

06 ABRIL DO 2006 - NÚMERO 613

rdl

REVISTA
DAS
LETRAS



KAILASA
no telito do mundo



Kailasa

Un pobo pendurado do ceo

Kailasa, na cordilleira dos Himalaia é o monte sagrado dos budistas tibetanos, centro de peregrinación ao que tamén acoden os membros da relixión da bon e que ocupa, ao mesmo tempo, un espazo sagrado para o hinduísmo: nel nace o Brahamaputra e alí está a casa de Xiva. Un fotógrafo –Christoph Lingg– e unha periodista –Susanne Schaber– achegáronse ao Kailasa nun proxecto que pretendía retratar a desolación do altiplano do Tíbet e a emoción dos peregrinos. O resultado foi unha colección de fotografías que o Museo das Peregrinacións exhibe estes días en Compostela, nunha montaxe que trata de transmitir a intensidade ritual dun pobo pendurado do ceo. ‘Revista das Letras’ reproduce parte dese material e acompaña o texto introdutorio que realizou Rosa Comas, do Grupo de Investigación Asia, da UCM.



As montañas, os ríos, os lagos, as covas foron desde os inicios da cultura tibetana escenario de feitos sobrenaturais, lugares sinalados desde un punto de vista espiritual, residencia de divindades e puntos centrais da súa cosmografía. O medio físico tan impresionante no que vive o pobo tibetano, os cumes, a alta meseta e os escarpados vales do Himalaia, está fortemente cargado dun significado místico. Habitada por espíritos e divindades segundo as crenzas populares, a Natureza é para os iniciados un medio de alcanzar o contacto co Transcendental, co Baleiro Absoluto, illándose do mundo das aparencias...

Polo tanto, ó trasladarse a determinados enclaves dotados de significado relixioso, a miúdo tras un longo camiño, tivo sempre un papel fundamental nas prácticas relixiosas. As características xeográficas do Tibet, un altiplano de case dous millóns de quilómetros cadrados, de clima inhóspito, do que a súa área máis habitable se encontra ao sur nos vales dos ríos, fixeron dos seus habitantes nómades que se trasladan para buscar a caza, por necesidades do gando ou para comerciaren. Todos estes motivos económicos teñen adquirido un contido trascendental, polo que se pode dicir que todo tibetano é un nómade e, á vez, un peregrino, e a xeografía é unha xeografía sagrada, mística, que lle permite ao fiel albiscar a presenza da divindade.

Desde o primitivo animismo, continuando na relixión áulica e na bon e incluso no budismo, que asimila as crenzas anteriores, establécese a existencia de espíritos malignos, que simbolizan as forzas naturais dun medio físico tan hostil, e que foron sometidos por divindades protectoras ás que é necesario invocar e propiciar. Xorde así a necesidade de protexer o espazo, ordenándoo simbolicamente nun cosmograma, como un dos trazos fundamentais da cultura tibetana que se deixa traslucir na vida cotiá repleta de símbolos e xestos rituais, na práctica relixiosa e nas manifestacións artísticas, que revelan unha forte tendencia á simetría. A esfera do profano non se diferencia do sagrado, todos os aspectos da vida e da xeografía onde esta transcorre sacralízanse.

A cordilleira do Himalaia, situada ao sur do país, constitúe un elemento determinante. As montañas, pola súa imponente presenza, téñense entendido tradicionalmente como un punto de contacto entre o espírito e o material, como intermediarias entre ceo e Terra, son os lugares onde as divindades se manifestaron, se fixeron accesibles. Tamén son o centro a partir do cal se estrutura o universo (como

nun cosmograma ou mandala) e no cal é posible concentrarse no curso da meditación. O monte máis sagrado da cordilleira do Himalaia é o monte Kailasa, en tibetano Kang Rimpoche, “A prezada montaña”, que, de altura relativamente modesta (6.714), levanta a súa silueta en forma de pirámide illada sobre a chaira transhimalaia. O monte Kailasa encóntrase no Tíbet occidental, nunha zona que destaca pola súa hidrografía, pois é onde nacen os ríos Sutlej, Tsangpo (Brahmaputra), Karnali e Indo, as fontes dos cales son consideradas sagradas, igual có lago Manasarovar, tamén situado nesta rexión. Desde o punto de vista histórico, o Tíbet occidental, o antigo reino de Zhangzhung, é a rexión a onde chega en época temperá a doutrina budista desde a India (Caxemira) e Nepal. É tamén o lugar no que se produce o renacer do budismo tibetano a partir do século X, cando aparecen novos mestres e a maior parte das ordes monásticas, tan características do budismo tibetano.

A montaña é venerada por varias relixións: polos hindús, que a identifican co monte Meru, onde habitan os deuses, relacionándose especialmente con Xiva, e considéranla o eixe do universo; e polos tibetanos, tanto na relixión bon (Xenrab, o fundador da relixión bon descende aquí á Terra) como na budista. Neste monte, tanto Padmasambhava, o fundador do budismo tibetano, como Milarepa, un dos mestres tibetanos, meditaron, predicaron e realizaron milagres. Froito da presenza de Milarepa nesta zona son os mosteiros da orde Kagyupa que aínda existen.

Posiblemente, tras un período de crenzas animistas acompañadas de ritos máxicos, aparece no século VII no Tíbet unha relixión organizada ao redor da figura do rei, que entra en crise no século IX, cando xa se produciu a chegada dos primeiros mestres budistas provenientes da India. Estes estenden a doutrina, pero o seu máximo desenvolvemento darase a partir do século X, no que se coñece como a segunda difusión do budismo. Desde este momento, e tras novas achegas doutrinais no século XV, o budismo será a relixión máis practicada polos tibetanos.

O budismo que se desenvolve no Tíbet é a vertente esotérica, Vajrayana, derivada do budismo Mahayana indio. Polo seu carácter proselitista, os mestres (lamas) dan a coñecer as súas doutrinas, que permiten que todos os adeptos, en maior ou menor grao, obteñan beneficios das prácticas relixiosas. Para o fiel común, a oración e as ofrendas poden representar a protección fronte aos espíritos malignos, que aparecen frecuentemente nas lendas relacionadas





con aspectos negativos da Natureza, unha axuda na roda das sucesivas reencarnacións, outorgar poderes sobrenaturais ou ser simplemente un medio para mellorar en asuntos materiais, como os relacionados coa fertilidade ou a longa vida. Os ritos permítenlle ao iniciado alcanzar a iluminación, o estado de Buda, que poder ser atrasado para exercer a compaixón, a virtude fundamental, xunto coa sabedoría, e axudas a outros seres (é dicir, convértense en Bodhisattvas, venerados no budismo Vajrayana como divindades, pola súa xenerosidade ao renunciar á iluminación).

A aparición do budismo no Tíbet remóntase ao século VIII, a Padmasambhava, “Nacido do loto”, un dos mahasiddhas indios. Padmasambhava, o Guru Rimpoche (“O gran mestre”), exemplifica dentro do budismo a vía que utiliza a maxia para alcanzar a iluminación. Representa o iogui místico e, en moitas ocasións, poeta errante que renunciou a toda posesión e exalta o amor, os sentimentos, especialmente o da compaixón. Das súas ensinanzas deriva a orde monástica tibetana máis antiga, a Nyingmapa. No circuío de peregrinación do monte Kailasa existen pegadas do seu paso, dos lugares nos que meditou e fixo ofrendas.

Cando no século X se produce, despois duns séculos escuros, o renacer do budismo no Tíbet occidental, aparecen novos mestres a semellanza de Padmasambhava, coa diferenza de que xa son tibetanos. Entre eles destaca Milarepa, discípulo de Marpa, “O iogui vestido de algodón” (termo que indica como o desenvolvemento da súa enerxía interna lle permitía resistir o clima tibetano con tan exigua vestimenta). Milarepa é un dos mestres tibetanos máis populares, predicaba a súa doutrina a través da poesía, improvisando segundo a ocasión durante a súa vida errante. Pasou parte da súa existencia nos arredores do monte Kailasa, e aquí combateu e venceu un mestre bon, arrebatándolle o poder sobre a zona. De Milarepa existen abondosas reliquias, as súas pegadas en rochas ou covas onde realizou ofrendas ou milagres. Os mosteiros da orde Kagyupa (como Chuku e Gyandrak) foron fundados por monxes da súa liñaxe espiritual.

Outros mestres difunden as súas doutrinas a partir do século XI e delas van xurdindo varias ordes monásticas, aínda que non será até o século XV cando apareza a orde reformada, Gelugpa, e xurda unha forte teocracia unida á preeminencia desta orde baixo o mando do Dalai Lama.

A relixión bon, que garda relación cos cultos prebudistas, ten porén o seu máximo

desenvolvemento na mesma época có budismo e comparte con el moitos elementos. De feito os seus textos compílanse tamén no século X e o tipo de rituais ou o aspecto das divindades presentan moitos trazos en común. Non obstante, é probable que a relixión bon existise antes, pois hai referencias a un fundador mítico Xenrab ("O supremo mestre"), figura que presenta concomitancias coa de Buda Sakyamuni. Xenrab era probablemente de orixe persa e foi raptado polos demos, e cando regresou, varios anos máis tarde, estaba dotado de poderes proféticos, podía someter as forzas malignas e foi venerado como divindade. Os mestres bon utilizan, segundo a tradición, os seus poderes sobrenaturais de forma similar e libran combates cos mestres budistas pola hexemonía espiritual. Na actualidade, os adeptos bon seguen acudindo ao Kailasa para visitar os lugares sagrados.

Percorrer os lugares da tradición máxica e mística, a peregrinaxe, pode considerarse un dos rituais máis comúns no budismo Vajrayana, que ademais entronca co nomadismo propio do home tibetano. Existen varios enclaves que motivan o peregrino, algúns, como as montañas ou os lagos, son relevantes polas súas características xeográficas. No caso das montañas, desde a relixión áulica do período monárquico e posteriormente na relixión bon e no budismo tibetano, as divindades con frecuencia residen nelas ou utilízanas para descender á Terra. Son tamén os lugares onde os mestres se elevan cara ao Absoluto.

Outros destinos de peregrinación son aqueles que albergan imaxes ou reliquias, ou que estiveron en contacto con mestres especialmente venerados. Trátase de templos, mosteiros e 'stupas' (en tibetanos chorten). Ademais, o feito de que para iniciarse nas doutrinas tanto budistas como bon, sexa necesaria a ensinanza dun mestre motivou tradicionalmente as viaxes dos tibetanos que buscaban mellorar os seus coñecementos. Tamén se visitan mosteiros para recibir a beizón e a protección dos monxes nos asuntos terreaus.

A peregrinación ten sempre no Tíbet o sentido dunha circunvalación: o peregrino rodea o obxectivo principal da súa viaxe, seguindo o sentido das agullas do reloxo (no caso dos adeptos á relixión bon en sentido inverso), repetindo mantras e xirando muíños de oración, facendo ofrendas e realizando as prostracións rituais, ás veces durante todo o percorrido, pero sobre todo naqueles lugares nos que existen imaxes, 'stupas' ou pedras "mani".





Esta circunvalación é unha constante en todos os lugares do budismo e un dos medios de progresar en méritos sen dúbida máis empregados. De feito o termo peregrinaxe, en tibetano “nekhör”, quere dicir tamén circunvalar. Trátase de realizar un percorrido, que pode prolongarse a través de sucesivos círculos ou etapas, que é tanto físico como espiritual. Para iso, nos templos e mosteiros tibetanos existe un “khorlam”, ou deambulatorio, con fileiras de muíños de oración, que os fieis percorren facendo resoar e xirar os mantras. Este termo “khorlam” é tamén aplicable ao circuíto que rodea o monte Kailasa.

As oracións –mantras–, sílabas normalmente en sánscrito, con poder espiritual que se relacionan cunha divindade concreta –ou aspecto de Buda–, posúen unha enorme enerxía espiritual sempre que se pronuncien e utilicen correctamente. Todos os ritos van acompañados de recitado de mantras. O pobo substitúe a oración falada pola escrita, que ao ser menos poderosa debe repetirse varias veces, o que explica o uso dos muíños, as pedras “mani” e os panos de oración que acompañan o peregrino durante todo o camiño, protexendo e sacralizando o espazo. Os muíños de oración, que gardan no seu interior mantras que tamén se reproducen no exterior, poden ser pequenos, que son os que os peregrinos levan con eles, ou grandes, coma os que se encontran nos templos.

Os peregrinos que percorren o “khorlam” do monte Kailasa fan xirar os seus muíños de oración, pero ademais encontramos en varios puntos panos de oración e pedras “mani”, que presentan inscricións con mantras ou representacións de divindades. Os primeiros ondean ao vento colocados en filas ou agrúpanse derredor dun poste central; as pedras “mani”, por outra parte, adoitan aparecer amoreadas, e ao redor delas é onde normalmente os peregrinos realizan as súas ofrendas.

Ademais desta sucesión de xestos rituais, a peregrinación ao Kailasa, que ergue a súa silueta simétrica e illada sobre o altiplano tibetano, supón a veneración á montaña como eixe ou centro a partir do cal se ordena o universo, segundo unha crenza común ás tradicións hindús e tibetanas, e polo tanto pode considerarse un mandala, é dicir, un cosmograma, deseñado para orientarse nun espazo místico, facilitar a meditación e entrar en contacto coas divindades protectoras.

O mandala é un círculo, un diagrama ou “yantra”, moi frecuentemente representado na pintura tibetana en “thankas” de vibrante colorido, aínda que tamén existen como

Coordinación: A.R. López e S. Noia. Deseño: Signum. Fotocomposición: Chico Mirás. Foto de portada: Christoph Lingg

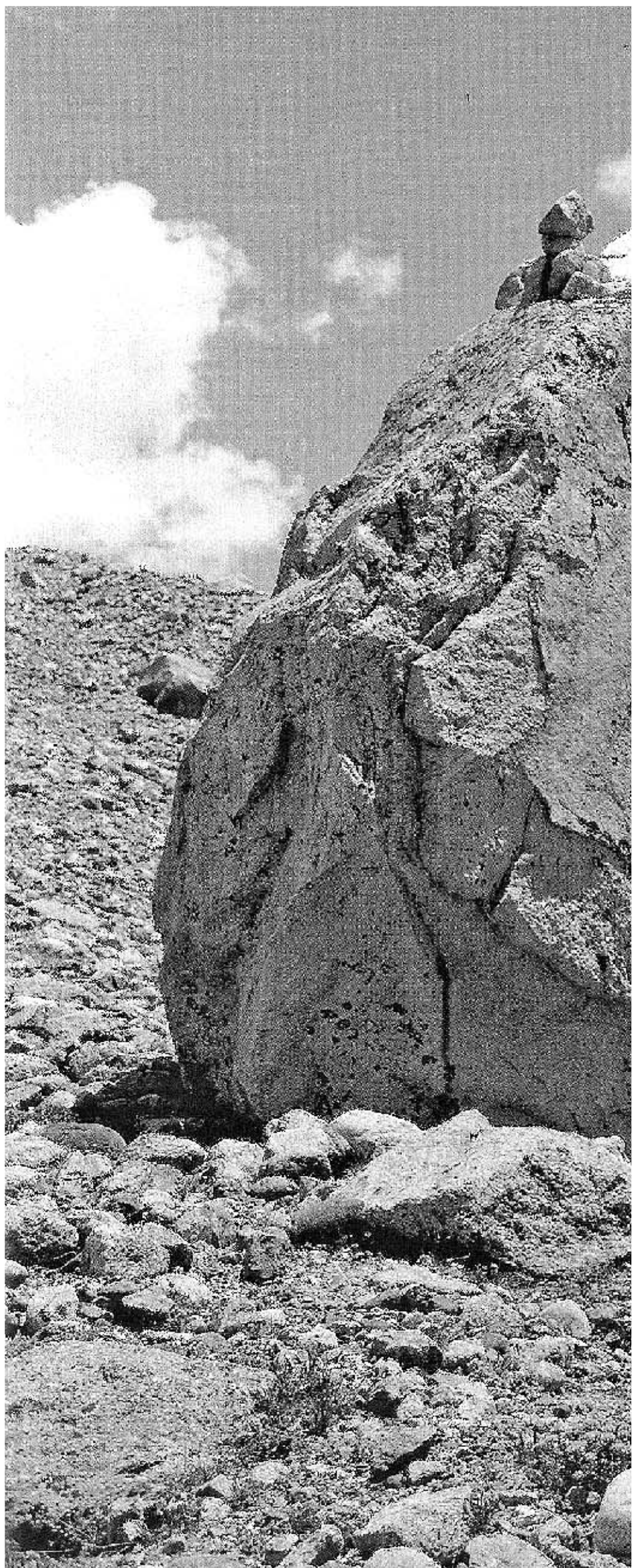
obxectos tridimensionais. O mandala estrutúrase de forma simétrica, igual có corpo humano, arredor dun eixo central. Sinálanse catro puntos cardinais con portas e entradas, que se diferencian claramente polo emprego de cores moi contrastadas nos “thankas”. En círculos concéntricos desprégase o amplo panteón do budismo Vajrayana, ocupando a divindade máis emblemática o centro e distribuíndose o resto segundo a súa relación con esta principal. Trátase da representación dun cosmos ordenando e perfectamente protexido por círculos de “vajras” e chamas.

No budismo tamén o corpo de Buda, e por extensión o do adepto, se entende como un reflexo do Absoluto e polo tanto un instrumento para a meditación. Establécese unha analoxía entre macrocosmos e microcosmos, entre o universo e o corpo humano. Esta tendencia reflíctese no monumento budista por antonomasia, a stupa, que se ergue arredor dun eixo central en alusión ao corpo de Buda e sobre unha planta que é un cosmograma. Os seus pisos constitúen etapas para ser percorridas nun camiño espiritual personificadas por diversas divindades, que con frecuencia aparecen representadas na propia stupa. Existen stupas pequenas, obxectos rituais, funerais e monumentais. Estas últimas poden ser percorridas en sentido literal, penetrando nas capelas que se distribúen nos sucesivos pisos e nas que aparecen imaxes das divindades correspondentes. Con frecuencia están rodeadas dun deambulatorio e presentan catro portas que aluden aos catro puntos cardinais.

Ademais, a arquitectura relixiosa reproduce as mesmas formas, posto que calquera templo pode ser considerado idealmente como mandala da divindade á que aloxa. Así derredor do templo central onde se encontra a divindade principal levántanse outros secundarios, colocándose arredor un deambulatorio con muíños de oración que cos seus mantras protexen o recinto. Nos templos tamén se marcan os puntos cardinais con imaxes das divindades protectoras, de aspecto terrorífico, para así garantir a súa eficacia.

O circuío de peregrinación do Kailasa pode considerarse como un “khorlam”, ou deambulatorio, que describe un mandala que ten como centro ou espiña dorsal a montaña. Nel encontraremos santuarios con imaxes de diversas divindades e mosteiros que manteñen vivas as prácticas rituais. Todos estes enclaves son percorrido polos peregrinos, que se deteñen neles para rezar, realizar prostracións e ofrendas, percorrendo así un círculo místico a semellanza de Padmasambhava, Milarepa e moitos outros mestres budistas e bon que meditaron en Kailasa. Os mestres, que a través da meditación invocan a presenza do Trascendente, conseguiron desenvolver poderes sobrenaturais que utilizaron facilitando a vida dos seus semellantes, realizando ritos máxicos e exorcismos. O peregrino ao circunvalar o monte Kailasa percorre os lugares onde meditaron e realizaron milagres os ascetas, de probada eficacia máxicam revivindo o seu carácter místico. Pero ademais está describindo un mandala, un espazo ordenado simbolicamente a partir do centro, que constitúe a montaña, marcado con imaxes inscritas nas pedras ou conservadas nos templos e mosteiros, e no que os mantras entoados polos peregrinos ou repetidos polos panos e os muíños invocan a presenza das divindades, en último extremo o Absoluto.

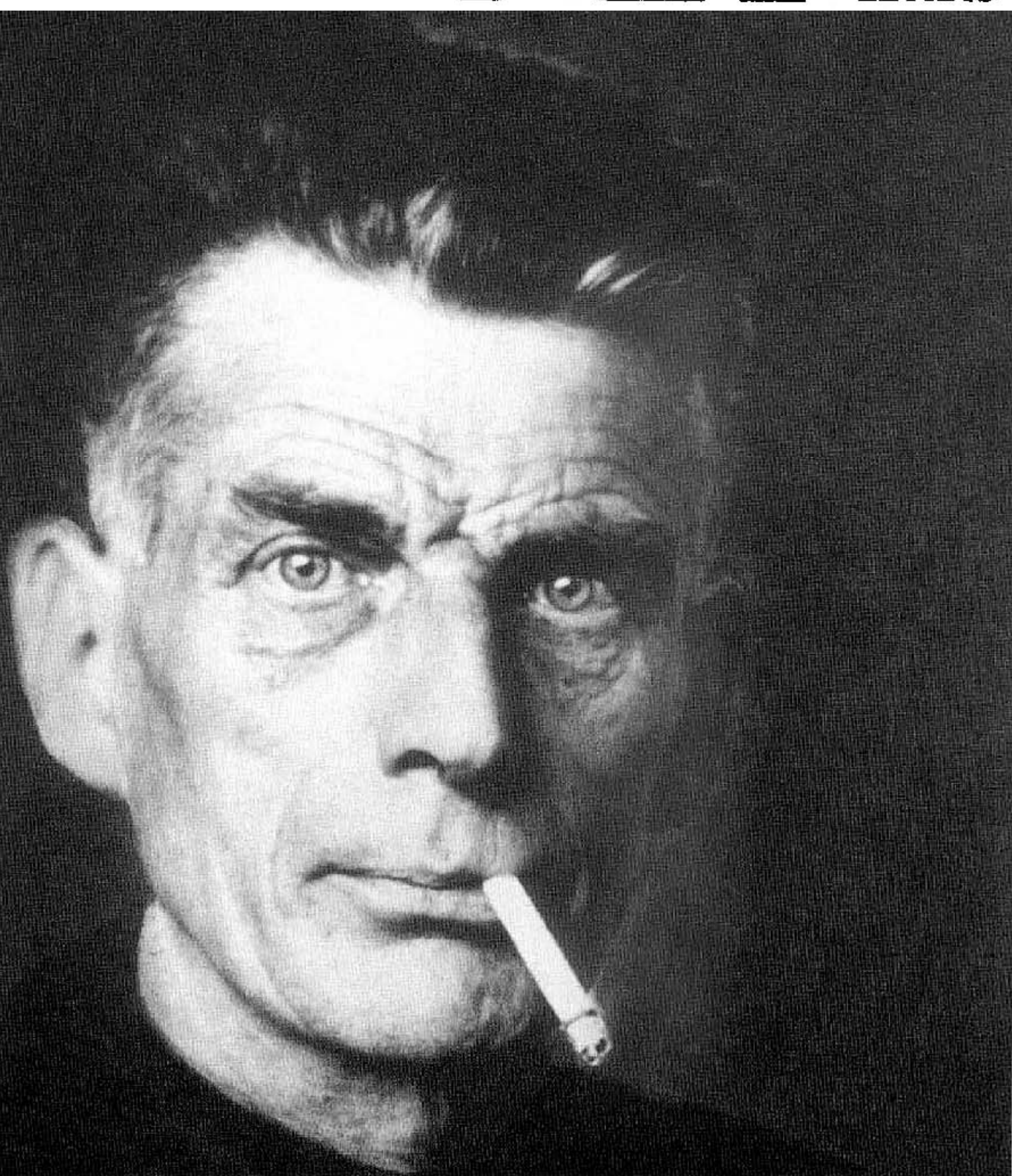
Rosa Comas



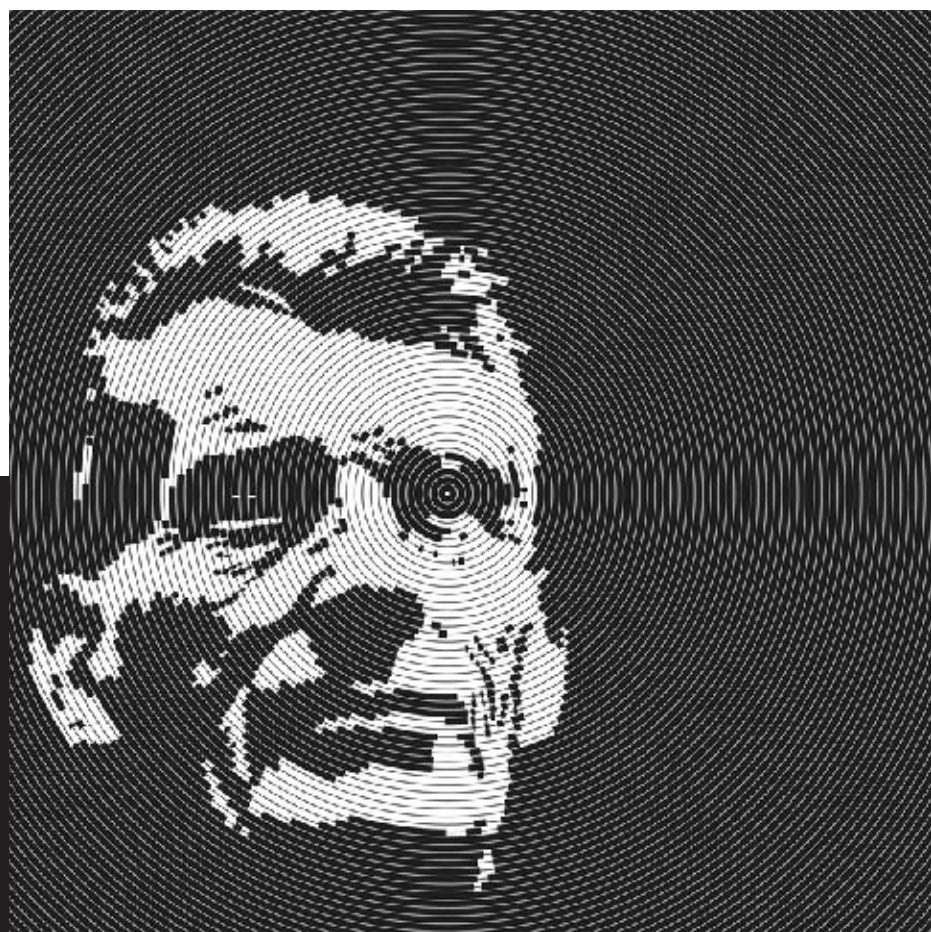
13 ABRIL DO 2006 - NÚMERO 614

rdl

REVISTA
DAS
LETRAS



BECKETT
cen anos de absurdo



Hoxe cúmprense cen anos do nacemento dun dos escritores que lle deron unha volta á literatura do século XX, Samuel Beckett. Símbolo dunha experiencia marcada pola guerra e a vertixe do tempo, Beckett creou o teatro do absurdo – con 'A esperar por Godot' como a súa obra máis recoñecida– e debuxou, na súa obra novelística, a paisaxe dun xénero que necesitaba dunha refundación. Amigo e admirador de James Joyce, irlandés de nacemento, londiniense por exilio e francés por idioma de escrita e por vontade, Beckett combateu a ocupación dos nazis e recibiu, na década dos sesenta, o Nobel por unha traxectoria que lle deu “unha nova forma á novela e ao teatro, indaga a unha altura insuperable na degradación do home actual”. Claro está, Beckett –sumido boa parte da vida no conflito psicolóxico e molesto pola atención que recibía a súa escrita– non foi recibilo.

A esperar por Beckett

S. Noia e A.R. López

O teatro do século XX non sería o mesmo se o dramaturgo irlandés Samuel Beckett (1906-1989) non irrompese na literatura para traxer unha das revolucións máis portentosas sobre a visión humana do destino e do silencio. Gañador do premio Nobel de literatura en 1969, Beckett é un escritor certamente difícil, nos antípodas da literatura de best-sellers e promocións televisivas de hoxe, pero cuxa lectura recompensa amplamente a quen decide acometela.

Coñecido internacionalmente sobre todo polas súas obras de teatro, en especial *A esperar por Godot*, este irlandés que escribiu indistintamente en inglés e francés deuse a coñecer como novelista, aínda que xa na narrativa dubidase da viabilidade do xénero e, ao igual que o seu compatriota James Joyce, optase por dinamitar continuamente a propia forma novelesca.

O autor de *Os Versos Satánicos*, Salman Rushdie, por exemplo, afirma ter descuberto as súas novelas, sobre toda a súa triloxía, *Molloy*, *Malone Morre* ou *O Innomeable*, antes que a súa produción para a escena, e que, ós seus ollos, Beckett é ante todo un novelista. Beckett aplicou as leccións aprendidas de Joyce na súa primeiriza *Fair to Middling Women* (1932), creación autobiográfica de corte picaresco que reciclaría entón en parte nunha colección de relatos curtos titulado *More Pricks than Kicks* (1934), con fondo de bohemia parisiense. Seguiría *Murphy* (1938), unha obra inspirada tamén pola bohemia –desta volta en Londres–, onde comeza a explorar o lado máis escuro dos seus personaxes.

En 1937 estableceuse no barrio parisiense de Montparnasse, e un ano máis tarde, á saída dun cine cuns amigos –os filmes serían toda a súa vida unha gran paixón– foi acoitelado por un descoñecido tras unha discusión. Ese incidente, que estivo a punto de custarlle a vida, ía exercer unha grande influencia en toda a súa vida creadora ao convencelo do carácter azaroso e sen sentido da existencia humana. Desde a fin da II Guerra Mundial, conflito durante o cal traballou algún tempo para a resistencia francesa, até os anos cincuenta, Beckett entrou na etapa máis prolífica da súa profesión.

Naqueles anos publicou unha nova novela, *Watt*,

a mentada triloxía (*Molloy*, *Malone Morre* e *O Innomeable*), que rompe totalmente coa narrativa tradicional, e que ía desembocar no minimalismo dos seus *Textos para Nada* (1955). Porén, a obra que lle deu fama mundial e que moitos cualifican como a máis influente de todo o teatro do século XX é, sen dúbida, *A esperar por Godot*, escrita en francés, como algunhas das súas novelas, e estreada en París en 1953 con

insólito éxito. Nesa obra, como noutras das súas creacións para o teatro, a acción é mínima e os personaxes argumentan, discuten, pelexan por detalles aparentemente irrelevantes e sobre todo dedícanse a encher o tempo coa súa verbosura repetitiva.

A nudez minimalista do seu teatro amplifica de modo obsesivo o carácter absurdo do mundo, as preguntas sobre o porqué da existencia e pon de relevo o xogo constante do autor co tempo, e os seus efectos, que converten a espera en algo case tanxible.

En *A esperar por Godot*, un texto representado polo teatro galego

en distintas ocasións, dous personaxes, Estragon e Vladimir, esperan a alguén que nunca aparece. A eles súmanse entón outros dous individuos, un amo e un escravo, cuxo obxectivo parece ser o de axudar aos dous primeiros nesa inútil tarefa de pasar o tempo. Nesta obra, como noutras, Beckett, mestre do idioma e do retruécano, igual que Joyce, utiliza xogos de palabras e adopta técnicas derivadas do vodevil e da comedia slapstick ata o punto de que os seus personaxes lembran a Loureiro e Hardy ou a Abbott e Costello.

Na súa segunda obra teatral, *Fin de Partida* (1957), o ton é máis sombrío, aínda que tampouco estea ausente do humor: como en *Godot* hai nel dous protagonistas principais, un amo, cego e sentado nunha cadeira de rodas, e Clov, o seu escravo, ambos os dous nunha angustiada relación de mutua dependencia. As dúas obras, que exerceron unha influencia decisiva na creación escénica da segunda metade do século XX, e ás que seguirían outras como *A Última Cinta*, *Días Felices*, así como unha serie de pezas máis pequenas, abondarían sen dúbida para garantir a inmortalidade do seu autor.



Crónica dun inadaptado

Samuel Barclay Beckett naceu en Foxrock, cerca de Dublín, no seo dunha familia protestante de clase media acomodada, nun día que el adoitaba situar no 13 de maio de 1906, nun venres santo, aínda que a súa partida de nacemento sitúe a data un mes antes. Foi educado nunha estrita orde protestante e aprendeu francés na gardería, lingua que logo utilizaría para boa parte da súa obra. Xa de adolescente sobresaía entre os seus compañeiros pola súa prodixiosa memoria, o seu sentido crítico e a súa tendencia á introversión. A miúdo, segundo lembrarían os seus compañeiros, permanecía sentado longos momentos, case inmóbil e sen falar, como os seus personaxes. O aspecto serio do seu rostro alixeirábase de cando en cando co esbozo dun sorriso irónico. Mirando para a súa nenez pasada, unha vez subliñou "Eu tiven pouco talento para a felicidade". Beckett foi constante na súa soidade.

O neno infeliz pronto medrou e converteuse nun home infeliz, ás veces tan deprimido, que estaba na cama até a media tarde. Era difícil comprometerlo en conversas prolongadas, pero as mulleres non se lle resistían. O poeta solitario, porén, non deixaría a ninguén penetrar na súa soidade.

En 1923 comezou a carreira universitaria en Trinity College, o Colexio Maior protestante de Dublín, á idade de dezasete anos. Durante esta etapa, Beckett asistía acotío ao Abbey Theatre de Dublín, e alí viu varias das obras de Sean O'Casey, autor que admiraba moito. Foi neste período tamén cando Beckett comezou a interesarse por Dante e leu a 'Divina comedia', obra que deixou nel unha influencia imborrable, como tamén a deixaría Descartes.

No outono de 1928, Beckett coñeceu a James Joyce con quen trabou unha sincera amizade que durou ata a morte do autor de *Ulyses*, en xaneiro de 1941. O seu debut

público foi un ensaio sobre *Work in Progress*, a novela que entón estaba a escribir Joyce e que despois se chamou *Finnegans Wake*. O estudo titulábase *Dante... Bruno. Vico... Joyce* e foi incluído con outros ensaios sobre o mesmo tema en *Our Exagmination*, publicado en París en 1929.

En 1930 colaborou na primeira tradución ó francés de *Anna Livia Plurabelle*, unha pasaxe de *Work in Progress*, e compuxo *Whoroscope*, un longo poema en lingua inglesa, baseado na vida de Descartes (recente defunto na época) ao que lle engadiu unha serie de notas aclaratorias das innumerables alusións crípticas do texto, meditando

sobre o tema do tempo e a fugacidade da vida. Con este poema gañou unha recompensa de 10 libras por ser o primeiro na competición poética.

Por encargo dunha editorial de Londres escribiu, tamén aquel ano, un extenso ensaio sobre Proust, a máis importante das súas obras críticas para a serie *Dolphin Books*. En colaboración cun catedrático de francés escribiu, como arremedo do drama de Corneille, unha peza teatral breve, titulada *The Kid*, en cuxa representación interveu persoalmente, interpretando cun paraugas, o papel de Don Diego.

En 1930 comeza a loitar contra os síntomas dunha depresión profunda, así como contra a frustración que sente coa profesión do ensino. Así, despois de obter o título de

Master of Arts en decembro de 1931, chega á conclusión de que o hábito e a rutina eran o "cancro do tempo", así que deixa o seu emprego no Trinity College e comeza unha viaxe nómade. "Non podía soportar o absurdo de ensinalles ós demais o que eu mesmo non sabía", dixo Beckett despois.

Viaxa por Irlanda, Francia, Inglaterra e a Alemaña tempo que escribe poemas e historias, sobrevivindo de pequenos traballos. No curso das súas viaxes, indubidablemente estaría en contacto con vagabundos e trotamundos, e estas experiencias converteríanse máis tarde nalgún dos seus personaxes con máis forza. Fixo unha breve viaxe a Alemaña e entón tentou instalarse en París, onde publicou traducións de Breton, Eluard e



AS SÚAS FRASES

"Todos nacemos tolos, algúns continúan así sempre".

"Non existe paixón máis poderosa que a paixón pola preguiza".

"Dá igual. Proba outra vez. Fracasa outra vez"

"¿Que é o que sei sobre o destino do home? Podería dicirche máis cousas sobre os ravos."

"Cada palabra é como unha innecesaria mancha no silencio e na nada".

"As palabras son todo o que temos".

"Nada é máis divertido que a infelicidade, asegúrocho. Si, é a cousa máis cómica do mundo".

"O noso tempo é tan excitante que ás persoas só pode chocarnos o aburrimiento".

SAMUEL BECKETT

PARIS
2. 11. 50
Dear Mr. BODIX
Thank you for your letter
and proposal which I very
regret I must decline,
having nothing worth having
to offer you, not the least chance
worth having.
With all good wishes,
Yours sincerely
Samuel Beckett

Crevel, e escribiu un manuscrito dunhas 200 páxinas, do que despois procede a súa primeira novela inglesa, *More Pricks Than Kicks*, e os poemas do ciclo *Boto's Bons*.

Como consecuencia da onda de xenofobia que arrasou Francia tras o asasinato de Paul Doumer, tivo que marchar a Londres cos petos baleiros e acabou en Irlanda. Durante esa época acaba a súa primeira novela *Dream of fair a Middling Women*, o corpo principal de *Murphy* (en Londres) e tamén se enfronta a serios problemas de saúde.

En 1933 morre o seu pai dun ataque ao corazón, un suceso que incrementa os seus problemas de saúde e a acentúa a depresión. Beckett recibiu unha anualidade do seu pai que lle permitiu "exiliarse" en Londres – segundo a súa propia expresión– profundamente afectado pola perda. Alí pasou anos de penuria, vivindo dunha pequena cantidade mensual que lle enviaba o seu irmán, como parte da herdanza paterna, e atravesando un período de crise moral profunda, crise pola que tivo que someterse a psicanálise. Como estas prácticas eran ilegais no Dublín naqueles tempos, Beckett debe viaxar varias veces a Londres en 1933 para experimentar a psicanálise en mans do Dr. Wilfred Bion durante dous anos. En 1934 publicou algunhas notas críticas e recensións sobre Rilke, Ezra Pound, Papini, McGreevy e O'Casey. Aparece en Londres o seu primeiro libro, *More Pricks Than Kicks*.

Por fin, incapaz de adaptarse a vida da capital de Inglaterra, partiu de novo para a Alemaña en 1936, onde queda varios meses viaxando polo país. Logo, decidiu establecerse definitivamente en París, facendo traducións e notas críticas. É entón cando comeza a escribir poemas en francés en 1937.

O 7 de xaneiro de 1938, ao volver a casa tarde unha noite con algúns amigos, Beckett foi acoitelado en plena rúa por un descoñecido ao que lle negou unha esmola. O escritor estivo moi enfermo, posto que lle causou unha perforación pulmonar. Con todo, o incidente tivo, sen dúbida, bastante influencia sobre el, (isto explica os ataques de violencia que sofren moitos dos seus heroes). No hospital, Joyce ocupouse do seu amigo pagando os custos e traéndolle numerosos visitantes. Na recuperación, Beckett tamén recibiu a atención dunha coñecida francesa, Suzanne Deschevaux-Dusmesnil, estudante de piano, á que pronto sentiu como a súa compañeira de vida. Casan en 1961, en Inglaterra, nunha cerimonia civil que se celebrou en segredo. Cando saíu do hospital, Beckett foi visitar o seu agresor ao cárcere e preguntoulle cal fora a razón do ataque: "Je ne sais pas, Monsieur", respondeulle, creando así toda a filosofía e a literatura do absurdo.

Cando estalou a Segunda Guerra Mundial, Beckett estaba en Irlanda, nunha das visitas que facía regularmente á súa nai. Aínda que era "neutral", por ser de nacionalidade irlandesa, regresou a París o antes que puido. ("Prefería Francia en guerra a Irlanda en paz", aclararía máis tarde). Uniuse ao movemento clandestino e loita pola resistencia ata 1942, cando varios membros deste grupo foron arrestados e foi obrigado a fuxir coa súa muller, que era francesa, á zona non ocupada, saíndo do apartamento soamente horas antes de que chegase a Gestapo. Tomaron o refuxio en Rousillon, no sur de Francia, onde Beckett traballou nunha granxa. Alí estivo a traballar no campo e, como Vladimiro e Estragón (personaxes de *A esperar por Godot*), vendimou as viñas dun tal Bonnelly. Durante as noites, "por terapia", continuou o traballo nunha obra que comezara en París: era *Watt*, a súa terceira novela en inglés.

En 1945, despois da desocupación dos alemáns, volveu a París e comezou o seu período máis prolífico e fino como autor (1947-1950). Foi só entón cando comezou a escribir as cousas que sentía, e faino sobre

todo en francés porque, ao ser a súa segunda linguaxe, permitíalle espremer as maiores posibilidades lingüísticas: cortar o exceso e concentrar o son e o ritmo das palabras que encontraban nesta linguaxe, que como tamén dixo non tiña ningún estilo. Nos seguintes cinco anos, escribiu *Eleutheria* (que non permitiría publicar durante a súa vida), *A esperar por Godot* e a súa famosa triloxía formada por *Molloy*, *Malone Dies*, *The Unnamable*, e *Mercier et Camier*, acabada en 1946.

A esperar por Godot tivo a súa estraña primeira posta en escena en 1957 cando unha compañía de autores de San Francisco (Actor's Workshop) a presentou na prisión de San Quentín para unha audiencia de máis de mil catrocentos convictos. A produción foi un gran éxito. Os prisioneiros, tamén como Vladimir e Estragón, entenderon que a vida significa esperar, matar o tempo e aferrarse á esperanza de que a liberación pode estar á volta da esquina. Así pois resulta importante sinalar a recepción dunha carta, o 3 de outubro de 1954, desde a prisión de Lutteringhausen en Alemaña. A carta estaba soamente firmada por "Prisonnier". Un breve resumo da carta sería: "*Vostede sorprenderase ó recibir unha carta acerca da súa obra 'Waiting for Godot' proveniente dunha prisión onde residen moitos ladróns, homes tolos e asasinos que viven unha vida de espera... e de espera... e de esperar. ¿Esperar que? ¿Godot? se cadra.*" Enténdese, pois, que o efecto sobre os presos foi eléctrico; a obra teatral era un triunfo. "O seu Godot era o noso Godot ["Your Godot was our Godot], " escribiulle o preso a Beckett. El explicou que cada interno se viu reflectido nos personaxes que esperaban vir algo para dar sentido ás súas vidas.

Durante esa época, Beckett terá noticias da morte da súa nai, o 25 de agosto de 1950 debido á enfermidade de párkinson. Así mesmo, catro anos máis tarde, o 13 de setembro de 1954, coñecería a do seu irmán Frank, por causa dun cancro de pulmón. Entre os anos 50 e os anos 60, Beckett continuou cunha serie das obras mestras, incluíndo 'Endgame' (coa que conseguiu a súa posición de mestre dramaturgo ó estrearse o 3 de abril de 1957 en francés no Royal Court Theatre de Londres) *Krapp's Last Tape* e *Happy Days*. El implicouse en varias producións das súas obras a través de Europa e nos Estados Unidos, escribíndoos para a radio, e creou a ficción notable innovadora da prosa, incluíndo a epopea *How it is* (1961) e frecuentar o *Lost Ones* (1972).

O aprecio mundial do seu traballo medraba, e por iso recibiu en 1969 o Premio Nobel. Porén, este premio non o fixo feliz, senón máis ben todo o contrario: horrorizouno a atención pública crecente que acompañou o premio. Só lle causou vergoña e por iso se recluíu nunha poboación secreta en Tunisia para evitar a publicidade. Mesmo cando os reporteiros o encontraron Beckett acordou só velos se non facían preguntas. Nestes tempos, sufriu varias operacións nos ollos para corrixir as cataratas que o afectaron durante anos. Pero os seus males non culminaron aquí, senón que, ademais, diagnosticóuselle unha enfermidade pulmonar. Aínda que sente melloría con posterioridade, non a poderá curar enteiramente.

Os anos 70 foron os anos menos prolíficos a pesar de que manexou novos proxectos, incluíndo obras en televisión para a BBC (porque Beckett, ademais de escribir obras de difusión teatral, tamén compón para televisión, radio ou cine. É o caso de *Words and music* (1961) para a BBC e *Eh Joe*) continuou interesándose en producións dos seus traballos de teatro. En 1977 comezou a compañía autobiográfica e nos anos 80 fixo máis composicións de prosa como *Ill Seen Ill Said*, *Worstward Ho*, *Rockaby*, *Ohio Impromptu* e, en 1986, *Stirrings Still*. No mesmo ano, a saúde de Beckett declinou. Foi diagnosticado de enfisema. O seu último traballo é o poema *What is the word*. Suzanne morreu en 17 de xullo de 1989. Beckett seguiuna o 22 de decembro. O seu corpo xace en Montparnasse, en París, a cidade á que el bautizou como "cidade da súa casa".

Lingua e humor desesperados

Hai quince anos montei o texto de Beckett para a Aula de Teatro da Universidade de Santiago de Compostela. Pasados tres lustros volví enfrontarme co texto para a compañía Talía Teatro, e a mesma paixón que me engaiolara daquela, volveu atraparme nos días que precederon os ensaios e no tempo no que, xunto aos actores, puxen en escena esta historia xa universal.

A escolla do termo "historia" non é casual, ao contrario, a vindicación dun carácter normalmente desatendido do texto de Beckett. En xeral, o teatro de Beckett é adxectivado como "absurdo" -velaí o "teatro do absurdo"- . Unha etiqueta baleira que trata de definir - clasificar, máis ben, conter, pechar- unha obra desde unha perspectiva realista. Absurdo desde a visión do ollo naturalista, absurdo en relación ao mundo empírico. A obra de Beckett, e en concreto o seu *Godot*, foi definida pola crítica literaria -e teatral- como unha obra do absurdo, da incomunicación, da soedade. Unha obra existencialista. Unha opción lexítima, e lexitimada polo contexto en que nace o *Godot*, a peza que encumiou a Beckett. Sartre no apoxeo. As fornadas de existencialistas lendo Beckett baixo o aserto sartriano "o home é unha paixón inútil". Esa visión existencialista lastrou sempre a lectura de Beckett -é moi recomendable ao respecto o ensaio de Alain Badiou Beckett. O incansable desexo. E no caso específico de *Godot* e a súa posta en escena, isto traducíuse nunha metafísica insoportable. Insoportables postas en escena onde o director teima en facer evidente a metafísica que agochan as palabras, tediosas postas en escena porque a incomunicación, a soeade, o vacío, é insoportable. E que dicir dos exercicios de esquizez nos que se nos ofrece a solución da obra, a resposta á pregunta inevitable: ¿quen é Godot? Isto é o que lles pregunta Pozzo a Vladimir e Estragón nada máis atoparse no acto 1º, pero sempre hai postas en escena que insisten en respondernos a nós, os espectadores, a Pozzo e ao propio Beckett que é Deus, e que o rapaz que traballa ao seu servizo un anxo, ou algo semellante. Despois está a árbore. Particularmente, este é un detalle que domina demasiado as postas en escena. Forma parte do horizonte de expectativas do



público, como a calavera de Hamlet -sen calavera non hai Hamlet- e acaba por se converter nunha sorte de condición *sine quanon*. Cando escenificamos precisamos traducir teatralmente, e cando as condicións conforman un relatorio extenso de esixencias a respectar, o camiño a recorrer resulta sempre o mesmo.

O espírito central que vertebra o *Godot* é a paixón

pola linguaxe. Beckett analiza e medita sobre esta cuestión. Xoga cos personaxes e a súa lingua, colle as palabras e mastígaas na boca de Vladimir e Estragón ata que as cuspen, trilladas, repetidas, na procura do que agachan. ¿A verdade, a mentira? ¿Ou tan só a palabra? E de aquí a R. Barthes.

E, ao tempo, *Esperando a Godot* é un exercicio perfecto de grotesco: o humor atravesado pola desesperación. Aínda que con distancia, sempre poño en relación o *Godot* co Hamlet de Shakespeare. ¿Canto humor non encerra a

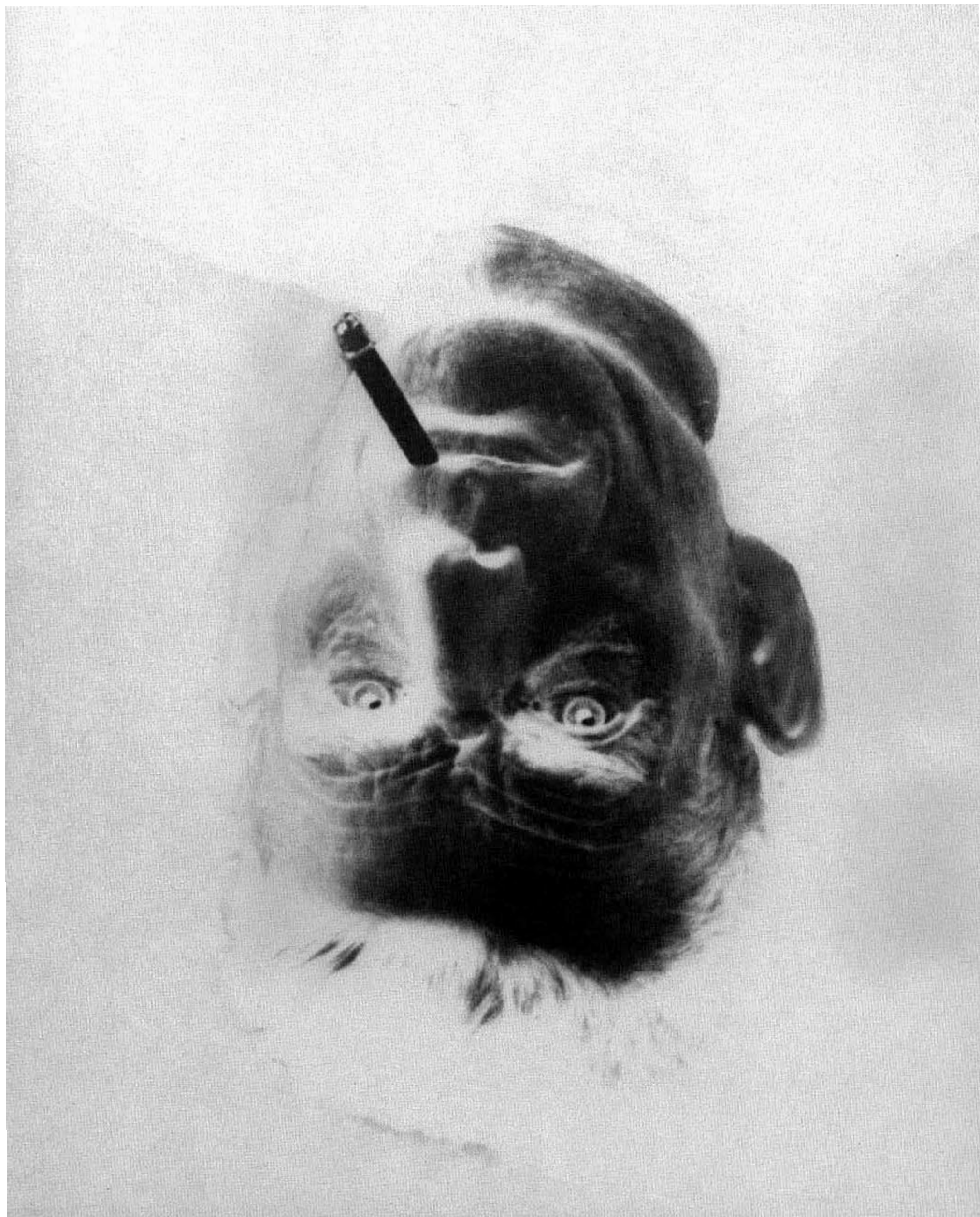
peza do autor inglés? Pero o epígrafe "traxedia" acaba por condicionar unha lectura conservadora e obsoleta.

Esperando a Godot fala de cada un de nós. Fala do tempo, da vida, das incertezas e da nostalxia: fala de todo e, ao tempo, fala de nada. É un fantástico exercicio de exactitude, de equilibrio entre o sublime e a medianía. Non precisa que o expliquemos en escena, pero tampouco non quere que o radiemos. Vladimir e Estragón xogan, son conscientes da súa teatralidade e non precisan que os convirtamos en dous cadáveres laiándose da súa existencia. Hoxendía, o terrible, o verdadeiramente terrible, a auténtica traxedia, reside na risa, na capacidade que temos todos de rir malia todos os inconvenientes. Facer traxedia hoxe no teatro como o entendían os clásicos é ridículo, e Beckett era moi consciente disto. Para el, a nova traxedia, a traxedia do home moderno, é a que foxe entre as gargalladas da boca que vén de engulpar o último bocado mentres outras bocas permanecen suplicando por unhas migallas. É Pozzo enchendo a tripada mentres Estragón mendiga as sobras.

Hoxe, sen risa non hai traxedia. A traxedia *política*, vamos, non esa mercadoría que a televisión nos achega en formato de teleserie.

Roberto Salgueiro

Coordinación: A.R. López e S. Noia. Deseño: Signum. Fotocomposición: Chico Mirás.



20 ABRIL DO 2006 - NÚMERO 615

rdl

REVISTA
DAS
LETRAS



Dor, sangue e relixión



Dor, sangue, relixión e ccatarse. Sobre ese alicerce levántase os ritos máis espectaculares –e concorridos– das relixións maioritarias, desde o cristianismo aos hindús, pasando polo islam. A autolesión é, para estas relixións, unha vía de demostración de fe pero tamén de renacemento, e o sangue abrolla nos fieis para tensar o estreito fío que une os ritos modernos cos ancestrais sacrificios, aínda frecuentes nalgúns credos. Hai tamén

nesa catarse unha veta de pracer que achega os ritos da flaxelación, os punzamentos, a peregrinaxe de xeonllos ou a crucifixión ao máis íntimo das emocións humanas. Dor e pracer nun binomio de amo e sumiso que se engasta á creación artística pero, ao mesmo tempo, á exploración das liñaxes sexuais. O amor, á fin e ao cabo, como xustificación de tanto sufrimento.

Dor e santidade

4 | **r d l**

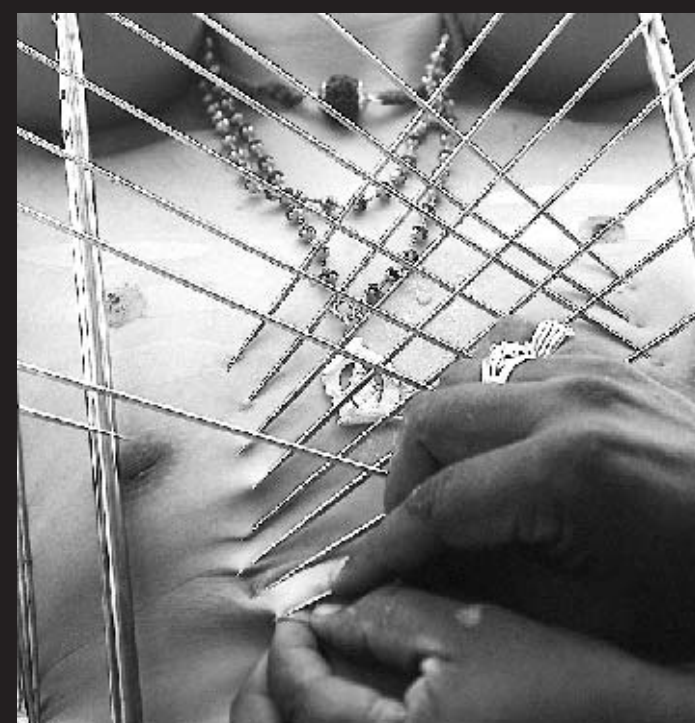
Galicia Hoxe 20/04/06

O 'Diccionario Terminolóxico de Ciencias Médicas' define a dor como "a impresión penosa experimentada por un órgano ou parte e transmitida ó cerebro polos nervios sensitivos". Pero non di nada respecto á dor da alma. A nova 'Enciclopedia Larousse' é algo máis explícita cando di: "Sensación de padecemento físico causada por lesións ou estados morbosos. Sentimento anímico de sufrimento producido por unha gran contrariedade." Practicamente, como subliñan Miguel Lugons Botell e Tania Yamilé Quintana no seu traballo sobre a dor, non hai parte do organismo que escape á dela: desde a dor do parto á dor de cabeza, pasando polas dores erráticas: a dor pantasma, como a sentida nunha parte que foi amputada, a dor da fame no estómago baleiro e a dor das entrañas.

Tamén está a dor como catarse, elemento fundamental e boa parte dos rituais relixiosos, que encontran no exercicio da dor unha demostración de amor a deus, de recuperar o equilibrio, de neutralizar as dores anímicas e, con frecuencia, de "renacer", utilizando aquí un paralelismo coa dor do naipe ao chegar ao mundo. Na recente semana santa puidemos comprobar a eficacia destes rituais en encravamentos, procesións ao límite das forzas físicas e escenificacións da paixón de Cristo que implican levar a resistencia física a un límite case inhumano. Son prácticas que tamén se suceden noutras relixións como a musulmá ou a hinduísta.

Para a fe cristiá, a dor e o sufrimento son á vez proba e motivo de purificación. Na hermenéutica cristiá, deus só permite o sufrimento cando este é necesario e convérteo en algo positivo. Podería dicirse que o utiliza como un "instrumento" para que experimentemos aquilo que convén á alma e está encamiñado ao noso ben. A actitude cristiá fronte á dor é unha aceptación cando esta é inevitable, coa certeza de que ten que formar parte do proxecto divino para o crecemento individual. O teólogo Sergio Peña y Lillo segura que Deus, a través do sufrimento, advirte aos cristiáns dos seus erros e visto deste modo "o efecto redentor do sufrimento está aberto á libre vontade do home de someter ou non a súa rebeldía e a súa orgullosa autosuficiencia" ós superiores designios do propósito divino.

No hinduísmo, a causa do sufrimento é o "karma", que se orixina como consecuencia das accións malas que se cometeron na vida presente ou en anteriores reencarnacións. Libérase alguén do "karma" mediante o coñecemento da verdade e o anuncio da palabra de Deus. Deus é o remedio. Paralelamente, menciónanse outras causas da dor, que son: os deuses, o mundo, a ignorancia e o sufrimento. No budismo, o problema da dor exprésase as "catro



Arriba, demostración de dor no cristianismo; no centro, o sangue do axura do Islam. Abaixo, a dor como vehículo no hinduísmo.

nobres verdades": 1) Todo é sufrimento. 2) A súa causa é a paixón-desacougo egoísta. 3) Só o nirvana pode eliminar a causa. Xa se fai nesta vida, pero será plena no futuro. 4) O carreiro que conduce ao nirvana é "a óctupla rectitude": isto é, a rectitude de visión, de pensamento, de palabra, de acción, de vida, de esforzo, de atención, e de meditación. No islamismo, a dor orixínase pola oposición á palabra de Deus. Deus é quen pode remediar a dor. Na corrente "xiíta" afírmase a solución por unha compensación; segundo esta corrente existiu un redentor, de nome Al Hally, que morreu crucificado en Bagdade no ano 922. Na relixión africana tradicional, o sufrimento provócano os espíritos ou os ancestros que se ofenderon polos delitos cometidos contra a vida ou outras faltas morais, como o roubo, a escravitude etc. A solución á dor será primeiro identificar o espírito ó que se ofendeu e logo ofrecerlle sacrificios.

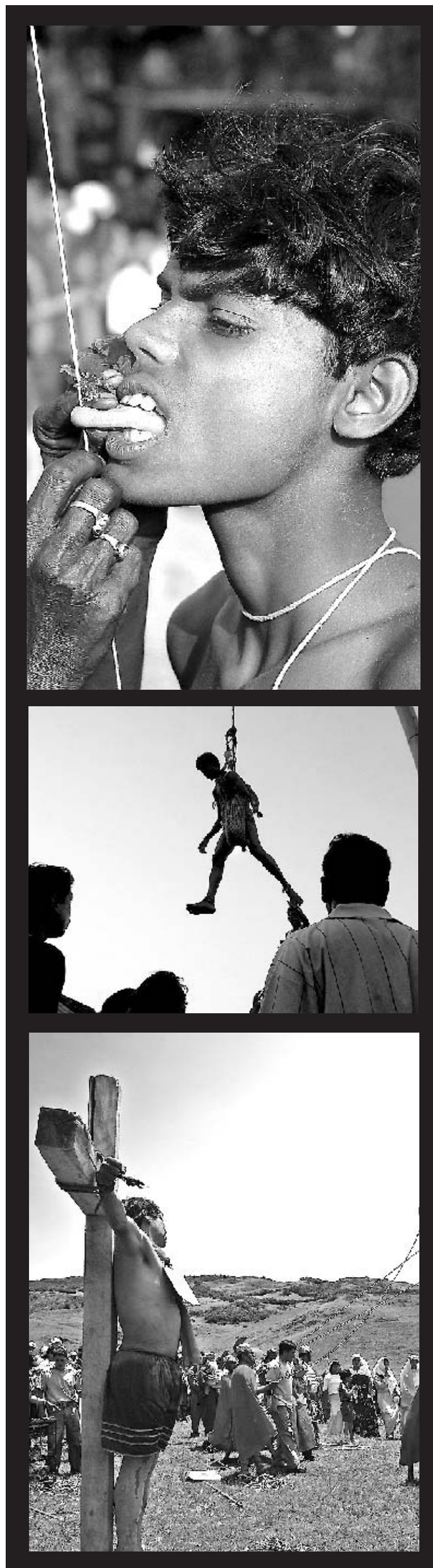
Nestes esquemas, existe unha certa constante: a causa da dor é a falta cometida: no hinduísmo é a mala acción ou "karma"; no budismo, é a paixón-desacougo egoísta; no islamismo é a oposición á palabra de Deus; nas relixións tradicionais africanas son os delitos cometidos. Neste sentido, o cristianismo forma un toro común co resto das relixións, se ben os nexos resultan menos claros no budismo: esta relixión –considerada tamén unha corrente filosófica– pensa en o superar por unha acción simplemente humana, a chamada "óctupla rectitude".

En cambio, as demais relixións sempre ofrecen como solución unha ligazón coa divindade. Podemos dicir que o budismo é a secularización plena (como sistema de pensamento é ateo: só se volve teísta, por o dicir así, na súa relixiosidade popular). En cambio, no hinduísmo aparece como solución a palabra de Deus; no islamismo, tamén a palabra de Deus; e nas relixións tradicionais, o sacrificio a Deus. Pero sempre que sexa beneficioso para o home e a súa experiencia vital; non para satisfacer os desexos do eu mundano, senón para aquilo que convén á alma encarnada, que é a dimensión espiritual en crecemento.

Para o escritor e filósofo Bertrand Russel, porén, o medo é a gran base que sustenta a relixión e a dor é un dos seus vehículos. "O medo é o pai da crueldade, e xa que logo non é sorprendente que crueldade e relixión foron tomadas da man. A ciencia pode axudarnos a superar este covarde temor en que viviu a humanidade por tantas xeracións. A ciencia pode ensinarnos, e eu penso que os nosos propios corazóns poden ensinarnos, a deixar de buscar apoios imaxinarios, a deixar de nos inventar aliados no ceo, senón mellor a mirar ós nosos propios esforzos aquí na terra para facer deste mundo un lugar máis adecuado para vivir, en vez da clase de lugar que as Igrexas fixeron del durante todos estes séculos"

E aínda engade Russell, na súa análise sobre as relixións, "toda a idea de desperdiciar a vida cegamente como un servizo imaxinario a Cristo é unha forma de glorificar o masoquismo e a propia humillación ante o poder. É unha actitude esencialmente oriental que o Cristianismo asumiu cando lle atribuíu a Deus os defectos morais dos déspotas máis crueis".

S. Noia e A.R. López



Da relixión até a ética

Erich Fromm foi un dos historiadores que con máis agudeza se adentrou na análise da relixión, e por suposto a filosofía. Lembremos que para el o ser humano tiña unha natureza caracterizada por necesidades existenciais específicas –tales como a dun marco de orientación e devoción, de arraigamento, de individualización, de transcendencia, etc.– produto da súa biopsique peculiar (ou conciencia) e a súa socialización que substitúe a súa case absoluta carencia instintiva.

Para a antropoloxía frommiana, o home é un sistema vivente coas características peculiares propias da súa especie tanto biolóxicas –a súa conformación anatómica-morfolóxica e singular ontoxenia– como psicolóxicas –as necesidades existenciais dun marco de orientación e devoción, de relación, de transcendencia, de individuación, etc.–, e que, de acordo ás circunstancias sociohistóricas nas que evoluciona a súa vida e satisfaga –ou non– aquelas necesidades, tenderá a desenvolverse en dúas grandes vías ou alternativas conductuais: a da expresividade das súas potencialidades “positivas” (razón, amor, coidado e respecto a si mesmo e ós demais e á vida en xeral: biofilia ou humanismo) ou a das súas potencialidades “negativas” (irracionalidade, temor, medo, rancor, odio, destrutividade: necrofilia ou autoritarismo). É dicir, segundo cal sexa o carácter social predominante as persoas tenderán a ter tal ou cal forma de ser e de pensar, é dicir, tal ou cal carácter xa sexa de tipo biófilo ou necrófilo. E é así como tal carácter determinaría a maneira de satisfacer as necesidades existenciais como é o caso da necesidade dun marco de transcendencia e/ou devoción, isto é de relixión.

Fromm ten un concepto moi amplo do que considera que é a relixión: nela inclúíanse, non só os sistemas teolóxicos clásicos e humanistas como os do xudeucristianismo, islamismo, confucianismo etc., ou as relixións primitivas con ritos de sangue e aniquilamento, senón tamén filosofías biófilas como o budismo zen, o antigo humanismo grego ou o do renacemento europeo, o existencialismo sartriano e, inclusive, ideoloxías políticas como os autoritaristas fascismo ou stalinismo. Ademais, poden ser consideradas como relixiosas condutas patolóxicas como o masoquismo e o sadismo. Por outra parte, unha determinada relixión puido ter sido humanista nas súas orixes e nos postulados básicos que predicaron os seus fundadores, pero co transcurso do tempo pervértese e tende ó autoritarismo tomando unha actitude distinta ante a vida terxiversando o que os seus mestres ensinaron primixenamente.

Sexa calquera a relixión que se practique, eclesiástica, partidaria, ou individualista ela apunta a un tipo particular de conduta ideal e prototípica ó cal os seus prosélitos deben aspirar. E tal conduta encádrase nunha determinada ética que, unha vez máis, pode ter como centro a vida ou a morte. As relixións tradicionais, por exemplo, teñen como norma principal común

o amor e respecto ó outro: o non facerlles ós demais o que non queremos que nos fagan ou en caso inverso, o facerlles ós demais o que queremos que eles nos fagan. A súa psique é produto á súa vez das tendencias do seu carácter social. Así tamén as súas formas de concibir e sentir a realidade tomará este patrón e por suposto, as súas actitudes ante a vida.

A maioría dos seres humanos estamos –segundo o mesmo Fromm recoñece– nun punto intermedio: non somos exclusiva-

mente necrófilos nin biófilos. Só en casos extraordinarios se dan suxeitos claramente distinguibles, é o caso, por unha parte, dos mártires, dos santos e dos grandes mestres da humanidade, e o dos psicópatas, sadomasoquistas e masacradores, pola outra. Claramente, e como o mesmo Fromm o dixo, a súa dualidade necrofilia vs. biofilia foi produto da influencia que tivo nel a de eros vs. tántos de Freud. Por certo, tal dualidade xa se achaba nos antigos filósofos gregos e nas múltiples mitoloxías do pasado.

Pero ¿cal sería entón o mérito frommiano? Os seus mesmos estudosos e críticos, como vimos, o din: o de non soamente ter alertado sobre as deficiencias dos sistemas políticos predominantes no mundo contemporáneo

[véxase a súa Psicanálise da Sociedade Contemporánea] (do risco de caer baixo o autoritarismo dunha burocracia necrófila como a de Hitler ou a de Stalin, do perigo de destrución da humanidade produto do avanzado desenvolvemento tecnolóxico no armamentismo nuclear [v. Poderá sobrevivir o home?], da cosificación e o consumismo da vida humana baixo o sistema capitalista), senón tamén da análise do carácter do propio individuo, das súas actuais limitacións e das súas posibilidades futuras.

Non soamente advertiu xa que ademais de diagnosticar deu alternativas de solución ós problemas sociais, políticos, económicos e psicolóxicos –se ben, non tiveron gran aceptación ou “éxito” no seu momento– ó propugnar o seu misticismo ateu nun tipo de socialismo comunitario humanista onde se dea o melloramento das relacións sociais no cal os individuos tendan á biofilia, por suposto, cos requirimentos fundamentais para tal desenvolvemento (que como xa vimos non son simplemente políticos ou económicos senón que tamén deben ser psicolóxicos).

E por outro lado, dille a calquera que se acha desenvolvido nun ambiente ou unha sociedade non biófila predominantemente, que non todo está perdido xa que pode escoller escoitar as voces dos grandes guías humanistas e así “salvarse” a si mesmo. Isto é, que poden mellorar as súas vidas tratando de superar a súa irracionalidade, loitando contra o medo, o temor, o odio, e a ignorancia.

M. Abrahan e M. Conde



Entre o sagrado e o maldito

Todo potlach é unha forma de acatamento da necesidade imperativa de dilapidación. Así o viu Bataille na parte maldita, indicando que a relixión "é o gusto que unha sociedade confire ó uso das súas riquezas excedentes, ó uso, ou mellor, á destrución [sacrificio], polo menos do seu valor útil" (en 239). Parece evidente que estamos ante o teatro do masoquismo, na medida en que o que se prescribe é que o sobranter, que tanto traballo custa, hai que regalalo, dalo, e os deuses están aí para o recibir.

A relixión é esencialmente o teatro do masoquismo, sostén Brown: "O protestantismo-capitalismo levou a lóxica masoquista inherente na relixión a un nivel novo e máis alto, perforando a alma moito máis profundamente que calquera dos exercicios penitenciais do catolicismo romano, mentres, ó mesmo tempo, facía xa inviable a solución relixiosa ó problema do masoquismo. O capitalismo liberal -o mundo rexido como unha proposta puramente secular de negocio- depende dunha revolución relixiosa á que non pode repudiar e coa que non pode vivir. Lutero e Calvino lexitimaron unha desacralización da vida humana nunha escala que socavou o chan baixo o consumo conspicuo concibido a maior gloria de Deus. Ó mesmo tempo, inculcaban unha vida ascética do gozo, a insignificancia das cousas deste mundo, o cal confunde aínda sen remedio tanto á política pública como ós praceres privados. A glorificación de Deus mediante a anulación do home leva ó potencial masoquista da relixión a un novo nivel: a nosa anulación, a nosa humillación como criaturas insignificantes na presenza de Deus, é a nosa santificación. Tras a morte de Deus, a teoloxía da nulidade humana convértese na patoloxía do nihilismo." (239s.) Paréceme unha síntese esclarecedora.

E o que aparece no noso tempo é que o capitalismo demostrou ser máis dinámico, máis dionisiaco, que o socialismo, pois a súa natureza esencial consiste en estar fóra de control: ¿acaso a libre empresa non é explotar calquera posibilidade para extraer un excedente? Podemos lamentarnos (masoquistamente) de que haxa forzas fóra do noso control, pero o proceso autodestrutivo e ruinoso segue adiante.

O exceso ten que gastarse, fagámolo dunha maneira gloriosa ou catastrófica. Pero esta distinción non é tan doada, pois a dicotomía entre pracer e dor é enganosa: "é unha construción social para facer que a economía funcione" (241), di Brown. Non nos enganemos, a vida nunca foi doada e este mundo "é e será sempre lume perenne. Nunca será un lugar seguro; nunca será unha escena pastoril de paz e pracer" (cit.).

Pero a humanidade enfróntase ó problema do consumo dunha forma nova, e esta novidade

histórica é a do advenimento das masas dilapidadoras: Aquí Vén Todo-o-mundo (AVT), como na novela de James Joyce, *Finnegans Wake*. Un conglomerado promovido desde a ideoloxía socialista e desde a realidade capitalista.

Os intelectuais ascéticos ("eu son un deles", indica entre paréntese o profesor Brown) atacaron o consumo de masas véndoo como "desublimación represiva" (Marcuse), controlada por unha clase dominante que merca o descontento potencialmente revolucionario, pero na era de Aquí Vén Todo-o-mundo aqueles teñen que reintegrarse na raza humana, pois unha nova era comeza: "Teremos, como di Eurípides en *Bacantes*, que someternos ó veredicto do home común [...] "Aquí Vén Todo-o-mundo" significa que a raza humana se dispón a descartar o xogo (infantil, edípico) polo que a masa de Escravos deixaba o misterio (a carga, a culpa) do consumo do sobranter ós seus Amos. Sería algo novo na historia do mundo, algo así como unha novidade apocalíptica [unha revelación], se os nosos acordos sociais e económicos chegasen a reflectir un consenso colectivo de ser todos membros dun corpo, cun problema colectivo de produción sobranter e de consumo sobranter. Non hai outra solución para o problema da distribución flagrantemente inxusta e da busca da xustiza." (242)

Bataille sostiña que todo o que existe está para ser consumido. Porque non sabemos como consumir gastamos tanta enerxía en acumular diñeiro que non pode consumirse. Gozar realmente é consumir. O consumo é a forma en que os seres separados se comunican, e o verdadeiro consumo é inseparable da violencia dionisiaca.

Dionisos mostra a súa face festiva, pero pracer e dor van da man. O exceso leva á morte. Se forma parte da condición humana o exceso, entón mórrese para vivir. A verdade ó final do camiño é a verdade do masoquismo e a ciencia do pracer é tamén unha ciencia da morte: "é un principio universal da vida biolóxica que o crecemento leva ó exceso: e o exceso leva á laceración e á perda" (247), advirte Brown.

Despois de Freud a cultura humana camiña tras a busca incesante dunha adaptación, un *modus vivendi* entre Eros e Tánatos. Trátase de entender que a economía política esixe unha teoría do sacrificio e isto implica necesariamente ó sagrado, e se as masas consolidan a súa presenza nesta fase histórica ha de xurdir unha relixión administrada por especialistas en consumo público. Pero o obxecto de culto non pode ser o obsoleto culto á natureza que o conservadorismo trata de resucitar en van, nin o consumo sacrificial. Convén pór atención á raíz do sagrado: sacer significa tanto "sagrado" como "maldito".

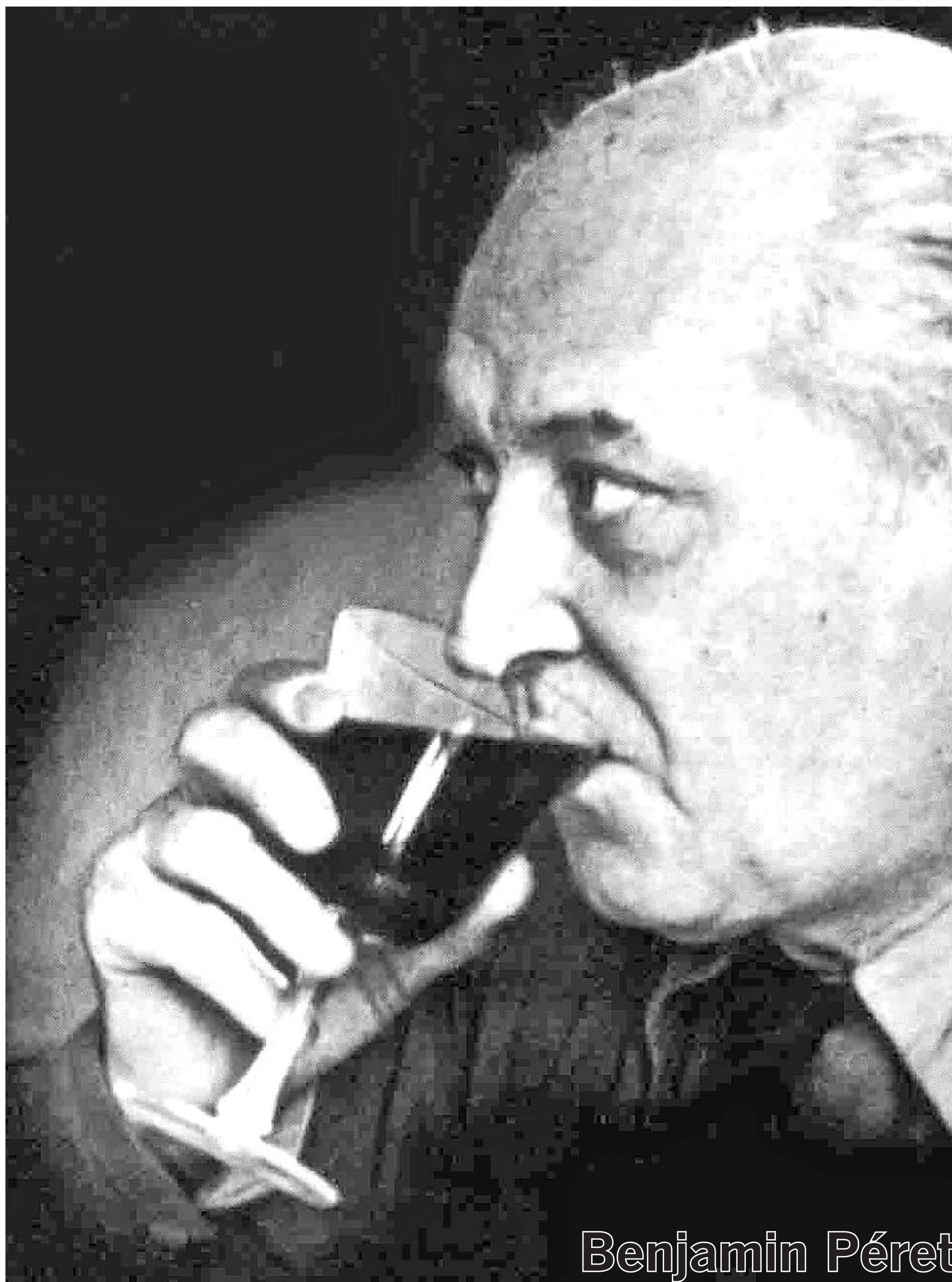
Coordinación: A.R. López e S. Noia. Deseño: Signum. Fotocomposición: Chico Mirás.



27 ABRIL DO 2006 - NÚMERO 616

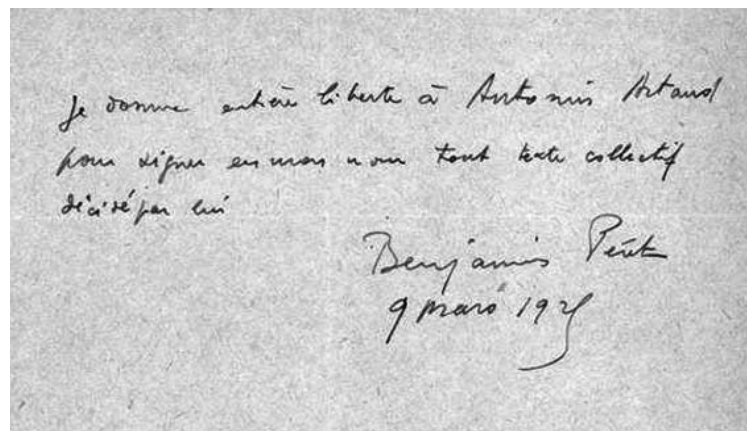
rdl

REVISTA
DAS
LETRAS



Benjamin Péret

Na poesía do século XX, hai tres textos *fundamentais* que, emporiso, moi pouca xente coñece. Se cadra, porque, debido á suposta “marxinalidade” do seu autor, Benjamin Péret (1899–1959), non adoitan divulgarse como cómpre. Un, é, iste, *Le déshonneur des poètes*, que Péret escribiu por mor da publicación en México e Río de Xaneiro (1945) dunha escolma de “poesía” (as aspas son súas, non miñas) sobre a Resistencia contra os nazis; libro que

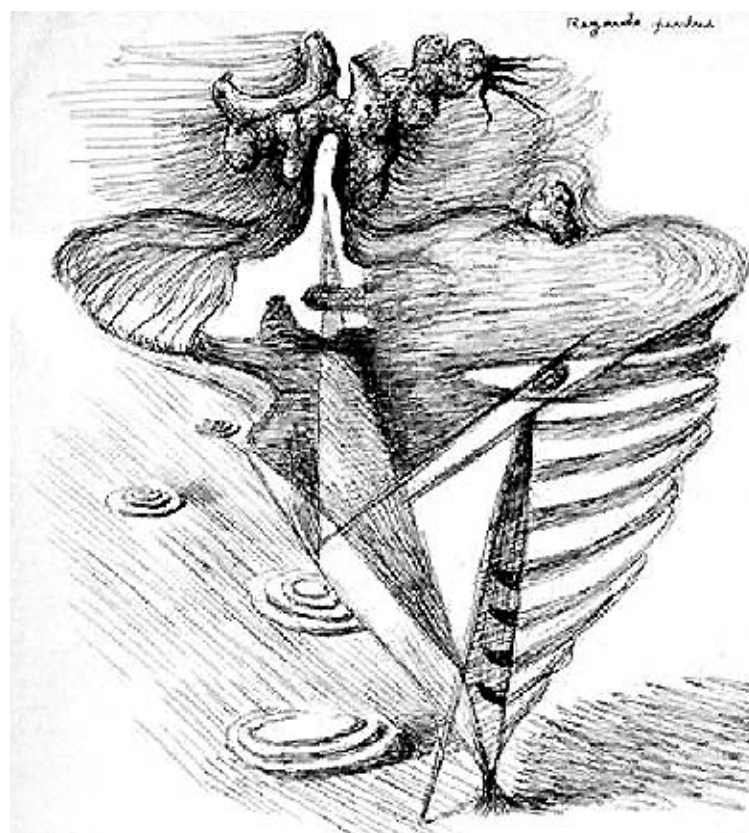


A honorabilidade radical de Benjamin Péret

Introdución e tradución: Xoán Abelleira

xa vira a luz dous anos antes, clandestina e anonimamente, en París, baixo o título de *L'Honneur des poètes*. O segundo, *La parole est à Péret*, apareceu en New York (1943), e, consonte ós amigos do autor que impulsaron a súa publicación (Breton, Duchamp, Magritte, Ernst, Matta, Lam, Brauner, Carrington, Césaire...), iste ía servir como “introdución a unha escolma de mitos, lendas e contos populares de América” na súa versión inglesa, pero que, debido á súa importancia, decidiran sacalo tamén na súa lingua orixinal. O terceiro, *Le noyau de la comète*, é tan fascinante coma a “antoloxía do amor sublime” que abrangue: unha selección dos grandes poemas de amor que, segundo Péret, cantaron, ó longo da historia, o “Grande Desexo” – emparentado co *amour fou*.

Falei da “suposta marxinalidade” de Péret? Mais cómo pode ser, se para Buñuel –e para Breton, Alexandrian, e tantos outros– Péret era o xenuíno poeta superrealista, “isto é, revolucionario”? “Por moito tempo descoñecido, desdeñado por non dicir desprezado pola crítica xornalística e universitaria, Benjamin Péret adoita pasar polo poeta maldito do superrealismo. Un achegamento superficial do que cómpre facerlle xustiza, pois, a diferenza dos malditos do XIX, Péret non creou a súa obra no illamento e na incompreensión xeralizada, senón que ocupou decote un primeiro plano no seo do movemento superrealista, sen deixar endexamais, nin sequera no momento máis duro da dispersión do grupo, durante a Segunda Guerra mundial e durante o seu propio exilio en México [canda a pintora Remedios Varo, a quen coñecera en Barcelona ó principio da Guerra Civil], de se cartear con Breton e de debater con il as orientacións que cumpría darlle ó seu combate común nas confusas condicións da guerra e da posguerra. A súa aura de “maldito” débese, máis ben, á súa negativa incondicional a facer





ningún tipo de concesión nin de compromiso con calquera poder que for, mantendo unha xenreira especial polos representantes do estalinismo e da relixión.”

Esas dúas “pestes” – Patria/Caudillo, Deus/Relixión – foron as que Péret achou, ou coidou achar, naquela antoloxía que avivou a súa zuna. Il, que se fixera célebre entre os seus compañeiros tras a publicación da foto de “Benjamin Péret insultando a un cura” na *Révolution Surréaliste*; il, que escribira un poema, *Au feu!*, celebrando a queima de cincocentas igrexas durante a guerra de España, vía agora como algúns dos seus vellos camaradas (Aragon, Eluard) apertaban, con fervor patriótico e eclesiástico, “roxo e pardo”, as formas máis rancias da “antigalla poética” (Rimbaud). Nin sequera o feito de que ises hipotéticos “poemas” gabaran a Resistencia atenuou a súa vergoña allea. De qué valía escribir contra os nazis se, asemade, un se encomendaba a Deus, a Stalin, a Churchill ou a De Gaulle? A verdadeira Revolución –tal e como a enxergaba Péret– non consistía en “cambia-la vida”, en fulminar calquera forma de poder e de represión? A qué viñan, daquela, todos ises *oremus*, todo ise chovinismo insán?

Péret tñao claro: xamais hai que confundi-la loita poética coa loita social. Na primeira, il era surrealista (con todo o que iso implica, que é moito máis do que *aínda* coida a xente), e na segunda, como anarquista que se sentía (*supoñendo* que o surrealismo e o anarquismo sexan cousas *completamente* distintas) il era quen de baterse ónde for, como xa demostrara en Catalunya e Aragón, xunto á “columna Durruti”. Nise senso, por exemplo, fixo igual ca André Breton ou –sobre todo– René Char, quen no intre de voltar “á nada do pai”, de entrar no “letargo avermellado”, rexeitou “panifica-lo sufrimento” para ser un “partisano” máis, sen mestura-la Resistencia civil coa Resistencia poética.

Péret, en efecto, xamais mordeu a amocelada do poder. Xamais cedeu a tentación de devir

unha “gloria nacional”, un dos “pais da patria”. E, dende logo, demostrou unha afouteza sen igual ó dicir semellantes cousas nun momento tan terrible para o mundo: “O poeta loita para que o ser humano atinxa un coñecemento sempre perfectible de si mesmo e do universo, o cal non quere dicir que desexe poñer-la poesía ó servizo dunha acción política concreta, nin sequera revolucionaria, senón que a súa cualidade de poeta fai dil un revolucionario que ha de combater en tódolos campos: no da poesía, cos medios propios desta, e no da acción social, sen confundir endexamais os dous campos de acción, so pena de restablece-la confusión que cómpre disipar, e, daquela, deixar de ser poeta, ou sexa, revolucionario”.

Asieu: no debate, sempre aberto, verbo da “utilidade” ou a “inutilidade” da poesía, Péret afirmou rotundamente que si, que a poesía é útil, mais non por se poñer ó servizo dunha causa, senón por se –la *causa en si*– diría eu. Para il –coma para os surrealistas de maior folgo e integridade– a poesía é un *medio de revolución* (de revolución integral, *holística*) por ser un *medio de revelación*. E, con iso, xa está dito TODO.

Daquela, non creo que faga falta explicar aquí os motivos que me levaron a traducir e a divulgar iste texto entre nós: unha sociedade aínda por “normalizar” e por “normalizarse”; unha sociedade na que, debido ós seus peculiares avatares históricos, o devandito debate verbo do “compromiso do escritor” non só está decote na palestra senón que, ás veces, dá pé –*recoñezámolo*– a unha certa *infatuación* grandilocuente, e –peor aínda– as máis caducas “letanías nacionalistas”.

Por iso precisamente, coido eu, cómpre ler hoxe esta reflexión tan, tan viva, tan, tan lúcida de Benjamin Péret: para vacinármonos contras “as miasmas” que seguen a infesta-lo mundo actual (as patrias e os seus caudillos, os sacerdotes e as súas relixións) e contra o perigo de ver “poesía” onde non a hai en realidade.

Desde a esquerda e de arriba a abaixo, André Breton, Paul Eluard, Tristan Tzara e Péret nunha fotografía do ano 1922

Cando un procura a significación orixinal da poesía, arestora disimulada baixo os mil ouropeis da sociedade, constata que esta é o verdadeiro folgo do ser humano, a fonte de todo coñecemento e o coñecemento en si baixo a súa traza máis inmaculada. Nela se condensa toda a vida espiritual da Humanidade dende que esta comezou a decatarse da súa natureza; nela palpitan agora as súas máis altas creacións, e, terra para sempre fecunda, ela garda perpetuamente en reserva os cristais incoloros e as colleitas de mañá. Divindade tutelar con milleiros de faces, aquí chámase amor, alí liberdade, nalgures ciencia. A poesía segue a ser omnipotente, gurgulla no relato mítico do inuk, estoura en cada carta de amor, metralla o pelotón de fusilamento que executa o obreiro cando iste exhala o seu derradeiro suspiro de revolución social, ou sexa de liberdade, maniféstase no descubrimento do sabio, esmorece, exsangüe, mesmo nos produtos máis estúpidos que din provir dela e do seu recordo –loanza pretendidamente fúnebre–, trascende aínda nas palabras momificadas do sacerdote, o seu asasino, que escoita o fiel procurándoa, cego e xordo, na tumba do dogma no que ela xa non é máis ca un po falaz.

O deshonor dos poetas

Benjamin Péret

Os seus innumerables detractores, verdadeiros e falsos sacerdotes, máis hipócritas cós sacerdocios de tódalas igrexas, falsos testemuños de tódolos tempos, acúsana de ser unha vía de escape, de fuxida ante a realidade, coma se ela non fose a realidade mesma, o seu celme e a súa exaltación. Pero iles, incapaces de enxerga-la realidade no seu conxunto e nas súas complexas relacións, non queren ve-la poesía agás no seu aspecto máis inmediato e máis sórdido. Iles non perciben máis có adulterio sen experimentaren endexamais o amor, o avión de bombardeo sen lembrárense de Ícaro, a novela de aventuras sen comprenderen a arela poética permanente, elemental e profunda que esta, en van, pretende satisfacer. Iles desprezan o soño en prol da súa propia realidade, coma se o soño non fose un dos seus aspectos, o máis turbador de todos; iles gaban a acción en detrimento da meditación, como se a primeira sen a segunda non fose un deporte tan insignificante como calquera deporte. Denantes, opoñían o espírito á materia, o seu deus ó ser humano; agora defenden a materia en contra do espírito. De feito, iles desprezan a intuición en prol da razón, sen lembraren de onde abrolla esta.

Os inimigos da poesía teimaron dende sempre en sometela ós seus fins inmediatos, en abaixala ante o seu deus ou, agora, en encadeala ó conxunto de vasalos da nova divindade parda ou “roxa” –roxa-parda de sangue seca–, aínda máis sanguenta que a antiga. Para iles, a vida e a cultura resúmense en útil ou inútil, dando por feito que o útil adquire a forma dunha picaraña

posta ó seu servizo. Para iles, a poesía non é máis có luxo do rico, aristócrata ou banqueiro, e, se ela quere devir “útil” para a masa, debe resignarse á sorte das artes “aplicadas”, “decorativas”, “domésticas”, etc.

Seica así, iles senten, intuitivamente, que a poesía é o punto de apoio que pedía Arquímedes, e temen que o mundo, ó levantarse, lles caia na cabeza. De aí, a pretensión de envilecela, de despoñala de calquera eficacia, de calquera valor de exaltación para darlle o papel, hipocritamente consolador, dunha irmá da caridade.

Mais a función do poeta non é entreter os demais cunha ilusoria esperanza humana ou celestial, nin desarmar os espíritos insuflándolles unha confianza sen límites nun pai ou nun caudillo ó que non se pode criticar de ningún xeito sen cometer sacrilexio. Todo o contrario: o deber do poeta é pronuncia-las palabras sempre sacrílegas e as blasfemias permanentes. O poeta, antes de nada, ha de tomar conciencia da súa natureza e do seu lugar no mundo. Inventor para o que o descubrimento non é senón o medio de acadar un novo descubrimento, o poeta ha de combater sen descanso ós deuses paralizantes que teiman en mante-lo ser humano na súa servidume ós poderes sociais e á divindade, os cales se complementan entre si.

O poeta será, xa que logo, revolucionario, pero non dises que se opoñen ó tirano de hoxe, nefasto ós seus ollos porque prexudica os seus intereses, para canta-las excelencias do opresor de mañá, ó cal xa serven arestora. Non, o poeta

loita contra toda opresión: contra a do home polo home, antes de nada, e contra a opresión dos dogmas relixiosos, filosóficos ou sociais que tentan mingua-lo seu pensamento. O poeta loita para que o ser humano atinxa un coñecemento sempre perfectible de si mesmo e do universo, o cal non quere dicir que desexa poñer-la poesía ó servizo dunha acción política concreta, nin sequera revolucionaria, senón que a súa calidade de poeta fai dil un revolucionario que ha de combater en tódolos campos: no da poesía, cos medios propios desta, e no da acción social, sen confundir endexamais os dous campos de acción, so pena de restablece-la confusión que cómpre disipar, e, daquela, deixar de ser poeta, ou sexa, revolucionario.

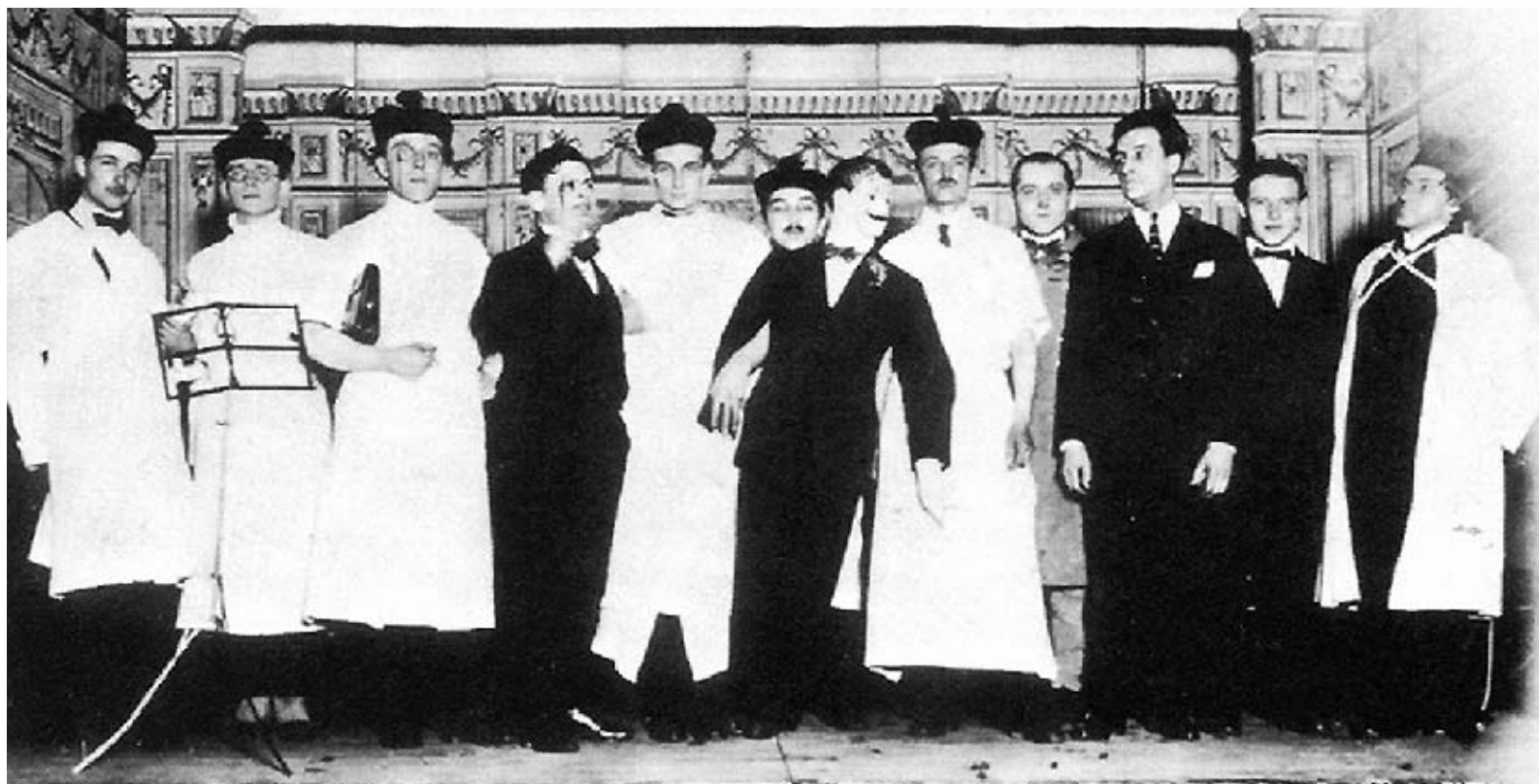
As guerras como a que estamos a padecer tan só son posibles grazas á conxunción de *tódalas* forzas regresivas, e supoñen, entre outras cousas, un freo ó pulo cultural abafado por esas forzas regresivas que se sentían ameazadas pola cultura –cousa demasiado evidente como para insistir nela. Desta derrota momentánea da cultura despréndese, fatalmente, un triunfo do espírito reaccionario e, sobre todo, do escurantismo relixioso, colofón propio de tódalas reaccións. Habería que remontarse moi atrás na Historia para achar unha época na que Deus, o Todopoderoso, a Providencia, etc., fosen tan frecuentemente invocados polos xefes de Estado ou no seu proveito. Churchill non fai ningún discurso sen asegurarse a súa protección. Roosevelt fai outro tanto, De Gaulle encoméndase á cruz de Lorraine, Hitler invoca acotío a Providencia, e os metropolitas de toda índole agradecen, dende a mañá á noite, ó seu Señor a boa acción de Stalin. Lonxe de ser, pola súa banda, unha manifestación insólita, esa actitude súa consagra un movemento xeral de regresión que, asemade, evidencia o seu pánico. Durante a guerra anterior, os curas de Francia declaraban solemnemente que Deus non era alemán –mentres que, ó outro lado do Rhin, os seus conxéneres reclamaban para iste a nacionalidade xermánica–, e xamais as igrexas de Francia, por exemplo, tiveron tantos fieis como dende o principio das actuais hostilidades.

De onde provén iste renacemento do fideísmo?

Ante todo, da desesperación xerada pola guerra e da miseria xeral: o ser humano xa non ve outra saída na terra para a súa horrible situación, ou non a ve aínda, e procura nun ceo de fábula o consolo dos seus males materiais, males que a guerra agravou en proporcións inauditas. Seicásí, nesa época inestable chamada paz, as condicións materiais da Humanidade, que suscitaran a consoladora ilusión relixiosa, persistían, aínda que atenuadas, e esixían imperiosamente ser satisfeitas. A sociedade asistía á lenta disolución do mito relixioso sen poder substituílo con nada, agás con algunhas sacarinas cívicas: patria ou caudillo.

Perante ises sucedáneos, que favorecen a guerra e as condicións nas que esta se desenvolve, uns fican desamparados, sen máis recurso cá volta á fe relixiosa pura e simple. Outros, estimándoos insuficientes e anticuados, tentan ou ben substituílos con novos produtos míticos, ou ben rexera-los vellos mitos. De aí a apoteose xeral no mundo de, por unha banda, o cristianismo, e, por outra, da patria e do caudillo. Mais a patria e o caudillo, coma a relixión, da que istos son irmáns e rivais asemade, xa non teñen outro medio para reinar sobre os espíritos cá coacción. O seu triunfo actual, froito dun reflexo de avestruz, lonxe de significa-lo seu clamoroso renacemento, presaxia o seu fin inminente.

Esta resurrección de Deus, a patria e o caudillo foi tamén resultado da extrema confusión das mentes, provocada pola guerra e mantida polos seus beneficiarios. Daquela, a fermentación intelectual xerada por esta situación, na medida na que un se deixa levar pola corrente, segue a ser completamente regresiva, contaxiada por un coeficiente negativo. Os seus produtos non deixan de ser reaccionarios, xa sexan “poesía” de propaganda fascista, antifascista ou de exaltación relixiosa. Afrodisíacos de vello, máis ben, que tan só lle dan un vigor fugaz á sociedade para logo fulminala mellor. Ises “poetas” non participan, para nada, do pensamento creador dos revolucionarios do Ano II ou da Rusia de 1917, por exemplo, nin do dos místicos ou herexes da Idade Media, xa que están destinados a provocar unha exaltación ficticia na masa, mentres que aqueles revolucionarios e místicos eran produto



dunha exaltación colectiva, real e fonda, que iles traducían coas súas palabras. Iles expresaban, daquela, o pensamento e a esperanza de todo un pobo imbuído do mesmo mito ou animado polo mesmo pulo, mentres que a “poesía” de propaganda tenta dar un nada de vida a un mito agonizante. Iles cánticos cívicos teñen a mesma virtude soporífera cós seus patróns relixiosos, dos que herdaron directamente a súa función conservadora, pois, se a poesía mítica e logo mística crea a divindade, o cántico aprovéitase desta. Así mesmo, o revolucionario do Ano II ou de 1917 creaba a nova sociedade, mentres que o patriota e o estalinista de hoxe sacan partido dela.

Compara-los revolucionarios do Ano II e de 1917 cos místicos da Idade Media non equivale, de ningún modo, a poñelos nun mesmo plano. Mais, ó tentaren baixar á terra, o paraíso ilusorio da relixión, os primeiros non deixan de dar mostras duns procesos psicolóxicos semellantes ós que descubrimos nos segundos. Inda así, hai que distinguir entre os místicos que tenden, malia iles, á consolidación do mito e que preparan, sen querelo, as condicións que conducirán logo á mingua do dogma relixioso, e os herexes, cuxo papel intelectual e social é



sempre revolucionario, xa que volve cuestionar os principios nos que se apoia o mito para momificarse no dogma. Se, en efecto, o místico ortodoxo (mais, pódese falar de místico ortodoxo?) transloce un certo conformismo relativo, o herexe, en troques, manifesta unha oposición á sociedade na que vive. Daquela, tan só os sacerdotes deben ser considerados baixo o mesmo prisma que os sostedores actuais da patria e do caudillo, pois exercen a mesma función parasitaria para co mito.

Como exemplo do que veño de dicir, nada mellor que un folleto aparecido recentemente en Rio de Janeiro: *L'Honneur des poètes* [O honor dos poetas], que abrangue unha escolma de poemas publicados clandestinamente en París durante a ocupación nazi. Nin un só dises “poemas” sobrepasa o nivel lírico da publicidade farmacéutica, e non é casual que os seus autores se sentiran obrigados,

na súa inmensa maioría, a retoma-la rima e o alexandrino clásico. A forma e o contido gardan, forzosamente, a máis estreita relación, e, nises “versos”, actúan a unha sobre o outro nunha carreira tola cara ó peor reaccionarismo. Abofé, éche ben significativo que a maioría dises textos asocien estreitamente o cristianismo e o nacionalismo, como se quixeran demostrar que o dogma relixioso e o dogma nacionalista teñen unha orixe común e unha función social idéntica. O título mesmo do folleto, *O honor dos poetas*, considerado dende o punto de vista do contido, adquire un senso alleo a toda poesía. En definitiva, o honor dises “poetas” consiste en deixar de seren poetas para deviren axentes de publicidade.

No caso de Loys Masson, a mestura relixión-nacionalismo conleva unha proporción máis grande de fideísmo que de patriotismo. De feito, Masson limítase a adobia-lo catecismo:

Christ, donne à ma prière de puiser force aux racines profondes

Donne-moi de mériter cette lumière de ma femme à mes côtés

Que j'aie sans faiblir vers ce peuple des gèoles



Qu'elle baigne comme Marie de ses cheveux. Je sais que derrière les collines ton pas large avance.

J'entends Joseph d'Arimathie froisser les blés pâmés sur le Tombeau et la vigne chanter entre les bras rompus du larron en croix.

Je te vois: Comme il a touché le saule et la pervenche

le printemps se pose sur les épines de la couronne.

Elles flambent:

Brandons de délivrance, brandons voyageurs ah! qu'ils passent à travers nous et qu'il nous consomment

si c'est leur chemin vers les prisons.

[Cristo, dá á miña pregaria o poder quitar forzas das raíces profundas

Dáme a min o poder de merecer esta luz da muller ó meu carón

Que ela bañe como María cos seus cabelos.

Eu sei que tralas cuíñas avanza o teu paso amplo.

Eu sinto a Xosé de Arimatea esmaga-lo trigo abraiado sobre o Sartego e a vide cantar entre os brazos rotos do ladrón en cruz.

Eu véxote: Igual ca il tocou o salgueiro e a cangorza,

a primavera pósase sobre as espiñas da coroa

que flamexan:

Os fachos liberadores, os fachos viaxeiros
ah! que pasen a través de nós e que nos consuman
se ise é o seu camiño ós cárceres.]

A doses é máis parella no caso de Pierre Emmanuel:

*Ô France robe sans couture de la foi
souillée par les pieds transfuges et les crachats
Ô robe de suave haleine que déchire
la voix tendre féroce des insulteurs
Ô robe du plus pur lin de l'espérance
Tu es toujours l'unique vêtement de ceux
qui connaissent le prix d'être nus devant Dieu...*

[Oh Francia vestido sen costura da fe emporcado polos pés tráfugas e os gargallos

Oh vestido de suave alento que esgaza
a voz tenra ferozmente dos que te insultan
Oh vestido do liño máis fino da esperanza
Ti es sempre a única prenda daquiles
que coñecen o prezo de estaren espidos
diante de Deus...]

Aínda afeito ós amenes e o incensario dos estalinistas, [Louis] Aragon non consegue aliar Deus e Patria tan ben como os devanditos. Aragón non dá co primeiro –atreveríame a dicir– máis ca dun xeito tanxencial, e, daquela, non logra máis ca un texto que faría palidecer de envexa ó autor da cantilena radiofónica francesa: “*Un meublé signé Léviatan est garanti pour longtemps*” [Un moble asinado por Leviatán é garantía segura].

*Il est un temps pour la souffrance
Quand Jeanne vint à Vaucouleurs
Ah! coupez en morceaux la France
Le jour avait cette pâleur
Je reste roi de mes douleurs.*

[Hai un tempo pró sufrimento
Cando Xoana veu a Vaucouleurs
Ah! esnaquizade Francia
O día tiña esta palidez
Eu fico rei das miñas dores.]

Mais é a Paul Éluard –quen, de tódolos autores dise folleto, foi o único poeta– a quen debémo-la ladaíña civil máis lograda:

*Sur mon chien gourmand et tendre
Sur ses oreilles dressées
Sur sa patte maladroite*

J'écris ton nom...

*Sur le templin de ma porte
Sur les objets familiers
Sur le flot du feu béni
J'écris ton nom...*

Cómpre suliñar de paso que a forma ladaíña agroma na maioría distes “poemas”, sen dúbida por mor da idea de poesía e de laio que esta conleva, e do gusto perverso pola desgraza que a ladaíña cristiá tende a exaltar con vistas a merece-las ledicias celestiais. Mesmo Aragon e Éluard, antano ateos, crense obrigados, un a evocar nos seus textos ós “santos e os profetas”, a “tumba de Lázaro”, e o outro a recorrer á ladaíña, sen dúbida para cumpri-lo sonado *santo y seña* d’ “os curas con nós”.

En realidade, tódolos autores diste folleto parten, sen confesalo nin admitilo ante si mesmos, dun erro de Guillaume Apollinaire, e peor aínda: agrávano. Apollinaire quixo considera-la guerra como un tema poético, mais, se a guerra, en tanto que combate desprovisto de todo espírito nacionalista, pode ser un tema poético, non se pode dici-lo mesmo dun lema nacionalista, aínda que esa nación sexa a Francia salvaxemente asoballada polos nazis. A expulsión do opresor e a propaganda feita a ise respecto son propias da acción política, social ou militar, segundo o xeito no que se aborde esa expulsión. En todo caso, a poesía non debe intervir nise debate máis que coa súa propia acción, coa súa significación cultural incluso, deixando que os poetas participen, como revolucionarios, na derrota do adversario nazi empregando métodos revolucionarios, sen esqueceren xamais que esta opresión é produto da arela, confesada ou non, de tódolos inimigos –nacionais, primeiramente, e logo extranxeiros– da poesía enxergada como liberación total do espírito humano. Pois, parafrasando a Marx, a poesía non ten patria, xa que ela é de tódolos tempos e de tódolos lugares.

Por outra banda, habería moito que dicir verbo da liberdade tan frecuentemente evocada nesas páxinas. De que liberdade se trata? Da liberdade dun cantos para explotaren o conxunto da poboación o da liberdade desta para traer ó rego a ises cantos privilexiados? Da liberdade dos crentes para impoñeren o seu Deus e a súa moral a toda a sociedade ou da liberdade desta para rexeitar a Deus, a súa filosofía e a súa moral? A liberdade é coma “unha chamada do ar”, dicía André Breton, e, para cumpri-lo seu propósito, esa chamada ha de levarse, primeiramente, tódalas miasmas do pasado que infestan ise folleto. Mentres as perversas pantasma da relixión e da patria sigan a invadi-lo eido social e intelectual baixo calquera disface, ningunha liberdade será concibible: expulsalas previamente de aí é unha das condicións capitais para que aconteza a liberdade. Calquera “poema” que exalte unha “liberdade” voluntariamente indefinida, cando non adobiada de atributos relixiosos e nacionalistas, deixa de ser un poema e devén, xa que logo, nun atranco para a liberación total do ser humano, xa que engana a iste

amosándolle unha “liberdade” que agocha novas cadeas. En troques, calquera poema *auténtico* é unha axada de liberdade absoluta que nos impele a actuar –aínda que esa liberdade non sexa evocada no seu aspecto político ou social –, e, dise xeito, contribúe á liberación efectiva da Humanidade.

México, febreiro de 1945

¹ Péret, que lle quita a ises “produtos” todo valor “poético”, xamais se refire a iles como “obras” ou “creacións”. (*N. do T.*)

² Coido que o verbo *foudroyer* –fulminar, liquidar– ten aquí un senso erótico parello ó da expresión castelá *cepillarse a alguien*: “para luego *cepillársela* mejor”. En galego podíamos dicir “para logo *fodela* mellor”. (*N. do T.*)

³ Da revolución francesa. (*N. do T.*)

⁴ En honor da verdade, cómpre dicir que Péret emprega, en efecto, o termo “nacionalismo”, pero –tal e como se advirte máis adiante– no primeiro dos seus sentidos, seica (“patriotismo”: “doutrina que se basea na exaltación da idea de patria ou de nación”) e non no segundo (“movemento político de individuos que desexan, coscientemente, formar unha comunidade nacional en razón dos vínculos –lingua, cultura– que os unen”). De feito, Péret sempre estivo do lado dos pobos colonizados e oprimidos por outros –como os “indíxenas” americanos–, e, ademais, hai que ter en conta que a elección de Péret conlevaba, probablemente, unha ferinte ironía, xa que os nazis, contra os que ían dirixidos ises supostos “poemas”, dicían ser, como todo o mundo sabe, “nacionalsocialistas”. De tódolos xeitos, que cada un enxergue o termo como queira. (*N. do T.*)

⁵ Do pobre Loys Masson, non se lembra nin Deus, e, por non estar, non está nin tan sequera na enciclopedia Larousse. Outro tanto pode dicirse de Pierre Emmanuel, poeta de inspiración cristiá, que, aínda que si aparece no Larousse, non goza precisamente de moita estima na actualidade... (*N. do T.*)

⁶ Alusión ó lavatorio dos pés de Cristo, que María (Madalena) limpou cos seus cabelos. (*N. do T.*)

⁷ Xoana de Arco. (*N. do T.*)

⁸ Malia a súa crítica de entón, Péret sempre foi fiel á lembranza do seu compañeiro de antano –ó “verdadeiro” Éluard, digamos–, e mesmo escribiu un texto, *Défense de mentir* (*Prohibido mentir*), para defende-la súa obra contra aqueles que tentaban “adozala”, “academizala”. (*N. do T.*)

⁹ Trátase, obviamente, do sonado poema de Éluard sobre a liberdade, aínda que, en principio, seica foi un poema de amor para Nusch, a súa muller. (*N. do T.*)