, y por tanto, suficientemente alejada de aquella plena identificación de "Reconocimiento" de la temática de Dánae: "Sabrás quién soy/ ...Por las dulces ramas arqueadas de mis brazos".

En todo caso, la identificación con el árbol vemos que se verifica siempre en relación con una típica desrealización espacial, más o menos panteísta o idealista, pero siempre en función de una inconmesurabilidad que expresa la del propio sentimiento.

"Me siento inmensa porque tú me dueles".

O bien, la naturaleza de un sentimiento indefinido, panteísta:

"Yo estoy en mí desde la noche en rama./Fluyo de mí.../incontenible.../poblando.../Y no sé en dónde acabo...

Con la igualmente significativa conclusión: "Me siento inmensa.../como un mar y una noche, sucediéndose apenas".

IV. LOS SIGNIFICANTES DE "EVASIÓN"

Pero otro tipo de imágenes espaciales va a subrayar igualmente este sentimiento de la inmensidad que deja traslucir un contenido místico, trátese de un misticismo panteísta o puramente idealista.

Partiremos para su análisis de un poema de la primera época de "Dánae", como en el caso de "Inmersión", en que se advierte mejor la fijación de las imágenes en el inconsciente.

Se trata del poema "Evasión".

"Quiero evadirme de las montañas.
Donde haya hojas negras,
largas, y huela a lenta luna joven, allí iré.
Donde brote el silencio
en amplias fuentes vivas, elásticas, allí iré".

Indudablemente el poema expresa un sentimiento romántico, sentimiento que como es sabido puede estar arraigado a su vez en una vivencia místico-panteísta. Pero en el poema no sabemos qué nos extraña más, si el "lugar" del que quiere evadirse el poeta —las montañas, en plural— o el "lugar" al cual quiere evadirse, definido únicamente por la nota del silencio nocturno.

Se trata, por tanto, de una evasión de carácter "místico" suscitada, sin duda, por la contemplación de la bóveda nocturna como en el poema de Fray Luis de León: "Morada de grandeza/templo de claridad y hermosura/el alma que a tu alteza/nació, ¿qué desventura la tiene en esta cárcel baja, oscura?". Presente en toda gnósis mística, oriental, judáica o cristiana y que alcanza un rango filosófico en la obra de Plotino y Hermes Trimegisto.

En el poema de Luz Pozo este sentido aparece identificable en los últimos versos del poema:

"Las constelaciones colgarán absortas.
Mis manos hallarán la verdadera densidad en el vacío".

Y también:

"Flotaré sin músculo sobre la vida
y sobre la muerte".

Por los que evidentemente conocemos que se trata de la ascensión mística del espíritu hacia la región en que realmente "flotará" libre, libertado, más allá de la vida y de la muerte, y por tanto reproduce una intuición central a toda mística religiosa.

Ahora bien, la nota fundamental de la "ingravidez", constituye por sí misma en el poema una constante desrealizadora de índole espacial, ligada a los simbolismos de la ascensión y de los viajes extáticos tan admirablemente estudiados por Mircea Eliade en las religiones orientales como el taoísmo, el chamanismo y el yoga.

No nos extraña nada pues que en la misma obra aparezca un poema con este mismo título "Ingravidez":

"A veces no peso.
Sin alas que me alcen, tampoco la tierra me inclina,
el alma me flota como una cimera de brisa".

Referencias todas que acaban por aclararnos perfectamente el título de "Cita en el viento" y que suscita el recuerdo de algunos

temas pictóricos tratados por Chagal y concretamente el famoso cuadro de Kokouska "El torbellino de los vientos".

Otro tipo de expresiones afines revelan igualmente este profundo sentido de la desrealización espacial, introduciendo, por ejemplo, la nota de la invisibilidad, directa o indirectamente:

"Sólo sé decirte que estoy entre la brisa".

En la que la indeterminación del dónde, como fuerte desrealización espacial, intensifica e idealiza la emoción estética de índole amorosa.

Igualmente:

"Un largo clamor conmueve mis orillas".

Superpone y fusiona los planos objetivo y subjetivo gracias a este mismo tipo de desrealización. Asociando el movimiento de la ola al romper en la orilla a un largo clamor espiritual, consecuencia de la identificación del sujeto con esa misma orilla que se vuelve extrañamente plural, condicionada subjetivamente.

El procedimiento que venimos estudiando, no queda por tanto constreñido a la superposición espacial, —o de otra índole— estudiada por Bousoño. Por el contrario, abarca el procedimiento rebasándolo en extensión y profundidad significacional a causa de la naturaleza de este tipo de identificaciones, y a causa de la "desrealización" espacial consiguiente.

Por cuanto queda dicho creemos que queda explicado igualmente cómo esta "desrealización espacial" tiene su equivalencia en un profundo anhelo de idealización y libertad espiritual, tan propios de la emoción poética. Tal equivalencia vemos que puede constituir una clave para descubrir el sentido de la vivencia poética y permite no interpretar negativamente la desrealización en el sentido de "destrucción de la imagen del mundo" como algunos críticos interpretan el arte moderno y, entre ellos, Hugo Friedrich, en su "Estructura de la lírica Moderna". Dado que, como hemos podido comprobar, la destrucción de lo real, en arte, especialmente en el arte moderno, no es más que el aspecto negativo, residual, de la imagen positiva de la nueva realidad idealizada que el artista en su obra nos ofrece.

Como colofón de todo cuanto dejamos dicho y de esta equivalencia profunda entre "desrealización espacial" e idealidad en que tanto hemos insistido, reproduzcamos, por último un poema de "Anfora" titulado, también significativamente "La última palabra":

"Poder a bocanadas, *derogar los espacios,*
hacer de todos los aires una sola ascua
sujeta y derribada a nuestras plantas.
Mientras tú y yo somos la única estatua
sobre un inverosímil plinto de amor".

Donde puede verse clarísimamente cómo la intensidad del sentimiento amoroso exige para la fusión de los amantes —en una sola estatua simbólica—, es decir, en la eliminación del tú y el yo un poder *capaz* de "derogar los espacios", es decir, de aniquilar el espacio mismo como principio individualizador.

V. "EL MARINERO AHOGADO"

Examinemos, por último, una nueva modalidad de desrealización espacial en uno de los poemas más expresivos de "Cita en el viento".

En él vamos a descubrir un evidente empleo de la antítesis que dará origen a una serie en cadena de imágenes negativas, es decir, precedidas de una negación que cumple incuestionablemente una función desrealizadora espacial. Se trata del poema que lleva por título "Marinero ahogado".

Desnudo estabas con los peces.
Es imposible que hayas muerto.
Tú no vivías en la tierra,
los mares eran tu elemento.
Eres el dueño de la orilla.
El vigilante del misterio.
Humana piedra solitaria,
ya navegada, ya sin peso.

No hay hierbas dulces que te apoyen
acaecido en el secreto.
No tienes árboles, te mojas
en una conclusión de espejo.
No tienes pájaros, los peces
quieren nadarte mar adentro.
Vives ingrávido, navegas
hacia un inexplicable centro.
A tu cintura se han prendido
todas las rosas de los vientos.
Está la arena consolada
por tu dulzura de hombre muerto.

No tienes ya retorno. Duermes
en medio de un jardín ileso.
No ves las nubes ni los ríos.
Estás desnudo en el misterio.

Resulta evidente el empleo de estas imágenes encabalgadas que vienen precedidas de una negación o que la presuponen: Tú no vivias.../No hay hierbas.../No tienes árboles.../No tienes pájaros.../ No tienes ya retorno.../No ves las nubes ni los ríos.../etc.

No sé si habrán sido suficientemente estudiadas este tipo de imágenes que, para nuestro entendimiento, llamaremos imágenes negativas, dentro de una terminología afín a la del juicio negativo.

¿Qué papel desempeñan en el poema? ¿Por qué este uso aparentemente indiscriminado de las mismas?

Es claro que desempeñan la función de una antítesis: "Tú no vivias en la tierra/los mares eran tu elemento", poniendo en contraste para su resalte intencionado los dos elementos, tierra y mar. Unicamente que, en este caso, el procedimiento incluye la novedad de que "suprime" uno de los dos términos, es decir, elimina del entorno natural del personaje la posibilidad de que existiera en la tierra.

La antítesis con la negación desempeña por tanto una función "desrealizadora", en este caso diríamos "desnaturalizadora", puesto que del entorno natural del protagonista que centra la temática se suprimen, mediante estas sucesivas negaciones, los elemento "naturales" de referencia: las hierbas, la tierra, los árboles, las nubes, los ríos... Y se le arrastra así, levemente, sucesivamente, a una "región" en que se ha vuelto ingrávido —humana piedra solitaria,/ ya sin peso— y de la que se ha suprimido un suelo de sustentación, —no hay hierbas dulces que te apoyen— y por lo tanto lo que acontece bien puede acontecer en el secreto. Igualmente el espacio se equipara al espacio del espejo al "suprimir" los árboles. Por lo que, dentro de esta ingravidez —tan plenamente idealizada— el perso-

naje navega hacia un inexplicable centro (que ciertamente lo es en virtud de la falta de toda referencia a un entorno), pero que el lector sabe que es la muerte misma, caracterizada así, increíblemente como un "lugar" topológicamente dado en "el centro" de todas estas desrealizaciones.

Sólo así se explica la fuerza conclusiva, la extraordinaria "dimensión" poética que modifica la significación de los últimos versos, donde el sintagma "desnudo en el misterio" —que comenzó siendo casi una nota naturalista en "Desnudo estabas con los peces"— equivale ya a "sin nadie", "sin nada", por lo que se alcanza una íntima materialización del misterio en estos desplazamientos significacionales.

No creo que resulte una vez más necesario insistir entre esta equivalencia de la belleza del verso, su intensidad emotiva y su grado de desrealización espacial tan sistemática como inconscientemente elaborada.

Concluyamos este trabajo confesando que no hemos pretendido hacer una valoración puramente estética de la obra de Luz Pozo. De una parte, nos interesaba confirmar la tesis anunciada en el prólogo acerca de estas imágenes espaciales y, por otra, nos interesaba fundamentalmente señalar las invariantes de estilo a partir de estos análisis. Sin duda existen ejemplos de mayor belleza y logro poético a lo largo de su ya extensa obra, pero que acaso no nos servirían en igual medida para nuestro propósito.

No obstante, consideramos que el valor estético queda sobreentendido y puesto suficientemente de manifiesto a través del agudo sentido de la imagen y de la intensa emotividad que desencadena. La humana y entrañable hondura de su poesía trasciende los límites de una investigación como la presente, aparte de que, como es bien sabido, sólo indirectamente puede ser aludida la grandeza del sentimiento que motiva la poesía.

TOMÁS BARROS
La Coruña

A TRADUCCIÓN DA BIBLIA AO GALEGO

1. "A Palabra fíxose carne e púxose a vivir entre nós". Eis a gran noticia, a Boa Nova: o intre cenital da historia. A liturxia do Nadal descríbeo coa imaxen impresionante do guerreiro que salta dende o ceo, no fondo silencio da meianoite do mundo. Fica así ben subraiada a trascendencia da Palabra, que cai vertical sobre da humanidade: non ganancia do home ou pago do seu esforzo; senón don gratuito do Amor libre e insondable, regalo sempre inmerecido do Pai.

Pero a beleza da imaxen levaríanos a engano, e nós pervertiríamos o seu significado, si a reducíramos a esa soia dimensión. A verticalidade do salto encerra en sí a horizontalidade da historia; a trascendencia do don bota as súas raíces na inmanencia do amor.

Cando a Palabra aparece e se fai visible ten xa tras de sí un longo camiño. O camiño mesmo do home e do mundo. "Sementes do Logos" descubren xa os Santos Padres no comenzo da creación, Palabras do Logos —palabras da Palabra— son todas e cada unha das pronunciadas na Historia Santa. Todo é preparación. O universo e a historia vanse convertindo pouco a pouco no gran seo capaz a acoller e alumbrar a Palabra.

Xesús aparece cando "os tempos están maduros" e cumplidos. Nace do Espíritu, pero nace tamén "de muller". Foi precisa toda unha historia da salvación para preparar o "mundo" —aititudes, vivencias, conceptos, verbas...— no que El puidera tomar humanamente concencia de sí e da súa misión; o mundo a partir do cal os homes puideran comprender o seu mensaxe e seren relanzados ao "novo tempo", ao tempo decisivo da salvación.

2. Pero cecáis sea comenente empezar un pouco máis dende atrás para abrir a intelixibilidade do que vimos de decir.

A teoloxía moderna sabe que a revelación non é algo que cai de fora, "como un aerolito", sobre do home, allea ás súas preocupacións e á súa historia. Non, ela, que é "comunión e diálogo" de Deus con nós, nace entretecida coa trama mesma da nosa vida. Hoxe, pasado o xarampón da Teoloxía Liberal e do Modernismo, podemos decir —sin medo a reducila simplonamente a ser unha simple "efloración da concencia da humanidade"— que, mais que de fora, a revelación *nace de dentro,* suscitada, eso sí, pola gracia libre e amorosa do Espíritu.

A Palabra de Deus non é unha palabra que se nos dea feita, senón unha palabra que se nos *dá a facer*. O profeta, o autor inspirado non reciben un "dictado", como ás veces se pensa. O que reciben, inmersos na tradición do seu pobo, é unha capacidade especial —o carisma da inspiración— pra percibir a presencia viva de Deus na historia concreta que lles toca vivir. A presencia que está xa ahí dende sempre, transformando i "elevando" as raíces mesmas do ser do home; e a presencia creadora da Historia Salvífica, radicada

primeiramente en Israel, pero esencialmente aberta a toda a humanidade.

Ser transmisor da revelación non é, pois, re-transmitir un mensaxe que chegue xa feito, do esterior, á realidade do home; senón interpretar —e ao interpretar perfeicionar e promover— esa realidade no seu senso profundo e definitivo, tal como é determinado e "recreado" pola presencia divina. O profeta ten ollos para ver o que se lle escapa á ollada "natural": máis alá das apariencias e das deformacións do egoísmo, el descubre —re-vela— cál é a aititude de Deus para o home —amor salvador e non ausencia, indiferencia ou condenación— e, conseguintemente, cál é a situación do home frente a Deus i, en Deus, frente ao irmán e frente ao mundo.

Ese descubrir, ese re-velar, élle dado gratuitamente pola libre iniciativa do Espíritu; por eso decimos que *é Deus quen fala.* Pero tal descubrimento somente pode artellarse e chegar a espresarse a traveso da esperiencia, da refleisión, da palabra do profeta. Por eso é certamente Deus quen fala, pero *fala en palabras de home,* en palabras que saen da máis fonda interioridade humán.

Ora, a esperiencia profética ten lugar *dentro* dunha comunidade e *para* unha comunidade. Dentro dunha comunidade, porque somente nela puido formarse aquela base de refleisión, espiritualidade e palabra a partir da cal chega o profeta a realizar o seu carisma, é decir, a responder á iniciativa divina e artellala en palabra humán. Para unha comunidade, porque a súa esperiencia non o é esclusivamente del nin para el. O profeta abre un camiño que todos deben percorrer; ou porque no seu interior o que está a suceder no interior de todos e que, gracias a el, todos poderán ver dalí en diante; ou porque descubre no movimento da historia un senso a apropiarse ou unha tarefa a realizar —descúbrea el, pero descúbrea para todos.

Mesmo por eso a revelación non é unha *gnosis,* un saber abstracto para uns poucos iniciados ou privilexiados. É, pola contra, o desvelamento da presencia salvadora de Deus en toda a comunidade e dos seus designios sobre dela. A todos, pois, sin esceución, se destina e por todos debe ser apropiada —non propiamente deprendida— e realizada. Cada nova xeneración debe reconquistala: reconocerse nela e deixarse transformar por ela. Debe tamén, mediante os seus profetas, facela camiñar cara adiante: dexergar novas posibilidades e abrir máis amplos horizontes.

Tal foi o que se realizóu de modo privilexiado no pobo xudeu, o "pobo escolleito". Pero o que nel sucedía estaba animado dun segredo dinamismo, que o destinaba a toda a humanidade. Tratábase dunha *mediación,* esixida precisamente polo carácter histórico, é decir, real e auténticamente humán da revelación.

En Cristo o proceso chegóu á súa plenitude. Tras a longa xestación, a Palabra pode, por fin, ser alumbrada. Xa non se vai espresar somente a traveso da esperiencia humán. Ela mesma faise esa esperiencia. A carne do home, tras o longo e paciente entrenamento polo Espíritu, faise apta para soportar o peso do máis tremendo misterio: Deus faise home, a Palabra toma carne en Xesús de Nazaret. Por eso o que nel sucede sucede xa *para todo home*: para o xudeu e para o grego, para o escravo e para o libre, para o habitante do "primeiro mundo" e para o habitante do terceiro, para o contemporáneo dos Apóstoles e para o home da era atómica. A revelación de Cristo é a revelación de cada home, de cada época, de cada pobo...

3. Esa revelación, recapitulando nun todo as revelacións anteriores —formación do Canon— foinos conservada, nunha primeira traducción, pola Eirexa Primitiva: a Biblia. Traducción primeira que é fundamental e normativa, garantizada a súa fidelidade polo carisma da inspiración. Pero esa traducción debe ser ela mesma continuamente traducida: somente así poderá ir alumeando toda nova esperiencia humán e ser por ela apropiada.

Non foi casual que co nacemento das nacionalidades modernas xurdira tamén a necesidade de traducir a Biblia ás linguas vulgares, ás linguas nacionales. Foi como si os pobos se decatasen, por unha profunda e certeira intuición, de que somente así poderían traducir a revelación á súa nova e nacente esperiencia; ou, dito doutro xeito, de que somente así podían alumear e afirmar coa luz de Cristo o novo ser ao que nacían. Realmente as nacionalidades europeas terían ficado sin alma cristián, si a Biblia non tivera sido traducida ás súas linguas e, mediante elas, á súa nova esperiencia.

Pero non todas tiveron igual sorte. Nacionalidades houbo que deron forma definitiva á súa lingua na traducción da Biblia: tal foi o caso de Alemania. A meirande parte, polo menos afiaron nela as súas aristas léxicas e afondaron as súas capacidades espresivas do espiritual. Unhas poucas, finalmente, foron menos afortunadas.

4. E aquí chouta, unha vez máis, dende un novo ángulo, a inmensa traxedia de Galicia. Para ela soou tarde a hora da traducción. Presa na súa dependencia política e víctima xa do proceso de despersoalización espiritual, Galicia non traducíu a Biblia á súa lingua —que tan ben preparada fora, nembargantes, polos nosos troveiros e xoglares— e, polo tanto, non a puido incorporar axeitadamente á súa esperiencia espiritual.

Son necesarios moitos séculos de rutina e moitos estratos de alienación cultural para que remanezamos tan insensibles a este *símbolo terrible* do noso destino coleitivo: Galicia non traducíu a Biblia ao galego. A eirexa galega —víctima tamén ela do destino do seu pobo— aínda non caéu na conta da inmensa traición que esto supón frente á súa misión. Coa súa pasividade, coa súa falla de iniciativa, coa súa desidia para unha auténtica conversión evanxélica, a nivel dos prantexamentos radicales, estivo privando ao pobo galego da *súa* alma cristián. Leva séculos alimentándolla coa traducción dunha traducción. Non se decatóu de que en lugar de darlle a dixerir a pura esperiencia de Cristo, ofrécelle unha especie de plato requentado, a esperiencia xa dixerida por outro pobo (que é excelente para este e que podería, sin dúbida, axudar ao seu, si lla dera *ademáis* da propia; pero que é semente de confusión e inautenticidade cando lla sirve soia, *en lugar da* propia).

Ben sei que andan mesturados moitos factores culturales, que non fan nada doado de percibir o verdadeiro rosto da situación e que incluso remedia certos aspectos do mal. Pero tamén estóu convencido —e cada vez máis— de que a estructura fundamental da situación sigue sendo *ouxetivamente perversa,* e que está a producir danos enormes ao espíritu do noso pobo; moito máis terribles e irreparabels, por desgracia, do que moitas frases tópicas e moitas ideas superficiáis siguen tratando de ocultarse e de ocultar.

Ben sei tamén que non todo se solucionaría polo mero feito de traducir a Biblia ao galego. Mais, estóu seguro de que eso sóio faría moi pouco ou casi nada; e que incluso podería convertirse nunha

enorme trampa filistea, si fora utilizada para acalar a mala concencia: como xa temos traducida a Biblia... Por eso falaba antes de símbolo, e podería falar igualmente de síntomas, círculo vicioso de causa-efecto...

Trátase, nefeuto, dunha *distorsión de conxunto,* que únicamente con decisións de conxunto pode ser endereitada. O que pasa é que a Biblia constitúie un punto clave e neurálxico dese conxunto. Por eso nela se fai máis patente e agudo o problema. Que a eirexa galega como tal non se propuxera hastra agora, con eficacia e xenerosidade, a tarefa de traducir a Biblia á súa lingua, estoupa como unha bengala na noite pecha dos prexuicios: de súpeto fica iluminada a ambigüedade radical na que vive.

En realidade sucede que é o Cristianismo mesmo o que non foi nunca axeitadamente traducido ao galego. Non houbo aínda, polo tanto, unha auténtica apropiación da revelación salvadora: esa que agroma ao contacto coa palabra inspirada dende o fondal orixinario da esperiencia de cada pobo e que encarna nas verbas, na sintaxis, nos xiros, no tono... E, na medida en que esto aconteceu, máis que unha revelación, comunicóuselle ao pobo galego unha *gnosis,* é decir, un saber abstracto i, en definitiva, alleo á súa máis íntima intimidade. ¿Cómo podemos aínda ficar satisfeitos coa nosa "cristianización" de Galicia?

"Fálalle, fálalle ao corazón do meu pobo", gridaba Yahveh polo profeta. I ese grido amósanos toda a grandeza e toda a esixencia da revelación. Ao corazón hai que chegar. Pero ao corazón do pobo galego, ao que se dí corazón, moito me temo que aínda non lle chegóu a Boa Nova. Cando se rompe a tona da rutina, cando se ten un mínimo de sensibilidade espiritual para asomarse a este abismo, ábrese todo un mundo de presentimentos tráxicos e de luminosas espranzas.

5. Destas, mesmamente, é das que agora quixera falar un pouco. Elas son a outra cara da moeda. O caso da Biblia resulta simbólico tamén na direición positiva. Nunca fallaron intres e puntos nos que a esperiencia galega tencionóu de apropiarse auténticamente a revelación. A palabra que, según o Deutero-Isaías, é como chuvia fecunda que nunca torna valeira ao ceo de onde caéu, tiña que agromar aquí e acolá na sementeira da nosa terra. Non podía estar tampouco ausente da leira da traducción bíblica.

De todos son ben conocidos os esforzos que derradeiramente se veñen facendo. Os *Evanxelios,* traducidos por M. Espiña-S. Morente, e os *Salmos,* por I. A. Estravís, constitúien a mostra máis patente i estendida. M. Casado Nieto e M. Vidán publicaron en revistas (o primeiro incluso en libro e ten inédita unha amplísima obra) traduccións parciáis ou totáis de libros particulares. Varios somos os que temos feitas traduccións dalgún libro, que están sin publicar.

Mas o esforzo —moitas veces o sacrificio xeneroso— que supuxeron todos estes traballos, ficaba gravemente eibado por culpa de dous factores principáis: a falla dun plan de conxunto suficientemente apoiado e a falla da preparación científica desexable ao estaren feitos por xente non especializada. Por fin, ambos factores parecen definitivamente eliminados. Unha editorial, SEPT, en contacto coa xerarquía galega —á que dende aquí pediríamos o máisimo apoio e interés, pois en realidade ela debera ser a promotora— decidéuse a afrontar a tarefa de conxunto. I esta vai ser realizada esclusiva-

mente por especialistas —algún, como Angel González Núñez, de reconocida sona internacional— en Sagrada Escritura, apoiados, no aspecto lingüístico e literario, por un equipo de literatos e lingüistas. O único punto aínda relativamente escuro —a financiación— parece estar en boas vías de arreglo.

A traducción da Biblia ao galego parece, pois, definitivamente unha realidade á man do próisimo futuro. Si fixemos preceder a noticia dunha introducción relativamente longa e densa, foi para salientar a trascendencia do feito: un auténtico acontecimento espiritual, que desborda amplísimamente, cara ao fondo e cara adiante, a simple crónica xornalística. Coido que, tanto dende o punto de vista da fe —que é neste caso o fundamental—, como dende o punto de vista cultural, debe espertar o interés e, no seu caso, a colaboración xenerosa, de todo galego.

A semente está no ar. Agora compre que non falle a espranza. A espranza activa i eficaz, que pode aínda facer frolecer, como o de Sara, o vello seu dunha terra á que casi sempre lle chegan tarde as promesas.

ANDRÉS TORRES QUEIRUGA
Santiago

ENTRE O SÍ E O NON

...entre o sí e o non anda iso que eu son...
(X. L. Franco Grande, *Entre o sí e o non*)

Entre a vida e a morte, entre a sobrevivencia e a extinción, anda iso que nós somos, a nosa nación. As mensaxes agoniantes e os berros de vida abrouxan o noso eido, estromban nos seus valados e van ter á sensibilidade dolorosa do poeta, que nolos volta artellados e significantes pra entendermos o destiño que nos compre.

A laboura do poeta é inconscente, pero certeira. Bota fora o que lle pide o corpo e descóbrenos as nosas raiceiras máis fondas. No seu libro de poesías Franco Grande fálanos, atraveso de sí, da nosa concencia coleitiva, apousada, encallada nun con do fondal, escorada i eibada dunha eiba secular. Ese ser morno, meio adurmiñado, que nós somos, está volto pra dentro, choído, alleado. Alí embaixo, alí onde non hai espazo nin tempo, alí é onde atoba o que nós somos. Debaixo dunha furna morna, debaixo dos pousíos máis fondos, alí está eibado o noso proiecto vital, aquilo que aínda non somos pero que gorentamos ser, a garantía do noso ser diferenciado, a teima feroz de querer abrir abeiro por algures, e ser nós.

Ás veces vólvome unha agarda longa,
un debecer por algo que presinto,
por algo meu que non se sabe ben...
¿Qué puido ser o que eu perdín antonte,
iso que falta aínda
pra que atope o eido meu en min?...

...e todo canto eu son quixera abrirse,
romper un linde ou algo que me estrolla...

Debaixo do peso xigantesco do noso fracaso histórico o poeta sinte a presión que estrolla a concencia coleitiva, o arrombamento da nosa nación no espazo e no tempo, o alleamento e o espallamento dos seus fillos polo mundo. Fáltalle endereitarse ao espiñazo. Entramentras, unha eiba insidiosa maldí cada impulso:

E sempre comigo
unha derrota que me pesa enriba
ao ver que foi en van
o meu esforzo por chegar de todo...

...Algo me asina, algunha cousa levo
que escora canto eu son...

...levo unha ausencia de algo meu comigo,
unha eiba que me escora...

Algo levamos, partido, dentro da nosa nacionalidade. Levamos unha partición e unha anexión territorial. Algo escorou a nosa independencia política deixándonos tolleitos; levamos dentro a frus-

tración da nacionalidade. E cando estamos máis perto de dar ca chave do noso choemento esbárasenos i eslúesenos, e vaise á outra orela.

Eu ando a ver nas miñas horas longas
qué cousa pode ser
esa que se me vai,
iso que esbara, volve, vai e ven...

...Qué lonxe sempre vai de min aquilo
que eu quero dar por meu,
iso que case teño e nunca atopo
e sempre se me vai!

É a determinación, individual e coleitiva, de xogar a fondo a carta do noso destino, que nos vai e nos ven coma un trallazo, i esmorece nun proiecto frustrado.

O poeta percebe ao dereito os sináis desesperados que cruzan a cotío o eido noso. E non pode saber, ao sufrilos, se son berros de morte ou de vida que se está a facer. El é testemuña terríbel do que nos está a pasar; empréstanos o seu espello pra nos esculcarmos nel. E faise así poeta representativo da nación, está presente no seu debaterse por desbotar esa eiba que nos tolle.

E cando o poeta sae fora, ao seu adro, abócase con algo que sempre estaba alí:

Muiño da Pontenova
camiño de Vilameán;
a Ponte de Sabordelo
no Regueiro do Penal...!

A emoción salvadora da toponimia: a lingua e o sentimento da terra, bases fortes do galeguismo, garantía da sobrevivencia como pobo diferenciado. É que a toponimia acocha na súa eufonía as raizames máis fondas da lingua, i entre os topónimos, coma entre as xunqueiras, abrolla gurgullante o sentimento da terra. Xurde así unha idea salvadora de Galicia, entre a lingua e o sentimento da terra, idea que abre o engruño e quita a eiba:

E digo unhas palabras de esconxuro
i entón algunha cousa
se me estremece dentro
e todo canto é meu se pon á espreita:

Outeiro da Bandeira,
presas do Penal, costa de Lubián,
xesteiras do Picoto,
Maceira, Fradería, Salgueiró...

O esprito humanizador do poeta vai voando así mainiño sobre os nomes case sagros que mentan a nosa terra, e parece que pousa na pola dun carballo, nun outeiro, pra dexergar connosco os lugares que nomearon os nosos devanceiros, deitando neles a seiva do idioma que nos dá continuidade; transmítenos o alento que nos chega deles atraveso del. E por iso mesmo, logo de compartillar connosco a eiba que nos tolle, ábrenos deste xeito á espranza.

CARLOS DURÁN
Londres

DÍA DAS LETRAS GALEGAS, 1974

O "Día das Letras Galegas" —ese 17 de maio no que se festexa dalgún xeito o noso rexurdimento— tivo a súa edición un ano máis. E vai xa unha ducia deles.

Temos a ledicia, fondamente sentida, de non poder dar noticia comprida de todos cantos actos foron celebrados arredor desta data, que no presente foille adicada a Xohán Vicente Vigueira. Os xornáis, normalmente, adicaron páxinas e hastra números estraordinarios a esta conmemoración. As emisoras de radio, polo regular, adicáronlle espacios de man tenta. En infinidade de centros docentes —dende Escolas de E. X. B. até Universidades— realizáronse actos diversos en relación con este día. A maioría das librerías do país, e algunhas de fora, arranxaron escaparates especiáis con libros galegos. Nas asociacións culturáis e os centros galegos onde se respira algún ar de galeguidade non se pasóu sin festexar as nosas letras...

Veleiquí a proba de que esta conmemoriación ten pulo de seu.

Na Cruña, a *Real Academia Gallega* editóu unha "Escolma de traballos" de Xohán Vicente Viqueira, realizóu unha ofrenda froral no xacigo déste, en San Xoán de Ouces, e celebróu unha xuntanza estraordinaria no paraninfo do Instituto Eusebio da Guarda onde pronuncióu unha conferencia encol de Viqueira o académico Ramón Piñeiro López; a Agrupación Cultural *O Facho* fixo público o fallo do seu tradicional concurso de contos pra nenos e de nenos, no que resultaron primeiros premios o escolante Xoán Babarro González e a rapariga Susana Antón Mandiao, ademáis de orgaizar unha velada de evocación do Viqueira, xunto coa presentación do libro "Gallego, 3" por Antón Santamarina, dentro do tamén tradicional curso de galego que apadriña cada ano esta sociedade; *Radio Nacional de España,* en colaboración con *O Facho* adicóulle a este día un programa especial de espacio radiofónico "Da terra e dos tempos". En Ferrol, o *Instituto Femenino* orgaizóu unha esposición de revistas e publicacións galegas xuntamente cunha conferencia a cárrego de Ramón Piñeiro que falóu alí de "Xohán Vicente Viqueira e as Irmandades da Fala". En Fene, tivo lugar unha *Semá das Letras Galegas,* con esposición de libros e artesanía galegos, conferencia de Manuel Espiña Gamallo, actuación da coral "Cantigas e Agarimos" a máis doutros actos. En Santiago, a *Universidade de Compostela* convocóu un concurso de traballos sobre a obra de Xohán Vicente Viqueira, acadando o premio correspondente Xavier Rodríguez Barrio; a *Delegación Universitaria do Patronato Rosalía Castro* levóu a orgaización dunha conferencia na Escola de Formación do Profesorado de E. X. B. onde Valentín Arias tratóu da "Escola rural en Galicia"; esta mesma delegación e máis as agrupacións culturáis *O Galo* e *O Eixo* armaron postos de venda de libros galegos nas rúas santiaguesas. En Lugo, o *Club Valle-Inclán* conmemoróu esta data con conferencias no Banco de Bilbao a cárrego de Eduardo Blanco-Amor e Xosé Manteiga Pedrares que falaron, res-

pectivamente, de Castelao e de Viqueira, e aínda con representacións teatráis no Círculo de las Artes polos grupos "Rosalía de Castro" e "O Facho"; *Radio Lugo* adicóulle un programa especial do espacio "Galicia sempre". En Ribadeo, a Agrupación Cultural *Francisco Lanza* presentóu un volume, editado por "O Castro", con traballos debidos a Francisco Lanza (Falan os de Ribadeo, O ensino en Ribadeo dende o século XVI ó XIX, Ribadeo baixo o señorío dos seus condes). En Viveiro, a Asociación *Sementeira* levóu a termo un concurso de contos e poemas en galego entre rapaces e máis unha conferencia de Valentín Arias. En Sarria, a Asociación *Meigas e Trasgos* realiza un concurso de traballos na nosa lingua —encol da vila aquela e sobor da Literatura Galega— entre escolares da comarca, e máis tamén unha conferencia pronunciada por Flora Veiga Aldariz. En Ourense, a Agrupación Cultural *Auriense* artella unha mesa redonda sobor da "Narrativa galega" con participación dos escritores Blanco-Amor, Méndez Ferrín, Carlos Casares e Lois Dieguez, orgaiza unha conferencia de Pilar Vázquez Cuesta que trata o tema "Presente e futuro da lingua galega", e un recital de cancións a cárrego de Miro Casabella; a Agrupación *Breogán* orgaíza igualmente un recital de cancións a cárrego de Benedicto e Bibiano con conferencia de Xesús Alonso Montero encol de "Problemática dalgunhas linguas sin estatuto oficial". En Ribadavia, a Asociación *Abrente* falla o concurso de teatro na súa segunda edición, no que resultan premiados Manuel Domínguez Quiroga e Anxeles Penas coas obras "A tola xuiciosa" e "A volta de Edipo", respectivamente, e fai posible a súa segunda mostra de teatro galego, con participación dos grupos "Teatro Circo de Artesáns da Cruña", "Escoitade", "Candea", "Instituto Mixto de Villalba", "O Trasno", "Martín Códax", "Histrión 70", "Rosalía de Castro", "Ditea", "O Facho", "Keizán" e "Auriense". A Rúa de Petín, a Agrupación *Os Cigurros* levóu o cantante Miro Casabella. En Pontevedra, a Asociación *Amigos da Cultura* festexa a data cunha conferencia de don Ramón Otero Pedrayo que fala da "Siñificanza do Día das Letras Galegas e do pensador e poeta Viqueira". En Cambados, no colexio nacional de E. X. B. *Magariños* celébrase unha esposición do libro galego e Ramón Barral Andrade fala sobor de "Algúns caracteres da economía galega actual". En Vigo, a *Asociación Cultural de Vigo,* entre outros actos, leva a termo un recital poético polos autores Darío Xohán Cabana e Salvador García-Bodaño, a máis dunha conferencia encol de Viqueira no Auditorio da Caixa de Aforros desta cidade a cárrego de Xosé Luis Méndez Ferrín; o *Banco de Bilbao* e a *Asociación de la Prensa* apadriñan unha conferencia de Eduardo Blanco-Amor no Círculo Mercantil e Industrial; no *Colexio Universitario* fala Xosé Manuel Beiras e espóñense libros galegos; a *Editorial Galaxia* publica unha semblanza de Viqueira e mostra da obra diste. O *Teleclub de Coruxo* convoca un novo concurso de contos entre os escolares vigueses. En Moaña, o *Ateneo* daquela vila sal á rúa con postos de venda de libros galegos. En Betanzos, celebróuse este día cun acto orgaizado conxuntamente polo Axuntamento, o Instituto Técnico de Ensino Medio e a Coral Polifónica daquela cidade.

En Salamanca, a *Universidade* orgaíza conferencias dos profesores Carlos-Peregrín Otero e Constantino García. En Madrid, no *Centro Gallego,* interveñen os oradores Xosé Ramón Fernández-Oxea e Dionisio Gamallo Fierros. En Barcelona, o *Centro Gallego* espón libros relacionados con Galicia, Manuel Casado Nieto dirixe

un coloquio encol de "A xeneración Nós na cultura galega" e Xosé Manuel Beiras desenrola unha conferencia sob o tíduo "O atraso económico de Galicia"; pola súa banda, na *Asociación de Amigos das Nacións Unidas* dá unha conferencia sobor a "Vida e Obra de Xohán Vicente Viqueira" Xosé Luis Méndez Ferrín. En Baracaldo, a *Casa de Galicia* espón libros galegos. En Puerto Rico, a *Universidade de Mayagüez* orgaíza un estenso programa de actividades co gallo de festexar as nosas letras, con conferencias encol de diversos temas relacionados con Galicia, sesións de audiovisuáis informadoras da realidade galega, espacios na radio e a TV adicados á esaltación dos valores galegos e mostra bibliográfica atinxente a Galicia.

Ben sabemos que non podemos ser esaustivos neste intento de relacionar dalgunha maneira os actos máis destacados que tiveron lugar o ano presente arredor do "Día das Letras Galegas", e ben que o sentimos. Pregámoslles disculpa aos orgaizadores daqueles que non foron citados porque hastra nós non chegóu conocemento dos mesmos. Cecáis en números sucesivos podamos ampliar esta información. Que ela, por veces, chéganos tan sarodia como é o caso do *Patronato da Cultura Galega,* en Montevideo, que o ano derradeiro celebróu ben compridamente este "Día" —con disertación de Rodolfo Prada encol de Lago González, entre outros actos— e de cuia conmemoración hastra este intre, aínda non tiñamos dado a nova.

HISTORIA DE GALIZA, III. PREHISTORIA, por Florentino L. Cuevillas. "Addenda" de Xesús Taboada Chivite [1]

Dende o ano 1929 non contaba a bibliografía galega cun "corpus" no que se recollera toda a nosa pre e proto-historia. Aquél lúcido traballo *Os oestrimnios, os saefes e a ofiliatría en Galiza* (E. López Cuevillas e F. Bouza Brey, "Arquivos" do Seminario de Estudos Galegos III, Santiago, 1929), foi durante anos e aínda hoxe seguía a ser verdadeiro manual da nosa prehistoria. Agora deixóu paso, no que a obra de conxunto se refire, ao III tomo da monumental *Historia da Galiza*, tiduado *Prehistoria* e tirado do prelo por "Ediciones Galicia" de Buenos Aires no 1973. A autoría é do meirande esculcador do noso pasado remoto, Florentino López Cuevillas, con unha "Addenda et corrigenda" dun dos seus predilectos discipres, Xesús Taboada Chivite.

O voluminoso tomo, 651 páxinas, recolle todos os materiáis e conclusións centíficas da nosa prehistoria deica o ano 1952, data da redacción de Cuevillas, e na "addenda" axúntanse as investigacións deica o ano 1966. A síntesis exposta, hastra este derradeiro ano, é sin ningunha dúbida magnífica e tamén compreta. Nela podemos decir que están apreixoados todos os conocimentos que encol da nosa prehistoria tíñanse ceibado no intre. Malia o grande retraso na publicación. Dende o 1966 deica o 1973 son abondos anos pra unha cencia, coma a que nos ocupa, da que poderíamos decir que cáseque anda en constante mutación. Os mesmos Cuevillas e Taboada diron ao prelo posteriormente traballos que unhas vegadas amprían, outras confirman ou modifican, as tesis expostas no tomo.

As novas técnicas que intelixentemente siñala Taboada no comén da súa "addenda" como "arela dun futuro prometedor" teñen xa entre nós cabida. Algunha datación carbonométrica, análisis polínicos, espectrográficos de metáis e cerámicas, etc., veñen a darnos un meirande senso de profundidade nos estudos do noso pasado. Por outra banda as recentes investigacións, levadas con riguroso método moderno, i avaliadas polas técnicas auxiliares son xa foula que engadir ao que tiñamos dende 1966.

Os estudos sober do paleolítico ampriaron as nosas perspectivas sober deste intre cultural. A descoberta de toda unha "facies" epipaleolítica ven encher un período inantes valeiro. Os diversos achádegos nos megalitos enriquentaron o panorama desta importante cultura. Os traballos sober da nosa particular arte supestre e megalítica situaron nunhas coordenadas precisas a sua investigación. A metalurxia do bronce ofrece hoxe menores dúbidas e varios traballos arqueolóxicos, linguísticos i epigráficos, veñen darnos confirmación a problemas do mundo castrexo.

Algunhas destas modernas investigacións débense a distinguidos especialistas alleos, outras a institucións xa de raigaña no pais.

Non embargantes, a importancia da Prehistoria de Cuevillas é inestimabel, coma todos os seus traballos, e mais, seguindo a Taboada "...o valor do

[1] Editorial Nós. Buenos Aires, 1973.

traballo de Cuevillas estriba en que fica en pé todo o fundamental que il escribíu, e aínda afiúzan e corroboran as súas tesis, as modernas investigacións avaladas con recentes descubertas".

O tomo encétase cun capíduo adicado á "Edade da pedra lascada" no que pasa revista ás investigacións e teorías dende inantes do 1942 deica o ano 1952. Examínanse os achádegos de pezas paleolíticas, a súa repartición i o problema do chamado asturiense galego, fundamentalmente dende un punto de vista tipoloxista e xeolóxico. A síntesis enfiada nas vellas investigacións —Breuil, Zbyszewsky— é perfilada cun senso máis moderno por Taboada quen ampría a distribución dos úteis e fai uso dos traballos de Jordá encol do asturiense e de Aguirre e Butzer nas Gándaras de Budiño, pra tirar as cronoloxías.

No segundo capíduo desenrólase "A edade megalítica". Nel podemos distinguir dúas partes ben definidas. Dunha man unha descriptiva e doutra unha de síntesis teórica.

Na primeira analiza os xacimentos, número, situación, mensuras i estructura dos megalitos e logo estuda os diversos axuares neles asoellados e nas sepulturas non tumulares. Pasa revista ao problema dos lugares de habitación, pra entrar deseguida na segunda parte na que espón as característica máis asiñaladas da nosa cultura megalítica deica estabrecer con sólidos esteios o grupo dolménico do norde do río Douro i as súas relacións con outras áreas, fundamentalmente a atlántica. Finda o capíduo cunhas interesantes conclusións a maior parte delas vixentes. En canto á cronoloxía do noso megalítico espón as datas en voga no intre noutras zonas da península e recunca o caracter primitivo e non dexenerado dos enterramentos e dos axuares. A perspectiva desta cultura é compretada por Taboada engadíndo os materiáis reunidos a partir do 1952 e recollendo as distintas tesis sober da orixe e cronoloxía emitidas pra o mundo megalítico en xeneral.

O terceiro capíduo intégrase con "O cobre e o bronce" distinguindo o autor dúas épocas culturáis e cronolóxicas. Analiza na primeira as súas características, os distintos materiáis e os seus paralelos arqueolóxicos, estabrecendo tres focos fundamentáis de infruxo: o da cultura de Alcalar, o da argárica e o do círculo bretón. A cronoloxía asignada pra esta primeira época é contemporánea á da cultura de El Argar, citando as datas que pra esta deu Bosch, con un comenzo no 2100, Pericot no 1700 e Santa Olalla no 1500 inantes de Cristo.

Na segunda época aílla dúas fases cronolóxicas sucesivas. A primeira tipifacada cáseque excrusivamente polos machados de tope ou talón, intre no que a metalurxia galega exerce unha preponderancia na península e a segunda na que son formas adoito os machados de alvado e diversas xoias, das que son senlleiras as do tesouro de Caldas de Reis. Neste intre a anterior preponderancia desprázase, asegún Cuevillas, ao Sur. O fin desta segunda época cífrao arredor do século VI inantes de Cristo. Na "addenda" de Taboada expóñense as varias teorías sober da cronoloxía da edade do Bronce da península, compretando as listas de achádegos en amos períodos dende a data da redacción de Cuevillas.

No coarto capíduo estúdase a arte rupestre, agrupando os variegados motivos inscultóricos en vintesete apartados. Siñálanse as súas características, a súa distribución xeográfica i os seus paralelos, retomando ideas xa anteriormente expostas e tentando estabrecer os puntos da orixe dos nosos típicos petroglifos. Asín pra os zoomorfos, as espiráis e as combinacións circulares percúrallo no mesmo occidente pontevedrés. Sin arriscar unha detallada cronoloxía asignada ás combinacións circulares i ás espiráis a un bronce avanzado e coida a algúns zoomorfos esquemáticos como producto da edade do Ferro.

Remata o capíduo cunhas curtas precisións sober do significado relixioso destes petroglifos.

Pola súa banda Taboada desenrola as diversas teorías encol da orixe de algún dos tipos característicos da nosa arte supestre, seguindo neste extremo os traballos de Sobrino Lorenzo e recolle xa as primeiras opinións de Anati sober da seriación cronolóxica das insculturas. Taboada abonda na datación exposta por Cuevillas de levar ao Bronce en térmos xeneráis aos nosos pe-

troglifos. Remata este capíduo comentando algunhas das moitas interpretacións dadas pra esta arte e completa a longa lista de estacións apuntada por Cuevillas.

O derradeiro capíduo, o máis ampro con moito, está adicado á cultura castrexa i é cecáis a parte do tomo máis elaborada. Estructúrase en vinte apartados nos que se van estudando amiudadamente as fontes literarias sober do mundo castrexo, o súa ergoloxía, a etnografía, as formas sociáis i económicas i a relixión. Do máis outo interés son as tesis encol das características diferenciáis da cultura castrexa dentro do marco de outras culturas veciñas da época do Ferro, características que lle imprimen unha baruda persoalidade.

Polo que fai á súa cronoloxía mantén Cuevillas a idea dun comén non posterior ao século VI inantes de Cristo e un desenrolo prenamente indíxena deica o século II inantes do cambio de era, pra, a partir desta data, deixar paso a intres de influxos alleos, deica rematar co esmorecemento da autóctona cultura polos aruxamentos románs ao fio do século IV despóis de Cristo.

Compre salientar o epígrafe adicado á etnoloxía da cultura castrexa, dediante de todo o que atinxe á filiación étnica dos pobos que neste intre habitaban o país. Eiquí Cuevillas mantén a súa vella tesis da proxenie céltica dos grupos invasores, ademitíndo a existencia de outras xentes que por mor do desprazamento, dende máis alá do Rhin, achegaríanse a aqueles. Mantén tamén a importancia dos grupos referidos en base ao que el chama "celtización xeral de Galiza", pro nin obstante coida que o fundamental da persoalidade da nosa cultura castrexa, non temos que percuralo no pobo invasor, senón no invadido, sober de cuia natureza étnica Cuevillas non arrisca ren.

Na "addenda" temos unha magnífica posta ao día das distintas investigacións e traballos encol das fontes literarias, lingüísticas e das diversas exploracións arqueolóxicas efectuadas dende o ano 1952.

Cada capíduo vai seguido de abondosa bibliografía, novedade importante, inexpricabelmente nos tomos anteriores da "Historia da Galiza" non se incluíu, posto que é do mais outo valor pra todos os estudosos que se acheguen ao pasado máis remoto do país.

Polo que fai ás ilustracións temos que sinalar dúas fallas ben importantes. A escasa calidade dos fotograbados e o incluílos en líña e sober de todo a anárquica colocación das ilustracións que maiormente non se corresponden cos capíduos respectivos. Falla, ésta, soio imputabel aos editores. Manca tamén que cada capíduo non vaia acompañado de mapas nos que se recollesen a distribución xeográfica dos achádegos, de suma utilidade, e un índice alfabético xeneral.

Pesie a estas obxecións non nos resta máis senón que salientar a importancia pra a cultura galega deste tomo i agardar con impacencia a continuación desta monumental *Historia da Galiza.*

MANUEL CARLOS GARCIA MARTINEZ

FR. MARTIN SARMIENTO, TESTIGO DE SU SIGLO, por José L. Pensado [1]

Arredor da laboría intelectual do P. Sarmiento está xurdindo unha riola de estudos históricos, críticos e lingüísticos, esculcadores dos seus tesouros inéditos e crarexadores do contido que os singulariza. O feito é máis de notar porque deica agora a bibliografía encol do esgrevio polígrafo non era, de certo, abondosa. Sorprende, porén, que unha figura de tan fonda significación no seu tempo se mantivese meio escurecida ao longo dunha chea de décadas. Craro está que, en parte, esto podería explicárese pola incorrexible teima do gran "ilustrado" de se opoñer a que se publicasen os seus escritos.

Seña como for, hoxe emprincipia a revelarse en fondura a persoalidade e

[1] Discurso pronunciado en la solemne apertura del curso académico 1972-1973. Salamanca, 1972.

máis a obra de Frai Martín. Unha das razóns determinantes da pescuda que encol do Mestre bieito anda a se realizar arestora cabería atribuirlla, quezáis, ao atractivo que xa en vida exerceu sobre investigadores, naturalistas i estudosos da literatura. Pero, principalmente, a que o seu saber, a sua curiosidade intelectual e as suas predicciónes lingüísticas deron pé e seguirán dándoo —a medida que se vaian conocendo axeitadamente os seus manuscritos— a traballos de interpretación e de eséxesis.

O Prof. Pensado Tomé é nestora un dos máis afervoados devotos das ideas e do pensamento do sonado frade, e, sin dúbida o conocedor máis caracterizado e solvente da súa producción cultural. Resultado dun labor pacente, riguroso e de profunda valencia científica, son as edicións críticas: *Colección de voces y frases gallegas, Catálogo de voces y frases de la lengua gallega, Los estudios gallegos de Sarmiento: su estructura, Fray Martín Sarmiento: sus ideas lingüísticas, e Discurso apologético por el arte de rastrear las más oportunas etimologías de las voces vulgares.*

No discurso académico que o xoven romanista pronunciou na Universidade de Salamanca co tíduo de *Fray Martín Sarmiento, testigo de su siglo,* o Prof. Pensado prescinde, por un intre, da súa adicación lingüística, pra analizar a obra poligráfica do prestixioso monxe do dezaoito. Afirma asi, de primeiras, que a obra de Sarmiento ven ser un fidelísimo espello no que se teñen reflexado todas e cada unha das discusións do seu tempo. Nese senso, o discurso resulta unha "escolma viva" da visión sarmentiana da España da época. Unha visión na que trasloce a fonda dór e a preocupación que marcaron a existencia do frade; e, asemade, o eco directo do pobo co que decote estivo en contacto, e o dos cortesáns cos que discutía na sua cela.

Pensado Tomé vai poñendo de evidencia as notas singularizadoras da figura do P. Maestro: A sona que tivo en vida, ou se víu arroupada porque a sua obra era complemento e defesa da de Feixóo, ou tivo que proceder dos catro amigos que ían falar con el á sua cela. Noustante, esa sona perdurou aínda despois do seu pasamento, e foi daquela cando comezaron a se publicar algúns dos seus escritos. De todos xeitos, a rexa persoalidade do humilde frade, pesie a ter decorrido dous séculos dende a sua morte, sigue sin ser estudada a fondo. Porque a fidelidade de reprodución e impresión dos seus manuscritos non se pode decir que fora afortunada. El mesmo o augurara en varias ocasións, repetindo nos seus traballos ese temor á infidelidade nas transcricións. Xosé Luís Pensado fai fincapé no asunto e relata as desditas que perseguiron a tradición manuscrita de Sarmiento. Moitos editores permitíronse o luxo de alterar os títulos das suas obras, e tanto éstes como os amanuenses non tiveron escrúpulo algún en publicar ou copiar fragmentos da sua dilatada produción.

Sarmiento era home que non gostaba de andar na rúa nin de pisar a Corte. Pero a rúa e máis a Corte non deixaban de o visitar arreo na sua cela. E velahí cómo o influxo de Frai Martín nas altas esferas da cultura do dezaoito é un feito indeleble. O catedrático de Salamanca sinala no seu discurso que máis das duas terceiras partes dos escritos do monxe bieito responden a consultas que lle facían altos persoaxes encol de custións ou problemas que daquela lles preocupaban. Porque todos sabían que o sabio frade estaba ao día na información bibliográfica europea. Porén, non era todo nel sabencia libresca e de cacheador de arquivos. Os seus traballos están carregados, ademáis, de vivencias persoáis. Dos viaxes que fixo garda, primeiro, fidelísima memoria; dos que realizóu a Galicia quedaron os seus Xornáis. Poucos viaxaron, coma el, atentes a todo o que arrodeaba.

Noutro orde de cousas, destaca tamén Pensado que se tratata dun historiador nato. Prefire facer a Historia a que lla dean feita. Pra el a Historia non se compón soio de guerras, matanzas e crimes, sinón que entende como fundamentáis no seu artellamento o social e o económico. Ten fe na posible recostrución do pasado e sabe ónde e cómo acadar esa reconstrucción. Mais, antes que nada, o home ha ser testigo do presente; e dentro do presente ha poñer moito coidado en distinguir o que dexergou cos seus propios ollos do que ten ouvido.

O Prof. Pensado insiste en que, de toda a Ilustración española, a única persoalidade verdadeiramente arraizada no pobo é a de Frai Martín Sarmiento. E no cabo do seu discurso resalta que, aos dous séculos do seu pasamento, sigue tan ignorada coma decote. A sua modestia e o estado das cousas do seu tempo inda que afogaron a sua voz non escusaron a sua sona. Pero é hora xa de lle dar o tratamento xusto de que é merecente antre os pensadores do dezaoito. A Economía, a Historia Natural, a Botánica, a Paleografía, a Historia, a Arqueoloxía, o Folklore e a Literatura teñen nos seus escritos noticias curiosas i esquecidas; noticias que, como ben di o profesor de Salamanca, non poden despreciárense na historia do pensamento científico.

A tesis reivindicadora que no discurso se sustenta ten aínda outros amecidos. Asi a *Cronología* que figura ao remate, na que se ofrece un meio eficaz pra reconocer os autógrafos, poisque nela descríbese con exactitude o número de folios de cada un. Con todo, como unha boa parte dos escritos non saíron directamente dos autógrafos, porque foron remesados aos destinatarios, é arredor deles onde terán que se percurar os orixináis.

Despois da Cronoloxía, como apéndice iluminador do carácter do monxe de San Martín, recóllese unha edición completa das duas cartas dirixidas a J. A. de Armona. Tanto éstas como as respostas de Sarmiento están cheas de curiosas noticias referentes a moitos aspeitos da vida literaria deceoitesca.

Fray Martín Sarmiento, testigo de su siglo é, ao cabo, un traballo agudo e orientador de carácter xeneral; un acorro, un Virxilio pra o leitor resolto a se internar na "selva selvaggia" sarmentiana; unha non doada aventura que pon a proba a pureza dunha vocación cultural. Trátase dun texto craro, ameno, que trasluce un gran dominio da materia e non se prodiga en erudicións superfluas. Trascende simpatía polo home e comprensión pola obra, un e outra estreitamente xunguidos. Esa obra non pode ser entendida de cheo si non se afonda en sucedos da vida do seu autor; sobre todo os relativos aos seus viaxes por Galicia e á sua estada no convento de San Martín de Madrid.

Non hai dúbida que a vida de Sarmiento é altamente aleccionadora, hoxe máis que nunca, como fidelidade a unha vocación superior, allea á venalidade e ao éxito doado, i exercida no meio de contratempos e incomprensións. Pensado Tomé, á par que valora axeitadamente as ideas e o pensamento que presidiron a vida do esgrevio monxe, expraia no seu discurso unha ricaz experiencia de investigador da obra sarmentiana. O seu enfrentamento cos textos do benedictino, secunda de xeito excelente a quen os abeira, i é tamén un ademirable exemplo de penetración e de acerto expositivo.

S. LORENZANA

O ATRASO ECONÓMICO DE GALICIA, por Xosé Manuel Beiras[1]

Fai pouco máis dun ano que aparece no mercado o libro que imos comentar. O seu impacto nos medios intelectuáis da rexión foi grande e cecáis polo mesmo foi unha boa medida o deixar trascurrir un certo tempo denantes de facer a súa recensión. Así non sóio se mantén o interés na temática do mesmo —interés que por outra banda non ten morto nin moito menos— senón que ademáis desapasiona un pouco o comentario. Esto último non é unha cousa doada pra quén, como eu, amamos apaixoadamente á rexión e honrámonos coa amistade do autor. Dificultade ademáis, porque o libro está escrito non sóio coa testa senón tamén co corazón. Esto fai que, se algunha vez a obxetividade sofre algo, a lectura gaña grande interés pola espresividade, e polo latexo vital que se amosa a traveso das súas páxinas. E polo seu estilo. Coido que se o libro de Beiras non tivese a valía que ten como obra científica, teríaa, e grande, como obra literaria.

[1] Editorial Galaxia. Colección Alén Nós. Vigo, 1973. 220 páxinas.

O Cadeirádego de Estructura da Universidade santiaguesa tenta un análise interpretativo da realidade actual da sociedade galega. Pra elo arrinca dun esquema teórico elaborado polos especialistas do subdesenrolo, en particular os economistas da CEPAL —Raul Prebiche, Celso Furtado, Josué de Castro, Theotonio dos Santos, etc.— e a aplicación ao terreo rexional polo economista francés Robert Lafont. Según este esquema a economía dunha rexión atrasada como a nosa caracterízase polo seu dualismo —coesistencia dun sector moderno ou capitalista que se aproveita e apoia nun sector tradicional, rural e artesán— e a súa dependencia da economía nacional que actúa "colonizando" á rexión. Esto último xustifica o que se poda falar rigurosamente de "colonialismo interior". As consecuencias deste esquema son o "bloqueo" e a "desposesión". É decir: Desposesión industrial e bloqueo colonizador; primacia das industrias estractivas sobre as industrias de transformación; desposesión do terreo agrícola; desposesión dos circuítos de distribución; desposesión dos recursos turísticos.

A tese defendida ao longo do libro é que ese esquema teórico aplícase perfectamente a Galicia e esplica non sóio o atraso económico actual da rexión senón tamén a imposibilidade de saír do mesmo se non hai un cambeo radical na estructura económica e sobor de todo política do país.

Como se ve, a tese é sumamente suxestiva e se é válida permite comprender certas paradoxas que se presentan a un observador superficial da realidade rexional, realidade "complexa e desconcertante" como a califica Beiras. Así non esiste contradición entre o atraso e a presencia de sectores progresistas e avanzados no terreo industrial. Neste caso trátase máis ben dun crecemento capitalista localizado en Galicia, que non dun crecemento capitalista de Galicia.

Craro é que se a tese é levada ás súas últimas consecuencias, nada do que se pode facer en Galicia no terreo económico baixo un sistema capitalista merecerá a aprobación do autor.

Ésta é cecáis a chata máis seria que ao meu entender se lle pode facer ao profesor Beiras. Porque, ¿é preciso a creación de empresas galegas pra que o desenrolo sexa "bon", poñamos por caso, ou abonda con empresas nacionáis estabelecidas na rexión creando emprego e industrias ausiliares en Galicia? ¿O que ENSIDESA sexa do I.N.I. perxudica a Asturias?

Polo demáis, o análise que fai da sociedade é interesante, serio, profundo e riguroso. Non se limita ao simple terreo económico senón que percura as raiceiras da situación nas profundidades históricas, sicolóxicas, sociáis e institucionáis. Neste aspecto non se pode máis que loubar o labor do Profesor compostelán. Pra min cecáis sexa o primeiro capíduo do libro o máis interesante. Nel estúdase a "xénese do atraso" diferenciando as causas dos síntomas, diferenciación importante que permite crarificar as ideas saindo ao paso de moitos erros interpretativos nos que se confunden ambos conceptos tomando como causas do atraso o que son simples síntomas do mesmo.

No que xa non estóu tan de acordo co Beiras é no uso que fai da documentación cifrada. Afortunadamente pra el, a súa forza radica no razonamento lóxico porque a demostración práctica a traveso dos datos é un luxo que dificilmente pode facer o estudoso dos temas rexionáis, dada a grande pouquedade dos datos dispoñibles. Emporiso, cando se usan os esistentes, débese indicar a fonte de onde proceden e o xuício crítico que merez a valideza desa fonte, cousas ambas que se botan de menos na obra que comentamos. E elo ten a súa importancia porque si se analiza a valideza que ofrecen as cifras da Contabilidade Rexional de Galicia ou os xa tradicionáis estudos da renda provincial do Banco de Bilbao que coido son as fontes de información manexadas polo Beiras, veráse que dificilmente se pode soster ningúnha tese seria que se apoie esclusivamente en tan febles esteos. Por eso paréceme un esforzo estéril o que se fai por exemplo na páxina 150 e seguintes pra tratar de esplicar a desmesurada dimensión relativa do sector servicios no que, pola forma de cálculo acumúlanse os erros dos outros sectores.

Especial atención merez o derradeiro capítuo no que se recollen as conclusións e apúntanse as posibles solucións pra saír do atraso. Pra o autor a única vía de salvación está nunha "planificación coactiva, sometida a control

democrático, elaborada i executada ao nivel do chamado ente socioeconómico rexional, e integrada e artellada nunha instancia suprarrexional". Neste párrafo os adxetivos teñen unha importancia capital. Quizáis falte ún que si non está esplícito coido non traicionar o espíritu do autor se o incluio, refírome ao adxetivo "socialista". Nefeuto, ao longo de todo o libro faise un ataque permanente descontra o sistema capitalista. Tal vez ao falar de planificación coactiva vaia implícito que se trate dunha planificación de tipo socialista pro coido que non está por demáis esplicitalo. Con elo quedaría como solución a planificación socialista coactiva, democrática e descentralizada. Solución teóricamente posible, mais ¿prácticamente viable? Témome que na resposta a esta pregunta radique en grande medida o futuro da nosa rexión.

B. PENA TRAPERO

CATÁLOGO DE VOCES Y FRASES DE LA LENGUA GALLEGA, por Fr. Martín Sarmiento [1]

A tarefa, que con tanto entusiasmo e laboriosidade está a levar a cabo o Profesor Pensado, de editar as obras de interés lingüístico do Padre Sarmiento, ten avantado un grande paso coa publicación do *Catálogo de voces y frases de la lengua gallega* redactado polo eruditísimo monxe bieito.

Esta obra, co estudo preliminar do catedrático de Salamanca e os apéndices —"Borrón de nombres gallegos de vegetables", "Nombres de plantas y comunes recogidos en el Viaje a Galicia de 1745" (ambos testos de Sarmiento) e "Índices" (astra oito, preparados para esta edición)— integra un poderoso volume, o segundo da serie encetada coa *Colección de voces y frases gallegas*, á que xa se ten feito referencia nun número anterior desta revista.

A semellanza dos tiduos non impede que se trate de dúas obras distintas. Ao editar a primeira —a editada primeiramente por Pensado, ou sexa, a que vimos de mencionar en segundo lugar—, o filólogo galego daba por perdida a que edita hoxe. Unha consulta direita dos manuscritos da Academia da Historia permitíulle achar o que se receaba fora do noso alcance.

O *Catálogo* non é un lesicón sistemático, senón un rexisto de materiáis lingüísticos, e máis ás veces etnográficos, e máis aínda máis, se cadra, de outras distintas índoles, que Frai Martín arrecadóu tomando como base as súas enquisas domente as súas viaxatas á nosa terra nos anos 1745, 1754 e 1755.

Eses materiáis lingüísticos déronlle pe para argallar as "Coplas" que forman o núcleo do primeiro tomo da serie, "Copias" que, gracias a un recente descobrimento do Doutor Filgueira Valverde, achan continuación, e, ao que semella, desenlace, como non tardará en comprobar o interesado por tales temas.

O coñecimento do *Catálogo* permete reitificar numerosas leituras da *Colección*. Pensado formula importantes precisións neste aspecto, amosando moitos erros dos nosos lesicógrafos fundados en malas interpretacións das "Coplas" que ficaron sin comento (pp. 66 ss.) Son especialmente relevantes as correcções suxeridas na nota 1 á páxina 68. É de agardar que as novas edicións dos Diccionarios acusen o impacto destas ouservacións, dictadas por un espírito de rigorosa seriedade científica.

Sarmiento no seu *Catálogo* non se limita a recoller o lésico vivo no seu tempo, lésico que en ocasións rexista formas que críamos desparecidas desde a Idade Media. O noso monxe, en abadías e prioratos, remexía nos becerros, e botábase ao coleto todos os estormentos que podía. Así, a lingua acha tamén o seu reflexo no *Catálogo*.

De outra banda, Sarmiento cóidase de localizar a voz que inserta cando non é común a toda Galicia, ou, ao menos, propia da comarca de Pontevedra.

[1] Edición y estudio de J. L. Pensado, Salamanca, 1973.

Hai aquí un principio de discriminación antre o xeral e o dialectal, que non brilla nas colleitas de moitos lesicógrafos posteriores.

En fin, Sarmiento recollía o que onvía, sin rexeitar apriorísticamente as voces que coinciden co castelán. É decir, que non estaba afectado do complexo diferencialista.

O Profesor Pensado propónse ordear un Diccionario con todos os materiáis arrecadados por Sarmiento na súa obra completa. Será unha magnífica aportación á lingüística galega, como xa o son, aínda deficientemente sistematizadas, as obras publicadas do sabio bieito que teñen por ouxeto o noso idioma.

C.

POESÍA GALLEGA CONTEMPORÁNEA, por Miguel González Garcés [1]

Veleiquí duas destemidas empresas sumadas nunha soia: facer unha escolma poética e traducila. De certo non nacéu aínda antólogo nin tradutor capaz de conformar a todos; pois ambos e dous propósitos son de seu tan indispensables coma imposibles en esencia. O feito de que quen se decide a enfrontar os seus riscos seña á súa vez poeta, non fai máis que acrecentalos.

No volume *Poesía gallega contemporánea,* Miguel González Garcés escolléu na obra de oito poetas: Manuel Antonio, Luís Pimentel, Aquilino Iglesia Alvariño, Álvaro Cunqueiro, Eduardo Moreiras, Celso Emilio Ferreiro, Camilo José Cela e o propio antólogo. O ter saído con dignidade na percura e na tradución desta obra por parte de Garcés, constitúe un dos seus merecementos. A el hai que amecer o da outra escolma implícita, formada en cada caso polas opinións críticas referidas a cada autor. Tal amecido crítico ubica e destaca nos poemas —dentro do seu tempo e coas características que lles corresponden— o acento singularizador dos propios creadores. Dese xeito tenciónase restaurar dalgunha maneira a ouxetividade inevitabelmente conmovida polo feito mesmo da escolma.

Como é tradicional neste tipo de escollas, entre comentarista e colleitor teñen que xurdir discrepancias verbo de ausencias e presencias. Antre aquélas, fora doutras, debemos resaltar as non ben crarexadas no prólogo, de Amado Carballo, Fermín Bouza-Brey e Xosé María Díaz Castro. Con relación ao primeiro dí Garcés no seu limiar: "Significa a continuidade do tema rexional tópico, vivificándoo por meio da imaxe da inspiración vangardista. Os metros cortos, ritmos doados e populares, rimas asonantes, non representan enfrentamento coa poesía anterior, como Manuel Antonio". De Bouza-Brey sinala que nos seus poemas reflexa unha reconstrucción arcaizante de temas, ritmos e metros dos Cancioneiros medieváis, e unha sumisión constante á rima. En Díaz Castro denuncia, cabo de factores positivos, falla de lirismo, pesadez e dureza formal, así como prosaísmos frecuentes.

Inda estando de acordo con estas valoracións —e non o estamos—, parécenos que non deberían faltar os nomes de Amado Carballo e Bouza-Brey nunha escolma da poesía galega contemporánea; e menos, o moito máis sólido de Díaz Castro. Houberan sido preferibles esas presencias á de Camilo José Cela, cuios merecementos como escritor en castelán, que ninguén discute, en nada compensan a artificiosidade e ocasionalismo dos seus versos galegos.

Percorrendo as páxinas limiares do volume, lése que a poesía na nosa língua nos días contemporáneos seguíu as seguintes direcións diversas e importantes: A que lle impón Manuel Antonio, a do imaxinismo descritivo de Amado Carballo e a do influxo dos Cancioneiros. ¿Por qué, pois, se omiten na escolma os poemas dos dous derradeiros? O antólogo, que promete outra escolla de novos poetas galegos, elexíu pra a agora publicada, a poesía de

[1] Plaza y Janés, Editores. Barcelona, 1974.

autores xa mortos ou de obra consolidada. Nela terían, pois, un posto obrigado quenes, con evidente dignidade, encetaron os vieiros do imaxinismo e o neocancionerismo na poesía galega contemporánea.

Como adoita ocurrir en toda escolma poética, co apoio de quen a axunta, os poetas maiores proliferan a expensas do resto, pra ben de todos. Noustante, pesie a este feito, no orde valorativo dos que non figuran ao nivel dun Pimentel ou dun Manuel Antonio por exemplo, resulta pouco lóxico que se prescinda de García Lorca —por se ter "supervalorado" os seus poemas— e se inxira a "esperpéntica" exaltación da palabra nos que firma Cela.

No tocante ás traducións, tense dito delas que son como as mulleres: si moi fieles, non fermosas dabondo, si fermosas rara vez dabondo fieles. Este exemplo desmínteo ao seu xeito, o volume *Poesía gallega contemporánea* de González Garcés. Pois a súa beleza, todo o discreta que debe aspirar a ser unha tradución, resulta tan conxugalmente satisfatoria como a súa fidelidade. Nefeito, o texto bilingüe permite aos pouco conocedores do galego a simultaneidade do deleite prosódico e a comprensión poética, pesie a certas concesións e a algún prosaísmo.

S. L.

ANIBAL OTERO

A mediados de marzo morreu na súa casa de Ribeiras de Piquín o conocido lingüista galego Aníbal Otero. Formárase en Madrid, especialmente cos profesores Menéndez Pidal e Navarro Tomás, cos que traballóu no Centro de Estudios Históricos. Comenzóu traballando na recolleita de romances en Galicia por encárrego de don Ramón Menéndez Pidal, labor que levóu a cabo con gran eficacia e pericia según testemuño expreso e reiterado do ilustre mestre da Filoloxía española (nas conversas que tiña na Real Academia Española con Ramón Cabanillas encol da necesidade urxente de recoller o galego oral pra a elaboración do Diccionario Galego, nunca esquecía de advertir: non se pode intentar hoxe a elaboración dun Diccionario Galego serio sin contar coa colaboración de Aníbal Otero. Traballa admirablemente ben na recolleita de materiáis). Pasóu despóis a colaborar co profesor Navarro Tomás como membro do equipo que iba arrecadar os materiáis pra o "Atlas Lingüístico Peninsular". Aníbal Otero, pola súa condición de galego-falante foi destinado a traballar preferentemente en Galicia e Portugal. En xullo do 36 pillouno o comenzo da guerra civil en terras do Norte de Portugal recollendo materiáis para o "Atlas", e as autoridades portuguesas, sospeitando que se trataba dun axente republicán, entregárono como tal en Tuy, onde foi incorporado ao sumario que incluía ás autoridades republicanas daquela cidade e xuzgado en consello de guerra. Pasóu varios anos preso, que aproveitóu para estudar alemán e para seguir recollendo léxico mediante enquisas sistemáticas que lles iba facendo a todolos presos galegos que compartían a súa situación. Despois da guerra e da prisión, voltóu para o seu eido nativo en Ribeiras de Piquín e alternaba a súa vida campesiña coa recolleita de léxico.

Ademáis da sua participación no "Atlas Lingüístico de la Península Ibérica", do que só chegóu a sair o primeiro tomo, Aníbal Otero publicóu traballos lexicográficos na revista "Archivum", editada pola Universidade de Oviedo, e mais a serie das discutidas "Hipótesis etimológicas referentes al gallego-portugués", aparecidas nos "Cuadernos de Estudios Gallegos". Boa parte deste material refundiuno no seu libro *Contribución al Diccionario Gallego*, Galaxia 1967. Ademáis da sistemática e constante recolleita de léxico, Aníbal Otero continuóu recollendo romances, dos que chegóu a arrecadar unha colección bastante mais ampla que a que lle tiña entregado a D. Ramón Menéndez Pidal.

Pódese asegurar que Aníbal Otero era o maior e mellor conocedor do galego falado no tocante á riqueza de léxico e mais á precisión semántica.

POR UN MULTILINGÜISMO EUROPEO

O conocido poeta Pierre Emmanuel, da Academia Francesa, ven de publicar un interesante artigo encol do multilingüismo na actualidade.

Pierre Emmanuel rexistra que, hoxe por hoxe, existe un idioma case universal: é o inglés facareño, de "sintase rabena e vocabulario incerto", que o mesmo utilizan os comerciantes xaponeses que os universitarios europeos, pra se entenderen coas xentes anglófonas e tamén coas que non o son; usado

ademáis por técnicos e estudosos pra se manteren ao día no tocante ao progreso científico, pois "a mitade das obras relativas ás grandes disciplíñas están en inglés"; e dándose o caso frecoente de persoas que lén correctamente o inglés por máis que o falan como semianalfabetos, co que se está a resentir, sensiblemente, a "calidade da comunicación oral" e mesmo a "calidade do pensamento".

Refírese aos problemas da tradución simultánea —por exemplo, nas conferencias internacionáis— que, ao seu ver, é un labor "moi difícil" e "case inhumán" porque "o don do mimetismo lingüístico ou de reflexos funcionáis inquedantes" que lle é preciso ao traductor supón unha "despersonalización" evidente pra quen non é espiritualmente bilingüe; e o certo é que hai moi pouca xente que posúa varias linguas maternas; resultando —en todos os casos— que o que se percibe non vai máis aló de cinascos do pensamento de quen fala na lingua que lle é propia a el. Porque, lémbranos o académico francés, "as linguas non son sistemas mecánicos análogos entre sí: éstas son patrias, comunidades de pensamento, modalidades afectivas, sumas de esperiencias inconscentes, ritmos orgánicos profundos, maneiras específicas de apreixar o real". Unha persoa que fala a súa lingua, incluídas as que consideramos de falar ordinario, mete nela a totalidade do seu ser. E, "propiamente, este ser non se pode traducir".

Dí tamén que o conocéremos unha das riquezas de importantes culturas nacionáis —por exemplo a poesía coreá, indonesia, iraquí ou polonesa— non máis que a traveso de traducións inglesas, nese *pidgin* destruidor das orixináis estructuras imaxinativas e rítmicas —e o que aínda é peor: que algúns poetas comenzan xa a imitar este patois poético escribindo na súa propia lingua, co risco de corromperen a autenticidade creadora— constitúe unha verdadeira "catástrofe lingüística a escala planetaria".

Logo, pra coutar este "abastardamento" lingüístico, polo uso e a imitación dese doado inglés vehicular non se decatando de que con elo se alaga o pensamento ou se atrofia, o Pierre Emmanuel, reconocendo que carece de autoridade pedagóxica pra dar normas didácticas, propón, pra a súa discusión, pregando resposta científica pra contradecilo ou pra precisalo, que se faga un ensino das linguas modernas en Europa basamentado "sobre a adquisición temperá dos elementos de base de cada unha das familias lingüísticas europeas —a eslava, a xermánica e a románica— que se poderían deprender arrincando, respectivamente, do idioma ruso, do alemán e do español; co gallo, xa que logo, de acadáremos de vez un multilingüismo racional, cando menos a nivel europeo. El quere que, na Europa de mañá, os seus netos saiban falar catro linguas, "incluído o seu dialecto local se é que o hai alí", e saiban entender oito linguas. Pra el "o ideal sería que cadaquén fale na súa lingua e comprenda a do seu interlocutor", coas incontables ventaxas que elo ten, porque "en comprendendo a lingua do outro participase na súa maneira de ser, síntese coma el, adepréndese como se forman as súas ideas".

Pierre Emmanuel pregúntase a sí mesmo: ¿a idea monolítica de que unha lingua, mesmo a lingua nai, perdería a súa pureza, posta en perigo por unha poliglosia xeneralizada, non ven do feito de que a presión crecente do inglés fai temer unha insensible prostitución das linguas que rematen como patois do anglosaxón? E máis tamén, "¿a movilidade dunha lingua a outra é unha utopía?". Coida que todo esto depende do xeito de adeprender as linguas. E engade que, pra el, canto máis se aprofunde nas semellanzas máis se aprofundará, ao mesmo tempo, nas diferencias; tendo pra sí que "ningunha despersonalización, ningunha esquizofrenia" se tirarán do estudo das linguas por familias lingüísticas, poñamos por caso a escala do continente europeo, rexeitando de vez o estudo déstas isoladamente, cada unha considerada como "un todo independente" que é como se estudan de ordinario as linguas na actualidade. O que sí pensa é que se acadaría con esto "preservar a Europa dunha aculturación", que xa está coutando fondamente a nosa orixinalidade, "importa pola enorme puxanza do americán" eiquí.

O pensar do Pierre Emmanuel verbo do multilingüísmo na actualidade resúltanos suxestivo en verdade. Cecáis debemos, como el mesmo quere, poñernos decontadiño a criticalo en serio. Quen sabe se non chegariamos a conclusións importantes.

DO NOSO CANCIONEIRO MUSICAL

Veleiquí outro dos resultados daquelas asisadas xeiras pra o conocemento da realidade concreta de nós que foron obra nun tempo do "Seminario de Estudos Galegos".

O asturián, xa entón sonado musicólogo, Eduardo Martínez Torner, e máis o galego, daquela aínda mozo, Xesús Bal e Gay, entre 1928 e 1936 colleitaron, estudaron e clasificaron máis de 1.300 cantigas populares na nosa Terra. Aquel material, certamente precioso, depositado no *Centro de Estudios Históricos* pra ser impreso en 1936, atopóuse esparexido na leñeira do *Consejo Superior de Investigaciones Científicas* despoixa da guerra civil e foi parar, logo, ao *Instituto de Musicología en Barcelona.*

Agora, reorganizadas polo mesmo Bal e Gay, musicólogo ben sonado entre nós, e apadriñadas económicamente pola *Fundación Barrié de la Maza,* son publicadas —co tíduo *Cancionero Musical de Galicia*— ao pé dun milleiro de melodías déstas, "na súa maior parte inéditas, moito máis do doble das que contén o Cancionero Asturiano do propio Torner ou o Gallego que con tanto amor reuníu Sampedro", según rexistra, con evidente satisfacción, o seu prologuista don Xosé Filgueira Valverde.

UN POETA BRASILEIRO: LEDO IVO

O estreito vencello da visión poética e a súa expresión, acadado espléndidamente na primeira fase do "Modernismo" brasileiro i enfeblecido manifestamente na segunda, trouxo o nacemento dun derradeiro grupo do "Modernismo": a "Xeneración do 45", cuio xurdimento se destaca coa aparición dun dos meirandes poetas do Brasil Referímonos a Lêdo Ivo, cuio libro *Ode e Elegia* abre unha nova época na poesía brasileira. Dous anos despóis, en Rio de Janeiro aparez a revista "Orfeu" i en São Paulo a "Revista Brasileira de Poesia", os dous centros principáis do esparexemento dos novos poetas, "os que arestora manteñen viva a forza poética no Brasil e que nada teñen que ver co esa equívoca brincadeira que se dá en chamar poesía concreta".

Nunha escolma da "Poesía brasileña contemporánea", verquida ao castelán por Carlos Montemayor na "Revista de la Universidad de México", escribe o antólogo e traductor: A "Xeneración do 45" retoma o coidado da linguaxe, a súa música, a métrica, a oda marcada por ritmos múltiples, por métricas coidadosamente flexibles, que percura a intensificación de cada vocablo, de cada imaxe, de cada verso. Cinguir a forma do poema é cinguir a palabra a un senso poético concentrado e puro, máis que se entregar ao andamio da medida. A nidiez da linguaxe, a súa pureza, é a nidiez da idea. Nestes marxes, os novos poetas integran un panorama envexablemente complexo e dilatado.

Lêdo Ivo posee unha tensión, unha conciencia fondamente antiguísima: é a oleada dunha visión alucinante, acougada nun sitio ou extraviada, pero percorrida por convulsións propias da especie humá, o presentimento alucinante, a conciencia fondamente infadigábel da vida, máxica, incesante, benina. A paisaxe da cidade é a paisaxe da nosa alma; a voz da elexía é a voz dos nosos nervos; a voz do amor sensual, inclemente, a voz da ollada afogada na existencia, é a minuciosa voz que reclama e repite a anguriosa verdade como un pacto feito coa cidade, co demo ou co home.

Os poemas de Lêdo Ivo están carregados de conciencia, de incontables sensacións, dunha tensa visión que no tacto perde as fronteiras da superficie e do interior. Si non tivera o dominio das palabras, da súa expresión, da súa medida, da súa nidiez, morrería coas mans queimadas, estouradas.

LIGURES E CELTAS

Así se tidua unha das *Prosas galegas* de Florentino Cuevillas, recollidas en libro. Con este pretexto escribira Vicente Risco unha nota que damos agora á publicidade:

"Trátase da batalla de celtistas e liguristas verbo da poboación de Galicia. Nin eu nin ninguén sabe, en realidade, quen ten a razón. Seguindo certas presuncións, xa non moi novas,

de Pokorny, a diferencia non sería, quezáis, tan grande. O feito é que, dende os tempos de Verea e Aguiar, polo menos, en Galicia todo era celta. Tal era a tese dos "Precursores" e o seu meirande éxito. Porque esta tese foi acollida con entusasmo polos galegos. Quizaves por compensación ao complexo de inferioridade que padecemos durante tanto tempo, sentímonos todos orgullosos de ser celtas, "fillos de Breogán", descendentes dos "Ártabros fortes" e os "feros brigantes".

Ora, os sabios fan todo menos deixar as cousas no seu sitio. Obedecen sempre ao prurito de guindar unha teoría sueva. Neste caso, a culpa tivérona en parte, as elucubracións sobre dun non sei si suposto periplo, seméllame que de Eutimenes, que se dí ter servido de base a Rufo Festo Avieno pra os pasaxes da sua *Ora Marítima* verbo da costa occidental da Península Ibérica. Non deixa de ser extraño que Avieno, procónsul de África no século V da nosa Era, fose percurar un escrito de dez séculos antes, tendo fontes máis achegadas ao seu tempo. A sua descrición das costas atlánticas non deixa tampouco de ser un pequeno galimatías...

De todos xeitos, no seu texto foron descobertos os Oestrymnios, habitantes preceltas da banda ao Norte do Texo, o cal foi ademitido. Pero despois viñeron novas olas de ligurismo... O ligurismo érguese de cando en vez coma promesa de explicación dos problemas da prehistoria do Occidente de Europa. Non é que se seipa dabondo dos ligures; pero hai palabras que se consideran como do seu idioma, de xeito que todo pobo, poboación, río ou monte cuio nome remate en "ur", por exemplo, corre o perigo de ser atribuido aos ligures.

Temos sofrido, polo tanto, hai poucos anos, unha nova invasión ligur, e os celtas van, con elo, perdendo capítulo. Resulta que eran pouquiños e ocupaban pouco terreo... Hoxe non deben quedar máis que os xogadores do Celta e algún que outro fabricante, comerciante ou escritor, antre os cales podedes contarme. Pero así, non sei cómo imos facer pra expulsar aos ligures.

UN POEMA EN DEZ ANACOS

En edición bilingüe —catalán e galego— Edicións do Castro ven de publicar un fermoso volumiño no que se reproduce o poema de Jordi Domenech, cuio tíduo encabeza estas liñas. Trátase de un dos seis poemas que adicaron outros tantos poetas xóvenes sabadellenses como homaxe a Joan Oliver.

A composición de Domenech, dividida en dez "tros", tivo pra os editores do Castro un interés especial por estar escrito en galego o seu noveno anaco. Nun breve limiar indícase que un poema escrito en catalán i en galego, xunto con outras circustancias que comunicaba, era acreedor dun rexistro en Galicia. Postos á fala con Jordi Domenech, deu éste autorización pra publicalo no orixinal catalán, xunto cunha versión galega feita moi axeitadamente por Basilio Losada. O propio autor do poema escribíu vinte notas pra que resultase máis comprensible a sua mensaxe; notas que verquéu tamén á nosa língua o traductor dos versos.

Despois do limiar, e precedendo ao poema de Domenech, reprodúcese o "Guió" de Joan Oliver, en versión orixinal coa correspondente tradución literal ao galego.

NOTAS

Co tíduo de *Lengua materna y educación en Fray Martín Sarmiento* publicóu María Ángeles Filgueira Iglesias a sua tesina en Pedagoxía, na que amosa unha lista dos traballos pedagóxicos do monxe bieito. Un capíduo interesante da tesina é o que se refire a un problema de tanta actualidade como o das línguas en contacto: influencia e interferencia no manexo da linguaxe, disglosia e bilingüismo, bilingüismo infantil e desenrolo da percepción, a linguaxe como instrumento de socialización, disglosia e bilingüismo en Sarmiento... Deste capíduo pasa á autora a estudar os problemas actuáis da lingua materna e do seu ensino en Frai Martín. Neste traballo atopamos, pois, unha situación contemporánea do pensamento de Sarmiento, así como unha explicación coherente e asisada das suas ideas encol de tan importante tema.

A SONADA antropóloga Margaret Mead ten publicado as suas memorias. Di nelas que a primeira e meirande influencia da sua vida exerceuna na sua nenez a sua aboa paterna, que lle ensinou a observar ás persoas do seu arredor. Expresa que aos nenos, pra o seu desenrolo, cómprelles estar arrodeados de tres xeneracións: dos abós reciben o senso do que as cousas eran e do que son agora. A ela engádense, xa que logo, a dos pais e a dos coetáneos.

NA sección galega do Instituto de Literatura e Lingüística da Habana, realizáronse tres pescudas de tema galego. A primeira referente á estada en Cuba de Castelao (1938-39): actos nos que participou, campaña electoral do Centro Gallego da Habana, dibuxos publicados no xornal "Hoy", etc. A segunda, verbo do xornalismo galego en Cuba dende 1878: relación de publicacións, coa seguinte información básica sobre cada unha. A derradeira encol do laureado escultor Manuel Pascual (1880-1946), que realizóu na illa antillá un fecundo labor artístico.

ANTRE os xóvenes escritores ingleses de arestora encóntrase Aldan Higgins quen, tanto no seu país como no estranxeiro, goza de sólido prestixio. Baixo dunha superficie amable e poética, a sua obra contén unha ferocidade e un salvaxismo singulares. A sua orixinalidade radica no estilo, no arte da descrición. Recentemente publicóu *Balcony of Europe*, a sua segunda novela. É ricaz en episodios e participa da natureza do Xornal e o "Bildungsroman", novela que traza a formación dunha persoalidade.

NO segundo volume do "Boletín Auriense" publica o seu director, Ferro Couselo, un curioso traballo sobre dos Boán. Lorenzo Fernández escribe encol da eirexa prerrománica de Santa María de Mixós. Antonio Odriozola ocúpase da iniciación da imprenta en Europa i en España, e principalmente en Galicia. Concepción Caramés estuda ao escultor i entallador do XVII, Francisco de Castro Canseco. Rodríguez Colmenero investiga sobre dos pobos prerrománs da Galicia do sul, e Olga Gallego encol das torres, cerca e portas da cidade de Ourense. Finalmente, Laureano Prieto publica un traballo sobre do pan na terra da Gudiña.

AGORA en Francia andan a se publicar moitos libros referentes á época surrealista. Audoin deu a conocer un volume tiduado *Os surrealistes*, e José Pierre —en diccionario de faldriqueira— *Le surrealisme*: "Dende a edade de ouro a Unica Zürn, todas as verbas claves, todos os tíduos notorios, todos os nomes célebres do surrealismo. Ilustracións". E Maurice Nadeua, reeditou a sua *Historia do surrealismo*.

DENTRO de pouco comenzarán a se realizar en Galicia as enquisas destinadas ao Atlas lingüístico de Europa e do Atlas da Península Ibérica. Estas enquisas e os puntos de pescuda serán ampliados pra levar a cabo, ao mesmo tempo, o Atlas Lingüístico de Galicia. O Patronato do Instituto da Lingua Galega aprobou a realización e publicación de este derradeiro Atlas, pra o que conta xa coa subvención correspondente.

CON estudo e notas de Xesús Alonso Montero ven de aparecer, en traducion ao castelán, *Cuatro obras* de Castelao. O libro ábrese cunha biografía do xenial artista, e a seguido o curador danos a conferencia "Humorismo. Dibuxo humorístico. Caricatura". Siguen a este texto, "Un ollo de vidro", "Os vellos non deben namorarse", "Retrincos", e pechando o volume unha serie de escritos de Castelao baixo o tíduo de "Varia". As traducións son certamente axeitadas, e o libro cumpre, sin dúbida, os desexos dos editores.

DO prestixioso orientalista e investigador das relixións Mircea Eliade aparecéu en versión francesa, *Fragments d'un journal*. As anotacións encétanse no 1945 cando o escritor rumano se instala como exiliado en París, e refírense a aspectos da súa vida intelectual. Son testemuños da erudición do autor e da súa capacidade de traballo, e rexistan tamén os seus contactos con grandes persoalidades. Por exemplo, Teilhard de Chardin, Henri Michaux, Georges Bataille, Benedetto Croce, Jorge Luís Borges e outros, dos que traza interesantes retratos.

GRIAL

REVISTA GALEGA DE CULTURA

Precios de venda e suscripción

Número solto	80	ptas.
Extranxeiro	100	"
Suscripción anual, 4 números	280	"
Estranxeiro	320	"

Redacción e Administración

Editorial Galaxia. — Reconquista, 1 — Vigo

Impreso nos Talleres ARTES GRAFICAS GALICIA, S. A.
Burgos, 96 (Interior) - Vigo — Dep. Leg.: VG - 99 - 1963

EDITORIAL
GALAXIA, SA