

PENSAMENTO ANTROPOLÓXICO E LITERATURA EN CASTELAO

Anxo González Fernández
Universidade de Santiago
de Compostela

*Na conmemoración do 50 aniversario
da morte de Castelao.*

Nas creacións literarias de Castelao non aparece en absoluto o seu pensamento político, e faino moi escasamente o seu pensamento social, tan decisivo, por contra, na conformación da obra plástica, por non nos referir á propiamente ensaística. Todo iso non obsta, sen embargo, para que a súa literatura non estea verdadeiramente impregnada de pensamento antropolóxico-filosófico. Ata se podería dicir que a obra literaria de Castelao, nas súas máis significativas realizacións, é, precisamente, resultado directo dese pensamento antropolóxico, que se constitúe en determinante das estruturas temáticas e argumentais e aínda da conformación tipolóxica dos principais personaxes.

É doado admitir que este pensamento antropolóxico ha de estar tamén na base do propio pensamento social e político. Castelao é, no fondo, unha figura de gran coherencia conceptual, ideolóxica e vital. Pero, máis que a coherencia conceptual-ideolóxica, o que aquí nos interesa agora é a coherencia conceptual-literaria: que se vexa

que sen ter en conta a dimensión conceptual e estimativa a que nos referimos non resulta posible apreciar moito do que é fundamental na obra literaria do noso personaxe.

Resulta conveniente, desde a perspectiva en que nos colocamos, presentar en primeiro lugar, en liñas xerais e en obrigada síntese, os elementos básicos do pensamento antropolóxico de Castelao, e apreciar despois a forma en que este pensamento opera á hora de configurar personaxes ou rexer situacións e aconteceres na obra literaria.

1. ESQUEMA ANTROPOLÓXICO: A DUALIDADE DINÁMICA

A lectura atenta da obra ensaística de Castelao permite ir descubrindo, en lugares frecuentemente insospeitados, pequenas formulacións teóricas que, pola súa expresividade e pola súa teimosa reiteración, sitúannos moi pronto sobre a pista de cál é o marco óntico e antropolóxico en que o autor se move.

Refírome a formulacións dun teor literal tan sinxelo coma esta, en que a actividade humana (neste caso a artística) é comparada co dúo-dinamicismo que rexe o movemento dun corazón:

O arte é un gran corazón, que para late-
 xar [...] necesita dúas forzas contrarias:
 cando a un corazón se lle corta o nervio
 frénico, o corazón tolea; cando se lle
 corta o nervio simpático, o corazón qué-
 dase; estas dúas forzas existiron e existi-
 rán sempre no arte...¹

Esta dualidade dinámica, a que produce o movemento rítmico do corazón, vai ter, precisamente, un carácter paradigmático, de forma que, aínda aplicada á comprensión dos máis diversos tipos de actividade humana, as dúas compoñentes serán invariablemente denominadas *forza simpática*, de sentido puxante, executor, proxectivo, e *forza frénica*: reguladora, retentiva, moderadora, canónica. Véxase, por exemplo, unha aplicación concreta do dúo-dinamicismo cordial á vida social:

La sociedad humana no puede desarrol-
 larse por la acción única de la fuerza
simpática ni siquiera por su acción predomi-
 nante, porque las revoluciones sangrientas significan una crisis del orden y son estados patológicos de una sociedad, pasajeros porque la sociedad no muere. Tampoco la sociedad humana se desarrolla por la acción única de la fuerza *frénica* ni por su acción predominante, porque sin la constante acción revolucionaria la sociedad se estancaría en su evolución y se corrompería. Sólo en la unión de las dos fuerzas descansa el progreso humano.²

Ó recoñecemento da necesidade de conxunción das dúas forzas engáde-se aquí a apreciación de que esta conxunción ha ser harmónica, equilibrada, rexeitándose en consecuencia como patolóxica, non só a situación de com-
 parencia exclusiva dunha delas, senón a mera situación de predominio dunha sobre a outra.

Repárese agora na mesma formulación, aplicada ó sistema bicameral, dentro do esquema que Castelao propugna dunha república federal:

A enerxía *simpática* da Cámara popular e a enerxía *frénica* da Cámara nacional asegurarían a viabilidade dunha República parlamentaria.³

Nesta mesma orde de cousas, 'forza simpática' será chamado tamén o pulo nacionalista e afirmador do galeguismo, que ha ser non obstante frenicamente contrapesado coa tendencia federalizante e de sentido universalista. Trátase de conxugar equilibradamente a ollada cara a arriba e cara a adiante, no proceso de singularización, e a ollada arredor, de sentido harmonizador e solidario.

A actividade simpática consígna-se sempre como presente nas accións, nos individuos ou nas escolas ou movementos que se definen polo seu carácter creativo, anovador, puxante, mesmo revolucionario e, se acaso, implicando de seu un certo natural autoafirmador e acrático. A actividade

1 "O galeguismo no Arte", en *Escolma posible*, Vigo, Galaxia, 1975, páx. 87.

2 "Caderno A", en *Sempre en Galiza*, edic. crítica, Parlamento de Galicia e Universidade de Santiago, 1992, páx. 817.

3 *Sempre en Galiza*, Vigo, Galaxia, 4ª edic., 1994, páx. 373. (As citas referiranse sempre a esta edición).

frénica comporta, por contra, sentido retentivo, moderador, conservador e, case sempre, realista, fáctico, concrecante e experiencial. Decote chámasele forza simpática, por exemplo, ó Romanticismo e, en xeral, ó dionisiaco; e chámasele forza frénica ó Clasicismo, o apolíneo. E, neste mesmo sentido, fábase de proxección predominantemente simpática con referencia ós novos, mentres que, ó referirse ós vellos, alúdese a acción frénica. As dúas accións están chamadas a enfrontarse e a harmonizarse en sentido productivo. Falando, por exemplo, de que nas exposicións oficiais non se deberían admitirlas “tolerías” dos novos creadores, de actitudes tan anovadoras e contranormativas, indícasenos, non obstante, que

este criterio (o de admitilos), tan liberal, é simpático; pero é preciso unha disciplina que encarrexe ós anarquistas... A disposición dos independentes é o nervio *simpático* do arte; así como a disposición nacional debe sere o nervio *frénico*. Sempre haberá vellos e xóvenes, homes de distintas épocas e polo mesmo de diferentes ideas: que os vellos expoñan xuntos e que os xóvenes expoñan xuntos tamén para reitificar ou mellorar ós vellos. Niso estará o equilibrio.⁴

O punto de equilibrio entre as dúas compoñentes antagónicas da realidade humana sería, igual ca nun corazón, a situación ideal. Pero é difícil que se dea de todo na práctica. Moitos dos personaxes de *Cousas* son, sen ir máis lonxe, un exemplo claro da situación humana a que conduce o predominio dunha ou doutra destas compoñentes

dinámicas. *Os dous de sempre*, como veremos, constitúen unha demostración nida do que é o predominio, case a comparecencia en exclusiva, dunha destas compoñentes: Rañolas é a forza simpática, creativa, elevadora, que, dándose nel como se dá sen contrapeso frénico que faga aturable a circularidade e o ritmo cadencioso e rutineiro da vida ordinaria e estable, devén dinamismo ateleolóxico e, en definitiva, autodestructivo. Pedro é, por contra, pura compoñente frénica, pegado ó chan da vexetalidade e da absoluta inhibición motora.

Formulacións do tipo das que acabamos de presentar, permiten adiantar que Castelao profesa unha concepción dúo-dinamicista da realidade, que se manifesta sobre todo no ser e na acción humanos. Estes son na súa configuración e nas distintas formas da súa operatividade o resultado da conxunción, non sempre equilibrada e debidamente harmónica, de dúas forzas de signo contrario: a que pula, irrefreable, cara a arriba e cara a adiante, levando o humano a se transcender de forma constante, facendo que decote deveña realidade distinta, en sentido sempre creador e sempre anovadora, e a outra, de signo contrario: unha forza de contrapeso, de atracción terrenal e, así, retentiva e, en casos, freadora, algo sempre de signo gravitatorio, que somete ó chan da firmeza, da orde, da previsión, da seguridade, da norma, mais tamén, segundo situacións ou conxunturas, ó chan da inmovilidade,

4 *Diario, O. C.*, III, Madrid, Akal, 1982, páx. 178.

da inhibición, do igualitarismo, da morte. A orde frénica é, en efecto, un ordenamento normativo que mesmo pode traducirse en asentamento e aco- modo prudencial na realidade dos feitos como, con moita frecuencia, se pode tornar coutante, ou anuladora: algo que opera contra todo o que supoña acción, aventura, risco existencial, afirmación de si, iniciativa ou proxección creadora.

A este dúo-dinamicismo élle esencial o principio de contrariedade, o de oposición de contrapeso, e o principio de unión: unha unión harmónica, como situación ideal, ou unha unión desharmónica, falta de proporción e coherencia funcional, como con frecuencia acontece na práctica. Neste último caso, a unión resólvese nun desequilibrio que pode resultar favorable a unha ou a outra das dúas forzas; xérase dese xeito unha situación ou status de carácter patolóxico, como acabamos de consignar a propósito de *Os dous de sempre*, ou mesmo coma no caso dos vellos do drama que, desprovistos de suficiente contención frénica, isto é, de suficiente prevención realista, precipítanse fatalmente no remuíño pasional que os destrúe.

Se tivesemos agora posibilidade de afondar no sentido deste dúo-dinamicismo antropolóxico chegaríamos á evidencia de que se trata, no fondo, dunha moi peculiar adaptación que fai Castelao da dualidade radical ideal-romántica: a realidade, na súa conformación radical e no seu devir, é resultante da conxunción da acción

actualizadora e progresora do Espírito e da acción concretiva, retentiva, singularizante e personalizadora da Natureza.

Aínda que non dedicado á lectura e estudio da filosofía, a Castelao éranlle, con todo, moi familiares moitas das posicións fundamentais do idealismo romántico, presentes e operantes no medio cultural galego, desde os devanceiros do galeguismo ata os homes da xeración Nós: Otero, Risco, Losada Diéguez...

Nas posicións ideal-románticas está perfectamente deliñada unha dualidade dinámica de pleno carácter óntico: hai, por un lado, a acción impulsora do espírito, e, por outro, a acción circunstanciadora e concretiva do tempo e do espacio. Trátase da contraposición (que, en casos, será entendida como plena oposición dialéctica) do Eu e do Non-Eu que, nun autor tan influente no movemento romántico como Schelling, se concreta en espírito subxectivo e espírito obxectivo, aínda que sexa a modo de momentos ónticos dun Espírito Absoluto. No Romanticismo esta dualidade, de sentido óntico e de sentido dinámico, aparece con claridade como, respectivamente, Espírito e Natureza, dados en conxunción ou (por emprega-lo termo a que máis adiante nos referiremos con calma) en harmonía, de sorte que a natureza é espiritual, cando menos no sentido de que non se esgota no nivel sensorial ou propiamente empírico (“na paisaxe hai máis co que se ve”, insiste e insiste Castelao) e o espírito é realidade

natural (e lémbrese a este propósito a insistencia do Castelao artista en manterse dentro da suxeición á forma sensorial das cousas, por máis que poida resultar expresionistamente deformada na caricatura).

Castelao cita, polo menos unha vez, a Fichte, a propósito da defensa que este fai do carácter definidor de nacionalidade que se lle atribúe á lingua: “o idioma é a forza que guía ó individuo”. Pero, con independencia de que non sexa Fichte o autor idealista máis directamente reflectido no contexto romántico en que Castelao asenta, no pensamento deste hai elementos fichteanos moito máis profundos e significativos. Refírome, por exemplo, e tamén a propósito da lingua, á consideración desta como unha das grandes creacións do espírito (da “alma do pobo”, dirá Castelao). Trátase dun espírito espacializado, *terralizado*, ó modo herderiano, e que se manifesta, así, como propiamente “eu nacional”; un eu que, sendo en si mesmo un e absoluto, é tamén plural e diferente na súa realización mundana ou *ad extra* (“a diferenza é existencia”, dirán decote os homes de Nós; a realización existencial mundana, por temporal e espacial, leva consigo necesariamente personalización e diferencialidade).

A consideración fichteana do espírito como ‘realizado’, na medida en que está, segundo viamos, *terralizado* e feito, así, “eu nacional” é o que, precisamente, alenta baixo da expresión, tan

insistentemente repetida por Castelao, de “Alma nacional”, por máis que no seu emprego habitual esta quede referida fundamentalmente a unha liña de acontecer epifenoménico e non tanto a unha realidade propiamente metafísica e substance. Na mesma pasaxe en que aparece a cita de Fichte que máis arriba reproduciamos, aparece tamén estoutro elemento fichteano e, no fondo, herderiano: referíndose, en efecto, á incongruencia (que, desde unha perspectiva fichteana, teríamos que considerar metafísica) de que unha das nacionalidades hispanas (almas ou espíritos) se impoña ás outras, di:

Hai, polo tanto, en Hespaña tres almas opresas e aferrolladas: a de Galiza, a de Cataluña e a de Euzcadi [...] Cando se trata de adoptar o espírito dunha soa parte, para impoñerllo ás outras, e vemos que, ó cabo dos séculos, aínda perduran tres almas nacionais distintas da oficial, non hai razón que xustifique a contumacia do imperialismo de Castela.⁵

Este carácter pluralizado do Espírito, que xera a multiplicidade personalizadora das almas nacionais (dentro das que, por certo, se dan e respiran os individuos) é o que descualifica, como un auténtico absurdo metafísico, a pretensión de que o espírito dunha soa parte ou unidade pretenda impoñerse ás outras, dadas tamén, como non podía ser menos, con fundamento na súa propia e singular alma nacional. O absurdo estribaría na inadecuación ontolóxica entre os caracteres da alma nacional dominante e as condicións espaciais e temporais (terra e historia)

⁵ *Sempre en Galiza*, páx. 401.

que determinaron a conformación das almas dominadas, traducidas como están ademais a unha determinada lingua e cultura. E é que, en definitiva, as almas ou espíritos nacionais, aínda sendo concrecións do dinamismo (de seu, simpático) do espírito, un, único e absoluto, que se realiza e avanza cara ó seu ceibamento definitivo (nese sentido falan Castelao e os homes de Nós do deber de cada nación de contribuír á “civilización universal”), son tamén cada unha delas resultado da acción diversificadora (frénica) da terra, das terras, isto é, dos espazos (mesmo das paisaxes) e do discorrer dos tempos.

Deste dualismo categorial ideal-romántico fan os homes de Nós unha ilustrativa aplicación á configuración óntico-xenética da Galicia como realidade étnica ou nacional. A “nebulosa maternal” de Galicia, en expresión de Otero, xorde da conxunción de, por un lado, a Idea nórdica, que vén da man do home céltico, e de, por outro lado, a rebordante vitalidade dos humidais atlánticos e fisterráns.

En efecto, “a primeira idea de Galiza nace na historia cando dunha orixinaria terra ignorada saíron os primeiros celtas migradoiros”. A peregrinación foi de séculos. Mais

un día —¿Quen sería home de imaxinar a emoción dos primeiros celtas chegando á beira do mar?— a cabalgada migradoira ficou extasiada diante outra cabalgada de ondas despeitadas avanzando en for-

mación rítmica sempre renovada á conquista da terra.⁶

E foi entón cando se produciu a fecundación ideal-naturalista, da que xorde a “nebulosa maternal de Galiza”:

A pedra, a mar, a chuvia, o luar, os piñeiros, agardaban pola presenza do home céltigo —a conciencia— como a masa dos instrumentos e artistas da orquestra agardan pola primeira medida de batuta do *kapelmeister*. Son nada sin il. Mais il non sería sin eles apenas idea pura, un arquetipo divino, platónico, infindo —sin forma—, perdido no espacio. Coa primeira conciencia céltiga —do pobo, pois a individualidade estaba ben lonxe— callou o principio da nebulosa maternal de Galiza.⁷

A dualidade orixinaria é ideal-terral: a daquilo que en si mesmo sería (e non deixaría de ser) idea pura, arquetipo ó modo platónico, e do que, por contra, é pedra, mar, chuvia, piñeiros...: a nosa terra. Tamén o formula así, con referencia ó home, o microcosmos galaico:

Teimemos alentar do *aito puro* do espírito, como diría o Gentile, ise simpático filósofo italián. Nun galego, nun celta —Renán, James Joyce, Lamennais, Pondal— o acto puro do espírito mergúllase na intuición —o dolmen—, procura un alén —o románico—, mixturado de beleza orxiástica —barroco—, sin poder fuxir do desespero de non o conquistar —saudade romántica.⁸

Neste mergullamento do espírito —acto puro ou arquetipo ideal— na intuición, isto é, na sensorialidade, dentro do que é a vizosa comparecencia da

6 “Morte e Resurrección”, en *Pensamento Galego I*, Vigo, Galaxia, 1977, páx. 109.

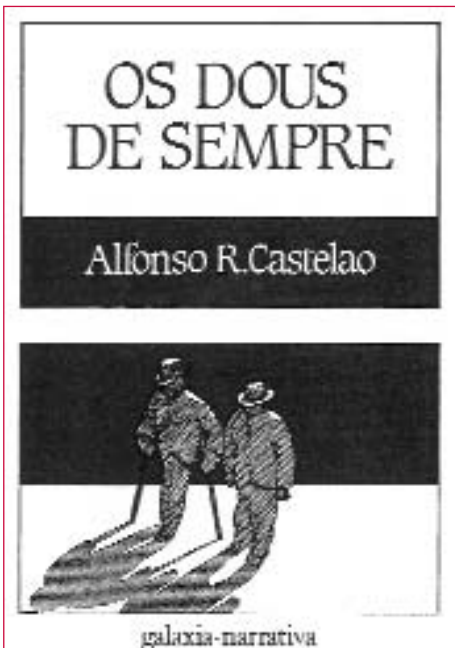
7 *Ibidem*, páx. 113.

8 *Ibidem*, páx. 118.

nosa natureza, hai unha das máis expresivas referencias á dualidade dinámica orixinal.

Pois ben, o que Castelao fai, sen pretensións propiamente metafísicas pero con singular maestría, é traer ó terreo da dinámica proxectiva humana o sentido deste dualismo configurador ideal-romántico: hai a forza creativo-simpática, que puxa cara a adiante, en sentido afirmador, anovador, transcendedor e sempre actualizador e realizante, e hai a forza frénica, gravitatoria, terrenal, circunspectante, que pon ritmo e cadencia biovital, ou que, cando se sobrepotencia, frea, inmoviliza.

A procura e o mantemento do equilibrio entre as dúas compoñentes é,



na súa imponente sinxeleza, a clave das preocupacións antropológicas, sociais, éticas, políticas e estéticas de Castelao.

2. DA DUALIDADE DINÁMICA A OS DOUS DE SEMPRE

Na obra literaria de Castelao reflíctese con gran claridade a concepción antropológica a que nos referimos co nome de dúo-dinamicismo. Ó noso autor preocúpao moi especialmente o feito de que, con frecuencia, se produzan desequilibrios entre as dinámicas configuradoras da personalidade, coa conseguinte distorsión antropológica e vital. Un desproporcionado predominio da compoñente dinámica-simpática ou ideal-creativa xeraría personalidades de gran pulo proxector e progresante, pero incapaces de suxeición e control realista, metódico e prudencial. Por contra, un notable predominio da compoñente frénica, moderadora ou retentiva, daría personalidades inhibidas, moi atadas ó chan da terrialidade, incapaces de proxección creativa.

O exemplo máis claro desta dualidade tipolóxica e do conseguinte perigo de distorsión do comportamento témolo na novela *Os dous de sempre*. Pero hai xa unha páxina de *Cousas* que merece ser destacada pola súa conformación sintética e pola súa virtualidade expresiva:

Eu non teño mágoa do picariño que mira con ollos encalmados de boi cando os automóviles pasan pola súa porta. Eu non teño dór do picariño que non corre

detrás dos automóviles. Fame que pase o picariño, sempre será feliz.

Eu teño mágoa do rapaz que sinte formigueiros nos pés cando os automóviles pasan pola súa porta. Eu teño dór do picariño que corre detrás dos automóviles. Os rapaces inquedos que andan probando as súas forzas en tódalas máquinas non encherán os seus anceios de felicidade.

Os rapaces da miña terra corren sempre detrás dos automóviles.⁹

Pode dicirse que, en brevísima e expresiva síntese, aquí se nos presenta un precioso anticipo de *Os dous de sempre*: aquel tipo humano que é pura forza simpática, caudal impetuoso, irrefreable e sen paría, e o outro: unha esmagadora forza frénica, sen lugar a nada que sexa aspiración, inquedanza, tensión, ou movemento.

Na compoñente plástica da *cousa* fáisenos presente toda unha encarnación do movemento. O pícaro do debuxo, máis que correr, voa; non pon pé na terra. Máis ca figura é unha traectoria: unha frecha lanzada contra un inatopable branco. Leva os puños pechos; os brazos cambados cara a dentro; a cabeza botada adiante. Olla con obsesiva teimosía. Todo el vai compulsivamente centrado no correr; non se ve cara a onde; o máis seguro, cara a nada en concreto; o seu teimoso empeño descansa sobre si mesmo, sen dirección precisa ou sen meta que poña outro sentido no correr. Corre, e iso é todo; leva “formigueiros nos pés”. É puro esforzo, pura traectoria inercial sen contrapeso gravitatorio que faga

presente ou preanuncie a quietude e o sentido concretivo dunha meta ou dun destino.

A unidade literaria é dun asombroso sintetismo expresivo. Hai a presentación de dous feitos, de dúas actitudes existenciais ou, se se quere afondar, de dous esquemas antropolóxicos que son calco directo da formulación dúo-dinamicista. Esta presentación faise procedendo abstracta e expresionistamente, con referencia á práctica, habitual nos nenos do rural na época, de correr detrás dos automóviles. Hai nenos que non corren; que, impasibles, con “ollos de boi”, míranos pasar pola súa porta, e nenos que se desfán correndo sempre detrás dos automóviles, probando incansablemente con eles as súas forzas, en competición tan inútil coma inevitable. A dualidade dinámica do idealismo romántico aparece aquí inspirando unha tipoloxía e unha estrutura descritivo-narrativa: por un lado, a actualidade pura, a acción, patrimonio da Idea; por outro, o peso inercial e concretivo da materia, chamado de seu a poñer efectividade e sentido realista, pero, no caso, sen información espiritual propiamente dita, constituído en pexa e en rémora.

Ademais da presentación dos feitos fáisenos unha estimación eudemónica: os nenos de ollos encalmados, que non corren detrás dos automóviles, son felices; non hai inquedanza ou ansiedade que poida quedar defraudada.

⁹ *Cousas*, Vigo, Galaxia, 3ª edic., 1962, páx. 49.

“Non desexar” foi considerado, tanto na Estoa coma en Epicuro, receita de felicidade. O que pasa é que, no caso que Castelao presenta, o non desexar non é resultado de contención ascética ou cálculo utilitarista; no caso, non desexar significa conformidade plena: non pretender ir, nin sequera minimamente, máis alá de si, do que se ten ou do que se é. E, por iso mesmo, “fame que pase o picariño sempre será feliz”.

Os nenos que corren detrás dos automóviles, puxados por un irrefreadable dinamismo, e nun afán sen obxectivo delimitado e concreto que sexa accesible e, así, posible de ser satisfeito e superado, non poden encher “os seus anxeios de felicidade”. Por iso, deste rapaz hai que ter “mágoa”: para el non habrá xamais satisfacción á medida das súas inacougables ansias.

Significativo é tamén o final da unidade: “Os rapaces da miña terra corren sempre detrás dos automóviles”. Castelao cre firmemente que a alma céltica é, en efecto, pura forza simpática:

Nós, os habitantes dos Fisterres, os celtas do Atlántico, representamos o cerne mesmo desa forza creadora.¹⁰

Con referencia xa á novela, podemos comezar por consignar que *Os dous de sempre* son, precisamente, os dous grandes principios dinámicos que, como xa temos visto, integran o esquema antropolóxico de Castelao, pero dados, neste caso, cada un polo seu lado, en monolineal e excluyente

traxectoria. Os dous de sempre serían, así, por un lado, o dinamismo proxectador simpático, principio de acción, pulo creador, e, por outro, en traxectoria de signo contrario, a retracción frénica, gravitatoria, que reprega cara ó chan e, deste xeito, con perigo tamén de constituírse en inmovilizadora e freadora.

A novela pretende mostrar que estas dúas compoñentes antropolóxicas, ordenadas por natureza a dárense xuntas e a exercerem antagonismo e complementariedade, poden, en casos, non chegar a coincidir na mesma persoa e non exercer, así, a súa capacidade inter-moderadora e mutuamente reguladora, non se facendo, xa que logo, operativo o seu potencial exercicio de complementariedade. Acontece entón que, dadas cada unha delas en exclusiva e en unilateral traxectoria, a forza simpática, impulsora, sen contrapeso realista, sen siso regulador de ningún tipo e sen cadencia metódica e ordenadora, pode troca-la súa eficiencia constructiva en desenfreo autoestrugador; e a forza frénica, allea no caso a todo pulo proxectivo, constitúese en simple freo, imposibilitador de despregue e de ascenso realizador ou perfectivo.

Pedro é “masa sen lévado, manxador e pousafoles”, mentres que Rañolas é “arriscado, ardido, avanzado, devecido de liberdade” ata a anarquía e ata, ó cabo, querer “facer voa-lo mundo en frangullas”, cando este se lle

10 *Galeguismo no Arte*, páx. 87.

manifesta como tamén suxeición, orde, ritmo, reiteración, monotonía...

Os dous de sempre, as dúas compoñentes dinámicas, son expresivamente representadas xa por Castelao no gráfico que el deseña para a portada da edición da obra. No chan, ben asentado na terra, redondo, pousón e ben cuberto baixo teito protector, aparece o sapo; na parte máis alta, miúdo, lizgairo e ben provisto de ás para voar, o paxaro.

O sapo, na obra gráfica de Castelao, expresa invariablemente a posición de bo asentamento no chan da realidade terrea. Isto confírelle, en primeiro lugar, unha sobria actitude realista desde a que decote se ri, irónico, dos demais animais e do propio home, coma naquela estampa en que el, referíndose ó galo que, no alto, canta, presumido, di: “—Pensan os galos que o día ven porque eles cantan”. Ou aqueloutra en que o home, todo enfatuado, comenta: “—Planteille preito a un veciño pola cuestión dun regueiro. Perdín o que tiña; pero amolar amoleino”. O sapo, desde a parte máis baixa do cadro, contesta (ou ri, polo baixo): “—cro, cro, cro”.

Este realismo do sapo, tan propio da experiencia cotiá, faino en ocasións capaz de domina-la forza e a fachenda do león, como se ve noutra expresiva estampa, pero tamén pode suceder que o seu insuperable confinamento no ámbito da núa e crúa realidade terrea, sen a menor posibilidade de remonte, o faga envexoso doutras posicións máis de privilexio ou, cando menos, desexo-

so de que todos, mesmo os paxaros voadores, compartan a súa inferioridade de situación: “—se tivese poder”, di desde abaixo o sapo, nunha belísima estampa de aves en migración, “convertía eses paxaros en sapos”.

O sapo, na portada de *Os dous de sempre*, simboliza a horizontalidade terrea, a torpe dondeza, larpeira e bandullana, de quen só se quere posto sobre seguro na terra, sen a menor pretensión nin posibilidade de erguerse, aventurar, arriscar. O paxaro, en cambio, sería a ansia de voo, de remontamento e superación; el é a capacidade de avance e a paixón de liberdades.

En *Os dous de sempre* a caracterización que se nos fai de Rañolas correspóndese punto por punto cos riscos que deliñan a configuración da forza simpática. Rañolas é un ser existencialmente proxeitado cara a arriba e cara a adiante. É puro pulo progresante; unha irrefreable forza interior impúlsao irresistiblemente a avanzar sen medida, sen tregua e, o que será peor, sen que, ó cabo, esa forza dea remansado na contención rítmica e cadenciosa que a faga existencialmente rendible e gratificante.

O pulo progresante que mobiliza o Rañolas maniféstase de mil formas, tanto nos seus trazos constituíntes, coma nas peculiaridades da súa proxección dinámica. Resulta, neste sentido, moi expresiva a imparable ansia por erguer do chan en que o ten prostrado a eiva conxénita das pernas, que fai del un “cacharulo”, un

“encrequenado”. Xustamente no momento que comeza a operarse no personaxe o tránsito biopsicológico de neno a home propiamente dito e cobra consciencia das súas ambicións, acontece que

no espírito nasceulle un forte desexo de erguerse do chan, de ser home dereito.¹¹

E este desexo non o abandonará ata o momento en que lle resulta xa posible “andar de pé, coma os demais homes”, sobre as pernas ortopédicas dun baril capitán, e “sentirse el tamén capitán, como se lle rubise ós miolos a ialma guerreante do difunto dono das pernas”:

Agora pódolle cuspir nun ollo a calquera, porque son tan home como o que máis.¹²

Rañolas chega incluso a cobrar “aires de fidalguía”, como remate dun proceso con punto de partida nunha situación, máis que propiamente humana, case animal: unha situación en que, por exemplo, “para andar de presa tiña que axudarse das mans, camiñando a catro pés”. E o que acontece na perspectiva da súa ascensión física, partindo do propio chan, resulta expresión simbólica do que sucede tamén coa posición social do personaxe e, sobre todo, coa dinámica ascensional da súa personalidade. O seu devezo de ser, de chegar a consistir e de loitar por iso sen cuartel reflíctese adecuadamen-

te na significativa adxectivación con que son deliñados os trazos do seu porte configurador dentro da novela.

Rañolas é, en efecto, “ardido”, é “arriscado”, é “avanzado”, é “conqueridor”, “ten fame de mundo”, é “devecido de liberdades, dono do día e da noite, soberán de si mesmo, dono do mundo”. Chega a París e, ó pouco, “todo París é de Rañolas, ¡o mundo era pequeno para os seus anxeios!”¹³.

A conformación caracterial e tendentiva de Pedro, o outro personaxe, non podería ser máis radicalmente contrastiva. Polo de pronto, e en relación co risco a que agora mesmo acabamos de referirnos, Pedro resulta, tendentivamente, xusto o revés de Rañolas. Este quería retornar e instalarse cando, en realidade, animicamente non o podía facer, forzado pola irresistible ansiedade itinerante. Pedro, por contra,

quixera marcharse polo mundo adiante e turraba por el o conchego do fogar.

Cando, ó cabo, sexa obrigado a marchar, pondo mar de por medio, sucederá tamén que irremediabilmente “fracasa o emigrante Pedro López”, como intitula o capítulo XXXVIII. E é que sobre Pedro opera en exclusiva a compoñente frénica, sen que o simpático despunte por lado ningún.

A adxectivación, tan habilmente entresacada por Noya Beiroa, no

11 *Os dous de sempre*, O.C., I, Madrid, Akal, 1975, páx. 186.

12 *Ibidem*, páx. 196.

13 Véxase, a propósito da caracterización dos personaxes de Castelao, o traballo de Noya Beiroa: *Visión dos personaxes en Os dous de sempre, a través da adxectivación*, en Congreso Castelao, Universidade de Santiago, 1989, vol. 2, páxs. 301-316.

traballo que máis arriba citabamos, resulta sobradamente ilustrativa acerca da ancoraxe do personaxe no chan da materialidade biolóxica, sen a penas aceno sobrelevador hominizante: comellón, lambeteiro, manxador, debecido, famento, broeiro, pataqueiro, degoiraado, larpeiro, escravo do bandullo, lapón, alñarbio, lurco, lobo carniceiro, burro manxador, barrigón...

Neste sentido, defíneo á perfección a súa forma de lle retrucar ó Rañolas cando este, querendo desenvolver unha teoría, e pensando sen dúbida na remotísima posibilidade de levala a cabo, comezaba o seu parlamento dicindo:

—¡Quen me dera ter vinte mil millóns de pesos!

E Pedro atallouno:

—¿En que os podías gastar, home? Porque aínda que comeses o que comeses...

Unha ansiedade manducadora tan desaforada será determinante de que a psicoloxía do personaxe reverta cara ó nivel propiamente vexetativo, ou non despegue del, ficando aí o home varado. Pedro é “escravo do bandullo”. O bandullo é o único que fai del un devecido ou un degoiraado. E os devezos da materialidade vexetativa, que non o abandonan xamais, desde neno a xa ben adulto, son os que o subtraen á hominidade en sentido propio. Dísenos del, neste sentido, que “o

degoiro de comida embazáralle o entendemento”, ata facer del un inconsciente e un absoluto irresponsable. Mesmo o Rañolas terá que dicir del, neste sentido,

—A min paréceme que Pedro vai perdendo as facultades..., esas facultades que agora non sei como lles chaman os médicos.¹⁴

Neste mesmo sentido afirmarase del que “chegou a non ser home”. Claro que antes, moito antes xa, o capítulo XV intitula, a propósito do Pedriño: “pasou a ser un animal doméstico de luxo”:

Tan chouso de entendemento e de vontade que somentes tiña lecer para contar as badaladas do reló parroquial. Daban as doce i el repetía: una, dúas, tres, catro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, once, doce... e aínda agardaba por algunha badalada máis.¹⁵

E é que o despregue intelectual está na liña da proxección simpática. Neste sentido, o seu atordamento é supino:

A iñorancia e a cobardía téñeno amortecido. Non sabe cantar nin bailar [...], insensible a todo [...] Vive só no mundo e non sabe que o mundo é redondo. Despreza os periódicos e descoñece o nome dos ministros. Coida que o que pega unha enfermidade queda ceibe dela, e ten entendido que os bacallaos son peixes esparrados como sollas...¹⁶

E, do mesmo xeito que é “chouso de entendemento”, éo de vontade. Non hai nel principio activo e dáse, logo, pousado no chan, en situación

14 *Os dous de sempre*, pág. 255.

15 *Ibidem*, pág. 96.

16 *Ibidem*, pág. 119.

de absoluta inhibición dinámico-proxectiva. Por iso é, desde moi neno, “manso, doce, alabeeiro [...] lacazán, pousafoles”. A voz ‘alabeeiro’, que Constantino García considera introducida por Castelao, significaría facilmente dobregable¹⁷. E é que, en efecto, dán-dose en exclusiva a compoñente terral, gravitatoria ou frénica, falta firmeza, falta rixidez interna que poida mante-la verticalidade, falta esqueleto, en senti-do propio e, xustamente, o esqueleto é considerado por Castelao, como di en máis dunha ocasión, elemento simpáti-co, afirmador; o esqueleto mantenos en pé, ó contrario da carne que pon, por contra, inclinación gravitatoria, peso e proclividade ó derrubamento.

É sumamente expresivo dicir del que é un ser “mangado á vida”. O termo ‘mangado’ é analizado por Constantino García na ampla variedade das súas significacións. Entre elas a que o fai ampla-lo “sentido de colocar un mango ó de colocar algo nun lugar elevado”¹⁸. Neste sentido resulta exacto dicir que Pedro é un personaxe mangado á vida. El é, en efecto, etapa tras etapa da súa traxectoria, colocado na vida: en algo que resulta, certamente, ‘elevado’ con respecto ás súas efectivas capacidades, tan elevado que non é sequer capaz de se manter, por vía de simple e mecánica execución, naquilo que, de xeito ningún podería el tampouco conquistar; e por iso vai, ós

tombos pola vida, en situación de perenne fracasado.

Pedro é pura retracción frénica. Por iso mesmo non é quen de despre-gar dinamismo proxectivo de tipo nin-gún. El é obxecto máis ca, propiamente, suxeito: “animal doméstico de luxo”, chámasele; en verdade, máis que ser ou exercer existencia en sentido propio, o que el fai é estar: estar coma de super-fluo e, nese sentido, de luxo na casa, na sociedade, na vida. Por iso mesmo, aínda sendo obxecto de protagonismo no relato, non exerce propiamente heroicidade nin antiheroicidade. Ó seu habería que chamalo *anheroicidade*: o que correspondería a alguén que non é capaz de desdoblamento activo-creati-vo, nin en sentido positivo nin en senti-do negativo; alguén que mesmo “sinte un pulo pecadento e nin tansiquera ten alma de pecador”.

O capítulo XIX da novela consti-túe, desde o mesmo título, unha expresi-ón clarísima do que é a pasiva posi-ción existencial do Pedriño: “O manxador queda mangado a unha nova vida”. O personaxe queda, en efecto, colocado, no sentido máis realista do termo, como funcionario do “negociado de clases pasivas”, un asunto que xa en si mesmo é toda unha ironía. É o que se nos conta desa súa etapa da vida reflicte con plena propie-dade todo o que esa vida é en esencia:

A vida de Pedro é tan sosegada que non ten que contar; porque... que importa

17 *Retrincos da Lingua*, La Voz de Galicia, A Coruña, 1988, páx. 16.

18 *Cousas da lingua*, La Voz de Galicia, A Coruña, 1990, páxs. 70-71.

que se lle picase un dente, que lle rouba-sen o paraugas, que se lle desfondase a cama, que cuspiase no vidro dunha fiestra ou que se lle colasen dúas pesetas por unha regandixa! Esas son miudezas indinas dun personaxe de novela.¹⁹

Velaí a realidade existencial de Pedro: polo mesmo que “mangado á vida”, sen que nada se poña por parte del, o personaxe está tamén mangado, artificiosa e contranaturalmente situado no protagonismo narrativo, sen asomo sequera da capacidade para ostentalo e exercelo. Hai incluso nesa proclama de indignidade por parte do narrador unha certa actitude de rexeitamento ou renuncia: deu, en efecto, cun personaxe que non dá de si, que non ten ‘corda’, que nin exerce acontecer relatable nin é suxeito apto para que este se lle poida atribuír coherentemente.

Isto é o que poderíamos chamar *anheroicidade*: a situación que concorre nun personaxe situado extra muros de toda sorte de heroicidade, tanto da positiva coma da negativa; un personaxe obxecto e de xeito ningún suxeito do protagonismo narrativo en que se sitúa; pero un protagonismo narrativo que, ó cabo, queda na soa presentación do que é nel a falta de auténtico protagonismo a respecto da propia vida. A *anheroicidade* expresa a condición de personaxe amortecido, trocado o que debería ser propiamente vida nunha especie de morte:

Folga días enteiros matando moscas nos vidros, coa polpa dos dedos; ollando, sen

ver, como pinga o ceo; catándolle pulgas a un gato murríento ou afundindo máis a cova do xergón metálico [...]

A ñorancia e a covardía téñeno amortecido. Non sabe cantar nin bailar, pero azóugase se lle fala unha muller. Parece insensíbel a todo.²⁰

Unha situación existencial así, dunha inhibición frénica tan absolutamente paralizante, queda prodixiosamente expresada deste xeito: “Podería dicirse que Pedro é unha masa sen lévado”.

Unha masa sen lévedo é, claro, unha masa inerte, sen animación, sen vida; é unha masa inexorablemente repregada cara ó chan da inoperatividade, da inacción: non produce, non fructifica; non acada sequera vertebración e consistencia en que manterse.

O narrador, como imos vendo, preocupado por facer de Pedro un revulsivo, é sumamente explícito á hora de descualificar como propiamente humana a súa realidade existencial. Neste sentido chega a dicirse del no capítulo XXIX que, “domesticado, disposto a durmir debaixo da cama”,

Pedro chegou a non ser home, e as reñas da sogra cañalle como pingas na súa alma de borralla.

Por máis que o termo ‘home’ sexa aquí tomado no seu sentido específico, o mesmo feito de ter “alma de borralla”, algo que, sen ser fría cinza, tamén dista de ser en realidade lume e ardor vital propiamente dito, e susceptible

¹⁹ *Os dous de sempre*, páx. 118.

²⁰ *Ibidem*, páxs. 118-119.

por iso de se deixar anular polas “reñas da sogra” expresa, no fondo, unha condición moi escasamente humana. Xa de neno Pedro fora chamado polo narrador “animal de luxo”, segundo temos visto, e posto ridiculamente en competencia co porco á hora de comer mazás:

—Deixa comer ao porco, lambón!

Non menos expresiva é, neste mesmo sentido, a reacción do “manxador” cando se ve acosado polos seus compañeiros:

—Eu comín os retrincos, pero foi porque pensei que non se comían!

O Pedriño, disputándolle ó porco a comida e comendo o que el pensa que non é normalmente comestible e xustamente por iso, é toda unha demostración do nivel de embrutecemento a que Castelao pensa que conduce a negación da compoñente simpática no proxecto humano.

Castelao pon especial empeño en mostra-la raíz psicoeducativa dunha situación así en que, por parte de Rañolas, resulta fortemente estimulada a súa capacidade proxectivo-operativa, mentres que, no caso do Pedriño, esa capacidade resulta absolutamente inibida. É moi posible ademais que a dimensión etiolóxica destas situacións humanas entren moi dentro das preocupacións ético-pedagóxicas do noso autor.

Os determinantes psicoambientais da inibição personalitaria que se

dá no Pedro exprésaos con insuperable precisión o seu curmán Manuel, en plena Pampa, á vista do irrecuperable fracaso emigrante do seu parente:

Pedro quedouse de pé, cos ollos murchos como faroliños de cemiterio. Manuel botoulle as mans e abalouno.

—¿Sabes o que che digo? A tía Ádega castroute cos agarimos, e xa non hai remedio para ti.²¹

O que por parte de Manuel se expresa co termo “castración” é, en realidade, a inibição psicodinámica consecuenta ó síndrome de sobreprotección. A tía Ádega é para Pedro unha nai sobreprotectora. As recomendacións que a tía lle manda por carta ó Pedro xa mozo e funcionario da Facenda son un exhaustivo mostrario do que ten sido esa súa sobretensa acción protectora que rabena toda posible capacidade simpático-proxectiva no personaxe e o sitúa na inutilidade total:

“Abrígate ben, que fai moito frío”, “pídele máis cobertores á patrona, se non tes abrigo dabondo”, “que non che metan ningún peso falso, e coidadiño coas compañías”, “manda solar o calzado si che colle humidade”, “non andes cos pantalóns caídos”, “come máis a modo pra que che preste a comida”, “múdate tódolos domingos”, “persínate ao saires da casa”, “pide auga morna para lavar os pés”, “frega ben o pescozo e non deixes de secarte o xabrón das orellas”.²²

A literatura médica, que sen dúbida Castelao coñecía ben, insiste en consignar que o síndrome de sobreprotección implica, entre outras patolóxicas consecuencias, a asfixia da

²¹ *Ibidem*, páx. 232

²² *Ibidem*, páx. 118.

personalidade no ser sobretenramente acariñado, máis que nada naqueles casos coma no de Pedriño en que o sobrepasamento en agarimos opera nun natural xa de seu “manso, doce, alabeiro”.

Nunha situación educativo-familiar diametralmente oposta atópase o Rañolas; el será un personaxe dramaticamente marcado pola súa falta de ancoraxe e acollemento no amor maternal. As súas ansias de liberdade, tan fonda e persistentemente sentidas e, ó cabo, tan traxicamente proxectadas, máis que na liña da constructividade e da ordenada solidez personalitaria e convivencial, dan na inqueda, no perenne desacougo e, en definitiva, na inacabable fuxida. Rañolas é un personaxe pateticamente marcado pola incougable comechón da fuxida de todo, incluso de si mesmo e do mundo. E é que, como diría Rof Carballo, quen non se sentiu prisioneiro do amor tutelar decote se sente prisioneiro de todo, ata de si mesmo. Ou, o que é o mesmo, a ancoraxe no amor maternal no seo que acubilla a “urdimbre afectiva” é a única que pode conferir ese nivel de seguridade e de autoafirmación existencial que permite vivir como non atafegante a, por outro lado, inevitable suxeición á orde, ó ritmo, á cadencia biolóxica e social, ó traballo e a esa salvadora rutina do cotián, da vida; en suma, todo o que Rañolas non vai ser, precisamente, capaz de aturar.

Castelao ten moi presentes estes feitos cando, en relación coa emigra-

ción, algo tan dentro do horizonte vital do galego, proclama:

Se os camiños nos tentan a camiñar é
porque deixamos unha luz acesa sober
da casa en que fomos nados e alí nos
agarda o fin da vida.

O lume perennemente aceso no fogar, a lentura maternal no seo da terra nativa, a “urdimbre afectiva” que diría Rof Carballo, constitúen o sagrado chan sobre o que enraizamos; con apoio nel podemos da-lo brinco existencial máis alá de nós e do noso, sen perigo de non poder recuperarnos; nas seguridades primeiras baséase a nosa capacidade proxectiva, facendo da grande emigración existencial un perenne proxecto de retorno.

Rof Carballo chama tamén á urda afectiva “urdimbre de orde”. Quere subliñar deste xeito que no seo da urda se cumpre unha gran función ordenadora. Pero non me refiro soamente á ‘ordenación’, no sentido desa categorización óptica e axiolóxica da realidade que o ambiente receptor primeiro pon dentro de nós; refírome tamén a que a urda, que é unha realidade vinculada a persoas (a nai, a familia) e a cousas (a casa, o pobo, a terra), é tamén unha realidade fundada sobre ordenacións espaciais, temporais e conductuais; sobre estas se funda a vida, no que ten, precisamente, de ritmo, de cadencia, de rutina, de reiteración, de uso e costume; no que ten, en suma, de orde: de ordenación metódica, rutineira.

Desde esta perspectiva é doado comprender que o desarraigamento afectivo do Rañolas constituíuse un

factor determinante da falla nel da compoñente frénica: o principio de orde, o da contención rítmica inherente á vida, a lei do movemento pendular, que é o que introduce, na nosa ida, o gran principio existencial do acolledor retorno.

Por todo isto sucede tamén que o Rañolas é un home de idas. O seu é ir; ir sen fin. O seu único intento de retorno, ó pouco de ser botado pola nai ós camiños do mundo foi, precisamente, para que quedase constancia de que coa morte da nai e a desaparición da casa (“xa non tes casa”), quedaba definitivamente sentada a improcedencia e a imposibilidade do auténtico retorno. Por iso mesmo resulta igualmente que o Rañolas é un home que só sabe mirar cara a adiante; é un home negado para a anamnese e a lembranza. E só no momento en que a súa vida se estanca, nun remansar que por outra banda non chegará nunca a ser plenamente aceptado, volve a vista cara a atrás procurando os momentos da proxección activa e deambulante:

Alá en París...

Rañolas era feliz cos seus anxeios cando andaba ás baroutas polo mundo adiante.

E, por iso mesmo, agora, triunfador e, ó cabo, venturosamente situado na vida e na honorabilidade social,

a ventura malvouselle de saudades ao toparse ceibe da miseria, escravo do traballo.

As “saudades” que “malean” a ventura do Rañolas non son, precisa-

mente, saudades do acollamento tenro, protector e afirmador dos “eidos nativos”, os da reconfortante caloríña do fogar: os que normalmente convidan ó retorno. Non; as súas son saudades da situación de ida ou de fuxida, saudades dos anos de vagancia aventureira, dun ir por aí sen proxecto concreto, sen previsión e sen acougo posible. Máis que saudades habería, pois, que chamalas contrasaudades: saudades de ida e non saudades de retorno, que son as auténticas e salvadoras saudades.

Como consecuencia desta situación psicolóxica e vital, o Rañolas “endoudece na calma chicha da reloxería”:

O sosego percurado pesáballe xa na ialma deica renegar da vida, coma un eucalito nado entre os raíles do tren ou a mosca que nasce no inverno.²³

A situación non podería quedar mellor presentada: no “sosego” da súa reloxería o personaxe atópase existencialmente descolocado, a contrapelo da realidade e tan en contradicción con ela coma o eucalipto que nacece entre os raís do tren ou a mosca que o fixese no medio do inverno. Este cruel descolocamento existencial fará da súa vida un drama que acedará o personaxe “como un abruño verde”, e será, en definitiva, o que o poña na traxedia.

O Rañolas, que é pura proxección simpática, comeza, como dicimos, por non poder aturar unha situación en que a vida se lle mostra, precisamente, no que ten de compoñente retentiva ou

²³ *Ibidem*, páx. 253.

frénica: orde, suxeición, cadencia, ritmo, traballo diario, rutina, previsión, remanso, sosego... Pero é que ademais o Rañolas, que é home intelixente, entende perfectamente que esa situación súa de agora non é algo que caiba considerar anómalo ou doadamente evitable. El ve que esa situación é a comunmente desexada; é, en concreto, algo ó que, paradigmaticamente, aspira no seu retorno o afiador ourensán, compañeiro na emigración e na aventura parisiense. Trátase da universal aspiración do emigrante galego de tódolos tempos.

A situación reflicte, en suma, o que son os parámetros da normalidade: os da realidade vital en si mesma. E iso



é o que suscita a rebelión anarquista no Rañolas. A súa non é unha anarquía de matiz político, nin propiamente de sentido social. Pode dicirse que a anarquía do Rañolas é unha anarquía metafísica: vai contra a vida en si, contra que ela teña que ser como de feito é; trátase dunha rebeldía contra a realidade.

Por iso o que el pretende non pode ser outra cousa: "facer voa-lo mundo en frangullas".

3. DESORDE DINÁMICA E VELLÓS NAMORADOS

Tamén na conformación do drama *Os vellos non deben de namorarse* incide de forma decisiva a concepción do dualismo dinámico humano a que vimos referíndonos: a realización existencial da persoa é o resultado da conxunción, non sempre harmónica e adecuada, do pulo vital-proxectivo, impulsor ou simpático, e a forza frénica, que actúa en sentido realista, prudencial, moderador, retentivo, terral.

Polo que respecta á gran liña temática de fondo, resulta perfectamente perceptible nos tres lances do drama, e sobre todo nos dous primeiros, que un amor pasional nos vellos, isto é, un pulo proxectivo-simpático sen ir acompañado de siso realista ou control moderador ou frénico, resulta de seu e sen máis destructivo: dá en deshonra, degradación psicolóxica e moral e, en definitiva, en morte.

Os vellos, en efecto, que por razóns biolóxicas e existenciais han

estar moi próximos á terra e, dese xeito, cos pés ben asentados nela, isto é, moi frenicamente postos en razón experiencial e en siso, poden emporiso nun momento dado voar sen goberno nin dirección que os suxeite, sen freo de ningún tipo, tolamente puxados polo furacán impetuoso, simpático, dun amor serodio e de todo punto desaxustado. Coma no caso do Rañolas de *Os dous de sempre*, só que de modo aínda máis fulminante, a compoñente simpático-proxectiva, vista desde a súa dimensión suscitadora de namoramentos (pero igualmente desprovista da obrigada moderación frénica ou gobernadora), convértese en destructiva: o amor vólvese estragamento; a vida tórñase, coa mesma, morte. A honorabilidade que compete á vellez, á fidalguía e ó avoengo intelectual dá en ridiculez e trócase en obxecto de murmuración, de deshonra e de burla. A mesma estrutura practicamente cha do discurso dramático de Castelao contribúe poderosamente a mostrar que non hai solución de continuidade nin sequera demora discursiva entre namoramentos e morte; nuns vai, coa mesma, implicada a outra.

Tamén a desharmonía dinámico-existencial está presente na obra desde a outra das perspectivas do seu posible desgoberno: a dunha compoñente frénica, retentiva, excesivamente robusta e, polo mesmo, constituída en freadora de todo auténtico pulo existencial e, dese xeito, convertida igualmente en estragamento e en morte. Xa na traxectoria dos vellos namoreiros se nos

apuntan, a pouco que asomemos ó plano que se dá máis alá da proximidade fáctica do seu presente, que hai no fondo causal remoto unha xuventude excesivamente retraída ou inhibida (frénica) en relación coa necesaria dedicación amorosa. Pode ser neste sentido freadora, en efecto, a excesiva preocupación do boticario pola sorte das súas irmás, ou mesmo a acción afogadamente sobreprotectora destas que non o impulsa, precisamente, a transcendelo ámbito persoal familiar; pode ser tamén o distanciamento implicado nos prexuízos de caste por parte do fidalgo, que non entra, así, no plano de contacto e trato do que xorde a inclinación amorosa; ou pode, en fin, que a dedicación de Fuco ós seus negocios o afastase de dedicacións máis directamente existenciais como o amor supón. O caso é que nestes homes que “non buscaron tesouros amorosos na mocidade” se adiviña doadamente unha situación frénico-inhibidora e, ó cabo, destructiva.

Moi próximo ó caso dos tres vellos protagonistas do drama de Cunqueiro é a desasisada e irrealista situación patética en que se implica o fidalgo Don Froitoso, tal como se relata en *Cousas*. O vello, en efecto, refuga, contra-frenicamente, ir “polos camiños que levan á verdade, porque sospeita que a verdade ten semellanzas coa morte”. O seu é, pois, depoñer todo o que signifique ponderación realista, comedimento existencial e prudencial medida: aquilo que normalmente leva os homes da súa idade a

“acedarse pola experiencia”, pondo control e moderación frénico-sensata ós seus impulsos proxectivo-vitalistas. Don Froitoso non: vírase de costas ós outros vellos e, tentando invertela súa traxectoria vital, faise “compañeiro dos mozos. Todo menos facerse cargo da súa vellez”: da incuestionable realidade en que non obstante se acha.

Desprovisto, así, de control e goberno frénico, o seu será, pois, voar, sen pé poñer sequera na terra:

Todo imaxinación e fidalguía, vive no seu derradeiro esforzo de galán comprimenteiro de barbas de liño e caraveles no bico.

O tratamento irónico-sarcástico da figura do vello “carcamán no seu derradeiro esforzo” amorio (o que o leva á morte) é frecuente na obra gráfica de Castelao. Así mesmo é tamén como se lle chama ó señor Fuco no relatório do *dramatis personae* do terceiro lance da obra que agora comentamos: “carcamán namorado no seu derradeiro esforzo”.

Pero o feito é que estes derradeiros esforzos de galán “comprimenteiro”, desprovistos en Don Froitoso de toda ponderación realista, dan na desmesura e na máis absoluta inadecuación á obxectividade, facendo ridículos eses seus comportamentos e mesmo patética a figura do vello fidalgo, como se nos fai ver no relato.

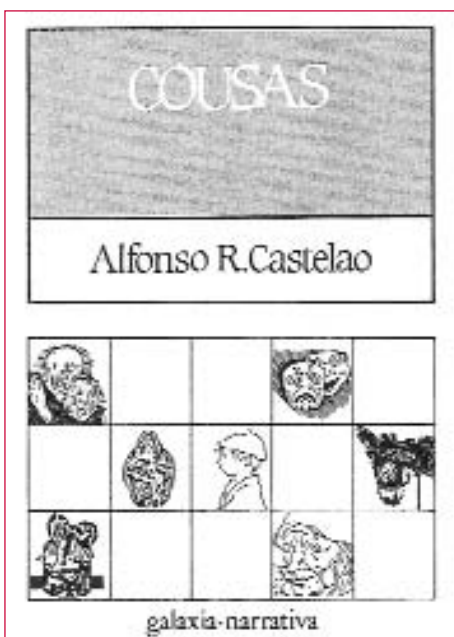
Nun baile de entroido, en efecto, topou cunha criada disfrazada.

24 *Cousas*, páx. 80.

Tratouna coa máxima cortesía e con toda a súa romántica galantería:

Don Froitoso emparellou coa candonga e xuntos entraron nun apartamento, e alí o vello comezou a recitar poesías de Becquer, que a criada escoitou a rir, a rir... Despois o vello pideu champán, champán do mellor. E pasadas dúas horas a criada sinteu que lle voaban os miolos, e colléndose a Don Froitoso dixo con aflicción:

—¡Ai, que mal me sentou aquel viño con gaseosa!²⁴



O suceso de Don Froitoso é un caso moi claro de desequilibrio e desharmonía simpático-frénico. O contra-realista mecanismo de defensa, de pretendido valemto contra a

decrepitude e a morte, lévao a depoñer toda medida. Co sentido da realidade váiselle igualmente a capacidade de control e moderación freadora; o seu pulo simpático proxéctase imparabile e desorbítase.

A problemática aquí, o mesmo que sucederá no caso dos vellos do drama, fórmulase e desenvólvese, máis ca no plano propiamente ético, no antropológico: no da construción harmónica da personalidade e con referencia a aquilo que pode ser causa dunha vellez respectable. O desequilibrio personalitario, en efecto, non repercute, de forma cando menos directa, sobre os dereitos dos demais, senón sobre a propia respectabilidade e as persoais conveniencias: é o propio suxeito quen recibe, co seu mesmo pecado, a penitencia. Con todo, é preciso non esquecer que, no mundo conceptual e estimativo do idealismo romántico, o plano antropológico (e mesmo, en xeral, o metafísico) e o ético están moi próximos: o ser é pauta para o deber ser e, nese sentido, a plena realización da persoa, o seu cumprimento perfecto, (a perfección en sentido óntico-antropológico) resulta de alcance plenamente ético: “cumpre coa túa definición” é o gran resumo da ética ficheteana.

Máis que de se-lo que se debe ser, trátase, en efecto, de que se debe se-lo que naturalmente se é e se expresa, pois, na propia definición esencial. O vello é de seu plenitude no sentido da experiencia e a harmonía personalitaria: iso é, xa que logo, o que todos eles

deberían ser, en parecido sentido a como, noutra orde de cousas, a galeguidade óptica, a que somos, se constitúe en paradigma, no noso efectivo deber ser, no plano dos comportamentos.

En todo caso, forma parte significativa da filosofía vital de Castelao que a proximidade biolóxica á morte non pode nin debe ser ignorada ou negada ou, menos aínda, rexeitada, aínda facéndoa compatible coa natural aspiración a manterse na vida. O deseño da vella figueira con que se ilustra en *Cousas* o relato da velliña Fanchuca, toda derreada e coas súas pólas inexorablemente vencidas contra o chan, ata mesmo tocar terra, e mais desde alí virando as puntiñas cara a arriba, é toda unha demostración de amor á vida e á liberdade mesmo nas portas dunha morte xa palpable e da que, desde logo, non se pretende fuxir.

Castelao refírese ó seu drama como a “unha obra maxinada por un pintor”. É moi certo. Pero non só nin sequera fundamentalmente pola “fisionomía dos personaxes e o coorido das esceas”, en que o autor insiste. Tanto a fisionomía dos personaxes como o “deseño coloreado” das escenas son consecuencia do seu máis fondo carácter de cartel, resolto en moi poucas estampas, dispostas, por outra banda, en case simultaneidade, isto é, cun escasísimo despregue ou desenvolvemento discursivo. Nada en todo caso que faga recorda-la progresión argumental de “planeamento, nó e desenlace”. As estampas configuran unha estrutura practicamente cha, moi

adecuada á dimensión temática da obra, coa que se pretende, sen máis, mostra-la simultaneidade plena, sen separación ou posible solución de continuidade (ou contigüidade gráfica) entre o desasisado amor que prende nos vellos e, coa mesma, o estragamento, a ruína e a morte dos namorados.

Esta disposición gráfico-expresiva repítese, case sen variacións de estrutura e de sentido, nos dous primeiros lances. No terceiro, a simultaneidade ilativa ou correlacionante dáse máis ben entre o desnamorado siso pragmata e interesado da moza Pimpinela, que casa sen amor cun vello rico, e a que en principio se supón longa, desgraciada e desesperanzada viuvez. Só o epílogo, tentando homoxeneiza-lo sentido deste lance cos outros dous, emendará a súa estrutura, facendo de Pimpinela unha gozosa e dilapidadora herdeira, coa conseguinte desesperación do vello Fuco, xa defunto, en conversa cos compadres no cemiterio. Vese ben deste xeito que tampouco o epílogo supón complexidade ou desenvolvemento discursivo: non reflicte máis que a lóxica simultaneidade consecucional entre o tolo namoramento do vello e o desastre económico e existencial que inexorablemente o acompaña.

No lance primeiro da obra preséntaseno-lo vello Boticario perdida-mente namorado, tentando conquista-la moza. El presume ante ela do que por certo lle falta, que é, xustamente, o que o namoramento lle rouba: a condi-

ción de “home feito e dereito, con cabeza ben asisada”. Mais, desde o convencemento de ser canto cre, dá por seguro, nun momento de euforia, que a moza se lle vai render:

Seméllame que lle acomodo... Ela ha querer casar con home maduro e deitarse en sabáns do bo liño. ¡Ten talento!²⁵

Pero tampouco as ten todas consigo. A través do diálogo coa morte ponse ben de manifesto, por un lado, o seu convencemento científico de que non hai feitizos que poidan namorar dun vello a unha moza e, por outro, o seu coñecemento experiencial de que, sendo así as cousas, só queda unha “menciña para unha mágoa sen remedio: acougar coa morte”. E mátase. Resulta plena e perfecta a ilación que se dá entre un namoramento sen viabilidade ningunha e a morte.

Algo de similar estrutura temática se nos mostra no lance segundo. Don Ramón, na escena primeira, desasisadamente namorado, áchase moi lonxe do sensato realismo frénico da súa conciencia fidalga, expresionistamente significada nos retratos parlantes dos pais. Esta conciencia bóttalle en cara o que son consecuencias directas de tan louco namoramento: a ruína económica, a da súa saúde física, a da moral e, en definitiva, a do seu creto e honorabilidade social. Así de sinxelo e de tráxico: “por un bico de Micaela morre deitado no esterco”. Isto é todo, na dimensión temática.

25 *Os vellos non deben de namorarse*, O. C., I, Madrid, Akal, 1975, pág. 350.

Nas escenas II, III e IV o que se fai é mostrar, no plano da anécdota, e con sobriedade que non distrae, estas consecuencias. Na escena II, en concreto, está o descrédito e a deshonra, Don Ramón é *Don Ramonciño* e búrlano as máscaras do entroido e as linguas pícaras das mulleres no lavadoiro. Non consegue o fidalgo, por máis que ó cabo se esforce, marcar distancias:

—Hai que ter crianza, ¿eh? Que non todos somos uns [...] Moito coidadiño comigo, ¿eh? Porque cando me poño teso... arrímanse os cans ás paredes.²⁶

Pero coma se nada: a burla segue.

Na escena III móstraseno-la ruína económica: “se me dás outro bico regá-loche outra leira”.

—O que é a ese vello pódesele arramplar con todo canto ten, e dispoixas nós... ja, ja, ja [...] Cada bico unha leira..., ¡non está mal!

E, por último, na escena IV, a morte faise presente e faino, precisamente, en forma de sapo. O sapo, na obra gráfica de Castelao, simboliza, segundo xa máis arriba vimos, a componse frénica: vive perenne e irremediabilmente pegado ó chan; el é pura territorialidade. A súa é decote a voz da experiencia ou, se cabe, a do desenganho. Desde esta experiencia e este desenganho adoita burlarse do home, do seu desasisado orgullo, ou acostuma, en casos, pronunciarse con envexa ou con

xenreira en relación cos paxaros que, na obra gráfica, simbolizan máis ben a proxección simpática.

O sapo, no drama, ben experiencialmente posto nos escuros segredos do morrer, fai oficio de comadrea instruíndo o vello sobre a forma en que ha ceibar, nun derradeiro folgo, a súa alma:

A ver que alma botas. Anda, home, fai un esforzo, que logo quedas en paz. Non sexas nugallán para morrer. Un esforciño e xa está [...] Así...agora..., ¡xa está!²⁷

Do lance terceiro xa temos dito que non garda paralelismo cos outros dous, desde a perspectiva temática. Vese ben que non foi escrito cos outros dous²⁸ e dentro da disciplina temática e formal de *Os vellos non deben de namorarse*. A súa homologación precisará, pois, un epílogo. Aquí non é tanto o amor sen siso frénico do señor Fuco o que está en primeiro plano, senón o interese frénico-comenencioso da moza que a leva a casar co vello, coa conseguinte ruína da súa xuventude.

Aínda que en segundo plano, o desasisado amor do vello e as súas fatais consecuencias para o personaxe tamén comparecen, desde logo. E isto dálle ó argumento un pouquiño máis de complexidade estrutural e mesmo dará tamén ó tema da obra máis ampla perspectiva: as fatais consecuencias

²⁶ *Ibidem*, pág. 373.

²⁷ *Ibidem*, pág. 381.

²⁸ Carvalho Calero, que insiste moito en marca-las diferencias entre o terceiro lance e os outros dous, conta que oíu do propio Castelao o argumento de Pimpinela, concibido como peza teatral independente e, desde logo, moito antes da súa inclusión nun mesmo drama coas outras dúas historias: a de Saturio e a de Don Ramonciño. Véxase *Escritos sobre Castelao*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 1989, pág. 241.

tanto derivan dunha louca proxección impulsora ou simpática, sen contención frénico-moderadora, coma das intencións exclusivamente frénicas e interesadas de quen, sendo moza, afoga nela a forza proxectiva, afirmadora e transcendedora do amor.

Na escena primeira o amor (simpático) de Pimpinela e a súa teima por se manter en fidelidade a el campa ben no seu contraste co baixo interese presente e actuante nos pais. Pero na escena II e na III Pimpinela, que, ó cabo, “tolea polos panos de cores”, sucumbe ante a abundancia dos panos que Fuco merca para ela e ante a presión dos pais e casa co vello.

Pero o señor Fuco, na escena IV, ante a conxuntura de poñer a proba a súa capacidade de amor, decátase, en forma de fatal presaxio, da súa falta de vida, da inmediatez da morte:

Eu ben quixera ter folgos dous aniños máis; pero non tardarei en comer terra.

O Fuco namorado, iluso e bolboretta, bate de fronte contra o Fuco real, vellouqueiro e medio morto:

Onte á noite, cando ía deitarme, batín cun corpo na escuridade e ó alcender un misto olleime a min mesmo, a rir, coma se me mirase nun espello. E despois, cando quixen pecha-la fiestra, aparecéuseme unha man de defunto apegada ós vidros.²⁹

E, en efecto, o fatal desdobramento do señor Fuco (o Fuco iluso e o Fuco realista) implica —escena V— a morte

do vello. O vello morre da súa mesma falcatruada; morre de si mesmo:

Aprovéitase a escuridade para meter no leito un moneco, idéntico ó vello, e cunha careta igual á que el leva posta: o vello agáchase [...]

Aparece o moneco a durmir, coma se fose o señor Fuco [...] O vello, que se agachou, pega un pulo e ponse enriba do moneco. Bótalle as mans á gorxa e forcexa para afogalo. O actor que representa o vello imitará os estertores da morte, que proveñen do moneco.³⁰

Pero a obra non remata mostrando as desgraciadas consecuencias do amor desasisado do vello. Faino, por contra, na escena VI, cos laios de Pimpinela, que se ve agora chea de panos pero viúva de vello, sen os poder lucir, sen ter para quen os vestir.

O epílogo engade moi pouco e ata se podería considerar redundante en relación cos dous primeiros lances da obra: con respecto ó boticario, en efecto, que a moza casara co carabineiro entra dentro do esperado. A denuncia que no epílogo se fai da falsidade do que lle dicía ó vello namorado enrabechará máis a este, xa defunto, pero non é nada que xa o público non saiba.

Que, por outra banda, Micaela pretenda herda-la fortuna do fidalgo, fundándose na paternidade que lle atribúe do seu fillo entra perfectamente dentro das artimañas que xa o público lle viu facer, de acordo co portugués. Neste sentido, o epílogo ha atizar máis, se cabe, a carraxe do fidalgo

²⁹ *Ibidem*, páx. 394.

³⁰ *Ibidem*, páx. 396.

desenganado, acentuando a negrura das consecuencias do seu tolo namoro.

Onde o epílogo pon novidade é en relación coa sorte de Pimpinela, tratando de que se carguen as tintas sobre a desgracia do vello namorado, a base, precisamente, de que á moza, coa morte del, todo se lle poña ben. O xiro que se opera así na sorte de Pimpinela revélase argumentalmente necesario para harmoniza-la historia do terceiro lance coa dos outros dous.

Este xiro homologador da historia reforzarase aínda poñéndose ben de relevo que a “boa sorte de Fuco” (o único dos tres que cumpre, ó cabo, a ilusión de casar) non foi en absoluto tal: el non morre “afogado en mel”, nin

“farto de felicidade”, como lle parece ós outros. O que pasou foi que, moi pola contra, morreu máis adoecido ca ningún dos outros dous: “morreu de sede tendo consigo a fonte da auga pura”. E é que, non podendo beber, é loucura teimar por dar precisamente coa fonte.

A historia de Fuco acada, así, o aleccionador sentido da dos outros dous, reforzándose o antropológico discurso que xa se facía presente tamén na sorte de Rañolas en *Os dous de sempre*. Isto é, que unha desordenada pulsión proxectivo-simpática, non contrapesada en sentido equilibrador e prudencial pola necesaria contención frénica, de carácter realista, dá necesariamente no autoestragamento; na morte.

