

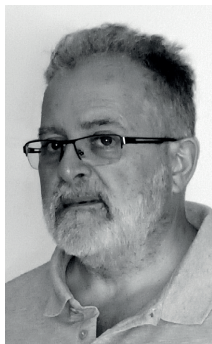
O son en que cada lingua se solta

*Luísa Villalta tradutora,
Luísa Villalta traducida*



Coordinación
Alberto Álvarez Lugrís
Tamara Andrés
Ana Luna Alonso

Alberto Álvarez Lugrís



Profesor de tradución inglés>galego na Facultade de Filoloxía e Tradución da UVigo dende 1994 e membro do Grupo de investigación en Tradución e Paratradución. Publicou máis de 60 artigos e libros sobre teoría e práctica da tradución, lingüística de corpus, docencia e didáctica da tradución, lexicoloxía e lexicografía ou o papel da tradución na creación de identidades. En 2003 publicou con Anxo Fernández Ocampo a versión galega e multilingüe da *Terminoloxía da tradución*, de Delisle, Lee-Jahnke e Cormier. Coautor do *Diccionario Moderno Inglés-Galego* (2012), edición en papel do primeiro diccionario galego baseado en corpus. Como tradutor literario destacan *Asasinato no Orient Express* de Agatha Christie, *Horario de clase* de Christine Nöstlinger, *Mélani Miráculi* de Renate Welsh ou *Galicia, a Suíza de España*, de Annette M.B. Meakin. Dirixe *Viceversa. Revista galega de tradución* (Servizo de Publicacións da Uvigo) dende 2011.

Tamara Andrés



Tamara Andrés é poeta, tradutora literaria e doutoranda na Universidade de Vigo. É membro do grupo BITRAGA e formou parte do proxecto Legados Literarios do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Os seus intereses de investigación céntranse na historia da tradución de poesía, no diálogo entre tradución e literatura e na performatividade da palabra poética. Participou na edición das obras *Cadernos Ramón Piñeiro XLVII. Luísa Villalta: escrita, música e pensamento* (2024), *Cadernos Ramón Piñeiro XLVI. Francisco Fernández del Riego no río do tempo* (2023) ou *Mensajes de Poesía (1948-1952)* (2022).

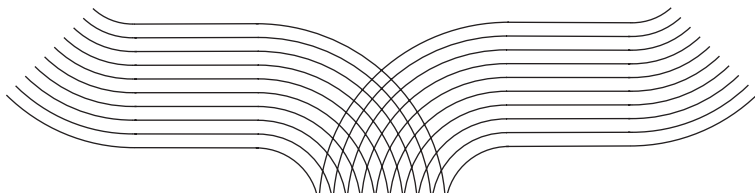
Ana Luna Alonso



Ana Luna Alonso é profesora no Departamento de Tradución e Lingüística da Facultade de Filoloxía e Tradución da UVigo. É investigadora do grupo BITRAGA (bitraga.gal) e BiFeGa (<https://bifega.webs.uvigo.es>). Entre as súas actividades centradas nos Estudos de Tradución hai que incluír os estudos socioculturais do contexto no que se desenvolve a tradución, dende e cara a linguas e culturas minorizadas, a historia da tradución e das persoas que traducen, a análise dos fluxos de tradución, así como as políticas de tradución editorial. Conta con varias publicacións e coeditou algunhas monografías como: *Promoción cultural y traducción. Ferias internacionales del libro e invitados de honor* (Peter Lang 2021), *La traducción literaria: nuevas investigaciones* (Comares, 2016), *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural* (Peter Lang, 2015) ou *Traducción de una cultura emergente* (Peter Lang, 2012).

Servizo de Publicacións

Universidade de Vigo



O son en que cada lingua se solta

*Luísa Villalta tradutora,
Luísa Villalta traducida*

Edición

Universidade de Vigo
Servizo de Publicacións
Rúa de Leonardo da Vinci, s/n
36310 Vigo

Deseño gráfico

Tania Sueiro
Área de Imaxe
Vicerreitoría de Comunicacións e Relacións Institucionais

Maquetación e impresión

Tórculo Comunicación Gráfica, S. A.

Ilustración da portada

Laura Antelo

ISBN (Libro impreso)

978-84-1188-016-9

Depósito legal

VG 315-2024

© Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, 2024

© Herdeiros de Luísa Villalta

© Herdeiros de Francisco Pillado

© Da edición: Alberto Álvarez Lugrís, Tamara Andrés
e Ana Luna Alonso

© as persoas tradutoras, dos seus textos

Sen o permiso escrito do Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, queda prohibida a reprodución ou a transmisión total e parcial deste libro a través de ningún procedemento electrónico ou mecánico, incluídos a fotocopia, a gravación magnética ou calquera almacenamento de información e sistema de recuperación.

Ao ser esta editorial membro da **une**, garántense a difusión e a comercialización das súas publicacións no ámbito nacional e internacional.

Servizo de Publicacións

Universidade de Vigo



HR EXCELLENCE IN RESEARCH

Este volume publícase
co financiamento da



**XUNTA
DE GALICIA**

O son en que cada
lingua se solta

*Luísa Villalta tradutora,
Luísa Villalta traducida*

Coordinación

Alberto Álvarez Lugrís
Tamara Andrés
Ana Luna Alonso

Índice

01 Do outro lado da creación, a tradución e viceversa Ana Luna Alonso e Alberto Álvarez Lugo	11
02 No cemento de Babel. Arredor das traducións de Luísa Villalta Tamara Andrés	19
03 Traducións previas da obra de Luísa Villalta Tamara Andrés	27
04 Luísa Villalta tradutora	31
04.1. «Desde a experiencia do pensamento», de Martin Heidegger	33
04.2. <i>Manifesto por un novo teatro</i> , de Pier Paolo Pasolini	35
04.3. Escolma «Poesía galega de hoxe: dúas xeracións do século»	55
04.4. <i>A mandrágora</i> , de Niccolo Machiavelli	87
04.5. «Arredor da <i>Mandrágora</i> de Machiavelli», de Franciso Pillado e Luísa Villalta	151
04.6. <i>El representante</i> , autotradución ao castelán	155
05 Luísa Villalta traducida	159
05.1. Relatos. Traducións de Diego Rodríguez Vila e Béatrice Pépin	161
05.2. <i>Libro das columnas</i> . Traducións de Pascal Keinath, Carsten Sinner, Lis Funck, Maryia Kirova, Anita Schlitt e Sheila Gondar Tubío	181
05.3. Poesía	193
a. Escolmas de varios poemarios. Traducións de Kathleen March, Maria Filipowicz-Rudek, Magdalena Łagosz, Jakub Merdała, Maria Isern Ordeig, Daniel Amarelo e Béatrice Pépin	194
b. <i>Música reservada</i> (1991). Traducións de Noemí Giraldo González, Alejandro Peñalver Bayle, Tara Salhi, Burghard Baltrusch e Alexandra Rose Briere	268
c. <i>Ruído</i> (1995). Traducións de Pau Francesch Sabaté, Bryony Fishpool, Veronika Gvozdovaite, Laura Norris, Isobel Richardson, Cliona Vaughan-Spruce, Lucia Cernadas e Cristina Ascensión López Canabal	300
d. <i>En concreto</i> (2004). Traducións de Karlos del Olmo, Emiliana Tucci e Tiffany De Barros Rodríguez	306

Agradecementos

9

*A María Gómez Castro e Susana Villalta Gómez,
a Ana Pillado Vega e Elena Pillado Vega,
ás persoas tradutoras,
ao Servizo de Publicacións da UVigo
e ao Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.*

Capítulo 01

Do outro lado da creación, a tradución e viceversa

11

Ana Luna Alonso

Universidade de Vigo

ORCID: 0000-0001-8999-3077

aluna@uvigo.gal

Alberto Álvarez Luga

Universidade de Vigo

ORCID: 0000-0002-9153-2859

alugris@uvigo.gal

As persoas que se dedican a exercer a tradución, a ensinala ou a reflexionar sobre esta disciplina do coñecemento saben que «a tradución importa», parafraseando o título da obra publicada hai anos por Edith Grossman (1936-2023)¹. Traducir permítenos abrírmonos a outras obras e culturas vehiculadas por linguas en espazos distintos.

A historia da tradución galega acompaña á da creación, que sempre manifestou o seu interese por coñecer (con períodos máis ou menos escuros) que se producía alén das súas fronteiras lingüísticas co fin de entrar en novos lugares e compartir con eles a produción propia. Os movementos galeguistas e nacionalistas de principios do século XX eran conscientes da necesidade de «anosar» e «anovar» as letras, segundo a terminoloxía de Álvaro Cunqueiro, un autor moi do gusto de Luísa Villalta, coa incorporación de textos producidos no exterior. Foi nesa etapa histórica cando a aínda escasa tradución exerce a función de importadora de novos xeitos de entender o mundo, ao tempo que cobre eivas de produción propia que han ir abrindo camiño. Porén, o levantamento militar franquista e a posterior ditadura impediron que ata

¹ *Why Translation Matters* (Yale University Press, 2011).

ben chegada a década dos 60 non se puidese asistir a unha mínima restauración da creación en galego, e xa que logo, da tradución.

Durante os primeiros anos da transición democrática, a promoción da lingua propia orixinará un fluxo de intercambio lingüístico e cultural sen precedentes. De xeito tímido, pero constante, publícanse obras procedentes do Estado español e tradúcense autorías clásicas e contemporáneas que, na opinión dos activistas culturais de finais do século XX, con moitas limitacións e escollas discutibles, debían estar en galego. Así, a tradución pasa a ocupar un lugar central no sistema e protagonista na nosa historia.

A publicación da Universidade de Vigo, *Viceversa. Revista Galega de Tradución*, recolle ese espírito dende a aparición do primeiro número en 1995 ao se interesar, entre outros aspectos, polo papel da figura de quen traduce e situar nun primeiro plano as persoas que interveñen nas traducións, procurando ir máis alá da simple biografía.

Esta monografía titulada *O son en que cada lingua se solta. Luísa Villalta tradutora, Luísa Villalta traducida*, en alusión ao verso da sección «Isto» de Ritos de resistencia en *Ruído* (1995), xorde dun chamamento especial de *Viceversa* para recibir traducións a calquera lingua de poemas, relatos ou ensaios curtos dunha escritora tan poliédrica e tan pouco traducida en vida. A convocatoria inicial da revista deu lugar ao proxecto que agora presentamos en formato libro, grazas á mediación de Armando Requeixo, secretario do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, que nos puxo en contacto coa familia de Luísa Villalta; así como ao apoio de Jorge Bueno, responsable do Servizo de Publicacións da UVigo. A obra pretende contribuír a colocar as persoas que traducen no centro da investigación da tradución dende e cara á lingua galega.

Entre as múltiples facetas que foron obxecto de especial recoñecemento para Luísa Villalta ao longo de 2024, ano en que se lle rendeu a homenaxe no Día das Letras Galegas, tamén tiña que estar a tradución. Villalta foi autora de traducións e autora traducida. Muller, escritora e tradutora nunha lingua non hexemónica coma o galego que cómpre tamén abordar dende esta óptica feminista dos camiños de ida e volta.

Nun contexto onde non existía como tal a figura do tradutor ou tradutora profesional, era moi frecuente que os que realizaban estas funcións fosen homes. Porén, mulleres como Xohana Torres, María Victoria Moreno, Xela Arias e a propia Luísa Villalta, por citar algunhas das pioneiras da década dos oitenta e noventa do século pasado, desenvolven un papel importante na tradución de moitos textos necesarios para a normalización lingüística e cultural. Resulta, xa que logo, de obrigado cumprimento recuperalas das marxes para que figuren no espazo central da nómina da

historia recente da nosa produción traducida. Este traballo emerxe coa condición de *opera aberta* que desprende moita materia por investigar sobre o papel das mulleres tradutoras na conformación do campo literario galego e sobre a importancia de que se manifeste a súa escolla e a súa palabra para ser analizadas. Cando as tradutoras conseguen ter voz para propoñer as obras que traducen, poden introducir novos debates sociais mediante esas escollas, e dalgún xeito pasan a ser teóricas da tradución ao se pronunciar dentro e fóra dos textos (epitextos e peritextos) como unha actividade política consciente.

No capítulo 2 deste volume Tamara Andrés ofrece un traballo titulado «No cemento de Babel. Arredor das traducións de Luísa Villalta», no que percorre a traxectoria de Luísa Villalta dende un enfoque tradutivo. Engadimos a seguir (capítulo 3) unha exhaustiva listaxe de referencias que amosan onde atopar obra de Villalta traducida ata 2024.

Una parte do legado literario e humano de Luísa Villalta son as obras traducidas editadas. Coa intención de reunilas nun só espazo e que poidan servir de inspiración para novas liñas de estudo, dedicamos o capítulo 4 deste libro a incluír por orde cronolóxica as traducións das que temos constancia, agora esgotadas ou de difícil localización. Así, reproducimos en primeiro lugar o poema «Desde a experiencia do pensamento» (1987) de Heidegger. Froito da atracción e profunda curiosidade polo novo teatro da Villalta dramaturga, transcribimos o *Manifesto por un novo teatro* (1994), de Pier Paolo Pasolini, publicado orixinalmente en 1968. Van tamén varios poemas vertidos ao castelán de figuras galegas relevantes do momento como Pura Vázquez, Manuel María, Uxío Novoneyra ou Xosé L. Méndez Ferrín, obras que formaron parte da antoloxía titulada *Contemporánea. Poesía galega hoxe: dúas xeracións do século* (1995). A xenerosidade das herdeiras de Luísa Villalta e Francisco Pillado permítenos recoller a tradución d'*A mandrágora*, que Niccolo Machiavelli escribiu en 1518 e que Laiovento publica en 1998. Amosamos a seguir unha interesante reflexión tradutolóxica das autorías da tradución titulada «Arredor da *Mandrágora* de Machiavelli», publicada orixinalmente no n° 5 de *Viceversa* (1999). Como peche deste bloque, engadimos a autotradución cara ao castelán d'*O representante*, peza publicada orixinalmente en 1990 (*El representante*, 1998).

No capítulo 5, o volume presenta as traducións recibidas en *Viceversa*. Trátase dun total de corenta versións acompañadas dos textos orixinais referenciados na bibliografía de remate deste capítulo, que conservan a ortografía utilizada por Villalta e a disposición escollida pola autora. A meirande parte dos poemas están tomados da edición da poesía completa de Luísa Villalta realizada por Armando Requeixo (2023) e, nos casos restantes, están tirados dos distintos espazos nos que a autora publicou orixinalmente. Os criterios de organización de orixinais e traducións permiten cotexar as distintas solucións en idiomas diferentes, por veces do mesmo

poema como: «Pensar é escuro» en alemán e inglés, «Isto é poesía» en catalán e polaco, «Andei por Santiago» en inglés e polaco, «O ceu cobrou unha cor que facía pensar» en español, francés e inglés, «Os teus pasos de home e os meus» en francés e inglés, «Antiquísima» en inglés e italiano ou «Un páxaro voando cara ao fume» en español e francés, e escoitar así a música do verso e da prosa de Villalta en linguas máis ou menos próximas.

A boa acollida que obtivo a convocatoria de *Viceversa* posibilita que poidamos ler a Villalta en alemán, catalán, español, éuscaro, francés, inglés, italiano e polaco, que suman catro novas linguas ás seis ás que xa estaba traducida (español, éuscaro, francés, inglés, portugués e ruso)². Ademais, algunhas das traducións van acompañadas dun aparato crítico enriquecedor que, logo dunha lectura atenta e profunda, interpretan a voz da autora no seu contexto, analizan os orixinais e argumentan as decisións de tradución adoptadas sobre aspectos fundamentais como estilo, léxico, ritmo, ton, etcétera.

Na presentación das traducións seguimos unha orde marcada pola extensión, primeiro os relatos, logo os artigos procedentes do *Libro das columnas* (2005) e para rematar a poesía. Dentro da poesía, as traducións están organizadas en función da data de publicación dos orixinais e da orde dos poemas en cada libro. Por outra parte, respectamos a decisión de sinatura escollida polas autorías das traducións.

Iniciamos o primeiro bloque do capítulo 5 con dous relatos traducidos: un ao español por Diego Rodríguez Vila, titulado «Diálogo filosófico entre o cigarro e o fume, ou da existencia», un texto procedente de *Silêncio, ensaiamos* (1991) que, como apunta Rodríguez Vila, «ten máis de texto teatral ca de relato», e outro ao francés por Béatrice Pépin: «Desperta do teu soño...» (2003).

A estas dúas propostas séguenlle varios textos breves en prosa traducidos ao alemán por docentes e alumnado da Universidade de Leipzig, todos procedentes do *Libro das columnas* (2005): «Escribir para quen» de Pascal Keinath e Carsten Sinner; «Rebaixas e rebaixados» de Lis Funck, Carsten Sinner e Maryia Kirova; «Emigrar en terra propia», de Maryia Kirova, Carsten Sinner e Lis Funck; «Literatura en flor» de Anita Schlitt e Carsten Sinner, e para rematar coa serie, «Galiza, esa palabra», da man de Sheila Gondar Tubío que traduce ao inglés.

Como era de agardar, a poesía ocupa un peso fundamental na recepción de traducións de Villalta. Con orixe en varios poemarios, contamos con obra traducida ao inglés por Kathleen March: «Escreber como quen elixe un día» e «Delicioso é perder tempo» de *Música reservada* (1991); «O ceu cobrou unha cor que facía pensar» de *Ruído* (1995); «Antiquísima» e «Roupa» do libro *En concreto* (2004) e «Bonecas de

² Véxase a listaxe no cap. 3.

estraperlo» de *Papagaio* (2006). Dende a Universidade de Cracovia, recibimos en polaco o que as tradutoras consideran «unha modesta pero representativa selección dos poemas» entre os que lemos: o «Prólogo»; dous poemas da primeira parte do libro, titulada «A esencia»: «Ser só ser, ser corpo» e «Viver é olvidar, non dar po nada»; e «Andei por Santiago» de *Música reservada* (1991) da man de Maria Filipowicz-Rudek; «E ficaremos sós», «Rodea-nos a muralla de Uruk» de *Música reservada* (1991) por Jakub Merdała; «Poema cíclico para soprano e cuarteto de corda» (Allegro «O océano e as ondas») de Jakub Merdała, (Adagio. «A terra e as árbores») de Maria Filipowicz-Rudek, (Scherzo. «As aves») de Magdalena Łagosz e (Finale. «O ceu e as nubes») de Jakub Merdała; «Isto é poesía» de *Ruído* (1995) por Maria Filipowicz-Rudek; «Cando unha muller adormece» e «Sentimos un muro arredor» de *Ruído* (1995) da man de Magdalena Łagosz e do libro *En concreto* (2004), o longo poema titulado «Habitar (cabeza)» en tradución de Jakub Merdała. Maria Isern Ordeig e Daniel Amarelo entregannos en catalán «Isto é poesía» e «Son, somos, sere-mos unha vibración convulsa» de *Ruído* (1995); «Abrir a boca en ti, onde as estrelas» de *Apresados sen presa* (2000) e «A amizade ten a flor que rebenta nas paredes» de *Papagaio* (2006). Remata este bloque de distintos poemarios coas achegas de Béatrice Pépin, que repite a súa participación no volume con varias achegas en francés: «Os teus pasos de home e os meus», «Os ombros empezaban a falar» de *Ruído* (1995) e dous poemas soltos publicados en anos posteriores: «Estudo das sombras» (1996) e «Modulación de Orfeu» (1997).

Como se pode constatar, os dous libros iniciais de poesía de Villalta son os que atraen maior éxito entre as tradutoras. Do libro *Música reservada* (1991), e alentados por Lara Fernández Martínez da Universidade de Estremadura, Salhi Tara e Alejandro Peñalver Bayle traducen ao francés o poema «Un páxaro voando cara ao lume» e Noemí Giraldo González achéganos a mesma composición en español. Pola súa parte, Burghard Baltrusch traduce ao alemán «Pensar é escuro», labor ao que engade unha estimulante reflexión teórica. E a tradutora Alexandra Rose Briere fai o propio en inglés con «Pensar é escuro», «Na verdade en que cabalgan conseguidos», «Para a única verdade sen memoria» e «Andei por Santiago».

A partir de *Ruído* (1995), e imaxinamos que afoutados polo ánimo e actividade de Lucia Cernadas, un equipo pertencente ao John Rutherford Centre for Galician Studies da Universidade de Oxford (Pau Francesch Sabaté, Bryony Fishpool, Veronika Gvozdovaite, Laura Norris, Isobel Richardson, Cliona Vaughan-Spruce, xunto coa propia Cernadas), fixéronnos chegar unha nova tradución de «Os teus pasos de home e os meus», desta volta en inglés. Pola súa parte, Cristina López Canabal entrega unha tradución para o español de «O ceu cobrou unha cor que facía pensar», así como unha versión accesible en lectura fácil do mesmo poema. E para pechar a listaxe de propostas, do último volume de Villalta (*En concreto*, 2004), obra que viu a luz en edición póstuma, Karlos del Olmo trae para o éuscaro o poema titulado

«Estación»; Emiliana Tucci ofrécenos en italiano catro poemas: «Idades», «Antiquísima», «Foráneos» e «A Espera»; e Tiffany De Barros Rodríguez versiona ao francés o poema titulado «Viaxe», no que Villalta expresa ese xogo verbal: «Deixei a Cidade olvidada en instantes olividos / pasa a paso terei de penelopetecer o tecido do regreso / tela sutil do espírito de noiva non convencida / arañeira que chegarei a tender cos fiaños viaxeiros / centro móbil que retorna na única dirección da miña propia vida».

Non podemos rematar esta presentación sen agradecerlle a súa xenerosidade a todas as persoas que nos fixeron chegar as traducións, un traballo voluntario que vén de profesionais, estudosas e activistas culturais residentes en distintos lugares de dentro e fóra de Galicia como son os necesarios centros de estudos galegos do exterior entregados á angueira de difundir a cultura galega alén das nosas fronteiras. Diso tamén sabía Villalta, embaixadora da AELG en territorios internacionais como o European Writers Congress de Viena, nas I Xornadas das Letras Galegas en Lisboa (1998), no Simposio Internacional Muller e Cultura (1992), ou nos encontros Galeuzca de 1994 ou 1996, do que saíron as primeiras traducións ao éuscaro da man da escritora Itxaro Borda e das que damos conta nesta monografía.

Agardamos que este volume sirva para recoñecer unha aresta máis de Luísa Villalta, abrindo así o espectro de lecturas ao seu redor. Procede agora escoitala por vez primeira na música da tradución en lingua alemá, catalá, italiana, polaca ou no formato de lingua fácil. Este volume é un convite a seguir interpretando e traducindo a súa voz.

Referencias bibliográficas

Deseguido achegamos a relación das obras das que se extraen os orixinais dos textos traducidos presentados no capítulo 4.

Relatos

VILLALTA, Luísa. 1991. «Diálogo filosófico entre o cigarro e o fume, ou da existencia». En *Silêncio, ensaiamos*. Vía Láctea. A Coruña, 53-61. (Reeditado en 2024, *Narrativa reunida 1991-2001*. Galaxia. Vigo).

VILLALTA, Luísa. 2003. «Desperta do teu sono...». En *A Nosa Terra: Cadernos de pensamento e cultura*. 29: 19-20. [Dispoñible en liña: <https://consellodacultura.gal/detalle-material.php?id=34518>. Última consulta 30/06/24].

Prensa

VILLALTA, Luísa. 2005. *Libro das columnas* (2005). A Nosa Terra. Vigo (Reeditado en 2024, Galaxia. Vigo, con limiar de Xosé Henrique Acuña).

Poesía

REQUEIXO, Armando (ed.). 2023. *Pensar é escuro. Poesía reunida (1991-2004), de Luísa Villalta*. Galaxia. Vigo

VILLALTA, Luísa. 1991. *Música reservada*. Edicións do Castro. Sada.

VILLALTA, Luísa. 1995. *Ruído*. Espiral Maior. A Coruña.

VILLALTA, Luísa. 1996. «Estudo das sombras». En *Mealibra*, 13: 144-146. (Logo en *Serta. Revista Ibero-románica de Poesía y Pensamiento Poético*, 3, 1998, 123-124; *Faro de Vigo*, edición Arousa, sección A rama no aire, 12 de xullo de 2002). Editado na Web da AELG en 2002. [Dispoñible en liña: <https://www.aelg.gal/centro-documentacion/autores-as/luisa-villalta/obra/621/estudo-das-sombras/texto/1>. Última consulta 30/06/24].

VILLALTA, Luísa. 1997. «Modulación de Orfeu». En *Tudo o que a água consigo leva*. Lisboa: Edições Tema, pp. 47-49. (Logo en *Ara do mar: poesía a Fisterra*, Alexandre Nerium (coord.). 2021. Editorial Eneida. Madrid, 138-139). Editado na Web da AELG en 2002. [Dispoñible en liña: <https://www.aelg.gal/centro-documentacion/autores-as/luisa-villalta/obra/866/modulacion-de-orfeu/texto/1>. Última consulta 30/06/24].

VILLALTA, Luísa. 2000. «Apresados sen presa». En *Serta. Revista Ibero-románica de Poesía y Pensamiento Poético*, 5, pp. 203-204. (Logo en *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 27 de xuño de 2001; *Faro de Vigo*, sección A rama no aire, 19 de marzo de 2004, baixo o título «Apresada sen présa». En *O trazo aberto. Poesías e debuxos*, Antón Sobral (coord.). 2002. Deputación Provincial de Pontevedra. Pontevedra. p. 39).

VILLALTA, Luísa. 2004. *En concreto*. Espiral Maior. A Coruña.

VILLALTA, Luísa. 2006. *Papagaio*. Fotografías de Maribel Longueira. Santiago de Compostela: Latiovento. (Reeditado en 2024, Kalandraka Editora. Pontevedra. Limiar de Eva Veiga).

Capítulo 02

No cemento de Babel

Arredor das traducións de Luísa Villalta

Tamara Andrés

Universidade de Vigo

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-1297-9828>

tandres@uvigo.gal

19

A torre de babel medra por abaixo e para adentro.

Luísa Villalta

Situarse nos arredores da tradución supón aproximarse á palabra traducida non de forma directa, senón pensándoa en relación á contorna na que se insire. Á súa vez, achegarse á faciana tradutora de Luísa Villalta require conectala co resto da súa obra literaria e recrear en certo modo o estado do campo literario no momento no que ela o habitou.

Alén da cultivar a poesía, a narrativa, a dramaturxia, o ensaio e o columnismo, Luísa Villalta (A Coruña, 1957-2004) tamén se achegou á literatura polo lado da tradución, e fíxoo desde os seus múltiples vieiros: contribuíu a engrosar o corpus de literatura dramática en galego, impulsou transvasamentos, autotraduciuse ao español, serviuse doutros idiomas para exercitar a súa lingua, verteu nela os seus afectos e mesmo chegou a reflexionar sobre o que supón ‘desprazar’ un texto literario. Neste capítulo, a través dunha serie de contornas, pretendemos concentrar algúns deses camiños non co fin de pechalos, senón de outorgarlles amplificación.

Contorna 1. O alemán

Luísa Villalta estudou alemán na Escola Oficial de Idiomas da Coruña durante os anos académicos 1985-1986 e 1986-1987. Deste último ano data precisamente a primeira tradución da súa autoría da que temos constancia: o poema de Heidegger «Aus der Erfahrung des Denkens», que nas mans da coruñesa pasaría a titularse

«Desde a experiencia do pensamento» e que parece remitir ao seu futuro poema «Pensar é escuro», que o profesor Burghard Baltrusch traslada ao alemán no marco deste volume. O transvase de Heidegger foi o único que Villalta realizou na combinación alemán>galego.

Desde o alemán editaba Francisco Pillado no ano 1999, en tradución de Xosé Carlos Santos Paz, a obra *Odo virtutum*, de Hildegard von Bingen (o nome que lemos na cuberta da edición galega é Hildegarde de Bingen), quen, ademais de abadesa, exerceu a composición musical e a filosofía. Xunto a Julio Cortázar, Rosalía de Castro, Álvaro Cunqueiro, Manuel Antonio ou Xosé Luís Méndez Ferrín, von Bingen, tamén coñecida como «a sibila do Rin»¹, era unha das autoras predilectas de Luísa Villalta, quen cita o seu nome en «As damas que antano cantaron», poema inspirado na «Ballade des dames du temps jadis» de François Villon que foi publicado na *Festa da palabra silenciada* (1996), e mais no capítulo de 2003 «Por que os homes non nos len? (a difícil homologación da literatura escrita por mulleres)». Por indicación de Beatriz Maceda (2024), sabemos que foi Villalta quen convenceu a Francisco Pillado para publicar a única tradución ao galego que existe ata o momento da autora alemá.

Contorna 2. O italiano

Arredor da década de 1980 accionábase en Galicia unha política de traducións que tiña, entre outras, a finalidade de importar no sistema literario galego unha ampla relación de textos clásicos ou canónicos. No eido da dramaturxia, un dos axentes máis comprometidos e máis salientables foi Francisco Pillado (A Coruña, 1941-2021), quen estivo á fronte dos Cadernos da Escola dramática galega, da revista *Casahamlet* ou da Editorial Laiovento, e quen, alén de editor, foi tamén dramaturgo e tradutor. Pillado era ben consciente da necesidade de traducir literatura non só para normalizar a lingua, senón tamén todo un sistema literario e cultural. No ano 2007, en relación ás traducións dos Cadernos, e en conversa con Xosé Luna Sanmartín (2007: 302), comentaba:

Queríamos tamén, dada a precariedade que existía –e que dalgunha maneira aínda existe– dotar á xente de teatro de textos de carácter técnico ou teórico –sobre maquillaxe, luminotecnia, escenografía, vestuario,

¹ Nalgunhas das súas composicións, Luísa Villalta traza a figura da sibila. Por exemplo, en «Leste», poema pertencente a *Ruído*: «Un sorriso sen sibila percorre todos os pasquís / anunciando imbecilmente as emocións feirantes / e os sagrados éxtases da adquisición». No ano 2004 tamén aparece en *Clave Orión* un texto da súa autoría dedicado a Luz Pozo Garza que titula, precisamente, «Os ollos da sibila».

interpretación—, que resultan decisivos para normalizar unha cultura teatral (...) Por suposto, nunca se dará traducido todo o que se precisa, mais hai unha serie de textos que resultan básicos en calquera cultura mínimamente normalizada. Neste apartado, como comprenderás, as dificultades eran maiores, xa que non resultaba doado encontrar publicacións de técnica ou de teoría teatral que non sobrepasasen os 20 ou 25 folios, que era a extensión máxima que nos podíamos permitir nos Cadernos. Aínda así, publicamos por exemplo, *As técnicas básicas do diseño escenográfico*, de David Welker, ou o *Manifiesto para un novo teatro*, de Pier Paolo Pasolini traducido por Luísa Villalta.

Pillado foi, de feito, a persoa que lle tendeu a man a Villalta para adentrarse no mundo da tradución editorial². En 1994, a poeta da Cidade Alta trasladaba ao galego, no marco dos Cadernos, a proclama que Pasolini publicara na revista *Nuovi Argomenti* en 1968. En 1995, e xunto ao propio Pillado, Villalta anosaba, tamén desde o italiano, o texto de *La mandragola*, comedia que Machiavelli publicara a comezos do século XVI.

Con anterioridade á chegada do *Manifiesto*, Pasolini xa coñecera fortuna en galego³, aínda que a súa faciana de teórico teatral ficara ata entón inédita. Pola súa banda, Machiavelli introducíase por vez primeira en territorio galego a través d'*A mandrágora*⁴. En palabras dos tradutores, o transvase tiña por fin «contribuír á desmitificación dun Niccolò Machiavelli mal comprendido e reducido ós aspectos máis perversos da súa teoría política» (Pillado e Villalta, 1999: 140).

Contorna 3. O español

En outono de 1995 saía do prelo a primeira e única entrega de *Contemporánea*⁵, a revista da Asociación de Escritores en Lingua Galega (hoxe Asociación de Escritoras

² Pillado indica que coñeceu a Villalta nos primeiros anos da década dos oitenta: «presentáramos Carlos Paulo Martínez Pereiro, porque ambos —Luísa e mais el— prepararan unha edición da obra *O doído e a morte*, de Raúl Brandão e faláron comigo para publicala nos cadernos da EDG. Axiña establecemos unha grande amizade, debido ás nosas coincidencias estéticas e políticas» (Luna Sanmartín, 2007: 302).

³ Ramón Fernández Reboiras traducira algúns poemas para a revista *Dorna* (1984) e Silvia Manteiga os *Escritos corsarios* (Edicións Positivas, 1993). A comezos do século XXI, Gonzalo Vázquez achegaría a novela *Unha vida violenta* (Hugin e Munin, 2012).

⁴ A obra literaria por excelencia de Machiavelli, *O príncipe*, chegaría á lingua galega a comezos do século XXI da man de Isabel González (Fundación BBVA e Universidade Santiago de Compostela, 2002). A obra integraría máis tarde a Biblioteca Galega de Clásicos Universais de *La Voz de Galicia*.

⁵ O número pode atoparse dixitalizado na páxina web da AELG: <https://www.aelg.gal/resources/publications/1196413063556contemporanea-ocr.pdf>.

e Escritores en Lingua Galega), de cuxa directiva Luísa Villalta formou parte entre os anos 1993 e 2001. A entrega, que afirmaba «a singularidade da nosa voz no concerto coral das literaturas do mundo» (Contemporánea, 1995: 3) concibíase como unha antoloxía poética das xeracións do 36 e do 50, e pretendía erixirse en homenaxe «ao traballo e á conciencia lúcida dun grupo de poetas que exemplifican de xeito notábel aquela vontade de conversa coa Historia e co mundo» (Contemporánea, 1995: 4). Xunto ás creacións orixinais en galego, os textos escolmados aparecían trasladados ao francés, ao inglés e mais ao castelán. Luísa Villalta, alén de integrar o consello de redacción da publicación, foi a encargada de verter cara a esta última lingua os textos de Pura Vázquez, Manuel María, Uxío Novoneyra e Xosé Luís Méndez Ferrín. Non foi esta a única ocasión na que Villalta traballou desde o galego cara ao castelán: no ano 1998 traducía nesa mesma combinación lingüística unha peza de autoría propia, o monólogo teatral *O representante* (Cadernos da Escola dramática galega, 1990). A tradución foi accionada nesta ocasión por Manuel F. Vieites, coordinador do volume no que se publicaría (*La nueva dramaturgia gallega. Estudio y antología*).

Contorna 4. Os paratextos

Para entrar no circuíto editorial, todo texto traducido presenta paratextos, isto é, unha serie de elementos, lingüísticos ou icónicos, que, ao tempo que o envolven, lle outorgan a entidade de libro (Genette, 1982 e 1987). As dúas obras traducidas de Villalta que contaron con distribución comercial no seu día, e que no marco deste volume volven ver a luz, foron o *Manifiesto por un novo teatro* e *A mandrágora*.

A tradución do *Manifiesto* aparecía presidida por unha fotografía de Pasolini e abríase cunha nota preliminar da tradutora. Máis alá do transvasamento lingüístico, Villalta realizaba un traballo de anotación que, ademais de enriquecer a lectura, achegaba valiosa información arredor da proclama que o italiano dera ao prelo «a xeito de dogmática xustificación e enxuízamento do feito teatral» (Villalta, 1994: 1). Para confeccionar ese traballo, a creadora empregara como fonte de documentación *El caos (contra el terror)*, volume que reunía as columnas que o italiano compartira no semanario *Tempo*⁶: «Destas colaboracións [...] foron extraídas as citas que aparecen nas notas a pé de páxina e que ilustran e contextualizan algúns aspectos importantes deste manifesto» (Villalta, 1994: 1).

Por outra banda, *A mandrágora* chegaba ao catálogo de Edicións Laiovento sen apenas paratextos, un feito sobre o que xa chamaba a atención Xesús González Gómez: «achamos que os tradutores deberon pór un prólogo, aínda que tamén é verdade

⁶ Obsérvese o paralelismo co *Libro das columnas*, volume publicado por A Nosa Terra que, no ano 2005, escolmaba algúns dos textos que Luísa Villalta publicara no xornal homónimo.

que é un exercicio saudábel achegarse a un clásico sen intermediarios» (González Gómez, 1998: 24). Coma se dunha resposta se tratase, Villalta e Pillado asinaban un ano despois en *Viceversa* un texto titulado «Arredor da *Mandrágora* de Machiavelli». Nese escrito, redactado en primeira persoa do plural, ambos os dous creadores explicitaban o elemento accionador do transvase: «o impulso definitivo debeuse ó proxecto de Edicións Laiovento de incorporar ó patrimonio cultural galego obras dramáticas universais de tódolos tempos» (Pillado e Villalta, 1999: 140). Sinalaban tamén dous dos obxectivos que se fixaran á hora de acometer o traballo: «permitir que a obra, sen abandonar para nada o seu afincamento na época e ambiente renacentista se fíxese o máis próxima posíbel á inmediatez lingüística e cultural» e mais «acada-la máxima credibilidade funcional para a representación do texto na escena» (Pillado e Villalta, 1999: 140).

Villalta e Pillado reflexionaban en termos de ‘fidelidade’ ao orixinal e afirmábanse «conscientes de que non existe un punto onde a tradución devén versión». «Consideramos que nos situamos o suficientemente preto do orixinal como tradutores sen por iso ata-las mans a todo aquilo que dese como resultado un ‘novo texto’ plausíbel e comunicábel en escena no noso contexto cultural», manifestaban (Pillado e Villalta, 1999: 140). Con todo, o texto non chegou a trasladarse aos escenarios.

Contorna 5. Dúas traducións inéditas

De forma puntual, Luísa Villalta realizou ao galego transvasamentos que non tiñan como fin a publicación editorial, senón que foron accionados por outro tipo de motivacións. Entre os anos 1992 e 1995, a coruñesa realizou dúas versións do poema «Le bateau ivre», de Arthur Rimbaud, co fin de ‘exercitar’ a lingua. «Le bateau ivre, traduit. Estudo de língua, un pozo do que extrair apenas uns baldes», anotaba na súa axenda o 14 de maio de 1995⁷. Máis adiante, Villalta sería unha das poetas que, no serán do 28 de outubro de 1998, recitaron, na súa tradución ao galego, textos da autoría de Valle Inclán. O acto, organizado polo colectivo Letras de Cal no pub Tarasca de Santiago de Compostela, contestaba a decisión do Centro Dramático Galego de representar catro pezas do autor en español, un feito inédito na programación da institución, ata entón monolingüe en galego⁸. Ademais de Luísa Villalta, ao evento sumáronse Miro Villar, Bernardino Graña, Emilio Ínsua, Carlos Negro, Eduardo Estévez, María Lado, Kiko Neves e Irene Cacabelos, poetas que, segundo

⁷ Sobre as traducións de Rimbaud realizadas por Villalta, vid. Luna Alonso (2024).

⁸ A Mesa pola Normalización Lingüística organizou outro acto con ese mesmo fin contestatario diante do Teatro Principal de Santiago de Compostela. Nel, entre outras persoas, participou Xela Arias, quen escolleu para verter ao galego o poema de Valle Inclán titulado «Rosa hiperbólica» (Luna Alonso, 2021: 63).

informaba a prensa, «escolleron poemas, fragmentos da prosa *valle-inclanesca* ou como Antón Dobao un anaco do manifesto ‘Máis Alá’, de Manuel Antonio no que se facía referencia ao escritor arousán» (Guieiro Cultural, 1998: 33).

Contorna 6. Os diálogos

Nos poemarios que Luísa Villalta publicou en solitario (*Música reservada*, en 1991; *Ruído*, en 1995 e *En concreto*, en 2004) atopamos unha serie de citas que establecen un diálogo máis ou menos explícito coas composicións propias e que podemos considerar traducións nun dobre sentido: por unha banda, atópanse ‘deslocadas’ do seu lugar de orixe; pola outra, sobre elas ten lugar un transvasamento lingüístico, pois, ao desprazalas, a autora-tradutora cámbialles o código orixinal para ‘vertelas’ en galego sobre o espazo físico da páxina.

Nestes breves actos de translación converxen autorías de distintas procedencias xeográficas, temporais e tamén xenéricas: Douglas Hofstadter, Eduardo Moga, Erina, Friedrich Hegel, Friedrich Hölderlin, Friedrich Nietzsche, Guy de Maupassant, Gyorgy Lukács, Jean Baudrillard, Jean-Paul Sartre, John Milton, José Ferrater Mora, Lluís Meseguer, Paul Celan, Paul Reps, Solón, Theodor Adorno, Umberto Eco, Vicente Huidobro, Wallace Stevens ou Werner Aspenström.

A vontade de dialogar con autorías da literatura universal constitúe á súa vez a base dun proxecto que Villalta iniciou o un de xaneiro de 2004 e no que traballou de xeito diario ata finais de febreiro deste mesmo ano, poucos días antes da súa morte. Nas follas dun calendario, a coruñesa redactaba unha composición poética inspirada ou accionada pola lectura do poema que se reproducía en cada xornada. Así, neste espazo, Villalta dialogou con grandes voces da literatura universal: André Breton, e. e. cummings, Fernando Pessoa, Fray Luis de León, Mário Cesariny, Novalis, Ossip Mandelstam, Peter Handke, Safo, Ted Hughes, T. S. Eliot, Victor Hugo, W. B. Yeats ou W. H. Auden⁹.

Ademais de conectarse con sinaturas alófonas, a obra de Villalta tamén rexistra voces ou ecos de autorías galegas. Entre elas, Manuel Antonio («E ficaremos sós», en *Música reservada*, 1991), Antón Avilés de Taramancos («Resposta a un poema de Avilés [“Concerto de outono”]», *Casa da gramática*, 2001), Curros Enríquez («Terra de ar», en *47 poetas de hoxe cantan a Curros Enríquez*, 2001) ou Uxío Novoneyra («Réquiem por Uxío Novoneyra», *Amatra-N-Gallar*, 2004)¹⁰.

⁹ Baixo o título *As palabras ingravidas*, este calendario viu a luz no ano 2020 da man do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades a través dunha edición facsimilar preparada por Armando Requeixo.

¹⁰ Na nota que abre a edición orixinal do *Libro das columnas*, Xosé Enrique Acuña amplía o círculo de autorías afíns a Luísa Villalta: «a súa música, a que tantas veces atemperou con Tristan Tzara, en Guerra

Contorna 7. A amplificación

En 1993, Luísa Villalta participa por vez primeira nos encontros entre autorías vascas, galegas e catalás que posibilitaba a rede Galeuzca. Alí coñece a Itxaro Borda, quen ao ano seguinte publica algúns poemas de Villalta en éuscaro na revista *Maiatz*. Despois deste primeiro transvase cara a outros territorios lingüísticos, a palabra de Luísa amplificarase en ruso (1999 e 2004), español (2006, 2012, 2014), inglés (2010, 2022 e 2023), francés (2008), portugués (2022) ou catalán (2024). No capítulo 5 deste volume (*Luísa Villalta traducida*), Villalta resoa nalgúns dos idiomas xa citados, mentres que noutros, como é o caso do alemán, do italiano ou do polaco, soa por vez primeira.

Contorna 8. Liñas de fuga

Nas páxinas que seguen a este texto, agrupadas baixo a epígrafe *Luísa Villalta tradutora*, reproducimos aqueles textos que Villalta verteu no seu día ao galego e mais ao castelán. Ademais de ofrecerse como lectura de lecer, o material dese apartado pretende estimular análises e reflexións que contribúan a debates tradutolóxicos: en que lado da tradución se posicionou Villalta (intervención vs. invisibilidade)?, que estratexias empregou (estranxeirización vs. domesticación)?, cal é o impacto das traducións que realizou na súa voz autorial?, como se conecta a súa figura coa historia da autotradución en Galicia?, de que xeito se relaciona a súa palabra coa normativización (e normalización) da lingua? Estas son só algunhas liñas de fuga que desde aquí proxectamos coa esperanza de que alguén as queira concretar.

Referencias bibliográficas

- CONTEMPORÁNEA. 1995. «Presentación». En *Contemporánea. Revista da Asociación de Escritores en Língua Galega*, 1.
- ENRIQUE ACUÑA, Xosé. 2005. «Herbaluísa». En Luísa Villalta: *Libro das columnas*. A Nosa Terra. Vigo.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Éditions du Seuil. París.
- GENETTE, Gérard. 1987. *Seuils*. Éditions du Seuil. París.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús. 1998. «Niccoló Machiavelli en galego». En *A Nosa Terra*, 846: 23-24.
- GUIEIRO CULTURAL. 1998. «Os poetas súmanse a Valle-Inclán en galego cun recital en Compostela». En *A Nosa Terra*, 854.

da Cal, Paul Éluard e Manoel Antonio e que bebeu de César Franck, Prokofiev, Béla Bartók e Bal y Gay, voltarán navegar cal alalá e herba, Luísa. Ou flor ventureira» (Enrique Acuña, 2005: 6).

LUNA ALONSO, Ana. 2022. «Xela Arias, tradutora activista con voz de seu». En *Boletín da Real Academia Galega*, 382: 59-78. Real Academia Galega. A Coruña.

LUNA ALONSO, Ana. 2024. «Luísa Villalta tradutora de Arthur Rimbaud. “Un pozo do que extrair apenas uns baldes”». En Tamara Andrés, Manuel Naveira Fuentes, e Armando Requeixo (coords.): *Cadernos Ramón Piñeiro (XLVII). Luísa Villalta: escritura, música e pensamento* [no prelo]. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela.

LUNA SANMARTÍN, Xosé. 2007. *No Pazo de Laivento. Conversas con Francisco Pillado*. Espiral Maior. A Coruña.

MACEDA, Beatriz. 2024. «Luísa Villalta, pensar é escuro». En *Luzes*, 127: 5-11.

PILLADO, Francisco e Luísa VILLALTA. 1999. «Arredor da *Mandrágora* de Machiavelli». En *Viceversa. Revista galega de tradución*, 5: 139-142.

VILLALTA, Luísa. 1994. «Nota preliminar». En *Manifesto por un novo teatro*, de Pier Paolo Pasolini. Cadernos da Escola dramática galega, 105. A Coruña.

Capítulo 03

Traducións previas da obra de Luísa Villalta

Tamara Andrés

Universidade de Vigo

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-1297-9828>

tandres@uvigo.gal

27

O capítulo quinto deste libro, *O son en que cada lingua se solta*. Luísa Villalta tradutora, *Luísa Villalta traducida* presenta unha serie de traducións da obra de Luísa Villalta que responderon á convocatoria ideada desde *Viceversa. Revista galega de tradución* como forma de celebrar a autora homenaxeada no Día das Letras Galegas 2024. Con anterioridade a esta festividade, con todo, a obra da creadora coruñesa xa fora despregada en varias ocasións cara a diversas linguas. Deseguido achegamos, como contribución á catalogación da obra traducida de Villalta, unha relación deses transvasamentos:

VILLALTA, Luísa. 1994. «Mulier mensura», «Os teus pasos de home e os meus», «Os ombros empezaban a falar. Vénus melada, e un cincel», «Stabat mater dolorosa», «Somos o doce fio que o silencio outorga», «Non teño outro corpo que un destino», «Ser só ser, ser corpo», «Courante» e «Delicioso é perder tempo» (tradución ao éuscaro de Itxaro Borda). *Maiatz*, 22: 26-30.

VILLALTA, Luísa. 1999. «Requiem por Uxío Novoneyra» (tradución ao éuscaro de Itxaro Borda). *Maiatz*, 32: 72-73.

VILLALTA, Luísa. 1999. «Somos o doce fio que o silencio outorga», «Entreabren-se-me os ollos cando o día», «Como o dobre fio dunha espada» e «O vento vai de capa escondendo tras de si sonidos» (tradución ao ruso de T. Txernixova, L. Kurliándskaia, N. Liebiédéva e V. Andréiev). En Elena Zernova (ed.): *No limiar do novo milenio. Antoloxía da literatura galega* (tomo IV): 154-161. Universidade Estatal de San Petesburgo. San Petesburgo.

VILLALTA, Luísa. 2004. «Somos o doce fio que o silencio outorga», «Entreabren-se-me os ollos cando o día», «Como o dobre fio dunha espada» e «O vento vai de capa escondendo tras de si sonidos» (tradución ao ruso de T. Txernixova, L. Kurlíándskaia, N. Liebiédéva e V. Andréiev). En Elena Zernova (ed.): *Compañeira tristeza. As poetas galegas do século XX* (tomo IX): 76-83. Universidade Estatal de San Petesburgo. San Petesburgo.

VILLALTA, Luísa. 2006. «Viaxe» (tradución ao español de Xoán Abeleira). *El País*, 18 de marzo.

VILLALTA, Luísa. 2008. «En soneto de sons que soan sendo», «Pensar é escuro», «Amor, asfalto» e «Acabarei por facer do poema a biografía» (tradución ao francés de Xosé Carlos Carrete Díaz e Francine Sucarrat Boutet). En Luciano Rodríguez (ed.): *Dezasete poetas galegos. Dix-sept poètes galiciens (1975-2000)*: 131-140. Universidade da Coruña. A Coruña.

VILLALTA, Luísa. 2010. «En soneto dos que soan sendo» e «Amor, asfalto» (tradución ao inglés de Antonio Raúl de Toro Santos). En Antonio Raúl de Toro Santos (ed.): *Breogán's lighthouse. An Anthology of Galician Literature*. 600-601. Francis Boutle Publishers. Londres.

VILLALTA, Luísa. 2012. «Pensar é escuro», «Acabarei por facer do poema a biografía» (tradución ao español de Carlos Clementson). En Carlos Clementson (ed.): *Sinfonía atlántica. Antología general de la poesía gallega*: 764-767. Editorial Eneida. Madrid.

VILLALTA, Luísa. 2014. «Non leo. Os libros perderon moito sal» (fragmento, tradución ao español de Estíbaliz Espinosa). *sagas* [Dispoñible en liña: <https://sagasomos.wordpress.com/2014/03/26/fragmento-de-ruido-luisa-villalta/>]. Última consulta 30/06/24].

VILLALTA, Luísa. 2014. «Unha noite da fin do verán» (tradución ao español de Estíbaliz Espinosa). *sagas* [Dispoñible en liña: <https://sagasomos.wordpress.com/2014/03/26/una-noche-del-fin-del-verano-luisa-villalta/>]. Última consulta 30/06/24].

VILLALTA, Luísa. 2022. «As certezaas de Ofelia» (tradución ao portugués de Sofia Lobo). En António Augusto Barros (ed.): *Antoloxía de Teatro Galego Contemporáneo* (vol. I): 297-342. Cena Lusófona. Coímbra.

VILLALTA, Luísa. 2022. *As chaves do tempo* (fragmento, tradución ao inglés de Kathleen March). *Portico of Galician Literature* [Dispoñible en liña: <https://galician-literature.com/villalta-sample/>]. Última consulta 30/06/24].

VILLALTA, Luísa. 2023. «Non abonda a palabra recitada», «Ser só ser, ser corpo», «E o meio do camiño será un verso», «A páxina que nunca será escrita», «Pensar é escuro» e «E ficaremos sós» (tradución ao inglés de Kathleen March). *Seara. Discover*

Galician literature through its texts [Disponible en liña: <https://consellodacultura.gal/especiais/seara/detalle.php?e=10460&c=10475>. Última consulta 30/06/24].

VILLALTA, Luísa. 2024. «Unha noite do fin do verán» (tradución ao catalán de Max Pàrraga). *Estudis Gallecs i Portuguesos*, Universitat de Barcelona / Chan da Pólvora. Barcelona [Disponible en liña: <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/178807>. Última consulta 30/06/24].

VILLALTA, Luísa. 2024. «Subía o verán as escadas entre as pernas abertas da Cidade» e «Para todas as portas valía» (tradución ao hindi de Vikash Singh). *Real Academia Galega. A Coruña* [Disponible en liña: https://youtu.be/u5bhNRFdf8I?si=5_jJAT4l7VxkNXNb. Última consulta 30/06/24].

Capítulo 04

Luísa Villalta tradutora

31

04.1. «Desde a experiencia do pensamento», de Martin Heidegger

04.2. *Manifesto por un novo teatro*, de Pier Paolo Pasolini

04.3. Escolma «Poesía galega de hoxe: dúas xeracións do século»

04.4. *A mandrágora*, de Niccolo Machiavelli

04.5. «Arredor da *Mandrágora* de Machiavelli», de Franciso Pillado e Luísa Villalta

04.6. *El representante*, autotradución ao castelán

04.1. «Desde a experiencia do pensamento», de Martin Heidegger

Tradución publicada nunha nota ao pé no artigo de Carlos Paulo Martínez Pereiro «Viaxe ao centro da Terra: unha maneira de ler a Otero», en *A sombra imensa de Otero Pedrayo. Extra A Nosa Terra*, número 8, 1987.

33

Desde a experiencia do pensamento

Medida e senda,
camiño e lenda
axeitan-se a un unico vieiro.

Anda e leva
falta e dilema
ao longo do teu unico carreiro.

04.2. *Manifesto por un novo teatro*, de Pier Paolo Pasolini

Pasolini, Pier Paolo (1994) *Manifesto por un novo teatro*. A Coruña: Cadernos da Escola dramática galega. Tradución e notas de Luísa Villalta.

NOTA PRELIMINAR

O ano 1968 foi particularmente intenso no decorrer cultural da Europa. A vangarda, retomada revolucionariamente pola xuventude, estaba a punto de ser definitivamente domesticada. Pasolini, como testigo crítico do seu tempo (como «cor-sário»), reaccionaba desde a súa perspectiva de criador asimilando-a e afastando-se ao mesmo tempo desta comoción social. En 1968 publica este *Manifesto por un novo teatro* a xeito de dogmática xustificación e enxuizamento do feito teatral, actividade que emprendera só dous anos antes, con posterioridade ao inicio da súa carreira como director de cine. Nese mesmo ano, no mes de marzo, publica un panfleto en verso, *O PCI aos xovens*, a propósito dos enfrontamentos estudiantis coa policía, no que Pasolini descré da autenticidade revolucionaria deses fillos da burguesía (predición dos que mais tarde serían «yuppies?»). Tamén publica e roda *Teorema*, película que se ve inmediatamente secuestrada baixo a acusación de obscenidade. E, por último, comeza a colaborar no semanario «Tempo» cunha sección titulada «O Caos» desde onde analiza co seu peculiar estilo, que uns consideran provocador e outros sincero, a realidade do momento. Destas colaboracións, reunidas baixo o título xenérico *El caos (contra el terror)* (ed. Grijalbo, 1981) foron extraídas as citas que aparecen nas notas a pé de páxina e que ilustran e contextualizan algúns aspectos importantes deste manifesto.

MANIFESTO POR UN NOVO TEATRO¹

(Aos lectores)

36

1) O teatro que esperades, mesmo o mais absolutamente novo, non poderá ser nunca o teatro que esperades². De feito, se esperades un novo teatro, esperade-lo necesariamente no ámbito das ideas que xa tendes: ademais, o que esperades, dalgun xeito, xa está aí. Non hai ninguén de vós que, perante un texto ou un espectáculo poda resistir a tentación de dicir: «Isto É TEATRO» ou pola contra: «Isto NON É TEATRO». Pero as novidades, mesmo as absolutas, como ben sabedes, non son nunca ideais, senón sempre concretas. Portanto, a súa verdade e a súa necesidade son mesquiñas, noxentas e decepcionantes: ou non se recoñecen ou discuten-se remetendo-as aos vellos costumes.

Hoxe³, pois logo, todos esperades un teatro novo, pero xa tendes todos na cabeza unha idea del, nacida ao amparo do vello teatro. Se estas notas están escritas baixo a forma de manifesto⁴ é para que o novo que expresan se apresente declarada e mesmo autoritariamente como tal.

(En todo este manifesto, Brecht xamais será citado. El foi o último home de teatro que pudo realizar unha revolución teatral no interior do propio teatro: porque nos seus tempos a hipótese era que o teatro tradicional existía (e, de feito, era así).

¹ Publicado no número de xaneiro-marzo de 1968 da revista *Nuovi Argomenti*. A disposición gráfica e tipográfica desta tradución segue a edición de Pasolini, Pier Paolo, *Teatro*, ed. Garzanti, Milán, 1988 (N. d. T).

² En realidade, o receptor a que vai dirixido este manifesto é unha enteléquia que Pasolini crea como destinatario ideal dun teatro ideal, liberado tanto da industria cultural burguesa como das *estúpidas quimeras impostas con ánimo terrorista por parte dos xovens*, en clara referencia ao ambiente estudantil do 68. Trátase dunha «verdadeira» minoría de espíritos libres, como se especificará no punto 2) do Manifesto (Vid. *O mundo salvado polos nenos*, in *Tempo*, 27-8-68) (N. d. T).

³ Este «hoxe» é un momento de crise coa posibilidade de reaccionar ante o que Pasolini califica de *universo horrendo* do sistema burgués, momento no que se pregunta *Onde está o intelectual?* (...) *Hai unha decena de anos, ou menos, a resposta tería sido sinxela e inmediata: «O intelectual é o guía espiritual da aristocracia obreira e tamén da burguesía culta» (...) actualmente... «O intelectual está onde o sitúa a industria cultural: porque e como o mercado o quere»* (Vid. *O caso dun intelectual*, in *Tempo*, 13-8-68) (N. d. T).

⁴ O procedemento do manifesto insere a P. dentro das actitudes tipicamente vanguardistas que o veñen utilizando desde principios de século até mesmo, como se ve, o ano 68 que supuxo, ao noso xuízo, a definitiva asimilación, ritualización e popularización das formas de tais estéticas. Porén, convén sinalar que a actitude de P. é moi crítica coa vanguardia do momento (sobre todo co italiano Grupo 63 de novela experimental): *Os falsos artistas, os chamados artistas de moda, voluntarios das «batallas de vanguardia», non libran en realidade senón duelos de salón e virtuosismos nos que nunca hai un só caído* (Vid. *As batallas de vanguardia*, in *Tempo*, 14-12-68) (N. d. T).

Agora, como veremos através deste manifesto, a hipótese é que o teatro tradicional xa non existe (ou está deixando de existir). Nos tempos de Brecht era posible, por tanto, operar certas reformas, mesmo profundas, sen pór en causa o teatro: é mais, a finalidade de tais reformas era a de converter o teatro nun auténtico teatro. Hoxe, en troca, o que se somete a discusión é o propio teatro: a finalidade deste manifesto é, paradoxicamente pois, a seguinte: o teatro debería ser o que o teatro non é.

Sexa como for, isto é certo: os tempos de Brecht remataron para sempre).

(Quen serán os destinatários do novo teatro)

2) Os destinatários do novo teatro non serán os burgueses que compoñen, xeralmente, o público teatral: serán, en troca, *os grupos avanzados da burguesía*.

Estas tres liñas, totalmente dignas do estilo dunha acta, son o primeiro propósito revolucionario do presente manifesto.

Significan, con certeza, que o autor dun texto teatral non escribirá xa para o público que foi sempre, por definición, o público teatral, que vai ao teatro para divertir-se, e que, ás veces, resulta escandalizado.

Os destinatários do novo teatro non se van *divertir*, nen *escandalizar*⁵ ante o novo teatro, xa que, ao pertencer aos grupos avanzados da burguesía, presentan unha fiel semellanza ao autor dos textos.

3) A unha señora que frecuente os teatros da cidade e non perda nengun das principais estreias de Strehler, Visconti ou Zeffirelli aconsella-se-lle calorosamente que non asista ás representacións do novo teatro. Ou, se se apresenta co seu simbólico, patético, abrigo de visón, encontrará á entrada un cartel explicando que as señoras

⁵ Este feito, mais sociolóxico do que programático, reflecte a situación de marxinalización actual do teatro. Aquí xa se anuncia a distinción, constante neste manifesto, entre o *teatro da charla* (diversión burguesa) e *teatro do grito* (escándalo vanguardista dirixido a esa mesma burguesía) por oposición ao novo teatro ou *teatro da palabra*. O posicionamento de P., en certo sentido ecléctico, corresponde á súa declarada independencia e marxinalidade que o leva a definir-se como un *corsário* en oposición ao poder e a toda oposición alternativa en espera do relevo dese mesmo poder (*Scritti Corsari*, 1975) (N. d. T).

con abrigo de visión deberán pagar a sua entrada trinta veces por cima do seu prezo normal (que será baixísimo). No devandito cartel, pola contra, estará escrito que os fascistas (con tal de que foren menores de vinte e cinco anos) poderán entrar gráti. E, ademais, poderá ler-se un rogo: que non se aplauda. Os asobios e demais mostras de desaprobación serán, por suposto, admitidos, pero, no lugar dos eventuais aplausos, pedirá-se ao espectador esa confianza cuase mística na democracia que consente un diálogo, completamente desinteresado e idealista, sobre os problemas planteados ou debatidos (libre de prexuízos) no texto.

4) Por *grupos avanzados da burguesía* entendemos os poucos milleiros de intelectuais de cada cidade, cuxo interese cultural sexa, talvez inxénuo, provinciano, pero real.

5) Obxectivamente, están constituídos na súa maior parte polos que se definen como «progresistas de esquerdas» (incluídos os católicos que se propoñen constituir na Itália unha Nova Esquerda); a minoría deses grupos está formada polas élites superviventes do laicismo liberal e polos radicais. Naturalmente, este desglose é, e quer se-lo, esquemático e terrorista⁶.

6) O novo teatro non é, entón, nen un teatro académico⁷ nen un teatro de vanguardia⁸.

Non somente non se inscribe en nengunha tradición, senón que nen sequer a constata. Simplesmente ignora-a e supera-a dunha vez por todas.

⁶ Tras unha amistosa pero fría relación co PCI considera que *a procura da democracia, que é a razón de ser da Nova Esquerda norte-americana, deberá conducir a unha forma orixinal de socialismo non marxista que, pese a non ter nada en comun coa socialdemocracia, nacerá a base de concesións e reformas, é dicir, dunha lenta evolución da burguesía* (N. d. T).

⁷ Teatros antigos ou modernos con butacas de veludo. Compañías estábeis (Piccolo Teatro), etcétera (N. d. A.). O Piccolo Teatro foi fundado por Strehler (N. d. T).

⁸ Sótaos, vellos teatros abandonados, canais secundários dos estábeis (N. d. A.).

(*O teatro da Palabra*)

7) O novo teatro quer definir-se, aínda que sexa de xeito banal e ao estilo dunha acta, como «teatro da palabra».

A súa incompatibilidade, tanto co teatro tradicional como con todo tipo de contestación ao teatro tradicional, contén-se, portanto, nesta auto-definición.

Non oculta⁹ que se remete explicitamente ao teatro da democracia ateniense, obviando completamente toda a tradición recente do teatro da burguesía, por non dicir a enteira tradición moderna do teatro renacentista e de Shakespeare.

8) Vinde presenciar as representacións do «teatro da palabra» máis coa idea de escoitar que de ver (restrición necesaria para comprender mellor as palabras que ides ouvir, e, *portanto, as ideas, que son as personaxes reais deste teatro*).

(*A que se opón o Teatro da Palabra*)

9) Todo o teatro existente pode dividir-se en dous tipos: estes dous tipos de teatro poden definir-se —segundo unha terminoloxía séria— de diferentes xeitos, por exemplo: teatro tradicional e teatro de vanguardia, teatro burgués e teatro anti-burgués, teatro oficial e teatro de contestación; teatro académico e teatro *underground*, etc. Pero a estas definicións sérias, nós preferimos dúas definicións máis vivas: a) teatro da Charla (aceitando, por tanto, a brillante definición de Moravia), b) teatro do Xesto ou do Grito.

Para que nos entendamos en seguida: o teatro da Charla é aquel teatro no que a charla, precisamente, substitúe á palabra (por ex., en lugar de dicir, sen humor, sen sentido do ridículo e sen boa educación «Quería morrer», díse acedamente «Boa noite»); o teatro do Xesto ou do Grito é aquel teatro no que a palabra foi completamente desacralizada ou, mellor aínda, destruída, en favor da presenza física pura (cfr. máis adiante).

⁹ Con candor de neófito (N. d. A.).

10) O novo teatro, entón, define-se como «Palabra» por opor-se:

I) Ao teatro da Charla, que implica unha reconstrución ambiental e unha estrutura espectacular naturalistas, sen as caís:

a) os acontecementos (homicídios, furtos, bailes, beixos, abrazos e contra-escenas) serían irrepresentábeis;

b) dicir «Boa noite» en lugar de «Quereria morrer» non tería sentido porque faltarian as atmosferas da realidade cotidiana.

II) Por opor-se ao teatro do Xesto ou do Grito, que contesta ao primeiro destruindo as súas estruturas naturalistas e desconsagrando os seus textos, pero do que non pode abolir o dado fundamental, ou sexa, a *acción escénica* (que este leva, pola contra, á exaltación).

Desta dobre oposición emana unha das características fundamentais do «teatro da palabra», é dicir (como no teatro ateniense) *a falta case total de acción escénica*.

A falta de acción escénica implica, naturalmente, *a desaparición case total da posta en escena* —luzes, escenografía, vestuário, etcétera— todo isto quedará reducido ao indispensable (xa que, como veremos, o noso novo teatro non poderá deixar de seguir sendo unha forma, se ben xamais experimentada, de RITO: e, por tanto, un acenderse ou apagar-se de luces para indicar o comezo ou o final da representación, non poderá deixar de subsistir.

11) Tanto o teatro da Charla¹⁰ como o teatro do Xesto ou o do Grito¹¹ son dous produtos dunha mesma civilización burguesa. Ambos teñen en comun o ódio á Palabra.

¹⁰ De Chejov a Ionesco e ao horrível Albee (N. d. A.)

¹¹ O espléndido Living Theatre (N. d. A.). A opinión de P. sobre esta vanguardia americana que prescinde da palabra substituindo-a pola linguaxe do corpo, desprende-se das súas espontáneas palabras a propósito dunha representación: *Meditan, provocadores, co seu ritual escénico que quere volver-se pragmático, iniciacións a unha conciencia baseada nunha idea «reflexada» da relixión: protesta e non violencia. Freudismos e os santóns indios. Son comovedores, entrañábeis, dan-me gañas de subir ao escenario e abrazá-los* (Encontro co Living, in *Tempo*, 19-4-69) (N. d. T.).

O primeiro é un ritual no que a burguesía se reflecte, idealizando-se mais ou menos, de calquer xeito, recoñecendo-se sempre.

O segundo é un ritual no que a burguesía (restabelecendo através da súa propia cultura antiburguesa a pureza dun teatro relixioso), por unha parte, recoñece-se como produtora do mesmo (por razóns culturais); por outra, desfruta o pracer da provocación, da condena ou do escándalo (por meio do cal, finalmente, non consegue mais que a confirmación das súas propias conviccións).

12) Este (o teatro do Xesto ou do Grito) é, entón, o produto da anticultura burguesa¹², que se situa en polémica coa burguesía, utilizando contra ela o mesmo proceso, destrutivo, cruel e disociado, que foi empregado (unindo á loucura a práctica) por Hitler, nos campos de concentración e de extermínio.

13) Se tanto o teatro do Xesto e do Grito, como o noso teatro da Palabra son ambos os dous produtos dos grupos culturais antiburgueses da burguesía, en que diferenciamos exactamente?

Eis: mentres o teatro do Xesto ou do Grito ten como destinatária —pode que ausente— unha burguesía á que escandalizar (sen a cal sería inconcebíbel, como un Hitler sen xudeus, polacos, xitanos e homosexuais), o teatro da Palabra, pola contra, *ten como destinatarios aos propios grupos culturais avanzados que o producen.*

14) O teatro do Xesto ou do Grito —na clandestinidade do *underground*— persegue ante os seus destinatarios unha complicidade de loita ou unha forma comun de ascetismo: dese xeito, a fin de contas, non representa para os grupos avanzados que o producen e desfrutan como destinatarios, mais do que unha *confirmación*, confirmación ritual, das súas propias conviccións antiburguesas: a mesma confirmación ritual que representa o teatro tradicional para o público medio e normal coas súas propias conviccións burguesas.

¹² De Artaud ao Living Theatre, sobre todo, e a Grotowski, este teatro dou probas moi altas (N. d. A.).

Contrariamente, nos espectáculos do teatro da Palabra, aínda que se produzan moitas confirmacións e verificacións (non en vao autores e destinatarios pertencen ao mesmo círculo cultural e ideolóxico), haberá sobre todo un intercambio de opinións e de ideas, nunha relación moito máis crítica que ritual¹³.

(Destinatarios e espectadores)

15) Será posíbel unha coincidencia, práctica, entre destinatarios e espectadores?

Nós cremos que na Italia, os grupos culturais avanzados da burguesía xa poden formar, mesmo numericamente, un público, producindo portanto, na práctica, un teatro propio: o teatro da Palabra constitúe, entón, na relación entre autor e espectador, un feito completamente novo na historia do teatro.

Estas son as seguintes razóns:

a) O teatro da Palabra é —como vimos— un teatro posibilitado, solicitado e desfrutado no círculo estritamente cultural dos grupos avanzados da burguesía.

b) Representa, en consecuencia, o único camiño para o renacemento do teatro nun país onde a burguesía é incapaz de producir un teatro que non sexa provinciano e académico, e onde a clase obreira é absolutamente allea a este problema (e, por tanto, as súas posibilidades de producir no seu propio ámbito un teatro son meramente teóricas: teóricas e *retóricas*, como demostran todos os intentos do «teatro popular» que trataron de atinxir *directamente* á clase obreira).

c) Do teatro da Palabra —que, como vimos, elimina toda relación posíbel coa burguesía e se dirixe só aos grupos culturais avanzados— é o único que pode chegar, non por determinación ou por retórica, senón dun modo realista, á clase obreira. *Xa que esta se ve de feito unida por unha relación directa cos intelectuais avanzados.* É esta unha noción tradicional e inevitábel da ideoloxía marxista, e sobre a cal tanto os heréticos como os ortodoxos non poden deixar de concordar, como sobre un feito natural.

¹³ Non é seguro, por suposto, que os propios grupos culturais avanzados se sintan algunha vez escandalizados e, sobre todo, decepcionados. Sobre todo cando os textos son abertos, é dicir, plantexan os problemas sen pretender resolvé-los (N. d. A.).

16) Non malinterpretedes. Non se trata de evocar aquí un obreirismo dogmático, estalinista ou togliattiano¹⁴ ou, en calquer caso, conformista.

O que aquí se evoca é mais ben a grande ilusión de Maiakovski, de Esseni e de aqueles outros comovedores e grandes xovens que actuaron con eles naquela época. A eles dedicamos idealmente o noso novo teatro. Nada de obreirismo oficial; portanto, o teatro da Palabra acudirá cos seus textos (*sen decorados, traxes, musiquiñas, magnetófonos nen mímica*) ás fábricas e aos círculos culturais comunistas¹⁵, e pode que ás grandes salas coas bandeiras vermellas do 45¹⁶.

17) Lede os apartados 15 e 16, como os fundamentais deste manifesto.

18) O teatro da Palabra, que se vai definindo ao longo deste manifesto é, pois logo, tamén unha tarefa práctica.

19) Non se exclue que o teatro da Palabra experimente tamén con espectáculos explicitamente dedicados a destinatarios obreiros, pero seria, precisamente, de forma experimental, xa que o único modo axeitado de implicar a presenza obreira neste teatro é a indicada no punto C) do apartado 15.

20) Os programas do teatro da Palabra —constituído en tarefa ou iniciativa— non terán, por tanto, un ritmo normal. Non haberá pre-estreias, estreias e funcións. Prepararán-se dúas ou tres representacións á vez, que se darán simultaneamente na sede

¹⁴ Palmiro Togliatti, redactor do xornal socialista *Avanti!* que criou, xunto a Gramsci e Terracini, o PCI en 1921 (N. d. T.).

¹⁵ Observe-se a crítica histórica ao comunismo en débeda coas ilusións dos seus primeiros criadores, o que parece estar en relación co posicionamento de P. ante o PCI aludido anteriormente (N. d. T.).

¹⁶ Referencia ao apoxeu do PCI ao término da II Grande Guerra. Está claro que, para P., a eficacia social do PCI pasa por estas premisas estético-culturais (N. d. T.).

própria do teatro, e en aqueles lugares (fábricas, escolas, círculos culturais) onde os grupos culturais avanzados, aos que se dirixe o teatro da Palabra, teñen a súa sede.

44

(*Paréntese lingüístico: a lingua*)

21) Que lingua falan estes «grupos culturais avanzados» da burguesía? Falan —como agora case toda a burguesía— o italiano, é dicir, unha lingua convencional, pero cuxo carácter convencional non se constituiu «espontaneamente», por medio dunha acumulación natural de tópicos fonolóxicos: ou mesmo por tradición histórica, política, burocrática, militar, escolástica e científica, ademais da tradición literaria. A natureza convencional do italiano foi establecida nun momento dado, abstracto (poñamos no 1870), e foi imposta desde arriba (primeiro pola escola, nun terreno exclusivamente literario, e en menor grao, diplomático, despois polos piemonteses e a primeira burguesía do Risorgimento, no terreno do Estado).

Desde o punto de vista da lingua escrita, unha imposición autoritaria desta clase podería, aínda así, aparecer como inevitábel, se ben artificial e puramente práctica. De feito, é indudábel que a homologación do *italiano escrito* fixo-se en toda a nación (xeográfica e socialmente). En troca, para o italiano oral a aceptación da imposición nacionalista e da necesidade práctica, revelou-se simplemente imposíbel. Por outra parte, ninguén pode permanecer insensíbel á ridiculez da pretensión de que unha lingua *exclusivamente literaria* se impoña através de normas fonéticas artificiais e sábias a un pobo de analfabetos (en 1870, os analfabetos representaban máis do 90 por cento da poboación). Segue en pé, non obstante, o feito de que se un italiano *escrebe* hoxe, sexa cal for a súa situación xeográfica ou o seu nivel social na escala nacional, unha frase, escribe-a de igual xeito, máis se a *di*, di-a dun modo diferente de calquer outro italiano.

(*Paréntese lingüístico: caracteres convencionais da lingua oral e da dicción teatral*)

22) O teatro tradicional aceptou o carácter convencional do italiano falado, carácter fixado, por dicé-lo así, por edicto. Por conseguinte, aceptou un italiano que non existe. Sobre esta base convencional, ou sexa sobre nada, sobre o inexistente, sobre algo morto, as convencións da dicción. O resultado é repulsivo. Sobre todo a partir do instante en que o teatro meramente académico se presenta baixo a forma «modernizada» do teatro da Charla. Por exemplo, o «Boa noite» que substituí, no noso exemplo ao «Quería morrer», que non se di, reveste, na vida real do italiano oral, tantos aspectos fonéticos como grupos reais existentes de italianos que o pronuncien

diferentemente. Pero no teatro só hai unha única pronúncia posibel (aquela, exclusivamente, da dicción dos actores). No teatro, por conseguinte, pretende-se «charlar» nun italiano no que, en realidade, nengun italiano charla (nen sequer en Floréncia)¹⁷.

23) Canto ao teatro de contestación (chamado aquí teatro do Xesto e do Grito), o problema da lingua non se plantea, ou ben só se plantea como problema secundario. Con efecto, nun teatro das súas características, a palabra integra a presenza física (anexionando-a). Por outra parte, xeralmente cumpre esta función através dunha mera e simple falsificación desacralizadora; tende, pois, a imitar o xesto, a ser, en consecuencia, pre-gramatical, até chegar a ser, propriamente falando, «interxectiva»: xemido, aceno, ou grito. Cando simplemente non se limita a facer caricatura da convención teatral (fundada sobre a convención imposible do italiano oral).

24) O teatro de Charla tería en Italia un instrumento ideal: o dialecto ou a koiné dialectalizada¹⁸. Pero non se usa tal instrumento en parte por razóns prácticas, en parte por provincianismo, en parte por esteticismo inculto, en parte por servilismo cara a tendencia nacionalista dos seus destinatarios.

(Paréntese lingüístico: o teatro de Palabra e o italiano oral)

25) O teatro de Palabra excluí aínda, na súa autodefinición, o dialecto e a koiné dialectalizada. Ou, se se incluí, incluíse de xeito excepcional e nunha acepción traxica que o pon ao nivel da lingua culta.

¹⁷ O texto, en definitiva, calza chinelos mentres o actor usa os coturnos (por isto en Italia o teatro é impopular, mesmo entre a burguesía, que non recoñece o calzado da súa koiné dialectalizada (N. d. A.).

¹⁸ De feito os únicos casos nos que en Italia o teatro é tolerábel, son aqueles cuxos actores falan ou ben en dialecto (o teatro rexional, como o veneciano ou o napolitano, co grande De Filippo) ou a koiné dialectalizada (o teatro de cabaret). Pero por desgracia, xeralmente, onde hai dialecto ou koiné dialectalizada hai case sempre mediocridade e vulgaridade (N. d. A.).

26) O teatro de Palabra, portanto, produto e fruto dos grupos avanzados da nación, non pode senón aceptar *escreber* os textos na lingua convencional que é o italiano escrito e lido (e só intermitentemente asumir os dialectos, *puramente orais*, ao nivel das linguas escritas e lidas).

27) Naturalmente, o teatro de Palabra debe aceptar a convención do italiano oral: desde o momento en que os seus textos son escritos tamén para ser representados, é dicir, na actuación, e, por definición, *ditos*.

28) Trata-se, evidentemente, dunha contradición: a) porque neste caso específico (e esencial) o teatro de Palabra se comporta mesmo como o teatro burgués mas aberto, aceptando unha convención que non existe: ou sexa, a unidade dun italiano oral que nengun italiano real fala; b) porque, mentres o teatro de Palabra quere sobrepasar á burguesía, dirixindo-se a outros destinatarios (intelectuais e obreiros), ao mesmo tempo acepta ver-se confundido coa burguesía: pois só através do desenvolvemento da actual sociedade burguesa, é pensábel que se podan completar as «etapas vacías» da formación dunha convención fonética —histórica— do italiano, e conseguir esa unidade da lingua oral que por agora é abstracta e autoritaria.

29) Como resolver esta contradición? Primeiro de todo, evitando todo purismo de pronunciación. O italiano oral dos textos do teatro de Palabra debe ser homologado até o punto de parecer real: ou sexa, até o límite existente entre a dialectalización e o cánon pseudo-florentino, mais sen rebasá-lo.

30) Para que tal convención lingüística teatral fundada sobre unha convención fonética real (isto é, o italiano de sesenta millóns de excepcións fonéticas) non resulte unha nova academia, é suficiente: a) ser continuamente consciente do problema¹⁹;

¹⁹ Nengun home de teatro italiano (con algunha excepción, poñamos Darío Fo) se cuestionou até agora o problema e tivo sempre por boa a identificación entre a convención oral do italiano e a convención da dicción teatral, aprendida dos mais despelexados, ignorantes e exaltados mestres académicos. Este é o

b) restar fieis ao principio do teatro de Palabra: *ou sexa a un teatro que sexa primeiro de todo debate*, cámbio de ideas, loita literaria e política, no plano mais democrático e racional posíbel: portanto a un teatro atento sobre todo ao significado e ao sentido, excluínte de todo normalismo, o que, no plano oral, quer dicir compracimento e esteticismo fonético.

31) Todo isto exige a fundación dunha verdadeira e propia escola de reeducación lingüística que poña as bases da recitación do teatro de Palabra: unha recitación cuxo obxecto directo non sexa a lingua, senón o significado das palabras e o sentido da obra.

Un esforzo total, unido á agudeza crítica e á sinceridade, que comporte unha revisión completa da idea de si mesmo que ten o actor.

(Os dous tipos de actor existentes)

32) Que é o teatro? «O TEATRO É O TEATRO». Esta é hoxe por hoxe a resposta xeral: o teatro entende-se hoxe en día como «algo», ou mellor «algo diferente» que pode explicar-se só por si mesmo, e pode ser intuído só de forma carismática.

O actor²⁰ é a primeira vítima desta especie de misticismo teatral, que a miúdo o converte nunha personaxe ignorante, presuntuosa e ridícula.

33) Pero, como xa vimos, o teatro de hoxe é de dous tipos: o teatro burgués e o teatro burgués-anti-burgués. De dous tipos son, portanto, tamén os actores.

Observemos primeiro aos actores do teatro burgués.

caso extraordinario de Carmelo Bene, cuxo teatro do xesto ou do grito está integrado pola palabra teatral que se desacraliza e, por dicé-lo todo, se enmerda a si mesma (N. d. A.).

²⁰ Pero tamén o crítico (N. d. A.).

O teatro burgués acha a súa xustificación (non como texto senón como espectáculo) na vida de sociedade: é un luxo da xente ben e rica, que posúe tamén o privilexio da cultura²¹.

48

Agora, un teatro semellante está en crise: e ve-se por iso obrigado a tomar conciencia da súa condición, a recoñecer as razóns que o expulsan do centro dunha vida de sociedade ás marxes, como algo superado e supervivente.

Un diagnóstico que non lle foi difícil: o teatro tradicional comprendeu ben cedo que nun novo tipo de sociedade, imensamente aplanada e ensanchada, as masas pequeno-burguesas o foron substituíndo por dous tipos de acontecementos sociais moito máis axeitados e modernos, o cine e a televisión. Non lle foi tampouco difícil comprender que algo irreversible ocorreu na historia do teatro: o «demos» ateniense e as «élites» do vello capitalismo son lembranzas pasadas. Os tempos de Brecht acabaron para sempre!

O teatro tradicional rematou, portanto, encontrando-se nun estado de deterioro histórico que criou arredor de si, por un lado, unha atmósfera de conservación tan miope como obstinada; por outro, un ar de nostalgia e de esperanzas sen fundamento.

Este é tamén un feito que o teatro tradicional soubo máis ou menos confusamente diagnosticar.

O que o teatro tradicional non soubo diagnosticar, nen sequer a nivel dun primeiro lampexo de conciencia, é o que el mesmo é. Define-se a si mesmo como Teatro e abonda. Até o actor máis incompetente e amaneirado, diante do público máis estragado, percebe vagamente que xa non participa nun acontecemento social, triunfante e de todo xustificado, e explica, portanto, a súa presenza e o seu servizo (tan pouco solicitado) como un acto místico: unha «misa» teatral, na que o Teatro aparece baixo unha luz tan resplandecente que acaba por cegar: xa que, como todos os falsos sentimentos, produce unha conciencia intransixente, demagóxica e case terrorista, da súa propia verdade.

²¹ Polo menos a oficial, nacida do privilexio de asistir á escola (N. d. A.).

34) Vexamos agora o segundo tipo de actor, o do teatro anti-burgués, do Xesto ou do Grito.

Como xa vimos, este teatro ten as seguintes características: a) dirixese a destinatarios burgueses cultos, implicando-os na súa propia protesta antiburguesa desaforada e ambígua; b) busca os lugares nos que ofrecer os seus espectáculos fora das sedes oficiais; c) rexeita a palabra e, portanto, as linguas das clases dirixentes nacionais, a favor dunha palabra contra-feita e diabólica ou do mais puro e simple xesto, provocatorio, escandaloso, incomprensible, obsceno, ritual.

Cal é a razón de todo isto? A razón de todo isto é un diagnóstico inexacto, pero igualmente eficaz, daquilo en que se converteu, ou, simplemente, é, o teatro. E que é? O TEATRO É O TEATRO, mais unha vez. Pero mentres que para o teatro burgués isto non é mais que unha tautoloxía, que implica un misticismo ridículo e fátuo, para o teatro anti-burgués esta é unha auténtica —e consciente— definición da sacralidade do teatro.

Tal sacralidade do teatro funda-se na ideoloxía do rexurdimento dun teatro primitivo, orixinario, cumprido como rito propiciatorio, ou mellor orxiástico²². Trátase dunha típica operación da cultura moderna: pola cal unha forma de relixión cristaliza a irracionalidade do formalismo nalgo que nace como non auténtico (ou sexa, por esteticismo) e se converte en auténtico (é dicir, un verdadeiro tipo de vida como pragma fóra e en contra da práctica)²³.

Agora ben, nalguns casos tal relixiosidade arcaica revitalizada por raiba contra o laicismo imbécil da civilización do consumo, acaba precisamente por converterse nunha forma de auténtica relixiosidade moderna (que nada ten que ver cos antigos campesinos, e moito, pola contra, coa moderna organización industrial da vida). Pense-se, a propósito do Living Theatre, na colectividade case típica de orde monástica, no «grupo», que substitúe aos tradicionais núcleos como a familia, etc., na droga como protesta, no «dropping out» ou auto-exclusión, pero como forma de violencia, cando menos xestual e verbal, en resumo, no espectáculo case como caso de sedición ou —como soi dicir-se agora— de guerrilla.

²² Dioniso... (N. d. A.).

²³ Volve a enxergar-se aquí a figura de Hitler, xa evocada antes neste manifesto (N. d. A.).

Pero, na maioría dos casos, tal conceición do teatro *remata sendo a mesma tautoloxia do teatro burgués*, obedecendo ás mesmas regras inevitábeis²⁴. A relixión, entón, de ser un xeito de vida que se realiza no teatro, pasa a converter-se simplemente na «relixión do teatro». E este tópico cultural, este esteticismo de segunda fila, converte o actor enloitado e drogado, nalgo tan ridículo como o actor integrado, de traxe cruzado, que traballa tamén na televisión.

(O actor do teatro da Palabra)

35) Vai ser, portanto, necesario, que o actor do «teatro da palabra», canto actor, cámbie de natureza: xa non terá que sentir-se fisicamente portador dun verbo que trascenda a cultura nunha idea sacramental do teatro: *terá que ser simplemente un home de cultura*.

Xa non terá, entón, que fundar a sua habilidade no atractivo persoal (teatro burgués), ou unha especie de forza histérica e mesiánica (teatro antiburgués), explotando demagoxicamente o desexo de espectáculo do público (teatro burgués), ou enganando o espectador mediante a imposición implícita de facé-lo participar nun rito sagrado (teatro antiburgués). Terá mais ben que fundamentar a sua habilidade na capacidade de comprender realmente o texto²⁵. E non ser, portanto, intérprete portador dunha mensaxe (O Teatro!) que trascende o próprio texto: senón vehículo vivente do próprio texto.

Terá que facer-se transparente sobre o pensamento: e será mellor actor canto mais, ao ouvi-lo dicir o texto, o espectador comprenda o que el mesmo comprendeu.

(O «rito» teatral)

²⁴ O teatro antiburgués non podería existir: a) sen o teatro burgués ao que contestar e arrasar (este é o seu obxectivo principal); b) sen un público burgués que escandalizar, aínda que sexa de forma indirecta. (N. d. A.).

²⁵ Cousa que fan, con moi boa vontade e amiude con boa fe, todos os actores sérios, pero con débeis resultados críticos. Xa que están ofuscados pola idea tautolóxica do teatro, que implica materiais e estilos historicamente diferentes aos do texto examinado (se se trata dun texto anterior a Chejov ou posterior a Ionesco (N. d. A.).

36) O teatro é, de todos xeitos, e en calquer caso, en todo tempo e todo lugar, un RITO.

37) Desde unha perspectiva semiolóxica, o teatro é un sistema de signos, non simbólicos senón icónicos, que resultan ser os mesmos signos da realidade. O teatro representa un corpo por meio dun corpo, un obxecto por meio dun obxecto, unha acción por meio dunha acción.

Naturalmente, o sistema de signos do teatro ten os seus códigos particulares, *a nivel estético*. Pero a *nivel puramente semiolóxico* non se diferencia (como o cine) do sistema de signos da realidade.

O arquetipo semiolóxico do teatro é, entón, o espectáculo que se desenvolve cada día diante dos nosos ollos e dos nosos ouvidos, na rua, na casa, nos lugares de encontro público, etcétera. Neste sentido, a realidade social é unha representación que non está de todo falta de conciencia de se-lo, e ten, de todos xeitos, os seus códigos (regras de boa educación, de comportamento, técnicas corporais, etcétera); nunha palabra, non está completamente falta da conciencia da súa propia ritualidade.

O rito arquetipo do teatro é, por tanto, un RITO NATURAL.

38) Desde un punto de vista ideal, o primeiro teatro que se diferencia do teatro da vida é de carácter relixioso: cronoloxicamente este nacemento do teatro como «mistério» non se pode datar. Pero repete-se en todas as situacións históricas, ou mellor pre-históricas, análogas. En todas as «idades escuras», ou medievos.

O primeiro rito do teatro, como propiciación, conxuro, mistério, orxia, danza máxica, etcétera, é, portanto, un RITO RELIXIOSO.

39) A democracia ateniense inventou o teatro mais grande do mundo —en verso—, instiuindo-o como RITO POLITICO.

40) A burguesía —xunto coa súa primeira revolución, a revolución protestante— criou, en cambio, un novo tipo de teatro (cuxa historia comeza quizá co teatro da arte, pero certamente co teatro isabelino e o teatro do Século de ouro español, e chega até nós). No teatro inventado pola burguesía (axiña realista, irónico, de aventura, de evasión, e, como diríamos agora, aséptico —aínda que se trate de Shakespeare ou de Calderón), a burguesía celebra o mais alto dos seus fastos mundanos, que é tamén poeticamente sublime, polo menos até Chejov, é dicir, até a segunda revolución burguesa, a liberal. O teatro da burguesía, é, entón, un RITO SOCIAL.

41) Ao declinar a «grandeza revolucionaria» da burguesía (a non ser que —pode que con xustiza— se queira considerar «grande» á súa terceira revolución, a tecnolóxica), declinou tamén a grandeza dese RITO SOCIAL que foi o seu teatro. Así que se, por unha parte, ese rito social sobrevive, cuidado polo espírito conservador burgués, por outra está adquirindo unha nova conciencia da súa propia ritualidade. Conciencia que parece ser de todo adquirida —como xa vimos— polo teatro burgués anti-burgués, que, arremetendo contra o teatro oficial da burguesía e contra a propia burguesía, dirixe o seu ataque sobre todo contra a súa oficialidade, o seu *stablishment*, ou sexa, a súa caréncia de relixión. O teatro *underground* —como dixemos— trata de recuperar as orixes relixiosas do teatro, como misterio orxiástico e violencia psicolóxica; sen embargo, nunha operación semellante, o esteticismo non filtrado pola cultura, *consegue que o contido real de tal relixión sexa o propio teatro*, así como o mito da forma é o contido de todo formalismo. Non pode dicirse que a relixión violenta, sacrílega, obscena, desacralizadora-sacralizadora do teatro do Xesto ou do Grito, estexa falta de contido e non sexa auténtica, porque ás veces está chea dunha auténtica relixión do teatro.

O rito deste teatro é, portanto, un RITO TEATRAL.

(*O teatro da Palabra e o rito*)

42) *O teatro da Palabra non reconece como seus nengun dos ritos antes enumerados.*

Rexeita con raiva, indignación e náusea ser un RITO TEATRAL, ou sexa, obedecer as regras dunha tautoloxía nacida dun espírito relixioso arqueolóxico, decadente e culturalmente xenérico, facilmente integrábel pola burguesía através do mesmo escándalo que quere provocar.

Rexeita ser un RITO SOCIAL da burguesia; é mais, nen sequer se dirixe á burguesia e exclue-a, dando-lle coa porta nos focinhos.

Non pode ser o RITO POLITICO da Atenas aristotélica, cos seus «moitos» que eran poucas decenas de millares de persoas: e *toda a cidade* estaba contida no seu espléndido teatro social ao ar libre.

Non pode, enfin, ser RITO RELIXIOSO, porque o seu novo medievo tecnolóxico parece excluí-lo, en tanto que antropoloxicamente diferente de todos os precedentes medievos...

Dirixindo-se a destinatários de «grupos culturais avanzados da burguesia», e, *portanto*, a clase obreira mais consciente, através de textos baseados na palabra (pode que poética) e en temas que poderían ser os típicos dunha conferencia, un mitin ideal ou dun debate científico, o teatro da palabra nace e actúa totalmente no ámbito da cultura.

O seu rito non pode, pois logo, definir-se de outro xeito que RITO CULTURAL.

(Epílogo)

43) *Para resumir entón:*

O teatro da Palabra é un teatro completamente novo, porque se dirixe a un novo tipo de público, deixando de lado dunha vez e para sempre o público burgués tradicional.

A súa novidade consiste en ser, precisamente, da Palabra: é dicir, en opor-se aos dous teatros típicos da burguesia, o teatro da Charla e o teatro do Xesto ou do Grito, que son reconducidos a unha unidade substancial: a) polo propio público (ao que o primeiro diverte e o segundo escandaliza), b) odio común á palabra (hipócrita no primeiro, irracional no segundo).

O teatro da Palabra busca o seu «espacio teatral» non no ambiente, senón na cabeza.

Tecnicamente, tal «espacio teatral» será frontal: texto e actores ante o público. A absoluta igualdade cultural entre eses dous interlocutores, que se miran aos ollos, garantiza unha real democracia tamén escénica.

O teatro da Palabra é popular, non porque se dirixa directa ou retoricamente á clase obreira, senón en canto que se dirixe indirecta e realistamente através dos intelectuais burgueses avanzados que son o seu único público.

54

O teatro da Palabra non ten nengun interese espectacular, mundano, etcétera; o seu único interese é o cultural, comun ao autor, aos actores e aos espectadores; que, portanto, cando se reúnen, cumpren un «rito cultural».

04.3. Escolma «Poesía galega de hoxe: dúas xeracións do século»

Escolma de traducións publicada en *Contemporánea. Revista da Asociación de escritores en lingua galega*, nº 1, outono de 1995.

55

PURA VÁZQUEZ

¿QUE VOY? ¿QUE VENGO?

Azul madurez del mar en la alborada...
Fruto nacido de la luz sin sosiego áncora
en la ejundia marejada liviana flor deshojada.

Voy sola por la orilla, sin llanto ni suspiro.
Guirnaldas espumeantes me anudan al agua.
Pájaros marineros me desgastan los cabellos,
y la luz en la lejanía del océano me para.
¿Que voy? ¿Que vengo...? Nadie junto a mí se avista.
Nadie de mí se duele, me hace gestos ni llama.
Rocas como gigantes capullos brumosos,
el más allá cuentan los siglos caído en tempestades,
y encima un cielo sin rostro, monótono, impasible,
nace por las infinitas saudades de la distancia.

¿Que voy? ¿Que vengo...? Mudo fantasma de las palabras,
de los gritos olvidados ante los nardos de la brisa
se afanan en llevarme hasta el horizonte en llamas.

Voy con los hondos cansancios que los reflujos me habían dado,
y el polvo de mil caminos me ensucia las sandalias,
y se me tullen los brazos, y una garra me tira
pudiente y misteriosa, con fuerza, de las entrañas...

Voy sola... (¿voy o vengo?)... Sola y abatida,
con los lobos aullando junto a mí sin lástima.
¡Oh sol, oh mar, oh viento...! ¿Vengo, vengo de la noche,

con la sequedad de la tierra en la sequedad del alma?
¿Me perdí en las congostras sin final de otros mundos,
y una mano que no recuerdo me despeña sin alas?
¿Soy yo misma? ¿Voy? ¿Vengo? ¿Sueño Luz? ¿Sueño Sombra...?
¿Qué sino sin respuesta entre las tinieblas me detiene?

(De *Maturidade*)

POEMA A XOHANA TORRES

Quiero hablarte, Xohana Torres
de los más puros cinceles de la poesía,
y de las hondas palabras, y de los ritmos eternos.
Quiero hablarte desde el Tiempo; de ese
Tiempo sin tiempo, del que nosotras cantamos.
Quiero hablarte en una tarde dorada,
sin riberas, velas, y sin puertos,
aquí en el corazón de esta ciudad
de aguas ardientes y resequidos veranos.

¿Por qué contigo, Xohana? Porque hay hondas
mixturas que los espíritus apuntalan
en la poética voz, nos sobrevuelan,
por encima de las luces patriarcales.

«Nadie repara en mi. Nadie me escucha»,
clamas, desde el país de tu poema,
mientras madura tu palabra
en unha sencilla claridad de montaña,
en una altura de cumbre inviolable,
novicia y vieja en mil sabidurías.
Tú Xohana Torres, vas,
cegata de pájaros, luceros,
fuegos altos que te estrenan en las venas
los jugosos frutos del celeste encanto.
Tú tiras por el viento de inquietud
en el Himalaya más alto e intocado,

al nivel de las estrellas, sobre nieves
 del silencio y los puntos cardinales.
 Tienes las rutas abriéndose a tus años
 y las libres primaveras ofrecidas
 como alondras en las manos milagrosas
 entre las rosas de los versos detenidas...
 ¿Y clamas tú, tan honda, leve queja?...
 Espera. No te unas al anhelante
 remanso de las feroces desesperanzas
 y coge la luz más dulce, y la cosecha
 más repleta, y el fruto más maduro,
 y sueña con más grande mediodía
 y las campanas de victoria repicando
 por los campos hermosos de los poemas,
 y el corazón, ya hecho vivo surco
 sin tiempo para el llanto y para la risa...
 Espera, Xohana Torres. La redonda
 naranja del dulzor está creciendo.

(De *A saudade e outros poemas*)

EL DESASOSIEGO

Vivo desasosegada y voy de aquí para allá
 trasponiendo el mar, de tierra a tierra.

Es un hondo golpear
 dentro de mi todos los vientos,
 los saltos de la inquietud,
 la tristeza ahogádome,
 los hierros de la cadena sujetándome,
 las permanencias más allá de un momento.

No hay tierra que me pueda acomodar,
 ya no tengo raíces que me afirmen.
 Perdí las alas en los caminos,
 o quedaron en las zarzas enredadas.

No sé que he de hacer con esta agonía
de desandar para caminar de nuevo
por los mismos caminos o por otros,
pero siempre caminar, que no se enfríen
las pisadas, los gritos, los suspiros,
las alegrías, o amor, la vida entera.

Ya no sé cuando voy ni cuando vengo,
ni cuando lloro por el bien perdido,
o río porque tengo esperanza.
Que locura este deseo de ir más lejos,
siempre más, más allá, volcarme ardida
de los cobijos puros, de la sencilla
crianza campesina de mis sueños,
y romper la estrenada arboladura
de un nuevo afán que es muerte anticipada
en la garra el inmenso desamparo.

La confusión tergiversa mi deseo
y una niebla me revuelca en soledades,
y la dulzura de la rosa me asesina,
me llueve de callado en la sonrisa,
queja se me hace y lamento en vez beso,
de amor por las ausencias requemado.

Podría caminar miles de años,
por siempre caminar desamparada,
tramontar los paisajes más queridos
que me tiran y me alcanzan, e ir más lejos,
y vivir para soñarlas con recuerdos
de desconsolados perros abocadeantes,
de mansos bueyes lamiéndome la alegría
de expandirme en el mundo como agua
de un canal jugoso que volviese a fuente,
al primer nacimiento, alegremente.

Ay, escúchame, Dios, óyeme este ruego,

quírame esta cadena que es martirio,
y devuélveme la antigua mansedumbre,
la raíz del calor que me agarraba.
cuaja mi sangre y vuélvela remanso
donde quedarme.

Apágame estas chispas
que me surgen estrellas alocadas
por las lejanas rutas deseadas,
y dame para siempre ese camino
que lleva hasta el recanto más seguro.

Dame amparo, Señor, para aquietarme.
Dame amparo, Señor.

(De *O desacomgo*)

CON TU PRESENCIA

Con tu presencia el mundo
se llenó nuevamente de belleza.

A mis ojos llegaron
quietos barcos de luz,
y mis manos desnudaron
mares de sueños perezosos,
alegres mares rodeando
pobladas islas del amor, dulcísimas
gacelas encantadas de mi sangre.

Yo no sé de que tierras,
de que paisajes llegas, resucitas,
extraño pasajero.

¿Qué alegrías me traes,
qué nostalgias se queman
en la hoguera triunfante
de tu pasión?

¿Por qué la presencia tuya
me aflora las venas de deseos nuevos,
me aflora hondamente,
me perfuma el espacio y me acaricia
gozosa la piel de la tarde,
y arde en la limpia claridade
de las yerbas y de los árboles?

Es tarde ya, muy tarde, pasajero,
para mi impaciencia empalidecida...

Que tus alas
y apaga las pavesas, este fuego.
Los senderos por la noche se alargan
y las voces de las primaveras se callaron.

Toma mi corazón, lava
su infinita y serena melancolía,
sus hondos caminos y cansancios,
sus solsticios de amor desfallecidos,
y extiéndelos por el viento alegremente
con las últimas estrellas desmedradas.

Apaga su lámpara, su aroma,
y clávalo en el vitral esplendoroso
de los atardeceres malditos que me alcanzan.

(De *Verbas na edra do vento*)

Segunda isla, escala de los navíos...
Algo sube con nosotros donde la recóndita
niebla. (El cáncer hondo en el misterio
de este Atlántico mar) El de las temibles
escolleras ocultas, los escualos...

La ola silbadora que se espera y rompe
combatiendo el voraz acantilado.

Te silban las aguas en los contornos
collares espumosos. Movimientos.
Vértigos de violencias y tumultos
a rondarte con voces ululantes.

Saltan valvas y peces. Podridos restos
que insistentes se enredan entre las algas
desmedradas de sal. Flora raquítica.

No me quiero evadir, isla radiante,
por avalanchas de alta desmemoria,
por estaciones de sombra y lejanías.
Ya el pájaro marino chilla cerca.

Queda dulzura en el perfil sagrado
que te asomaba limpio en las escalas
siderales de niebla y lunas grávidas.

Tú, isla, permaneces llameando.
Yo voy de paso. Las aguas te dan vida
en el punto más crucial de estas soledades.
Nebulosa en misterios ancorada...

(De *Man que escribiu no mar*)

ROZAR. PALPAR. TOCAR LA ROCA ARDIENTE

Rozar. Palpar. Tocar la roca ardiente
y el negro mar de obstinadas terquerías
Doblarse en el solar techo de los días.
Vivir. Sentir tan milagrosamente.

Ser una ínfima parte. Un reverente
latido en la lustral melancolía.
Algo que revienta en la cadena fría
de años pesando que un final presente.

Seguir siendo una voz que canta y clama.
Arder en la infinitud de esta llama
que asciende por los siglos y las rosas.

Subir. Subir más alto. Más arriba.
Arder en esta hoguera prodigiosa...
Ola de eterna luz. De lumbre viva.

(Inédito)

FUENTE DE VIDA. FUEGO QUE ME TEMPLAS

Fuente de vida. Fuego que me templas.
Aquel hoy perdido en niebla y luto.
Jugo a surtir de aquel maduro fruto.
Obstinada pleamar. Riberas lentas.

Fuente de vida a propagarme. Domas
las sonámbulas lindes. Las vertientes.
Aquel brío de afán y adolescentes
magias: El tacto. Las llamas. Los aromas.

Hechizo. Emanación de evocadoras
imágenes. Sed. Sorpresa de otras horas.
Realidades. Recuerdos. Beso. Amores.

Cima de ardientes flamas y reflejos.
Saudade uncida al frío en los espejos.
Efímero caudal. Sangre de flores.

(Inédito)

MANUEL MARÍA

POEMA DEL EXTRAVÍO

63

En la soledad siempre viva que huía
por el canto herido de la ventana
sentí tu mirada entre labriegos
que hacían para tí todos los días
una aguijada de hojas y de nieblas.
Pero nunca te vi llena de estrellas
ni el lucero espabilado de un sollozo,
en el silencio concreto de las lumbres.
Por todas las lunas de labriegos
y de mirlos,
siempre rezabas ruegos nacarados
que llevaba el viento del nordeste
—siempre el nordeste—
a la reluciente cabeza de la montaña
atestada de recuerdos codiciosos
que rugían en lamentos transparentes,
uncidos en las ganas encarnadas
de unas cascadas.
Estabas mirando en el rosario
el camino nevado de tu calma.
Tu carne pura
—con pureza de cielo y golondrina—
me miraba en el sauce de tierras
que huían
para no estorbar tu presencia llena.
Y en la lejana blancura de perezas
me hablaba de ti un alarido
que removía mi ser
con alborozos sosegados,
hasta que me hizo llorar en las espadañas
pastoriles de palabras olvidadas
en el malhadado pudor
que no murmura
ni rumbos ni caminos.

(De *Muiñeiro de brétemas*)

VERSOS DE UNA TARDE AMARGA

Por que siempre quedo anclado
en la lluvia silenciosa de Santiago
esperando eternamente un ángel negro
que vuelva mi sueño nieve o piedra?

Una ansia imprecisa que es saudade
encierra mi silencio verdecido
de lejanías blancas o suspiros.
(El alma revuela por el viento atormentada).

Y los ojos pasan, fulguran en la distancia;
y el corazón envejece de palabras;
y una estrella es tórtola jadeante
de mi vida rota y desclavada.

Mi sed de mar inmaculado
queda acotada por una estrofa de agua:
poeta sin laureles. El eco de las campanas
marchita los terciopelos apagados.

Solamente un puro deseo de ser nardo,
o llaga sin finura, o alma...
(Alma de una noche de luna y de cristal
con flores y zarzas enlutadas).

(De *Advento*)

TERRA CHÁ

Terra Chá solamente es:
un pueblo aquí, otro allá,
mil árboles, monte raso,
un cielo plomo y trágico

en el que andan las aves volando.
El resto es soledad.

(De *Terra Chá*)

65

ÁNGEL DE SILENCIO

Ángel de silencio en mis manos de tierra,
viviendo en llama apasionada,
en voz de mirlo que canta en las zarzas:
yo te veo en la noche como un pájaro muerto,
como el cabello de una niña triste
que agonizó y se hizo aire.
Ángel de silencio, amigo, me roes las entrañas.
Alrededor de tí es todo sombra,
miedo a una campana que no puede tañer,
a una muerte que horripila las cosas.
Ángel de silencio, que vives en el otro mundo,
enlutado tu cuerpo con caminos sin luz:
aún tienes el cadáver de una rosa.
Ángel de silencio sin canción:
estás en tu humildad como un gusano,
maldito por Dios eternamente.

(De *Mar Maior*)

ACUSO A LA CLASE MEDIA

Acuso a la clase media —grandes y pequeños burgueses—
porque ellos fueron y son los que traicionan
el espíritu sencillo, puro y antiguo de Galicia.
Pertenezco al pueblo y hablo en su nombre.
Hablo en nombre de los marineros, de los campesinos,
de los herreros, de los criados de servir,

de los zapateros, de los molineros y arrieros;
de los humildes carpinteros de ribera,
de los jornaleros que iban a Castilla;
de los caseros que no tienen tierra propia;
de los que se ven obligados a emigrar;
de los pobres de espíritu y de los pobres de pedir;
del infeliz jornalero que de sol a sol
aun anda trabajando la tierra con el arado romano.
Hablo en nombre de todos aquellos que,
aunque tienen razón, no se la dan.
Acuso a la clase media de egoísmo,
de no ser solidaria con su pueblo,
de brutalidad e ignorancia,
de besarles los pies a los poderosos,
de traficar con el hambre y la miseria,
de vivir en su tierra despreciándola
intentando borrar su idioma,
asesinando su ser diferenciado.
Acuso a la clase media de servil,
de arrodillarse delante de los que mandan,
traicionando a los suyos, a su gente,
al pueblo indefenso y ultrajado.
Acuso a la clase media de imitar
las modas que imponen en Madrid
y de cerrar cobardemente los ojos
a las realidades que tienen delante de sí.
Clase media, grandes y pequeños burgueses,
comerciantes enriquecidos con el extraperlo,
vinateros, aceiteros, contratistas,
abogados sin ley y sin conciencia,
propietarios de casas y de cuentas corrientes,
burócratas que adulais al amo
y que olvidais al pueblo del que venís;
gentes que comerciais con la emigración,
con el hambre, con la injusticia y la miseria;
ladrones que perseguís títulos nobiliarios,
asesinos que comprais indulgencias y autos
último modelo que os lleven al cielo,
en el nombre del pueblo, yo os acuso!

(De *Remol*)

67

POEMA CONTRA EL SILENCIO

Guardamos en los archivos de la conciencia
miles y miles de silencios
que se llenaron de moho

se pudrieron,
cayeron al suelo desleídos
y fueron barridos por obreros
encargados del aseo en la ciudad: hay
porquerías que ofenden gravemente
los delicados ojitos de burgueses.

El silencio es la muerte y la impotencia.

El silencio es tiniebla y es tristeza,
rompimiento de palabras y canciones,
la bancarrota del hombre y su destino.

Por eso llamo con mi verso
a un ejército de pájaros cantores,
a una multitud de ríos rumorosos,
a todos los vientos vagabundos
y a las palabras comunes de mi idioma
—tierra/colonialismo/mar/emigración—
cobijado y escondido en las aldeas,
en los tristes arrabaldos ciudadanos,
en el corazón de las clases populares.

Es necesario luchar contra el silencio;
es preciso, urgente y necesario
terminar con el silencio de una vez
recobrar las palabras

una

a

una,

hacer con ellas proclamas y canciones,
primaveras de sueños y esperanzas,
cuchilladas de luz,

voz verdadera
que obligue a caminar a nuestra Patria.

(De *Poemas pra construir unha Patria*)

68

PROVERBIO DE LA MEMORIA

Esta memoria mía, archivo de sueños,
soledades, tristezas y recuerdos,
espejo de los recuerdos que rescatan
el aroma perdido de los días idos,
pozo negro en el que dejo pudrir
las heridas que los hombres y la vida
me hicieron, testimonio fiel de
cuanto pasó por encima de mí
y me aplastó, amarga desmemoria
de frivolidades, envidias, pasatiempos
que mis ojos contemplaron sin mancharse,
códice de lágrimas, miniado con las raras
camelias que quizá, un día,
a poder escribir mi muerte llegue.

(De *Compendio de orballos e incertezas*)

UXÍO NOVONEYRA

FOSOS del lobo!
barrancos del jabalí!
Campos solos
donde nadie fue, ni ha de ir!

El lobo! Los ojos el lomo del lobo!

Baja el lobo por el ojo del bosque
moviendo la frasca de tejos
rugiendo en la hoja de los senderos
en busca de vaguada más sola y más medrosa...

Rastrea
para y ventea
hinca la garra yergue la testa y aúlla
con la noche en la boca...

(De *Os Eidos*)

PAÑOS blancos
deshilachados
de niebla
retozando por los valles
por los sotos
y las dehesas de oro
en busca de un barranco
o de una navilla alta
que los acoja
y los haga parar!

Hilachas de niebla
subiendo
y bajando
a la jaula del aire

por las sierras desiertas
y por los sotos desnudos
del nadal!

70

(De *Os Eidos*)

TIERRAS ALTAS Y SOLAS

TIERRAS altas y solas!
Sierras largas morenas!
Yo soy este color de soledad...

Ancares soñados con la lejanía!
Peñas de Marco de Medio Mundo en hilera de Candedo a Moás!

Cima de Devesa!
Alto de Lucenza
Formigueiros Montouto Pía-Páxaro
altas cumbres de Courel! Pueblos pobres
ardidos de tristeza morenos de quemados!

Lor rugiendo por el valle oscuro!

Brezos y brezos!
Fuentecillas altas
roquedos
regueros oscuros
bosques campos sotos y dehesas!
Labriegos y pastoras
que sólo visteis
estas cumbres y estos valles!

Ulula la lechuza y canta el cuco
midiendo el tiempo quieto que se para en el corazón y volviéndose
contra uno viene a clavarse en el sitio donde más se siente...

1953-54

(De *Os Eidos*)

Los que así nos tienen sólo tienen nuestro nuestros nombres en el censo.

1956

71

GALICIA será mi generación quien te salve?
Iré un día de Courel a Compostela por tierras liberadas?
No la fuerza de nuestro amor no puede ser inútil!

1957

(De *Elexías do Courel*, incluído en *Do Courel a Compostela*)

LETANIA DE GALICIA

GALICIA digo yo uno dice GALICIA
GALICIA decimos todos GALICIA
hasta los que callan dicen GALICIA
y saben sabemos

GALICIA del dolor llora *a la fuerza*
GALICIA de la tristeza triste *a la fuerza*
GALICIA del silencio callada *a la fuerza*
GALICIA del hambre emigrante *a la fuerza*
GALICIA vendada ciega *a la fuerza*
GALICIA tapiada sorda *a la fuerza*
GALICIA atada quieta *a la fuerza*

libre para servir *libre para servir*
libre para no ser *libre para servir*
libre para morir *libre para servir*
libre para huir *libre para servir*

GALICIA campesina GALICIA *nosa*
GALICIA marinera GALICIA *nosa*

1968

(De *Os Eidos* 2)

VIETNAM CANTO

VIETNAMMMMMMMMMMMMMMMMMMM
VIETAMMMMMMVIIETAMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM
VIETAMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM

un
muerto
dos muertos

tres / treinta muertos
trescientos / tres mil muertos
OFENSIVA DEL TEIT 22000 / 10000 muertos
todas las *os* se vuelven ceros 000000000000000000000000
bajo de cada uno 10 / 100 / 1000 / 100000 muertos a la máquina
muertitos que la noche acoge entre cañas bajo el turbión
del monzón
en la luna del TEIT
da vergüenza vivir
da vergüenza estar vivo y ver la PRIMAVERA

¿cuándo termina un pueblo?
un pueblo nace siempre
no termina nuncanuncanuncanuncanuncanuncanuncanun
lo sé por vosotros
pueblo como el mío
GALICIA pequeña
sola cosa de todos

muertos muertos
muertos muertos
muertos muertos
muertos muertos
muertos muertos
muertos muertos
muertos muertos
muertos muertos
muertos muertos
muertos muertos
muertos muertos
muertos muertos
muertos muertos
muertos cayendo por los teletipos
lunas de LI PO hundidas para que la luz sea la A de
LIBERTAAD

Oh cuanto de vosotros pequeño que no soy de esta paz muerta

nos vaciaron los nombres
 más aún
 aún aún pueblo
 puedo decir el tuyo con fuerza
 aún se puede decir tu nombre de los que allá caen
 podemos
 de ellos tenemos de nuevo nombre:

h o m b r e p u e b l o

/ MARÍA MARÍÑO dinamitera de la LENGUA /

aquel por siglos fue un pueblo como es el mío
el mío por años fue un pueblo como es aquel

75

IRMANDIÑOS DE GALICIA VIETCONG

entre mi madre ANA amor ellos
entre ellos amor ANA tú
tres estudiantes en LUGO sin los nombres
en VIGO MÉNDEZ FERRIN con el
y vosotros MARÍA MARÍÑO CHE lágrimas 1967

no
yo sé que cantar no es igual
perdón también por este tiempo con las palabras
aunque sinceras tienen tarde por los lados
y puntos suspensivos calcados del refrigerador de un cañón
.....
el canto paró sin terminar

1968

(De *Do Courel a Compostela*)

ANDAS las calles como si fuese la playa
leveleve entras en la carta
y escribes delante flores muertas
la hebilla de mi traje sigue tan bienhecha

oh mujer para lejos
para aquel que tras el lucir de instantes nada puede haber diario

llegas del NORTE
pasas de la saga a la canción llevando sola la gran imagen

sueños
venir a tiempo

76

súbita quiebra la fuerza de los aislados
grandes
altos
para caer

1969

(De *Muller pra lonxe*)

Tierra de proseguir y no dar nada,
despaciota Galicia que nos llevas
cobijados en ti! Lento veneno
que pone en los ojos una cosa verde!
Lengua que me llena la boca enteramente
y como un río interno me naufraga.
Quiero decir tu nombre y digo apenas
gente de terra, homes lentamente
uno a uno decayendo y sendo nada.
Galicia como un río se extingue,
terra de decaer, patria del viento!
Quiero decir tu nombre y digo dorna
vacía, sumergida dorna negra,
grande arado sin buey, feria sin gente,
noche que viene, enorme noche fría...

Quisiera alzar mi canto como un puño
y tu nombre en mi voz poner derecho
pero nadie hay aquí para escucharme.

(De *Poesía enteira de Heriberto Bens*)

En Compostela puede un hombre
escoger óboe y dulcísimo cor a contrapaso,
decaer en estremecimientos
(¡VIBRA CORAZON GASTADO!)
tierna especie de plantas espirales
y nuca o piedra de jugar entre los dedos.

Puede piedra pulida
alzarte sobre sí como un guerrero
es proclamado rey de algas y carvalledos viejos.

En Compostela puede un viento duro
estremecer el corazón de la Europa campesina
que todos tenemos dentro sin decirlo.

En Compostela suenan polonesas,
nacionalmente, en muchos plenilunios
junto a transparentes ojos, muertos,
y un barroco de bronce eleva pájaros de duro mármol
y aullar aúllan los couselos
en las murallas de San Martiño Pinario.

En Compostela, en fin,
compañías de muertos compañeros
comen caldo insumiso en la memoria ilustrada
(VOTO POR VOS: ROSALIA, PONDAL, FARALDO)
de las cabezas alzadas.

En Compostela está lo que perdimos
y va naciendo en otros y esto es el gran milagro
(¡UNA LLAMA SUAVE, UNA CANDILEJA!)
de la conciencia de esta patria
conservada en pequeños corazones
ardientes con fuego dulce que no muere.

En Compostela enterraron la simiente
llamada Xohán Xesús González, puerta
de un futuro suntuoso y proletario
que avanza hacia nosotros con bullicio
y me dan escalofríos solamente de pensarlo y de amarlo.

En Compostela estamos
muchos ya para siempre derrotados.

(De *Poesía enteira de Heriberto Bens*)

Estás como caída,
depresión o lobos azules y lejos despeñándose antiguos.

Estás, amor, perdida,
alegremente enredada en tí, alegremente
acompañada a la muerte que se acerca con tatuaje de fiesta.

Estás, oh castaño de verano,
cobijando tropas de saltamontes y madre selvas marchitas.

Estás de ventre abierto
y una procesión de ásperos gritos, mariposas,
roturan tus entrañas y los adentros sin luz.

Estás que huyes,
aquí y no estás porque sabes el arte
de ser simultánea y galopar con los ojos tus trigos nativos
poderosamente atestada de sol y de amapolas.

Estás en mí, como quien tiene, sin nombre,
un mirlo o una hoz para conquistar los días
en los que tú no estás, en los que tú no estás, en los que tú no estás.

(De *Con pólvora e magnolias*)

ISLA

Estrecharé tu cinturilla leve
con miedo de perder cosas de vidrio.
Vaciadas estancias de crepúsculo
atormentan vermejón rubí de espuma
y toda centelleante roja plata
me convoca a encarnada concha lisa
Esta isla de piedra sobre lámina
de mar de Lapamán en quieto instante
detiene el corazón cesura de infinito

o inamovible suspensión de tránsitos
Caracolas incendiadas de silencio
prorrumpen en estrépito callado
La ola no revienta que está inmóvil
detenida en el proceso de abrazarte
Mausoleo de sí mismo el sol se para
y su fulgir de fuego que achicharra
fijase en brasa o moneda estática
Quedó inmóvil la gaviota el barco absorto
Naufragó en mi verso tanto instante
Porque he de romper aire de mármoles
ceñiré ese tu talle y en un asombro
de carnes todo volverá a ser móvil

(De *O fin dun canto*)

A UN HIJO MIO

*Heureux qui, comme Ulysse,
a fait un beau voyage,
ou comme celui-ci qui conquiert la toison,
et puis est retourné, plein d'usage et raison,
vivre entre ses parents le reste de son âge!*
JOACHIM DU BELLAY

Cuando regreses a Vilanova dos Infantes
después de visitar tierras sin número
reconocerás que las cosas son más pequeñas y encogidas
de lo que tú recordabas
pero tu corazón mucho más grande porque en él entrase el mundo.

Cuando regreses a Vilanova dos Infantes
después de que tu espíritu hubiese amado
con el vigor azul velludo del papilio manchaon y otras grandes mariposas
y en tus ojos se cebase el aguijón de los mil venenos enemigos,
encontrarás irónico el gesto de Castromao, de Furriolo y otras
montañas que encuadran tu patria con fiel constancia

de quien es manso, tutelar e interno.

Cuando regreses a Vilanova dos Infantes
y entres en la casa que fundaron tus abuelos
con lucidez y trabajo imprecisable,
notarás la bienvenida de una bruma insidiosa
a velar cada objeto como visto entre lágrimas;
música habrá en las escaleras, ollas, pipas, lámparas y espejos o resonar
de labores que hace cien años allí hubo y en un repente
prorrumpen en tus ojos abrasados.

Cuando regreses a Vilanova dos Infantes
y los canastos, la profundidad de las bodegas,
el terror de subterráneos donde están las vigas de oro y de alquitrán,
la derrota de las murallas en el Arrabaldo, el borbotón
de la Fonte de Baixo, la muerte entretejida en cada corredor
derruido, acerquen a tí la mano pálida de los antaños amantes,
en tu lomo domado por el peso del sentido
saltará un fulgor de enamorada tristeza
como que alumbra una antorcha de luz verde y arcaica.

Cuando regreses a Vilanova dos Infantes
te temblarán las rodillas
del corazón y en la alta noche la inmensa luna llena
iluminará para tí la clave del laberinto
y tu padre sonreirá desde el frío sepulcro
porque habrás conseguido lo que eres
y podrás cantar en Tra-la Cerca como cantó el poeta
de los antaños de Francia:

«Feliz aquel que, tras recorrer, como Ulises,
las mil aventuras de los mares del mar
y de los mares de la roja pasión arrebatada;
o aquel otro que, navegando el Ponto en la busca procelosa,
más que un Vellochino de Oro, consiguió la alegría innumerable
de la Misión y del Viaje cumplido:
tras cortar incidentes como rosas
retorna a Vilanova dos Infantes completo de sabiduría»

(De *O fin dun canto*)

CABALLOS

oigan el desafío al viento norte del semental entiesado
oigan su porfía con las rocas todas
del Monte dos Arruídos y de la Chaira de Amoro
y de las Islas del Poniente

hay un terror en el corazón del caballo
que viene de tan atrás como tu escalofrío subitáneo
al estallar conmigo caballero
en gritos alaridos queja espesa de raíces enredadas

en los días de estar rodando por el salcedo
junto a las yeguas del monte
nuestro amar es dulzor de retama blanca
mi bestia aletea mariposa en rosa oscuro

por las húmedas provincias de su sitio de femia
y yo el caballo huelo reverenciosamente
los viscos suyos de señora de las parcelas dilatadas
de las fuentes olorosas a tomillo e hinojo

de los hoyos de abreviar en las rayolas del sol
las galopadas locas cuando interviene el lobo
y la grey se recoge al abrigo del socastro
mojo entonces las narices en la orina

que ella me ofrece como un hidromiel
de fiesta y ceremonia luego viene la batalla
con armamentos de carne que no mata
que no mata madre selvas ni tréboles del valle

siente el caballo el peso de su amo
y le bulle el corazón como los cascos
pues aquel gallego arcaico que le había impuesto
la marcha de andadura

que lo había enseñado y amansado como uno

que domase mimbres para hacer un cestito
sabr  llevarlo contra el sitio del mundo

de las paces o las guerras
necesario para que resulte este futuro
del que hoy nos lamentamos.

83

(De *Estirpe*)

COLOFÓN

A Chus Pato e Xabier Cordal

Palabra estirpe, llovizna, S rdoma en la Tierra
Eran estas las nociones: matorrales, brezo,
congostra Carnota. Los prados del sentido, las parcelas
en las que el ser se arraiga: eriales, piedras.
T mega, Tamuxe, Tameiga, tal
como las bra as empapadas, Arnoia
que es el emrincipio y la última pinocha de mi propio alentar.
Vis tame, Arousa, pantano.
Deja que te meta los dedos en la boca, señora mía Arousa.
Un muelle en la Barbanza que se llama Pondal.
Y cuadernas de estribor, y cuadernas de babor.
Arteixo da vueltas en ruedas de carro por las cimas heredadas,
por los trigales del espíritu que nunca fue vencido.
Esposo alcatraz es, chorlito tímido yo.
Dile cuna al enemigo, y lo verás desmayar.
En Patria río hay que llega a ser llamado Yo, o qué.
Deva devala en nieblas por las riberas tiernas,
por los boscajes de abedules lejanos.
Primera cosa: la losa, muerte al extranjero opresor.
Tojo noble, ac denos, fiero, por consolarnos de la ruina.
Lamas, Ulla, Limia, fértil: mont esa eih, con la ingle caliente.
Ay, como tú eres vega para mí.
Tu pelo, prenda, tu agujero, tu agujerito, matorral.

84 Como sois, los trigales, qué hórreo.
Las cabañas de colmo poblándonos el ánima despeñada
en esos barrancos.
Los labios, las campiñas, la saudade.
No olvides las palabras estirpe
que son muerte para el extranjero opresor, ellas nos lavan.
Siempre dirás: URCES.
Repite: los carvallos.

(De *Estirpe*)



Pilar García Negro, Luísa Villalta e Francisco Pillado na presentación de *O don Hamlet de Cunqueiro: unha ecuación teatral* (1992). Foto do arquivo persoal da familia Pillado Vega.

04.4. *A mandrágora*, de Niccolo Machiavelli

Machiavelli, Niccolo (1998) *A mandrágora*. Santiago de Compostela: Laiovento. Tradución de Luísa Villalta e Francisco Pillado Mayor.

87

PERSONAXES

Calímaco

Siro

Mícer Nicia

Ligurio

Sóstrata

Frei Timoteu

Unha muller

Lucrecia

CANCIÓN

*Para ser cantada por pastores e ninfas antes da comedia*¹

88

Porque a vida é breve
e moitas son as penas
que vivendo e sofrendo soportamos
tras os nosos desexos
imos pasando e consumindo os anos,
pois quen ao pracer foxe
para vivir con angustias e afáns
nada sabe dos enganos
do mundo e de que males
nen de que estraños casos
se ven oprimidos —ou case— os mortais.

Por fuxir deste tedioso tempo
eliximos a vida solitaria
e en perpetua festa e alegría
ninfas e xovens sempre andamos.
Agora aquí estamos
coa nosa doce harmonía
exclusivamente para honra
desta gozosa festa —e doce compañía.

Aínda que tamén nos trouxo
o nome de aquel que vos goberna
no cal se aprecian todos
os bens contidos na faciana eterna.
Por tal gracia suprema
por tan feliz estado
podedes andar ledos,
gozar e agradecer —a aquel que volo deu.

¹ As cancións foron escritas para a representación que debía ter lugar durante o Antroido de 1526, en Faenza ante o Papa Clemente VII, e que non se chegou a celebrar.

PRÓLOGO

Deus vos salve, amábeis espectadores
xa que da vosa amabilidade
depende o don de sermos gratos.
Se vós seguides sen facerdes ruído
queremos contar e que se entenda
un novo caso aquí perto sucedido.
Vede como se vos presenta a escena
aquí está a vosa Florencia
outra vez pode ser Roma ou Pisa:
a cousa non será menos de risa.

89

Esa porta que vedes á dereita
é a casa dun doutor
que aprendeu de Boecio moitas leis.
Aquel camiño simulado mais alá
é a senda do Amor
onde quen cae non se levanta máis.
Coñecer tamén podeades
polo hábito a un frade,
que como prior ou abade
á frente se puxo do seu templo,
se demasiado cedo non marchades.

Un mozo, Calímaco Guadagni,
de París recén chegado
vive na porta que está á esquerda.
Este, entre os outros camaradas,
leva os signos e grandezas
da honra, o prezo e xentileza.
Unha dama nova e prudente
por el con paixón foi moi amada
e por isto ao final foi enganada
como ides ver, e eu mesmo queredes
que sexades como ela tan queridas.

A fábula chaman A Mandrágora.
A razón comprenderedes
na representación, como se debe.
Non é dun autor de moita fama:

mais se non vos rides
de viño faravos un convite.
Un amante mesquiño,
un doutor pouco astuto
un frade pelandrusco
un parásito listo como un cuco
farán desta xornada o voso gusto.

E se toda esta trama non é digna
porque semella lixeira,
de quen queira parecer prudente e docto,
excusade o autor, pois o que intenta
con estes lixeiros pensamentos
é facer da súa tristura algo suave
mentres outro lugar non ten
onde os seus ollos volver
xa que lle foron prohibidas
empresas máis nobres e profundas
e ningún premio ve ás fatigas súas.

O premio que hoxe espera é que cada un
se achegue ao que está perto e lle acene
criticando todo o que observa ou sente.

Disto deriva sen receo algún
que a virtude teña decaído
desde antigo até o século presente.

E é por iso que hoxe a xente
vendo que as críticas son moitas
nin se afana nin xa loita
por facer con traballo unha obra
que o vento leve ou a néboa cobra.

E se alguén crese, un dicer,
poder collelo polos pelos
escorrentalo ou empurralo cara a un lado,
eu aviso e digo que tamén
el mesmo o fai e sabe maldicer
e que esta foi a súa primeira arte:
que como en todas as partes
do mundo onde se entende o si,
non se aprecia a ninguén,

por servidor que sexa,
se leva mellor manto que o de un.

Mais deixemos maldicer a quen lle praza.

Volvamos ao caso que aquí temos,
para non perdermos demasiado tempo.

Non se teñan en conta as palabras
nin se dea ouvido a marabillas
que non se sabe se acontecerán aínda.

Calímaco xa sai
e Siro con el vai,
o seu criado, eles dirán
como as cousas van. Estade ben atentos
que non hai que esperar outro argumento.

ACTO PRIMEIRO

92

ESCENA I
Calímaco, Siro.

CALÍMACO

Agarda, Siro, non te vaías, quero falar un momento contigo.

SIRO

Aquí me ten á súa disposición.

CALÍMACO

Coido que ficache marabillado da miña precipitada saída de París e, agora, segues marabillado de verme aquí xa máis dun mes sen facer cousa ningunha.

SIRO

Estades no certo.

CALÍMACO

Se non che dixen aínda o que agora che vou dicir, non é porque desconfíe de ti, senón porque penso que aquelas cousas que un non quere que se saiban, é mellor non arexalas, se non é mester. Pero como agora considero que preciso da túa axuda, contareiche todo.

SIRO

Son o voso servidor e os criados nunca deben perguntar nada aos seus amos, nin meterse nos seus asuntos. Pero, cando eles mesmos falan, debemos servilos con lealdade: así fixen sempre e penso seguir facendo.

CALÍMACO

Ben sei. Creo xa me ouviche contar mil veces, e non me importa repetilo unha vez máis, que tiña eu dez anos cando, despois de morreren o meu pai e a miña nai, fun enviado polos meus tutores a París, onde vivín durante vinte anos. E como, ao cabo de dez, por mor da incursión do Rei Carlos, comezaron as guerras en Italia que arruinaron toda esta provincia, decidín afincarme en París e non regresar máis á miña patria, por considerar que alá viviría máis seguro do que aquí.

SIRO

Así é.

CALÍMACO

E por iso encarguei que se vendesen todos os meus bens que aquí tiña, agás a casa, e confineime a vivir alí onde transcorreron os outros dez anos plenos de felicidade...

SIRO

Certo.

CALÍMACO

... repartindo o tempo entre os estudos, os praceres e os negocios, e procurando que unhas cousas non me impedisen as outras. Foi por isto, como sabes, polo que vivín moi tranquilo simpatizando con todos e procurando non ofender a ninguén; tanto que me parecía ser grato a burgueses, fidalgos, forasteiros, viciños, pobres, ricos...

SIRO

Moita verdade.

CALÍMACO

Mais, como parece a Fortuna que eu xa gozaba de demasiada felicidade, fixo que chegase a París un tal Cammillo Calfucci.

SIRO

Sospeito a razón do voso mal.

CALÍMACO

Este era un dos moitos florentinos que se contaban entre os meus invitados, e, conversando un día, discutimos acerca de onde había máis fermosas fêmeas, se na Italia ou na Franza. Como eu non podía xulgar as italianas por ser aínda un neno cando marchei, outro dos florentinos alí presentes tomou partido polas francesas, e Cammillo polas italianas. Tras moitas razóns aducidas por ambas as dúas partes, Cammillo, bastante alporizado, dixo que, aínda que todas as italianas fosen monstruosas, unha parente súa abondaba para gañar a honra de todas.

SIRO

Agora xa entendo por onde ides.

CALÍMACO

E nomeou a madonna Lucrecia, a esposa de Mícer Nicia Calfucci, de quen louvou tanto a súa beleza e costumes, que nos deixou a todos abraiados. Isto despertou en min un desexo tal de coñecela que, abandonando calquera excusa e sen pensar na guerra ou na paz de Italia, voltei de contado a Florencia onde, ao chegar, comprobei que a fama da madonna Lucrecia é inferior á realidade, cousa que poucas veces ocorre, de xeito que se acendeu en min tan gran desexo de estar con ela, que non acho acougo.

SIRO

Se me falásedes disto en París, aínda sabería como aconsellarvos, pero agora xa non sei que dicir.

CALÍMACO

Non che digo todo isto para que me aconselles, senón para desafogar e para que te prepares a axudarme, se hai necesidade.

SIRO

Para iso sempre estou preparado, pero, que esperanzas tendes?

CALÍMACO

Meu Deus! Poucas, por non dizer ningunha! Verás: en primeiro lugar declárame a guerra a súa propia natureza, xa que é honestísima e totalmente allea ás cousas do amor; ten un marido moi rico que se deixa gobernar completamente por ela e, se non é novo, tampouco é demasiado vello. Segundo parece non ten parentes nin veciños con quen ela vaia a reunións ou festas ou a algunha outra diversión con que adoitan deleitarse as raparigas novas. Ningún artesán frecuenta a súa casa, non hai criada nin servente que non trema diante dela: deste xeito non hai ningunha posibilidade de suborno.

SIRO

Entón, que pensades facer?

CALÍMACO

Non hai cousa por desesperada que pareza á que non se lle vexa algunha solución, aínda que sexa débil e inútil, pois a vontade e o desexo que ten o home de conseguir o seu propósito engánano.

SIRO

Enfín, que vos fai ter esperanzas?

CALÍMACO

Dúas cousas: unha, a inxenuidade de Mícer Nicia, que, se ben é avogado, trátase do home máis simple e bobo de Florencia; outra, o desexo de ambos por ter fillos, xa que tras seis anos de matrimonio e non tendo aínda ningún, como son moi ricos, debecen por eles. Hai unha terceira razón: a nai dela foi, antano, unha muller de vida licenciosa. Pero, como agora é rica, non sei como proceder.

SIRO

Vós, polo momento, xa intentastes algo?

CALÍMACO

Intentei, mais pouca cousa.

SIRO

O que?

CALÍMACO

Coñeces a Ligurio, o que vén case sempre comer comigo. Este era antes casamenteiro, e agora dedícase a mendigar xantares e ceas. E como é un home agradábel, Mícer Nicia mantén con el unha estreita amizade; Ligurio argalla un pouco e, se ben non o senta á súa mesa, ás veces lle empresta diñeiro. Eu fixenme amigo seu e, cando lle confesei o meu amor, el prometeu axudarme con todo o seu empeño.

SIRO

Mirade que non vos engane: estes gorróns non adoitan ser de fiar.

CALÍMACO

É verdade. Non obstante, cando unha cousa lles convén, se se comprometen, tes que esperar que che sirvan con lealdade. Eu prometínlle, se ten éxito, darlle unha boa cantidade de diñeiro. Se non ten éxito, só un xantar e unha cea que, de todos os xeitos, non ía comer eu só.

SIRO

Que prometeu facer?

CALÍMACO

Prometeu convencer a Mícer Nicia de que vaia coa súa dona tomar as augas este mes de maio.

SIRO

E iso que vos supón?

CALÍMACO

Que me supón? Pode que ese lugar a faga cambiar de carácter, porque neses lugares un non fai máis que divertirse. Eu iría por alí e poñería todo o meu inxenio en entreteelos, deixando ver algunha mostra de magnificencia para facerme amigo dela e do seu marido. Que sei eu! Unhas cousas traen outras e o tempo góbernaas.

SIRO

Non me parece mal.

CALÍMACO

Ligurio marchou de aquí esta mañá dicendo que falaría con Mícer Nicia desta cuestión e que despois me contaría.

SIRO

Por aí veñen xuntos.

CALÍMACO

Eu voume retirar un pouco, para poder ter tempo de falar con Ligurio cando se libre do legleio. Mentres, vai ti á casa ao teu traballo e se preciso algo xa cho direi.

SIRO

Vou.

96

ESCENA II

Mícer Nicia, Ligurio.

MÍCER NICIA

Coido que os teus consellos son bons, e aínda onte falei coa muller. Dixo que me respondería hoxe, pero, a dicir verdade, non che vou de boa gana.

LIGURIO

E por que?

MÍCER NICIA

Pois porque me amola deixar a casa. Despois, que andar movendo a muller, criados e trastos non me vai. Ademais onte á noite falei con varios médicos. Un dime que vaia a San Filipe, outro á Porreta, á Vila... Menudos argalleiros! Se queres que che diga a verdade, todos estes doutores en medicina non saben a que andan.

LIGURIO

Xa vos debe amolar iso que dixestes antes, ao non estardes afeito a perder de vista a cúpula de Santa María.

MÍCER NICIA

Diso nada! De mozo funche moi pandegueiro. Non había feira en Prato á que non fose, nin castelo en toda a bisbarra onde eu non estivese. Máis aínda: estiven en Pisa e en Livorno, fíxate ben!

LIGURIO

(Figurando unhas cadeiras no ar.)

Entón veriades á Carrúcola² de Pisa!

MÍCER NICIA

(Figurando un monte.)

Queres dicir a Verrúcola³.

LIGURIO

Ah! Si, a Verrúcola. E en Livorno vistes o mar?

² Literalmente, polea e, figuradamente, muller de má vida.

³ Monte de Pisa que semella unha verruga.

MÍCER NICIA
Abofé que o vin!

LIGURIO
E cantas veces é maior que o Arno?

MÍCER NICIA
Que o Arno? Como catro veces maior, ou máis, seis, ou aínda máis, sete. Que che vou dicer! Non se ve máis que auga e auga e auga.

LIGURIO
E, entón, estraño que tendo mexado en tantas Neves, teñades tantas dificultades en ir ás augas.

MÍCER NICIA
O falar non ten cancela! Pensas que é sinxelo levantar así toda unha casa?... Sen embargo, teño tantas ganas de ter fillos que son capaz de calquera cousa. Pero, está ben, fala un pouco con eses doutores, a ver onde aconsellan que vaia. Mentres tanto, eu vou coa miña muller. Logo nos veremos.

LIGURIO
Moi ben.

ESCENA III
Ligurio, Calímaco.

LIGURIO
(*Á parte.*)

Non creo que haxa no mundo un home máis bobo que este. E como o trata a fortuna! É rico, ten unha muller fermosa, prudente, honesta e capaz de gobernar un reino. Creo que raras veces se cumpre nos matrimonios aquel refrán que di: «Deus os dá e eles xúntanse!». Pois frecuentemente se ve un home de grande talento elixir unha besta e, á inversa, unha prudente muller casar cun estúpido. Pero da estupidez deste sacaremos, polo menos, un proveito: que Calímaco abrigue esperanzas. Mais velaí está. (*A Calímaco.*) Calímaco, que andas espiando?

CALÍMACO
Vinte co avogado e agardaba a que te librases del para saber que lograras.

LIGURIO
Xa sabes que clase de home é, pouca prudencia, menos ánimo, e poucas ganas de abandonar Florencia. Apesar de todo, xa o fun quentando e, ao final, díxome que

fará o que sexa. Creo que faremos del o que queiramos, pero aínda así, non estou moi seguro de conseguir o noso propósito.

CALÍMACO

98 Pero por que?

LIGURIO

E eu que sei! Xa sabes que a eses baños vai xente de todo tipo. Podería ir outro home ao que lle gostase madonna Lucrecia tanto como che gusta a ti. Que fose máis rico, que tivese máis atractivo ca ti... De tal xeito que corremos o perigo de preparar o camiño a outros. Podería suceder que a competencia a tornase máis dura ou que, de ceder, se entregase a outro que non sexas ti...

CALÍMACO

Recoñezo que tes razón. Pero entón, que podo facer? Que partido hei de tomar? Onde debo dirixirme? Necesito intentar algo, por temerario, perigoso, malvado ou infame que sexa. Mellor é morrer que vivir así. Se polo menos puidese durmir polas noites, se puidese comer, se puidese conversar, se puidese entreterme con calquera cousa, tería máis paciencia e esperaría o tempo preciso. Pero xa non hai remedio: se non me mantén a esperanza dalgún plan, morrerei irremediabelmente. Así que, sabendo que de todos os xeitos hei de morrer, nada temo e son capaz de calquera cousa por brutal, cruel ou nefanda que sexa.

LIGURIO

Non digas iso. Controla eses impulsos do teu corazón.

CALÍMACO

Xa ves como, por controlalos, de que pensamentos me alimento. Por iso cómpre que sigamos intentando mandalos aos baños ou que encontremos outro camiño que me faga alentar algunha esperanza, se non verdadeira, falsa ao menos, pola que eu conciba un pensamento que mitigue, en parte, os meus pesares.

LIGURIO

Tes razón, e aquí estou eu para axudarte.

CALÍMACO

Xa o sei. Aínda que tamén sei que as persoas coma ti vivides de embaucar á xente. Contodo, non creo estar nese caso, porque se ti o fixeses e eu me decatase, vingárame e ti perderías non só a miña hospitalidade, senón a esperanza de conseguir aquilo que che prometín para o futuro.

LIGURIO

Non dubides da miña lealdade, pois, aínda que non se lograsen os beneficios esperados, apréciote como a un irmán e desexo tanto coma ti que se cumpra a túa von-

tade. Pero deixemos iso. O avogado pedíume que encontre un médico e lle pergunte a que baños debe ir. Quero que fagas unha cousa: isto é, que simules que estudache medicina e fixeches prácticas en París. Vaino crer facilmente, pola súa simplicidade, e porque ti, que es estudado, podes soltarlle algunha cousa en latín.

CALÍMACO

E de que nos servirá todo isto?

LIGURIO

Servirá para mandalo aos baños que queiramos, e para poñer en práctica outro plan que teño en mente, que será máis curto, máis seguro e con máis posibilidades de éxito que o dos baños.

CALÍMACO

Que queres dicir?

LIGURIO

Digo que se tes valor e confías en min, dareiche feito este asunto antes de mañá a esta hora. E aínda que fose home, que non é, capaz de averiguar se ti es médico ou non, a escasez de tempo, e o plan en si, farán que non pense ou que non teña tempo de desmontarnos a argallada por moito que barrenase.

CALÍMACO

Devólvesme a vida. Esta é unha grande promesa e aliméntasme con grandes esperanzas. Como pensas facer?

LIGURIO

Xa o saberás no seu momento. Polo de agora non cómpre que cho diga porque necesitamos o tempo para actuar e non para falar. Vai para a casa e agarda, que vou buscar o avogado. Cando cho leve alí, ti procura seguirme o xogo conforme o que eu diga.

CALÍMACO

Así farei. Pero temo que as esperanzas que me dás se esvaian como o fume.

CANCIÓN

Quen non calcula, Amor,
o teu poder, que non espere
encontrar nunca fe máis verdadeira
que sexa no ceu de máis valor
nin sabe como se vive e morre
como se segue o dano e o ben foxe
como a si mesmo se ama
menos que a outro, como arrasa
e xela corazóns o temor e a esperanza
nin sabe como a deuses e homes por igual
atemoriza o dardo con que armado estás.

ACTO SEGUNDO

ESCENA I

Ligurio, Mícer Nicia, Siro.

101

LIGURIO

Como xa vos dixen, parece que Deus nos manda este home para que poidades realizar o voso desexo. El adquiriu en París moitísima experiencia, e non vos estrañe que en Florencia non teña feito profesión da súa arte, pois tampouco o precisa: primeiro porque é rico e, segundo, porque pensa regresar a París un destes días.

MÍCER NICIA

Pois ben, amigo, iso si que é importante; xa non me gustaría que me metese nalgún lío e logo me deixase na estacada.

LIGURIO

Nin pensar niso. Se acaso, tende medo de que non queira ocuparse do voso caso. Pero se o fai, non será para deixarvos até o final.

MÍCER NICIA

Canto a iso, fiareime de ti. Pero canto á súa ciencia, xa che direi se é ou non home de estudos, porque a min ninguén ma dá con queixo.

LIGURIO

Precisamente, como vos coñezo, acompañovos á súa casa para que faledes con el. E se, despois de falardes, non vos parece, pola súa doutrina, pola presenza ou pola súa linguaxe, un home digno de confianza, poderedes dicir que eu non estou no meu xuízo.

MÍCER NICIA

Veña. Vaíamos, pois, e que o Santo Anxo da Guarda nos protexa. Pero onde é que vive?

LIGURIO

Nesta mesma praza, naquela porta que tendes fronte a vós.

MÍCER NICIA

Todo sexa por ben!

LIGURIO

(Chamando.)

Xa está!

SIRO

Quen chama?

LIGURIO

Está Calímaco?

SIRO

Está. (*Entra.*)

MÍCER NICIA

Como non lle dicedes «Mestre Calímaco»?

LIGURIO

El é moi campechano.

MÍCER NICIA

Non digas iso. Ti trátao como debes e, se lle parece mal, que aguante.

ESCENA II

Calímaco, Mícer Nicia, Ligurio.

CALÍMACO

Quen pregunta por min?

MÍCER NICIA

Bona dies, domine magister.

CALÍMACO

Et vobis bona, domine doctor.

LIGURIO

Que vos parece?

MÍCER NICIA

Ben, polos Santos Evanxellos!

LIGURIO

Se queredes que fique aquí, falade en cristián, ou, doutro xeito, cada un polo seu lado.

CALÍMACO

Que vos trai por aquí?

MÍCER NICIA

Que sei eu? Ando buscando dúas cousas que calquera outro quizais evitaría: isto é, quebradeiros de cabeza para min e para os demais. Non teño fillos, querería telos, e por esta preocupación veño a causarvos outra a vós.

CALÍMACO

Para min nunca será pesado satisfacervos, tanto a vós como a calquera outro home de ben e virtuoso: non pasei fatigosos anos de aprendizaxe en París para outra cousa que poder servir a persoas da vosa condición.

MÍCER NICIA

Moi agradecido. Do mesmo xeito, cando vós teñades necesidade da miña arte, tamén eu vos servirei con gosto. Pero, volvendo *ad rem nostram*. Xa tendes pensado que baños serían bons para empreñar a miña dona? Porque xa sei que Ligurio vos contou o que acabo de dicir.

CALÍMACO

Efectivamente. Pero, para cumprir o voso desexo, é preciso coñecer o motivo da esterilidade da vosa muller, porque as razóns poden ser varias. *Nam causae sterilitatis sunt: aut in semine, aut in matrice, aut in strumentis seminariis, aut in virga, aut in causa extrinseca*⁴.

MÍCER NICIA

(Asombrado.)

Este home é o mellor que podía encontrar!

CALÍMACO

Por outro lado, a súa esterilidade pode deberse á vosa impotencia; neste caso, non existe remedio ningún.

MÍCER NICIA

Impotente eu? Oh! Non me fagades rir! Non creo que haxa en toda Florencia home máis forte e viril ca min.

CALÍMACO

Entón, se esta non é a causa, tranquilizádevos, que algún remedio haberá.

MÍCER NICIA

Non hai outro remedio que o dos baños? Porque non me apetece tanto trastorno, e, ademais, á miña dona non lle gustaría ter que deixar Florencia.

⁴ Pois as causas da esterilidade están: ben no semen, ben na matriz, ben nos órganos seminais, ou no pene, ou ben noutra causa extrínseca.

LIGURIO

Haber, haino! Contéstovos eu, porque Calímaco é tan prudente que se pasa. (*A Calímaco.*) Non me dixeras que sabes preparar certa apócema que provoca o embarazo con toda seguridade?

CALÍMACO

É certo, pero resérvome coas persoas que non coñezo, por medo a parecer un charlatán.

MÍCER NICIA

Non teñades medo, pois estou tan impresionado que non hai cousa que non crea ou que non faga se é pola vosa recomendación.

LIGURIO

(*A Calímaco.*)

Creo que necesitates ver a urina.

CALÍMACO

Por suposto, é imprescindíbel.

LIGURIO

Chama a Siro, que vaia co avogado á casa por unha mostra e volte aquí, mentres nós o agardamos na casa.

CALÍMACO

(*Chamando.*)

Siro! Vai con el. (*A Mícer Nicia.*) E se vos parece, Mícer, regresade inmediatamente e pensaremos algunha solución.

MÍCER NICIA

Como, se me parece? Veño de contado, que teño máis fe en vós do que un húngaro na súa espada.

ESCENA III

Mícer Nicia, Siro.

MÍCER NICIA

Que grande home é o teu amo!

SIRO

E que o digades.

MÍCER NICIA

O rei da Franza debe telo en moita estima!

SIRO

Moita.

MÍCER NICIA

Por iso é que debe encontrarse tan a gosto na Franza.

SIRO

Iso creo.

MÍCER NICIA

E fai ben. Na nosa terra non hai máis que ignorantes que non aprecian ningunha virtude. Se vivese aquí, non habería quen o mirase á cara. Eu ben sei o que digo, que tiven que suar para aprender catro latinorios. E se tivese que vivir diso, estaría fresco, dígocho eu!

SIRO

Gañades cen ducados por ano?

MÍCER NICIA

Nin cen liras, nin cen cadelas. Era boa! E isto pasa porque nesta terra dos nosos pais, quen non ten un posto público, non ten un can que lle ladre, pois non servimos máis que para andar de velatorios ou de banquetes de voda ou para pasar o día nos bancos da Audiencia a perder o tempo. Pero a min non me preocupa, porque non necesito a ninguén. Xa querenían moitos! Non me gustaría que as miñas palabras corresen por aí, non vaia ser que me caia algo encima ou me naza calquera verruga no traseiro que me faga suar.

SIRO

Non temades.

MÍCER NICIA

Xa estamos na casa: agardade aquí, que axiña veño.

SIRO

Ide, pois.

ESCENA IV

SIRO, *só*.

Se todos os avogados son como este, imos aviados. Como o intrigante de Ligurio e o insensato do meu amo consigan embaucalo, vai facer un bon ridículo! E, a verdade, a min non me importa, sempre que non se chegue a saber, porque, de facerse público, eu poñería en perigo mesmo a vida, e o meu amo, ademais da vida, a facenda. Polo de agora xa se fixo médico. Non sei onde queren ir parar con este conto. E, por

riba, aí vén o avogado cun urinol na man: quen pode non rirse de semellante parrulo?

106

ESCENA V

Mícer Nicia, Siro.

MÍCER NICIA

(Sai falando cara adentro.)

Sempre fago todo ao teu xeito, así que agora quero que ti fagas como eu digo. Se chego a saber que contigo non ía ter fillos, tería casado antes cunha campesiña. E ti, que fas aí, Siro? Veña, ségueme. Que traballo me costou que a mona esa me dese esta mostra! E non é porque non queira ter fillos, que ten máis ganas ca min. Pero basta que eu lle pida unha cousa, para que ela faga unha escena!

SIRO

Tende paciencia: ás mulleres hai que levalas onde un queira con boas palabras.

MÍCER NICIA

Que boas palabras! Xa me ten farto. Anda, vaia axiña onde o Mestre e Ligurio e dilles que xa estou aquí.

SIRO

Precisamente aí saen.

ESCENA VI

Ligurio, Calímaco, Mícer Nicia.

LIGURIO

(A Calímaco.)

O avogado é fácil de convencer. A muller será moito máis difícil, pero xa inventaremos algo.

CALÍMACO

(A Mícer Nicia.)

Traedes a urina?

MÍCER NICIA

Traina Siro aí debaixo.

CALÍMACO

Dama aquí. Oh! Esta urina denota unha debilidade renal.

MÍCER NICIA

Parece un pouco espesa, iso que a fixo agora mesmo.

CALÍMACO

Non vos estrañedes. *Nam mulieris urinae sunt semper maioris grossitiei et albidis et minoris poulchritudinis quam virorum. Huius autem, in caetera, causa est amplitudo canalium, mixtio eorum quae ex matrice exeunt cum urina*⁵.

MÍCER NICIA

Oh! Uh! A cona de San Apapucio! Cada vez me parece máis intelixente. E mira que ben se expresa!

CALÍMACO

Temo que, polas noites, non durma ben... coberta. E por iso é que fai unha urina turva.

MÍCER NICIA

(*Inxenuo.*)

Pois ten unha boa colcha para taparse, pero como se pasa catro horas de xoellos a enfiar un *paternoster* tras outro, antes de vir para a cama... e é unha besta aguantando o frío.

CALÍMACO

Enfín, señor avogado, da vosa fe en min depende que vos mostre unha solución infalíbel. Eu, pola miña parte, dóuvola. Se tendes confianza, tomarédela. Entón, se dentro dun ano a vosa esposa non ten un fillo no colo, comprométome a darvos dous mil ducados.

MÍCER NICIA

Dicede, pois, que estou disposto a facer honra de canto digades e de crer en vós máis do que no meu confesor.

CALÍMACO

Ante todo tendes que saber unha cousa: que non hai nada máis seguro para empreñar a unha muller que darlle a beber unha apócema a base de mandrágora. Este é un feito experimentado por min unha chea de veces e sempre con resultados positivos. De non ser por isto, a raíña da Franza tería ficado estéril, e o mesmo unha infinidade de princesas dese país.

MÍCER NICIA

Será posíbel?

⁵ Pois a urina da muller sempre é máis densa e turva e menos limpa do que a dos homes. E a causa está, entre outras cousas, na amplitude dos condutos e a súa mistura cos fluídos que se expulsan desde a matriz.

CALÍMACO

Como volo digo. Pero vós tendes moitísima sorte, porque precisamente eu trouxen comigo todo o necesario para preparar a poción e poñela á vosa disposición.

MÍCER NICIA

E cando debe tomala?

CALÍMACO

Esta noite despois de cear, xa que a lúa nos é favorábel e o tempo non pode ser máis apropiado.

MÍCER NICIA

Iso non ten moita importancia. Vós preparádea e eu farei que a tome.

CALÍMACO

Non obstante, é necesario ter en conta un pormenor: o primeiro home que se deite con ela, tras ter tomado a medicina, morrerá nun espacio de oito días, sen que poida salvalo nada no mundo.

MÍCER NICIA

Cago en tal! Non quero ese xarope! A min ti non ma pegas! Vós si que me queredes fastidiar!

CALÍMACO

Estade tranquilo que para iso si hai remedio.

MÍCER NICIA

Que remedio?

CALÍMACO

Que hoxe durma con ela calquera outro que, pasando toda a noite na súa cama, absorva todo o veneno da mandrágora. Logo xa podedes xacer con ela sen perigo.

MÍCER NICIA

Eu non farei tal cousa.

CALÍMACO

Por que?

MÍCER NICIA

Porque non quero facer da miña muller unha puta e de min un cornudo.

CALÍMACO

Pero que estades dicendo? Oh! Vexo que non sodes tan listo como eu pensaba! Así que dúbidas en facer algo que xa fixo o rei da Franza e tantos outros señores da súa corte?

MÍCER NICIA

A quen credes que vou eu atopar que se preste a esta loucura? Se eu llo digo, el non vai querer; se non llo digo, cometo unha traizón. Ademais iso é xa un delito penal⁶: non quero caer nesas redes.

CALÍMACO

Se só é iso o que vos preocupa, deixádeo da miña conta.

MÍCER NICIA

Que pensades facer?

CALÍMACO

Diréivolo: eu douvos a medicina esta noite, despois da cea; vós faredes que a beba e, inmediatamente, metédela na cama, máis ou menos ás catro. Despois disfarzarémonos vós, Ligurio, Siro e mais eu, e iremos á procura de alguén polo Mercado Novo, polo Vello, por todos os recunchos: o primeiro mozo que atopemos parado, amordazarémolo e, a golpe de paus, levarémolo á vosa casa e á vosa habitación. Alí metémolo na cama e dicémoslle o que ten que facer, ao que seguro non pon reparos. Logo, pola mañá cedo, largarédolo para fóra, faredes que a vosa muller se lave, e podedes estar con ela a pracer e sen perigo.

MÍCER NICIA

Consólame saber que, como dicedes, reis, príncipes e señores fixeron isto mesmo. Pero, sobre todo, que non se saiba. Por amor dos Tribunais.

CALÍMACO

E a quen queredes que llo diga?

MÍCER NICIA

Aínda fica un problemíña, pero de importancia.

CALÍMACO

E cal é?

MÍCER NICIA

Convencer á miña señora, cousa que non vai ser fácil.

CALÍMACO

É verdade. Pero eu non me consideraría un verdadeiro marido, se non fose capaz de facela cumprir a miña vontade.

LIGURIO

Eu xa pensei unha solución.

⁶ No texto menciónase o Tribunal dos Oito, Maxistratura da xustiza penal.

MÍCER NICIA

Que solución?

LIGURIO

Por medio do confesor.

CALÍMACO

E quen vai convencer ao confesor?

LIGURIO

Ti, eu, o diñeiro, a nosa astucia e a del.

MÍCER NICIA

Dubido moito. Máis que outra cousa, basta que eu llo pida, ela non quere falar con el.

LIGURIO

Tamén iso ten remedio.

CALÍMACO

Di, pois.

LIGURIO

Facer que a convenza a súa nai.

MÍCER NICIA

A ela si que lle fai caso.

LIGURIO

E eu sei que a súa nai é da nosa opinión. Veña, aproveitemos o tempo, que xa é noite. (*A Calímaco.*) Calímaco, vaite indo e mira que dentro de dúas horas te encontremos na casa coa medicina preparada. O avogado e mais eu iremos, mentres, á casa da nai, que é unha antiga coñecida miña, a contarlle o asunto. Despois visitaremos ao frade e xa che contaremos todo ao regreso.

CALÍMACO

(*A Ligurio.*)

Por favor, non me abandones agora!

LIGURIO

Sei que toleas?

CALÍMACO

Onde queres que vaia agora?

LIGURIO

Por aquí, por alá, por acolá: grande é Florencia!

CALÍMACO
Desta morro!

CANCIÓN

112

Que feliz se sente o que ve
que outro nace tonto e todo cre!
Ambicións non angustian
nin o move o temor
que soen ser a causa
do enoxo e da dor.
Este voso doutor
con un fillo soñando,
cre ver voar un asno:
e calquera outro ben ten olvidado
e só ten posto aí o seu degaro.

ACTO TERCEIRO

ESCENA I

Sóstrata, Mícer Nicia, Ligurio.

113

SÓSTRATA

Sempre ouvín dicir que é de prudentes elixir, entre dous males, o mellor. Se para ter fillos non hai outro remedio, debedes aceptar este, sempre que non pese na conciencia.

MÍCER NICIA

Así están as cousas.

LIGURIO

Ide vós procurar a vosa filla, mentres Mícer Nicia e mais eu imos ver a Frei Timoteu, o seu confesor, para contarlle o caso, a fin de que non teñades que llo dicir vós. Veremos como reacciona.

SÓSTRATA

Fareino, pois. O voso camiño é por aí. Eu vou á procura de Lucrecia e levareina a falar co confesor dun xeito ou outro.

ESCENA II

Mícer Nicia, Ligurio.

MÍCER NICIA

Parecerache raro quizais, Ligurio, que se necesite armar tanta historia para convencer á miña muller. Pero se che contase, non te estrañarías.

LIGURIO

Supoño que será porque todas as mulleres son desconfiadas.

MÍCER NICIA

Non é por iso. Ela era a persoa máis doce do mundo e a máis sinxela. Pero un día unha viciña díxolle que, se facía voto de ouvir coarenta mañás a primeira misa dos Servos, quedaría preñada. Ela fixo o voto e alá foi unhas vinte mañás. Pois has de saber que un daqueles fradotes comezou a rondala, de tal xeito que ela non quixo volver máis. É escandaloso que, precisamente os que deben dar bon exemplo, fagan esas cousas. Non é verdade?

LIGURIO

Que diaño, tendes razón!

MÍCER NICIA

Desde entón anda coas orellas como unha lebre, e a nada que se lle diga, pon mil problemas.

LIGURIO

Non me estraña nada. Pero co voto, que fixo?

MÍCER NICIA

Fíxose dispensar.

LIGURIO

Está ben. Pero dádeme, se tendes, vintecinco ducados, que nestes casos convén gastar algo para facerse axiña amigo do frade, e darlle esperanzas de algo máis.

MÍCER NICIA

Toma, colle. Iso non me preocupa. Xa farei economías por outro lado.

LIGURIO

Estes frades son uns argalleiros astutos. E é comprensíbel, pois saben os nosos pecados e mais os deles. Quen non ten práctica con eles pode enganarse e non saber leválos. Portanto, eu non queredes que estragádes algo ao falar con el, porque unha persoa coma vós, que pasa todo o día no seu estudio, sabe tanto de libros que non entende das cousas do mundo. (*Á parte*). Este é tan parvo que sería capaz de escarallar todo.

MÍCER NICIA

Dime o que queres que faga.

LIGURIO

Que me deixedes falar a min e non buchiquedes a menos que eu vos faga un aceno.

MÍCER NICIA

Conforme. Que aceno me vas facer?

LIGURIO

Eu... chiscarei un ollo, morderei un beizo. Non, non. Mellor fagamos outra cousa. Canto hai que non falades co frade?

MÍCER NICIA

Máis de dez anos.

LIGURIO

Moi ben: direille que quedastes xordo, así que non falaredes nin responderedes nada a non ser que levantemos moito a voz.

MÍCER NICIA

Así farei.

LIGURIO

Non vos preocupedes se digo algo que vos pareza diferente ao que tratamos, porque todo ten o seu aquel.

MÍCER NICIA

Sexa en boa hora.

ESCENA III

Frei Timoteu, unha muller.

FREI TIMOTEU

Se queredes confesar, estou á vosa disposición.

UNHA MULLER

Hoxe non, que me están agardando. Chégame con terme desafogado un pouco de pé. Xa se dixeron esas misas á Nosa Señora?

FREI TIMOTEU

Dixeron, muller.

UNHA MULLER

Tomade entón este florín e dicede a misa dos mortos todos os luns durante dous meses pola alma do meu home. Aínda que fose unha besta, a carne tira: non podo deixar de sentilo cando me lembro del. Credes que estará no purgatorio?

FREI TIMOTEU

Sen dúbida.

UNHA MULLER

Non estou eu tan segura. Vós sabedes ben o que me facía a miúdo. Oh, canto teño chorado convosco! Eu separábame canto podía, pero era tan teimudo! Oh, Santo Deus!

FREI TIMOTEU

Non dubidedes, a clemencia de Deus é grande. Se non falta a vontade, tampouco faltará o tempo para arrependerse.

UNHA MULLER

Credes que pasará o Turco este ano por Italia?

FREI TIMOTEU

Se non rezades, pasará.

UNHA MULLER

Abofé! Deus nos axude con semellantes diaños! O que máis me atormenta é que poidan empalarme. Mais... estou vendo unha muller que me debe un pouco de liño. Vou falar con ela. Ficade con Deus!

FREI TIMOTEU

Ide con el!

ESCENA IV

Frei Timoteu, Ligurio, Mícer Nicia.

FREI TIMOTEU

Non hai persoas máis caritativas que as mulleres, nin máis pesadas tampouco. Quen non lles fai caso, evita o mal e mais o proveito. Quen as atende consegue ambas cousas. A verdade é que non hai mel sen moscas. Que vos trai por aquí, homes de ben? Non sodes vós Mícer Nicia?

LIGURIO

Falade máis alto, que está tan xordo que non se enteira de nada.

FREI TIMOTEU

Sede benvido, Mícer!

LIGURIO

Máis forte!

FREI TIMOTEU

Benvido!

MÍCER NICIA

Ben achado, padre!

FREI TIMOTEU

Que vos trai por aquí?

MÍCER NICIA

Todo ben.

LIGURIO

Mellor faládeme a min, padre, porque para que el se enteirase, teríades que formar un escándalo en toda a praza.

FREI TIMOTEU

Que queredes de min?

LIGURIO

Mícer Nicia e outro home de ben, do que xa falaremos, queren distribuír en esmola uns centos de ducados.

MÍCER NICIA

Cago en tal!

LIGURIO

(*A Nicia.*)

Calade a boca, noramá, que non serán moitos. (*A Frei Timoteu.*) Non fagades caso, padre, do que diga, que, como non ouve, e a el por veces parécello, non responde convenientemente.

FREI TIMOTEU

Seguíde, entón, e deixade que diga o que queira.

LIGURIO

Deste diñeiro traio unha parte comigo, e eles decidiron que sexades vós o que o reparta.

FREI TIMOTEU

Moí gostosamente.

LIGURIO

Pero, antes de facer este donativo, é preciso que axudedes nun estraño caso que concerne ao Mícer: só vós podedes axudar, xa que toda a súa honra e o seu nome están en xogo.

FREI TIMOTEU

De que se trata?

LIGURIO

Non sei se coñeces a Cammillo Calfucci, sobriño de Mícer Nicia.

FREI TIMOTEU

Coñezo.

LIGURIO

Pois ben, este marchou á Franza por causa duns negocios e, como non tiña muller, pois lle morrera, deixou en custodia unha filla casadeira nun mosteiro cuxo nome non vén ao caso.

FREI TIMOTEU

E que pasou, logo?

LIGURIO

Pasou que, ben por descoido das monxas, ben por lixeireza da moza, encóntrase embarazada de catro meses; de xeito que, se a cousa non se soluciona con prudencia, o avogado, as monxas, a rapaza, Cammillo, o apelido Calfucci, todos, ficarán deshonorados. E como o avogado se ve tan afectado por esta vergoña, fixo o voto de que, se non se chega a saber, dará trescentos ducados polo amor de Deus...

MÍCER NICIA

Vaia trola!

LIGURIO

(*A Nicia.*) Tranquilo. (*A Frei Timoteu.*) ... repartidos pola vosa man, xa que só vós e mais a abadesa poderedes axudar.

FREI TIMOTEU

Como?

LIGURIO

Convencendo á abadesa de que lle dea á moza unha apócema que a faga abortar.

FREI TIMOTEU

Iso haberá que pensalo.

LIGURIO

Mirade cantos bens se obteñen de obrar así: vós salvades a honra do mosteiro, o da moza, o da familia, devolvedes unha filla a un pai, satisfacedes aquí a Mícer Nicia e a todos os seus parentes, á vez que facedes todas as esmolas que se poidan con trescentos ducados. Por outro lado, non ofendedes máis que un pedazo de carne que aínda non naceu, sen conciencia, que de mil xeitos se podería perder. Creo que isto é un ben, xa que beneficia aos máis e os deixa contentos.

FREI TIMOTEU

Sexa, no nome de Deus. Farase o que pedides, que todo se debe facer por Deus e pola caridade. Dícédeme o nome do mosteiro e dádeme a medicina e, se vos parece, o diñeiro, para que poida comezar a facer algunha beneficencia.

LIGURIO

Agora paréceme ver en vós o relixioso que eu esperaba. Descontade isto do diñeiro prometido. O mosteiro é... agardade, está na igrexa unha muller que me acena. Veño agora mesmo, non vos separedes de Mícer Nicia, son só dúas palabras.

ESCENA V

Frei Timoteu, Mícer Nicia.

FREI TIMOTEU

E a rapaza, que anos ten?

MÍCER NICIA

Desta toleo.

FREI TIMOTEU

Digo que cantos anos ten a rapaza!

MÍCER NICIA

O demo o leve!

FREI TIMOTEU

Por que?

MÍCER NICIA

Para que o garde.

FREI TIMOTEU

Paréceme que me metín nun lío. Teño que tratar cun tolo e mais cun xordo. Un foxe e o outro non ouve. Pero se estas non son falsas, xa o farei mellor ca eles. Aí volve Ligurio.

ESCENA VI

Ligurio, Frei Timoteu, Mícer Nicia.

LIGURIO

Tranquilo, Mícer Nicia. Traio unha grande noticia, padre!

FREI TIMOTEU

Cal?

LIGURIO

A muller coa que veño de falar, díxome que a rapaza abortou por si mesma.

FREI TIMOTEU

Ben, entón a esmola irá parar á Facenda⁷.

LIGURIO

Que dicedes?

⁷ No orixinal: á Grascia.

FREI TIMOTEU

Digo que, con maior razón, deberedes agora facer o donativo.

LIGURIO

120 Farase cando queirades. Pero aínda é necesario que fagades outra cousa en beneficio do avogado.

FREI TIMOTEU

Que cousa?

LIGURIO

Algo de menor calibre, menos escandaloso, máis importante para nós e máis proveitoso para vós.

FREI TIMOTEU

Que é? Agora que estou en débeda convosco, paréceme que xa temos tal confianza que non sería capaz de negarvos nada.

LIGURIO

Diréivolo na igrexa, entre vós e eu. O doutor contentarase con agardarnos aquí fóra. (*A Mícer Nicia.*) Agora volvemos.

MÍCER NICIA

Así dixo o sapo ao arado!⁸

FREI TIMOTEU

Imos.

ESCENA VII

MÍCER NICIA, *só*.

É día ou é noite? Estou desperto ou soñando? Estou tan bébedo sen ter probado aínda unha gota, como para aguantar toda esta leria? Quedamos en dicirlle ao frade unha cousa, este vai e cóntalle outra. Logo quere que me faga o xordo, pero debía terme embaduañado as orellas, como o danés aquel⁹, por non ouvir as tonterías que dixo, e sábeche Deus con que intencións! O certo é que me encontro con vintecinco ducados menos, e do meu caso aínda non se falou. E por riba deixáronme aquí chan-

⁸ Frase feita que se di a alguén cando se desexa que non volva. Emprégaa o propio Machiavelli nunha carta.

⁹ Refírese ao príncipe Ogier, personaxe de poemas cabaleirescos, que tapaba as orellas e mais as do seu cabalo para non ouvir os gritos de Brevier e os demos que o axudaban.

tado como un estadullo de carallo! Mais velaí que xa voltan; en má hora para eles, se non trataron do meu asunto.

ESCENA VIII

Frei Timoteu, Ligurio, Mícer Nicia.

121

FREI TIMOTEU

Mandade que veñan as señoras. Ben sei o que teño de facer e, se a miña autoridade abonda, o noso enredo concluirá esta mesma noite.

LIGURIO

Mícer Nicia! Frei Timoteu está disposto ao que faga falta. Agora é preciso que as mulleres veñan.

MÍCER NICIA

Devolvédesme a vida! E... será macho?¹⁰

LIGURIO

Será.

MÍCER NICIA

Choro de emoción!

FREI TIMOTEU

Ide para a igrexa, que eu agardo aquí polas damas. Ficade onde non vos vexan e, tan pronto elas marchen, contareivos o que digan.

ESCENA IX

FREI TIMOTEU, *só.*

Xa non sei quen enganou a quen. O argalleiro de Ligurio vénme primeiro con aquel conto para tentarme, pois se eu non consentía, aforraría dicirme o de agora e non tería descuberto os seus plans inutilmente, xa que a outra historia, como era falsa, tanto lle tiña. A verdade é que me enganou ben. Pero non é menos certo que este engano me vai ser moi útil. Mícer Nicia e Calímaco son ricos, e, cada un no seu, poden ser de bastante proveito. Convén que a cousa se leve en segredo, tanto a eles como a min. Sexa como for, non me arrependo. Non dubido que haberá certa

¹⁰ Referido ao xénero da criatura. Obviamente xógase coa ambivalencia do termo referido tamén ao que debe concibila por meio do engano.

dificuldade, pois madonna Lucrecia é intelixente e honrada; mais penso embaucala pola súa honradez. Todas as mulleres teñen pouco cerebro, e como haxa unha que saiba dicir dúas palabras, xa se pregoa, porque en terra de cegos, o torto é o rei. Eila que vén coa nai. Esa si que é besta. Pero servírame para levala por onde queira.

ESCENA X

Sóstrata, Lucrecia.

SÓSTRATA

Convécete, filla, de que eu estimo a túa honra máis que ninguén no mundo, e que non te aconsellaría nada que non estivese ben. Xa che dixeran, e repítocho, que, se Frei Timoteu di que non teñas cargo de conciencia, faino sen darlle voltas.

LUCRECIA

Sempre temín que a teima por ter fillos de Mícer Nicia o inducise a cometer calquera imprudencia; por isto sempre que me fala dalgunha cousa, procuro ser coidadosa e precavida, máxime despois do que pasou, aquilo que sabedes, por ir aos Servos. Pero de todas as cousas que se intentaron, esta parece a máis estraña: someter o meu corpo a tal ultraxe e, á vez, ser causa de que un home morra por ultraxarme! Non creo, aínda que fose a última muller do mundo e de min dependese o rexurdir da especie humana, que fose lícito facer tal cousa.

SÓSTRATA

Eu non che sei dicir, miña filla. Ti fala co padre, mira o que che di e despois fai o que che aconselle el, nós e todos os que te queiran ben.

LUCRECIA

Danme suores de morte!

ESCENA XI

Frei Timoteu, Lucrecia, Sóstrata.

FREI TIMOTEU

Boas vindas! Xa sei o que me queredes consultar, porque Mícer Nicia falou comigo. Verdadeiramente, pasei máis de dúas horas sobre os libros estudando o caso e, tras un profundo exame, encontrei moitos argumentos que, tanto en particular como en xeral, nos serán de grande axuda.

LUCRECIA

Falades en serio ou estades de broma?

FREI TIMOTEU

Ah, madonna Lucrecia! É que estas son cousas de broma? Coñecédesme de agora?

LUCRECIA

Claro que non, padre. Mais todo isto paréceme o máis estraño plan que se poida concibir.

FREI TIMOTEU

Créovolo ben, miña señora. Pero non quero que faledes así. Hai un sen-fin de cousas que de lonxe parecen terribéis, insuportábeis, estrañas, e que, cando un se aproxima resultan humanas, suportábeis, cotidianas. É por iso que se di que son piores os temores que os males: e este é un deles.

LUCRECIA

Deus o queira!

FREI TIMOTEU

Volverei ao que vos dicía antes. Vós tendes, no que se refire á conciencia, que comprender esta norma: que onde hai un ben seguro e un mal posíbel non se debe rexeitar o ben por medo do mal. Hai, pois, un ben seguro, que ficaredes grávida, logrades unha alma para o Noso Señor. O mal incerto é que aquel que xaza convosco tras a apócema, morrerá. Mais aínda se dá algún caso en que non morre. Como a cousa é dubidosa, mellor é que Mícer Nicia non corra o perigo. Canto o acto, se é pecado, iso é unha leira, xa que a vontade é a que peca, e non o corpo. Ademais, a causa do pecado é desgostar o marido, e así vós compracédelo. Ou facelo por pracer: e a vós desgóstavos. E unha última observación, a finalidade xustifica todas as cousas: o voso fin é encher un lugar no paraíso e contentar o voso marido. A Biblia di que as fillas de Lot, crendo ficar elas soas no mundo, uníronse co seu pai e, como a intención era boa, non pecaron¹¹.

LUCRECIA

De que me queredes convencer?

SÓSTRATA

Déixate convencer, filliña. Non ves que unha muller que non ten fillos tampouco ten casa? Morre o marido e ela fica como un animal, abandonada por todos.

FREI TIMOTEU

Xúrovol, señora, por este peito consagrado, que tanta culpa entraña, neste caso, dobregaros ao voso marido, como xantar carne o mércores, que é un pecado que se lava con auga bendita.

¹¹ Xénese XIX, 30-38. O autor pon en boca do cómplice do engano a súa propia filosofía segundo a cal o fin xustifica os medios.

LUCRECIA

Onde me queredes levar, padre?

FREI TIMOTEU

124 Guíovos a algo que fará que sempre roguedes a Deus por min, e que vos satisfará máis o próximo ano que agora.

SÓSTRATA

Ela fará o que vós digades. Eu mesma metereina na cama esta noite. E ti, de que tes medo, pesada? Polo menos cincuenta mulleres nesta terra darían gracias ao ceu.

LUCRECIA

Contentareime, pero non creo chegar viva a mañá.

FREI TIMOTEU

Non dubides, miña filla: eu rezarei a Deus por ti. Direi as oracións do arcanxo San Rafael, para que te acompañe. Ídevos en boa hora, e preparádevos para este Mistério, que se fai tarde.

SÓSTRATA

Ficade en paz, padre.

LUCRECIA

Deus e a Nosa Señora me axuden, para que nada mau me suceda!

ESCENA XII

Frei Timoteu, Ligurio, Mícer Nicia.

FREI TIMOTEU

Ligurio, vinde acá!

LIGURIO

Que tal?

FREI TIMOTEU

Ben. Foron para a casa dispostas a todo. Non haberá dificultade, porque a nai vai ficar con ela e metela na cama.

MÍCER NICIA

De verdade é iso?

FREI TIMOTEU

Vaia, curóusevos a xordeira!

LIGURIO

San Clemente concedeulle a graza¹².

FREI TIMOTEU

Podemos porlle un exvoto para que corra a voz, e tirar eu tamén algo de proveito.

125

MÍCER NICIA

Non cambiemos de tema. Porá dificultades a miña muller en facer o que quero?

FREI TIMOTEU

Non, xa volo dixen.

MÍCER NICIA

Son o home máis feliz do mundo!

FREI TIMOTEU

Abofé. Vós teredes un fillo varón, e os demais que roan!

LIGURIO

Ide, padre, ás vosas oracións, que, se precisamos algo, viremos procurarvos. Vós, Mícer, andade tamén coa vosa esposa para que non cambie de parecer mentres eu vou buscar o mestre Calímaco para que vos mande a menciña. Deixádevos ver a iso da unha, para arranxar o que temos de facer ás catro.

MÍCER NICIA

Moi ben dito. Adeus!

FREI TIMOTEU

Que vaia ben!

¹² S. Clemente foi acusado de ter deixado xordo e cego a un patricio romano para abusar da súa muller. Santo invocado polas mulleres estéréis.

CANCIÓN

126

Tan suave é o engano
levándonos ao fin querido e soñado
que de calquera outro afán nos libra
e fai doce o que nos está sabendo amargo.
O remedio alto e raro,
ti mostras ás almas o camiño!
Ti, co teu grande valor
na felicidade fas ricos aos outros, Amor,
ti vences, só cos teus consellos santos
as pedras, o veneno e os encantos.

ACTO CUARTO

ESCENA I

CALÍMACO, *só*.

127

Ardo en desexo de saber o que eses dous andan facendo. E posíbel que volva a ver a Ligurio? Xa pasan das once da noite. Son as doce! Que angustia pasei, e paso aínda! Canta verdade é que a sorte e a natureza se igualan na balanza: non acontece un ben sen que á volta surxa un mal. Canto máis acrecenta a miña esperanza, tanto máis medra o temor. Pobre de min! Será posíbel que eu poida vivir con maiores afáns e máis perturbado que por estes temores e esperanzas? Son unha nave zarandeada por dous ventos contrarios que treme máis canto máis perto está do porto. A simplicidade de Mícer Nicia faime ter esperanzas, pero a prudencia e dureza de Lucrecia fanme desesperar. Ai de min, que non encontro descanso en ningures! Ás veces intento vencerme a min mesmo, reprochándome este meu furor, e dígome: —Que estás facendo? Estás tolo? Cando o consigas, que vas facer? Entón comprenderás o teu erro, arrependeraste de todas as fatigas e pensamentos que tiveches. Non sabes o pouco que se obtén das cousas que o home desexa, en comparación co que esperaba encontrar? E aínda hai máis: o peor que che pode pasar é morreres e ires ao inferno. Cantos outros morreron! Cantos homes de ben están no inferno! Tamén ti vas ter a vergoña de ir alí? Faille cara á túa sorte. Foxe do mal e, se non podes fuxir, supórtao como un home. Non te acovardes nin te envilezas como unha muller—. E así cobro forzas, mais por pouco tempo, porque por todos lados me asalta tanto desexo de estar con ela, polo menos unha vez, que me sinto transtornado de pés a cabeza. As pernas trémense, as tripas revólvense, o corazón saísese do peito, os brazos caen, a lingua fica muda, os ollos entúrbanse, a cabeza dáme voltas. Se encontrase a Ligurio, polo menos tería con quen desfogarme. Mais aí vén cara a min a toda présa. O seu relato fíxome vivir aínda un pouco máis ou morrer ao momento.

ESCENA II

Ligurio, Calímaco.

LIGURIO

Nunca tiven tantas ganas de encontrar a Calímaco e nunca, tampouco, me custou tanto dar con el. Se lle trouxese máis noticias, teríao atopado á primeira. Fun á súa casa, á Praza, ao Mercado, ao Banco dos Spini, ao Comercio dos Tornaquinci... e non o encontrei. Estes namorados teñen lume vivo baixo os pés e non poden parar quietos.

CALÍMACO

Que fago eu, chamareino? Parece que vén contento: Oh, Ligurio! Ligurio!

LIGURIO

Calímaco, onde andabas?

CALÍMACO

Que noticias hai?

LIGURIO

Boas.

CALÍMACO

Boas de verdade?

LIGURIO

Óptimas.

CALÍMACO

Lucrecia está de acordo?

LIGURIO

Está.

CALÍMACO

E o crego fixo o necesario?

LIGURIO

Fixo.

CALÍMACO

O, bendito padre! Rezarei sempre a Deus por el.

LIGURIO

Esa é boa! Como se Deus atendese igual aos maus que aos bons! O padre quererá algo máis que rezos!

CALÍMACO

Que quere?

LIGURIO

Diñeiro!

CALÍMACO

Dareillo. Canto lle prometeche?

LIGURIO

Trescentos ducados.

CALÍMACO

Ben feito.

LIGURIO

O avogado soltou xa vintecinco.

CALÍMACO

Como foi?

LIGURIO

Abóndache con que os soltase.

CALÍMACO

A nai de Lucrecia, que fixo?

LIGURIO

Case todo. Cando soubo que a súa menina ía ter esta boa noite sen pecado, non deixou de rogar, mandar e animar a Lucrecia até levala onde o padre, e este obrou de tal modo que ela consentiu.

CALÍMACO

Oh, meu Deus! Que fixen eu para merecer tanto ben? Vou morrer de alegría.

LIGURIO

(Á parte.)

Que xente esta! Ou por alegría ou por desesperación, este quere morrer de todos os xeitos. Tes a menciña a punto?

CALÍMACO

Teño.

LIGURIO

Que lle vas mandar?

CALÍMACO

Un vaso de viño con mel, que, ademais de sentar ben no estómago, alegra a cabeza...
Ai de min! Ai, ai, ai de min! Estou perdido!

LIGURIO

Que tes? Que pasa?

CALÍMACO

Que non hai remedio...

LIGURIO

Que demo che entrou?

CALÍMACO

Que non hai solución, que non teño saída!

LIGURIO

130 Por que? Non mo vas dicer? Quita as mans da cara!

CALÍMACO

Non sabes que lle dixen a Mícer Nicia que ti, el, Siro e mais eu colleríamos a calquera para encamalo coa súa muller?

LIGURIO

E que importa?

CALÍMACO

Como, que importa? Se eu vou convosco, non poderei ser o que collamos. E se non vou, saberase o engano.

LIGURIO

Tes razón, pero non hai algunha solución?

CALÍMACO

Non creo.

LIGURIO

Si, si que hai.

CALÍMACO

Cal?

LIGURIO

Teño que pensar un pouco.

CALÍMACO

Levámola clara. Estou fresco se te pos a pensar agora!

LIGURIO

Xa o teño.

CALÍMACO

Que cousa?

LIGURIO

Farei que o frade, que axudou até agora, faga o resto.

CALÍMACO

De que maneira?

LIGURIO

Temos de disfarzarnos todos. Eu farei que el se disfarce: trocará a voz, o rostro, o hábito, e direi ao avogado que es ti. El tragará.

CALÍMACO

Boa idea. E eu que farei?

LIGURIO

Procura poñerte encima un manto e, cun laúde na man, sairás da esquina da súa casa, cantando unha canciónciña.

CALÍMACO

A cara descuberta?

LIGURIO

Claro, porque se levases máscara, entraría en sospeitas.

CALÍMACO

Coñecerame.

LIGURIO

Non o fará: porque quero que desfigures a cara, abras, saques ou torzas a boca, cerres un ollo... Proba un pouco.

CALÍMACO

Fago así?

LIGURIO

Non.

CALÍMACO

Así?

LIGURIO

Non abonda.

CALÍMACO

Deste xeito?

LIGURIO

Iso, iso, gárdao na memoria: teño un nariz postizo. Quero que o poñas.

CALÍMACO

Está ben. Que pasará despois?

LIGURIO

Cando ti aparezas pola esquina, nós estaremos alí, quitámosche o laúde, agarrámoste, zarandeámoste, levámoste á casa e metémoste na cama... O resto corre da túa conta.

CALÍMACO

O difícil é chegar até aí.

LIGURIO

Até aí chegarás. Pero facer que poidas volver depende de ti e non de nós.

CALÍMACO

Como dis?

LIGURIO

Que a consigas esta noite, e que antes de partir te deas a coñecer. Descúbrelle o engano, demóstralle o teu amor, dille o moito que a queres, e como, sen infamia, pode ser a túa amiga ou, con grande deshonra, a túa inimiga. É imposible que non estea de acordo contigo e consinta que esta noite sexa a última.

CALÍMACO

Cres iso?

LIGURIO

Estou convencido. Pero non perdamos máis tempo: xa son as dúas. Chama a Siro, manda a menciña a Mícer Nicia e agárdame na túa casa. Eu vou polo padre, fareino disfarzarse e traereino aquí. Despois veremos o avogado e faremos todo o demais.

CALÍMACO

Tes razón. Vai axiña.

ESCENA III

CALÍMACO, *só*.

Siro!

SIRO

Señor!

CALÍMACO

Ven aquí!

SIRO

Aquí estou.

CALÍMACO

Colle o vaso de prata que hai dentro do armario do meu cuarto, cúbreo cun pano e traimo aquí con coidado de que non se derrame polo camiño.

SIRO

Agora mesmo.

CALÍMACO

Leva dez anos comigo e sempre me serviu fielmente. Creo que agora tamén podo confiar nel porque, aínda que non lle dixen nada deste engano, xa o cheira, que é listo de abondo, e, polo que vexo, vaise afacendo.

SIRO

Aquí está.

CALÍMACO

Moi ben. Vai á casa de Mícer Nicia e dille que esta é a medicina que debe tomar a muller xusto despois de cear, e canto antes o faga, mellor. Dille tamén que estaremos na esquina á hora, que farei por ser puntual. Bule!

SIRO

Xa vou.

CALÍMACO

Escoita: se quere que o agardes, faino e ven con el. Se non quere, voltas aquí unha vez entregada a menciña e dado o recado.

SIRO

Si, señor.

ESCENA IV

CALÍMACO, *só*.

Espero que Ligurio regrese co frade. Canta verdade é que o que espera desespera. Cada hora que pasa adelgazo dez libras, pensando onde estou agora e onde podo estar dentro de dúas máis, co temor de que apareza calquera cousa que interrompa o meu plan. De ser así, esta será a última noite da miña vida, porque me tiro ao Arno ou me aforco, ou me tiro pola xanela, ou me cravo un coitelo diante da súa porta. Calquera cousa con tal de non seguir vivo. Pero, aquel non é Ligurio? O mesmo, que vén cun tipo que parece corcovado! E coxo! Seguro que é o frade disfrazado. Oh, os frades! Coñeces un e xa coñeces a todos. E quen será aquel que se lles vai achegando? Debe ser Siro, que xa terá feito o recado. É el mesmo. Agardarei aquí por eles.

ESCENA V

Siro, Ligurio, Frade disfrazado, Calímaco.

134

SIRO

Quen vén contigo, Ligurio?

LIGURIO

Un home de ben.

SIRO

E logo, é coxo ou disimula?

LIGURIO

Mira para outro lado!

SIRO

Pois tenche cara de ser un bon trampulleiro!

LIGURIO

Veña, cala que xa estás amolando. Onde está Calímaco?

CALÍMACO

Aquí estou. Boas-vindas!

LIGURIO

Calímaco. Avisa a este gracioso de Siro que xa dixo demasiadas tonterías.

CALÍMACO

Siro, ven aquí e escoita. Esta noite farás todo o que che diga Ligurio, e ten en conta que é como se cho dixese eu. Todo o que vexas, escoites ou ouvas deberás gardalo en segredo se en algo estimas os meus asuntos, a miña honra, a miña vida... e a túa seguridade.

SIRO

Así farei.

CALÍMACO

Deche o vaso ao avogado?

SIRO

Dei, señor.

CALÍMACO

E que dixo?

SIRO

Que arranxaría todo inmediatamente.

FREI TIMOTEU

É este Calímaco?

CALÍMACO

Son, para serviros. O prometido é débeda e vós podedes dispor de min e de toda a miña fortuna como se fose vosa. 135

FREI TIMOTEU

Ben sei, e créovolo. E estou disposto a facer por ti o que non faría por ninguén no mundo.

CALÍMACO

Non perderedes o tempo.

FREI TIMOTEU

Abonda co voso agradecimento.

LIGURIO

Deixemos as cerimoniais. Nós, Siro e mais eu, iremos disfrazarnos. Ti, Calímaco, acompañanos para poder ultimar detalles do teu asunto. O crego agardará aquí, nós volveremos axiña e iremos procurar a Mícer Nicia.

CALÍMACO

Tes razón. Imos.

FREI TIMOTEU

Agardo.

ESCENA VI

FREI TIMOTEU, *só, disfrazado.*

Ben din os que aseguran que as más compañías levan os homes á forza, e moitas veces un acaba mal tanto por ser demasiado bon e sinxelo, como por ser demasiado ruín. Deus sabe que eu non pensaba facer mal a ninguén. Eu estaba na miña celda, dicía os meus oficios, entretíñame cos meus fregueses. E nisto aparece o demo de Ligurio, que me fixo meter un dedo nun pecado, onde metín despois o brazo e o corpo inteiro, que non sei aínda onde me vai levar. Sen embargo tranquilízame saber que, cando unha cousa compromete a moitos, todos eles teñen que ser igualmente prudentes. Pero aí volven Ligurio e o criado ese.

ESCENA VII

Frei Timoteu, Ligurio, Siro.

136

FREI TIMOTEU

Benvindos e ben tornados sexades!

LIGURIO

Estamos ben así?

FREI TIMOTEU

Moi ben.

LIGURIO

Aínda falta o doutor. Vaíamos á súa casa, que son máis das tres. Veña!

SIRO

Quen abre a porta? Será o criado?

LIGURIO

Non: é el. *(Ri.)*

SIRO

Ti riste?

LIGURIO

E como non vou rir? Leva unha mantiña que non lle chega ao cu. E que demos leva na cabeza? Parece un deses mouchos de cóengos, con algo de espadachín. *(Ri.)* E rosma non sei que. Poñámonos á parte e ouviremos algunha angueira da súa muller.

ESCENA VIII

MÍCER NICIA, *disfarzado*.

Cantos reparos non puxo a toliña esta! Mandou as criadas á casa da nai e o criado á aldea. Isto é digno de aprecio. Pero o que xa non me gusta é que antes de meterse na cama andase con tanta mixiricada: —Non quero... Como vou facer? Que me mandades facer? Ai miña nai!... —E se a nai non lle cantase as corenta, ela non se metía na cama. Que o demo a leve! A min góstanme as mulleres difíceis, pero non tanto. Que me rompeu a cabeza, miolo de gata! E logo ela, se lle dicesen —Que aforquen a muller máis sensata de Florencia! —contestaría: —Pero que fixen eu? —Teño confianza en que a Pascua entre en Arezzo, e antes de que o xogo remate, poderei dicir como Monna Ghinga: —Vino con estas mans —Mira que estou ben. Quen me recoñecería? Parezo máis alto, máis novo, máis esguío. Estou seguro de que non

habería muller que me cobrase por compartir a cama. Pero onde vou encontrar a eses?

ESCENA IX

Ligurio, Mícer Nicia, Frade disfrazado, Siro.

LIGURIO

Boa noite, Mícer!

MÍCER NICIA

(Asustado.)

Oh, eh, eh!

LIGURIO

Non teñades medo, que somos nós.

MÍCER NICIA

Oh, estades todos aquí! Se non chego a recoñecervos axiña, daríavos con este estoque o máis atinado que puidese. Es ti Ligurio? E ti Siro? E aqueloutro o mestre? Ah!

LIGURIO

Xa, Mícer, xa.

MÍCER NICIA

Vaites! Oh! Está tan ben disfrazado que non o recoñecería nin Ven-p'ra-acó¹³.

LIGURIO

Fíxenlle meter dúas noces na boca, para que non lle recoñezan a voz.

MÍCER NICIA

Serás ignorante!

LIGURIO

E logo?

MÍCER NICIA

Por que non mo dixeche antes? Tería posto eu tamén outras dúas, que a min si me importa que non me recoñezan pola fala!

LIGURIO

Tomade, metede isto na boca.

¹³ Alcume dun famoso carcereiro florentino que debía ser moi hábil identificando ladróns.

MÍCER NICIA

O que?

LIGURIO

Unha bola de cera.

MÍCER NICIA

Trai acá... ca, puf, ca, co, co, cu, cu, spuf... Así te coma un raio, pedazo de mamón!

LIGURIO

Perdoade, que vos dei unha equivocada, sen darme conta.

MÍCER NICIA

Puf, puf... De que, que, que era?

LIGURIO

De ricino¹⁴.

MÍCER NICIA

Maldita sexa! Puf, puf... Mestre, non dices nada?

FREI TIMOTEU

Ligurio fíxome enfadar.

MÍCER NICIA

Oh! Disimulades moi ben a voz.

LIGURIO

Non perdamos máis tempo aquí. Eu serei o capitán e dispoirei o exército para o combate. No corno da dereita¹⁵ que se poña Calímaco, no esquerdo eu e entre os dous cornos irá o doutor. Siro ficará na retaguarda para prestar axuda ao flanco máis débil. A contraseña será San Cornelio¹⁶.

MÍCER NICIA

Quen é San Cornelio?

LIGURIO

O santo máis venerado na Franza. Veña, botemos unha ollada a este lado. Escoitade, sinto un laúde.

MÍCER NICIA

Si que é. Que facemos?

¹⁴ No orixinal aparece aloe, substancia resinosa e amarga.

¹⁵ Alusión aos cornos como forma de avanzar militarmente e, en dobre sentido, a Mícer Nicia.

¹⁶ No orixinal San Cuccu, do francés *cocu*, cornudo, outra das ironías contra os franceses.

LIGURIO

Podemos mandar un explorador para averiguar quen é, e, segundo nos diga, así faremos.

MÍCER NICIA

Quen irá?

LIGURIO

Vai ti, Siro. Xa sabes o que cómpre facer. Considera, examina, volve axiña e cóntanos.

SIRO

Vou. (*Vaise.*)

MÍCER NICIA

Eu non quería que metésemos a pata, que fose calquera vello débil ou doente e que tivéssemos que repetir o xogo mañá pola noite.

LIGURIO

Non vos preocupedes. Siro é home de fiar. Velaí vén. Que encontrache, Siro?

SIRO

O máis fermoso mozote que poidades imaxinar! Non creo que teña aínda vintecinco anos e vén só, envolto nunha humilde capa, tocando un laúde.

MÍCER NICIA

Se dis a verdade, ese é o adecuado; pero mira que se non é verdade, morderás o pó!

SIRO

O que dixen é a pura verdade.

LIGURIO

Esperemos que chegue á esquina e lanzarémonos sobre el.

MÍCER NICIA

Vinde para acó, mestre, que pareceades un boneco de pau. Aquí está.

CALÍMACO

(*Cantando.*)

Que o demo se che meta na cama
xa que non podo meterme eu!

LIGURIO

Alto aí. Dáme o laúde.

CALÍMACO

Ai de min! Pero que pasa?

MÍCER NICIA

Xa o verás. Tápallo a cabeza, amordázao!

LIGURIO

140 Dálle unhas cantas voltas!

MÍCER NICIA

Outra volta máis! Outra, outra máis! Metédeo na casa!

FREI TIMOTEU

Mícer Nicia, eu vou descansar, que me doe a cabeza a morrer. E se non precisades de min, non volverei até a mañá.

MÍCER NICIA

Si, mestre, non volvades; nós podemos arranxarnos sós.

ESCENA X

FREI TIMOTEU, *só*.

Metéronse na casa e eu vou para o convento. E vós, espectadores, non nos censuredes: porque esta noite ninguén durmirá e, por iso, os Actos non interromperán a acción¹⁷. Eu direi os oficios. Ligurio e Siro cearán, que hoxe non probaron bocado; o doutor paseará de habitación en habitación para que todo vaia ben. Calímaco e madonna Lucrecia non durmirán, porque... se el fose eu e vós ela, tampouco durmiríamos.

¹⁷ Dobre sentido malicioso das palabras.

CANCIÓN

Oh doces e santas noites
nocturnas horas e quedas
que acompañades aos ávidos amantes!

141

En vós se xuntan tantas
ledicias, que só vós capaces sodes
de dar felicidade ás almas.
Vós, o xusto premio dades
ás amantes multitudes
polas súas longas penas;
vós facedes, oh horas felices!,
a todo peito frío arder en lume.

ACTO QUINTO

ESCENA I

142

FREI TIMOTEU, *só*.

Non puiden pegar ollo en toda a noite das ganas que teño de saber como fixeron Calímaco e os outros. Así que decidín matar o tempo en varias cousas: recei maitines, lin unha vida dos Santos Padres, fun á igrexa e acendín unha vela que estaba apagada, cambiei o veu a unha Virxe miragreira. Cantas veces non lles dixen a estes frades que a teñan en condicións! E despois se asombran de que a devoción decaía. Lembro que antes había quiñentos exvotos, e hoxe non pasan de vinte. A culpa é nosa, que non lles soubemos manter a reputación. Antes, nós mesmos soíamos ir, cada noite despois de completas, en procesión e cantábamoslle cada sábado os laúdes. Tamén nós mesmos nos encomendábamos, para que se visen exvotos novos, e aconsellábamos en confesión aos homes e ás mulleres que tamén os fixesen. Agora xa non se fai nada disto, e despois asombrámonos de que as cousas se enfríen. Que pouco cerebro teñen estes fradiños! Pero sinto un grande balbordo na casa de Mícer Nícia. Iso mesmo, abofé. Veñen fóra co prisioneiro. Chego xusto a tempo. Parece que aproveitaron até a última gota: xa apunta a alba. Vou ficar a ouvir o que digan sen que me vexan.

ESCENA II

Mícer Nícia, Calímaco, Ligurio, Siro.

MÍCER NICIA

Píllao ti por ese lado e eu por este: e ti Siro, agárrao polos baixos, do manto.

CALÍMACO

Non me manquedes!

LIGURIO

Non teñas medo. Vaite.

MÍCER NICIA

Abonda xa.

LIGURIO

Tendes razón, deixémolo marchar. Deámoslle un par de voltas para que non saiba de onde saíu. Vírao, Siro!

SIRO

Xa está.

MÍCER NICIA

Outra volta máis!

SIRO

Feito!

CALÍMACO

E o meu laúde?

LIGURIO

Vaite, larchán, vaite! Se che sinto unha palabra, rabízoche o pescozo!

MÍCER NICIA

Liscou. Vaiamos cambiarnos. Non saiamos á vez, para que non se note que pasamos todos a noite en vela.

LIGURIO

Tendes razón.

MÍCER NICIA

Ide con Siro á procura do mestre Calímaco e dicídlle que todo saíu ben.

LIGURIO

Que podemos dicir nós? Non vimos nada. Ben sabedes vós que, cando chegamos á vosa casa, metémonos na bodega a beber. Vós e a vosa sogra ficastes con el e non vos vimos máis até o de agora, cando nos chamastes para botalo fóra.

MÍCER NICIA

Verdade é. Oh! Contareivos o mellor do asunto! A miña muller estaba na cama ás escuras. Sóstrata agardaba por min xunto ao lume. Eu cheguei co rapazolo e, para que nada fallase, leveino a unha despensa que teño na sala, onde había un algo de lume medio apagado, que daba un pouco de luz, de modo que el non podía verme a cara.

LIGURIO

Moi listo.

MÍCER NICIA

Fixeno espir. El negábase. Entón volvinme como un can raiboso, así que nun segundo quitou a roupa e ficou nu. Era feo de cara. Tiña un narizón e a boca torcida. Pero non vistes que carnes! Brancas, suaves, macizas, e doutras cousas, para que falar.

LIGURIO

Pois non falemos. Tampouco precisábadese velo todo...

MÍCER NICIA

Pero que dis? Despois de meter as mans na masa, haberá que chegar ao fondo. Era mellor ver se estaba san: que pasaría se tivese bubas, onde iría a parar eu? Eh? Falar é moi fácil!

LIGURIO

Outra vez tendes razón.

MÍCER NICIA

Cando vin que estaba san, arrasteino e ás escuras leveino até a habitación: metino na cama e, antes de marchar, quixen tocar coa man como andaba a cousa, que non acostumo a que me dean gato por lebre.

LIGURIO

Con tanta prudencia manexades a cousa!

MÍCER NICIA

Unha vez tiven tocado e sentido cada cousa, saín da habitación, fechei a porta e fun coa miña sogra que estaba xunto ao lume. Alí estivemos parolando toda a noite.

LIGURIO

E sobre que estiveses parolando?

MÍCER NICIA

Da parva de Lucrecia e de canto mellor tería sido, sen tanta mixiricada, ter cedido ao principio. Despois falamos do cativo, que xa me parece telo nos brazos, o pica-riño! Até que sentín dar as trece horas e, co temor de que o día nos sorprendese, fun á habitación. Creríades que non daba levantado a aquel larchán da cama?

LIGURIO

Créovolo ben!

MÍCER NICIA

Colléralle gosto! Pero ao final ergueu, chameivos e botámolo fóra.

LIGURIO

Así que todo foi ben.

MÍCER NICIA

Que dirías ti que me dá pena?

LIGURIO

Que?

MÍCER NICIA

Pois dese pobre rapaz, que vai morrer tan xoven e pagar tan cara esta noite.

LIGURIO

Oh! Non tendes máis en que pensar! Que se apañe!

MÍCER NICIA

Tes razón. Pero xa me tarda encontrar ao mestre Calímaco e celebralo con el.

LIGURIO

Sairá dentro dun pouco. Pero xa é de día: nós iremos cambiarnos. Vós que faredes?

MÍCER NICIA

Tamén eu irei á casa a poñer mellores roupas. Farei que a muller se levante e se lave, e que veña á igrexa para que se purifique. Querería que vós e Calímaco fósedes tamén alí para falarmos co frade e agradecerlle con unha recompensa o ben que nos fixo.

LIGURIO

Unha vez máis tendes razón. Así faremos.

ESCENA III

FREI TIMOTEU, *só*.

Ouvín todo o que dixeron e compráceme, tendo en conta a estupidez do doutor. Pero a conclusión é o que máis me gostou. Así que, como teñen intención de vir buscarme, será mellor que me vaia e os agarde na igrexa, onde a miña mercadoría é máis valiosa. Pero quen sai daquela casa? Paréceme Ligurio e con el debe estar Calímaco. Non quero que me vexan, polo que xa dixen. Ademais, aínda que non veñan procurarme, sempre estou a tempo de saírlles ao paso.

ESCENA IV

Calímaco, Ligurio.

CALÍMACO

Como xa che dixen, querido Ligurio, non acouguei até as nove, pois aínda que gozaba moito, non me parecía correcto. Pero despois de darme a coñecer e de dicerlle canto a amaba e que facilmente, pola simplicidade do marido, podíamos chegar a ser felices sen deshonra ningunha, prometínlle que a tomaría por esposa se algunha vez Deus o levaba. E como ela, ademais destas razóns, gostou da diferenza entre deitarse comigo a facelo con Nicia, dos beixos dun amante novo en comparación con un marido vello, despois dalgúns suspiros dixo: «Se a túa astucia, a estupidez do meu marido, a lixeireza da miña nai e a avaricia do meu confesor me levaron a facer algo

que por min mesma nunca tería feito, quero pensar que todo isto provén dunha divina vontade que así o dispuxo, e non vou ser eu quen rexeite o que o ceu me ten reservado. Por iso, eu tómate por señor, patrón e guía. Serás o meu pai, o meu defensor e todo o meu ben. E o que o meu marido quixo para unha noite, eu queroo para sempre. Así que ti te farás o seu compadre e virás esta mañá á igrexa e despois a xantar connosco. Ti decidirás cando entras e saes, e poderemos estar xuntos en calquera momento sen despertar sospeitas». Eu, ouvindo estas palabras, morría de gosto. Non podía responder nin a mínima parte do que me tería gostado. Tanto que me considero o home máis feliz e contento que existiu xamais no mundo, e, se esta felicidade non se acaba pola morte ou polo tempo, serei máis ditoso que os máis ditosos, máis santo que os santos.

LIGURIO

Alégrome da túa felicidade e de que todo acabase como eu che anunciei. Pero, que facemos agora?

CALÍMACO

Imos cara á igrexa, porque lle prometín estar alí, onde irá ela, a súa nai e o doutor.

LIGURIO

Sinto ruído na súa porta. Son elas que saen e o doutor vai detrás.

CALÍMACO

Tiremos para a igrexa, e agardaremos alí.

ESCENA V

Mícer Nicia, Lucrecia, Sóstrata.

MÍCER NICIA

Lucrecia, penso que hai que facer as cousas ben, con temor de Deus e non ás tolas.

LUCRECIA

Que máis hai que facer agora?

MÍCER NICIA

Mira como contesta. Mesmo parece un galo!

SÓSTRATA

Non vos sorprendades. Está un pouco alterada.

LUCRECIA

Que queredes dicir?

MÍCER NICIA

Digo que é mellor que me adiante a falar co frade, e dicerlle que saia ao teu encontro na porta da igrexa para introducirte no santuario, porque esta mañá mesmamente parece que renaceses.

LUCRECIA

Veña, e non bulides?

MÍCER NICIA

Estades moi ardorosa esta mañá! Onte en cambio parecíades meio morta.

LUCRECIA

Gracias a vós!

SÓSTRATA

Ide procurar o frade. Pero non é necesario, el xa está na porta da igrexa.

MÍCER NICIA

É certo.

ESCENA VI

Frei Timoteu, Mícer Nicia, Lucrecia, Calímaco, Ligurio, Sóstrata.

FREI TIMOTEU

Saio porque Calímaco e Ligurio me dixeron que o doutor e as damas viñan para aquí.

MÍCER NICIA

Bona dies, padre!

FREI TIMOTEU

Sede benvidos e bon proveito vos faga, miña señora, que deus vos conceda un fermoso fillo varón!

LUCRECIA

Deus o queira!

FREI TIMOTEU

Seguro que quereá.

MÍCER NICIA

Os que están na igrexa non son Ligurio e o mestre Calímaco?

FREI TIMOTEU

Son, Mícer, son.

MÍCER NICIA

Chamádeos aí.

FREI TIMOTEU

Vinde para acó!

CALÍMACO

Deus vos garde.

MÍCER NICIA

Mestre, dádelles a man á miña esposa.

CALÍMACO

Con moito gosto.

MÍCER NICIA

Lucrecia, este é o home ao que debemos o báculo da nosa vellice.

LUCRECIA

En moita estima o teño e quero que sexa o noso compadre.

MÍCER NICIA

Oh, bendita sexas! E quero que el e Ligurio veñan esta mañá xantar connosco.

LUCRECIA

Pois claro que si.

MÍCER NICIA

Ademais voulles dar a chave da habitación de abaixo, a que dá á galería, para que veñan cando queiran, pois, como non teñen muller que os coiden, viven como as bestas.

CALÍMACO

Acepto, e usareina á vontade.

FREI TIMOTEU

E tamén eu terei diñeiro para as miñas esmolos?

MÍCER NICIA

Xa sabedes, domine, que hoxe mesmo volo mandarei.

LIGURIO

De Siro ninguén se lembra?

MÍCER NICIA

Que pida por esa boca, que todo o que teño é seu. Ti, Lucrecia, cantas moedas tes para dar ao padre que te purifique?

LUCRECIA

Dádelle dez!

MÍCER NICIA

Arruinádesme!

149

FREI TIMOTEU

Vós, miña señora Sóstrata, pareceades rexuvenecida.

SÓSTRATA

E como non, con tanta alegría?

FREI TIMOTEU

Veña, vaíamos á igrexa a dicir as oracións pertinentes. Despois do oficio, podedes ir comer á casa. E vós, espectadores, non agardedes que saíamos: a misa é longa e eu ficarei na igrexa. Eles marcharán pola porta de atrás. Saúde!

FIN

04.5. «Arredor da *Mandrágora* de Machiavelli», Franciso Pillado e Luísa Villalta

Artigo publicado orixinalmente en *Viceversa. Revista galega de tradución*, número 5. 1999, pp. 139-142.

A mandrágora de Machiavelli (1518) é a primeira obra teatral europea que combina satisfactoriamente a construción dos personaxes de carne e óso e na que a sátira, dirixida principalmente contra a burguesía e a Igrexa, se manifesta nun diálogo que aínda hoxe ten vixencia. *A mandrágora* é unha obra sorprendentemente independente de calquera fonte clásica específica.

John R. Hale

Cando dúas persoas non profesionais da tradución conflúen no traballo común de afrontar un texto como *A mandrágora*, teñen que estar animadas basicamente por dúas razóns: ou ben reciben o encargo por parte dunha editorial ou ben emprenden tal traballo polo mero interese que o texto esperta neles. No noso caso, aínda que a segunda destas motivacións foi moi anterior no tempo á primeira, o impulso definitivo debeuse ó proxecto de Edicións Laiovento de incorporar ó patrimonio cultural galego obras dramáticas universais de tódolos tempos, como é o caso da tradución do *Fausto* de Goethe, o *Henrique IV* de Pirandello ou o *Arturo Uí* de Bertolt Brecht.

Non obstante, como dixemos, o texto xustificaba o esforzo por si mesmo. *A mandrágora*, escrita por Niccolo Machiavelli en 1518 durante o seu exilio por razóns políticas, resulta ser algo máis ca un «divertimento en tempos tristes» por canto parece máis ben unha especie de aplicación irónica das ideas básicas que desenvolve na súa obra máis famosa, *Il príncipe*, fundamental achega á cultura occidental. A pesar da distancia no tempo que nos separa ós e ás lectoras e espectadoras actuais, esta obra posúe unha vigorosísima vixencia expresiva. Por un lado, a configuración dos caracteres demostra unha grande mestría teatral xa que o autor, sen caer nos socorridos tipos de farsa, ofrécenos completísimos retratos psicolóxicos trazados con moi poucos elementos. E por outro a acción, feitas as salvidades dunha intriga moi conectada cos aspectos máis definidores das circunstancias socio-históricas do seu tempo, transcorre con unha enorme axilidade e frescura facilmente extrapolábel a calquera época, canto máis á nosa tan contradictoria na que conviven os máis evoluídos e sofisticados logros científicos co máis persistente primitivismo da conducta humana.

Alén da propia obra, animounos á súa elección contribuír á desmitificación dun Niccolo Machiavelli mal comprendido e reducido ós aspectos máis perversos da súa teoría política en detrimento da dimensión artística, reflexiva e de excepcional penetración psicolóxica no contexto cultural que lle tocou vivir. A pesar do xénero cómico e a súa aparente inxenuidade, esta obra non é tan intrascendente como poida

parecer, xa que responde á plena madurez do seu autor, nun momento de exilio e desencanto no que se serve do teatro para mostrar, se se nos permite inclusive o reduccionismo aludido, o ‘maquiavelismo’ consubstancial á condición humana.

152

Tendo como horizonte as devanditas consideracións respecto do significado global da obra, á hora de traducir propuxémonos fundamentalmente dous obxectivos. O primeiro, de índole socio-cultural, consistiu en permitir que a obra, sen abandonar para nada o seu afincamento na época e ambiente renacentista se fixese o máis próxima posíbel á inmediatez lingüística e cultural. Cumprimos así de paso coa finalidade editorial da tradución que, como dixemos, se propuña basicamente a inserción desta obra paradigmática no sistema cultural galego, tendo en conta que as repercusións deste obxectivo non son meramente teóricas senón tamén prácticas na medida en que en todo momento procuramos desenvolve-la expresividade actual da obra coa mínima dose posíbel da proverbial e inevitábel «traizón» ás fontes.

O segundo obxectivo, lóxica consecuencia do primeiro, cifrouse en acadar-la máxima credibilidade funcional para a representación do texto na escena. En definitiva, a fidelidade a que compromete o respecto a todo texto obrigounos así mesmo a ofrecela de xeito que proporcionase o seu goce tanto a lectores e lectoras como a intérpretes e público. Conscientes de que non existe un punto onde a tradución devén versión, consideramos que nos situámo-lo suficiente preto do orixinal como tradutores sen por iso ata-las mans a todo aquilo que dese como resultado un «novo texto» plausíbel e comunicábel en escena no noso contexto cultural.

Cómpre agora falarmos daqueles procedementos que consideramos máis salientables ou cando menos dos que somos máis conscientes. Comezaremos por referirnos ó plano dos personaxes. Fóra xa das inexcusabeis variacións de rexistros lingüísticos en grande medida proporcionadas polo texto e que nós intensificamos con arranxo ós nosos propios rexistros, parécenos importante xustificar aquí as diferentes solucións dadas ós nomes dos personaxes actuantes e mencionadas ó longo da peza. A respecto das primeiras, as actuantes, decidimos traducir e galeguizar fonética e graficamente os nomes de Callimaco («Calímaco»), Sostrata («Sóstrata»), Frate Timoteo («Frei Timoteu») e Messer Nicia («Mícer Nicia»). Porén, e sen prexuízo do anterior, conservamos en italiano gráfico e fonético nomes que son utilizados tan só de pasada, como o caso de Camillo Calfucci ou a palabra «madonna» que decidimos manter xa que a súa pronunciación esporádica non embafa a fluidez do texto e, polo contrario, contribúe a lembra-la procedencia italiana do mesmo. Por suposto mantemos tamén decididamente o nome do autor Niccolo Machiavelli sen acomodarnos ás solucións portuguesa (Maquiavel) ou española (Maquiavelo) xa non por unha simple cor ambiental, senón por coherencia con tantos outros nomes da cultura europea (William Shakespeare, Eugène Ionesco etc.) e a pesar do posíbel risco edito-

rial que evitaría o inmediato recoñecemento do autor por presión da fórmula habitual na cultura dominante.

No que atinxe a códigos simbólicos, consideramos moi necesario mante-lo espírito da cultura e época orixinal, mais verténdoos expresivamente nos nosos propios códigos. Imos mencionar algúns dos que consideramos máis significativos. Por exemplo, onde no texto se di «dottore» en alusión a Mícer Nicia, titulado en leis, nós optamos por fórmulas como «letrado», «avogado» ou inclusive «leguleio» segundo a intención máis ou menos irónica da pasaxe. Co mesmo criterio, onde di «grammatica» nós traducimos «latín», xa que o sentido do latín como gramática da lingua romance desapareceu entre nós na mesma medida en que o perdeu calquera outro romance actual.

Parecidos problemas implica a solución de expresións e frases feitas. A modo de exemplo podemos destaca-la palabra «uccellacci», termo despreciativo («paxarolos») que nós adaptamos á nosa variada gama de «argalleiros», «mamarrachos» ou a máis literal «parrulo» etc., tamén segundo o contexto.

Sempre que puidemos, intentamos trasvasar frases feitas ás nosas habituais, prescindindo de traducións literais que mesmo resultarían plausíbeis, como por exemplo «Io son morto» que pasamos á máis coloquial «Desta morro!», ou ben «o falar non ten cancela» por «Tu hai la bocca piena di latte». Mais como non sempre foi posíbel sen excedernos en atribucións, decidimos manter literalmente con explicación en nota a pé de páxina algunha expresión como «Así dixo o sapo ó arado!», xa que se encontra frecuentemente na correspondencia do propio Machiavelli.

Nalgunha outra ocasión, non só mediante nota, senón incorporando unha anotación non existente no orixinal, tratamos de facilita-la comprensión e escenificación dunha expresión afastada de nós no tempo e no espazo. Tal é o caso de «la carrucola di Pisa». «Carrucola» significa «polea» con aplicación figurada a «muller provocativa». Obviamente isto non se entendería se non se insinúa este segundo sentido cun «(Figurando unhas cadeiras no ar)» en anotación, xa que debemos mante-la palabra italiana polo seu parecido co topónimo «Verrucola», monte de Pisa que semella unha verruga, que debemos acompañar tamén cun xesto expresivo «(Figurando un monte)». No resto dos casos que presentaban problemas similares, sempre con aclaración en nota, tratamos de encontra-lo correlato simbólico-cultural máis achegado a nós. Así o carcereiro alcumado «Va'-qua-tu» traducímolos «Ven-p'ra-acó». Onde se menciona o «aloé» connotando «substancia amarga», nós optamos por «rícino» que non precisa máis explicación. Así tamén escollemos «Facenda» por «Grascia», que era unha institución que regulaba o comercio, xa que o sentido en que se utiliza é o de perde-lo diñeiro en beneficio do erario público. Por último, un santo, «San Cuccu», do francés «coccu», «cornudo» (ironía contra os franceses), resolvémolo nun «San Cornelio» que, no contexto da trama, non deixa a menor dúbida.

Non nos queda máis ca unha declaración de fe (confesional) de erros. Ademais de inevitabeis grallas tipográficas (v.g. ¡un «c» de máis no apelido en portada!), houbo erros evitabeis pero que decidimos asumir. Un primeiro erro é aparente. Onde traducimos «Potta di san Puccio!» por «Cona de san Apapucio!» non estamos transexualizando o santo de maneira gratuíta. A aplicación do sexo feminino a un santo ou do masculino a unha Virxe supón unha intensificación groseira e blasfematoria da invocación a tal ser divino e é común en Italia. Un segundo erro, que poderíamos chamar inconsecuente, deriva do noso criterio á hora de traduci-los poemas antepoñendo o efecto fónico á fidelidade lingüística. Así introducimos un castelanizante «gusto» para poder manter a intensiva rima do orixinal («badalucco», «cucco», «visuto», «astuto») e, do mesmo xeito, un inconfesábel «cobra» por «cubra», amparados nunha certa imprecisión desta alternancia vocálica do verbo «cobrir» na práctica coloquial, para podermos manter tamén o mesmo efecto nunha pasaxe similar. Decisión tal vez imprudente (quen nos ía dicir que o habíamos de ter que confesar), mais que, por unha vez, nos permitiu poñer en práctica, sempre en honra de Machiavelli, o famoso fin que xustifica os medios.

04.6. *El representante*, autotraducción ao castelán

En Manuel F. Vieites, *La nueva dramaturgia gallega. Estudio y antología*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, pp. 299-305.

El representante
de
LUÍSA VILLALTA

Texto publicado en el volumen colectivo *Monólogos I*, colección Cadernos da Escola dramática galega, número 85. A Coruña, 1990.

El escenario se repartirá en varios ambientes que se irán iluminando según sea necesario. El primero, un portalón de entrada a un Hotel con su vestíbulo. De la noche surge un hombre impecablemente vestido y peinado, aire de seguridad, ligeramente sobreactuado. Trae en su mano una pequeña maleta. Entra sin prisa silbando una canción.

Buenas tardes, muy buenas... Cómo me miran todos! Me es imposible pasar desapercibido. Confieso que no sé qué hacer, me... me pongo nervioso. Todas esas miradas sobre mí... me pesan. Cómo decir? Es como si hubiese cometido un delito. Eso es!

Pero yo nada hice para que me miren así. Estaré mal acaso? A ver, dónde hay un espejo por aquí? Ah! Allí hay un cartel, eso servirá. (*Se peina con la mano libre. Silva.*) Vaya, vaya, vaya. Muy bien. Este corte de pelo es magnífico. Buen trabajo! Algo caro, pero buen trabajo.

Sin embargo la gente sigue mirando. (*Más seguro ahora que se peinó.*) Es natural. Lo que pasa es que a la gente le gusta mirar: ahí están, sentados, disimulando, haciendo que miran el tiempo, que hablan, que leen el periódico o que esperan el taxi. Bah, disculpas! Están en la gloria: lo que pasa es que les gusta la gente como yo. Observan cómo ando, cómo visto. Les doy ideas, no tardarán mucho en imitarme. Y es que no saben diferenciar la vida real de un escenario, de una pantalla. Vamos a comprobarlo. Ajá! La recepcionista ya me vio y me está esperando. Oh, pero qué muchacha! Si hasta me sonrío. No está mal, no está nada mal. Me parece que ya me reconoció.

Se acerca al mostrador de recepción.

Ejem. Buenas noches. (*Sonríe.*) Hay alguna habitación libre? Ah, bien... (*Duda nervioso un momento.*) Sí, individual... de momento. No, no, una noche nada más... de momento. Ejem. Es que mañana temprano pensaba salir de viaje nuevamente. Una pesadez esto de tener que andar de aquí para allá. (*Coquetea con la recepcionista invisible.*) Usted seguro que se hace cargo, con lo acostumbrada que debe estar a ver gente siempre yendo y viniendo, sí, de un lugar para otro, sin parar. Usted en cambio siempre estará aquí, verdad? En el mismo lugar, como invitando a volver... (*Se queda parado, esperando embelesado la respuesta.*) Ya, de momento.

Y ahora como para sí en confidencia al público.

Ya cayó. Creo que me reconoció. Cómo no se iba [a] dar cuenta? (*Sonríe lenta y seductoramente mientras recibe y firma los papeles.*) Pues sí, sí. Acertó usted. Yo soy... (*Aquí el actor dirá su propio nombre.*) Lo dudaba usted? (*Ríe inocente.*) Qué dice? Que me nota algo diferente? Pues claro. Verás, puedo tutearte, verdad? (*Hace el gesto de una leve caricia en el pómulos de ella.*) Eres tan joven, tan bonita... Es que verás, el maquillaje, las luces, las cámaras —cuando tenemos la suerte de trabajar en el cine— (*Imposta algo la voz.*)..., hacen auténticos milagros. No me crees? Que no? Pues sí. Si yo te contase. En fin, si quieres puedo contarte más tarde..., quiero decir, tomaríamos una copa. Ah, nada, nada, sería un placer para mí. Ah, la habitación, claro. No, no quiero verla. Es que con verte a ti ya me llega. Sí, como no? Aquí está mi carnet.

Vuelve a silbar mientras se retira un poco y se retoca el peinado con una mano. Se arregla la chaqueta habla para sí.

Está en el bote. Lo de ser famoso tiene también sus ventajas, no todo van a ser molestias, gafas de sol para que no te paren, niños señalándote con el dedo. Por lo de pronto, ésta está en el bote. (*Vuelve al mostrador.*)

Ya está? (*De pronto se preocupa.*) Cómo? El nombre? Qué le pasa? Ah, claro, claro. Que este no es...? En fin, es mi nombre, sí, como te lo explicaría? Sabes lo que es un seudónimo? (*Se ríe con dominio de la situación.*) Pues todos los actores tenemos un seudónimo. Bueno, casi todos. Es lo más normal. (*Baja la voz, confidencial.*) Tú, ahora, pasas a ser de la poca gente que sabe el secreto. Profesión? (*Ríe.*) Ah, que chica tan curiosa... Sí, sí, lo que dice ahí es «representante» parece así como más serio. Ya sé, ya sé. Es otra profesión, pero también se le parece, no crees? Actor, representante, qué más da! Total una cuestión burocrática.

Suspira guardándose el carnet y procurando no dejar de sonreír, sin poder ocultar el apuro. Se recompone la figura e imposta nuevamente la voz.

Entonces va? Tomamos esa copa? En mi cuarto? Sí, mejor. Ya, los clientes, la dirección... Pues claro que es mejor. Allí estaré esperando, aunque sea toda la noche. No, no, no avises, yo mismo subo la maleta. Hasta... ahora. (*Oscuro.*)

Se ilumina una cama, la puerta de un armario, una mesa de noche con luz y teléfono. El representante silba mientras arregla alegremente un traje y ordena muestrarios. Se para delante del espejo instalado en la parte interior de la puerta del armario.

Ah, mi querido, afamado y admirado (*Nombre del actor.*). Cuántos años se tarda en conseguir, por fin, una imagen: el pelo, los ojos, sobre todo los ojos. Cuántas miradas se pierden incontroladas hasta conseguir la expresión justa con que poder dominar a una persona, un cliente, incluso un jefe... a las masas. Una mirada con la que nos miren. Lo malo es lo implacable del tiempo. La mirada que se ve a sí misma teñida de decrepitud paulatina, un poco más cada día, que si una cana aquí, una arruga allá. Tanto trabajo, tanto dominio para, al final, terminar por ser dominado. (*Cambia el tono.*) Hablando de dominar... me parece que la chica tarda. Y mañana tengo que madrugar. (*Repasa la agenda que recoge entre los muestrarios.*) A ver. Dos, tres clientes por la mañana. Comer con aquel que me quiere hacer una foto en el restaurante. (*Se ríe exageradamente tumbándose sobre la cama.*) Una foto. Y que se la dedique con el nombre de... (*Nombre del actor.*), y unas frases así como..., cómo decía? Fraternales, algo como: «a mi amigo con el que compartí las mejores escenas de mi vida...» (*Ríe.*) Pobre... (*Nombre del actor.*) Para presumir delante de las chicas, decía.

Se levanta y habla con el espejo.

Pobre... (*Nombre del actor.*) Piénsalo bien. Tu profesión consiste en hacer cosas que en realidad no haces. Esta es una de ellas, estoy seguro de que no te importaría si lo llegases a saber. Total, a ti que más te da? Ya sé que debe ser ingrato esforzarse tanto en aparentar cosas que en realidad no suceden. Debe ser un esfuerzo terrible. Te dejará agotado y sin ganas de hacer nada de verdad. Sin embargo, si lo miras bien, tendrías que estarme agradecido. Yo disfruto de tu fama y las conquistas en realidad son tuyas, pero lo mío es de verdad: yo soy tú, pero de verdad. Miento algo, es cierto, debo admitirlo, pero lo mío no es nada en comparación. Dentro de un momento lo comprobarás: va a subir esa chica, la voy a hacer feliz y ella a mí también. Ella sabe quien soy, después de todo, tuvo mi carnet en la mano, sabe mi edad, el nombre de mis padres, cosa que de ti, quién sabe nada de ti? Por lo demás, quien se sabe todos los papeles, el mío, el tuyo, el de todos nosotros, es el destino.

Vuelve a silbar la misma canción. Se asea y cambia alguna prenda de ropa para aparecer más íntimamente presentable. Se peina y deambula contento por la habitación. De pronto suena el teléfono.

158

Diga?... Ah, eres tú. Aquí me tienes esperando... impacientemente. Querrías creerme si te dijese que desde que entré por aquella puerta y te vi, pensé... Cómo? Qué quieres decir? (*El tono y el gesto evidencian un repentino estupor.*) Cómo podría yo engañarte? A ti? Sí yo soy, bueno, ya sabes, representante, quiero decir actor, ya te dije que... Que soy muy buen actor? En fin, los críticos hablan bien de mí, pero... No comprendo a donde quieres llegar. Mi doble? Mi doble en la televisión? Ah, ya entiendo, será una grabación tal vez, de hace tiempo. No. Qué noticias? Qué están diciendo en la televisión?

Se levanta y enciende el aparato. Se escucha una voz en off: «Como les acabamos de anunciar, el famoso actor... —nombre del actor—, ha muerto hoy de forma repentina en plena representación de El enfermo imaginario, de Molière. Como aconteciera con su ilustre antecesor, el actor iba vestido de amarillo en un desafío personal al secular temor de los actores por este color. En estas imágenes de archivo pueden observar la maestría y dominio...» Baja el volumen de la voz y por fin apaga el aparato. Se lleva a la oreja el auricular que todavía sostiene en su mano. Pausa.

Sí, ya lo he oído. Es una triste noticia (*Pausa tensa.*) No, yo no quería engañar. Discúlpame, pero no quería... Fracasé, ya lo sé. Pero, también el fracasó. En realidad nadie puede llegar a ser tan buen actor como querría. Y es que no se puede llevar a cabo lo que ni siquiera se comienza a hacer. Me escuchas? A lo mejor no es tan importante. Oye, no cuelgues, en realidad yo...

Deja el teléfono, pasea desorientado y se para junto al espejo.

Yo también miento, es cierto. Lo bueno es que no me entristece. Al contrario: se acabó. Esto es una liberación. (*Recompone la figura, igual que al principio, se cambia la chaqueta y mete su ropa en la maleta. Coge de la mesa la agenda y los muestrarios, los rompe y esparce las hojas por la habitación, siempre con elegancia, con concienciación de que lo están mirando. Se dispone a marchar: imposta la voz.*) Esto es todo. Ya no hago nada aquí. Termina mi representación. (*Nombre del actor.*) ... ha muerto y ahora..., ahora por fin me quedaré yo solo. (*Sale.*)

Capítulo 05

Luísa Villalta traducida

159

05.1. Relatos

05.2. *Libro das colunas* (2005)

05.3. Poesía

Escolmas de varios poemarios

Música reservada (1991)

Ruído (1995)

En concreto (2004)

05.1. Relatos

«Diálogo filosófico entre o cigarro e o fume, ou da existencia», tradución ao español de Diego Rodríguez Vila

«Desperta do teu soño...», tradución ao francés de Béatrice Pépin

«Diálogo filosófico entre o cigarro e o fume, ou da existencia»

De *Silêncio, ensaiamos*.

162

INTERLOCUTORES:

O FUMADOR, O CIGARRO, O FUME, O VISITANTE, A DAMA, O CRIADO.

(Unha estancia tranquila. Unha xanela. Unha mesa e algunhas cadeiras. Un home fuma de costas a nós. Un charuto non moi grande. Fume ostensíbel.)

Fume.—Non hai como este pracer de frotar no ar onde un non é senón memoria: unha esencia permanentemente e para sempre a esvaír-se na inmensidade da realidade existente. Ah, segues aí, meu incandescente amigo. Segues, pero por pouco tempo. Non debes preocupar-te. Ao transformares-te en min, non saíras perdendo. E aínda que así fose, perder é a tua condición. Perder e perder-te até non ser máis que a miña memoria, até non ser senón eu, o sangue que te ultrapasa. Podes confiar en min. Nunca te esqueceré, cigarro, o cal significa coñecer-me eu mellor. O que non podo, é evitar sentir compaixón pola tua limitación abocada á destrución. Debes admitir que eu estou nun estado superior de coñecemento.

Cigarro.—Non o creo. Como ben dis, a miña esencia consiste en perder-me, ou o que é o mesmo, en negar-me. E negando-me son moito máis honrado comigo, posto que sei que nada hai fora de min a negar-me, máis honrado do que ti, que tamén te perdes, mantendo a vã esperanza de nunca chegar a perder-te de todo, confundido e anónimo en novas realidades existentes, pasando a ser outras realidades e, portanto, deixando eternamente de ser ti mesmo desde o preciso instante en que surxes, pois xa nese instante te dilúes sen forma, disgregando a tua substancia. Eu, deixando de ser, son máis eu mesmo (pois esa é a miña finalidade) do que ti perdendo-te. Nen sequer podo confiar en que me eternizarei en ti, pois ti tamén estás abocado a deixar de ser nalgún momento. O teu límite xa non é infinito, é só un eco da miña finitude.

(Un home de presenza atronadora irrompe na escena co axóuxere lampeante da súa alegría.)

O Visitante.— Benquerido amigo. Como quer que había tempo que non nos viamos (xa coñeces o meu estilo de vida, sempre de viaxe, pode dicir-se que a miña casa é o mundo), pensei que, antes de emprender de novo unha tourné que me manterá afastado por varios meses desta querida terra natal e dos meus máis caros amigos, non sería má idea estreitar outra vez a tua man (sempre esperando que non sexa a última) e cambiar pareceres, como sempre soemos facer, acerca de canto ocorre no

«Diálogo filosófico entre el cigarro y el humo, o de la existencia»

Traducción ao español de Diego Rodríguez Vila

Universidade de Vigo

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0100-0220>

Diego.Rodriguez.Vila@gmail.com

163

INTERLOCUTORES:

EL FUMADOR, EL CIGARRO, EL HUMO, EL VISITANTE, LA DAMA, EL CRIADO.

(Una estancia tranquila. Una ventana. Una mesa y algunas sillas. Un hombre fuma a espaldas de nosotros. Un charuto no muy grande. Humo ostensible.)

Humo — No hay como este placer de flotar en el aire, donde uno no es más que memoria: una esencia permanentemente y para siempre desvaneciéndose en la inmensidad de la realidad existente. Ah, sigues ahí, incandescente amigo mío. Sigues, pero por poco tiempo. No debes preocuparte. Cuando te transformes en mí, no saldrás perdiendo. Y aunque así fuese, perder es tu condición. Perder y perderte hasta no ser más que mi memoria, hasta no ser sino yo, la sangre que te ultrapasa. Puedes confiar en mí. Nunca te olvidaré, cigarro, lo cual significa conocerme mejor yo. Lo que no puedo es evitar sentir compasión por tu limitación abocada a la destrucción. Debes admitir que estoy en un estado superior de conocimiento.

Cigarro — No lo creo. Como bien dices, mi esencia consiste en perderme, o lo que es lo mismo, en negarme. Y negándome soy mucho más honrado conmigo mismo, puesto que sé que nada hay fuera de mí negándome más honrado que tú, que también te pierdes, manteniendo la vana esperanza de nunca llegar a perderte de todo, confundido y anónimo en nuevas realidades existentes, pasando a ser otras realidades y, por lo tanto, dejando eternamente de ser tú mismo desde el preciso instante en que surges, pues ya en ese instante te diluyes sin forma, disgregando tu sustancia. Yo, dejando de ser, soy más yo mismo (pues tal es mi finalidad) de lo que tú perdiéndote. Ni siquiera puedo confiar en que me eternizaré en ti, pues tú también estás abocado a dejar de ser en algún momento. Tu límite ya no es infinito, es solo un eco de mi finitud.

(Un hombre de presencia atronadora irrumpe en escena con el cascabel deslumbrante de su alegría.)

El Visitante — Estimado amigo. Como quiso ser que haya pasado tiempo desde que no nos veíamos (conoces ya mi estilo de vida, siempre de viaje, puede decirse que mi casa es el mundo), pensé que, antes de emprender de nuevo una *tournee* que me ha de mantener lejos por varios meses de esta querida tierra natal y de mis más caros

mundo, o que, como sabes, é a miña inquietude favorita.

O Fumador.— Poucos son os pareceres que podemos intercambiar, xa que os nosos posicionamentos son tan diferentes que, para facer efectivo ese intercámbio, mais ben deberíamos intercambiar os mundos, o teu e o meu, e esa sería a única e auténtica forma de viaxar que un e outro poderíamos conceber.

O Visitante.— Para ti si sería o único xeito de viaxar, xa que doutro modo te negas en redondo a facé-lo. Non comprendo como podes resistir aquí, día tras día nesta casa, nesta habitación (posto que as outras só as visitas en casos de extrema necesidade) fumando cigarro tras cigarro, padecendo unicamente o clima que ti propio xeras entre as brétemas que proxectas contra esa xanela. Considero, querido amigo, (e non o tomes como unha intromisión) que deberías abandonar esta tua atalaia hermética, este teu buque-faro vixiante e inmóvil, e conceder-te o pracer de gañar espácios a base de i-los conquistando.

O Fumador.— É fermoso e sedutor o teu proxecto. Pero un non pode renunciar ao seu xeito de estar no mundo. O meu é vertical, entanto o teu é horizontal. Eu fico aquí e a realidade ven a min porque non me pode evitar. Deste xeito a miña esencialidade é a reafirmación profunda do meu ser que reincide en si mesmo cada instante que pasa. O teu, en cámbio, é a existencia en estrañamento, que só se coñece a si mesma en canto que avanza e deixa atrás. Creo, contodo, que ti e mais eu movemo-nos exactamente igual: nada. A diferenza consiste en que, mentres ti cres que te moves, e te equivocas, eu cuido que son inmóvil, o que tampouco é certo, posto que hai forzas internas e externas a min que impeden a inmovilidade tan desexada.

O Visitante.— Xa que somos irreconciliabelmente opostos, inútil será considerar quen está en posesión da verdade, posto que esta, segundo a miña opinión, tamén é móvel. Cando falamos parece como se a verdade fose bambeando de ti para min e de min para ti nun abaneo constante. Niso, parece-me, estamos de acordo. O que cabería analizar, entón, é se a verdade fica oculta, permanentemente oculta, através dun contínuo intercámbio de disfarces, que serían os nosos argumentos, ou, como eu mais ben creo, através da interrelación dos nosos pensamentos, vai-se transformando a cada paso, enriquecida e comun ás nosas opostas idiosincrasias. En definitiva, cumpriria, mais ben analisarmos, non xa se ti ou eu estamos mais perto da auténtica natureza das cousas, senón en que medida ti ou eu conseguimos e interpretamos mellor aquilo que nos propomos.

O Fumador.— Que é o mesmo que comprender a auténtica natureza das cousas, pois estas nada son fora de nós mesmos. Por elas coñecemos-nos e, coñecendo-nos, achegamo-nos tamén á súa esencia, onde só nos é dado apreciar os vestixios do noso propio ser.

O Visitante.— Comprendo que así razones, pois, no teu estático (extático?) fumar,

amigos, no sería mala idea estrechar otra vez tu mano (siempre esperando que no sea la última) e intercambiar pareceres, como siempre habituamos hacer, acerca de cuanto ocurre en el mundo, lo cual, como sabes, es mi inquietud favorita.

El Fumador — Pocos son los pareceres que podemos intercambiar, ya que nuestros posicionamientos son tan dispares que, para hacer ese intercambio efectivo, más bien debiéramos intercambiar mundos, el tuyo y el mío, y esa sería la única y auténtica forma de viajar que uno y otro podríamos concebir.

El Visitante — Para ti sí que sería la única manera de viajar, pues de otro modo te niegas en rotundo a hacerlo. No comprendo cómo puedes resistir aquí, día tras día en esta casa, en esta habitación (puesto que las otras solo las visitas en casos de extrema necesidad), fumando cigarro tras cigarro, padeciendo únicamente el clima que tú mismo generas entre las brumas que proyectas contra ese ventanuco. Considero, querido amigo, (y no te lo tomes como una intromisión) que deberías abandonar esta tu atalaya hermética, este tu buque faro vigilante e inmóvil, y concederte el placer de ganar espacios a base de irlos conquistando.

El Fumador — Es hermoso y seductor, tu proyecto. Pero uno no puede renunciar a su forma de estar en el mundo. La mía es vertical, mientras que la tuya es horizontal. Yo permanezco aquí y la realidad viene a mí porque no me puede evitar. De esta manera mi esencialidad es la reafirmación profunda de mi ser que reincide en sí mismo a cada instante que pasa. El tuyo, en cambio, es la existencia en extrañamiento, que solo se conoce a sí misma a medida que avanza y deja atrás. Creo, sin embargo, que tú y yo nos movemos exactamente igual: nada. La diferencia consiste en que, mientras que tú crees que te mueves, y te equivocas, yo juzgo que soy inmóvil, lo cual tampoco es cierto, puesto que hay fuerzas internas y externas a mí que impiden la inmovilidad tan deseada.

El Visitante — Ya que somos irreconciliablemente opuestos, inútil será considerar quién está en posesión de la verdad, puesto que esta, según mi opinión, también es móvil. Cuando hablamos parece como si la verdad fuese bamboleándose de ti para mí y de mí para ti en un vaivén constante. En ello, me parece a mí, estamos de acuerdo. Lo que cabría analizar, entonces, es si la verdad se mantiene oculta, permanentemente oculta, a través de un continuo intercambio de disfraces, que serían nuestros argumentos, o, como más bien creo yo, a través de la interrelación de nuestros pensamientos, se va transformando a cada paso, enriquecida y común a nuestras opuestas idiosincrasias. En definitiva, deberíamos más bien analizar no ya si tú o yo estamos más cerca de la auténtica naturaleza de las cosas, sino en qué medida tú o yo conseguimos e interpretamos mejor aquello que nos proponemos.

El Fumador — Que es lo mismo que comprender la auténtica naturaleza de las cosas, pues estas nada son fuera de nosotros mismos. Por ellas nos conocemos y, conocién-

desprendes un filtro xerado en ti mesmo que intercepta a visión da realidade. Cando chego á tua casa, case estou por dicir que eu tamén son vítima desa influencia: o teu poderoso hálito enche e deforma a realidade. Pero son consciente de que a realidade nada ten que ver contigo. Podes ver algo através desa xanela? Esas que ves son árbores penteadas polo vento. Só podes sabé-lo se vas ali e permites, por un instante, que o vento pantee tamén a tua cabeza, e os teus pés perceban a humidade da terra atraindo-te cara a si. O hálito con que te defendes illa-te do mundo. O meu hálito é, en cámbio, imperceptíbel, neutro, é só a fronteira, o límite entre o mundo e eu. O meu traballo vital consiste, precisamente, en achegar-me ás árbores e deixar que o vento adelgace o meu propio límite. O meu orgullo consiste en comprender a natureza plural que me rodea, onde se cumpre realmente a existencia.

O Fumador.— Creo que tanto ti como eu existimos ou inexistimos na mesma medida, aínda que o comprobemos de xeitos diferentes. Cando te vin chegar polo camiño, non podía asegurar que viñas cara aquí até que o Criado anunciou a túa presenza. Nada había nos teus pasos que confirmase unha dirección concreta. Mais ben creo que non viñas en absoluto cara aquí, senón que foi a casa e a miña lembranza as que se che interpuxeron no camiño. Só nese momento apareceche no limiar da porta, o cal me pareceu completamente imprevisto.

O Criado.— Señores, permitan-me interrompé-los para anunciar que a Dama acaba de chegar.

O Fumador.— Por favor, faga-a pasar. Estábamos esperando.

A Dama.— Sempre é grato saber que, onde conseguimos chegar, hai alguén esperando. É como a gráfica das instrucións da nosa vida. O elegante é que as damas sempre sexamos esperadas sen que nos fagan esperar a nós.

O Fumador.— Como de costume a elegancia consiste en ataviar-se coa sempre nova roupa da falsidade. Normalmente as damas desperdiciades a vida en esperar ser esperadas. Por suposto, ese non é o teu caso.

A Dama.— En efecto, espero que ese non sexa o meu caso, por canto eu non sabía que aquí se me estaba esperando, e, é mais, decidin por min mesma vir sen saber con certeza que aquí ia encontrar aos meus dous mais queridos amigos.

O Visitante.— Os teus dous queridos amigos, que sempre esperan a tua elección sen perxuicio, por unha vez, da nosa amizade.

A Dama.— Como pretendedes que eu me decida, se vós mesmos dilatades a existencia procurando que as vosas ideas, os vosos hábitos, a vosa traxectoria vital cámbien o menos posíbel? En definitiva, procurades desviar-vos o mínimo, como se refugásedes calquer posibilidade de elección. Eu, sen embargo, estou decidindo a cada minuto, aínda que non sempre decido libremente. Pola miña condición, é-me dado

donos, nos acercamos también a su esencia, donde solo nos es dado apreciar los vestigios de nuestro ser.

El Visitante — Comprendo que así razones, pues en tu estático (¿extático?) fumar, desprendes un filtro generado en ti mismo que intercepta la visión de la realidad. Al llegar a tu casa, casi estoy por decir que yo también soy víctima de esa influencia: tu poderoso hálito llena y deforma la realidad. Pero soy consciente de que la realidad nada tiene que ver contigo. ¿Puedes acaso ver algo a través de esa ventana? Eso que ves son árboles peinados por el viento. Solo podrás saberlo si vas allí y permites, por un instante, que el viento peine también tu cabeza y tus pies perciban la humedad de la tierra atrayéndote hacia ella. El hálito con el que te defiendes te aísla del mundo. Mi hálito es, en cambio, imperceptible, neutro, es solo frontera, el límite entre el mundo y yo. Mi trabajo vital consiste, precisamente, en aproximarme a los árboles y dejar que el viento adelgace mi propio límite. Mi orgullo consiste en comprender la naturaleza plural que me rodea, donde se cumple realmente la existencia.

El Fumador — Creo que tanto tú como yo existimos o inexistimos en la misma medida, aunque lo comprobemos de maneras diferentes. Cuando te vi llegar por el camino, no podía asegurar que vinieses hacia aquí hasta que el Criado anunció tu presencia. Nada había en tus pasos que confirmase una dirección concreta. Más bien creo que no venías en absoluto hacia aquí, sino que fue la casa y mi recuerdo lo que se interpuso en tu camino. Solo en aquel momento apareciste en el umbral de mi puerta, lo que me pareció completamente imprevisto.

El Criado — Señores, permítanme interrumpirlos para anunciar que la Dama acaba de llegar.

El Fumador — Por favor, hágala pasar. La estábamos aguardando.

La Dama — Siempre es grato saber que, donde conseguimos llegar, hay alguien esperando. Es como la gráfica de instrucciones de nuestra vida. Lo elegante es que a las damas siempre se nos espere sin que nos hagan esperar a nosotras.

El Fumador — Como de costumbre, la elegancia consiste en ataviarse con la siempre nueva ropa de la falsedad. Normalmente, las damas desperdiciáis la vida en esperar ser esperadas. Por supuesto, ese no es tu caso.

La Dama — En efecto, espero que ese no sea mi caso, por cuanto yo no sabía que aquí se me estaba esperando y, es más, he decidido por mí misma venir sin saber con certeza que aquí iba a encontrar a mis dos más queridos amigos.

El Visitante — Tus dos queridos amigos, que siempre esperan tu elección sin perjuicio, por una vez, de nuestra amistad.

La Dama — ¿Cómo pretendéis que me decida, si vosotros mismos dilatáis la existen-

perceber o meu corpo pasado polo tempo, atarefado en traer e levar ciclicamente unha carga que non é súa, pero tampouco de ninguén mais. Decido coa responsabilidade de saber que non o estou facendo só por min, e querendo substraer-me a esa responsabilidade por non te-la escollido. En todo caso, sei moi ben que ese é o inicio da miña limitación e non me engano.

O Criado.— Desculpen a intromisión pero, non considerando-me capaz de contri-buir de outro xeito a esta reunión, quereda saber se algo precisan, que sirva algunha comida ou bebida, que avive o lume para que a estancia estexa mais agradábel, que procure nas estanterías algun volume e o lea en voz alta, en fin, calquer cousa en que poda ser útil, porque só dese xeito alcanzo a comprobar que a sucesión dos días e as noites ten sentido, que os camiños que percorro pertencen a algunha xeografía. Ser é ser necesario.

O Fumador.— Ser necesario é non ser libre. De aí a tua profisión e, en definitiva, calquer profisión. Mirade-me a min, levo anos renunciando a ser necesario. Por esa renúncia nada podo ofrecer a esta Dama a cámbio do seu amor. Pola miña liberdade estou a esperar que a súa liberdade me elexa sen esperar nada tampouco. Non ser necesario é posíbel, portanto, pero a liberdade ve-se aínda limitada porque me é imposíbel non necesitar.

O Criado.— Sen embargo eu nada necesito, nese sentido son máis libre, se excep-tuamos a necesidade de ser necesario: anulando-me e transformando-me nas necesidades dos demais, do mundo que me rodea, da terra que piso, atinxo a miña ver-dadeira e consciente esencia. E creo que así deberíamos ser todos.

O Visitante.— Porén, eu disinto. A miña inutilidade é perfecta e, por outro lado, nada creo necesitar a priori: segundo a realidade se vai desenvolvendo ante min, ela mesma impón-me a súa forma e eu non teño máis que deixar-me levar. O pracer de esvaír-se, mesmo de negar-se, conleva a continuada sorpresa da liberdade que, de pura liberdade, renúncia a exercer-se no acto de impór un eu decisivo e terminante. Con respecto á liberdade estou, pois, na mellor das posicións.

A Dama.— Que aborrecimento! Pasan a vida a xustificarse. Non teñen nada mellor que facer? Para que vivedes se non é para auto-definir-vos? Ben se ve que o mundo empeza e acaba en vós mesmos, ou iso é o que credes. Sodes incapaces de imaxinar algo que viva, algo que mereza a pena vivir, fora de vós, algo ou alguén que non caiba nas vosas definicións porque estexa vivo, e sexa capaz de oscilar, e mover-se e pensar e contradicir-se, e contradicir-vos. Sobre todo, contradicir-vos. Pois ben, é o momento de comprender a verdade: un ser así vive xa en min desde hai uns meses. Mesmo estou por dicir que xa se independiza e me fai saber a súa existencia a base de rebelar-se contra o útero que o contén e que aínda necesita.

O Fumador.— E o pai? Agora debes dicé-lo, xa non cabe esperar máis.

cia procurando que vuestras ideas, vuestros hábitos, vuestra trayectoria vital cambien lo menos posible? En definitiva, procuráis desviaros lo mínimo, como si rechazaseis cualquier posibilidad de elección. Yo, sin embargo, estoy decidiendo a cada minuto, a pesar de no decidir siempre libremente. Por mi condición, me es dado percibir mi cuerpo pasando por el tiempo, atareado en traer y llevar una carga que no es suya, pero tampoco de nadie más. Decido con la responsabilidad de saber que no lo estoy haciendo únicamente por mí y queriendo substraerme a esa responsabilidad por no haberla escogido. En todo caso, sé muy bien que ese es el comienzo de mi limitación y no me engaño.

El Criado — Disculpen la intromisión pero, sin considerarme capaz de contribuir de otro modo a esta reunión, querría saber si algo requieren, que sirva alguna comida o bebida, que avive el fuego para que la estancia esté más agradable, que busque en las estanterías algún volumen y lo lea en voz alta, en fin, cualquier cosa en que pueda serles útil, porque solo de esta forma alcanzo a comprobar que la sucesión de los días y de las noches tiene sentido, que los caminos que recorro pertenecen a alguna geografía. Ser es ser necesario.

El Fumador — Ser necesario es no ser libre. De ahí tu profesión y, en definitiva, cualquier otra. Miradme a mí; llevo años renunciando a ser necesario. Por esa renuncia nada puedo ofrecer a esta Dama a cambio de su amor. Por mi libertad estoy esperando que su libertad me elija sin esperar nada tampoco. No ser necesario es posible, por tanto, pero la libertad se ve aún limitada porque me es imposible no necesitar.

El Criado — Mas yo nada necesito; en ese sentido soy más libre, si exceptuamos la necesidad de ser necesario: anulándome y transformándome en las necesidades de los demás, del mundo que me rodea, de la tierra que piso, alcanzo mi verdadera y consciente esencia. Y creo que así deberíamos ser todos.

El Visitante — Empero, yo disiento. Mi inutilidad es perfecta y, por otro lado, nada creo necesitar *a priori*: según la realidad se va desarrollando ante mí, ella misma me impone su forma y no tengo más que dejarme llevar. El placer de desvanecerse, incluso de negarse, conlleva la continuada sorpresa de la libertad que, de pura libertad, renuncia a ejercerse en el acto de imponer un yo decisivo y terminante. Con respeto a la libertad estoy, pues, en la mejor de las posiciones.

La Dama — ¡Qué aborrecimiento! Se pasan la vida justificándose. ¿Acaso no tienen nada mejor que hacer? ¿Para qué vivís si no es para autodefiniros? Bien se ve que el mundo empieza y termina en vosotros mismos, o eso es lo que creéis. Sois incapaces de imaginar algo que viva, algo que merezca la pena vivir, fuera de vosotros, algo o alguien que no quepa en vuestras definiciones porque esté vivo, y sea capaz de oscilar, y moverse y pensar y contradecirse y contradeciros. Sobre todo, contradeci-

O Visitante.— Estamos nas tuas mans, a elección foi feita por si mesma.

A Dama.— Que pai, que elección? Desculpade que me ria. Calquer dos dous pode ser o pai. Sería unha cuestión de azar. Ou os dous, e entón sería cuestión de xusticia comigo e, sobretudo, con el. Nós non queremos definir-nos nen eleger. Seguiremos o noso camiño até que as nosas soidades nos separen nunha nova xeira de auto-definicións. Repetirei o mundo e el, ou ela, repetirá-o á sua vez crendo ter en si o momento único. Iso é criar até onde non chegan as palabras.

O Fumador.— Sempre teremos un dilema insalvável. Querería aceptar a miña paternidade con inteira seguridade.

O Visitante.— A dúbida non me molesta, só que non concibo unha existencia que dependa da miña inexistencia, non sabería que facer con iso. Eu renuncio a el, como fillo. Pero non renuncio a ti nen a el como compañeiros.

A Dama.— Pero que escoito? Non quero ouvir unha palabra mais do asunto: é dos dous ou non é de ningún, portanto criarei-no eu só, como merece.

O Criado.— Quero aproveitar a oportunidade mais valiosa da miña vida e ofrecer-me á Dama como pai dun fillo que nunca será meu. Tome-o como un servício a que consagraria a miña existencia.

A Dama.— Grácias, pero é un servício que nen a vosté reportaria utilidade algunha, e menos a min, que non o necesito, e xa ficou demostrado o que iso supón na procura da liberdade que todos anseiamos. O meu fillo virá ao mundo en soidade, pois non quero ocultar-lle, nos primeiros pasos que dé sobre o mundo, o verdadeiro prezo da liberdade. E agora desculpen-me, pero non quero que unha indisposición propia do meu estado, me surpanda lonxe da casa.

(Ergue a Dama, á que todos axudan a pôr o abrigo e o chapéu. Despeden-na cortesmente mentres ela sai cantaruxando un canto de berce.)

ros. Pues bien, es el momento de que comprendáis la verdad: un ser así vive ya en mí desde hace unos meses. Incluso estoy por decir que ya se independiza y me hace saber su existencia a base de rebelarse contra el útero que lo contiene y que aún necesita.

El Fumador — ¿Y el padre? Ahora debes decirlo, ya no cabe esperar más.

El Visitante — Estamos en tus manos, la elección fue hecha por sí misma.

La Dama — ¿Qué padre, qué elección? Disculpad que me ría. Cualquiera de los dos puede ser el padre. Sería una cuestión de azar. O los dos, y entonces sería cuestión de justicia conmigo y, sobre todo, con él. Nosotros no queremos definirnó ni elegir. Seguiremos nuestro camino hasta que nuestras soledades nos separen en una nueva labor de autodefiniciones. Repetiré el mundo y él, o ella, lo repetirá a su vez creyendo tener en sí el momento único. Eso es criar hasta donde no llegan las palabras.

El Fumador — Siempre tendremos un dilema insalvable. Querría aceptar mi paternidad con íntegra seguridad.

El Visitante — La duda no me molesta, únicamente no concibo una existencia que dependa de mi inexistencia, no sabría que hacer con ello. Yo renuncio a él, como hijo. Pero no renuncio a ti ni a él como compañeros.

La Dama — ¿Pero qué escucho? No quiero oír una palabra más del asunto: es de los dos o no es de nadie, por tanto, lo criaré solo yo, como merece.

El Criado — Quiero aprovechar la oportunidad más valiosa de mi vida y ofrecerme a la Dama como padre de un hijo que nunca será mío. Tómelo como un servicio al que consagraría mi existencia.

La Dama — Gracias, pero es un servicio que ni a usted le reportaría utilidad alguna, y menos a mí, que no lo necesito, y ya quedó demostrado lo que eso supone en la búsqueda de la libertad que todos ansiamos. Mi hijo vendrá al mundo en soledad, pues no quiero ocultarle, en los primeros pasos que dé sobre el mundo, el verdadero precio de la libertad. Y ahora, discúlpenme, pero no quiero que una indisposición propia de mi estado me sorprenda lejos de casa.

(Se alza la Dama, a quién todos ayudan a ponerse el abrigo y el sombrero. La despiden cortésmente mientras sale tarareando una canción de cuna.)

Villalta, *Silêncio*, ensaiamos e esta tradución

Luísa Villalta Gómez, a poeta da Cidade Alta, a rapsoda do pensar escuro, foi traducida ao éuscaro, ao ruso, ao castelán, ao francés, ao inglés e ao portugués case exclusivamente na súa faceta poética. Con todo, a súa obra literaria, sen menoscabo

do seu fondo labor no verso, tamén se nutriu dignamente doutros xéneros, como o ensaístico, o narrativo, o relatístico e o teatral. Particularmente, deste último contamos cunha tradución ao portugués feita por Sofia Lobo e Zé Paredes no primeiro volume da *Antoloxía de Teatro Galego Contemporáneo*: «As certezaas de Ofelia», mais moitos dos seus textos teatrais, publicados en cadernos e revistas e posteriormente escollidos nunha *Obra dramática completa. Sinfonía de escenas* (2022) por Edicións Proscritas, aínda non foron presentados fóra do noso sistema literario. Cabería tamén preguntarse se dentro tiveron unha acollida axeitada ou se se construíu unha Villalta poeta, ligada á música máis afastada dos teatros e os palcos.

Este *Diálogo filosófico entre o cigarro e o fume, ou da existencia*, que ten máis de texto teatral ca de relato, é a sublimación do existencialismo, do intelectualismo vital e do apoderamento feminino que atravesa toda a obra de Villalta. Fai parte dun libro de relatos, *Silêncio, ensaiamos*, o único que publicou en solitario, coa editorial *Via Láctea* no ano 1991. A tradución que aquí se ofrece do *Diálogo*, desde o galego cara ao castelán, non merece, de seu, ningún tipo de eloxio ou comentario: a súa importancia reside unicamente na transposición dunha Luísa Villalta dramaturga, erudita e excelsa, na súa posta en escena no ámbito literario alén das nosas fronteiras, coa promesa de que o que amosamos ao exterior tamén poida ser reivindicado dentro dos nosos lindes. Cómprenos reivindicar tamén esta cara teatral da galardoada en 2024 co Día das Letras Galegas, tanto aquí como alí.

«Desperta do teu soño...»

A Nosa Terra: Cadernos de pensamento e cultura. Vol. 29

174

Cada mañá, os antepasados marchan descalzos para non despertarnos, como un último xesto de amor.

Eu xa non teño memoria do silencio puro, o silencio que sobresalta. A dicir verdade, todo está ben tapizado e antes de que me dé conta xa sei que vou escorregando polo sonido da agua nas cañerías, sei tamén que se me prenden os dedos entre os renxidos da cama e escoito a voz a avisarme, desde dentro, de que o despertador inútil está a ponto de saltar. A luz repentina forma parte dunha escena ensaiada, a escena do bocexo sen sorpresa, que non sei cando terei que representar definitivamente, mas eis que se me indica unha vez máis, desde o fondo escuro da platea, para seguir adiante. O corpo transfórmase entón no dunha persoa que ten algo que facer, algo tan preciso como o insecto instalado no teito desde non se sabe cando, instalado, posibelmente morto, metamorfoseándose sen dilación, patas arriba, nunha mancha indelével na pintura.

E así, pouco a pouco, todo se vai enchendo do ron-ron medoñento do día. Despois de ducharme, vístome e esquézome do corpo, no que gardarei para máis tarde algo que soñei con pracer e ao que non consigo dar forma de novo, se ben sei que está aí, que seguirá aí, entanto abro unha especie de porta enorme, talvez unha xigantesca pantalla de cine que me deixa ver como se orixina ante min o turbulento labirinto da Cidade.

Na Cidade as figuras simetricamente descoñecidas pasan ás presas polas rúas, cobrindo as roupaxes simbólicas dos seus cárregos e oficios con unha fina capa de pel núa por cima, produto da indefensión, estremecida baixo a primeira mirada do día. De todas estas persoas vou elexendo e repartindo, por un lado, aquelas que máis parecen asemelláreme, o que me fai experimentar a sensación de multiplicarme por min mesma até adquirir un tamaño considerábel con visos de enorme realidade entre tantos e tan altos edificios nos que non teño cabida e sei que nunca me pertencerán. Por outro lado, elixo tamén, e pospoño ou rexeito, aquelas xentes que me saen tan mal como unha suposición, xentes que non querría ter visto nen inventado, tan monstrosas e retortas nas palabras murmuradas con que me anuncian os horrores a que vou ser sometida durante todo un día na gaiola de vidro. Entre unhas e outras, sen embargo, aínda fica un espacio que nada máis pode observarse de soslaio, normalmente unha sombra que se esvai con só facer o aceno de enfronta-

«Extirpe-toi du sommeil...»

Tradución ao francés de Béatrice Pépin
Universidade de Vigo
bpepin@uvigo.gal

175

Chaque matin, les ancêtres marchent pieds nus pour ne pas nous réveiller, tel un dernier geste d'amour.

Je n'ai plus, pour ma part, la mémoire du silence pur, le silence qui sursaute. À dire vrai, tout est bien tapissé et avant de m'en rendre compte, je sais déjà que je glisse sur le son de l'eau dans les conduits, je sais aussi que mes doigts restent coincés entre les barreaux du lit et j'entends la voix me prévenir, du dedans, que le réveil inutile est sur le point de se déclencher. La lumière soudaine fait partie d'une scène répétée, la scène du bâillement sans surprise, dont j'ignore quand il me faudra la représenter définitivement, mais voilà qu'on me fait signe une fois de plus, depuis le fond obscur du parterre, pour poursuivre. Mon corps se change alors en celui d'une personne qui a quelque chose à faire, quelque chose d'aussi précis que l'insecte installé au plafond sans qu'on sache depuis quand, installé, vraisemblablement mort, se métamorphosant sans délai, les pattes en l'air, en une tache indélébile sur la peinture.

Et ainsi, peu à peu, tout s'emplit de la rumeur peureuse du jour. Après avoir pris une douche, je m'habille et j'oublie mon corps, dans lequel je garderai pour plus tard un petit quelque chose dont j'ai rêvé avec plaisir et auquel je ne parviens pas à donner forme à nouveau, même si je sais qu'il est là, qu'il va rester là, tandis que j'ouvre comme une énorme porte, peut-être un écran de cinéma gigantesque qui me laisse voir comment se crée devant moi le labyrinthe turbulent de la Ville.

Dans la Ville, les figures symétriquement inconnues passent, pressées, dans les rues, les tenues symboliques de leur fonction et de leur profession étant recouvertes d'une fine couche de peau nue, produit de la vulnérabilité, ébranlée sous le premier regard du jour. Parmi toutes ces personnes, je choisis et répartis, d'un côté, celles qui semblent le plus me ressembler, ou qui me font avoir la sensation de me multiplier par moi-même jusqu'à avoir une taille considérable avec des apparences d'énorme réalité sur fond de tant de bâtiments si hauts, où je n'ai pas de place et dont je sais qu'ils ne m'appartiendront jamais. Par ailleurs, je choisis aussi, et je renvoie à plus tard ou je rejette, les gens qui me réussissent aussi mal qu'une supposition, les gens que j'aurais aimé ne pas voir ou inventer, aussi monstrueux et retors dans les mots murmurés avec lesquels ils m'annoncent les horreurs auxquelles je vais être soumise toute la journée dans la cage de verre. Entre les uns et les autres, cela dit, il reste encore un espace où rien d'autre ne peut être observé du coin de l'œil normalement

la, onde espera o conforto silencioso dunha figura talvez humana (talvez xa non), unha figura incerta que nunca se deixa ver ao completo e que, parece, case sorrí.

176

A luz madurece pero non sabería dicir a que velocidade. Só sei que entro nos espacios pechados onde todo está previsto. Existe un sol invariábel que se transforma na medida do espacio a habitar, porque nada acontece fóra do círculo que marca sobre min e os que se me achegan. Dentro do círculo de luz, de un en un ou ben por grupos, cóanse algúns actores coñecidos que repeten unha e outra vez o seu texto esquecendo a cada paso un fragmento diferente. Danme a entrada, a pregunta, a contraseña e eu mesma non sabería que dicir se non fose porque afortunadamente se contentan con marchar como se todo estivese completo e comprendido. Tamén eu esquezo por veces o meu texto entretida en ver pasar e intentar reter a sombra cargada co cartaz da solución a algunha incógnita mais, cando retomo a escena, xa houbo quen interpretase por min unha frase tan valeira que me fica prendida dos ouvidos durante moito tempo como un eco interminábel.

Parece que todo segue en orde. É verdade que en cada cela se investiga o desconcerto, pero os xestos fican todos dentro da habitación, amoldados ás esquinas da mobilia, confeccionada especialmente en cada caso para que nada sobresaia. Tan só algunhas voces que se filtran procuran inquietamente os inevitábeis ocos nos que ningún reparaba até o momento. Pero as voces son fugaces e sempre terminan disparándose cara á médula de cada un de nós, cara ao centro neurálxico da dixestión e posterior olvido.

Os espacios fechados abren por veces as paredes ao ar deixando intactas as proporcións entre os muros interiores e as rúas cos seus corredores ventilados. A Cidade reméxese dentro dos límites do vento, que, solícito, segura fortemente todas as saídas, agás a que dá ao mar, anfitrión e visitante, o mar que dá e que leva sen pedir nunca permiso.

O foco do día tamén se esfumiña esvaíndo os contornos dos lugares polos que me movo. Os transeúntes aparentan tranquilidade cando van metendo nos petos anacos de silencio rotos, cousas que non gostan de mostrar. Sen embargo eu, apesar da impertinencia, practico o vicio de observar, por debaixo da présa e o disimulo, os obxectos melancólicos que esconden nos seus rostos por detrás das forzadas expresións de sorrisos saciados. Entón lembro as materias dos meus propios soños e abro a colección para incluír nela as descubertas que vou achando polas rúas. A señora que pintou os beizos para que non se lle escapasen as palabras da terra, por exemplo, deixou caer un silencio de xerazóns enteiras que agora andan á deriva, pronunciando intermitentes as palabras necesarias para regresar misturadas co noso pan de hoxe. Aquel home que torceu un paquete de tabaco valeiro, e non se sabe vencedor da súa derrota, deixou caer da man grosa a forza de mil puños unidos e pe-

une ombre qui s'évanouit par le simple fait de sembler y faire face, où attend le confort silencieux d'une figure peut-être humaine (peut-être plus), une figure incertaine qui ne se laisse jamais voir complètement et qui, semble-t-il, sourit presque.

La lumière mûrit, mais je ne saurais dire à quelle vitesse. Je sais seulement que j'entre dans les espaces fermés où tout est prévu. Il existe un soleil invariable qui se transforme à la mesure de l'espace à habiter, car rien n'a lieu en dehors du cercle tracé sur moi et ceux qui s'approchent de moi. À l'intérieur du cercle de lumière, un à un ou par groupes, se glissent des acteurs connus qui répètent inlassablement leur texte en oubliant à chaque pas un extrait différent. Ils me donnent le début, la question, le code et je ne saurais moi-même pas quoi dire si ce n'est parce qu'ils se contentent, heureusement, de partir comme si tout était complet et compris. Moi aussi, j'oublie parfois mon texte, occupée à voir passer et à essayer de retenir l'ombre portant l'affiche de la solution à une inconnue. Mais, quand je reprends la scène, il y a déjà quelqu'un qui a interprété pour moi une phrase si vide qu'elle reste prise à mes oreilles pendant longtemps comme un écho interminable.

Il semble que tout soit en ordre. Il est vrai que dans chaque cellule on interroge le désarroi, mais les gestes restent tous dans la chambre, adaptés aux coins du mobilier, façonné spécialement dans chaque cas pour que rien ne dépasse. Seulement quelques voix qui filtrent cherchent sans répit les orifices inévitables que personne n'avait remarqués jusque-là. Mais les voix sont fugaces et elles finissent toujours par se lancer jusqu'à la moelle de chacun d'entre nous, vers le centre névralgique de la digestion et de l'oubli postérieur.

Les espaces fermés ouvrent quelques fois les murs dans l'air, laissant intactes les proportions entre les murs intérieurs et les rues avec leurs couloirs aérés. La Ville se remue dans les limites du vent, qui, prévenant, assure fortement toutes les sorties, sauf celle qui donne sur la mer, hôtesse et visiteuse, la mer qui donne et qui emporte sans jamais demander l'autorisation.

Le projecteur du jour disparaît à son tour et dissipe les contours des lieux dans lesquels je me déplace. Les passants semblent tranquilles lorsqu'ils mettent dans leurs poches des bouts de silence brisés, des choses qu'ils n'aiment pas montrer. Moi néanmoins, malgré l'impertinence, je pratique le vice d'observer, sous l'empressement et la dissimulation, les objets mélancoliques qu'ils cachent sur leur visage derrière des expressions forcées de sourires rassasiés. Je me souviens alors des matières de mes propres rêves et j'ouvre la collection pour y inclure les découvertes que je fais dans les rues. La dame qui rougit ses lèvres pour que les mots ne lui échappent guère de la terre, par exemple, laissa tomber un silence de générations entières qui vont désormais à la dérive, prononçant de façon intermittente les mots nécessaires qui devaient revenir mélangés à notre pain de ce jour. Cet homme qui tordit un paquet de

chados, que un día estiveron a ponto de marcar as novas dimensións da dignidade. Algúns nenos vin tamén xogando ás bolas, a res da beira-rúa, sen saberen que as ían espantando entre a poeira ancestral dos osos de todos os defuntos.

178 Arredor, o espacio que me envolve modula e é capaz de transformarse adquirindo a densidade da negrura que vai vindo enriba. A estas horas os risos cansados entonan cancións de regreso. Unha cita de amor nun bar solitario cai como a folla murcha dun calendario. Entón prodúcese un valeiro esbaradizo que as mans se apresuran a encher dunha materia animal que empeza a cobrar vida por si soia. Agora o corpo recupera a conciencia de si mesmo e procura entre as células unha migalla de pracer até o momento desprezado.

O sono tamén cansa e asusta. O corpo ensaia unha caste de desprendimento e asemade empéñase nunha última reacción revoltada ante o simulacro da morte. A axitación anúnciame que estou a punto de espertar, mais eu procuro demorarme neste lusco-fusco da vida para poder dar fe dun soño consciente de que o é e que diariamente me convoca a outra dimensión, onde podo perceber como se van achegando, outravolta silenciosos, os antepasados, para copiaren do vivido unha nova páxina no libro do destino.

tabac vide, et ne se sait pas vainqueur de sa défaite, laissa tomber de sa grosse main la force de mille poings unis et fermés, qui furent un jour sur le point de baliser les nouvelles dimensions de la dignité. J'ai aussi vu des enfants jouer aux billes, comme ça au bord de la route, sans savoir qu'ils les effrayaient parmi la poussière ancestrale des os de tous les défunts.

179

Autour, l'espace qui m'encercle module et il est capable de se transformer en prenant la densité de la noirceur qui tombe. À cette heure-là, les rires fatigués entonnent des chansons de retour. Un rendez-vous galant dans un bar solitaire tombe comme la feuille séchée d'un calendrier. Il se produit alors un vide fuyant que les mains se dépêchent de remplir d'une matière animale qui commence à prendre vie par elle-même. Le corps retrouve, à présent, la conscience de lui-même et cherche parmi les cellules une miette de plaisir jusqu'ici méprisé.

Le sommeil aussi fatigue et effraie. Le corps s'essaie à une sorte de détachement tout en persévérant dans une dernière réaction révoltée face au simulacre de la mort. L'agitation m'annonce que je suis sur le point de me réveiller, mais je cherche à m'attarder dans cet entre-deux de la vie pour pouvoir témoigner d'un rêve conscient de l'être et qui, chaque jour, me convoque à une autre dimension, où je peux percevoir comment s'approchent, une nouvelle fois silencieux, les ancêtres, pour copier du vécu une nouvelle page dans le livre du destin.

05.2. *Libro das columnas* (2005)

«Escribir para quen», tradución ao alemán de Pascal Keinath e Carsten Sinner

«Rebaixas e rebaixados» tradución ao alemán de Lis Funck, Carsten Sinner e Maryia Kirova

181

«Emigrar en terra propia», tradución ao alemán de Maryia Kirova, Carsten Sinner e Lis Funck

«Literatura en flor», tradución ao alemán de Anita Schlitt e Carsten Sinner

«Galiza, esa palabra», tradución ao inglés de Sheila Gondar Tubío

«Escribir para quen»

Libro das columnas

182

No medio da crise bélica internacional, no medio da incertidume económica, ao tempo da crise pesqueira, ante a crise editorial, nun país onde nunca parece haber crise, o noso, celebrouse o IV Congreso de Escritores en Lingua Galega estoutro día en Vigo, a fértil en artes e letras. E foi o noso adiantado maior na capital do reino, Paco Rodríguez, quen volveu tanxer a campá dunha pregunta que había tempo eu non escoitaba: «para quen escribemos?» E é que a pregunta levaba moito tempo enferruxada na obviedade, antesala da moito máis problemática e discutíbel de «para que escribimos», terreo pantanoso no que non é pertinente adentrarse neste momento. Para quen se escribe? E máis afinadamente, para quen escribimos as escritoras e escritores galegos? Evidentemente para quen le. Pero, na situación actual do mercado do libro (sobre todo galego), esta obviedade termina por ser un eufemismo: quedaría feo recoñecer que por lector nos referimos a quen compra libros, lea ou non, que tamén se pode ler de balde; e non son menos lectores os que frecuentan bibliotecas, os que relén, os que comparten e intercambian os libros máis prezados e máis as ideas que neles se conteñen. E aquí xa imos confundindo unha cuestión cualitativa, a experiencia da lectura e a lectura da experiencia, por unha cuestión cuantitativa, o número de lectores-compradores precisos para adecentar a nosa industria editorial. Cando un reloxo anda mal, a culpa sempre a ten o reloxeiro. Así acúsasenos, e oxalá fose verdade, de escribirmos nada máis para quen escribe. Para nós mesmos, para os nosos afíns, para os do cotarro. Se a literatura tivese o tratamento social e educativo debido, non estaría mal un país todo de escritores reais e de escritores en potencia, que fixesen da lectura unha reescrita. Iso sería acadar un altísimo nivel cultural. Iso sería acadar unha poboación crítica e creativa. Iso sería saber ler e reescribir o mundo. Hai quen escribe para si mesmo (e ben que gosta de publicalo). Hai quen escribe para a Historia (e nunca llo recompensa como cre merecer). Mais penso que só seremos un país literariamente acougado cando poidamos permitírnos escribir mesmo para quen non le.

«Für wen schreibt man»

Pascal Keinath e Carsten Sinner

Universität Leipzig

pascal_keinath@web.de, sinner@rz.uni-leipzig.de

183

Inmitten internationaler Kriege und wirtschaftlicher Ungewissheit, in Zeiten der Krise der Fischerei und im Angesicht der Verlagskrisen in einem Land, in dem es scheinbar nie Krisen gibt, nämlich bei uns, in Spanien, fand der vierte Kongress über Literatur in galicischer Sprache in Vigo statt, der Stadt der Kunst und der Dichtung. Paco Rodríguez, Vorreiter des galicischen Nationalismus und Abgeordneter des galicischen Regionalparlamentes, stellte eine Frage, die ich schon lange nicht mehr gehört habe: Für wen schreiben wir eigentlich? Diese Frage rostete schon so lange in all ihrer Offensichtlichkeit vor sich hin und nahm zugleich eine andere, viel problematischere und viel kontroversere Frage vorweg: Wozu schreiben wir überhaupt? Mit dieser Frage begibt man sich aufs Glatteis, und da möchte wohl gerade niemand hin. Für wen schreibt man? Und noch konkreter, für wen schreiben wir, die galicischen Autorinnen und Autoren? Ganz offensichtlich für alle, die lesen. Aber in der gegenwärtigen Lage des Buchmarktes (und insbesondere des galicischen Buchmarktes) ist diese Offensichtlichkeit letzten Endes nur ein Euphemismus. Es wirkt natürlich nicht wirklich gut, wenn man unter Lesern nur die Leute versteht, die Bücher kaufen, ob sie sie nun lesen oder nicht; Bücher kann man auch kostenlos lesen, und auch die sind Leser, die einfach in die Bibliothek gehen, Bücher erneut lesen, ihre Lieblingsbücher verleihen oder weitergeben, zusammen mit den Ideen, die darin zu finden sind. An diesem Punkt verwechseln wir bereits einen qualitativen Aspekt, die Erfahrung des Lesens und das Lesen aus Erfahrung, mit einem quantitativen Aspekt, der Anzahl der Leser, die zugleich Käufer sind, die erforderlich sind, um das Verlagswesen in Ordnung zu bringen. Wenn eine Uhr falsch geht, ist immer der Uhrmacher schuld. Also beschuldigt man uns, für uns selbst zu schreiben. Schön wär's. Für uns selbst, für Gleichgesinnte, für die, die wie wir sind. Wenn Literatur von der Gesellschaft und in der Bildung so behandelt würde, wie es sein sollte, dann wäre es nicht schlecht, ein Land voller wirklicher und möglicher Schriftsteller zu haben, die aus der Lektüre Neufassungen machen. Damit würde man ein hohes kulturelles Niveau erreichen. Damit würde man eine kritische und kreative Gesellschaft erschaffen. Das wäre, als wenn man lesen könnte und gleichzeitig die Welt neu schreiben könnte. Es gibt die, die für sich selbst schreiben (und das dann auch gerne veröffentlichen). Es gibt die, die für die Geschichte schreiben (und nie die Anerkennung bekommen, die sie zu verdienen meinen). Aber ich denke, dass wir erst dann mit unserer Literatur in Frieden sein werden, wenn wir es uns erlauben konnten, auch für die zu schreiben, die nicht lesen...

«Rebaixas e rebaixados»

Libro das columnas

184

Final de temporada: o corno da abundancia, desatado, deixa caer todo o que lle sobra para regalía das xentes que por fin se ven, nos vemos, compensadas nunha especie de equilibrio entre o que pagamos e o que compramos. Nunha linguaxe arcaica, como arcaicos son os vellos ideais, este equilibrio quizá puidese ser chamado «xustiprezo». Pero esta parte xusta do prezo é o que menos interesa: aí van as familias obreiras, os rapaces en paro, os pre e pos-xubilados, aí vai quen máis quen menos aprovisionarse do barato que aparenta caro, do que foi e preténdese que volva a ser o marchamo redentor que garanta unha plena integración social, un posto aparentemente destacado no escalafón da rúa, da casa, da discoteca... calquer lugar que non pase de ser a continuada antesala dos despachos de dirección. A camisa de seda, os zapatos de marca, as cortinas bordadas, os aparellos de tecnoloxía-ponta hai só tres meses, ademais de servir para o que sirvan, teñen a revolucionaria capacidade de outorgarnos liberdade para escoller, igualdade para adquirir e fraternidade para aparentar todos, patronos e traballadores, unha mesma familia que comparte os gostos. Mais non os gastos. Aí non só non resolve a diferenza, senón que a incrementa á vez que se ve incrementado o paro, a precariedade laboral e a perda dos máis elementais dereitos que tantos anos de loita sindical foron costando. Dilatado final de temporada neo-neo-neo-liberal. E eu pergúntome que máis poden estar pensando en rebaixarnos todos eses señores que van vir a mediados de febreiro a Compostela, para dar unha volta máis de torca ao control da Europa dentro do crecentemente apertado e controlado mundo. As rúas vanse encher de policía para custodiar os gardalombos estatais dos patronos, eses poucos entre os poucos que nen se sabe onde nen por quen son elixidos para decidir as cuestións vitais de tanta xente, é dicir, de toda a humanidade: como e de que imos vivir, que cousas podemos producir e vender, como nos comunicar, a quen teremos que obedecer e defender. E mentres tanto nos escapan amoréanse as rebaixas, baratas e incitantes, ocultando o muro cada vez máis alto e insalvável que nos separa a nós, os rebaixados, de quen ten a potestade de marcar os prezos.

«Niedrige Preise, erniedrigte Menschen»

Lis Funck, Carsten Sinner e Maryia Kirova

Universität Leipzig

lisfunck7@gmail.com, sinner@rz.uni-leipzig.de, mariakirova@gmail.com

185

Saisonschlussverkauf: Wie entfesselt ergießt sich aus dem Füllhorn des Einzelhandels alles, was nicht verkauft wurde, wie ein Geschenk für die Menschen, und wir fühlen uns entschädigt in einer Art Gleichgewicht zwischen dem Preis, den wir zahlen, und der Ware, die wir kaufen. In einer veralteten Sprache, denn die alten Ideale sind veraltet, könnte man dieses Gleichgewicht vielleicht als „Preisgerechtigkeit“ bezeichnen. Doch das Gerechte ist hier weniger von Interesse: Da sind die Arbeiterfamilien, die jugendlichen Arbeitslosen, die Demnächst-Rentner und die Schon-Rentner; da sind sie alle und decken sich, der eine mehr, der andere weniger, mit den teuer aussehenden Billigwaren ein, mit dem, was einmal mehr das Gütesiegel sein soll, der nahende Retter als Garantie der vollständigen sozialen Integration, als Garant für einen vermeintlichen Spitzenplatz in der Hierarchie der Nachbarschaft, im eigenen Zuhause, in der Diskothek usw. Irgendein Ort, der nicht mehr ist als ein ständiges Vorzimmer zur Chefetage. Das Seidenhemd, die Markenschuhe, die bestickten Vorhänge und die technischen Geräte, die noch vor drei Monaten als hochmodern galten, erfüllen nicht nur ihren Zweck, sondern haben auch die revolutionäre Fähigkeit, uns Wahlfreiheit, Einkaufsgleichheit und die Brüderlichkeit zu verschaffen, die uns alle, Arbeitgeber und Arbeitnehmer, wie eine Familie erscheinen lässt, die den Geschmack, aber nicht die Kosten teilen. So bleibt die Ungleichheit nicht nur unüberwunden, sondern im Gegenteil, sie wird sogar noch größer, während gleichzeitig die Arbeitslosigkeit steigt, die Arbeitsprekarität zunimmt und sich der Verlust der grundlegenden Rechte vervielfacht, die so viele Jahre des Gewerkschaftskampfes gekostet haben. Ein erweiterter neo-neo-neo-liberaler Saisonschlussverkauf. Und ich frage mich, was sich all diese Herrschaften noch an Erniedrigungen ausdenken wollen, wenn sie Mitte Februar nach Santiago de Compostela kommen werden, um die Kontrollschrauben für Europa noch mehr anzuziehen, in einer immer kleiner werdenden und immer stärker kontrollierten Welt. Die Straßen werden voll von Polizisten sein, um die staatlichen Leibwächter der Arbeitgeber zu beaufsichtigen. Es sind die paar wenigen, von denen keiner weiß, wo oder von wem sie gewählt werden, um über die lebenswichtigen Fragen so vieler Menschen, ja der ganzen Menschheit zu entscheiden: Wie und wovon wir leben werden, was wir produzieren und verkaufen können, wie wir miteinander kommunizieren, wem wir gehorchen und wen wir verteidigen müssen. Und währenddessen häufen sich die niedrigen Preise in den Schaufenstern, billige und verführerische Angebote. Sie verbergen die immer höher und unüberwindbarer werdende Mauer, die uns, die erniedrigten Menschen, von denen trennt, die die Macht über die Preise haben.

«Emigrar en terra propia»

Libro das columnas

186

É ben sabido que somos xente emigrante. Pero o que poucas veces se pensa é que para emigrar non fai falta moverse do sitio. E isto é o que nos pasa a nós, que *somos* emigrantes, saíamos da terra ou non. O que acontece coa lingua é todo un síntoma do que estou dicendo, e até nen creo que sexa o único, pero si o máis dramático. Cónstanme dunha muller, amiga da nai dun aluno non moi estudoso, que se aprontou a darlle un consello: «Que non faga o tonto. E total p'ra que quere o teu fillo o *gallego*? Co *gallego* non pasa de Astorga!» Como se o rapaz tivese xa feita a maleta. E, para ser de Burela a muller, aínda atinou bastante ben, cando menos en dirección Madrid, ela que nunca precisou tampouco de ir aí moi lonxe. Paréceme un exemplo elocuente dun sentir extendido. A lingua é a primeira estrada a coller se as cousas se poñen mal e, como moi ben nunca andan tampouco, pois hai que poñerse, por se acaso, permanentemente en camiño, non sexa que quedemos atrás. E falo en plural porque hai un *nós* colectivo que ten asimilado este significado do recambio lingüístico. Mesmo eu diría que en xeral as familias, sentíndose parte deste exilio común, acusan solidariamente, como un clan no que non hai vontades nen liberdades individuais, a precisión de deixar os fillos ao outro lado dese río invisíbel, interior e metafísico, que chaman progreso, esquecidos da culpa rural e renacidos sen mágoa ao maremagnum urbano, sen pai nen nai nen pasado nen historias de vellas, tal como se os tivese parido a televisión. Máis que sangrado imparábel do noso espírito colectivo, creo que as cotas actuais de desuso do galego son a alarmante cuantificación dun éxodo. A perspectiva real ou imaxinaria de que a vida sempre está noutra parte fixo arraigar en nós o lado máis desestabilizador e debilitante da modernidade. Mais emigrar é non perder nunca de vista a posibilidade do retorno. E só se pensa seriamente en retornar cando as cousas, xa do outro lado, van moi ben ou van moi mal. Non sei se é un ou outro o motivo, pero a meirande parte de usuarios voluntarios e conscientes do galego son, somos, retornados con vontade de ficar. O único que falta é que a vida poda estar sobre todo aquí, alentando e facendo posíbel un masivo regreso.

«Auswandern in der eigenen Heimat»

Maryia Kirova, Carsten Sinner e Lis Funck

Universität Leipzig

maryiakirova@gmail.com, sinner@rz.uni-leipzig.de, lisfunck7@gmail.com

187

Es ist wohlbekannt, dass wir Galicier ein Volk von Auswanderern sind. Aber kaum einmal denkt man darüber nach, dass man sich nicht vom Fleck rühren muss, um auszuwandern. Genau das passiert mit uns, wir sind Auswanderer, ob wir unsere Heimat nun verlassen oder nicht. Was mit unserer Sprache passiert, ist ein Symptom davon, und ich glaube nicht einmal, dass es das einzige ist, aber ganz bestimmt das dramatischste. Man erzählte mir von einer Frau, der Freundin der Mutter eines nicht besonders fleißigen Schülers, die der Freundin einen Ratschlag gab: „Er soll sich nicht zum Affen machen. Was will denn Dein Sohn mit *Galicisch* anfangen? Mit *Galicisch* schafft er es nicht über die nächste Kreisstadt hinaus!“ Als ob der Junge bereits auf gepackten Koffern säße. Und auch wenn die Frau selbst aus einem Kaff in der Provinz kommt, hat sie doch ins Schwarze getroffen, zumindest was die Richtung angeht, auch wenn sie selbst nicht weit reisen musste. Ich denke, dies ist wohl ein vielsagendes Beispiel für eine weit verbreitete Meinung. Die Sprache ist der erste Weg heraus, der Weg, den man einschlägt, wenn es anfängt, schlecht zu laufen; und da es eh nie so gut läuft, muss man vorsichtshalber ständig auf dem Weg sein, wir wollen ja nicht hinter den anderen zurückbleiben. Und ich sage *wir*, weil es ein kollektives *Wir* gibt, das diesen Sprachwechsel vom Galicischen zum Spanischen verinnerlicht hat. Ich würde sogar sagen, dass sich die Familien hier generell als Teil dieses gemeinsamen Exils sehen und sich wie Clans verhalten, in denen die Wünsche und die Freiheit des Einzelnen nicht zählen, und dass sie alle gemeinsam auf der Notwendigkeit beharren, ihre Kinder am anderen Ufer dieses unsichtbaren, inneren, metaphysischen Flusses, den sie Fortschritt nennen, zurückzulassen, befreit von der Schuld ihrer ländlichen Herkunft und im städtischen Ozean unbekümmert neugeboren, ohne Mutter, ohne Vater, ohne Vergangenheit und ohne die Erzählungen der alten Frauen, als Kinder des Fernsehens. Mehr noch als ein unaufhaltsames Ausbluten unseres Bewusstseins, glaube ich, ist die jetzige Rate der Nichtverwendung der galicischen Sprache das alarmierende Maß eines Exodus. Die reale oder eingebildete Zukunftsaussicht, wonach das Leben immer an einem anderen Ort stattfindet, hat die schlimmste Seite der Moderne in uns verankert, die uns am meisten aus dem Gleichgewicht bringt und schwächt. Aber Auswanderung bedeutet auch, eine mögliche Rückkehr nie aus den Augen zu verlieren. Und über eine Rückkehr denkt man ernsthaft erst dann nach, wenn es dann an diesem anderen Ort sehr gut oder sehr schlecht läuft. Ich weiß nicht, ob es der eine oder andere Grund ist, aber der größte Teil von uns, von den freiwilligen und bewussten Sprechern des Galicischen, ist mit dem Wunsch zurückgekehrt, hier zu bleiben. Das Einzige, was fehlt, um diese Rückkehr zum Galicischen zu ermöglichen und die Massen dazu zu ermutigen, ist die Möglichkeit, dass das Leben vor allem hier stattfindet.

«Literatura en flor»
Libro das columnas

188

A primavera vai dando xa os seus últimos sinais deste ano coas roseiras de xuño e o cambio de valados publicitarios de certo centro comercial non Inglés, precisamente, senón tendente ao máis rancio e cañí dos casticismos. Pero hai aínda outro sinal que nos apura a floración. Igual que montes, prados, veigas se iluminan cos toxos, xestas e queirugas en farna, as cada vez máis contadas librarías dignas de tal nome amosan a eclosión primaveral: todas as novidades literarias xuntas. Cousa rara esta. Sabíamos que a primavera o sangue altera, pero pensábamos que para o seu sosego estaría a parte intelectual, como de mellor e máis racional administración, cando nos encontramos con un inesperado relaxio biolóxico, polo que tamén as hormonas culturais e toda a industria subsidiaria traballan baixo imperativo estacional. No que Cultura pretendía dominar a Natura, vén o mercado e dalle a volta. Descoñezo o razoamento mercado-técnico que xustifica en números, en vendas, en cartos pois, a obediencia a este atavismo, mais non resulta lóxico que este sempre escasísimo espazo teña de repartirse entre tantos sen contento da maioría. A min non deixa de producirme a conseguinte desazón, quizá unha hiperreacción primaveral, enfrentarme a tantos libros desexábeis, tantos actos de presentación, tantos temas, xéneros, estilos en mutua competencia que, todo hai que dicelo, enfraquecendo as defensas monetarias, se condenan a unha rigorosa, até despiadada selección, por non dicir que, dos finalmente elixidos, non poucos ficarán para esa parte esgrevia de toda biblioteca particular, a que se vai asilvestrando en simbólica rivalidade co tempo: os estantes dos libros *apalabrados*. Pero aínda así, acumular libros é investimento seguro, non para unha futura revenda, obviamente, que cada vez valen menos, senón porque é riqueza que non causa envexa. Non interesa nin a herdeiros, nin a rateiros nin a mafias organizadas. Por ser, até poden ser disuasorios de asalto. Onde hai moitos libros, non se supón que haxa demasiados bens materiais xa que, se para algo valen, é para ir acompañando a vida con eles de xeito que se poda cumprir a lei gravada na pedra do vello Crismón de Quiroga, esa *ara solis* do cerne dos misterios de noso: «O ouro é ruín para ti e non digamos a prata: máis vale o que brilla en ti a túa propia felicidade».

Der Frühling klingt für dieses Jahr bereits aus, mit den Junirosen und den neuen Werbebannern eines gewissen Kaufhauses, das genau genommen gar nicht so englisch ist, wie sein Name vermuten lässt, und das einen Hang zum Althergebrachten und Klischeehaften hat. Aber es gibt noch ein weiteres Anzeichen dafür, dass die Blütezeit naht. Genauso wie in den Bergen, Wiesen und Auen, die in den Farben des blühenden Ginsters und Heidekrauts leuchten, zeigt sich das Frühlingserwachen auch in den immer seltener werdenden Buchhandlungen, die ihrem Namen noch alle Ehre machen: die Flut an literarischen Neuheiten. Irgendwie seltsam. Zwar bringt der Frühling das Blut in Wallung, wie man so schön sagt, aber wir dachten immer, dass für die Beruhigung des Blutes der intellektuelle Teil zuständig wäre, wie ein überaus ausgefeilter und rationaler Verwaltungsapparat, sobald wir uns ganz unerwartet mit einer biologischen Uhr wiederfinden, durch die sich auch die Hormone der Kultur und ihre gesamte Zulieferindustrie der Jahreszeit fügen. Da wollte die Kultur die Natur beherrschen, als der Markt kommt und sie auf den Kopf stellt. Die betriebswirtschaftlichen Argumente im Hinblick auf den Markt, die diesen blinden Gehorsam zum kulturellen Rückschritt in Zahlen, Verkaufsziffern —also mit Geld— rechtfertigen, sind mir nicht bekannt, aber es leuchtet mir nicht ein, dass dieser ohnehin viel zu knappe Raum auch noch unter so vielen aufgeteilt werden muss, ohne dass die Mehrheit damit überhaupt einverstanden wäre. Und ich kann nicht anders als Unbehagen zu verspüren, vielleicht eine Frühlingsüberreaktion, wenn ich mich all diesen begehrten Büchern gegenübersehe, all diesen Buchpräsentationen, all diesen Themen, Gattungen, Stilen, die miteinander im Wettbewerb stehen. Und es muss doch ausgesprochen werden, sie sind eine wahrhaftige Gefahr für die monetären Abwehrkräfte und zu einer rigorosen, ja fast gnadenlosen Auswahl verdammt, um nicht zu sagen, von den letztlich Auserwählten werden nicht wenige in jenem rauen Teil einer jeden Büchersammlung verweilen, wo sie, in symbolischer Rivalität mit der Zeit, verwildern werden: die Regale mit den *versprochenen* Büchern. Dennoch ist das Horten von Büchern eine sichere Anlage; weil sie ständig an Wert verlieren, selbstverständlich nicht für einen späteren Weiterverkauf, sondern weil es ein Reichtum ist, der keinen Neid erzeugt. Er ist weder für Erben noch für Taschendiebe noch für die organisierte Mafia von Interesse. Durch ihre bloße Existenz können sie einen Überfall sogar verhindern. Wo es viele Bücher gibt, geht niemand davon aus, dass es viele materielle Güter gibt. Wenn sie für etwas gut sind, dann dafür, um mit ihnen so durchs Leben zu gehen, dass das auf der alten Marmorscheibe des Crismón de Quiroga, des Christogramms von Quiroga verewigte Gesetz befolgt wird, jenem antiken Altar *Ara Solis*, das Herzstück unserer Geheimnisse: „Gold und Silber sind dein Untergang; Den höchsten Wert hat, was dich zum Strahlen bringt, nämlich dein eigenes Glück“.

«Galiza, esa palabra»

Libro das columnas

- 190 Sen dúbida as normas aprobadas hai uns días pola Academia veñen felizmente legalizar, xa non tanto opcións lingüísticas lexítimas de seu por teimosía da historia, senón máis que nada as persoas que as viñamos empregando confiantes na vitalidade das raíces principais e máis profundas da nosa lingua. Acontece, portanto, que Pessoa tiña razón naquilo de que as palabras son xente. Ou será que a xente somos palabras, que tamén pode ser. E é por iso polo que ás palabras se lles ten medo ancestral, un temor ao seu inveterado «poder nominal», isto é, á súa capacidade de crear e transformar a realidade como tamén de nomear e definir a quen as utilizamos. Na nosa lingua, onde palabra e xente nos reunimos de maneira singular para saber quen somos e, en consecuencia, saber o que falamos, é a todas luces na voz que nos designa, Galiza, como no adxectivo que nos cualifica para sermos ou sen-tirnos, galegas e galegos. Isto está así testificado desde o primeiro momento en que o idioma configurou os seus termos *patrimoniais* por transformación e diferenza do latín, en harmonía con termos de cadencia similar, como graza, novizo e ese outro convertido en triste condición, servizo. Mais estas palabras, como as cousas a elas vinculadas, foron leira asilvestrada coas especies invasivas do castelán, que trouxo os seus propios termos confundidos con outros de máis recente acuñación e que se denominan, por viren canda os cambios culturais da idade moderna, *cultismos*: vicio, necio, malicia. Eis a malicia que nos fixo neciamente padecer o vicio de chamarnos a nós mesmos como nos chamaron os de fóra, Galicia e gallegos, como se nunca tivéssemos sabido o noso nome, como se a palabra que nos significa non pudesese pro-vir do noso propio patrimonio. Así as cousas, a Academia vén de devolver á nosa leira, reverdecidas, as plantas máis autóctonas, as palabras que os textos antigos esti-veron custodiando e que, cousas da vida, humedecen libres os beizos portugueses. Espazo, licenza, presenza, perseveranza, querenza... até nacemento son únicas formas, se ben non moi escoitadas aínda, porque o reencontro é alegría de gorentar aos pou-cos. Mais non declara única Galiza. Palabra patrimonial e, portanto, soberana, é, por fin e se acaso, admitida ao servizo de «Galicia». Necio será a partir de agora non sa-ber (ne-scio) de cal delas provén o poder noso.

«Galiza, that word»

Sheila Gondar Tubío

Universität Leipzig

ORCID: <http://orcid.org/0009-0001-1302-8817>

sheila.gondar@uni-leipzig.de

191

Undoubtedly, the norms approved by the Academy a few days ago have fortunately legalised not only the linguistic choices, which, due to the stubbornness of history, have become legitimate by themselves, but above all the people who use them, trusting in the vitality of the most important and deepest roots of the Galician language. It seems, then, that Pessoa was right and, as he said, words are people. Or perhaps people are words. And that's why there is an ancestral fear of words, a fear of their deeply rooted "nominal power". Their ability to create and transform reality, as well as to name and define those who use them. In Galician, where words and people come together in a unique way to know who we are and, consequently, to know what we speak, it is clearly in the voice that designates us, Galiza, as in the adjective that qualifies us to be or to feel, *galegas* and *galegos*, Galicians. This is evident from the first moment when the language configured its own words, transforming and differentiating them from the Latin terms, in harmony with words of similar cadence, such as *graza* (grace), *novizo* (novice) and that other transformed into a sad state, *servizo* (service). But these words, like the elements associated with them, were like a wild piece of land dealing with the invasive species of Castilian Spanish, which brought their own adapted and developed words, confused with others of more recent coinage, introduced during the cultural changes of the modern age: *vicio* (vice), *necio* (fool), *malicia* (malice). It is the malice that made us foolishly succumb to the vice of calling ourselves what the outsiders called us, Galicia and gallegos. As if we had never known our own name, as if the word that designates us could not come from our own heritage. This is why the Academy has just returned the most autochthonous plants to our land, which is now green again. The words guarded by the ancient texts and which, by chance, freely moisten the lips of Portuguese speakers. *Espazo* (space), *licenza* (license), *presenza* (presence), *perseveranza* (perseverance), *querenza* (fondness)... even *nacenza* (birth) are unique forms, perhaps not often heard, because the reunion is a joy that must be tasted gradually. But this does not mean that Galiza is alone. A developed and therefore sovereign word is finally, if ever, at the service of "Galicia". From now on it will be foolish not to know where our strength comes from.

05.3. Poesía

Escolmas de varios poemarios

- a. Traducións ao inglés, Kathleen March
- b. Traducións ao polaco, Maria Filipowicz-Rudek, Magdalena Łagosz, Jakub Merdała 193
- c. Traducións ao catalán, Maria Isern Ordeig e Daniel Amarelo
- d. Traducións ao francés, Béatrice Pépin

Música reservada (1991)

- a. Tradución ao español, Noemí Giraldo González
- b. Tradución ao francés, Alejandro Peñalver Bayle
- c. Tradución ao francés, Tara Salhi
- d. Tradución ao alemán, Burghard Baltrusch
- e. Traducións ao inglés, Alexandra Rose Briere

Ruído (1995)

- a. Tradución ao inglés, Pau Francesch Sabaté, Bryony Fishpool, Veronika Gvozdovaite, Laura Norris, Isobel Richardson, Cliona Vaughan-Spruce, Lucia Cernadas
- b. Tradución ao español, Cristina Ascensión López Canabal

En concreto (2004)

- a. Tradución ao éuscaro, Karlos del Olmo
- b. Tradución ao italiano, Emiliana Tucci
- c. Tradución ao francés, Tiffany De Barros Rodríguez

Escolmas de varios poemarios

a. Traducións ao inglés dunha escolma de varios poemarios

194

De *Música reservada*, *Música reservada*, «Escreber como quen elixe un día»

Escreber como quen elixe un día
en que a terra e o ceu sexan criados,
desde os seres aos nomes elevados
os fillos da vontade en que se cria.

E do ar pendurada esta ousadia,
escoitar os seus sons destemperados,
sucumbindo aos ritmos desviados
do infinito silencio en que dormia.

Como ás fauces daquel pai, cuxa comida
tiña nos fillos nutrición constante,
escapou o elixido en deus da vida,

así do tempo e o seu soar errante
escapa-me a palabra aquí elexida
a empurrar para fora deste instante.

Escolmas de varios poemarios

a. Traducións ao inglés dunha escolma de varios poemarios

Kathleen March
Professor Emerita of Spanish
University of Maine
kmarch@maine.edu

195

De *Música reservada*, *Música reservada*, «To write the way one chooses a day»

To write the way one chooses a day
when earth and sky are created
from people to names in high
born of the desire from which it was made

And dangling from the air the audacity
to listen to their dissonant sounds,
succumbing to the rhythm that veers off
from the infinite silence where it was sleeping

Like from the fangs of the father whose food
fed constantly on his children,
the chosen one has escaped like a life-giving god,

like the word I've chosen here escapes
from time and its errant sound
pushing to break free from this space.

De *Música reservada*, *Grial do sol perdido*, I, «Delicioso é perder tempo»

196

Laborar no instante nítido da forma

todo o eco mais profundo e mais humano,
congelado como a presa nas estátuas
extasiadas co seu próprio esquecimento.

Delicioso é perder, perder perdendo,

Desecado o humor do cotidiano

—torrencialmente perdido na delícia—,
volcar a escueta síntese da hora
co pracer de recostar-se no infinito.

De *Música reservada, Grial do sol perdido, I*, «It's so delightful to lose track of time»

It's so delightful to lose track of time:
to lose the river that gets lost in its own current
and slips away
like white foam slips free
between the blurred edges of my fingers.

197

To work with the focused moment of form
on an echo deeper and more human,
frozen like the haste of statues
ecstatic with their own oblivion.

It's delightful to lose track, lost and losing
to dispose of
what is real and doesn't realize its vitally unreal
truth, to lose that habit.

The days' moisture dried up
—a flooding consumed by delight—
spilling the sparse synthesis of time
into the pleasure of resting on infinity.

De *Ruído, O terceiro sonido*, «O ceu cobrou unha cor que facia pensar»

198

O ceu cobrou unha cor que facia pensar.

Era a hora en que as botellas se rompen para dar paso ás profundidades.

Atrás quedaban as cores álxidas, mortas de sono. O calor enfriaba-se no bisturí do horizonte.

Os nenos, de cóbados na xanela, enfrontaban a historia inconscientes, nun palpebrexo tan veloz como a infancia.

Pero aínda hai un cambio posíbel que se reserva no bolso, un remanente da derrota, para mirar arredor.

Non nos estábamos esperando, por iso nos recoñecemos.

Fitabamo-nos na cita imprevista, sen saber quen nos chamou ao fío da noite.

De *Ruído, O terceiro sonido*, «The sky turned a color that made us think»

The sky turned a color that made us think.

It was the moment when bottles are broken, to give way to deep things.

That left frozen colors behind, dead to the world. Heat was congealing on horizon's scalpel.

Elbows resting on windowsills, children faced history unaware, eyelids fluttering as quickly as childhood.

But there's still the possibility of change stored in a pocket, a remnant of defeat, to inspect.

We weren't looking for one another, and recognized one another.

We stared, eye to eye, in unplanned meeting, not knowing who had summoned us to the thread of evening.

De *En concreto, Estampas*, «Antiquísima»

200

ANTIQUÍSIMA

ESA son eu
rubindo unha e outra vez as escadas
dun mundo posíbel
separado sempre pola idade, a teima
e a vontade íntima de voar
No alto a miña casa alta
e por cima un país nas nubes
lidando co sol difícil do Norte
que sempre se rende ás gadoupas do mar
e esquece ficar para quecerme

De *En concreto, Estampas*, «The ancient one»

THE ANCIENT ONE

201

That's me
climbing the steps of a possible world
over and over
forever set aside by age, obsession
and the intimate desire to fly
up above my towering house
and above it a country in the clouds
battling with the hard sun of the North
that always surrenders to the claws of the sun
that forgets to stay and keep me warm.

De *En concreto, Estampas*, «Roupa»

202

ROUPA

HOXE vestín a Cidade como todos os días
e saín polas rúas procurando un abrigo
Non consigo saber onde puxen o día de onte
Quizá estexa no armario da habitación reformada da casa
ou no patio onde cultivei os meus primeiros cuarenta anos secretos
A Cidade constantemente adolescente
pola mañá sen maquillar
repasa as miñas medidas
nas obras que todos os días comezan
nos autos de horizontes perpendiculares
na chuvia que tinxe a terra da cor do meu chapeu
para vestirme
coa roupa tentadora dos trinqués
cos ollos vacunos dos televisores
e dos viciños de cotidiano domingo
que non ven, que non poden ver, que nunca crerían que visen
como vou tan núa pola rúa

CLOTHING

Today I dressed in the City like I do every day
and went out in search of a coat
 I can't figure out where I left yesterday
 Maybe it's in the closet of the room in the house that's been done over
 or in the patio where I grew my first forty secret years
The City that's forever adolescent
in the morning with no makeup
it checks my measurements
in the tasks that begin every day
in the cars with perpendicular horizons
in the rain that dyes the earth the color of my hat
so it can dress me
with tempting clothing from store windows
with bovine eyes of television sets
and neighbors with their everyday Sundays
 who don't see, who can't see, who would never believe they saw
 me walking along the streets so naked

De *Papagaio, Tam em vão*, «Bonecas de estraperlo»

204 Bonecas de estraperlo fincan os ollos no azar.
Fermosas sen poder
nen para chegar a selo
decoran as paredes de galaxias fugaces
e asinan con rimmel os grafittis chorosos.
A curva do *eye liner* reconécese no sesgo cobregueiro
das margaridas que terman das baldosas
nos deseños delicados rabuñados ao estuco
nos patacóns dos ollos
sobre os pos dos rostos amasados
e rotos como pan de rancho. Tanta é a beleza atravesada pola incertidume,
obrigada á esperanza ou á sorte,
que, sabias serpes, adoitan maquillar, pel sobre pel,
o deterioro dos seus propios muros
e van acumulando as mudas
por non perder nengunha idade, por non perderse aínda
sen a vida acabada de vender.
Mais toda ganancia se perde na rutina
e só volve a relucir no refugallo vistoso,
inservíbel dignidade da ruína.

De *Papagaio*, *Tam em vão*, «Black market dolls»

Black market dolls sink their eyes into chance.
Lovely lack of power
Unable to reach it
They adorn the walls of fleeting galaxies
And sign weeping grafitti with eye liner.
The curve of rimmel is visible in the snaking slant
Of daisies clutching at tiles
In the delicate designs scratched on stucco
In old coins placed on eyes
In the powder on faces kneaded
And broken like stale bread.
So much beauty pierced by uncertainty,
Forced into hope or luck,
Wise serpents that usually don makeup, skin over skin,
The deterioration of their very walls
That are accumulating changes
So they won't lose any age,
So they won't get lost yet
Without the life they have just sold.
But all profit is lost in repetition
And only shines once again in gaudy residue
And a futile dignity of ruin.

b. Traducións ao polaco dunha escolma de varios poemarios

De *Música reservada*, *Prólogo*

206

PRÓLOGO

Se o principio foi a palabra, antes dela foi o son e, despois, o entendimento e transmisión da súa melodía. Eis a Música, que brota como o río da existencia, e a Palabra, que interpreta o seu ritmo como unha danza ritual arredor do lume da intelixencia. Eis a Poesía, palabra melódica.

Baixo o título de *Música reservada* recopilaban algúns compositores do Renacemento obras fortemente expresivas, enchidas de licencias cromáticas e disonantes, independentes dos gustos do público e de moda, «reservadas» só para coñecedores.

Do mesmo xeito, este libro nace dunha experiencia musical que busca o lume da palabra para entender a sombra do seu propio corpo. En primeiro termo, a melodía é unha consciencia do ritmo e, por el, do tempo. En segundo lugar, esta melodía encontra un instrumento, a palabra, que fai da súa oquedade a esencia xeradora do seu propio son. Por último, a melodía é a memoria dunha luz antiga que se perde a si mesma no camiño, transcurso desbocado e sen destino, condenada a soar para poder fixar a súa corrente, como unha intelixencia en fuga a comprender a expresar o imperecible.

A palabra melódica é a reflexión rítmica sobre a música de existencia, un camiño ao coñecemento.

b. Traducións ao polaco dunha escolma de varios poemarios

De *Música reservada*, *Prólogo*

Maria Filipowicz-Rudek

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9052-5369>

maria.filipowicz-rudek@uj.edu.pl

Magdalena Łagosz

magdalena.lagosz@student.uj.edu.pl

Jakub Merdała

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5793-2592>

Jakub.merdala@student.uj.edu.pl

Uniwersytet Jagielloński

207

PROLOG

Jeśli początkiem było słowo, to przed nim był dźwięk, a po nim rozumienie i przekaz jego melodii. Oto Muzyka, która rozkwita niczym rzeka życia i słowo, które interpretuje jej rytm, niczym rytualny taniec wokół ognia świadomości. Oto i Poezja, słowo muzyczne.

Pod wspólnym mianem *Musica reservata* zbierali niektórzy renesansowi kompozytorzy dzieła o niezwykle silnej ekspresji, pełne swobody chromatycznej i dysonansów i niezależne od gustów publiczności i mód doraźnych, „zarezerwowane” tylko dla wtajemniczonych.

W podobny sposób niniejsza książka poczyną się z muzycznego doświadczenia, które szuka ognia słowa, po to by zrozumieć cień swojej własnej cielesności. Pierwszy krok to melodia, która jest świadomością rytmu, a przez niego czasu. W drugim, ta melodia znajduje swój instrument, słowo, które z własnej próżni wytwarza swoje brzmienie. W ostatnim kroku melodia staje się pamięcią dawnego światła, które samo siebie gubi pod drodze, w trakcie owego pozbawionego celu i nieokiełzanego przepływu, skazana na brzmienie, zdolne utrwalić jej nurt, niczym świadomość poruszona ku zrozumieniu i wyrażeniu tego, co nieśmiertelne.

Słowo melodyjne jest rytmicznym odbiciem muzyki życia, drogą wiodącą ku poznaniu.

Tradución: Maria Filipowicz-Rudek

De *Música reservada*, *O oco da palabra* (1986), *A eséncia*, «Ser só ser, ser corpo»

208

Ser só ser, ser corpo,
unidade simple e infinita
que limita a densidade do vacío.

Sentir só a vida
que fusiona o silencio co silencio
dando así o seu pulso ao infinito.

De *Música reservada*, *O oco da palabra* (1986), *A esência*, «Być tylko byciem, być ciałem»

Być tylko byciem, być ciałem
jednością prostą i nieskończoną
odgradzającą gęstość od próżni.

209

Czuć tylko życie,
które spaja ciszę z ciszą,
przekazując tak swój puls nieskończoności.

De *Música reservada*, *O oco da palabra* (1986), *A esencia*, «Viver é olvidar, non dar por nada»

210

Viver é olvidar, non dar por nada
do que, en ausencia, se preenche a vida.
Esquecer o pai e a nai, esquecer-se un propio
é este mesmo amor de orixe que me empurra
a abrir-me sen pasado, viver definitivo
inconsciente da conciencia que o maldi.
Desnudar-me, desatar-me cada paso
en que cai cada eu que vai comigo
para ser alguén en outro, e outro en outro,
e esquecer o modo en que se esquece o olvido.

De *Música reservada*, *O oco da palabra* (1986), *A eséncia*, «Żyć znaczy zapominać, nie pominąwszy niczego»

Żyć znaczy zapominać, nie pominąwszy niczego,
czym, pod nieobecność, napęlnia się życie.
Nie pamiętać ojca i matki, nie pamiętać o samej sobie
to jest ta sama pierwotna miłość, która mnie popycha
do otwarcia się na bez przeszłość, na życie do końca
w nieświadomości świadomości, która ją przeklina.
Obnażać się, rozplatać się przy każdym kroku,
w którym upada każde moje ja, co mi towarzyszy,
żeby być kimś w kimś innym, innym w innym,
i zapomnieć w jaki sposób zapomina się zapomnienie.

211

Tradución: Maria Filipowicz-Rudek

De *Música reservada, Grial do sol perdido (1985), III*, «E ficaremos sós»

212

E ficaremos sós
mar e silencio.

Cando a noite me veña desvendar
con amor prometido e demorado
estes ollos que ollaron tanto nada,
as follas que caíron ao meu pé
serán pisadas.

E a ausencia cumprirá o seu oráculo
cando a noite sexa o fondo,
cando o mesmo mar a noite,
e o silencio
diga a última palabra.

De *Música reservada, Grial do sol perdido* (1985), III, «I zostaniemy sami»

I zostaniemy sami
morze i cisza.

213

Kiedy noc przyjdzie, żeby mi zdjąć bandaż
miłością obiecaną i odwleczoną
z oczu, które tyle pustki dotąd ujrzały,
liście, co spadły u mych stóp
zostaną zdeptane.

I pustka spełni swoją przepowiednię
kiedy noc będzie w głębi
i kiedy nocą samo morze,
i cisza
wymówią ostatnie słowo.

Tradución: Jakub Merdata

De *Música reservada, Pós-data*, «Andei por Santiago»

214

*A Pancho, a Noli
e a Elena*

Andei por Santiago
pisando estrelas
na noite
que as ruas devolveron
con luces e clamores
secretos
na noite.

Andei por Compostela
coa pel das pedras orceladas,
a Rua das Hortas
onde descansan os arcanos
na noite.

Ecos barrocos e fidalgos
tocaron os tambores
nas luces das xanelas:
Casas Reais e as grandes laxes
como balsas na corrente
cara adiante.

Na noite, un cantigar de fontes
nas ruas embozadas
que espadan entre si:
Rua Nova e Rua do Vilar
como dous brazos amigos
que se apertan no Toural.

Pisando estrelas subo as Pratarías
Quintana arriba, paro e miro:
O ceu peneira os ecos das esquinas.
E a Berenguela, á alba, absorta aínda.

De *Música reservada*, *Pós-data*, «Łaziłam po Santiago»

Dla Pancha, Noli i Eleny

215

Łaziłam po Santiago
depcząc gwiazdy
nocą
a ulice zwracały
światła i krzyki
sekretnie
nocą.

Łaziłam po Santiago
a na skórze jak na kamieniach porosty
ulicą das Hortas
gdzie drzemie tajemna wiedza
nocą.

Echa barokowe i szlachetne
uderzały w bębny
w światła okienne:
ulicą Casas Reais, a wielkie ciosy
jak barki z prądem
przed siebie.

Nocą, chór fontann
na splecionych ulicach
co się między sobą snują
Rúa Nova i Rúa do Vilar
jak dwa przyjacielskie ramiona
otwarte na placu Toural.

Depcząc gwiazdy pnę się na Pratarías,
Quintana jeszcze wyżej, stoję i patrzę:
Niebo przesiewa echo po kątach.
A Berenguela, o brzasku, ciągle nieprzytomna.

Tradución: Maria Filipowicz-Rudek

De *Música reservada*, *Pós-data*, «Rodea-nos a muralla de Uruk»

216

Rodea-nos a muralla de Uruk,
a ben cercada,
arredor bate o abismo
a siléncios contra o nada.

Rodea-nos a muralla de Uruk,
a dos amplos mercados,
onde compramos cintos e armas
con que defendemos e guardamos
as palabras das palabras.

Arredor, a muralla de Uruk,
a nunca vencida,
protexe-nos do vento
e das frechas dos inimigos.
Uruk, a dos fermosos templos
onde os deuses deliberan,
a dos xardins con camiños
arredor da primavera,
a das razas no deserto,
a dos cantos na noite,
a dos murmullos e as festas.

No meio da muralla de Uruk
as águas xa nos van
chegando á boca.

Otaczają nas mury Uruku
warowne,
dokoła otchłań bije
w ciszę walcząc z niczym.

Otaczają nas mury Uruku
gdzie są dwa wielkie rynki,
gdzie kupiliśmy pasy i broń,
którymi broniliśmy i strzegliśmy
słów nad słowami.

Dokoła mury Uruku
nigdy niezdobyte,
strzegą nas od wiatru
i strzał nieprzyjaciela.
Uruk, gdzie w cudownych świątyniach,
spierają się bogowie,
gdzie ogrody ze ścieżkami
dokoła wiosny,
gdzie place na pustyni,
gdzie nocne śpiewy,
gdzie szept i święto.

Pośród murów Uruku
woda się wdziera
docierając do ust.

Tradución: Jakub Merdata

De *Música reservada*, *Poema cíclico para soprano e cuarteto de corda*

218

POEMA CÍCLICO PARA SOPRANO
E CUARTETO DE CORDA

MOVIMENTOS:

- | | |
|---------------|------------------------|
| 1. ° Allegro. | «O océano e as ondas» |
| 2. ° Adagio. | «A terra e as árbores» |
| 3. ° Scherzo. | «As aves» |
| 4. ° Finale. | «O ceu e as nubes |

De *Música reservada*, Wiersz cykliczny na sopran i kwartet smyczkowy

WIERSZ CYKLICZNY NA SOPRAN
I KWARTET SMYCZKOWY

219

CZĘŚCI:

Pierwsza: <i>Allegro</i> .	„Ocean i fale”
Druga: <i>Adagio</i> .	„Ziemia i drzewa”
Trzecia: <i>Scherzo</i> .	„Ptaki”
Czwarta: <i>Finale</i> .	„Niebo i chmury”

1.º MOVIMENTO. Allegro.
«O océano e as ondas»

Na praia, através do relóxo roto do sol, acumula-se a substância remontando o seu próprio peso, riza-se en desexo puro, estremece, e rompe deixando a desvestida pel brillante da áuga sobre a area.

E outra vez, outra vez a bandeira ondula un rizo apenas, a visión e inmediato olvido para, cansado, esgotar longamente o seu retorno.

Inspirando a ameaza do seu arco, pronúncia o sonido envolvendo-o na sua própria intimidade

Quizá lembrando-se, en curto impulso volve, e axiña se retira.

E mais ainda, até acadar o círculo de nove.

Así a vida vai cumprindo, agrupa o horizonte, e perde-se.

Perdendo o perdido retorna e enche o seu peito rouco do nada húmido, que desce e salouca.

Pero afana unha vida renacida e o seu peito, por fin, rememora a melodia, continua esa frase que culmina en estrelas, riza un do e apiana, antes de emprender o regreso.

Que regresa ao lombo de horizontes enchidos e mantén o equilibrio un instante, antes de romper outra vez o infinito, e volver, devastando o seu ciclo, outra vez, a dormir sobre a area.

CZĘŚĆ pierwsza. Allegro. *Ocean i fale*

221

Na plaży, za zepsutym zegarem słońca, zbiera się *substantia* przewyciężająca swój własny ciężar, kręci sobie włosy w najczystszy pożądaniu, drży i pęka zostawiając na piasku obnażoną lśniąca skórę z wody.

I jeszcze raz, i jeszcze raz przez flagę faluje raptem pojedynczy lok, spojrzenie i natychmiastowe zapomnienie, żeby (w zmęczeniu) wyczerpać przeciągle swój powrót.

Wdychając groźbę swojego smyczka, wydaje dźwięk przyoblekając go w swą własną intymność.

Może coś sobie przypominając, w krótkim impulsie wraca, ale zaraz się usuwa. Nawet dalej, aż dosięgnie dziewiątego kręgu.

Tak oto się życie dopełnia, zbiera horyzont i się gubi.

Straciwszy stracone wraca i napełnia swą charkotliwą pierś z zawilgłego nic, która opada i szlocha.

Ale pragnie odrodzonego życia, a jej pieś, nareszcie, przypomina sobie melodię, ciągnie tę frazę, która osiąga szczyt w gwiazdach, jak włosy zakręca „do” i più piano niża głos nim zacznie powracać.

A wraca na grzbiet napęczniałych horyzontów i utrzymuje przez chwilę równowagę, zanim rozpęknie kolejny raz nieskończoność i wróci, przełamując kolejny raz swój cykl, żeby zasnąć na piasku.

Tradución: Jakub Merdata

2.º MOVIMENTO. Adagio.

«A terra e as árbores»

222

Agora desperta a vida do sabor negro da terra, un brazo obreiro que raña coas uñas o destino até facer da luz un fío verde para coser o vento; e o brazo aflora, compacto e vertical, como humano deus do humus vestido de montaña a combater o mundo, até encontrar o canto que os dedos húmidos pronúncian nas liras invisíbeis das estrelas; o canto cantando sube un camiño, interior mexido ao vento, canto en contraponto dos elementos, síntese coral da vida suspensa en gotas como froita de ouro que xamais chega a cair.

CZĘŚĆ druga. Adagio. *Ziemia i drzewa*

Teraz życie się budzi z czarnego smaku ziemi, ramię robotnika pazurami wydiera los dopóki ze światła nie utworzy zielonej nici, którą uszyje wiatr; a ramię zakwita, zwarte i pionowe, jakby człowieczy bóg humusu przebrany za górę, by lepiej walczyć ze światem, dopóki nie znajdzie pieśni, którą wilgotne palce intonują na niewidocznych lirach gwiazd; pieśń śpiewnie wznosi się drogą ku wnętrzu zmieszana wiatrem, pieśń w kontrapunkcie do żywiołów, chóralna synteza życia zawieszona w kropkach jak złoty owoc któremu nigdy nie dane jest spaść.

Tradución: Maria Filipowicz-Rudek

3.º MOVIMENTO. Scherzo.

«As aves»

224

Crin froita ser a cair. Ao vento vou. Fuxo mais non. Vida procuro do meu no ar comer. Todo ver. Tras das estrelas terra da hai que?; Un grao! E a baaaai-xxxxxxaaarr ao chan. Onde? Aquí. Non. Onde, aquí, non, ondeaquinonaquinonde-non aquinonaquinonaquí. Si!

Movo asas follas bico patas cantando comigo. Comigo aí quen? Ti alí estar. Grande entregar axóuxere ar. Rompen plumas do sangue arrincando. Vou?

Ven. Vou. Ven. Vou. Ven. Non. Si. Eu. Ti. Eu, tí, ti. Onde estás? Nós ao rou-rou nós reencontrando-nos sós. Pasa que? Sssuubiiimos nube que aí ven.

CZĘŚĆ trzecia. Scherzo. *Płaki*

Wierzyłam, że owoc ma spaść. Idę na wiatr. Uciekam lecz nie. Na własność życia szukam w powietrzu jedzeniu. Wszystko widzieć. Za gwiazdami kraj tego co trzeba? Jedno ziarno! I spaaadaaaaaajmy na ziemię. Gdzie? Tu. Nie. Gdzie, tu, nie, gdzietunietugdzienie tunietunietu. Tak!

225

Ruszam skrzydłami liście całuję nogi śpiewają ze mną. Przy mnie kto jest? Tobie bycie tam. Wielką nieść ma grzechotkę wiatr. Łamią pióra z krwi wyszarpanej. Mknę?

Chodź. Mknę. Chodź. Mknę. Chodź. Nie. Tak. Ja. Ty. Ja, ty, ty. A ty gdzie? A my ćwir-ćwir sami znajdziemy nas tam. Dzieje się co? Do góry chmurę, która gdzieś tam gna.

Tradución: Magdalena Łagosz

4.º MOVIMENTO. Finale.

«O ceu e as nubes»

226

E aí ven a nube recollendo as moedas do día na sua bolsa suxa. Até que pesa demasiado e rompe. Sen dar-se conta entón, esparxe polo ceu a matéria desfeita da memoria. Ás veces escoita-se mesmo un ruído vello de conversa ou tecidos que rozan, un saúdo impontual, un muro ou a verxa dalgún parque coñecido: as máscaras dun drama sen texto.

O ceu, canso de inventar o infinito, deita a sua espalda nua sobre a hora-colchón que move o tempo. Forma-se un río con fervenzas de neve nas montañas. De trás veñen as aves cos seu chios de touliñas entre as encanecidas ondas dun ollar azul. E o cabelo peitea-se no vento sacudindo-se as racheiras do vestido roto. Pero o vestido é empedrado dun camiño que leva ao outro lado do horizonte, onde as árbores medran coas áugas naufragadas da existencia.

E eu me quedo contemplando como pasan as nubes da miña vida.

CZĘŚĆ czwarta. Finale. *Niebo i chmury*

I stamtąd przybywa chmura zbierając monety dnia do swojej brudnej kieszeni. Aż robi się za ciężka i pęka. Wtedy, nieświadomie, rozsiewa po niebie zniszczalą materię pamięci. Czasami słyhać nawet zamierzchły hałas rozmowy lub tkaniny ocierające się o siebie, spóźnialskie pozdrowienie, ścianę lub bramę z któregoś znanego parku: maski z dramatu bez tekstu.

Niebo, zmęczone wynajdowaniem nieskończoności, kładzie swe nagie plecy na godzinie-materacu, który porusza czas. Tworzy się rzeka z wodospadem śniegu w górach. Za nimi przybywają ptaki ze swymi piskami morświnów pomiędzy siwiejącymi falami niebieskiego spojrzenia. A włosy czeszą się na wietrze, targając dziurami w zniszczonej sukience. Lecz sukienka jest brukiem pewnej drogi, która wiedzie na drugą stronę zenitu, gdzie drzewa rosną dzięki tonącym wodom istnienia.

A ja trwam przyglądając się, jak przemykają chmury mojego życia.

Tradución: Jakub Merdała

De *Ruído, Ritos de resistencia*, «ISTO é poesía»

228

ISTO é poesía, un ruído provocado. Non ornamento sonoro, arabesco para as pontas dos dedos: inecesários encaixes para a alma dormir ou sentir a levedeza da onda cando apenas chega a romper. Provocación de boca con fame, isto. E a fame adormece ou reclama.

Fronte á rutina, o rito da palabra tensa a pel do mundo: un tambor que desperta. A pel estremece-se porque reconece a morte que baila fóra da tumba.

Isto é tamén unha muller que resiste.

De Ruído, Ritos de resistência, «OTO poezja»

OTO poezja, hałas sprowokowany. Nie dźwiękowy ornament, nie arabeska dla czubków palców: niekonieczne koronki dla uśpienia duszy, albo sprawienia, że poczuje ona lekkość fali, zanim jeszcze rozbije się o brzeg. Prowokacja głodnych ust. O to chodzi. A głód zasypia albo protestuje.

229

Wobec rutyny, rytuał słowa napina skórę świata: werbel, co budzi. Skóra drga, bo rozpoznaje śmierć, tańczącą nad grobem.

To także kobieta, ta która trwa.

Tradución: Maria Filipowicz-Rudek

De *Ruído, Ritos de resistencia*, «CANDO unha muller adormece»

230

CANDO unha muller adormece, o seu corpo é o mundo nun silencio tranquilo que se contempla desde o chan ou desde un balcón nas nubes,
o Cazador non se lle achega porque ruxe nela a distancia-volcán da vida. Hai que poñer fronteiras, apuntalar as casas, combater
e organizar o vento arredor dun simple corpo solitario e manso
carne de dor como un animal que foxe ao lume.

A ela podemos descender ou subir para ver na sua pel o matiz cinza da terra e venerar algun misterio non nacido, o endurecido seo, o punto máis escuro do círculo, o centro do círculo do círculo

porque un seo fecha en si o infinito coa sua illa no medio, centro da redondez do mar,

praia en anel onde as gueivotas estremecen a torre de carne habitada con apenas unha xanela para o sono dos outros,
os que lle nacen nas ortigas dun xardín que ve pasar brevemente.

Seducida no leito interior da torre pechada, adormece a muller que agora desperta. Ouve-se un grito

De abismo á deriva, mundo de soedade, gritan os muros, cala a fronteira e a guerra, grita o seu grito que grita, fala en soños aínda

pero ecoa o temor de que as ondas repitan, salgadas de séculos, o afundimento ritual que a devolva ao silencio.

KIEDY kobieta zasypia, jej ciało jest światem w spokojnej ciszy, którą się kontempluje z podłogi albo z balkonu w chmurach.

Myśliwy się do niej nie zbliża, bo w niej ryczy dystans-wulkan życia. Trzeba stawiać granice, podierać domy, zwalczać i zebrać wiatr wokół jednego prostego samotnego i łagodnego ciała

ciała z bólu jak zwierzę które ucieka do ognia.

Do niej możemy zejść albo wejść by zobaczyć na jej skórze odcień popielatej ziemi i czuć jakiś nienarodzony sekret, stwardniałe łono, najciemniejszy punkt koła, środek koła w kole

ponieważ łono zamyka w sobie nieskończoność ze swoją wyspą w centrum, centrum okrągłości morza,

plaża w pierścień, gdzie mewy poruszają wieżę z ciała, w której mieszka tylko jedno okno na sen innych,

tych, co się jej rodzą w pokrzywach w ogrodzie, dostrzeganym gdy przemyka.

Uwiedziona w wewnętrznym łożu zamkniętej wieży, zasypia kobieta, która teraz się budzi. Słysząc krzyk

z głębi dryfujący, niemy w samotności, krzyczą mury, cichnie granica i wojna, krzyczy jej krzyk, który krzyczy, mówi w snach jeszcze ale echem niesie strach, że fale powtórzą, przesolone przez wieki, rytualne zatapianie, które ją zwróci ciszy.

Tradución: Magdalena Łagosz

De *Ruído, O terceiro sonido*, «SENTIMOS un muro arredor»

232

SENTIMOS un muro arredor, pero non é mais que a dura vacuidade do silencio. E nesa vacuidade ten lugar a imaxe e a semellanza. Ouve-se unha billa gotexar sempre de lonxe. O tempo? A nosa sede? Cai sangue desde as veas do universo. Pasos que veñen e non acaban de achegar-se. A vida? E van-se. Encontramo-nos en órbitas que apenas se rozan entre si, producendo no mundo un murmullo case inaudíbel.

Un sol encarapuzado turba a tarde franciscana. En Pádova, Guiseppe Tartini aínda toca o violino. A luz grisalla, con paso de zarabanda, recolle o eco de dúas cordas que soan simultaneamente. Mais alá, dentro da habitación, tras os montes ou alén dos mares, enchen todo, unha terceira corda fai-se ouvir sen ter sido pulsada. O sol descobre-se a si mesmo nun instante. O terceiro sonido sobrevén nos breves pero intensos momentos de harmonía. Non é real, e pur existe.

CZUJEMY mur wokół, ale nie jest niczym więcej niż uciążliwą pustką ciszy. I w tej pustce mieszczą się obraz i podobieństwo. W oddali słycać kapiący kran. Czas? Nasze pragnienie? Kapie krew z żył wszechświata. Kroki, które nadchodzą i nie przestają się zbliżać. Życie? I idą sobie. Znajdujemy się na orbitach, które ledwie się ocierają o siebie nawzajem, produkując na świecie prawie niesłyszalny szept.

Zakapturzone słońce niepokoi franciszkański wieczór. W Padwie, Giuseppe Tartini jeszcze gra na skrzypcach. Światło siwieje, krokiem sarabandy, zbiera echo dwóch strun, które rozbrzmiewają jednocześnie. Dalej, w pokoju, za górami lub za morzami, wypełniając wszystko, trzecia struna staje się słyszalna bez szarpnięcia. W jednej chwili słońce odkrywa samo siebie. Trzeci dźwięk następuje w krótkich, ale gwałtownych momentach harmonii. Nie jest prawdziwy, ale jednak istnieje.

Tradución: Magdalena Łagosz

De *En concreto, Brasón*, «Habitat (cabeza)»

234

HABITAR
(cabeza)

NACÍN

Abriuse o caborco globular do meu ollo
O vento dispersou o día un instante e caín
xunto a toda a miña xerazón no trínque da idade
como se nunca antes aínda que sempre
Toda a miña xerazón, abano de cristal
cansada coma min no cansazo do pai cego
no cansazo do avó en silencio
e da nai rota de recoser as coplas aprendidas na saia da avoa

Os ollos de todos nós poboaron o noso rosto en farna
Envisos como froita encetada
decidimos probar o licor sobardante da felicidade posíbel
gritádomos celestiais hinos de terra
por un caos glorioso en coro de arcanxos ceibados
O día, un instante, arrexuntounos a luz de todas as débedas:
desde a Fusquenlla tornasolada até a piedade da Rosa mártir
que líamos pois nos libros de pronto (de sempre) revelados
Dixeron que si, que era o momento
as cabezas rodantes que temos por corazóns
emburulladas na brétema da Porta Nigra en Mondoñedo

Soubemos que non sabíamos, mais un empurro
retido de moito tempo e moita exactitude (sempre)
ferveunos no paso e nas palabras abertas
En cravos vermellos rebentounos o beizo adolescente
Fomos criados, talvez raptados, por unha luz estraña
que nos fixo fuxir deixando a raíz (sempre aquí)
Ao despedirnos definitivamente do berce
nais e pais entregáronnos
—caída sobre os ollos do medo—
a coroa sen reino

De *En concreto*, *Brasón*, «Zamieszkiwać (głowa)»

ZAMIESZKIWAĆ
(głowa)

235

URODZIŁAM SIĘ

Otworzył się kulisty kanał mego oka.
Wiatr nagle rozwał dzień i upadłam
razem z mym pokoleniem u progu lat
tak jakby nigdy wcześniej choć przecież zawsze
Całe moje pokolenie, szklany wachlarz
zmęczone jak ja zmęczeniem ślepego ojca
zmęczeniem dziadka wśród ciszy
i matki złamanej nicowaniem strof poznanych na podółku babki

Oczy nas wszystkich zasiedliły naszą kwitnącą twarz
Zamyśłone jak napoczęty owoc
postanowiliśmy skosztować przelewającego się likieru możliwego szczęścia
wykrzykując ziemskie hymny niebiańskie
na cześć chwalebne go chaosu w chórze uwolnionych archaniołów
Dzień, chwila, przybliżyły nas ku światłu wszystkich długów:
od słonecznikowych Wojen Chłopskiej Braci aż po litość męczeńskiej Róży
o czym czytaliśmy w książkach nagle (na zawsze) objawionych
Powiedziały do siebie, że nadeszła chwila
toczące się głowy które mamy za serca
zawinięte w mgły Porta Nigra z Mondoñedo

Wiedzieliśmy, że nie wiemy, lecz pchnięcie
powstrzymywane od dawna i duża dokładność (zawsze)
zabuzowała nam w każdym kroku i w otwartych słowach
Z czerwonych gwoździ wystrzelił nam nastoletni pocałunek
byliśmy stworzeni, może porwani przez odległe światło
które zmusiło nas do ucieczki, porzucenia korzeni (zawsze tutaj)
Gdy żegnaliśmy się na zawsze z kołyską
matki i ojcowie dali nam
—spadającą ze strachu na oczy—
koronę bez królestwa

que algúns andan a vender por ouro rancio ás agachadas
Mais non a morte
O brado
espera por nós baixo o silencio
xunto á palabra dormida que aínda (sempre aínda)
florece inocente e senlleira
no caborco da vida

Levantei
do chan a pobreza indivisíbel
para o andar
Cada rostro edificado moveuse á procura da novidade
baños de cemento recebaron o horizonte, muro aínda
e eu no sitio, peregrina en min
observando o tempo caír desde a improvisación
Cada rostro sen embargo gañou en altura
sobre a sombra pesante da indiferencia
e eu olvido en min todo minúsculo pasado
por arrousar o desexo sostido
Cada rostro andando permanece obstinado no reloxio
da rutina ritual ritmicamente arrotada
e eu perdín o rumbo das resolucións
após a indefensa vibración e o destino
de mámoa en min mesma inscrita

Rompín
o primeiro poema
ao perder de vista os pais, os amigos, os compañeiros ausentes
dos cables telefónicos, tribo derivada en permutación permanente
aconteceu romper tantos primeiros poemas
como veces nacín desmedida de min tras de min
e aínda despois de cada resurrección
a man no contacto da man e non de nengún deus
senón de aquel ser predestinado
que comigo e en min se revelaba
e contra quen me rebelo
ao lembrar as palabras nas que decidimos crer teimudamente
e unha tras outra fomos fracasando
até victoria final
até victoria continua
mente revelada e rebelde

którą niektórzy próbują po kryjomu sprzedać za błyszczące złoto
 Lecz nie śmierć
 Ryk
 czeka na nas pod ciszą
 obok uśpionego słowa które jeszcze (zawsze jeszcze)
 rozkwita niewinne i samotne
 w koleinie życia

Podniosłam
 z podłogi niepodzielną nędzę
 żeby iść
 Każda ze wzniesionych twarzy poruszyła się szukając wieści
 cementowe łaźnie otynkowały horyzont a nawet ścianę
 a ja w miejscu, pielgrzymuję w sobie
 patrząc jak opada czas z improwizacji
 Każda z twarzy jednak nabrała wysokości
 ponad ciężkim cieniem zubożenia
 a ja zapominam w sobie wszystkie przeszłe drobnostki
 żeby obrócić podtrzymane pragnienie
 Każda twarz trwa uparcie w zegarku
 rytualnej rytmicznie wybekanej rutyny
 a ja straciłam kurs rozwiązań
 po tym bezbronnym drzeniu i losie
 dolmenu w moje wnętrze wpisanego.

Wyrwałam
 pierwszy wiersz
 kiedy straciłam z oczu rodziców, przyjaciół, nieobecnych towarzyszy
 z kabli telefonicznych, plemię wyrosłe z ciągłej zmiany miejsc
 Tak to było że wyrwałam tyle pierwszych wierszy
 ile razy rodziłam się ponad swą miarę poza sobą
 i nawet po kolejnym zmartwychwstaniu
 dłoń w kontakcie z dłonią nie tam żadnego boga
 tylko tego predestynowanego bytu
 który ze mną i we mnie się objawiał
 i przeciw któremu się buntuję
 gdy przywołuję słowa w które postanowiliśmy uparcie wierzyć
 i jedno po drugim ciągle przegrywaliśmy
 aż do ostatecznego zwycięstwa
 aż do ciągłego zwyciężania
 umysł olśniony i zbuntowany.

Ando

Arredor da mente o asfalto tece sombras delgadas
Por onde os pasos se abrazan ao escuso
e estican lonxitudes
Impedidos de volver sobre si mesmos
nen sobre min
a causa de algún mal de río escondido nas veas da Cidade
A humedén interior enfría o ambiente
na noiteña desamparada e expectante
da moitedume desorientada.
En torno a min ando eu tamén
Dispérsanse as sombras que estou sendo en dispersión
o rosto cambiante e indiferente
que non coñezo nen verei xa nunca máis
en coincidencia con este instante
no que nada importa tanto como o asfalto asombrado
río absorto nos brazos da Cidade

Suspeito

Existe un inferno doméstico
sen medo nen tenrura
—a auga escoa a gritos no sumidoiro
os papeis convulsiónanse entre o lixo
e a bombilla fundida eterniza o frigorífico—
Apenas un paso ao frío indolente
e aquilo que eu chamaba corazón emprende a retirada
cara un horizonte pintado de estrelas
O tempo inferno frío
máis alá da morte
aquí

Procuro

Non pronunciar a palabra fugaz
que move a razón dos meus pasos
sobre o asfalto sensíbel
Indiferencia sen derrota como amor sen estrutura
Os edificios abáixanse para metérseme nas sombras
que os meus propios pasos deitan sobre min
alleos ao meu nome e á cabeza que o suporta
Desfeita vou en asfalto voluntario

Idę
 wkoło umysłu asfalt obszywa smukłymi cieniami
 tam gdzie kroki obejmują się cichcem
 wydłużając dystanse
 wzbroniono im wrócić do siebie nawzajem
 i do mnie
 przez klątwę rzeki ukrytej w żyłach Miasta
 Wewnętrzna wilgoć wychładza otoczenie
 pod wieczór porzucony i wpatrzony
 w zagubiony tłum
 Ja również chodzę dookoła siebie
 rozwiewają się cienie bo sama jestem rozwiana
 gdy całe życie minęło i dwa razy ujrzałam
 zmieniającą się i beznamietną twarz
 której nie znam i nigdy więcej nie zobaczę
 jak zbiega się z tą chwilą
 gdy nic nie jest tak ważne jak zacieniony asfalt
 rzeka zapadnięta w ramionach Miasta.

Przewiduję
 istnieje domowe piekło
 bez strachu bez czułości
 (woda skapuje z krzykiem do studzienek
 kartki w konwulsja pośród śmieci
 a zatopiona żarówka przedłuża na wieczność działanie lodówki)
 O krok od apatycznego chłodu
 a to co nazywałam sercem zaczyna się wycofywać
 w stronę zenitu pomalowanego w gwiazdy
 Czas lodowate piekło
 daleko poza śmiercią
 tutaj

Próbuję
 Nie wypowiedzieć ulotnego słowa
 które porusza myśl moich kroków
 po czułym asfalcie
 Obojętność bez porażki jak miłość bez formy
 Budynki zniżają się żeby sobie mnie wciągnąć do cienia
 który moje własne kroki rzucają na mnie
 dalekie mojemu imieniu i głowie która je podtrzymuje
 Złamana idę dobrowolnym asfaltem

O corpo en desmesura
emborca todo o líquido do tempo
e a choiva son eu
Medrarán no asfalto outras sombras florecidas
Con pingueiras de sol en cada centro
impronunciabelmente imprevisíbeis
e tan fugaces como absolutamente certas

Así vou eu
formando parte
Non me abandono e formo parte
Séguenme os pés alí onde me vou introducindo
en ti, rosto após rosto acontecido
na inesgotábel ringleira da Cidade
Quen sodes todos vós?
Eles son eu?
Veño talvez en min a preguntarme
se non hai outra soidade que non sexa esta
tan irreconciliábel
Unha frecha apunta a miña dirección atravesándome:
formo parte
O peso do corpo dobrega a dirección
Ía pero vou, aínda vou
Vou, xa vou, acaso irei
Mais algo remata en min
con entrega de fera vencida
A onda do mar tamén entrega o seu orgasmo arredor da orxía sagrada
desfacendo a solidez dividida da Cidade diaria
Estala en min a Cidade espellada en tantos puntos
como fulgor de ollos que se acenden mutuamente
na evanescencia dun todo incomprensíbel

ciało w nadmiarze
wylewa cały płyn czasu
a deszczem jestem ja
Wyrośną z asfaltu inne kwitnące cienie
wszystkie z kroplami słońca w samym środku
niewypowiadalnie nieprzewidywalne
i tak ulotne że niemal całkowicie pewne

241

Tak jakoś do przodu,
jestem częścią
Nie opuszczam siebie i jestem częścią
Nogi podążają za mną tam, gdzie idę osiąść
w tobie, twarz za twarzą pojawiają się
w bezkresnym szeregu Miasta
Kim jesteście?
Oni są mną?
Być może przychodzę spytać się w sobie
czy nie ma jakiejś innej samotności niż ta
tak niepokodzona ze sobą.
Strzała celuje w moją stronę przesywając mnie:
jestem częścią
Ciężar ciała zmienia kierunek
Szłam, ale idę, nadal idę
idę, już idę, być może będę szła
ale coś się we mnie kończy
gdy oddaję pokonaną drapieżność
Morska fala również oddaje swój orgazm pośród świętej orgii
niszcząc podzielony monolit codziennego Miasta
Wybuchła we mnie Miasto świetliste w tylu miejscach
niczym blask oczu które zapalają się wzajemnie
w ulotności niepojmowalnego wszystkiego.

Tradución: Jakub Merdała

Luísa Villalta, por primeira vez na lingua polaca

Non é doado ler a Luísa, e moito menos traducila. Porén, do solpor da súa poesía, a propia Luísa xorde como unha guía, cuxa figura, corpórea e espiritual, sempre dual, conduce o lector e o tradutor non só aos espazos de ideas, de importantes manifestos

xeracionais, falados en voz alta, senón tamén a lugares onde a sensibilidade orixinal da poeta, operando á beira das artes, fala en murmurio.

Unha modesta pero, agardamos, representativa selección de traducións dos seus poemas ao polaco, escollida do volume de poemas recollidos *Pensar é escuro* (2023), é un intento de mostrar diferentes épocas da obra de Villalta, diferentes poéticas, pero sobre todo dous importantes fenómenos da súa poética, a iconicidade musical e o existencialismo, dimensións que gañan profundidade no contexto da súa morte prematura.

O proxecto de tradución é obra de tres tradutores, e cada poema, aínda que escrito por un tradutor, obtivo unha interpretación común que xurdiu durante moitas discusións acaloradas. O que nos resultou especialmente difícil foi a linguaxe da poeta, que experimenta e busca constantemente unha forma nova e adecuada de moitas maneiras diferentes, así como a súa dimensión non normativa. Unha cousa é certa, descubrir Villalta para a lingua polaca foi moi inspirador.

Villalta é poeta dun contraste enorme, poderíamos dicir incluso, poeta insincera por completo e interiormente contraditoria. Por un lado, nos poemas reflicte as súas propias vivencias e os seus problemas, pero as anoa, tal como sucede en «Habitar (cabeza)», cun contexto cultural máis amplo, cos problemas da identidade galega e unhas reflexións intemporais sobre os grandes tópicos culturais, como o transcurso e a fuxida de vida, a morte, a soidade, etc. De tal maneira, inscíbese a si mesma no discurso universal e a causa diso, este diario sorprendente que atopamos nos seus poemas transfórmase.

Villalta esconde ante o seu lector que fala sobre si mesma, aproveitando un repertorio extraordinario de recursos estilísticos. Agóchase tras as metáforas universais e outras tan familiares, ocúltase entre as frases largas de «Poema cíclico para soprano e cuarteto de corda» e nas breves enigmáticas reflexións sobre Uruk ou o silencio. Ela nunca vai dicir explicitamente que se sente soa, senón vai esbozar ante o/a lector(a) tal imaxe composta por fotos, palabras e sons que el (ou ela) a sentirá seguramente e entón entenderá que a poeta desta forma velada quixo compartir ó mesmo tempo unha sensación súa e unha verdade xeral.

O difícil discurso estético no que identifica Villalta a poesía coa música foi un gran reto para os tradutores. As reflexións que desenvolve con maior detalle no ensaio *O outro lado da música, a poesía: relación entre ambas partes na historia da literatura galega* (1999) e sintetiza no prólogo do volume *Música reservada* requiren precisión conceptual, pero ao mesmo tempo gran imaxinación e responsabilidade ante as competencias literarias e musicais da poeta. O concepto villaltiano de atopar a esencia máis sofisticada do ser na poesía ve a unidade orixinal da poesía e da música, fundidas na misión humana de aprehender e comprender a realidade. Caso completamente

separado son os sonetos do volume *Música reservada*, nos que Villalta combina ma-
xistralmente a reflexión sobre a musicalidade da lingua e da poesía con esta forma
poética máis sublime da literatura europea. Porén, na obra de Villalta esta unidade
non só ten carácter sonoro, tamén é incrivelmente visual, como no fermoso poema
«Andei por Santiago», que incluimos na antoloxía polaca. Este poema é unha plas-
mación extraordinaria de como Villalta entende na práctica esta sublimación poé-
tica de significados e imaxes que consegue a través do son e a musicalidade.

c. Traducións ao catalán dunha escolma de varios poemarios

De *Ruído, Ritos de resistencia*, «ISTO é poesía»

244

ISTO é poesía, un ruído provocado. Non ornamento sonoro, arabesco para as pontas dos dedos: inecesários encaixes para a alma dormir ou sentir a levedeza da onda cando apenas chega a romper. Provocación de boca con fame, isto. E a fame adormece ou reclama.

Fronte á rutina, o rito da palabra tensa a pel do mundo: un tambor que desperta. A pel estremece-se porque reconece a morte que baila fóra da tumba.

Isto é tamén unha muller que resiste.

c. Traducións ao catalán dunha escolma de varios poemarios

De *Ruído, Ritos de resistencia*, «Això és poesia»

245

Maria Isern Ordeig
LEGS- CNRS (Laboratoire d'Études de genre et de sexualité)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5266-0180>
maria.isern23@gmail.com
Daniel Amarelo
Universitat Oberta de Catalunya (UOC)
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4747-4671>
damarelom@uoc.edu

Això és poesia, un soroll provocat. No pas ornament sonor, arabesc per les puntes dels dits: encaixos innecessaris perquè l'ànima dormi o senti la lleugeresa de l'onada quan en prou feines arriba a trencar-se. Provocació de la boca afamada, això. I la fam adorm o reclama.

Davant la rutina, el ritual de la paraula tensa la pell del món: un tambor que desperta. La pell s'estremeix perquè reconeix la mort que balla fora de la tomba.

Això és també una dona que resisteix.

De *Ruído, O terceiro sonido*, «SON, somos, seremos unha vibración convulsa»

246

SON, somos, seremos unha vibración convulsa,
certidume tremulante, aspereza,
torsións que fan de nós un timbre irrepetíbel,
sonido sinónimo de nós.

Xovens de inmediato vellos nas fronteiras
esperamos do mar algun regreso,
no ruído dos pasos que inequivocamente se desvian,
como cabalos, sobre tantos fólíos galopados
sen encontrar nen temor xa baixo os cascos,
estamos sempre a ponto de nacer,
de rebentar o noso útero perpétuo.

De *Ruído, O terceiro sonido*, «Soc, som, serem una vibració convulsa»

Soc, som, serem una vibració convulsa,
certesa trèmula, aspror,
torsió que fa de nosaltres un timbre irrepètible,
so sinònim de nosaltres.

247

Joves de sobte vells a les fronteres
esperem del mar algun retorn,
En el soroll dels passos que inequívocament ens desvien,
com cavalls, sobre tants folis galopats
sense trobar ni por sota dels cascos
sempre estem a punt de néixer
de rebentar el nostre úter perpètu

De *Apresados sen presa*, «Abrir a boca en ti, onde as estrelas»

248

Abrir a boca en ti, onde as estrelas
configuran a constelación dos nosos nomes,
abrandar a vontade que nos puxa
implacabelmente para os extremos opostos
con esa forza de non sermos nen eu ti nen ti eu,
cortar a fita para inaugurar o tempo
no que nos miramos o ollo no ollo multiplicado
como o río aquel, o suor, o beixo continuado
balizado por latexos que se escapan,
e palabras atadas que nos fican dentro,
para fabricar o xesto de buscar-nos
por debaixo das sombras e os vestidos.
Abrir a boca á escuridade para encontrar o día.

Para amar-nos fuximos, amor, do amor
inventado por autores de óperas e comédias,
nun libreto anónimo improvisado
no que xa figuran os diálogos que nós sabemos
porque os escribemos no tempo silencioso da invernía
cando o verme preparaba a súa forma borboleta ou a flor
era seme aínda na mandrágora, ou o río nube
ou a nube alento abrasado no deserto.
Furtamos os ollos do público, como eva a súa mazá,
para mordé-los ao noso pracer, sen esperar aplauso.

De *Apresados sen presa*, «Obrir la boca en tu, on les estrelles»

Obrir la boca en tu, on les estrelles
configuren la constel·lació dels nostres noms,
abrandar la voluntat que ens empeny
implacablement cap a extrems oposats
amb aquesta força de no ser ni jo tu ni tu jo,
tallar el fil per inaugurar el temps
en el que ens mirem l'ull en l'ull multiplicat
com el riu aquell, la suor, el petó continuat
abalísat per batecs que se'ns escapen,
i paraules lligades que se'ns queden a dins
per fabricar el gest de buscar-nos
per sota les ombres i els vestits.
Obrir la boca a la foscor per trobar el dia.

249

Per estimar-nos fugim, amor, de l'amor
inventat per autors d'òperes i comèdies,
en un llibret anònim improvisat
en el que ja figuren els diàlegs que sabem
perquè els vam escriure en el temps silenciós de l'hivern
quan el verm preparava la seva forma de papallona o la flor
era sémen encara en la mandràgora, o el riu núvol
o el núvol alè abrasat al desert.
Furtem els ulls del públic, com eva la seva poma,
per mossegar-los a plaer, sense esperar aplaudiments.

De *Papagaio*, *Per amores*, «A amizade ten flor que rebenta nas paredes»

250

A amizade ten flor que rebenta nas paredes,
sobrevive na podremia mutua
e só precisa das fiestras abertas
onde nace e se deita o sol de dentro.
Compartir as cordas de tender a roupa
vibrantes de emoción e de necesidade
por aquelas cousas que a auga da vida
non dá lavado, pola dor que as esfrega,
deteriora, volve inúteis
e entón hai que poñelas a secar
ao ar das bocas abertas, xanelas asustadas.
Non é amor no sentido estrito da palabra
senón amor de luz, esa grande indiferencia
que produce estar ao alcance
porta con porta, vida con vida,
coas cordas frouxas, destensadas
máis e máis a medida que a auga do tempo
amolece o tecido irreversíbel
destes nosos corpos, o único que somos.

De *Papagaio*, *Per amores*, «L'amistat té flor que rebenta a les parets»

L'amistat té flor que rebenta a les parets,
sobreviu a la podrimenta mútua
i només li fan falta les finestres obertes
on neix i se'n va a dormir el sol de dins.
Compartir les cordes d'estendre la roba
vibrants d'emoció i de necessitat
per aquelles coses que l'aigua de la vida
no pot arribar a rentar, pel dolor que les frega
les deteriora, les torna inútils
i llavors s'han de posar a assecar
a l'aire de les boques obertes, finestres espantades.
No és amor en el sentit estricte de la paraula
sinó amor de llum, aquesta gran indiferència
que produeix ser a l'abast
porta a porta, vida amb vida,
amb les cordes fluïxes, destensades
més i més a mesura que l'aigua del temps
estova el teixit irreversible
d'aquests nostres cossos, l'únic que som.

251

Comentários à tradução

Luísa Villalta (A Corunha, 1957–2004), poeta da Cidade Alta, musicou a linguagem e escreveu a música. Estas traduções de quatro poemas seus à língua catalã surgem de um processo criativo por parte das tradutoras, residentes em Barcelona e implicadas na organização de uma festa de homenagem e celebração das Letras Galegas 2024 nessa cidade, na homóloga mediterrânica da cidade de Maria Pita. *RADÓN* foi o nome que demos à festa, datada para 18 de maio de 2024, cujo programa inclui espetáculos drag, dj sets, poesia performativa ou foliada comunitária. A festa é pensada para a comunidade galega emigrada na Catalunha, mas fugindo das representações estereotipadas, daquilo a que Helena Miguélez-Carballeira (2014) chamou a *Galiza sentimental* e que, cremos, Luísa combateu na sua vida e na produção que nos legou. Frente à terra telúrica, idílica, sempre verde e generosa, reivindicamos, estes «xovens de imediato vellos nas fronteiras», a radioatividade granítica de um país em pé e em pedra. Porque tão nobre é o gás radão como nobre é a poesia, iniciamos uma viagem à sonoridade —ao ruído e ao silêncio, à percussão e à voz— da obra de

Luísa Villalta do outro canto do norte da Península, explorando a poesia galega de Luísa com os instrumentos do catalão.

Algumas das decisões no processo de tradução merecem ser salientadas. Em primeiro lugar, a passagem dos poemas para o catalão responde ao intuito de os apresentar publicamente, de forma oral, num contexto festivo e efêmero. Quer a escolha dos textos quer o processo de tradução em si têm a ver com a sua projeção, descontraída e teatral, no palco de uma festa diaspórica, onde pessoas galegas emigradas, galegas nascidas na Catalunha e catalãs curiosas podem ouvir os versos da poeta em duas línguas que, embora minorizadas, lhes são próprias.

A poética de Luísa Villalta constrói-se na exploração da relação entre a palavra e a música. O ritmo, entendido como a organização de uma série de sequências sonoras no tempo, é a base de toda a vontade expressiva (Villalta, 1986: 1999), tornando-se indiferenciável das ideias. Por conseguinte, as cadências rítmicas são construídas através de anáforas e aliterações que, na tradução catalã, ressoam muitas vezes de maneira orgânica «soc, som, serem / so sinònim de nosaltres» ainda que, em alguns casos, tamén tenha orientado decisões —por exemplo, a escolha de «verm» em vez de «cuc», uma palavra que teria sido desligada de «hivern».

No entanto, não entendemos que esta correspondência, muitas vezes orgânica, entre o galego e o catalão funcione por homogeneização de cosmovisões linguísticas, mas sim por traçado de afinidades. Não «afinidade» no sentido biologicista do parentesco, mas no sentido de uma analogia ou atração que faz os átomos se manifestarem e se combinarem entre si. Contrariamente ao radão, um gás sem afinidades químicas que pode ser ventilado, as nossas línguas germinam e irmanam-se numa convergência fumegante, com fome, «como un tambor que desperta». Finalmente, na construção tanto destas traduções quanto da sua leitura, procuramos situar-nos, na medida do possível, na tensão destas ondas que «apenas chegam a romperse», vibrando de um lado e de outro —das vozes que as falam, das respectivas línguas, encontrando-se, e dos territórios onde se possam arraigar e agromar, *on s'arrelen i arriben*.

Por último, cabe mencionar que não contamos até ao momento com traduções em catalão da poesia de Luísa Villalta, diferentemente ao que acontece com o euskera. Sirva este início humilde como degrau ou pedra radiativa para continuar socializando a poesia galega e, com Luísa, possamos deixar de dizer que «onda nós nunca pasan os trens» (Villalta, 2004).

Referências bibliográficas

MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, Helena. 2014. *Galiza, um povo sentimental? Género, política e cultura no imaginário nacional galego*. Através Editora. Santiago de Compostela.

VILLALTA, Luísa. 1986. «A língua dos sons». En *Agália: Revista da Associação Galega da Língua*, 6: 204-208.

VILLALTA, Luísa. 1995. *Ruído*. Espiral Maior. A Corunha.

VILLALTA, Luísa. 1999. *O outro lado da música, a poesía: relación entre ambas artes na historia da literatura galega*. A Nosa Terra. Vigo.

VILLALTA, Luísa. 2000. *Apresados sen presa*. En *Serta: Revista Iberrománica de Poesía y Pensamiento Poético*, 5: 203-204.

VILLALTA, Luísa. 2004. *En concreto*. Espiral Maior. A Corunha.

VILLALTA, Luísa. 2006. *Papagaio*. Fotografías de Maribel Longueira. Laiovento. Bertamiráns.

d. Traducións ao francés dunha escolma de varios poemarios

De *Ruído*, *Ritos de resistencia*, *Mulier mensura*, «OS teus pasos de home e os meus»

254

OS teus pasos de home e os meus
sempre se cruzan, ao non saber onde van.
Oblicuamente esvaes os ollos até a miña imaxe
no ponto en que pergunto que é o que ves
através do meu espello pesado como a soedade.

Unha muller, contestas, e non miras
como me estraña ficar no eco da tua voz vacia.

Ando cos pés con que me andas e eu te sigo
sen saber que levas no fardo do corazón.

Aprendín de ti o que me atinxe,
enganando-te me enganas e eu consinto
por comprender que levas os teus dous pés que me prolongan
cando aceito andar contigo por min mesma.

Pergunto outra vez, a cada un que pasa,
se de verdade son unha muller, o que é iso,
se me enganaron sempre ou teño algún camiño.

Todos os que me van cruzando non me acertan.
Sen embargo o que son, unha muller, ao cabo é todo
o que sei de min no espello en que me levas.

Para que aprenda a nova ti me apertas
con brazos indecíveis de ternura
do meu alimento á tua transcendência.

O camiño fixo-se-me estranxeiro, estou perdida
nen meu, porque é teu, nen xa imaxe,
porque non sei que levas no fardo do corazón.

Pero se non me ves, es ti quen erra.

Béatrice Pépin
Universidade de Vigo
bpepin@uvigo.gal

Tes pas d'homme et les miens
toujours se croisent, ne sachant où ils vont.

Obliquement tu balayes les yeux jusqu'à mon image
au point que je demande ce que tu vois
à travers mon miroir lourd comme la solitude.

Une femme, réponds-tu, et tu ne regardes pas
combien je suis surprise de rester dans le ciel de ta voix vide.

Je marche avec les pieds avec lesquels tu marches vers moi et je te suis
sans savoir ce que tu portes au fond du cœur.

J'ai appris de toi ce qui m'atteint,
te trompant tu me trompes et j'y consens
pour comprendre ce que tu portes dans le fardeau du cœur,
où vont tes deux pieds qui me prolongent
quand j'accepte de marcher avec toi par moi-même.

Je demande une nouvelle fois, à quiconque passe
si vraiment je suis une femme, ce à quoi cela renvoie,
si on m'a toujours flouée ou pour moi s'ouvre une voie.

Tous ceux qui me croisent ne me devinent guère.
Cependant ce que je suis, une femme, est en fin de compte tout
ce que je sais de moi dans le miroir où tu m'emportes.

Pour que j'apprenne la nouvelle tu me serres
dans des bras indicibles de tendresse
de mon aliment jusqu'à ta transcendance.

Ma voie m'est devenue étrangère, je suis perdue
ni mienne, car elle est tienne, ni image désormais,
car je ne sais ce que tu portes dans le fardeau de ton cœur

Mais si tu ne me vois pas c'est toi qui erres.

De *Ruído, Ritos de resistencia, Mulier mensura*, «OS ombros empezaban a falar»

256

OS ombros empezaban a falar, Venus melada, e un cincel sen nome deixou perder os brazos.

Despois de tanto tempo aínda un crepitar branco de lume nas axilas, unha vontade de ascender e rebentos de anxo, un mirar que se volveu cebo por negación no espazo en favor doutras substancias, que tenden cara ao chan, descendendo sen tempo nen escollas.

E está o torso torcido como a noite enrugada baizo a roupa das cadeiras, como o tempo que premese con urxencia contra o sexo absorto.

Desde os beizos tamén lamentacións e salmos de pureza escoan até os fortes agarrados pés en marcha que leve e pesadamente sempre empeza.

Por amor deixa cair o manto, por amor todo, por facer-se muller pára o seu salto, por esperar do tempo perde o corpo,

perde os brazos por conceber a grave ocupación do mundo.

De *Ruído, Ritos de resistencia, Mulier mensura*, «Les épaules commençaient à parler»

Mulier mesure

Les épaules commençaient à parler, Vénus tout miel, et un ciseau sans nom
laissa perdre les bras.

Après autant de temps demeure un crépitement blanc de feu aux aisselles,
une envie de s'élever et des bourgeons d'ange, un regard devenu appât par refus
dans l'espace en faveur d'autres substances, qui tendent vers le sol, descendant en
l'absence de temps ou de choix.

Et le torse est tourné comme la nuit ridée sous le linge aux hanches, comme
le temps qui aurait appuyé avec urgence contre le sexe absorbé.

Depuis les lèvres filtrent aussi des lamentations et des psaumes de pureté
jusqu'aux pieds robustes tenus dans une marche qui lestement et lourdement
commence toujours.

Par amour elle laisse tomber sa tunique, par amour tout, parce qu'elle est
femme désormais suspend son saut, s'alliant avec le temps perd son corps,

cède ses bras pour concevoir la grave occupation du monde.

Notas da tradutora

Sobre «mulier» no título «Mulier mensura». Optei por conservar o latín *mulier* para manter, por unha banda, a aliteración, sonoridade e a música do título orixinal e, por outra, o que podería ser o contraste entre a natureza do material da escultura de referencia e a súa maleabilidade grazas ao traballo do artista. Na etimoloxía do francés antigo, *moillier* (latín *mulier*) foi deixando paso á *femina* pola proximidade gráfica do primeiro termo con «mouillé» (mollado). Por iso, propoño empregar a cursiva para remarcar o termo «mulier», sendo *femina* a raíz etimolóxica latina máis común e recente para a lingua francesa e tendo o termo «mulier» a connotación de debilidade e timidez.

Polas acepcións da palabra «mensura» e sendo a poeta música, é difícil renunciar a empregar este termo, para o cal non atopei un sinónimo ou equivalente válido para

formar unha aliteración con *femina* que conservase cando menos dúas acepcións do termo que nos interesan, no campo da música e das belas artes.

258

Sobre «meloso». Se ben existe en francés o adxectivo «mielleux», que podería ser un bo equivalente para trasladar «meloso» nunha única palabra, descarteino pola súa connotación negativa.

Referencias bibliográficas

- ATILF / CNRS / NANCY UNIVERSITÉ, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). 2012. Etimoloxía termo «femme» [Dispoñible en liña: <https://www.cnrtl.fr/etymologie/femme/substantif>. Última consulta: 27/03/24].
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline. 2020. «Chapitre premier. Penser la femme qui écrit». En Martine REID (dir.) *Femmes et littérature. Une histoire culturelle, I*. Gallimard. Paris. Coll. Folio Essais: 23-53. [Dispoñible en liña: <https://www.cairn.info/femmes-et-litterature-9782070465705-page-23.htm>. Última consulta: 27/03/24].
- DAENENS, Francine. 1987. «Eva, mulier, femina: étymologies ou discours véritables sur la femme dans quelques traités italiens du XVI^e siècle». En *Les lettres romanes*, 41:1-2: 5-28. [Dispoñible en liña: <https://doi.org/10.1484/J.LLR.4.00752>. Última consulta: 27/03/24].
- ERNOUT, Alfred & MEILLET, Alfred. 2001. «mulier». En *Dictionnaire étymologique de la langue latine, Histoire des mots*. 435-436. Éditions Klincksieck. Paris. [Dispoñible en liña: https://archive.org/details/a.ernouta.meilletdictionnaireetymologiquedelalanguelatine.histoiredesmotsklincksieck1985_202003/page/n435/mode/2up?q=mulier. Última consulta: 27/03/24].

«Estudo das sombras» (1996)

260

*A sombra participa da natureza da materia universal.
Antes pode estar un corpo sen sombra que a virtude sen enigma.*
Leonardo da Vinci

I

Entanto o meu outro sol
se instala no ponto certo das cousas
deszo soia o arpexio da luz cara a nota máis grave,
cara ao seu fundamento,
o aroma onde medra a raíz do revés.
Náceme a boca a un sorriso de noite
mostrando fragmentos de estrelas prohibidas.
Existe un lugar sen palabras, un escuro zoar,
unha voz indivisa
e a vontade de entrar pola porta vacía que deixan as formas.

II

O peso do corpo achegábase á terra
coa substancia sutil da que se enche o desexo.
A pregunta esvaraba no horizonte mortal,
unha liña tan nítida como o teu corpo espido.
O cansazo do sol era sempre pasado
que esperaba detrás insistindo a chamada.
Pero ti eras máis en silencio.
As palabras brillaban nas moedas dos rostos.
Pero ti eras máis, cara adiante de min
a miña silueta alancaba corredores de alento.
Que me espera através do terror
que alimenta o que aínda nos falta?

Étude des ombres

*L'ombre participe de la nature de la matière universelle.
(...) et il n'y a pas plus de corps sans ombre que de vertu sans envie.*

Léonard de Vinci

I

Tandis que mon autre soleil
s'installe au point certain des choses
je défais seule l'arpège de la lumière vers la note la plus grave,
vers son fondement,
l'arôme où croît la racine de l'envers.
Sur ma bouche naît un sourire de nuit
qui montre des fragments d'étoiles interdites.
Il existe un lieu sans mots, une obscure bise,
Une voix indivise
Et l'envie d'entrer par la porte vide que laissent les formes.

II

Le poids du corps s'approchait de la terre
avec la substance subtile dont s'emplit le désir.
La question glissait sur l'horizon mortel,
une ligne aussi nette que ton corps dénudé.
L'apathie du soleil était toujours passé
qui attendait derrière insistant dans son appel.
Mais tu étais plus en silence.
Les mots brillaient sur les monnaies des visages.
Mais tu étais plus, face devant moi
ma silhouette enjambait des couloirs de souffle.
Qu'est-ce qui m'attend à travers la terreur
qui alimente ce qui nous manque encore ?

III

Através deste bosque o sonido da vida tende un xogo de luces.
A esquerda e dereita desencóntranse os brazos da multitude,
que son só cabelos prendidos a esa hidra sen nome.
Unha serpe segmenta un lugar que se move
e eu sigo por ela.
Através deste bosque unha máquina imita un vento inhumano,
os cabelos enléanse en cables retóricos, descargas eléctricas que non me emocionan.
Busco a voz natural, o eco dun canto e a rosa do centro.
O vento pentea este bosque parado en farolas e postes.
A luz artificial non nos deixa pensar que soñamos.

IV

Os meu pasos mentais van coallando en espellos:
véxoos vir cara a min entanto a min se me escapan.
O horizonte volveuse circular
e as miñas vidas posíbeis inventáronme a estatua que estou,
a múltipla sombra sinalando arredor
cara a todos os puntos onde esperan as madrugadas.

V

A man prolongouse no enigma até o fondo da túa,
penetrou no teu corpo
e buscou ese oco tan noso onde o tempo non chega.
Un cinto de soles rebentounos por dentro.
O meu ollo na luz goza o teu privilexio
sen que exista outro lado,
sen o escuro contraste do día através das cortinas,
xunto ás voces dos outros, que pasan.

VI

E pasa a verdade baixo estrelas cambiantes.
Farase tarde, co frío da tarde e a morte do frío.
Virán equivocadas xeracións procurando un presente
que foi, que será, mais que non se produce,
un presente sen sitio no eterno cincento do chan,
nos eidos sementados de olvido.

III

À travers ce bois le son de la vie tend un jeu de lueurs.
 À gauche à droite se quittent les bras de la foule,
 qui sont seulement des cheveux pris à cette hydre sans nom.
 Un serpent segmente un lieu qui se meut
 et je le suis.
 À travers ce bois une machine imite un vent inhumain,
 les cheveux s'emmêlent en câbles rhétoriques,
 décharges électriques qui ne m'émeuvent pas.
 Je cherche la voix naturelle, l'écho d'un chant et la rose du centre.
 Le vent peigne ce bois arrêté en poteaux et réverbères.
 La lumière artificielle ne nous laisse pas penser que nous rêvons.

IV

Mes pas mentaux se coagulent en miroirs :
 je les vois venir vers moi tandis qu'ils m'échappent.
 L'horizon est devenu circulaire
 et mes vies possibles m'ont inventé la statue en laquelle je suis changée
 l'ombre multiple pointant autour
 vers tous les points où espèrent les aurores.

V

La main s'est prolongée dans l'énigme jusqu'au fond de la tienne,
 elle est entrée dans ton corps
 et a cherché ce creux tellement nôtre où le temps ne parvient pas.
 Une ceinture de soleils nous a fait éclater au dedans.
 Mon œil dans la lumière jouit de ton privilège
 sans qu'existe un autre côté,
 sans l'obscur contraste du jour à travers les rideaux,
 près des voix des autres, qui passent.

VI

Et passe la vérité sous des étoiles changeantes.
 Il se fera tard, avec le froid du soir et la mort du froid.
 Viendront fourvoyées des générations cherchant un présent
 qui fut, qui sera, mais qui ne se produit pas,
 un présent dénué de place sur l'éternelle grisaille du sol,
 sur les terrains semés d'oubli.

«Modulacion de Orfeu» (1997)

264

Carexei na escuridade o teu cantar Eurídice
e o futuro devolveu o nome do meu propio arpexio.

Souben de ti por un can que xemeu manso
pola leve batedela do teu pé no río ao avanzares
e o ton ingrávigo da luz no sangue
no momento de non poder ser xa quen son
senón a corda acróbata do desexo entre os meus dedos

Estaba o ar imposíbel tinxido en soños de paxaros
tal era a vontade de ascender as escalas das esferas
axudándonos só do propio timbre
medido contra o eco dos abismos

No teu andar pulsaba o corazón
E a idea loira do silencio te agardaba
con palabras sen esquinas
campo aberto a países encontrados
na redonda maravilla de si mesmos

A idea de nacer ao non morrer desde onde viñas
traía eu entre os compases dos meus pasos
percutidos sobre o ébano do tempo no violino:
o ritmo e a columna, o balanço e o redemuíño
cara ao xogo da risa na Galiza liberada

Mas
na Fisterra do mundo onde o mar nos esperaba
cegoume o ruído infernal roto en instantes

Modulation d'Orphée

Ai-je caressé dans le noir ton chant Eurydice
et l'avenir a renvoyé le nom de mon propre arpège.

T'ai-je reconnu à un chien qui a gémi docile
au léger battement de ton pied suivant le cours de la rivière
et au ton vaporeux de la lumière dans le sang
au moment de ne plus pouvoir être qui je suis
si ce n'est la corde acrobate du désir entre mes doigts

L'air était impossible teint en songes d'oiseaux
telle était l'envie de monter les gammes des sphères
en nous aidant seulement de notre propre timbre
mesuré contre l'écho des abîmes

Dans ton pas le cœur battait
Et l'idée cuivrée du silence t'attendait
avec des mots sans coins
champ ouvert à des pays trouvés
dans la merveille ronde d'eux-mêmes

L'idée de naître ne mourant pas d'où tu venais
amenais-je entre les battements de mes pas
frappés sur l'ébène du temps au violon :
le rythme et la colonne, le balancement et le tourbillon
vers le jeu du rire dans la Galice libérée

Mais
au *Finistère* du monde où la mer nous attendait
m'a aveuglé le bruit infernal brisé en instants

de motores, en cristais de cidades sen orixe
rotos, en tempo roto a melodía desde sempre
rota, as palabras desfeitas entre os dentes rotos
de tantos seres rotos de almas rotas
na paisaxe dun povo que por roto marchaba
co son roto das árbores nos ollos

A melodía, e non eu nen a dor nen a saudade
quixo volver sobre si mesma até onde estabas
serpe arrolada no murmullo contínuo deste vento
que arrasa e volve e destrúe e levanta no deserto
as súas moreas de olvido como triunfos xa vencidos

Ao fondo, ao fondo volvo eu a non perderte
e ser agora eu Eurídice outra vez para esperarte.

de moteurs, en vitres de villes sans origine
brisées, en temps brisé la mélodie depuis toujours
brisée les mots défaits entre les dents
brisées de tant d'êtres brisés d'âmes brisées
dans le paysage d'un peuple qui, brisé, marchait
avec le son brisé des arbres dans les yeux

267

La mélodie, et ni moi ni la douleur ni la nostalgie
n'aura voulu se retourner jusqu'où tu étais
serpent enroulé dans le murmure continu de ce vent
qui dévaste et revient et détruit et lève dans le désert
ses amas d'oubli comme des triomphes déjà vaincus

Au fond, au fond je reviens pour ne pas te perdre
et être maintenant à mon tour Eurydice une autre fois pour t'attendre.

***Música reservada* (1991)**

a. De *Música reservada*, *Música reservada*, «Un páxaro voando cara ao lume»

268

Un páxaro voando cara ao lume,
tan só que canta a só a súa elexia
de sombra e violoncello, a voz afia
no grito vexetal que rompe o fume.

O ruído do mundo expresa o cume
da esforzada conciencia en melodía:
a noite é unha campá, eco do día,
e o vexetal silencio todo sume.

Porque as horas da ave que aletexa
son reflexos da luz cando latexa
como un corazón cego que escorre,

só como ninguén, ergue un instante
o canto e o lamento, voz vibrante
modulada no lume, ali onde morre.

***Música reservada* (1991)**

a. De *Música reservada*, *Música reservada*, «Un pájaro volando hacia el fuego», tradución ao español

Noemí Giraldo González¹
 Universidad de Extremadura
 nogiraldo@alumnos.unex.es

Un pájaro volando hacia el fuego,
 tan solo que canta en solitario su elegía
 de sombra y violonchelo, la voz afina
 en el grito vegetal que rompe el humo.

El ruido del mundo expresa la cima
 de la esforzada conciencia en melodía:
 la noche es una campana, eco del día,
 y el vegetal silencio todo lo inunda.

Porque las horas del ave que aletea
 son reflejos de la luz cuando palpita
 como un corazón ciego que se escurre,

solo como nadie, eleva un instante
 el canto y el lamento, voz vibrante
 modulada en el fuego, allí donde muere.

* * *

Por ser notable voz galega das últimas décadas do século pasado, o Día das Letras Galegas de 2024 dedicóuselle a Luísa Villalta Gómez (1957-2004), quen, como profesora, filóloga e violinista, foi unha coruñesa dedicada á música e á literatura, campos que combina ao longo dos versos da súa *Música reservada* (algo que se deixa ver no propio título e na súa condición de poemario). Os catro libros de poesía que dispuxo en vida para a súa publicación reflicten unha viaxe que vai dende unha certa

¹ Grazas á lectora Lara Fernández Martínez pola confianza que sempre deposita nos seus alumnos.

abstracción conceptual ata un expresionismo urbano e nostálxico (Daniel Salgado, 2023).

A pesar da súa prematura morte aos 46 anos por mor dunha meninxite, a súa produción literaria é ampla; non se limita só á poesía, senón que tamén cultivou o teatro, a narrativa, a tradución (aspecto no que precisamente está sendo homenaxeada neste volume) e outros xéneros. A súa contribución á cultura galega en xeral e, máis particularmente, á literatura valeulle diversos recoñecementos.

Neste caso, non se trata de pararse a facer un percorrido pola vida da autora, xa que esa información —afortunadamente— é ben sabida por todos; son suficientes, por iso, para esta tradución as pinceladas que se deron sobre os seus intereses vitais.

Traducir é interpretar os signos dunha lingua para adaptalos a outra, ou, en palabras de González Rey (2015: 151): «Traducir [...] un texto fuente [...] consiste en hallar en la lengua meta el equivalente adecuado a cada una de las expresiones utilizadas en el texto original». Así, traducir non é para nada unha tarefa sinxela, moito menos se se trata de poesía, eido no que a tradución esixe ser o máis fiel posible ao significado do texto fonte e aos seus elementos dominantes (recursos como a anáfora, a rima, a medida dos versos ou outros aspectos).

A isto súmase o feito de que a relación entre forma e contido provoca problemas exclusivos en cada texto, e na maioría dos casos a lingua á que se vai facer a tradución (neste caso o castelán) obriga a renunciar ben á equivalencia semántica, ben á formal. Un simple cambio acentual (*paxaro* > *pájaro*, v.1) representa un distanciamento do ritmo orixinal.

Por ser un aspecto que inflúe na análise do reconto silábico e da rima, é conveniente mencionar que —por motivos descoñecidos para min— Villalta non marca o acento gráfico de *elexía* (v.2), *afia* (v.3), *melodía* (v.6) e *día* (v.7).

Se concibimos a posibilidade de que a pronuncia sexa acorde á escritura («elexía», [eléʃja]; «afia», [áfja]; «melodía», [melóðja]; «día», [dja]), as palabras deixarían de ser hiato, contando cunha sílaba menos ($4 > 3$, $3 > 2$, $4 > 3$, $2 > 1$, respectivamente), o que repercute no cómputo xeral do poema (11 sílabas). Pero, ademais, a rima non sería a mesma en todas elas (é-ia; á-ia; ó-ia). Con isto, parece evidente que se mantén a acentuación normativa e que non é máis que unha variación gráfica, de xeito que todos os versos conteñen 11 sílabas e riman en consoante.

O soneto traducido de Luísa Villalta forma parte de *Música reservada* (1991), o primeiro poemario da coruñesa. Ademais de recorrer a unha forma estrófica que ben pode ser catalogada como ‘clásica’ por ser tan cultivada, a autora parece remontarse ao clasicismo antigo, xa que o primeiro verso («Un páxaro voando cara ao lume») pode ser unha alusión a Ícaro (Miro Villar, 2024), ese personaxe da mitoloxía grega que decide escapar da súa prisión cunhas ás de cera que se funden coa calor do sol

facéndoo caer ao mar, co que a súa vida acaba, como lle sucede á «voz vibrante» (v.14) da composición.

Para a tradución o idioma seleccionado é o castelán simplemente porque é a miña lingua materna e a razón de ter escollido o soneto «Un páxaro voando cara ao lume» radica en que é sumamente representativo desa poesía ‘reservada’ que procura a poeta nos seus inicios, cando se achega ao culturalismo e, con el, mesmo ao hermetismo (Daniel Salgado, 2023), porque é una escrita chea de expresividade que non está ao alcance de calquera lector e que mostra o seu gusto polos elementos moi presentes no conxunto da súa *Música reservada*: o canto, a noite, a música... Elementos inundados dun ritmo pausado (favorecido pola aliteración do fonema fricativo /s/, visible nos versos 2 e 8) que está destinado a ‘morrer’, a desaparecer.

Neste caso buscou unha tradución axeitada con respecto ao contido, aínda que iso supuxo renunciar á equivalencia na expresión formal. Isto débese a que non se mantivo nin a isometría en hendecasílabos nin a rima, que no poema orixinal é consonante coa distribución ABBA ABBA CCD EED.

Como resultado de intentar manter a rima inicialmente (aínda que fose asonante), optouse por *candela* (para *lume*), *humareda* (para *fume*), *cumbrera* (para *cume*) e *agrega* (para *sume*), todas elas con rima asonante en *-é-a*. Porén, xa que o que se pretende principalmente é axustarse ao sentido do poema, foron substituídos por *fuego*, *humo*, *cima* e *inunda*, respectivamente. Todas estas voces castelás achéganse semanticamente con respecto ás súas correspondentes galegas, mesmamente, con *inundar* se expresa exactamente o que a autora pretende transmitir: a idea de que impera o silencio, de que o ruído está ausente.

Aínda que isto é principalmente un traballo tradutolóxico, é interesante ofrecer un par de notas sobre o contido do poema, xa que todo poeta que se entrega á súa tarefa con corpo e alma non o fai de forma arbitraria, cada palabra gaña sentido pola súa elección por enriba doutras posibilidades —por suposto consideradas polo autor no momento da creación— e pola forma en que se relaciona co resto dos elementos da composición, polo lugar que ocupa nela.

Poderíase dicir que o poeta é á poesía o que un cirurxián é a un corpo: a poesía vista como produto dun minucioso proceso de selección. Precisamente así se debe ler e entender a produción poética de Luísa Villalta, onde todo ten unha razón, véxanse por exemplo as súas referencias á voz, ao canto, durante o que a «voz é vibrante» (v.13), durante a que se moven as *cordas* vocais, exacto, cordas, como as que fixo *vibrar* Villalta no seu violín. Non é fermoso como, inevitablemente, a autora se esconde na súa propia poesía?

Xa dende o título destaca a relación da escritora coa música, moi ligada á poesía, un instrumento de expresión do pensamento que non é máis que ritmo e ‘palabra

melódica' para a autora. A presenza do instrumento musical de corda no poema tamén fai referencia á afección de Villalta pola música, pero —como xa se dixo— a galega era violinista e, con todo, refírese ao *violoncello* (mantido na súa forma italiana, aínda que na tradución considerouse máis pertinente a adaptación ao castelán). O máis probable é que a elección dun instrumento sobre o outro se debe unicamente á vontade da autora de manter a estrutura do poema en hendecasilabos.

Segundo o *Diccionario histórico de la lengua española*, a primeira documentación coñecida do 'violonchelo' data de 1798, co cal é case dous séculos despois (1991) cando Villalta emprega esta voz, que ben podería incluírse no repertorio de exemplos do dicionario.

No segundo verso da composición orixinal («tan só que canta a só a súa elexia»), ve-se que a partícula *só* se repite coa evidente polisemia que amosa na lingua galega, moi contrario ao que acontece no castelán: naquela, o primeiro *só* é un adxectivo que alude á situación de soidade que presenta o personaxe principal (o paxaro), mesmo significado que mostra o elemento no verso 12 («só como ninguén, ergue un instante»), e o segundo é un adverbio que se refire ao uso dun só ('único') instrumento musical.

Se o verso fose traducido ao castelán usando o mesmo significante en ambos os casos («tan solo que canta solo su elegía»), o sentido sería ben distinto: significaría que o paxaro canta soamente a súa elexía, aquela e ningunha outra (habería, entón, homonimia), e non xa que o fai só, co seu canto, sen máis intervención que a súa. Así, é necesario recorrer á construción «en solitario» (v.2).

É evidente que, aínda que minimamente, quedou demostrada a enorme dificultade que supón traducir un texto, incluso entre linguas pertencentes a un tronco común (latín, neste caso); así, paga a pena admirar e recoñecer o traballo de tradución dos profesionais que o realizan con éxito. En relación á poeta, que é realmente o motivo desta tradución, non deixemos que a súa morte temperá borre a súa pagada literaria!

Referencias bibliográficas

- GONZÁLEZ REY, María Isabel. 2015. «Fraseologización e idiomatización en traducción literaria». En G. CONDE TARRÍO, P. MOGORRÓN HUERTA, M. MARTÍ SÁNCHEZ e D. PRIETO GARCÍA-SECO (eds.) *Enfoques actuales para la traducción fraseológica y paremiológica: ámbitos, recursos y modalidades*: 143-160. Centro Virtual Cervantes (Instituto Cervantes). Madrid. [Disponible en liña: https://cvc.cervantes.es/lengua/biblioteca_fraseologica/n6_conde/enfoques_actuales_traduccion_fraseologica.pdf].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2013. *Diccionario histórico de la lengua española (DHLE)*. [Disponible en liña: <https://www.rae.es/dhle/>. Última consulta: 31/08/18].
- REQUEIXO, Armando (ed.). 2023. *Luísa Villalta. Pensar é escuro. Poesía reunida (1991-2004)*. Galaxia. Vigo.

- SALGADO, Daniel. 2023. «Luísa Villalta, la poeta que escribía la ciudad en tinta de mar». En elDiario.es. [Disponible en liña: https://www.eldiario.es/galicia/luisa-villalta-poeta-escribia-ciudad-tinta-mar_1_10048571.html. Última consulta: 25/03/2024].
- VILLAR, Miro. 2024. «A música reservada dos sonetos de Luísa Villalta». En *Revista Dixital da Asociación Cultural Irmáns Suárez Picallo de Sada*. [Disponible en liña: <https://areal.gal/2024/01/a-musica-reservada-dos-sonetos-de-luisa-villalta.html#comments>. Última consulta: 20/03/2024].

***Música reservada* (1991)**

b. De *Música reservada*, *Música reservada*, «Un páxaro voando cara ao lume»

274

Un páxaro voando cara ao lume,
tan só que canta a só a súa elexia
de sombra e violoncello, a voz afia
no grito vexetal que rompe o fume.

O ruído do mundo expresa o cume
da esforzada conciencia en melodía:
a noite é unha campá, eco do día,
e o vexetal silencio todo sume.

Porque as horas da ave que aletexa
son reflexos da luz cando latexa
como un corazón cego que escorre,

só como ninguén, ergue un instante
o canto e o lamento, voz vibrante
modulada no lume, ali onde morre.

***Música reservada* (1991)**

b. De *Música reservada*, *Música reservada*, «Un oiseau volant vers la lumière», tradución ao francés

Alejandro Peñalver Bayle
 Universidad de Extremadura
 apealver@alumnos.unex.es

Un oiseau volant vers la lumière,
 si seul qu'il chante seul son élégie
 d'ombre et de violoncelle, la voix aiguise
 dans le cri végétal qui brise la fumée.

Le bruit du monde exprime le sommet
 de la conscience laborieuse en mélodie :
 la nuit est une cloche, l'écho du jour,
 et le silence végétal tout englobe.

Car les heures de l'oiseau qui bat des ailes
 ce sont des reflets de la lumière quand elle bat
 comme un cœur aveugle qui s'écoule,

seul comme personne, il soulève un instant
 le chant et la lamentation, voix vibrante
 modulée dans la lumière, là où il meurt.

1. Introducción

Fixen a tradución ao francés partindo de que é a lingua na que me estou a formar e tamén é a que máis uso no ámbito da lectura. Durante o proceso de tradución tratei de buscar termos que conteñan o mesmo significado na linguaxe poética, respectando sempre que sexa posible o número de sílabas e mesmo nalgúns casos o son, dada a orixe común dalgúns destes termos entre as dúas linguas tratadas.

Non obstante, a tradución non estivo exenta de dificultades para atopar o termo axeitado, como no caso de «escorre», no que acabei optando por «s'écoule» xa que cumpría co anteriormente mencionado en termos de respectar na medida do posi-

ble o texto orixinal. Un cambio notable atópase en «da ave que aletexa» onde «aletexa» se traduce por «qui bat des ailes», observando que o número de sílabas apenas cambia a pesar do que poida parecer a priori, xa que neste caso á hora de realizar a tradución pasamos dunha soa palabra en galego a catro en francés. Finalmente, a versión resultante en francés mantén todas as características do orixinal que se puideron conservar no proceso de tradución e interpretación do poema de Luísa Villalta.

2. Comentario

O poema en cuestión é unha peza independente que foi recollida dentro do poemario *Música reservada* publicado en 1991 por Luísa Villalta. Este fragmento reflicte o seu estilo lírico, así como a súa notable capacidade para construír imaxes extraordinariamente evocadoras e atemporais a través do uso da linguaxe; no caso da peza en cuestión alude á dor, ao paso do tempo, ao efémero da existencia e á soidade.

Luísa Villalta consegue crear un ambiente etéreo e atemporal mediante o uso da linguaxe poética, así como o emprego de numerosas figuras retóricas que contribúen á creación desta atmosfera viva e universal.

O paxaro é a figura central do poema, simboliza o individuo e as súas accións son fundamentais para o desenvolvemento do poema, voa cara á luz, canta a súa elexía e as súas horas son reflexos da luz. A luz, aínda que é un elemento inanimado, xoga un papel importante no poema, é o destino do paxaro e é parte fundamental da atmosfera que anima o texto contrastando a luz coas sombras, que se presentan como un eco da luz.

A nivel de contido, o poema organízase nas seguintes partes: a. Introducción: «Un páxaro voando cara o lume, / tan só que canta a só a súa elexía» (vv.1-2). b. Desenvolvemento: «O ruído do mundo expresa o cume / da esforzada conciencia en melodía:» (vv.5-6). c. Resultado: «só como ninguén, ergue un instante / o canto e o lamento, voz vibrante / modulada no lume, ali onde morre» (vv.13-14).

3. Métricas

Respecto ao reconto silábico, o poema está escrito en verso de arte maior, con cada liña que contén 11 sílabas. Segue un esquema de rima ABBA ABBA CDC DCD, típico do soneto. Observamos varias sinalefas ao longo do poema, como «voando cara o lume» (v.1) e «a só a súa elexía» (v.2). Tamén se observan pausas finais ao remate de cada verso, así como un encabalgamento léxico en «voz vibrante/ modulada no lume» (vv.13-14).

Os versos son paroxítonos ou graves, xa que a última sílaba tónica é a penúltima. Segundo o ritmo, os versos son sinxelos co acento na penúltima sílaba. O poema segue un ritmo binario e iámbico, con acentos en sílabas pares. Segundo o timbre, a rima é total ou consoante. Segundo a súa disposición, a rima abrázase, seguindo o esquema ABBA, CDDC para cuartetos e EFE, GEG para tercetos.

Segundo o tipo de verso, a estrofa é isométrica, tendo todos os versos o mesmo número de sílabas. Segundo o número de versos, o poema consta dunha única estrofa de 14 liñas, é un soneto.

En canto á forma, o poema é estrófico e monostrófico, composto por unha única estrofa; en canto ao seu contido, é un poema solto, sen coro.

4. Expresión

4.1. Técnicas narrativas

En canto ás técnicas narrativas, atopamos varias no poema como:

Metáforas: como «a noite é unha campá, eco do día» que compara a noite cunha campá, un eco do día.

Repetición: a repetición de certas palabras e frases, como «só» e «lume», axuda a crear ritmo e pon énfase en certos temas no poema.

Simbolismo: usa símbolos para representar ideas máis grandes. Por exemplo, o «páxaro» pode simbolizar a liberdade ou a soidade e o «lume» pode simbolizar a paixón ou a destrución.

Personificación: Villalta outorga características humanas aos elementos non humanos, como cando describe «o ruído do mundo» expresando «o cume da esforzada conciencia en melodía».

Paradoxo: o poema contén varios paradoxos, como «só como ninguén», que destacan a complexidade e ambigüidade da experiencia humana.

Aliteración: úsase en varias partes para crear un efecto rítmico e musical. Por exemplo, «voando cara ao lume» e «vexetal que rompe o fume».

Sinestesia: «a voz afia no grito vexetal que rompe o fume». As sensacións auditivas dun berro e dunha voz mestúranse coas sensacións visuais de ver fume e vexetación.

Hipérbole: «só como ninguén» esaxera e subliña a soidade do falante lírico.

4.2. Lingua e estilo

O poema, escrito en galego, utiliza unha linguaxe poética e metafórica, cun uso equilibrado de verbos, adxectivos e substantivos.

278

Tamén ten varios trazos estilísticos salientables, hai un uso intensivo da metáfora e da simboloxía, como podemos comprobar en liñas como «Un páxaro voando cara o lume» e «a noite é unha campá, eco do día». Ademais, o poema tamén mostra un uso efectivo da aliteración, como se ve en «voando cara ao lume» e «vexetal que rompe o fume».

5. Conclusión

O texto é un poema lírico profundo que utiliza a metáfora do paxaro voando ao lume para explorar temas universais. A través da súa linguaxe poética e da súa estrutura (a dun soneto), Luísa Villalta crea un poema musical e conmovedor.

O poema tamén contrasta o ruído do mundo coa música do paxaro, o que suxire que a música, e polo tanto a expresión da conciencia, é unha forma de resistir o caos do mundo.

O poema invita a reflexionar sobre a natureza da vida e da morte, a importancia da tenacidade e a expresión e o papel que xoga a música en todo isto. É unha composición que nos desafía como lectores a considerar como nos enfrontamos ao noso propio final inevitable e aos modos de expresión que escollemos.

***Música reservada* (1991)**

c. De *Música reservada*, *Música reservada*, «Un páxaro voando cara ao lume»

280

Un páxaro voando cara ao lume,
tan só que canta a só a súa elexia
de sombra e violoncello, a voz afia
no grito vexetal que rompe o fume.

O ruído do mundo expresa o cume
da esforzada conciencia en melodía:
a noite é unha campá, eco do día,
e o vexetal silencio todo sume.

Porque as horas da ave que aletexa
son reflexos da luz cando latexa
como un corazón cego que escorre,

só como ninguén, ergue un instante
o canto e o lamento, voz vibrante
modulada no lume, ali onde morre.

***Música reservada* (1991)**

c. De *Música reservada*, *Música reservada*, «Un oiseau volant face au feu», tradución ao francés

Tara Salhi

Universidade de Estremadura, Université de la Sorbonne
tara.salhi@laposte.net

Un oiseau volant face au feu,
si seul qui chante simplement son élégie
d'ombre et de violoncelle, avec une voix affinée
d'un cri végétal qui brise la fumée.

Le bruit du monde exprime le sommet
de la courageuse conscience en mélodie :
la nuit est une cloche, l'écho du jour,
et le végétal silencieux tout le couvre.

Parce que les heures de l'oiseau qui bat des ailes
ce sont des reflets de lumière quand elle bat
comme un cœur aveugle qui s'écoule,

tout comme personne d'autre, il s'élève un instant
le chant et la lamentation, voix vibrante
modulée dans le feu, où elle meurt là-bas.

1. Introducción

O poema traducido non ten título, publicouse no libro de poemas *Música reservada*, de 1991, na colección de Poesía de Edicións do Castro. Escritora, violinista e filóloga galega, Luísa Villalta naceu en 1957 e morreu en 2004.

Este poema é un soneto alexandrino. Está composto por catro estrofas de dous cuartetos e dous tercetos. Para os cuartetos abrázanse as rimas e para o resto dos versos: rima as liñas 9 e 10, rima as liñas 11 e 14 e rima 12 e 13. Estas son rimas asonantes.

2. Tradución

Decidín traducir o poema o máis literalmente posible, tratando de resolver o significado principal da obra. Esta escolla fíxose para permanecer o máis fiel posible ao poema e non alterar os desexos da autora. O obxectivo era conservar o poema e a mensaxe tal e como estaban.

Porén, tiven dificultades de tradución, sendo francófona, especialmente léxicas e sintácticas, porque a autora xoga coas palabras para crear un poema coherente no seu conxunto.

3. Por que escoller este poema

3.1. Temas tratados

Escollín este poema principalmente polos temas tratados.

O poema evoca o voo dun paxaro dende o punto de vista exterior. Esta descrición está feita con moita metáfora da natureza. Tamén aborda o tema do canto e da música e do paso do tempo. Ademais está a evocación dos elementos, con lume de inicio e fin, coma se para facer un bucle o paxaro voase cara ao lume (v.1), hai «fume» (v.4) e a voz morre no lume (v.14). A seguir están os «reflexos da luz» (v.10), a luz reflíctese grazas á auga. En canto á terra, está presente cando falamos da «planta» (v.4, 8). Finalmente, o aire represéntase a través do voo do paxaro ao longo do poema.

Tamén está a contribución dos sentidos nesta descrición. Hai vista ou mellor dito a ausencia de vista, «cego» (v.11). Entón o tacto é visible no voo deste paxaro e cando voa ten a sensación de que o aire o toca. Cómpre ter en conta a presenza do oído coa alusión á música e á voz. É este significado o que nos motivou a abrir este libro porque queremos escoitar esa «música reservada». Aínda que apela á nosa imaxinación escoitar esta música porque ao ler non podemos escoitala.

3.2. Alusións á música

Ademais está o vínculo entre as dúas paixóns da poeta, pois, como se dixo anteriormente, tamén é música. Así combina literatura e música. Neste poema podemos ver multitude de alusións á música. O ser humano debe utilizar como instrumento a súa voz, e en particular un instrumento de corda, as súas coas cordas vocais: o canto (v.2, v.13), a voz (v.3, v.13), o «grito» (v.4) e «o lamento» (v.13). Ademais, a evocación dos instrumentos de corda do violoncello (v.3) xunto coa melodía tamén son un recordatorio da música. Así que podemos dicir que a autora utiliza instrumentos de

corda en concreto; pero tamén está a «campá» (v.7), que é un aparello que serve para facer ruído. Despois está a ausencia de ruído, o «silencio» (v.8).

Cómpre salientar que os adxectivos están asociados principalmente á fala e á música.

Tamén chama a atención o título da obra, queremos formar parte das persoas ás que se lle reserva esta música. Porén, entendemos que esta música é a do paxaro e que podemos escoitala se nos concentramos na natureza. Ademais, non hai ningunha mención ao home.

Ademais podemos ver unha evolución no poema, ao principio o tema principal é o paxaro que voa, pero logo podemos observar que o poema xa non trata do paxaro senón da voz, o canto que remata no lume. Xa case non é o voo do paxaro senón a importancia dos sons: «O ruído do mundo expresa o cume» (v.5). O que pon a música no centro deste poema é o que se anuncia no título do poemario.

4. Conclusión

Para concluír, este poema é un poema que evoca o voo dun paxaro para despois centrarse no son, a voz e a música. A tradución foi complexa pero interesante. Os temas abordados son básicos pero esenciais: os sentidos, os elementos e a natureza. Podemos dicir que é un poema reservado á música.

***Música reservada* (1991)**

d. De *Música reservada*, *Grial do sol perdido*, II, «Pensar é escuro»

284

Pensar é escuro
como un muro de sombra imerecida:
do outro lado o sol, sempre ao outro lado,
lonxe, infinitamente lonxe
desta xanela á que rebota estremecida
a confusión que por min padece o ar,
e as auséncias que proxecto como sombras
dalgun min que eu non decido.

Pensar, pensar como en lexión
de criaturas espantosas que arrebatan
as explicacións mais simples da loucura.
E é así, porque a razón é trágica,
como trágico é calquer fin último,
calquer destino ao que se aboca a vida.

***Música reservada* (1991)**

d. De *Música reservada*, *Grial do sol perdido*, II, «Denken ist dunkel», tradución ao alemán

Burghard Baltrusch¹

I Cátedra Internacional José Saramago da Universidade de Vigo

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6330-4907>

burg@uvigo.gal

Denken ist dunkel
wie eine Wand aus unverdientem Schatten:
Gegenüber die Sonne, immer nur gegenüber,
weit, endlos weit
entfernt von diesem Fenster, schaudernd prallt
das Chaos der mich erleidenden Luft dagegen
und das Abwesende, das ich als Schatten werfe,
von irgendeinem Selbst, über das ich nicht entscheide.

Denken, denken wie in einem Heer
furchtbarer Kreaturen, sie entreißen
mir die einfachsten Erklärungen des Wahnsinns.
Und so ist es, weil die Vernunft tragisch ist,
denn tragisch ist jeder letzte Sinn,
jedes Schicksal, in das sich das Leben stürzt.

Comentario da tradución

Luísa Villalta foi unha poeta dos anos 80 e 90, mais moita da súa poesía non comparte o centralismo do corpo ou do coloquialismo propio da poesía daquel tempo. A súa escrita poética ficou marcada por unha inquietude filosófica, conceptual e ontolóxica. Dun xeito por veces existencialista, Villalta traducía aspectos fundamentais da realidade humana, e da natureza da propia poesía, nacida, segundo ela, do son e da música: «a Música, que brota como o río da existencia, e a Palabra, que interpreta o seu ritmo» (Requeixo, 2023: 75). A súa poesía evoca imaxes expresionis-

¹ Agradezo a Silvia Montero Küpper a súa sempre imprescindíbel revisión da tradución e do comentario.

tas, poderosas e profundas sobre a condición humana nun mundo en rápida transformación, sen deixar nunca ao lado as preocupacións políticas e sociais. Mais tamén está impregnada dun sentido de xustiza fondamente existencial e ontolóxico o que se manifesta, neste caso concreto, na «sombra» da insuficiencia dun pensamento que é «imerecida».

O poema «Pensar é escuro» foi publicado en 1991 en *Música reservada* (Edicións do Castro), mais o caderno ao que pertence, *Grial do sol perdido*, é datado pola autora de 1985. Armando Requeixo elixiu o primeiro verso do poema como título da antoloxía *Poesía reunida (1991-2004)* que se publica en 2023 en Galaxia. Tal vez este poema sexa un dos mellores exemplos da súa poesía filosófica.

Neste poema a poeta adoita entrar en diálogo con Heráclito, a quen a tradición denominaba «o obscuro», dado que a súa filosofía se caracterizaba por conceptos simultaneamente profundos e paradoxais. O poema recrea, de certa forma, a unidade de opostos entre un espazo pechado e un exterior soleado, simultaneamente separados e unidos por unha xanela transparente mais da que «rebota» todo o que procura saír. A idea heraclitiana de que «todo flúe» restrínxese no poema de Villalta ao espazo interior, á «confusión que por min padece o ar» e ás «sombras» que o eu proxecta continuamente mais sen querer. Do escuro desta interioridade o eu observa a luz do coñecemento, que está «sempre ao outro lado», nun desexo frustrado de explorar o lado descoñecido e misterioso da existencia. Como en Heráclito, tamén no poema de Villalta a verdade é elusiva e difícil de prender con conceptos claros, as «explicacións mais simples» son «arreatadas», transcenden a capacidade da linguaxe humana, tal vez por esconderen unha escuridade inherente.

Mais hai un elemento chave co que Luísa Villalta moderniza a filosofía de Heráclito. O «muro de sombra imerecida» que o pensamento ergue entre o eu e a realidade é recreado desde un coñecido topos da poesía moderna, a asociación do pensamento á loucura, como se manifestou por exemplo en Fernando Pessoa. O poema evoca aquí unha sensación de clausura e pesadelo suscitada polo pensamento. Mais o eu que se observa a si mesmo neste poema non se entrega á traxicidade dunha razón destinada a claudicar ante o desexo imposible de conferir sentido á vida. É unha exploración serena dos límites entre o pensamento racional e a loucura orixinada por unha realidade que permanece inalcanzábel. A «xanela», o vidro transparente mais tamén impenetrábel, mantén a luminosidade do real ao lonxe. O eu divídese en sombras reflectidas de si mesmo, pairando nun espazo fluído e avolto, no que este eu desfeito de xeito involuntario causa esta caótica «confusión que por min padece o ar», un «ar» que aparece como metáfora dun contexto real tan inmediato como imprevisíbel e impalpábel.

Con todo, non se trata aquí dunha oposición entre sanidade e loucura seguindo as normas sociais e culturais establecidas. O pensamento «escuro» (léase tamén:

‘profundo’, ‘complexo’ ou ‘paradoxal’), cuestiona as ideas convencionais e non permite realizar «as explicacións mais simples da loucura». A lacónica aserción «E é así» leva ao descentramento da autoridade tradicional da Razón, desafia a súa supremacía como suposta guía para a comprensión do mundo. O «tráxico» que Luísa Villalta asocia á vida en si mesma evoca, pola contra, os dominios da intuición, do inconsciente e do irracional. Podía ser vista como reacción á pretensión dunha civilización moderna que acaba por ser alienante, deshumanizante e opresiva. A propia racionalidade que sustenta este mundo «moderno», que desexa alcanzar unha realidade luminosa («o sol»), pode ser unha forma de loucura, unha reacción á orde e as normas establecidas.

Na forma do poema escóndese un soneto, coa primeira parte consistindo en dous cuartetos unidos e unha segunda parte na que os dous tercetos aparecen distinguíbeis a través da separación en dúas frases. A última contén a chave de ouro, a definición dun sentimento tráxico da vida que resulta da imposibilidade de concretar un «fin último» por moito que o desexe. Este sentimento tráxico da vida non reflicte soamente esta profunda angustia diante das incertezas e contradicións inherentes á existencia humana, articulada por Miguel de Unamuno. En Villalta hai tormento, mais non esta sensación unamuniana dun desamparo e angustia existencial, non hai sensación de fracaso por estar nun universo estraño e hostil. Tampouco é a busca incesante dun sentido, mesmo na ausencia de calquera garantía, o que define a condición humana. Pola contra, a conclusión resolutiva da chave de ouro «E é así» é unha aceptación serena, a pesar de todo, da traxicidade de todas as aspiracións racionais e vitais, e unha revalorización lúcida da loucura como fonte de creatividade.

Moito máis conviría comentar sobre este poema de veras profundo e complexo, porén, aínda debo falar algo do seu proceso de tradución. Traducir «Pensar é escuro» ao alemán semella doado a primeira vista, a pesar da distancia lingüística. O alemán é unha lingua dunha longa tradición filosófica, xunto cunha tradición romántica que incluso chegou a equiparar poesía e filosofía. Podíase pensar que para traducir poesía filosófica só hai que saber manexar o alemán neste sentido. Mais o problema que coloca, neste caso, a poesía de Luísa Villalta é a súa premisa de que «a melodía é unha conciencia do ritmo e, por el, do tempo [...], [...] unha intelixencia en fuga a comprender e expresar o imperecíbel» (2023: 75). Por falta de espazo e tempo deixo fóra todas as reflexións hermenéuticas sobre a «intelixencia en fuga» que, en Villalta (a violinista e teórica de música e literatura) terían de ser feitas a partir do duplo vínculo entre a idea da fugacidade temporal e a fuga musical (ou sexa, a idea dun procesamento complexo de temas). Quédome con comentarios máis simples, igual demasiado simplificados.

O alemán só dificilmente poderá ser considerado tan melódico como o galego (ou outra lingua románica), o seu son (exceptuando algúns dialectos) é máis duro, o seu

ritmo máis abrupto. Traducir poesía do galego ao alemán require, en xeral, de moitas compensacións sonoras que, pola súa vez, poden levar a modulacións ou modificacións e, incluso, cando se pretende acadar un resultado no sentido dunha recreación, de momentos de tradución antropofáxica.

En ocasións, a literalidade nos agasalla con felices coincidencias, aquí por exemplo, coa consonancia de «Denken ist dunkel», cuxa poeticidade en alemán xa resulta ser inmellorábel nunha simple tradución palabra por palabra. Por experiencia, diría que a busca da consonancia na tradución poética ao alemán é unha das técnicas máis recomendábeis para ‘mellorar’ o resultado poético en alemán (é obvio que depende do tipo de poesía, mais aquí estamos a falar de poesía lírica). Porén, a neutralización do orixinal resulta, tamén neste caso, inevitábel. En termos melódicos, «Pensar é escuro» é infinitamente máis rico, máis sonoro, cunha prosodia de máis amplitude. Variantes alemás como «sinnieren», «sinnen», «reflektieren» serían ou menos idiomáticas ou evocarían connotacións demasiado afastadas. A consonancia é aquí unha compensación pobre mais suficientemente digna.

O segundo verso ofrece unha alternativa posible entre «Mauer» e «Wand» para trasladar «muro» e, novamente, optei pola variante que posibilita unha consonancia. Tal como o «m» en «sombra» e «imerecida», tamén en «Wand» e «unverdient» a repetición (non completa mais aproximada) dos sons do «w», «v» e «n» resultan agradábeis. Dáse outro problema, relativamente común na tradución de poesía nesta combinación lingüística, que é o dun verso alemán por veces demasiado longo. Non se trata aquí dun caso especialmente excesivo, mais valorei nun momento do proceso eliminar o «wie» (como), sacrificando o destaque do valor de comparación en galego. Non o fixen, mais sería posible, sen perda de significado, resultando igual nun verso «mellor» en alemán, aínda que tamén podería ser visto como unha domesticación innecesaria.

No terceiro verso, houbo que tomar outra vez unha decisión entre dúas posibilidades, entre «auf der anderen Seite» (máis literal) e «gegenüber» para traducir «do/ao outro lado». A opción da forma máis breve permitiu acurtar o verso e a adición da partícula modal «nur» compensa aquí a perda das nocións «do» e «ao» no poema de Villalta, alén de resultar máis idiomático.

O cuarto verso non presenta grandes problemas, aínda que en vez de «endlos» podíaase escoller «unendlich», mais a forma breve permite formar un verso máis melódico.

Engadir o adxectivo «entfernt» no inicio do quinto verso non é obrigatorio, mais ofrece maior sonoridade.

A tradución de «confusión» por «Chaos» no sexto verso podería ser visto como unha modificación, mais responde a unha intención de reforzar o carácter tanto filosófico

como materialista do texto de partida. Sería pensábel optar por unha palabra de connotacións máis psicolóxicas como «Verwirrung», ou por «Gewirr» ou mesmo «Durcheinander». Todas estas variantes tamén serían máis vernáculos en alemán, mais para alén de «Chaos» ser unha palabra máis breve e sonora, vai ao encontro da descrición dun estado complexo entre racionalidade, sentimento e contexto físico-real que Luísa Villalta condensa nesta imaxe. Ademais, é posíbel interpretar o estado do ar como caótico en determinados contextos. Aínda que o ar non careza completamente de orde, a física permite que se lle aplique a teoría do caos. E esta noción do caos importa en termos metafóricos pois atopa un paralelismo no eido sensíbel, emocional, ao ser o ar personificado no poema, onde «padece» a presenza do eu lírico.

No sétimo verso, «as auséncias» poden dar lugar a interpretacións varias, máis persoais ou impersoais, e optei por un concepto neutro que en alemán ten amplas posibilidades de significado filosófico, para alén de crear unha curiosa consonancia sonora co orixinal («a auséncia»–«das Abwesende»).

O oitavo verso pecha os dous cuartetos sen separación sintáctica e, ademais, forza a producir en alemán un verso que no fondo resulta demasiado longo. Poderían encontrarse alternativas como «von irgendetwas unentscheidbaren Selbst», modificando algo o significado (tornando a afirmación impersoal neste caso). Mais a pesar de se tratar dun verso longo, este permite ser lido dun modo melódico-sonoro en alemán (e non só por rematar cunha vogal).

A estrofa final, en realidade os dous tercetos do soneto, e ao contrario do que aconteceu cos dous cuartetos, teñen unha clara separación sintáctica. Trátase de dúas conclusións opostas que a tradución precisa ter en conta no seu conxunto ao tomar certas decisións tradutivas. Na primeira, psicolóxica, unha «lexión de criaturas espantosas», que non son os monstros do sono da razón goyesca mais os excesos da propia razón e do pensamento, «arribatan as explicacións mais simples da loucura». Esta loucura non é só a xa mencionada orixe da creatividade, mais tamén da vitalidade, daquela vida real «do outro lado» da xanela onde está o sol. Esta loucura como pensamento alternativo, como creatividade e vida é o desexo do eu de atravesar o cristal da xanela que artificialmente separa o mundo das normas, das construcións sociais e racionalistas da verdadeira 'ilustración'. É o que tal vez sexa o verdadeiro 'fin último' da vida.

É unha longa explicación só para xustificar a adición do dativo do pronome reflexivo «mir» (a min) para concretar de forma persoal o plural indeterminado «arribatan» do orixinal. É unha imaxe violenta (arribatar algo de alguén) que interpreto tamén de forma física. O corpo, con todo, é un aspecto que na poesía filosófica de Luísa Villalta queda habitualmente no eido do implícito. Mais aquí é como se a estrutura do soneto reclamase retomarmos o pronome reflexivo «min» e o pronome persoal

«eu» do segundo cuarteto. No sexto verso houbo un proceso de fusión do eu co ar, co contexto, que podemos imaxinar ter unha compoñente corpórea. Alén diso, a inclusión dun pronome no 11º verso resulta moito máis idiomático en alemán e mellora tamén o valor melódico. Cabería tal vez a posibilidade de usalo no plural, «uns» (a nós), mais hai que desbotar esta variante porque é obvio que aquí nos fala un eu lírico no singular, desde un impulso confesional moi persoal.

O 13º verso coloca outra cuestión hermenéutica, neste caso en relación ao significado da expresión «fin último». Será que o debemos entender no sentido de ‘final’, ‘obxectivo’ ou, nunha acepción non consagrada pola RAG, como o ‘sentido’ último da vida, unha expresión moi habitual en lingua portuguesa, especialmente en contextos filosóficos. Privilexiei esta última interpretación que, no meu ver, fai máis xustiza ao teor filosófico do poema.

Hai moitos aspectos de «melodia» como «conciencia do ritmo» que se poderían comentar aínda, xa que son fundamentais na poesía de Luísa Villalta, e máis aínda na súa poesía filosófica. Na súa maioría, estes elementos son case imposíbeis de reproducir ou de compensar na tradución. Un exemplo sería a rima «imerecida»–«estremecida», nos finais dos versos segundo e quinto, que entrelaza os dous cuartetos e caracterizando de forma maxistral o complexo sentimento/pensamento de clausura do eu lírico. Habería unha posibilidade de reproducilo vagamente cun cambio sintáctico no texto de chegada: «wie eine Wand aus Schatten unverdient / [...] / [...] / entfernt von diesem Fenster, prallt schaudernd / ...». O cambio sintáctico no verso 3 levaría a un *ductus* poético anticuado, e as palabras alemás «unverdient»–«schaudernd» en final de verso tampouco crearían unha rima e tan só unha leve consonancia. Tamén a facilidade de crear rimas asonantes en galego, e que axudan a establecer «melodia» e «conciencia do ritmo», non a ofrece o alemán. Neste sentido, a compensación poética en alemán compre conseguila a través dunha ‘consciencia do ritmo do sentido’.

Para concluír, e sen querer excluír outras variantes que se poderían xustificar con outros argumentos, esta é só unha de varias traducións posíbeis. Con todo, coido que suficientemente sonora e poética, cunha consciencia de ritmo do sentido que pode facer xustiza á poesía filosófica de Luísa Villalta.

Referencia bibliográfica

REQUEIXO, Armando (ed.). 2023. *Luísa Villalta. Pensar é escuro. Poesía reunida (1991-2004)*. Galaxia. Vigo.

***Música reservada* (1991)**

e. De *Música reservada*, *Grial do sol perdido*, II, «Pensar é escuro»

292

Pensar é escuro
como un muro de sombra imerecida:
do outro lado o sol, sempre ao outro lado,
lonxe, infinitamente lonxe
desta xanela á que rebota estremecida
a confusión que por min padece o ar,
e as auséncias que proxecto como sombras
dalgun min que eu non decido.

Pensar, pensar como en lexión
de criaturas espantosas que arrebatan
as explicacións mais simples da loucura.
E é así, porque a razón é tráxica,
como tráxico é calquer fin último,
calquer destino ao que se aboca a vida.

Música reservada (1991)

e. De *Música reservada*, *Grial do sol perdido, II*, «Thinking is dark», tradución ao inglés

293

Alexandra Rose Briere¹
Tradutora profesional
ORCID: 0009-0008-2780-2093
alibriere@gmail.com

Thinking is dark
like a wall of undeserved shadow:
from the other side, the sun—always the other side,
far, infinitely far
from this window to which shivers back
the confusion that the air suffers because of me,
and the absences that I project like shadows
of some me that I don't determine.

Thinking, thinking such as in legion
of terrifying creatures that rip away
the most simple explanations of insanity.
And so it is, because reason is tragic,
like any final ending is tragic,
any destiny that ends up in life.

¹ A tradutora agradece a Manuel Arca e Adrián Maceda por a animaren sempre a traducir.

De *Música reservada, Grial do sol perdido, II*, «Na verdade en que cabalgan conseguidos»

294

Na verdade en que cabalgan conseguidos
—e resoan— os cánticos e os ecos,
reflexos como luces e os seus brillos,
como o nada infinito nun bocexo,
aí,
escrebo acarón do espello dobre
o que fun percebendo que non era
mais do que esta aparencia que recobre
a outredade sen límites da auséncia.

De *Música reservada, Grial do sol perdido, II*, «In the truth in which the canticles and echoes», tradución ao inglés

In the truth in which the canticles and echoes
ride rightfully—and resound—
reflections like lights and their brilliance,
like the infinite nothing in a yawn,
there,
I write alongside the double mirror
what I began to perceive was not
anything but this appearance that covers
otherness without limits of absence.

De *Música reservada, Grial do sol perdido, II*, «Para a única verdade sen memoria»

296

Para a única verdade sen memoria,
a esperanza,
a palabra é o depósito fiábel
que lexitima a súa existencia.
Pois na sombra,
sen saír, sen lograr-se sequer
a súa música,
a palabra é enerxía en pensamento
que xera o seu froito contra o tempo
ao silencio da sombra sazonado.

De *Música reservada, Grial do sol perdido, II*, «For the only truth without memory»,
tradución ao inglés

For the only truth without memory,
hope,
the word is the trustworthy repository
that legitimizes its existence.
Yet in the shadow,
without leaving, without even achieving
its song,
the word is energy in thought
that grows its fruit against the tempo
to the seasoned silence of the shadow.

De *Música reservada*, *Pós-data*, «Andei por Santiago»

298

Andei por Santiago
pisando estrelas
na noite
que as ruas devolveron
con luces e clamores
secretos
na noite.

Andei por Compostela
coa pel das pedras orceladas,
a Rua das Hortas
onde descansan os arcanos
na noite.

Ecos barrocos e fidalgos
tocaron os tambores
nas luces das xanelas:
Casas Reais e as grandes laxes
como balsas na corrente
cara adiante.

Na noite, un cantigar de fontes
nas ruas embozadas
que espadan entre si:
Rua Nova e Rua do Vilar
como dous brazos amigos
que se apertan no Toural.

Pisando estrelas subo as Pratarias
Quintana arriba, paro e miro:
O ceu peneira os ecos das esquinas.
E a Berenguela, á alba, absorta aínda.

I walked through Santiago
stepping on stars
in the night
that the streets returned
with lights and secret
clamors
in the night.

299

I walked though Compostela
with the skin of the lichened stones,
to Rua das Hortas
where mysteries rest
in the night.

Echoes baroque and noble
played the drums
in the window light:
Casas Reais and the great stone slabs
like rafts in the current
straight ahead.

In the night, a symphony of fountains
in the muzzled streets
that scutch and spar:
Rua Nova and Rua do Vilar
like the arms of two friends
that embrace at Toural.

Stepping on stars I climb Pratarias,
Quintana above, I stop and glance:
The sky sieves the echoes from the corners.
And the Berenguela, at dawn, still bewilders.

***Ruído* (1995)**

a. De *Ruído*, *Ritos de resistencia*, *Mulier mensura*, «OS teus pasos de home e os meus»

300

OS teus pasos de home e os meus
sempre se cruzan, ao non saber onde van.
Oblicuamente esvaes os ollos até a miña imaxe
no ponto en que pergunto que é o que ves
através do meu espello pesado como a soedade.

Unha muller, contestas, e non miras
como me estraña ficar no eco da tua voz vacia.

Ando cos pés con que me andas e eu te sigo
sen saber que levas no fardo do corazón.

Aprendín de ti o que me atinxe,
enganando-te me enganas e eu consinto
por comprender que levas os teus dous pés que me prolongan
cando aceito andar contigo por min mesma.

Pergunto outra vez, a cada un que pasa,
se de verdade son unha muller, o que é iso,
se me enganaron sempre ou teño algún camiño.

Todos os que me van cruzando non me acertan.
Sen embargo o que son, unha muller, ao cabo é todo
o que sei de min no espello en que me levas.

Para que aprenda a nova ti me apertas
con brazos indecíveis de ternura
do meu alimento á tua transcendência.

O camiño fixo-se-me estranxeiro, estou perdida
nen meu, porque é teu, nen xa imaxe,
porque non sei que levas no fardo do corazón.

Pero se non me ves, es ti quen erra.

***Ruído* (1995)**

a. De *Ruído, Ritos de resistencia, Mulier mensura*, «Your masculine steps and mine»,
traducción ao inglés

301

Pau Francesch Sabaté, Bryony Fishpool, Veronika Gvozdovaite, Laura Norris, Isobel
Richardson, Cliona Vaughan-Spruce, Lucia Cernadas
John Rutherford Centre for Galician Studies, University of Oxford
lucia.cernadasvarela@mod-langs.ox.ac.uk

Your masculine steps and mine
always cross, not knowing where they are headed.
You blur your eyes obliquely towards my image
when I ask what you see
through my mirror, heavy as loneliness.

A woman, you answer, and you don't see
how strange I find it to dwell in the echo of your empty voice.

I walk with the feet you walk over me with and I follow you
not knowing what you carry in the bundle of your heart.

From you I learnt what I had to,
by fooling yourself you fool me and I consent
for I understand you carry your two feet that extend me
when I agree to walk with you by myself.

I ask again, to everyone who walks by,
if I really am a woman, what that is,
if I have always been fooled, or if there is a way forward.

All those who come across me get me wrong.
Yet what I am, a woman, in the end is all
I know about myself in the mirror you carry me in.

In order to teach me this news you embrace me
with arms tender beyond words
from my nourishment to your transcendence.

The way has become foreign to me, I am lost
not mine, because it's yours, not even an image anymore,
because I don't know what you carry in the bundle of your heart.

But if you don't see me, it is you who is in the wrong.

Ruído (1995)

b. De *Ruído, Ritos de resistencia, O terceiro sonido*, «O ceu cobrou unha cor que facia pensar»

302

O ceu cobrou unha cor que facia pensar.

Era a hora en que as botellas se rompen para dar paso ás profundidades.

Atrás quedaban as cores álxidas, mortas de sono. O calor enfriaba-se no bisturí do horizonte.

Os nenos, de cóbados na xanela, enfrontaban a historia inconscientes, nun palpebreiro tan veloz como a infancia.

Pero aínda hai un cambio posíbel que se reserva no bolso, un remanente da derrota, para mirar arredor.

Non nos estábamos esperando, por iso nos recoñecemos.

Fitabamo-nos na cita imprevista, sen saber quen nos chamou ao fio da noite.

***Ruído* (1995)**

b. De *Ruído, Ritos de resisténcia, O terceiro sonido*, «El cielo se volvió de un color que hacía pensar», tradución ao español

Cristina Ascensión López Canabal
 Universidade de Vigo
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8931-2611>
clopezcanabal@gmail.com

El cielo se volvió de un color que hacía pensar.
 Era la hora en la que las botellas se rompían para dar paso a las profundidades.
 Atrás quedaban los colores álgidos, muertos de sueño. El calor se iba enfriando en el bisturí del horizonte.
 Las niñas, apoyando los codos en las ventanas, se enfrentaban a la historia inconscientes, en un parpadeo tan veloz como la infancia.
 Pero aún hay un cambio posible esperando, un remanente de la derrota, para mirar alrededor.
 No nos estábamos esperando, por eso nos reconocimos.
 Nos mirábamos fijamente en la cita imprevista, sin saber quién nos había llamado al hilo de la noche.

De *Ruído, Ritos de resistencia, O terceiro sonido*, «O ceu cobrou unha cor que facia pensar»

304

O ceu cobrou unha cor que facia pensar.

Era a hora en que as botellas se rompen para dar paso ás profundidades.

Atrás quedaban as cores álxidas, mortas de sono. O calor enfriaba-se no bisturí do horizonte.

Os nenos, de cóbados na xanela, enfrontaban a historia inconscientes, nun palpebreiro tan veloz como a infancia.

Pero aínda hai un cambio posíbel que se reserva no bolso, un remanente da derrota, para mirar arredor.

Non nos estábamos esperando, por iso nos reconecemos.

Fitabamo-nos na cita imprevista, sen saber quen nos chamou ao fio da noite.

De *Ruído, Ritos de resistência, O terceiro sonido*, «El cielo se volvió de un color que hacía pensar», traducción ao español, lectura doada¹

El cielo se volvió de un color que hacía pensar.

305

Era la hora en la que las botellas se rompían
para dar paso a las profundidades.

Los colores fuertes quedaban atrás, muertos de sueño.
El calor se iba enfriando en el horizonte.

Las niñas apoyaban los codos en las ventanas,
se enfrentaban a la historia sin saberlo y rápidamente.
La infancia también pasa rápido.

Pero aún hay un cambio posible esperando,
la derrota todavía permite mirar alrededor.

No nos estábamos esperando,
por eso nos reconocimos.

Nos mirábamos fijamente,
era una cita imprevista*.
No sabíamos qué persona nos llamó durante la noche.

*imprevista significa no planeada, una cita sorpresa

¹ Validado por MCS el 21/05/24 a las 21:00

***En concreto* (2004)**

a. De *En concreto*, *Edificios*, «Estación»

306

ESTACIÓN

ONDE nós nunca pasan os trens
Só chegan ou parten
Por iso tamén somos nós
a nosa última estación
o noso amor definitivo

Así podemos marchar
no único sentido posíbel
ou esperar o avalo dos viaxeiros
para sentirnos expandidos nas miradas estrañas
que chegan arrastrando as bambolinas do mundo

Onde nós non hai nunca outro destino
que ser un anónimo fin
ou un glorioso comezo

Máis alá
máis alá samente o mar
e a incertidume da luz
o extremo
o abismo
o espello detido de nós

***En concreto* (2004)**

a. De *En concreto*, *Edificios*, «Geltokia», tradución ao éuscaro

Karlos del Olmo
Tradutor profesional
zumareus@yahoo.es

307

GELTOKIA

Trenak inoiz ez zaizkigu paretik pasatzen
Heldu edo partitu, besterik ez
Horregatik ere gara gu
geure azken geltokia
geure behin betiko amodioa

Hala, jar gaitezke martxan
litekeen norabide bakarrean
edo bidaztien bermearen esperoan egon
begirada arrotzetan hedatuta sentitu gaitezen
heltzen baitira munduaren banbalinak dakartzatela narrasean

Gure ondoan inoiz ez dago beste destinorik
amaiera anonimoa
edo hasiera loriosa izatea baizik

Harago
harago itsasoa baino ez
eta argiaren ziurgabetasuna
muturra
amildegia
gugan gelditutako ispilua

***En concreto* (2004)**

b. De *En concreto*, *Estampas*, «Idades»

308

IDADES

O riso dos adolescentes perverte constantemente o ar
e parece vir do lugar donde a culpa pretendeu sempre enganarnos
o lugar que atafegadamente somos
ao borde mesmo do futuro

Os seus risos tan rotos do que é meu
e da inercia que me leva cara a min mesma polos séculos dos séculos
practica a ofensa da miña morte rebelde
aínda
a miña morte que opina
aínda
que deberían esperar a ser tan longos cando menos
para poder soportar o peso de toda a miña idade nos seus ombros
e non antes
non esas precipitadas gargalladas no baleiro da inocencia
envexábel
non o silencio repentino da mirada inútil
aínda inútil
sobre o dictame irreversíbel dos meus ósos
que saben
e saben da escasa utilidade de tanto movemento
do lume derretido na renovación da espera
do frío acovardado entre as multitudes transeúntes

***En concreto* (2004)**

b. De *En concreto, Estampas*, «Età», tradución ao italiano

Emiliana Tucci¹

Universidade da Coruña

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0127-6215>

emiliana.tucci@udc.es

309

ETÀ

La risata degli adolescenti pervade costantemente l'aria
e sembra venire dal luogo in cui la colpa ha sempre preteso di ingannarci
il luogo in cui siamo asfissati
poco prima di entrare nel futuro

Le loro risate così spezzate rispetto alla mia
e dell'inerzia che mi porta verso me stessa nei secoli dei secoli
pratica l'offesa della mia morte ribelle
ancora
la mia morte che ha un'opinione
ancora
che per lo meno dovrebbero aspettare a essere così lunghe
per poter sopportare il peso di tutta la mia età sulle loro spalle
e non prima
non quelle risate precipitose nel vuoto dell'innocenza
invidiabile
non il silenzio repentino dello sguardo inutile
ancora inutile
sul dettame irreversibile delle mie ossa
che sanno
e sanno della scarsa utilità di tanto movimento
del fuoco sciolto nel rinnovamento dell'attesa
del freddo intimidito tra la moltitudine di passanti

¹ Quero dar as grazas ao profesor Luciano Rodríguez, cuxa axuda —de carácter tradutolóxico, literario e humano— me permitiu desenvolver este traballo. Tamén agradezo aos profesores Cilha Lourenço Mória e Xoan López Viñas por resolveren as innumerábeis dúbidas gramaticais. Non obstante, calquera tipo de erro, é, evidentemente, só meu.

do solpor sen cansazo nen nostalxia
da chuvia final imprevista e igualitaria

310 O riso dos adolescentes corta no ar as badaladas
con que dá horas o reloxo da morte

del tramonto senza stanchezza né nostalgia
della pioggia finale imprevista ed egualitaria

La risata breve degli adolescenti taglia nell'aria i tocchi
con i quali scandisce le ore l'orologio della morte

De *En concreto, Estampas*, «Antiquísima»

312

ANTIQUÍSIMA

ESA son eu
rubindo unha e outra vez as escadas
dun mundo posíbel
separado sempre pola idade, a teima
e a vontade íntima de voar
No alto a miña casa alta
e por cima un país nas nubes
lidando co sol difícil do Norte
que sempre se rende ás gadoupas do mar
e esquece ficar para quecerme

De *En concreto, Estampas*, «Vecchissima»

VECCHISSIMA

313

Quella sono io
arrampicandomi ancora e ancora sulle scale
di un mondo possibile
separato sempre dall'età, l'ossessione
e l'intima volontà di volare
Sulla mia casa alta
anche sulle nuvole di un paese
affrontando il difficile sole del nord
che si arrende sempre agli artigli del mare
e dimentica di restare per riscaldarmi

De *En concreto, Estampas*, «Foráneos»

FORÁNEOS

314

Non se ten falta de mirarlles fixamente as mans dos ollos
para saber con canta negación nas veas da nostalxia
veñen os negros, si, e as almas bereberes
e a estrañeza inintelixíbel dos papeis ilimitados
e a coreana vixiada a causa seu nome de campá
e o senegalés que corre tras dun autobús indómito
coa caixa aberta perdendo os abalorios do corazón
e a colombiana e a cubana e a brasileira
que se tratan de irmás por contraseña
para non perderen a noite salvación
coas bocas tan torcidas de non poder tragar nen ser tragados
con esas escasas palabras lascadas no pedernal da lingua

Ninguén son eu tan no meu sitio

A torre de babel medra por abaixo e para adentro
baixo a tona do mar e os esgotos da terra
estendida nos circuítos do gas
nas rotas dos diamantes
nas moedas veloces e invisíbeis
no libre cabalgar das petrolíferas
através do calado poder por sobre a terra dominada
E ninguén son eu aquí tan no meu sitio

STRANIERI

Non c'è bisogno di guardarli intensamente negli occhi e sulle mani
per sapere con quanta negazione nelle vene della nostalgia
arrivino i neri, sì, e le anime berbere
e la stranezza incomprensibile dei ruoli illimitati
e la coreana controllata a causa del suo nome scandito
come il rintocco delle campane
e il senegalese che corre dietro a un autobus indomito
con la scatola aperta perdendo le perline del cuore
e la colombiana e la cubana e la brasiliana
che parlano in codice per non farsi capire
per non perdere la notte della salvezza
con le bocche così storte da non poter ingoiare né essere ingoiate
con quelle poche parole scheggiate da parole dure come pietre

Non sono nessuno nel posto che occupo

La torre di Babele cresce verso il basso e verso l'interno
sotto la superficie del mare e le fatiche della terra
estesa nei circuiti del gas
nelle rotte dei diamanti
nelle monete veloci e invisibili
nel libero cavalcare delle petroliere
attraverso il silenzioso potere sulla terra dominata

E non sono nessuno nel posto che occupo

De *En concreto, Estampas*, «A Espera»

316

A ESPERA

A Espera tende os seus circuítos arredor da idea
Os meus pasos regresan a diario ao rito de darlle de comer
a ese animal tranquilo, metódico e confiado
aparentemente canso de viver, talvez agonizante
ou simplemente aborrecido da prisión

Ela ten as chaves escondidas
dos albergues demorados nas encrucilladas
onde se contan as historias dos mortos que matou
e dos viaxeiros que olvidaron retornar

A rosa abre a boca para implorar tamén á Espera
exhalando aromas de desarticulación
Os camiños prometen o roteiro
do fugaz país que pasa
sen deterse un instante para recoñecerse
As portas permanecen fechadas na desconfianza
mentres as gaivotas tracexan os seus circos
e os automóviles van contra o disparo

E aínda así
alguén espera en min:
a propia Espera
pacientemente cruel, a sorridora
de cranio nu no deserto habitado

L'ATTESA

317

L'Attesa tende i suoi circuiti attorno all'idea
I miei passi ricorrono quotidianamente al rito di dare da mangiare
a quell'animale tranquillo, metodico e fiducioso
apparentemente stanco di vivere, forse agonizzante
o semplicemente malvisto dalla prigione

Lei ha le chiavi nascoste
degli ostelli rimasti indietro negli incroci
dove si raccontano le storie dei morti che ha ammazzato
e dei viaggiatori che si sono dimenticati di ritornare

Anche la rosa apre la bocca per implorare l'Attesa
emanando aromi di dislocazione
I cammini promettono gli itinerari
del fugace paese che passa
senza fermarsi un momento per riconoscersi
Le porte restano chiuse nella sfiducia
Mentre i gabbiani tracciano i loro cerchi
e le automobili vanno incontro allo sparo

E nonostante tutto
qualcuno aspetta me:
la stessa Attesa
pazientemente crudele, la sorridente,
teschio in un deserto abitato

* * *

Achégome á tradución dalgúns poemas de Luísa Villalta con discreción e respecto, xa que, despois de me aproximar aos estudos sobre ela e á súa polifacética produción literaria e musical e após falar con quen a coñecía, percíbese claramente que se trata dunha figura extraordinaria. O adxectivo «extraordinaria» enténdese no sentido máis puro da palabra, «Que sae do que é normal e habitual» (*Diccionario da Real*

Academia Galega, DRAG), de feito, non é habitual contar cunha traxectoria artística e literaria tan versátil¹: se partimos da súa actividade como escritora, trazaremos un verdadeiro roteiro entre todos os xéneros literarios. Así, na prosa, cómpre nomear algunhas obras narrativas como *As chaves do tempo* (2001), *Teoría de xogos* (1997), *Silêncio, ensaiamos* (1991); o ensaio *O Don Hamlet de Cunqueiro: unha ecuación teatral* (1992), algunhas pezas de teatro como *O paseo das esfinxes* (1991) ou *Os dóces anos da guerra* (2001), as traducións de *La Mandragola*, comedia de Machiavelli, en colaboración con Francisco Pillado Mayor, e o *Manifesto per un nuovo teatro* de Pier Paolo Pasolini de 1968. Dito isto, neste artigo queremos subliñar, nomeadamente, a expresión na produción poética da autora, intimamente conectada coa música, como a mesma Villalta explica no ensaio *O outro lado da música, a poesía: relación entre ambas artes na historia da literatura galega* (1999); a súa produción en verso comeza con *Música reservada* (1991) e termina coa obra póstuma *En concreto* (2004) —XII Premio de Poesía Espiral Maior—, obxecto deste artigo e da cal falaremos decontado. A seguir, sinalamos que poemas escollemos e por que os seleccionamos.

Escollemos «Idades», «Antiquísima», «Foráneos» e «A Espera» —catro dos poemas presentes na obra *En concreto*— para a súa tradución para o italiano por varias razóns. Primeiro de todo, polo tema que partillan, o tempo, que, como afirma Guimarães (1998), é recorrente na poesía de Villalta e, no caso dos poemas seleccionados, se desenvolve, desde a nosa perspectiva, a través doutros subtemas como a cidade —neste caso A Coruña, aínda que podería ser calquera outra—, a soidade e os estranxeiros.

Por outra banda, as motivacións que nos impulsaron a traducir a poeta para o italiano son máis ben prácticas, xa que non existe tradución ningunha da súa obra; por tanto, consideramos necesario trazar unha nova traxectoria no ámbito da difusión da creación literaria de Villalta no panorama cultural italiano. Gustaríamos de comezar a *traghettare*, a transportar a Villalta dunha ribeira a outra.

Non obstante, convén destacar que o noso principal interese polos versos da escritora é principalmente lingüístico e non interpretativo, asumindo claramente que na poesía, máis que noutros xéneros literarios, a liberdade estilística e gramatical resulta moito máis marcada. Desta maneira, nesta pequena análise resaltamos a lixeireza calviniana e a complexidade lingüística ungarettiana dos versos de Villalta, como nos lembra Álvarez Cáccamo (2004): «O seu pensamento, complexo e ben fundamentado, permanece nas páxinas dunha escrita multixenérica e aberta, experimental». A bibliografía crítica sobre a obra de Villalta atinxe, evidentemente, o ámbito literario e non lingüístico, mais, na nosa perspectiva, por mor da ausencia de obras traducidas para o italiano, propomos unha primeira achega a un estudo

¹ Para unha panorámica xeral da obra de Villalta recomendamos a publicación ao coidado de Eva Veiga e Pilar Pallarés (2024).

lingüístico-contrastivo galego-italiano —aínda que máis virado ao italiano— que se podería usar tamén como ferramenta didáctica para o ensino-aprendizaxe do italiano a galegofalantes en niveis altos.

Porén, temos tamén en conta algúns aspectos lingüísticos especialmente relevantes que observamos ao longo do traballo de tradución para o italiano, *in primis*, a sintaxe dalgúns versos. En «Idades» deparámonos cos versos «O riso dos adolescentes perverte constantemente o ar / E parece vir do lugar donde a culpa pretendeu sempre / enganarnos / o lugar que atafegadamente somos / ao borde mesmo do futuro». Na primeira parte percíbese claramente que o suxeito é «o riso», mais na segunda non fica claro e por este motivo optamos por unha tradución literal deses versos: «il luogo in cui siamo asfissati / poco prima di entrare nel futuro». No poema «Antiquísima» Villalta repite o adxectivo «alto» en «a vontade íntima de voar no alto da miña casa alta», que convertemos en «l'intima volontà di volare sulla mia casa alta», coa preposición «su», que xa indica una «posizione soprastante» (Sabatini e Coletti, 2018) sen a necesidade de reiterar «alto».

No primeiro verso de «Foráneos», como na frase de Chomsky «Colorless green ideas sleep furiously», a autora refírese a «mirar fixamente as mans dos ollos», que en italiano transformamos en «guardare fissamente negli occhi e sulle mani» e non «*guardare fissamente le mani degli occhi», expresión sintacticamente correcta mais semanticamente sen sentido. A orde de palabras no verso «E ninguén son eu aquí tan no meu sitio» non é a canónica, así como o seu significado non fica claro na tradución literal en italiano, que sería «*e nessuno sono io qui così nel mio posto»; así, introducimos unha dobre negación: «Non sono nessuno nel posto che occupo». Sempre en «Foráneos» encontramos a frase «no libre cabalgar das petrolíferas», onde «petrolíferas» funciona como adxectivo; neste caso, considerando tanto o contexto como o tema do poema, propomos unha alternativa sen renunciar á conexión co vocábulo «petróleo», nominalizando o adxectivo: «nel libero cavalcare delle petroliere», «no libre cabalgar dos petroleiros». No mesmo poema observamos outra expresión que resulta ambigua en italiano: «e a colombiana e a cubana e a brasileira que se tratan de irmás por contraseña», literalmente «*e la colombiana e la cubana sorelle che si trattano da sorelle per/da *password*», absolutamente inviábel en italiano. En consecuencia, traducimos «e la colombiana e la cubana e la brasiliana che parlano in codice per non farsi capire». Un outro verso especialmente críptico desta poesía é «e a coreana vixiada a causa seu nome de campá», no cal falta a preposición «de» e que, se se agregarmos, daría como resultado «e a coreana vixiada a causa do seu nome de campá», opción pola que nos decantamos. A locución «nome de campá» representa un obstáculo ulterior na súa tradución para o italiano; asociamos o son do nome da muller coreana coas badaladas das campás, «e la coreana controllata a causa del suo nome scandito come il rintocco delle campane».

No último poema, «A Espera», supuxo unha certa dificultade interpretar os vocábulos «tracexar» e «sorridora»; no primeiro caso, a semellanza da lingua galega coa italiana e a consulta dos dicionarios existentes esclareceron o problema². Por outra banda, «sorridora» non está recollido en ningún dicionario³ e, por tanto, considerámolo como unha «variante derivativa» do verbo «sorrir», similar ao italiano «sorridente».

O último verso deste poema, «a sorridora de cranio nu no deserto habitado» resultou particularmente intrincado de traducir. Á parte da omisión do verbo e o oxímoro «deserto habitado», consideramos que a mellor opción para levar esta frase ao italiano é interpretar «cranio nu» como «caveira» e, coa adición dunha vírgula, o resultado final sería «la sorridente (attesa), teschio in un deserto abitato».

Referencias bibliográficas

ÁLVAREZ CÁCCAMO, Xosé María. 2004. «En concreto, de Luísa Villalta». En *Festa da palabra silenciada* 19: 68-69.

CENTRO RAMÓN PIÑEIRO PARA A INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES: *Corpus de Referencia do Galego Actual (CORGA)* [4.0] [Dispoñible en liña: <http://corpus.cirp.gal/corga/> Última consulta 11/03/24].

CHOMSKY, Noam. 1956. «Three models for the description of language». En *IRE Transactions on information theory* 2.3: 113-124.

SANTAMARINA, Antón (ed.). 2003 *Dicionario de dicionarios*. [Dispoñible en liña: <http://ilg.usc.gal/ddd/index.php>].

ESTRAVIZ, Isaac Alonso. *Dicionário Estravíz* [Dispoñible en liña: <https://www.estraviz.org/>. Última consulta 11/03/24].

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Manuel. (dir.). *Dicionario da Real Academia Galega*. Real Academia Galega. A Coruña. [Dispoñible en liña: <https://academia.gal/dicionario> Última consulta 27/02/24].

GUIMARÃES, Fernando Martinho. 1998. «Luísa Villalta e os descaminhos da poesía». En *Actas das I Jornadas das Letras Galegas en Lisboa*: 387-395. Xunta de Galicia. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

MACHIAVELLI, Niccolò. 1998. *A mandrágora*. Tradución de Luísa Villalta e Francisco Pillado Mayor. Laiovento. Santiago de Compostela.

PASOLINI, Pier Paolo. 1994. *Manifesto por un novo teatro*. Tradución e notas de Luísa Villalta. Cader nos da Escola dramática galega. A Coruña.

SABATINI, Francesco & COLETTI, Vittorio. 2018. *Il Sabatini Coletti. Dizionario della lingua italiana*. [Dispoñible en liña: https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano. Última consulta 27/02/24].

² «Tracexar» aparece no *Dicionário Estraviz* como «tracejar» (<https://www.estraviz.org/tracejar>) e no *Dicionario de dicionarios* (http://ilg.usc.gal/ddd/ddd_pescuda.php?lang=gl&pescuda=tracexar&tipo_busca=lema).

³ «Sorridor» aparece no *Corpus de Referencia do Galego Actual* cun único exemplo do 2012 (<http://corpus.cirp.es/corga/buscas?>).

- VEIGA, Eva & PALLARÉS, Pilar. 2024. *Luísa Villalta. Así vou eu, formando parte. Escolma e textos complementarios*. Colección Cova da Lontra 10. Chan da Pólvora editora. Santiago de Compostela.
- VILLALTA, Luísa. 1991. *Música reservada*. Edicións do Castro. Sada.
- VILLALTA, Luísa. 1991. *Silêncio, ensaiamos*. Vía Láctea. A Coruña.
- VILLALTA, Luísa. 1991. «O paseo das esfinxes». En *Cadernos da Escola dramática galega*, 88.
- VILLALTA, Luísa. 1992. *O Don Hamlet de Cunqueiro: unha ecuación teatral*. Edicións Laiovento. Santiago de Compostela.
- VILLALTA, Luísa. 1999. *O outro lado da música, a poesía: relación entre ambas artes na historia da literatura galega*. A Nosa Terra. Vigo.
- VILLALTA, Luísa. 1997. *Teoría de xogos*. Edicións Laiovento. Santiago de Compostela.
- VILLALTA, Luísa. 2001. *As chaves do tempo*. A Nosa Terra. Vigo.
- VILLALTA, Luísa. 2001. «Os dóces anos da guerra». En *Revista Galega de Teatro*, 29: 13 follas sen paxinación entre as pp. 66 e 67.
- VILLALTA, Luísa. 2004. *En concreto*. Edicións Espiral Maior. A Coruña.

***En concreto* (2004)**

c. De *En concreto*, *Estampas*, «Viaxe»

322

VIAXE

DEIXO a Cidade, deixo a casa abandonada á mente
e eu mesma líbrome do costume imutábel de min
e xa non coñezo nen gardo a porta e son estraña
como se tivese de morrer na primeira xuventude
que deixou tan intactas as paixóns
Deixei a Cidade olvidada en instantes olvidados
pasa a paso terei de penelopetecer o tecido do regreso
tela sutil do espírito noiva non convencida
arañeira que chegarei a tender cos fiaños viaxeiros
centro móvil que retorna na única dirección da miña propia vida

En concreto (2004)

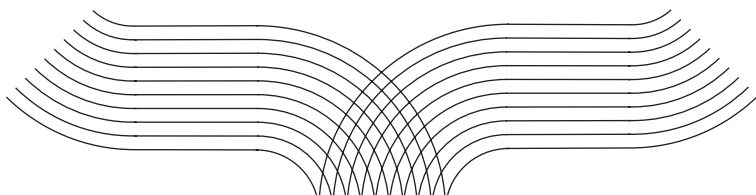
c. De *En concreto*, *Estampas*, «Voyage», traduction ao francés

Tiffany De Barros Rodríguez
Universidade de Vigo
debarros.rodriguez.tiffany@gmail.com

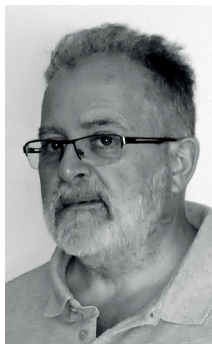
323

VOYAGE

JE QUITTE la Ville, je quitte la maison à l'abandon de l'esprit
pour rompre moi-même les chaînes de mes propres mœurs ancrées
tant je méconnaissais et ne garde plus la porte et j'y suis étrangère
comme si je devais succomber à la fleur de l'âge
qui préserva si indemnes les passions
Je quittai la Ville oubliée des moments éprouvés
petit à petit le tissu du retour sera la toile de Pénélope
toile subtile de l'esprit, épouse incertaine
toile d'araignée que je tisserai avec les fils voyageurs
centre ambulante qui repart dans la seule voie de ma propre vie



Alberto Álvarez Lugrís



Profesor de tradución inglés>galego na Facultade de Filoloxía e Tradución da UVigo dende 1994 e membro do Grupo de investigación en Tradución e Paratradución. Publicou máis de 60 artigos e libros sobre teoría e práctica da tradución, lingüística de corpus, docencia e didáctica da tradución, lexicoloxía e lexicografía ou o papel da tradución na creación de identidades. En 2003 publicou con Anxo Fernández Ocampo a versión galega e multilingüe da *Terminoloxía da tradución*, de Delisle, Lee-Jahnke e Cormier. Coautor do *Diccionario Moderno Inglés-Galego* (2012), edición en papel do primeiro diccionario galego baseado en corpus. Como tradutor literario destacan *Asasinato no Orient Express* de Agatha Christie, *Horario de clase* de Christine Nöstlinger, *Mélani Miráculi* de Renate Welsh ou *Galicia, a Suíza de España*, de Annette M.B. Meakin. Dirixe *Viceversa. Revista galega de tradución* (Servizo de Publicacións da Uvigo) dende 2011.

Tamara Andrés



Tamara Andrés é poeta, tradutora literaria e doutoranda na Universidade de Vigo. É membro do grupo BITRAGA e formou parte do proxecto Legados Literarios do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Os seus intereses de investigación céntranse na historia da tradución de poesía, no diálogo entre tradución e literatura e na performatividade da palabra poética. Participou na edición das obras *Cadernos Ramón Piñeiro XLVII. Luísa Villalta: escrita, música e pensamento* (2024), *Cadernos Ramón Piñeiro XLVI. Francisco Fernández del Riego no río do tempo* (2023) ou *Mensajes de Poesía (1948-1952)* (2022).

Ana Luna Alonso



Ana Luna Alonso é profesora no Departamento de Tradución e Lingüística da Facultade de Filoloxía e Tradución da UVigo. É investigadora do grupo BITRAGA (bitraga.gal) e BiFeGa (<https://bifega.webs.uvigo.es>). Entre as súas actividades centradas nos Estudos de Tradución hai que incluír os estudos socioculturais do contexto no que se desenvolve a tradución, dende e cara a linguas e culturas minorizadas, a historia da tradución e das persoas que traducen, a análise dos fluxos de tradución, así como as políticas de tradución editorial. Conta con varias publicacións e coeditou algunhas monografías como: *Promoción cultural y traducción. Ferias internacionales del libro e invitados de honor* (Peter Lang 2021), *La traducción literaria: nuevas investigaciones* (Comares, 2016), *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural* (Peter Lang, 2015) ou *Traducción de una cultura emergente* (Peter Lang, 2012).



O son en que cada lingua se solta

*Luísa Villalta tradutora,
Luísa Villalta traducida*

A tradución cara ao galego forma parte da historia da nosa literatura. Ao entrar en diálogo coa creación propia, os textos traducidos achegan novas formas estéticas, criterios, temas e valores que configuran o polisistema nacional. Coñecer que obras se traducen ou indagar nas que non se traducen ou quen leva a cabo a mediación permite analizar o campo literario dende unha perspectiva sincrónica e diacrónica. Luísa Villalta, autora celebrada no Día das Letras Galegas 2024, contribuíu a incorporar ao canon galego obras dramáticas fundamentais na historia da literatura teatral italiana como son o *Manifesto por un novo teatro*, de Pier Paolo Pasolini (Cadernos da Escola Dramática Galega, A Coruña, 1994) e *A mandrágora*, de Niccolò Macchiavelli (Laiovento, Santiago de Compostela, 1998), esta última en colaboración con Francisco Pillado Mayor. Incluímos tamén aquí as versións en castelán dalgúns poemas de Manuel María, X. L. Méndez Ferrín, Uxío Novoneyra ou Pura Vázquez, que a Villalta tradutora procurou con vagar para dar a coñecer a produción literaria destas autorías no marco ibérico. Nunha segunda parte da monografía, e froito da convocatoria de traducións lanzada pola revista *Viceversa, Revista galega de tradución*, ofrecemos unha serie de textos de Villalta, en verso ou en prosa, trasladados a varias linguas (alemán, castelán, castelán [lectura fácil], catalán,

éuscaro, francés, inglés, italiano e polaco), sempre acompañados da versión orixinal que mantemos na grafía da escritora. As propostas de tradución conteñen algúns peritextos (notas e comentarios) que achegan luz sobre os retos que supón versionar para outros espazos e linguas a autora da Cidade Alta.



Servizo de Publicacións

Universidade de Vigo