

# A resignación e maila rebeldía na novela de Castelao

*Os dous de Sempre*

Discurso lido o día 3 de novembro  
de 1973 no acto da súa recepción,  
polo ilustrísimo señor don

**Marino Dónega Rozas**

e resposta do excelentísimo señor don

**Ramón Piñeiro López**



REAL ACADEMIA GALEGA







**A resignación e maila rebeldía  
na novela de Castelao**

*Os dous de Sempre*

O solemne acto académico  
no que foron lidos os dous  
discursos recolleitos no  
presente volume celebrouse  
o 3 de novembro de 1973  
no salón capitular do  
Pazo Municipal da Coruña

Edita

Real Academia Galega

© Real Academia Galega, 2015

Deseño da colección

Grupo Revisión Deseño

**A resignación e maila rebeldía  
na novela de Castelao**  
*Os dous de sempre*



**REAL ACADEMIA GALEGA**

**A Coruña 2015**



Discurso do ilustrísimo señor don  
Marino Dónega Rozas







## Señores Académicos:

Chamado por vós, veño cabo de vós. Máis ao me poñer ao voso rente fágo entalado antre dous sentimentos contradictorios: ún, de reloucante ledicia polo feito de permitíresme traballar convosco nos eidos da cultura do noso país; e outro, de medo arrepiante por ter concencia cabal de non seren quen de figurar na vosa esgrevia compañía. Mais ista tensión sentimental, coa vosa axuda, héina superar porque ben séi que si me chamáchedes as vosas razóns teríades o que eu, aínda iñorándoas, acepto discipriñadamente pola miña adhesión de sempre aos valores culturais que representades; e porque tamén no meu ánimo está poñer as miñas modestísimas forzas intelectuáis ao servicio calado e constante dos outísimos intreses da vosa –e agora tamén miña– Real Academia Galega.

Esqueceréime, logo, da miña catividade –que, ben o sabedes, non poño de manifesto por mero recurso retórico–, e faréi abstracción da vosa valía e da dos vosos ilustres devanceiros neste fogar petrucial da cultura galega, pra traballar sin acougo e discipriñadamente nas tarefas corporativas que me poidades encomendar, axeitadas ás limitadas posibilidades e á miña capacidade de entrega ao país, destinatario único das nosas angueiras académicas.

E nada máis, que non seña pechar iste trecho do meu discurso espresándovos a miña rendida gratitude pola vosa xenerosa chamada; prometéndoos a miña fidelidade aos preceptos estatutarios que gobernan a nosa vida comunitaria; e pedíndoos a maior comprensión e a meirande pacencia –da que xa tedes dado proba ben cumprida–, polas fallas que poidera ter no cumprimento do meu gozoso deber académico.

A xustificación temática do meu preceptivo discurso ven imposta por outro impulso sentimental que non puiden afogar. Castelao –e perdoádeme por unha vez a impudicia que poidera supor ceibar neste solemne acto unha confianza íntima–, Castelao, repito, fixo aboiar en min, primeiro coa súa obra e logo co seu maxisterio persoal, o que andaba confuso en min, pero que intuía vagamente cando de neno brincaba ledo e rebuldeiro con outros nenos, ou escoitaba pasmado as falas cheas de gracia e de sabiduría dos petrucios, nunha

aldea luguesa. E foron aquélas vivencias dos xogos infantís e aquéles saberes populares dos vellos da nosa Terra, conscentemente revelados e coherentemente corporeizados polo xenio artístico e o maxisterio indesmaiable de Castela, os fíos conductores que levaron ao rapazolo do caso ao descubrimento dunha realidade cultural. Polo demáis, a aceptación indubitada e a fidelidade gardada á realidade descuberta troxérono hoxe –pasados moitos anos e polos vieiros misteriosos do destino– a ocupar o sillón número 37 que na nosa Casa deixou valdeiro don Xosé Espinosa Rodriguez ao seu pasamento na cidade de Vigo, ocorrido o día 13 do nadal do 1966.

Don Xosé Espinosa Rodriguez deixou neste fogar un oco que non ha ser doado encher. El, que nacera no seo dunha familia modestísima o día 14 de febreiro do 1880 na vila do Porriño, tendida nas gándaras de Budiño inzadas de granítica pedra azul, sintíu dende moi novo a chamada apremiante das terras que gardaban as cinzas dos que lle deran o ser e as lembranzas da súa infancia, coma il mesmo confesóu. E a isas terras adicoulles o esforzo incansable do seu estudo e dos seus saberes ao longo dunha fartureta vida de 86 anos.

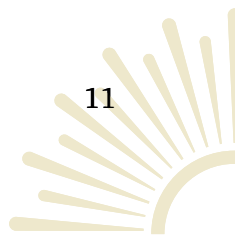
Cursóu os estudos de bachillerato, que rematóu no 1896, no Instituto de Pontevedra; e no mes de xuño do 1901 licenciouse na Facultade de Farmacia da Universidade compostelán. Mais os fármacos, as probetas, os morteros e as retortas, como a tantos paisanos nosos –lembrade a Florentino Cuevillas, a Castro Freire, a Perfecto Feixóo–, non enchían as súas inquiredanzas. Non esquencéu don Xosé Espinosa, non, como botánico que era, as xenealoxías das herbiñas que nacen, medran, morren e apodrecen no noso chan. Pero foi máis aló. Levado do seu afan investigador, que sentía como preocupación erudita de tipo histórico, estendéu os seus estudos ao coñecemento das xenealoxías dos homes que na súa mesma bisbarra cumpriran aquíl inevitable ciclo vital. E ao traveso do coñecemento dunha voluta, dunha coor, dunha lousa, dun castelo, dun albre, dun peixe, dun lobo, dun can, dun cabalo, dunha serpe ou dun lión chantados nas leiras esquemáticas dos escudos heráldicos, mesmo soupo don Xosé Espinosa escoitar e interpretar a voz anterga dunha historia colectiva.

Pra que o seu labor non se perdera e poidera –como modestamente afirma– “ser utilizada por historiadores para obras de maior importancia”, don Xosé Espinosa fóinos dando, demorada e afincadamente, os resultados das súas investigacións e pescudas. Primeiro, nun semanario local; logo, na Prensa rexional diaria; máis tarde, en folletos; e, por último, en libros de grande feitura e abultado aparello bibliográfico, con grabados e dibuxos do propio autor.

Reparemos, sinon, na *Tierra de Frago*, voluminoso libro publicado no 1949, que ven sendo unha eshaustiva guía pra o coñecemento da xenealoxía e historia da cidade de Vigo –da que foi Cronista Oficial–, e da súa bisbarra. Libro que veu moi logo daquil outro editado no 1933 co título *Casas y cosas del valle Miñor*, no que foi historiando as mansións fidalgas e a xinea dos seus moradores; as vellas abadías e a totalidade das freiguesías que integran o val miñorán; e a vida dalgúns persoaxes, oriundos do mesmo val, mediante axeitadas abreviaturas biográficas. Como, poño por caso, a de don Diego Sarmiento de Acuña, primeiro Conde de Gondomar, Embaixador de España na Corte inglesa, de quen da a coñecer unha carta inédita que, datada en Londres o 27 de xaneiro do 1614, dirixe ao seu paisán Andrés de Prada, Segretario de Estado de Felipe III, pra lle manifestar que estaba na capital inglesa co desexo de camiñar cara adiante “con las tripas en las manos” estudando os feitos de Galicia e dos galegos na Historia, pra rematar pedindo disculpas ao destinatario da misiva pola extensión da mesma, que lle veu imposta –asegún dí o Conde– “por el gusto de hablar de Galicia”, e que nesta materia “no es mucho con esto pasar la raya” porque, quen nona pasa, “no cumple con su obligación”.

Don Xosé Espinosa non desbotou nas súas pescudas a bibliografía impresa. Mais investigador puro, sempre que puido orientouse na búsqueda das fontes directas e inéditas en procura da autenticidade e da orixinalidade das súas descubertas, como ben se ve ao longo da súa obra. Ilustrativo diste xeito de traballo é a edición no 1944 do seu *Fray Antonio de Sotomayor y su correspondencia con Felipe IV*, sobranceira aportación histórica, regalía hoxe de eruditos e alfaia pra bibliófilos.

Iste incansable, fecundo e meritorio esforzo intelectual, sostido sin acougo nunha dilatada vida, foille reconecido cando aínda alentaba don Xosé Espinosa. Os concellos de Porriño e Vigo distinguíronno como Fillo Predilecto e Adoptivo, respectivamente; as Reas Academias Galega, da Historia, de Farmacia e o Instituto Xenealóxico de Santiago de Chile, contáronno entre os seus membros. E o Estado español nomeouno Comendador da Orde de Alfonso I o Sabio.





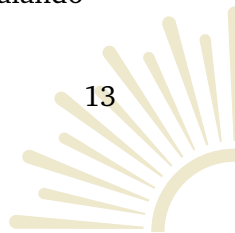
## INTRODUCCIÓN

Estamos nun mundo en crisis. Ben o sabemos. Mais non é novidade algunha, porque dende que o mundo é mundo ven sufrindo mutacións arreo. Pódense saber algunhas das cousas desta crisis actual. O que xa non está tan claro é o que alumeará nun futuro máis ou menos próximo. Todo está problematizado. Mesmo a crítica literaria e máis os seus métodos de investigación e análise.

A *Poética*, de Aristóteles, ou a *Ars poética*, de Horacio, no mundo cultural greco-román, e logo nos séculos XVII e XVIII, as *Tablas poéticas*, de Cascales, a *Poética*, de Luzán, ou *De la belleza ideal*, de Arteaga, por non salírmonos de España, constituíen outros tantos tratados teóricos nos que se tenciona sentar bases sólidas, estables e seguras para a creación poética. Formúlanse néles, en suma, leises definitivas dunha *belleza canónica*. Que, pola súa banda, o poeta viña obrigado a aceptar someténdose ás normas emanadas daquelas *poéticas*, xa que, de non facelo así, a súa transgresión ou vulneración viría penada e sancionada coa descalificación do seu *product*o artístico, e mesmo tamén se íste non estivera tipificado dentro da devandita normatividade. E o crítico, coas táboas na man, tiña a súa misión enxuiciadora limitada, xa que logo, á investigación da correcta aplicación polo poeta daquela normativa codificada.

O século XIX, coa vixencia filosófica do positivismo, agrandou o campo visual crítico, abrangendo tres sectores: a edición crítica dos textos, a pescuda das fontes e xénesis das obras e o estudo pormenorizado da circunstancia vital do poeta. Método crítico fecundo, aínda hoxe en parte vixente, creador dun sistema básico pra o estudo da literatura como ciencia.

Mais a finais do XIX, coa quebra do positivismo filosófico, xurdiron novos principios teóricos e, co iles, métodos inéditos de investigación crítica. A gravitación sobor da mesma, a máis da filosofía, da socioloxía, da bioloxía, da física e mesmo das matemáticas, deron lugar a novas modalidades de traballo comportadoras da crisis que andamos a vivir da crítica literaria. O crecente desenvolvemento da lingüística como ciencia autónoma da literaria, coa que deantes camiñaba á par, e as secuencias que trouxo candia sí do estruturalismo, primeiro, da semiótica, logo, e agora mesmo do “análisis textual”, son outras tantas xeiras aceleradamente percorridas pola crítica literaria. Que botando man dun método ou doutro, ou da combinación de dous ou tres, ven ensaiando



o análisis da obra literaria como sistema coherente de signos, de símbolos, de figuras e de conesións, sin referencia algunha que non seña a da obra en sí. Mais decia o de agora con resultados parciais e limitados.

Por outra banda, a necesidade desta nova metódica veu imposta pola propia materia sobor da que opera. Si reparamos no xénero literario “novela”, poño por caso, comprobaremos tamén que o creador da mesma, ao conculcar a normativa estética que o tiña aferrollado e ofrecérmonos como resultado un novo “produto” artístico, os métodos de análisis que o crítico tiña ao seu dispor viñeron incompletos, inúteis ou desaxeitados, e precisaba, xa que logo, dunha nova ferramenta pra entrar no despece anatómico da obra coa mirada posta na súa mór comprensión, explicación e reconstrucción posterior. Fagamos mentes, sinon, no longo camiño estilístico andado entre a novela tradicional, construída i estruturada partindo de materiais integrados por persoaxes múltiples e por destinos entrecruzados, sobor dun telón de fondo de acontecementos históricos ou actuais, e o *roman du regard*, sin caracteres, sin argumento, sin contido, sin significado, sin metáforas e – mesmo poderíamos decir – sin lectores; unha novela, en suma, somentes atente á “superficie” das cousas e á súa “contextura”.

Mais, dígase o que se queira, na literatura dánse elementos perdurábeis, elementos que resistiron por séculos ás forzas disolventes da historia. Porque, ao se ocupar da condición human no mundo, da condición do home vivo, consciente e sofridor, que ama e que odia, e que sabe que ha morrer – condición básica invariable –, a literatura atende a unha constante histórica, quizábes única. E, pola contra, as teorías centíficas do pasado son cáseque todas elas inoperantes por non seren quén de facer frente aos datos empíricos máis recentes; ou, o que é o mesmo, a ciencia, ao se desenvolver en liña recta, cando aporta novos coñecementos fai dimitir da súa vixencia aos vellos por ficaren estes carentes xa de virtualidade. Mais Cervantes non refutou a Homero, nin Dostoyewsky a Cervantes nin Proust a ningún deles, porque a condición human básica que andiveron a interpretar é aínda a mesma. A pesares de todos os progresos da ciencia e da tecnoloxía.

Poderíamos, logo, concluir afirmando que a maior ou menor distancia que a obra literaria garda daquela condición human básica transhistórica, marcará tamén a súa maior ou menos perdurabilidade na historia. Quérese decir, que cantos máis aspectos continxentes, variables e transitorios da existencia human contemple a obra literaria, alonxándose daquela condición human básica, máis axiña acadará a súa vellicie e decadencia.

Sentadas con urxencia, rapidez e abreviadamente, istas previas consideracións introductorias, intentaremos sin máis demoras ensaiar o análisis temático dunha das novelas –pra nós a máis sobranceira– da nosa historia da literatura: *Os dous de sempre*. E seguiremos, deixándoo ao descuberto, o esquema analítico que noutra ocasión levóunos a establecer algunhas conclusións verbo do quefacer literario de Alfonso Rodríguez Castelao<sup>1</sup>.

## OS DOUS DE SEMPRE. PEDRO E RAÑOLAS

O ano de 1934 foi ano de boandanza na nosa historia literaria. O Día de Galicia dise ano saíron do prelo á rúa catro libros sobranceiros; “catro libros deitados á rúa nun solo día, coma quen deita na mesa os catro reis nunha xogada decisiva”<sup>2</sup>. E ún deses trunfos era unha novela: *Os dous de sempre*.

Néla narrábanos, e narróu pra sempre Castelao, a peripecia vital de dous paisáns e amigos –o Pedriño e máis o Rañolas–, fillos dunha pequena vila mariñeira. Maino e resiñado, ún; inadaptado e rebelde, outro. A cara e cruz dunha tipoloxía humán ben sabida. O home contemplativo, tolleito para a acción, cáseque vexetal e inocente coma unha planta, manténdose do orgánico. E o loitador, o enérxico, eivado por unha sociedade xeneradora de dóor innecesaria. E ambos os dous esmorecendo, sucumbindo, aniquilándose no seu periplo vital, na súa terra e fora déla. O Pedriño fracasa nas Américas, onde o pousaron en procura dun porvir no comercio; na Europa e Rañolas, na súa teima por se facer industrial. Emigrantes, coma tantos e tantos irmáns seus, volven á súa terra pra rematar néla. A morrer en vida, o Pedriño; a vivir na morte, o Rañolas.

A sinópsis que do libro vindes de escoitar transparente xa, sin máis, un esquematismo lineal no deseño da obra, e a súa composición simétrica, paralelística e por contraste, na distribución da materia literaria, idealóxica e conceptual. Mais non nos adiantemos, e sigamos o noso propositado camiño a modo e botando conta dos pasos.

---

1 Castelao (1964): *Escolma posible*. Vigo: Galaxia.

2 V(icente) R(isco), Rev. *Nós*, t. XI, nº 130, pág. 157, Orense 1934. Os restantes libros foron *A romeiría de Xelmírez*, de R. Otero Pedrayo, *Os evanxeos da risa absoluta*, de Antón Villar Ponte, e *O silenzo axionllado*, de R. Carballo Calero.



## ESTRUCTURA E XÉNERO

Por dúas veces califica o autor ao seu libro como *novela*, como a súa “primeira novela”: no comén do mesmo –na adicatoria que dál fai “aos mozos galegos”–, e no “Remate”. E dous calificados críticos da nosa literatura concordan na calificación, aínda que engadindo algunha matización.

Pra ún deles é, dende logo, unha novela, “mais unha novela que ten unha especialidade”. Especialidade que atopa na execución e concepción da novela de xeito tal que, cada ún dos capíduos en que ven distribuída, afastados dos demais, ben poidera constituir, con independencia, unha novela breve. Mais nembargantes, e apesares délo, advirte que “forman unha riola tan encadeada e perfecta, que o libro ten unha perfecta e indestructible unidade”<sup>3</sup>.

E pra o outro, avanzando un chisquiño máis, e logo de reparar tamén na descomposición do libro nunha serie de breves capíduos que constitúen outros tantos contos, e de insistir na unidade da obra imposta polo seu carácter autobiográfico, estaremos en presenza dunha “gran novela picaresca y satírica”<sup>4</sup>.

Pois ben; parándonos de diante dos contidos do libro de Castelao e da súa morfoloxía ou deseño estrutural –postos de manifesto por ambos os dous críticos–, e mesmo tamén diante da disposición anímica dos persoaxes da novela, co seu remate de renuncia ao mundo e a súa incapacidade pra se converter en hérois ou crimiñais, a forma épica apuntada pola segunda das devanditas críticas acaerálle ben á novela. Mais si, por riba dises elementos comúns ao *corpus* picaresco, reparamos –como xa fixemos noutro lecer<sup>5</sup>– no feito de que as vidas das dúas criaturas, antagónicas na novela, ben poideran exemplificar unha ambivalencia existencial e dramática susceptible de se estrapolar á súa propia sociedade, comprobaremos como perden aquéles seres agónicos a súa propia individualidade pra simbolizaren a *resiñación* paralizante da comunidade humán á que pertencen e as *ensoñacións* “suicidas” desa mesma comunidade.

E, xa que logo, ao mostrármonos Castelao, ao traveso de *símbolos*, a inutilidade da *resiñación* e das *ensoñacións* pra botar adiante unha empresa colectiva

---

3 V(iciente) R(isco), *ibid.*

4 Carballo Calero, Ricardo (1955): *Aportaciones a la literatura gallega contemporánea*. Madrid: Ed. Gredos.

5 “Os dous de sempre, por Castelao”, in *Grial*, t. VII, pág. 491. Vigo, 1970.

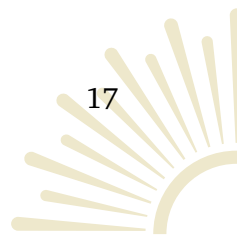
de signo positivo, a novela cobrará un pulo e un alento épico novos que a farán desbordar dos canles *strictu sensu* da picaresca.

Polo que toca á súa estrutura esterna, a novela ven dividida en capíduos. Coarenta e catro, en total. Vintedous, adicados ao Pedro; dazaoito, ao Rañolas; oito, aos dous movéndose no mesmo espacio; ún, á tía Ádega; e, outro, a Farruco, sobriño da tía Ádega e pai de Pedriño. A extensión de todos íles é aproximadamente a mesma. Fixándonos na paxinación correspondente a cada ún dos capíduos figurada no índice ou táboa do libro<sup>6</sup>, curiosamente comprobaremos a existencia dunha progresión aritmética con constante 6 (“11, 17, 23, 29, 35, 41...”), sin más escepción que a correspondente ao capíduo VI –páxinas 41 a 49–, no que o autor conta como o Pedriño tropezou no latin e firíu as ilusións da tía Ádega.

Os capíduos veñen, á súa vez, agrupados, implícita pero claramente, en bloques de 8, 12 e 22. Cada ún distes bloques aparecen alternativamente adicados a cada ún dos protagonistas. E no comén, no promedio e cara o final da novela veñen distribuídos os capíduos conxuntamente adicados aos dous agonistas cando se moven dentro dun mesmo espacio. Pra rematar a novela con dous capíduos independentes destinados a contármonos o final das dúas criaturas de ficción: o penúltimo, ao de Pedro; e o derradeiro, ao de Rañolas.

Artista gráfico, ao fin, Castelao ordeá xeométricamente o seu esquema estrutural. As accións das dúas criaturas noveladas móvense paralelamente e con simetría evidentes, a máis de vir ordeadas seguindo criterios plásticos. Mesmo dixérase que o escritor tivera diante de sí un mangado de folios pra *dibuxar* en cada ún deles un capíduo da súa novela. Mais curiosamente, a rixidez desta esquemática estrutura esterna configura, nembargantes, espacios interiores amplos e lumiosos dentro dos que a acción dos persoaxes discurre equilibradamente sin trabas, sin afogos e sin abafos narrativos. E sin perda do ritmo. Iste é ún dos grandes acertos na narrativa de Castelao, conseguidos ao traveso de ascéticos procesos de concentración espacio-temporal, aos que máis adiante aludiremos. Vede, sinon, como dentro de análogos espacios interiores, configurados no esquema estrutural apuntado, Castelao narra coa mesma folganza un movemento anímico, como a xustificación da xenreira que o Pedro sentía polo seu xefe na oficina da Facenda, que o longo viaxe que o mesmo Pedro fixo dende a ría de Vigo ás Pampas arxentinas.

<sup>6</sup> Cito pola 2ª edición (*Galaxia*, 1967). Os números románs aluden aos capíduos da novela. Non se fan máis precisiones porque a brevedade dos mesmos fai doada a evacuación da cita que se faga no texto.



Polo demáis, Castelao fixo súa a técnica tradicional de rotular cada capíduo da novela cun lema anticipador do suceso narrado en cada ún deles. Recurso de técnica literaria sensibilizador do seu propósito de consideralos autónomos e como unidades dende a perspectiva da acción desenvolta na novela.

## RASGOS ESTILÍSTICOS

Castelao mantén na novela unha actitude de narración directa i en primeira persoa. Logo, a súa presenza na narración é constante. Está decote, como espectador, presente no desenrolo da acción novelada. É un testigo presencial que vai consignando os avatares dos persoaxes, e mesmo detecta pra o lector as ideas que andan a ferver nos seus miolos. E, ás veces, o narrador deixa o relato pra se dirixir ao lector sin intermediación algunha, acadando coíl unha mór intimidade (“Non gardo máis lembranzas do seu físico” (I), refiríndose á tia Ádega; “Agora atopámonos a carón do Pedriño” (XIV), pra nos situar de novo cabo do persoaxe; “Atendede porque agora ven o conto” (XX), pra nos decir do estarecente e sádico asesinato dun canciño polo xefe de Pedro; “Deixémolo a soñar”, dínos no remate do capíduo XXIV referíndose ao Rañolas). E, nunha ocasión, isa intimidade co lector é mesmo confanzuda, como cando no “Remate” da novela despídese díl, como dándolle unha palmadiña no hombreiro, tuteándoo, pra lle decir da lectura que da novela veu de facer: “Que ben che preste, amigo, e deica outra”.

Iste recurso técnico, tradicional na novela i especialmente no conto, ven encamiñado á consecución dunha maior proximidade do lector co sucedido relatado, estimulando o seu intrés pola verosimilitude de quen sabe algo por llo decir quen o presenciou.

Na estruturación do diálogo, Castelao bota man do mesmo artificioso técnico na procura de dúas funcións principais; a de achegármonos máis aos persoaxes pra os mellor conocer polo que iles mesmos dín; e a de producir a quebra da monotonía que poidera supor a presenza constante do narrador, ben manténdose discretamente antre os dialogantes o lector, ou ben desaparecendo totalmente, como seguidamente comprobaremos coistes dous exemplos:

Unha vez paróuse diante do seu posto un home de *gabardina*; miróuno ben e preguntóulle:

– E ti serás Rañolas?

– Son. E ti... ¿serás o afiador ourensán?

– O mesmo.

Os dous amigos dánse as mans e ceiban risadas, trocan preguntas e respostas á retesía, e por eles que ardese Paris naquel intre.

– Eu *amúsome* moito eiquí; pero acórdome dalá -di o afiador, chapurreando frances e galego- e como xa séi o *metier* de electricista podó ganar a vida en Ourense.

– E non sintes deixar Paris?

– Home... si che hei decir verdade ando enamoricado dunha rapariga; pero... *j'm'en fous! Et, tu sais...* alá tamén hai mulleres (XXIII).

Pois ben; apesares do emprego por ambos os dous paisáns emigrados que se atopan en Paris dun lingoaxe “falado” e coloquial real e popular no vocabulario, nas espresións, nas frases, nas preguntas e nas respostas, o narrador non desaparece totalmente, senón que mantén a súa posición ante os persoaxes e o lector, explicando xestos (“dánse as mans”), manifestando o estilo dialogante (“preguntas e respostas á retesía”), a disparatada e divertida mistura idiomática (“chapurreando francés e galego”), e o estado anímico dos conversadores (“e por eles que ardese Paris naquel intre”).

Mais reparemos neste outro diálogo entre o papaleisón do Pedro e mais o escrequenado Rañolas:

Pedro e Rañolas falan no curuncho dunha baiuca, despóis de comer ben.

– Eu paséinas gordas por eses mundos; pero agora vou ser un home de reito coma tí, porque trouxen cartos, e co diñeiro remédiase todo.

– ¿E qué vas facer meu santo?

– Primeiramente buscar a un ciruxano que me corte as pernas.

– ¿Pero tí toleas, ou qué?

– Que vou tolear! Xa verás tí dispois quén son eu!

– E logo, qué matinas?

– Pois en canto me corten estes membros poño outros de resorte. Por certo que xa os trouxen de Paris”. (XX).

Eiqui o narrador desapareceu. Deixóu sós aos dialogantes co lector. Non intervén. Aqueles falan no seu propio lingoaxe e móvense diante o lector sin

que o narrador teña explicado quén vai falar, con qué acenos, con qué tono. Mais a natureza ou, mellor, o senso das preguntas e das respostas leva xa, implícita pero clara, a identidade do falante. E, por outra banda, a natural espresividade do diálogo aforra calquer “axuda” ao lector pra lle levar ao seu ánimo o desacougo producido pola firme, decisiva e dramática resolución do Rañolas –precisada e aclarada polas preguntas do seu amigo–, e pola recepción pasiva con que íste acolle tan arrepiante propósito.

Verbo da súa configuración temporal, a narración encétase no presente (“A tia Ádega vive nunha casa pequerrecha...”, I). E logo da descripción da casa, o narrador dínos das “lembranzas” que déla conserva, e dun punxente “recordo” que garda da tia Ádega, pra proseguir deseguido a narración, establecendo aquíl presente e seguindo os acontecementos sin interrupción, sin inversión temporal algunha e cara adiante, deica o final mesmo da novela. (“Agora Pedro *está* ganando catro pesetas de xornal nunha caseta de consumos...”, XLIII). E (“Na parede branca, salferida de miolos sanguíñentos, *deixa* Rañolas a súa despedida...”, XLIV). Quérese dicir, que o narrador en primeira persoa, que é o propio autor, narra recordos que buligaban na súa memoria; mais a acción lembrada manténse decote nun tempo presente.

Por outra banda, movéndose a novela na dimensión temporal biográfica de dúas vidas –abranguidas nos seus trancos máis significativos–, e discorrendo a acción nun mesmo tempo cronolóxico, que as atingue simultánea e paralelamente actuando a mór parte das veces en lugares difrentes, tiñan que se producir na narración súpetos cambios espaciais. E prodúcense sin que o narrador acuda a ningún complicado artificio técnico que desplace ao lector mediante estímulos de asociacións ideativas. Abóndanlle a Castelao, coma sempre, as solucións máis elementais, económicas i eficaces. Avanza a un primeiro plano, e diríxese directa e simplemente a nós, os lectores, pra decírmonos, utilizando unha locución tópica, pero espresiva, que “Para seguila vida dos dous de sempre temos de ir e vir” (XIV), como cando, por exemplo, deixa ao eivado Rañolas camiño de Lourdes en procura de esmolas (XIII), pra volver cabo do Pedro, a quen deixara na vila da súa nacencia recién botado do Axuntamento por ter furtado e papado un paquete de obleas (VII).

Iste avance temporal rectilíneo ten na novela unha única escepción no capítulo VIII. Nél sitúase ao Rañolas xa en Lourdes, cando “comeza a ser home”. Pero no remate do mesmo capítulo, adiantándose de novo o narrador a un primeiro plano, advirte directamente ao lector que “denantes de seguir adiante”

compre relatalos feitos máis punxentes do longo viaxe do Rañolas<sup>7</sup>. Aparez así utilizado un dos procedementos clásicos na novela de encetar polo medio unha situación de intrés, pra enfocar máis adiante e sucesivamente os feitos anteriores que tiñan levado a tal situación.

Finalmente, as indicacións de lugar marcan na novela os ámetos xeográficos nos que aquélas dúas vidas transcurren, a aos que, pra seguilas no seu devalar simultáneo e cronolóxico, “temos de ir e vir” nun desplazamento espacial. E tres son as principais localizacións da acción: nunha viliña mariñeira do noso país, nas Pampas arxentinas, i en Paris. Que son outros tantos escearios vivencialmente elaborados polo noso autor, coma rianxeiro, coma emigrante, e coma estudoso nos museus da capital francesa.

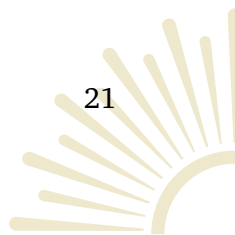
Falando da rixidez do esquema estrutural da novela, dixemos antes que a acción discurría nela equilibrada e rítmicamente, sin afofos nin abafos narrativos, a pesares dos análogos espazos interiores configurados dentro do esquema; o que viña acadada tal desenvoltura ao traveso dun proceso de concentración espacio-temporal. I, en efecto, o devalar da acción novelada dun tempo dado, ven suxerida, con espresiva economía, mediante “visualizacións” de nidia xinea cinematográfica, austeramente artelladas en planos sucesivos i enfiados nun tempo que transcurre aeito mália a autonomía visual dos diferentes planos. Comprobémolo, sinon, cun exemplo tirado do propio libro.

Rañolas decide deixar Lourdes pra se marchar a Paris. Colle o espreso, e pasa a noite viaxando desperto. E cando abren as luces do día, o tren váise achegando ao seu destino.

O tren non repara que nas estacións queda moita xente de pe, arrufiándose co bafo griseiro da mañán. As casiñas dun pobo corren xuntas ao redor dun outeiro. Dentro das fábricas hai luces que se chuchan co medo, en espera da morte. As parrumeiras botan o primeiro fume. Dende unha fiestra dun chalet regala surrisas unha pimpinela. No ceo ensaríllanse cada vez máis os aramios. Xa se ven rúas enfiadas, con casas goldrentas. O tren asubía, rouco, e métese no tobo. (XXI)

Pois ben; o exemplo proposto non pode ser máis ilustrativo ao respecto. Dende o mesmo emplazamento móvil –o tren en marcha– vánse sucedendo diante o lector –que conserva o mesmo eixo visual–, sucesivos planos indicativos do achegamento a unha gran cidade pola visualización de elementos

7 O IX enlaza co IV, no intre en que o Rañolas entraba “baril, no mundo das miserias”.



urbáns cada vez máis característicos e compactos (*fábricas, ceos con aramios cada vez máis mestos, casas en populoso barrio suburbial*); á vez que, e simultaneamente, os distintos planos suministran unha calculada trasição dos elementos visuáis, polo graduado xogo de luces que va dende a noite ao abrente, e dende o abrente ao pleno día: o “día gris e babuxento” que atopa o Rañolas na cidade, logo de se baixar do tren e chegar ao seu destino.

Polo demáis, o simple feito de empalmar todos os planos directamente, uns e seguido dos outros, xúngueos xa no tempo. E mesmo aínda que o ambiente das esceas seña diferente, como cando logo de se introducir o tren asubiando na estación subterránea (“no tobo”), no plano seguinte, e sin trasição algunha, o “Rañolas sai da estación, a máns ceibes”, pre se atopar coaquil grisallo e bretemoso día parisién.

Vede, ahí, logo, un modelo do que na técnica cinematográfica denomínase “montaxe espositivo”, espresado na continuidade da acción. Abondarían xa somentes as indicacións precisas –emplazamentos, movementos de cámara, encadres, etc.– pra completar a confección dun “guión técnico”, asegún a mesma terminoloxía especializada.

Por outra banda, e verbo do desenvolvemento rítmico da prosa de Castela dentro do devandito esquema estrutural da novela, sin afiliármonos a ningunha das teorías formuladas encol do ritmo en xeneral, e do literario en particular, reparando somentes na percepción auditiva dos sons silábicos artellados nas palabras, orgaizados nun tempo concreto, advirtiremos que a prosa de Castela obedece a ritmos decote axeitados –na súa mór ou menor aceleración– á natureza do relato. Reparemos, logo:

A paisaxe tornóuse azul, un azul que vai esvaéndose nas tebras da noite. Calaron os corvos, e na negrúme alcéndese unha fiestra en coor da laranza. (XXVIII)

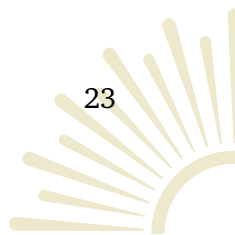
Á lenta trasição entre o lusco-fusco e a noite pecha –tan abreviadamente descrita co emprego de imaxes audiovisuáis– compríalle un parello ritmo lento. E isa moderación rítmica, no que toca á forma sonora do texto, atopámola na utilización de palabras con sílabas de frecuente acentuación, moi achegadas as unhas ás outras; na diptongación dalgunha daquelas palabras; e nas pausas impostas por frases de breve seriación.

Tensións articulatorias, en fin, que levan á relantización rítmica precisa pra unha acompasada descripción do fenómeno físico evocadoramente aludido no texto analizado.

Poderíamos seguir a nosa lectura reparando na técnica metafórica manifestada na novela, especialmente na construción das *metáforas sinestésicas* (“á súa luciña as moscas veñen suicidarse no aceite”, I; “as campás de don e den repinicaron unha muiñeira”, XIV); na *animización das cousas inertes* (“os faroles municipaes, choscos de sono, alomean aínda”, XXXIV; “as casiñas dun pobo corren xuntas ao redor dun outeiro”, XXI); no *trasvase* á pasividade dun probe infeliz das condicións agresivas e malignas de certos animais (“lobo carniceiro”, “besta brava”, “cocho adocido”, “alacrán pezoñento”, XXIX); na *capacidade idiomática* do galego pra o aldraxe, probada cun “repertorio escolmado de denostos” (“papaleisón”, XIII; “lacazán”, “panarra”, “cangrena”, “babión”, “larchán”, “pousafoles”, XXVII; “sanguexuga”, “alarbio”, “lurco”, “visgo”, “babilona”, “toupeira”, “panarra”, “plepa”, “candongra”, XXXIII); e nas *espresións da fala popular*, sin que deixen de ser literarias, isto é, consentemente artística (“sairse fora do rego”, “andar de cacho para cribo”, “botárlle a cambadela”, “esfolóu as cachas”).

Poderíamos seguir a nosa lectura advertindo no *macabrisimo* agudizador da anécdota doorosa pola aproximación dun retallo cómico, convertindo a mercuranza nun aceno estordegante deica o arrepío (“Morréulle a nai e cando a levaban miróu o ataúde e somentes dixo: Hay que ver con que paño forraron la caja. Estoy seguro que destiñe enseguida”, XX); e no *humorismo* como forma de provocación intelectual en contra do espírito burgués, o conformismo e o aparvamento espritoal (“O sistema de poñerlle a cada país un coor difrente no mapa é unha invención dos patrioteiros para engaiolar aos rapaces”; “Os que defenden a castidade para que o amor exista, tamén poderían defender a fame para que o comer sexa unha ledicia”, XLI).

Poderíamos seguir a nosa lectura atendendo á *caracterioloxía* dos persoaxes como, poño por caso, os que forman a plantilla da oficina do Negociado de Clases Pasivas onde foi a parar o Pedriño, dende o xefe da mesma (“home de terras enxotas e corazón de seixo”), deica o porteiro (“presto e sabedor”), pasando polo resto dos seus compañeiros (“un poeta de sona local”, “un rillote alcuñado Aspirina”, “un vello lima-xorda”, “un afouto mintireiro”, “un terciario franciscán”, “un catador de viño tinto”, XVIII). Un persoal burocrático residual do XIX e principios do XX, ingresado no escalafón pola credencial e polo favor político, patrocinado polo cacique e ao seu servicio. Unha burocracia de manguito e balduque, moi alonxada da actual, especializada en Dereito administrativo e Ciencias da administración, experta no manexo da IBM, integrada nun *staff*, e sabedora de organigramas.





Poderíamos seguir a nosa lectura. Pero un discurso ten o seu límite. E a vosa pacencia, tamén.

Rematemos, logo, afirmando que Castelao foi sempre responsable co seu propio criterio estético. Tiña unhas pautas conceptuais<sup>8</sup> encol do arte e, fidel co seu pensamento, elaborou a súa obra. Interiormente adaptado, pensou e obróu con método e coherencia. Orgaizar non constituíu pra íl somentes a precisión e o detalle, senón tamén a necesidade de buscar unha armonía no conxunto e unha disposición axeitada nas ideas e nas cousas, en procura sempre da satisfacción moral e da confianza, i en aberta fuxida da vaguedade e da dispersión.

Castelao andivo sempre, dende que se atopou a sí mesmo<sup>9</sup> e namentras alen-tou no mundo, nun contínuo, sostido e dooroso esforzo<sup>10</sup>, avanzando na súa vida e na súa obra, en Galicia e fora déla, coas “tripas das mans”, traballado e aguillado nunha concencia colectiva adurmiñada, en procura arreo de estímulos que a dinamizaran cara un mundo millor.

E neste xigantesco e xeneroso esforzo, Castelao “pasóuse da raia”. Da raia dos seus lexítimos egoismos e sanas comenencias. E da raia de Quereño, pra morrer no esilio.

Dixen.

---

8 “Nin seguir retratando coa inconscencia dunha máquina as cousas da Natureza, nin sacar as cousas da cabeza como as arañas o fio do cú. Na *interpretación* debe estar o noso cuño persoal e polo mesmo nazonal ou de raza; mais pra iso compre voltar á inocencia, ao folklore... No folklore é onde debemos deprender, pois alí é onde a nosa tradición quedou cortada. Esto é o que constitue a miña estética de hoxe” (Carta do 7.VI.1922, dirixida por Castelao a Manuel-Antonio, dende os Placeres a Rianxo. Gárdase no Arq. do Dr. García-Sabell.) E por tradición non entende Castelao “a serie de aitualidades superpostas, sinón o eterno que vive acochado no instinto popular” (“O galeguismo no arte”, in *Rev. Nós*, ano XII, n° 80. Orense, 1930).

9 O ano de 1916 pódese indicar como data da incorporación de Castelao ao galeguismo militante, reflexivo e coherente. Co gallo do sepelio de Antón Villar Ponte, que tivo lugar na Cruña o día 4 do marzal do 1936, Castelao escribiu: “Nós asistíamos ao enterro de vinte anos da nosa vida” (“Lembranza de Antón Vilar Ponte. Deica logo!”, in *A Nosa Terra*, ano XX, n° 405, 13.III.1936). Aludía, sen dúbida, á súa inmediata adhesión ao movemento propiciado pola aparición, facía catro lustros, do folleto de Villar Ponte *Nuestra afirmación regional*. Xa con anterioridade, no 1920, Castelao declarara públicamente nunha conferencia dictada na Cruña, logo de se facer unha severa autocrítica: “Abafado de vergonza confésome culpable e renego da miña primeira mocidade” (*Humorismo. Dibuxo humorístico. Caricatura*, Publicacións da *Real Academia Galega*, Imp. Roel. A Cruña, 1961).

10 Castelao veu incirrado na súa loita por un voluntarismo ético, libre e conscentemente aceptado. “Galiza –dixo– pode sere o que foi e aínda máis do que ten sido. Todo depende da vountade dos seus fillos” (“Do meu diario”, in *Nós*, n° 18, Orense, 1923).

Resposta do excelentísimo señor don  
Ramón Piñeiro López





Si sempre é unha honra falar en nome da Academia, para min, hoxe, esta honra resulta fundamentalmente emotiva. Cómpreme contestar, en nome da nosa Corporación, ao discurso de ingreso que ven de nos ler o novo académico Marino Dónega Rozas. Si vos digo que Marino Dónega e mais eu somos amigos fraternos desde rapaces, comprenderedes que ser portavoz da Academia neste acto do seu ingreso ten que me resultar emotivo, non só por nos atopáremos unha vez mais colaborando nunha tarefa común –a nobre tarefa común da Academia– senón tamén porque a orixe da nosa vella amizade está unida a unhas circunstancias de lugar e tempo que son para min de lembranza imborrable.

Para moitos de vós, quizáis para todos vós, a imaxe espritoal do Marino Dónega está simbioticamente unida a esta cidade da Cruña. Para mi en cambio, está inevitablemente asociada ao Lugo dos anos 30, que son, tamén, os dos comezos da nosa mocidade, eses anos en que a conciencia da persoa comenza a asumir a responsabilidade do seu destino existencial. Son os anos das primeiras decisións, dos primeiros compromisos coa vida. Os anos en que se percuran, en que se descubren, en que se asumen os ideáis que han de dar sentido e dignidade á nosa vida, que han de romper o noso egocentrismo primario para nos abrir espritoalmente á comunidade cos demais. Pola nosa sincronía xeracional, Marino Dónega e mais eu vivimos simultaneamente esta experiencia, esta primeira grande aventura do espírito. Cada un desde o seu ámbito, descubrimos o mesmo ideal; a identificación co noso pobo, coa nosa cultura, coa nosa terra. Como é natural, esa coincidencia tiña que nos levar ao encontro e á colaboración, porque o ideal común viña ser como un fogar común que nos facía irmáns.

Nós descubrimos e asumimos este ideal cada un desde o seu ámbito, independentemente un do outro. Foi mesmamente o ideal o que nos identificou como irmáns, o que nos fixo amigos. Eso ocorreu no Lugo dos anos 30. Naquel Lugo no que Anxel Fole dirixía a revista *Yunque* e Antonio Villamarín editaba *Corazón ao Vento* de Iglesia Alvariño e *Poemas do Sí e Non* de Alvaro Cunqueiro, quizáis os dous primeiros libros, ou polo menos dos primeiros, ilustrados por

Seoane, que había chegar a ser un dos grandes ilustradores de libros do noso tempo; naquel Lugo no que Luís Pimentel escribía poemas aproveitando os estrelampos da neurosis cardiopática que o agoniaba; no que Pepe Gayoso, recién chegado da Alemaña, exercitaba con fogaxe a súa paixón dialéctica, a súa agudeza de inxenio e a súa inadaptación social; naquel Lugo no que Celestino F. de la Vega, estudante no Instituto, mantiña correspondencia con Pio Baroja e despregaba xa a súa curiosidade intelectual cara todos os eidos da cultura; no que o poeta Lorenzo Varela e mais eu, tamén estudantes no Instituto, discutiamos as nosas inquedanzas ideolóxicas e tomabamos as primeiras iniciativas de acción galeguista. De aquel Lugo, cronolóxicamente lonxán mas subxetivamente sempre presente, forma parte Marino Dónega. El non vivía alí adoito, como nós. Aparecía polo San Froilán, nos comezos do outono, para gobernar a colleita nunha aldea cercana á capital na que a familia tiña casa e terras. E tamén tiña casa na capital, na mesma Plaza Maior. De camiño para a aldea e de volta dela, sempre demoraba uns días nesta casa e convivía intensamente con nós. Compartía as nosas tertulias, participaba nas nosas lerías, acompañábanos nos nosos paseos polas rúas, polo Parque, pola Muralla, pola Tolda. Era un de nós. Eso sí, xa se distinguía por unha rara sabiduría vital – rara nun rapaz – que lle permitía equilibrar a mesura elegante coa requintada ironía.

Mas si esta evocación das lembranzas luguesas era inevitable para min ao falar do Marino Dónega por seren o punto de partida dunha colaboración que non se había de interrompir, as lembranzas desa colaboración non se limitan a Lugo senón que abranguen toda Galicia. Hoxe ven ao caso que evoquemos tamén a primeira lembranza coruñesa, que se remonta ao 25 de Xulio de 1934. Ese día, ás doce da mañán, nesta mesma casa e nesta mesma sala celebróu sesión pública a nosa Academia para a recepción de Castelao. Entre o público asistente estabamos o Marino Dónega e mais eu, que asistiamos por primeira vez a un acto da Academia Gallega. Castelao leu o seu discurso sobre as cruces de pedra na Galiza, e contestoulle, en nome da Academia, Antonio Villar Ponte. Os académicos xantaron con Castelao no Kiosko Alfonso. Os rapaces, despois de xantar, fomos aparecendo polos xardíns de Méndez Núñez. Cando os académicos saíron do Kiosko Alfonso, o Dónega, eu e outros mais achegámonos a eles. Castelao levaba na man un exemplar – o primeiro exemplar – da súa novela *Os dous de sempre*, que Anxel Casal lle acababa de entregar. Tamén Otero Pedrayo levaba o seu exemplar de *A romería de Xelmírez* e Villar Ponte outro de *Os Evanxeos da Risa Absoluta*. Todos curioseaban os libros dos tres autores. Nós achegámonos a Castelao, que nos ollóu coa dificultosa insistencia dos que ven moi pouco e, de súpeto, sorrindo bondadosamente amostrounos o exemplar

do seu libro, que nós tomamos nas nosas mans para o véremos mellor. Estabamos ledos, moi ledos, de aquel contacto espontáneo e sinxelo con autores e libros importantes, que eran, ademáis, académicos ilustres. O que non podíamos imaxinar o Dónega e mais eu naquelas horas ledas era que, moitos anos mais tarde, repetiríase a experiencia académica de aquel día nesta mesma casa e nesta mesma sala sendo nós os protagonistas. E que o discurso de ingreso do Marino Dónega iba versar mesmamente sobre aquel libro de Castelao cuio primeiro exemplar nolo amosara o propio autor nos xardíns de Méndez Núñez.

\* \* \*

Aquel Dónega mozo que agora estamos a evocar, unha vez que acadou conciencia clara dos seus deberes coa comunidade galega asumíunos con responsabilidade plena. Ao se comprometer a si mesmo nunha decisión de lealtade activa co seu pobo, decidiu tamén cal iba ser a lei moral fundamental da súa existencia. Todo o seu ulterior ir e vir pola vida, todo o complexo tecer biográfico no decorrer do tempo, iba estar guiado, orientado, inspirado por esta lei, por este imperativo categórico da lealtade a Galicia.

Tanto pola raíz esencialmente xenerosa desta actitude ética como por ser consciente da grave febleza da nosa vontade colectiva, Marino Dónega entregóuse sin reservas á acción solidaria. Desde aqueles anos mozos deica hoxe, cantas veces se lle pediu consello, se requeríu a súa axuda ou se recabóu o seu esforzo para algunha iniciativa de afirmación galega, sempre se contou con el. Nunca nega a súa colaboración, mesmo que lle represente sacrificio, e sempre a presta con cordialidade xenerosa retorneada de leda ironía. Mas a súa vontade solidaria non se limita a responder afirmativamente cando lle piden colaboración. En moitas ocasións, as iniciativas colaboradoras xurden del mesmo, ás veces movidas polo entusiasmo realizador, e ás veces, moitas, movidas por un desexo de lle facer xusticia a alguén. Os que gozamos do privilexio da amizade e da comunicación constante con Marino Dónega, sabemos moi ben da súa fonda inclinación a pensar nos demáis. Como tamén sabemos da súa predisposición a ofrecer ideas ou a realizar traballos útiles a Galicia da maneira mais desinteresada, en silencio, sin protagonismo público, anónimamente.

Este idealismo moral non nace dun romantismo exaltado senón da aceptación reflexiva dun deber coa propia comunidade, e danos a medida da autenticidade con que foi asumido. É idealismo pola súa radical fidelidade a unha

ética inspirada nun ideal, da que xa falamos, mas compre aclarar que non nace dunha impulsividade temperamental. Marino Dónega tan propicio ao desinterés, á abnegación, ao idealismo moral, ten, ao mesmo tempo, unha das mentes mais realistas do país. E ambas cualidades –o seu idealismo moral e mais o seu realismo intelectual– afinan nun temperamento ben equilibrado. Un temperamento que lle permite armonizar a emotividade profunda coa reflexión crítica, a xenerosidade cordial coa ironía leriante, o entusiasmo íntimo coa prudencia obxetiva, o calor afectivo coa observación lúcida.

Este equilibrio armonizador do seu temperamento permitíulle a asimilación integradora dunha dobre experiencia que está na base da súa persoalidade; a experiencia da Galicia urbana e a experiencia da Galicia campesiña. Esta cidade da Cruña e a aldea luguesa de Pías son os dous puntos básicos do seu contacto vivencial con esa dobre realidade. Aquí na Cruña abriuse o seu espírito ás formas da sociabilidade urbana, exercitouse a súa mente no dinamismo cambiante, innovador, ousado, da fisonomía cultural da cidade; alá na aldea luguesa abríuse o seu espírito a unhas formas de sociabilidade moito mais achegadas á vida cósmica, mais avencelladas aos ritmos da Natureza. E moito mais afinadas na tradición e na observación que na novidade e na lectura. Dúas realidades distintas, dúas distintas maneiras de entender a vida. Esta dobre experiencia deulle ao Dónega unha dobre dimensión cultural, unha dobre perspectiva para ver e xuzgar a realidade. Deulle, en definitiva, unha liberdade de espírito moi difícil de acadar para o que vive inserto nun horizonte único, para o que vive preso dentro dunha óptica unilateral. Desta liberdade interior, desta riqueza vivencial, agroma esa perspicacia psicolóxica a ese tacto diplomático que todos admiramos en Marino Dónega e que, de agora en diante, tantos frutos pode render á Academia. E tamén agroma nesa liberdade interior a súa gran capacidade de comprensión, pois comprensión e tolerancia son dúas notas sobranceiras da súa persoalidade, notas que el disimula con elegancia convertíndoas en humor. Pódese decir que a súa mente está constantemente entregada á autodisciplina de envolver a cordialidade en ironía.

\* \* \*

Desde ben mozo, o Marino Dónega amostrou unha activa preocupación cultural. Soupo sempre estar ao tanto das correntes de ideas e das tendencias artísticas que van configurando o noso tempo. Ou sexa: saber vivir no seu tempo desde a súa terra.

Ademáis desta preocupación cultural que lle permite vivir no mundo con plena consciencia, Marino Dónega ten tamén unha indudable vocación literaria. Botouse de ver moi axiña, nos seus primeiros artigos aparecidos en *A Nosa Terra* alá polos anos 30, e comprobouse mais tarde na admirable antoloxía das *Prosas Galegas* de Cuevillas, na espléndida *Escolma Posible* de Castelao e nos diversos artigos publicados en xornáis e revistas, así como en traballos elaborados por el que apareceron sin a súa firma. Dono dunha sensibilidade esixente e requintada, a súa prosa é sempre viva, clara, cinguida e elegante, soberanamente elegante. Reflexa un logrado equilibrio de sensibilidade e intelixencia.

Cando o tema ou o ton expresivo permiten unha espontaneidade mais familiar, estas cualidades aparecen internamente iluminadas polo centileo da gracia, do humor, da ironía, matices estes moi desenvoltos e tréfgos no espírito do novo académico. Isto pódese ver, por exemplo, na maxistral semblanza que publicou no número 33 de *Grial* co título de “Un home, unha aventura, un tempo: Fernando Osorio do Campo”. E pódese ver, sobre todo, nas súas cartas, pois o Dónega domina notablemente o arte de escribir cartas. Xa se sabe que a variedade literaria epistolar non é das mais doadas e que son poucos os seus cultivadores que acadan sona universal. Cicerón nos tempos antigos e Voltaire nos modernos pasan por ser os mestres máximos do xénero. E xa que estamos en tempos de xurdio feminismo e unha terra un tantiño matriarcal, citaremos tamén a Madame de Sévigné como autora das mais eminentes figuras no cultivo dese difícil xénero. Xénero que, como decíamos, acaille moi ben ao arte literario de Marino Dónega. O día que se publique un tomo coas súas mellores cartas, de certo arrequeremos a nosa cultura con unha magnífica xoia literaria.

Dentro das virtudes do Marino Dónega como escritor, non podemos deixar de sinalar o seu excelente dominio idiomático. Conoce a nosa lingua de maneira que poderíamos chamar “entrañable”, pois ademáis da ricaz abundancia léxica que tan sabiamente manexa, manexa con igual sabiduría os xeitos e xiros mais xenuinos e vivos da nosa expresión oral. Conoce e domina o xenio íntimo da lingua. Pode crear –e crea decote– frases e xiros do mais enxebre cerne popular. Ora, este dominio interno, esta familiaridade cos entrefollos da lingua, en Dónega maniféstase nun nivel de gran dignidade literaria. Acada sempre un feliz equilibrio entre a expresividade viva e revirandeira da lingua popular e mais a requintada elegancia dunha lingua artisticamente traballada.

Bon exemplo destas cualidades literarias das que vimos falando, así como das persoáis de que falamos antes, témolo no discurso que acabamos de escoitar.



Unha peza na que a claridade expositiva, o rigor conceitual e a dignidade idiomática se armonizan con exemplar xusteza.

Procedendo con metódico orden, antes de afrontar o análisis da novela de Castelao que escolléu como tema fai unha breve e precisa síntesis da evolución da crítica literaria para sinalar o proceso interno da súa actual situación de crisis. Moi asisadamente, evita toda dramatización sobre a crisis mesma, xa que tal situación, según as súas propias palabras, “non é novidade algunha, porque dende que o mundo é mundo ven sufrindo mutacións arreo”. Afirmación ben certa, sin dúbida, porque a esencia do acontecer histórico é o cambio, a mutación. As tensións internas de toda sociedade humá entre as tendencias innovadoras e tradicionais son producidas por ese dinamismo cambiante. Non lle falta razón ao Dónega, xa que logo, ao afirmar que o feito da crisis non é ningunha novidade. E si tratamos de avanzar un pouco nesa mesma liña, tal vez poderemos albiscar cal é a peculiaridade da “nosa” crisis, pois si o feito da crisis como tal non é novo, cada crisis ten, en cambio, a súa propia peculiaridade. A da nosa quizáis consista na aceleración do ritmo mutatorio, do ritmo dos cambios. Nos tempos pasados, as épocas de mutación, de cambio, alternábanse con épocas de estabilidade. Nos nosos días, pola contra, desapareceu esta alternancia. As mutacións, os cambios, sucédense sin interrupción e, ás veces, pola enérxica aceleración do seu ritmo, superpóñense mesmo uns a outros. A experiencia histórica que nós vivimos eliminou a imaxe da alternancia mutación/estabilidade como horizonte de referencia, pois transformamos esa alternancia en pura sucesión e superposición do cambio. Deste xeito, a crisis, de ser unha situación alternante pasa a ser unha situación permanente. Situación que se reflexa, como é inevitable, na nosa actividade cultural, tanto na de creación como, correlativamente, na de crítica interpretativa e valorativa. Que talmente ven ser o panorama da crítica literaria actual que Dónega nos sinalaba.

Outro punto interesante que apunta nesta parte do seu discurso é o da caducidade e da perdurabilidade da obra artística ou, mais concretamente aínda, da obra literaria. Hai obras que perecen coa súa época e obras que permanecen, que perduran ao traveso dos tempos. Tratando de lle dar explicación a este feito, Dónega asocia a caducidade á presenza da dimensión existencial mais contingente, variable e transitoria, e asocia a perdurabilidade á presenza da dimensión existencial mais profunda, radical e permanente. En definitiva – vennos decir –, a caducidade ou perdurabilidade da obra literaria depende do grado de autenticidade ou inautenticidade dos valores que realiza. Mas quizáis é ben aclarar que, cando o Dónega fala de “forzas disolventes da historia” e de

“condición humán básica transhistórica”, está referíndose a estes dous niveís existenciáis e non a unha suposta contraposición *caducidade-historia/perdurable-historia*, contraposición imposible porque ámbolos dous feitos se dan na historia.

Mais adiante, ao tratar da estrutura e xénero de *Os dous de sempre*, Dónega vai considerando as opinións dos críticos e detense especialmente na de Carballo Calero cando di que se trata dunha “gran novela picaresca e satírica”. Neste punto, Dónega suxire unha interpretación orixinal, non formulada anteriormente a non ser por el mesmo, na que se interpretan os personaxes Pedriño e Rañolas nunha función simbólica e non meramente individual. Si ollamos neles os símbolos da *resignación* paralizante da comunidade galega e das *ensoñacións* “suicidas” desa mesma comunidade, a novela acada unha nova perspectiva e apareceranos como unha manifestación épica do esforzo de Castelao por combatir esa *resignación* e esa *ensoñación* que ensumen ao seu pobo na pasividade. Interpretación problemática, claro, como todas, mas ten ao seu favor o feito certo de que a obra artística de Castelao responde declaradamente a esta intención consciente. Evidentemente, Castelao non é de seu un novelista, non vive os problemas da novelística como tal. Mesmo por eso, ao escribir unha novela –unha única novela–, pode acadar con ela a satisfacción do escritor que pon a proba o seu talento literario, mas é difícil que Castelao se limite exclusivamente a esto. Nel é demasiado radical a preocupación “misioneira” para que non se sinta moitas veces tentado a reflexala na súa obra de creación. Non sabemos con certeza si ocorreu así ao escribir *Os dous de sempre*, polo menos si ocurría no plano da intencionalidade consciente, pois no das covachas escuras do inconsciente sería difícil que non ocorrira. En todo caso, a interpretación do Dónega ten valor de seu, non só por plantexar o problema senón porque a interpretación mesma preséntanos a obra con plena coherencia significativa.

Tratando da estrutura da novela, Dónega fálanos da súa ordenación xeométrica e do paralelismo simétrico da acción dos personaxes, así como da patente influencia dos criterios plásticos na composición de todos estes elementos. E resume así o seu xuício: “Mesmo dixéramos que o escritor tivera diante de si un mangado de folios pra dibuxar en cada un deles un capíduo da súa novela”.

Coido que non se pode expresar con mais claridade e con maior xusteza o “modus operandi” do Castelao escritor. Eu lembro moi ben unha visita que fixo Castelao a Lugo no ano 33 para dar unha conferencia sobre a caricatura. Despois da conferencia, pola noite, xuntámonos con el no café. Leunos uns capíduos da novela, que por certo algún deles apareceu moi modificado na versión

definitiva, e contóunos espontáneamente o seu método de traballo. Según el, fixo previamente o plan completo da obra e logo reduciu cada capíduo planeado a unha ficha, ou sexa, elaborou as cuarenta e catro fichas dos correspondentes capíduos, que levaba sempre consigo si iba de viaxe, de maneira que cando tiña gana de escribir un capíduo collía a correspondente ficha e púñase a escribilo. Podía ser calquera, porque as fichas dábanlle autonomía a cada un deles. Como vedes, a realización literaria o escribir era a derradeira fase dun proceso elaborativo moi metódico, no que previamente se resolvía con toda precisión a economía estrutural da obra. A pescuda analítica do Dónega foi polo camiño certo.

\* \* \*

Réstame só expresarlle ao novo académico a alegría que todos senten por contalo xa definitivamente entre nós. Sentimos alegría e sentimos tamén unha confiada esperanza na eficacia da súa colaboración.

RAMÓN PIÑEIRO

## Índice

DISCURSO DO ILUSTRÍSIMO SEÑOR DON MARINO DÓNEGA ROZAS	7
RESPOSTA DO EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON RAMÓN PIÑEIRO LÓPEZ	25



**Real Academia Galega**

Rúa Tabernas, 11

15001 A Coruña

Tlf. 981 207 308

Fax 981 216 467

[secretaria@academia.gal](mailto:secretaria@academia.gal)

[www.academia.gal](http://www.academia.gal)



**REAL ACADEMIA GALEGA**

