

PILARA

Don Manuel Comellas Coimbra nacéu o 30 de abril de 1853 na casa número 6 da rúa Sánchez Barcaiztegui, en Ferrol. Bó ferrolán, bó periodista. Saúdao así a lápida que o lembra no muro do fogar nadal. I engade: mestre de tres xeneracións de estudantes. Eu son membro da terceira de istas xeneracións. No solar da casa nova que leva hoxe os números 151 e 153 da rúa Real achábase establecido o colexio do Sagrado Corazón, que don Manuel dirixía. Os nenos do primeiro insiño vían os Sábados -¿ou era nas quintas feiras?- como don Manuel sentábase detrás da mesa profesoral pra lles dirixir a verba. Don Manuel daba unha lección de moral, ou de relixión, ou de historia, e aquela paxariada escoitaba engaiolada a fala do mestre. ¡Grande figura ferrolá don Manuel Comellas! No insiño, no periodismo, na política. Morreu na súa casa de Mandiá o 3 de xuño de 1925. Alí acodimos os seus discípulos de entón, os seus discípulos de antano a escoitalo, silenzosos, no seu derradeiro viaxe.

Estouno vendo, cos seus cabelos, os bigodes grises, traduciendo pra min a Ovidio, Fous erat illissuis, arganteus, nitidis nudis. Como unha fonte enxebre, de prata, de ondas nídias, agromaba a súa verba pra nós. ¡En cantos de nós produxo il a primeira emoción oratoria!

Don Manuel Comellas Coimbra figura como autor dramático galego pola súa obra Pilara. Foi estrenada no teatro Jofre, de Ferrol, o 23 de agosto de 1919, e novamente representada no mesmo teatro o 6 de setembro do propio ano. Imprentouse ao seguinte nos talleres de El Correo Gallego. É unha peza de ambiente mariñeiro, de desenrolo dramático, pero de desenlace fiz. Ten como segundo título Grandezas dos humildes, i é evidente n-ela unha intención moral. O escritor non percurou somente un fin artístico: quixo tamén dar unha lición de ética, e n-iste senso a súa obra cóntase entre as que constitúen o teatro educativo. Contén unha apoloxía do carácter dos peixeiros e unha condenación do caciquismo. No primeiro aspecto o patrón Sidro e súa filla Isabel. A persegución da moza pol-o home da vila relaciónaa asimismo, co Lubicán de Cotarelo. Mais iste motivo, de abondo gastado, fica artisticamente en segundo termo inda que é fundamental no percorrer da anécdota. Os caraites son, en xeral, típicos, inda que o ambiente sexa realista. A obra desenrólase nunha aldea ribeirá, perto de un porto de vila grande. Os tres actos, que Comellas chama partes, transcurren en tres días sucesivos, a acto por día. O primeiro é moi movido ao final, que se produz con rapidez de efecto dramático indubable. O segundo, desenrolado no xulgado, ten un caraipe policíaico, psicolóxico e procesal que sería moi do gosto dos modernos aficioados ao cinematógrafo. No terceiro, o autor ten riba de si a carga de sacar con ben a todos os persoaxes do atoleiro en que están metidos. Segundo Azorín todos os terceiros actos se malogran. Iste é en realidade un epílogo e Comellas liquida n-il ás súas criaturas o mellor que pode: tarefa difícil porque quer que todo remate ben. Así o esixe o clima de saúde moral en que a obra está inscrita.

Inda que alumedada por un optimista sol de tenrura, a peza é calderoniana, e a honra está no seu mundo como centro de irradiación das conductas. O señor Sidro e a súa filla Pilara espresan en lírica prosa as súas conviccións respecto ao punto de honor. Mais os dous son moi asisados, e non perden o senso da realidade pra caer en convencionalismos golos. O patrón, máis ceibe de prexuícios que Pedro Crespo, rexeita a idea de que a moza aldraxada deba se casare co ofensor. Il non houbera dobrado os xionllos ante don Álvaro de Ataíde ¡A vítima co verdugo! ¡Isca de ahí! Ten razón.

Se a tenrura entre pai e filla maniféstase con unha insistencia que de feito se non atopa na realidade cotián, se é un pouco estrano que Sidro, en situación de detido, ande

ceibo pol-o xulgado e poda conferenciar acougadamente n-il coa súa filla, sin que, ninguén llo destorbe, tales convencionalismos esprícanse porque Comellas, como Homero, considera que a inverosimilitude material non pode pór peias ás intención expresivas do poeta. Iste móvese enérxicamente cara o seu fin, que é amosar as grandezas dos humildes. Como non ama a realidade por si mesma, se non considera, n-iste e n-outros aspectos da obra, escravo do realismo.

Pilara está escrita n-unha prosa galega que, apoiándose fundamentalmente na fala popular, amosa porén o esforzo por eliminar esotismos. O cantor emprega, sempre que o considera necesario, diversos neoloxismos, ou adaptacións de xiros populares, pra substituír as voces casteláns que vulgarmente se utilizan, cando non conece voz enxebre expresiva do concepto. As esceas son chamadas conversas, os persoaxes figurantes. A acotación aparte é eiquí contra o seu chaleque ou contra de si. O diptongo ou invade zonas alleas: adouración, ourizante. A o final de sílaba tónica vocalízase en u, segundo a fonética rural moderna, e non en i, de acordo coa fonética histórica. Hai tendencia ao estreitamento da o e da e: vúlvese, señor.

OS CAMIÑOS NO BOSQUE

Non serán moitos os críticos que estén dispostos a aceptar como peza dramática a obra Vieiro choído, coa que iniciou as súas publicacións a sección "Illa Nova" da editorial Galaxia. Desde as orixes gregas, a literatura occidental considera que está na acción a esencia do dramático. En Vieiro choído, malia do estalido final, apenas hai acción. A que hai sería acaso suficiente para dar categoría dramática á obra se ésta se sincopara ata ficar reducida a unha parte pequena da súa extensión actual. Mais tal como a concebíu e executou o seu autor, a acción queda embebida a esluída nun diálogo que non aspira xeralmente a refrexala, senón a describir estados de ánimo, a espresar vivencias radicais e estáticas. Un diálogo, en suma, platónico: vehículo de discusión moi craramente filosófica, aínda que non se ofereza craramente a filosofía que suxire. Uns persoaxes que non saben en derradeiro termo quén son, qué desexan e a ónde van, que teñen decote na boca o que sais-je? de Montaigne, non poden brindarnos nas súas conversas un sistema ontolóxico penetrado até a médula pola craridade da razón socrática. Endebén, a obra ten máis de diálogo platónico que de traxedia esquílea. Os persoaxes son arquetípicos; a fábula é, no profundo, intemporal. Non hai realmente topeñazo de paixóns particulares, senón fluencia de forzas cósmicas, desenrolo de enerxías xeralmente humanas. Pouco importa que Franco Grande, o mozo autor de Vieiro choído, botara man de coros de raparigas e de fadas para orquestrar os motivos do bosque. Pouco importa que, cun amor á música verdadeiramente fáustico, percurara o lirismo no diálogo mediante a verba abundosa, o ton elevado, a reiteración amplificativa. A importancia e significación na obra destes medios artísticos, cía perante a preocupación por espresar un proceso dialéctico atemporal. Os persoaxes, que non son homes nin monicreques, senón símbolos, falan sin presa ningunha sobor dos seus problemas, e entran en escena ou saen dela segundo que teñan ou non teñan algo que decir, sin se preocupar nin chisco de xustificar as súas entradas ou saídas conforme ás regras admitidas pola técnica dramática realista. Hai unha ocasión, mesmo, en que un persoaxe -Mariana- nin se vai nin fica, senón que sinxelamente desaparece da atención do autor, que, sin indicar o seu mutis, cesa, endebén, de pór verbas na súa boca. As constantes interrogacións que, xeralmente en forma negativa, os persoaxes se formulan antre sí ou falando consigo mesmos, o carácter analítico dos coloquios, onde as mesmas alusións ao poder do irracional se manifestan segundo categorías discursivas; a inflexíbel constancia do autor en manter puros de enlevos individuais aos persoaxes simbólicos que manexa, son outras tantas probas de que a ambición de verdade, máis

que a cobiza de beleza, dominaba a mente de Franco ao elaborar este poema filosófico. Moitas veces, na Grecia dionisiaca, a filosofía revestiu as formas da poesía para se espresar. O diálogo platónico -o diálogo socrático- ten unha liña de ilustre sucesión. Na Florencia e a Roma dos Médicis, os diálogos platónicos chegaron a se representar. Un senado de filósofos -o público que desexaba Shaw para os seus dramas- sería o máis axeitado para unha representación de Vieiro choído.

Adrián, que viviu a vida vexetal do bosque, como unha arbore, como natureza, chega a sentir a inquietude da historia. Fai historia da mesma natureza súa. Non emigra do bosque. Transforma o bosque en cidade. Pasa do instinto á razón. Mais, ao cabo, a vida racional remata no contrasentido. ¿Valía a pena de abandonar a néboa orixinaria? Ao cabo, todo é o mesmo. Se vostede fica no bosque, será unha arbore entre as árbores. Se vostede funda unha cidade, será unha máquina entre as máquinas. Flavia, que é a espontaneidade, persiste, endebén, a carón de Adrián. Non deixan de rifar mutuamente mentras se ensaia a aventura histórica. Mais *amantium irae amoris integratio sunt*. Flavia saíu indemne da explosión final. E corre aos brazos do home. ¿Cabe a éste, despois de edificar a cidade, regresar ao bosque? ¿Cabe ao home de sociedade voltar rousseauianamente á selva? Despois da explosión, cicáis non lle quede outro recurso. Tras a guerra atómica, Flavia será a Eva de todos os superviventes. Mais isto será necesidade, e non virtude.

Este esquema, cicáis inesacto, da fábula de Franco Grande, xa deixa ver cántas eséxeses permite. Por riqueza ou imprecisión de motivos, a obra préstase a múltiples glosas. O ser afástase da unidade orixinaria, faise consciente e individual, e a súa consciencia transfórmase en forza destructora. Unha interpretación. A humanidade abandona a vida forestal e natural -con trovadores e frechas- para acadar a vida urbana -con máquinas e explosivos-; soa a traca final e o home pensa no retorno á natureza. Outra interpretación. Galicia abandona o seu hiloísmo céltico para ingresar no demoníaco urbanismo maquinista; mais é mellor a política da repoboación forestal que a de industrialización da produción mineira. Outra terceira interpretación. Máis ou menos precisamente, cabe apuntar todas estas posibilidades interpretativas.

(Aquí abro un paréntese que pecharéi cando me considere seguro. Fornézome de peto e espaldar para previrme contra o topeñazo da seriedade asnal, que nas frases lixeiras con que espuxen a terceira interpretación pode achar motivo de escándalo. Xa non son tan neno como para tratalo todo con esmagante gravidade. Mais a repoboación forestal ou os lavadeiros de ouro son temas tan dignos da poesía como as covañas das mulleres ou a furia dos touros. A obra que andamos a comentar comeza exactamente igual que o segundo Fausto. Un home esperta co mencer en plena natureza, arrolado por un coro de espíritos. O Estranxeiro pode ser un modesto Mefistófeles. Todo o sentido do segundo Fausto reside na gradual emancipación e conseguinte salvación do herói. Algo non moi distinto ocorre con Adrián. Así, o final de ambas obras pode ser tamén semellante. Fausto remata desecando illós e erguendo diques. Se é enxeñeiro de camiños, canáis e portos, ben pode ser Adrián enxeñeiro agrónomo. O que haxa de simbólico naquel mester, tamén pode habelo neste).

Como se ve, para un mozo de vinte anos, a obra é dunha grande cobiza. Mais ¿quén se non os mozos han se defrontar con tan arduos temas? Os vellos conténtanse con facer contos de Nadal para os seus netos. Son os mozos os que pugnan denodadamente por agarrar a fimbria do manto da verdade fuxidía. Ás veces, ficalles nas mans un farrapo da tea maravillosa. As máis, fican coas maus valeiras. Pero cortexar a unha Idea con platónico amor é un xentil exercicio de mocidade.

O TEATRO E OS COSTUMES

Limos unha obra publicada en Buenos Aires. O seu título, Pauto do demo. O seu autor, Ánxel Fole. É unha obra escrita para ser representada. Na portada reza: Pauto do demo. Teatro. Na páxina 7: Pauto do demo. Conto escénico en tres cadros. O autor dá miuciosa información sobre os escenarios e os persoaxes. Descríbenos os riscos e indumento destes derradeiros, como que lle preocupa moito a súa caracterización. É, pois, evidente, a todas luces, que a obra está pensada para ser levada a escena. Está pensada como verdadeiro teatro. Nada de teatro para ler. A obra foi concebida como verdadeiro teatro, é decir, como teatro para representar.

O que caracteriza ao teatro non é o diálogo, que pode ser tamén utilizado por outros xéneros literarios, comenzando pola didáctica. O que caracteriza ao teatro ¿é a acción? A acción, sin dúbida, é indispensable a varios tipos de produción poética; por exemplo, ao poema épico, á novela, ao conto. Mais, como se sabe, estas formas literarias espóñennos a acción ao traveso da narración, epos. O teatro non nos conta a acción: faina desenrolarse perante os nosos ollos, execútaa. Frente á solución épica, narrativa, a solución dramática, activa. Se epos significa palabra, drama significa, precisamente, acción. O teatro é, pois, acción representada, con diálogo ou sin diálogo - pois é teatro a pantomima, aínda que non sexa literatura-. O teatro, así, e a literatura aparécensenos como dous círculos dos que as circunferencias son secantes.

¿Cál é a acción en Pauto do demo? Para illala dos demais elementos cos que está misturada, temos de perseguila na súa pura esencia. E para comunicala ao lector deste artigo, temos de contala, é decir, que efectuar unha conversión do drama ao epos. Ao facelo así restámoslle, naturalmente, grande parte da súa efectividade, xa que ésta depende primordialmente do xeito da súa presentación en escena, que se esluí na esposición narrativa.

A meiga de Torgán pretende poseer no seu corpo o espírito dun médico da Cruña falecido hai tempo. Este espírito permite á meiga efectuar curacións moi celebradas. Áchase a meiga a ramo de morte, e convén cun suxeito en traspasar á filla deste o espírito do médico, no canto de dez mil réais. Esta cantidade deséxa a meiga para deixarlle en herdo ao seu marido. Na taberna da irmá deste ha de se formalizar o contrato de traspaso polo escribán de Rendar. Mais o tolo Ramiliño, namorado de Elena, a moza en quen vai encarnar o espírito do galeno, interfere os ritos de transmisión de poderes, pois non quere que se faga meiga a súa amada. Cun pombo, uns cornos, un foco, xofre e a súa habelencia para remedar o berro da curuxa e o lobo, consegue inspirar a todos a crencia nunha intervención demoníaca e esporexer o despavorido conclave.

O desenrolo dramático desta acción constitú a parte propriamente teatral da obra. O argumento, como ve o lector, é típicamente o dun paso. Lope de Rueda facía cousas destas. A semellanza non está só na traxeitoria argumental. O susto e o balbordo como expediente de comicidade son tamén típicos do sevillán, e con el de toda a liña de entremesistas dos séculos XVI, XVII e XVIII, incluíndo ao Cervantes de El retablo de las maravillas. A quen coñeza a tradición dos xéneros menores do teatro castelán soaránlle moi familiarmente tamén os chistes baseados na deformación de vocábulos. Parihuela por Venezuela, rizonerontes por rinocerontes, celebérriño por cerebral, deputados por putativos. Tamén encaixa dentro desta tradición a liberdade de linguaxe, o naturalismo do diálogo e o acusado dos riscos caricaturescos.

Mais esta acción e este estilo, que son enxebremente os dun paso, desenrólanse, non de xeito rápido e rectilíneo, como en Rueda, Cervantes ou Quiñones de Benavente; senón dun xeito interruptivo e dilatorio. Porque a este paso, que pola súa natureza semella reclamar unha esposición esquemática e breve, están aderidas unhas escenas de costumes nas que o autor se complace no deseño de tipos humanos, sesgos de conversa e

situacións de ambiente que prolongan a duración do espeitago, mais non arrequeñándoo con peripecias, senón suspendendo a acción para trazar o cadro pintoresco.

O comenzo da obra, no que aparecen persoaxes como o americano, que resultan completamente episódicos, pois o autor renuncia a utilizalos ulteriormente, é puro costumismo, e resólvese en diálogo sin acción. Ata a segunda escena, páxina 18, non comeza o conto, non comeza o paso. Entón empezamos a coñecer o argumento do mesmo. Mais a acción novamente se difire, e só ao remate do cadro xurde o teatro propiamente dito, primeiro cando Lucrecia e Subela aburan alternativamente a Ramiliño -o que nos lembra unha situación de Las aceitunas -, e logo na derradeira escena, Ramiliño solo.

O cadro segundo presenta un problema de escenificación. Mentras no piso baixo da taberna os arrieiros, gandeiros e demais concurrentes representan o papel do coro clásico comentando os acontecementos, estes desenrólanse fora da vista do público, no sobrado, de xeito que a meiga, o seu marido, Elena, o seu pai, o Prosmas de Pantide e o Pandión de Lexazós só se manifestan polas súas respectivas voces. É de supor que o autor persiga con isto un determinado efecto. Mais ao renunciar a nos presentar, como puido facelo, dous planos visíbeis no escenario, crea un problema de intelixencia para o espeitador, obrigado a seguir a acción e a distinguir aos persoaxes principais só polo que dicen e polo que comentan os que constituín o coro.

O cadro terceiro é epilodal e moi breve. Ten por ouxeto dar a clave completa dos acontecementos do segundo, xa apuntada na escena final do cadro primeiro.

A obra é en realidade trilingüe. A maioría dos persoaxes, de condición humilde, falan nun galego popular, no que non fallan os castelanismos, mais tampouco os termos e xiros enxebres. Sabido é canta atención prestou o autor á fala do pobo, e qué abundante é o seu léxico, no que lle interesa máis a riqueza que a pureza, segundo coido que el mesmo decrarou. O escribán exprésase nun castelán curialesco, e o indíán nunha extravagante xiria hispanoamericana pseudoculta. Todo isto, craro está, orientado conscientemente nun sentido á vez realista e caricaturesco. Realismo costumista e comicidade determinaron unha boa parte do teatro galego. Ambas características acúsanse tamén nesta obra de Fole, quen, con este ensaio dramático, incorpórase á corrente iniciada en 1812 por Antonio Benito Fandiño co seu sainete A casamenteira.

ESTE HAMLET

Aqueles destemidos difuntos que levaban consigo ao Sochantre de Pontivy representaron no adro de Comfront a historia de Roméu e Xulieta. Os suízos levantan o sitio de Verona tras once anos de asedio. Abre as súas portas a cidade. Chega un correo de Siena. Trae unha soa carta, para Xulieta, de Roméu. Xulieta lea ante o pobo congregado. Comeza nesto a anoitecer, e os actores difuntos a ficar, segundo é o seu costume, en mundos esqueletes. Arripío, confusión e fuga xeral. Unha nena esfarrapada fica soa no adro. Recolle o papel que a Saint-Vaast deixou caer ao chan, e á luz do farol le -pois sabía ler- a carta de Roméu. ¡Ai, Deus! Non había Roméu, nin lembranzas, nin lilios. Escribo para os que leran As crónicas do Sochantre. Abonda o que digo para lembrarllas a escea. Os que non leran as Crónicas acharán inintelixíbeis as miñas verbas. Lean, se queren, as Crónicas, e comprenderán. Agora só nos interesa lembrar aos enteirados que nas páxinas aludidas toca o señor Cunqueiro, por primeira vez en forma dramática -aínda que enmarcada nunha narración-, un tema shakespeariano. Non porque Roméu e Xulieta sexan invención de Shakespeare -Shakespeare, en rigor, non inventou ningún tema- senón porque ¿quén non xunguirá o nome de Shakespeare aos nomes de Roméu e Xulieta? Cunqueiro non podía menos de ter na lembranza ao

dramaturgo inglés. Que ousara competir con el, fala moi alto da súa ousadía. A fortuna axuda aos arrostados -cando se chama Cunqueiro o arrostado-. O drama interrompido fica rematado máis alá do drama coa escea da nena mendiga, que representa a realidade ouxetiva da narración. Mais eu daría moitas cousas porque noutra ocasión Cunqueiro nos dese aparte o drama completo. Tan prometedora mostrábase aquela truncada competición co ilustre inglés. Cicáis me complaza algún día. Que esa posibilidade non reside máis alá das súas forzas, e que non pido peras ao ulmo, amósao este Hamlet agora publicado. Este Hamlet no que outro tema shakespeariano -no sentido dito- non ficou en cernes, senón que foi fizmente levado a punto de consumación.

Con despexo inaudito, manexando outras fontes e gobernando o tema co seu propio gobernalle, Cunqueiro demostrounos que tamén el ten algo que decir sobre Hamlet. Sin tirarse as súas calzas de xogar, o poeta calzouse, con sinxeleza e serenidade, o coturno. Porque escribiu unha verdadeira traxedia.

Non é o primeiro que o fai en galego. Antre os intentos máis interesantes lembremos Hostia, de don Armando Cotarelo; O mariscal, de Cabanillas e Villar Ponte; A lagarada, de Otero Pedrayo. Cicáis prefiran vostedes que consideremos a O mariscal como un drama romántico; mais o drama romántico é a forma romántica da traxedia. E non quixera esquecer dous ensaios recentes sobre os que me gustaría falar con detimento: Midas e O ángulo de pedra, de Isaac Díaz Pardo.

O Hamlet de Cunqueiro é, polo seu asunto, unha verdadeira traxedia, desde logo máis cruel e sombriza que a shakespeariana. Máis grega, máis sofoclea, máis precristiana. Este Hamlet é menos consciente que o inglés. Menos psicoanalista. Menos liberoarbitrista. E lonxe de vingar ao seu pai, mátao. ¿Por qué? Foi destinado a esa xusticia polo antigo rei, que o manexa, como un puñal, desde a súa tumba. O pulo xa non pode ser detido polo coñecimento da súa filiación. Este Hamlet é xa máis Edipo que Orestes. Un Edipo, para maior abominación, empurrado á súa hora por Yocasta. Unha Yocasta que é tamén Clitemnestra. ¡Duras, grises, balorentas pedras de Elsinor, alcázar destes Atridas do norde! Hai que anegar de raxadas de vento este sombrizo covil. Demasiada pezoña, demasiada luxuria, demasiada humedén. Hai que limpar de ratas o castelo. Ha entrar o vento e ha barrelo todo. "O derradeiro Hardrada tivo noxo de vivir". E tirouse do meio, despois de se facer orfo voluntario.

¿Cál é a derradeira raíz desta conducta? ¿Pode un home ser xusto contra o seu pai, contra a súa nai, contra sí mesmo? ¿Ou sinxelamente en Hamlet fermenta a levadura do crime dinástico, escuramente, fadalmente, malia a súa dialéctica de humanista barroco? Conforme a moitas perspectivas pode ser contemplada a traxedia que se desenrola nesta alma. Non hai na traxedia de Cunqueiro a craridade do drama antigo, todo simplicidade na súa grandeza. As referencias feitas antes a figuras da fábula grega non deben desorientarnos. Polo seu estilo, pola súa composición, este Hamlet non é unha traxedia clásica, a pesares de coro. Tampouco é unha traxedia romántica. Porque é unha traxedia barroca e simbolista. O fondo do diálogo é shakespeariano, e a conversa barroca ten revoltas e recantos onde a sombra se remansa. O moito enxeño usa rebozo e chambergo. Mais Cunqueiro manexou as figuras con percurada sinxeleza, evitando os acenos extremos. En Pelleas e Melisenda a anguria non ouvea, os ademáns non sorprenden e as voces non xogan nunha escada ampla. Por suposto, o Hamlet de Cunqueiro é moito máis salvaxe, máis vigoroso, masculino e plebeio que os monócromos e monótonos dramas de Maeterlinck e Debussy. A nórdica grosaría, tan inxenua e sana, que latexa en Shakespeare baixo a imaxinaría barroca, dáse en Cunqueiro tamén -aínda que como consciente recurso estilístico-. Mais os símbolos pairan sobre toda a obra, e a contida intensidade dos desenlaces de esceas, así como as moi elegantes e epigramáticas sentencias que os persoaxes pronuncian ao morrer, xa non son fórmulas da arte barroca,

senón máis ben finas e sutís conquistas do simbolismo, que aprosiman o drama á música e ao ballet.

Cunqueiro non se decidiu a prescindir de Ofelia, a quen mesmo perdoa a vida, o mesmo que a Polonio e a Laertes. Aínda que na posición de Hamlet en verbo de Ofelia hai moito do modelo shakespeariano, toda esta familia desempeña unha función adxetiva. É como un residuo shakespeariano, o mesmo que a peza representada dentro da peza principal: o cal non quer decir que Cunqueiro non manexe todo isto con eficacia e persoalidade. Mais non me parece esencial á liña mestra da obra.

Pola súa construción teatral, este Hamlet é un drama en tres actos breves. E, desde logo, algo máis que un drama esquemático; mais o desenrolo da acción está levado con rapidez. En realidade, toda a obra é un desenlace, como o Edipo Rey; pois os acontecementos determinantes da traxedia ocorriron xa cando se ergue o telón. En realidade, en Shakespeare tamén se dá este caso; mais os cinco longos actos da traxedia isabelina esixen unha fábula moito máis matizada de complicacións. En Cunqueiro, o núcleo verdadeiramente activo redúcese a moi pouco, pois todo o comezo do segundo acto e algunhas esceas dos outros dous poden se considerar episódicos.

Nun artigo de revista non acho espazo para dicir moito máis, aínda que non cabe dúbida que moito máis se podería dicir verbo dunha obra tan rica en suxestións. O tema, que no fondo é universal, comunícasenos nun galego áxil e cheo que confirma unha vez máis que a nosa lingua pode espresalo todo. Non faltan algunhas voces, como hourizonte, ourente, funeiral e podeirosa, que están deformadas por hiperenxebrismo. Todas esas palabras son iguais en galego que en castelán. Tamén hai algunhas dislocacións de significado, nas que o autor se deixa levar por un costume moi xeral antre os nosos escritores contemporáneos ao empregar as palabras esgrevio, perante e asemade; costume que se basea en semellanzas fónicas con outros termos de carga semántica distinta. Reservas estas alleas ao valor puramente literario da obra, convén formulalas, pois non existindo autoridade oficial en materia de filoloxía galega, todos debemos estar prestes a aprender, a ensinar, a correxir e a aconsellar; e mesmo a sabendas de que todos pecamos, todos debemos nos esforzar por facer máis lixeira a nosa carga de erros.