
RETRATO DE NÓS ADOLESCENTES.
SOBRE ESTÉTICA E
IDENTIDADE NACIONAL

Luísa Villalta

Un libro non é só o que é, senón moitas outras cousas. E máis cousas canto menos necesario se volve ou cando se volve prescindíbel. Non é nada novo. No avance dos novos medios de comunicación, o libro é cada vez menos un obxecto de uso e cada vez máis unha referencia abstracta: o lugar venerado en que a humanidade deposita o seu saber, mentres xentilmente actúa con independencia e mesmo ás costas deste mesmo saber.

De entre os libros tamén se deslindan dúas categorías, segundo sexan máis ou menos prescindíbeis. Existen libros e autores que, dise, nada aportaron á Historia, e libros nos que a Historia se mira compracida, ben para exaltar o que irrecuperabelmente vai deixando atrás ou ben para xustificarse a si mesma algunha que outra loucura, leviandade

ou desexo. Quero dicir que, tamén entre os libros se dan esas escollidas referencias simbólicas.

Un dos libros mais simbólicos do século XX foi escrito por un irlandés desesperado de selo, e cuxa identidade irlandesa o perseguiu, como o novo Prometeo ao doutor Frankenstein, a través de non poucos kilómetros de peregrinaxe europea. Este irlandés desesperado é James Joyce e na súa obra *O retrato do artista cando novo*¹ exhibe o seu problema de identidade en relación cos anxeos creativos ata o punto de converterse en referente simbólico do artista contemporáneo en permanente debate co seu país.

Evidentemente a obra non se esgota aí, senón que, como todo o que sae da pluma de Joyce, abre un inmenso abano de posibilidades interpretativas, cuxa vitalidade pervive co paso dos anos, condición, sen dúbida, pola que unha obra se converte en clásica, en obxecto cultural de referencia absoluta, en libro entre os libros. Deste modo, por tanto, como libro, *O retrato do artista cando novo* vén a ser un emblema dobremente simbólico. Non se trata só do retrato de James Joyce reflectido nese alter ego que se chama Stephen Dédalus, senón que incluso, ao seu través, instala para sempre en nós o referente da conciencia artística no decisivo punto de inflexión que foi o paso do século XIX ao XX, e cuxas consecuencias son facilmente detectábeis aínda nesta atribulada fin de milenio. En síntese, falaremos desta obra porque:

En primeiro lugar, trátase dunha obra centrada no culto á personalidade (entendida como individualidade) artística. Este culto, proveniente do Romanticismo, provoca na novela o retrato distantemente autobiográfico do propio autor, presunto artista naquelas alturas da súa formación, aínda antes de ter feito arte ningunha. A personalidade creadora pasa de suxeito a obxecto, xa que a súa evolución é un fin en si mesma.

En segunda instancia, o espacio de tal evolución é Irlanda, un país intensamente marcado por un proceso similar ao do protagonista no denodado esforzo de consecución e liberación da súa propia personalidade, e todo isto nuns momentos de particular tensión (1888-1902) na traxectoria en procura da independencia. A evolución do artista e do seu país transcorren en paralelo e, como tal, refléctense unha na outra en mutua e irreconciliábel repulsión.

A partir de aquí podemos tamén nós trazar, a xeito de vías ferroviarias, dúas canles de reflexión que nos fagan, se non avanzar ou resolver, polo menos orientarnos no referente ás seguintes cuestións:

A) A cuestión estética. A evolución da expresión artística en xeral que, desde principios do século vinte ata agora mesmo vén marcando a nosa sensibilidade e o noso código perceptivo.

B) A (as palabras vólvense avesas) cuestión da realidade, a actuación cara a ela, o compromiso ou a inhibición. Sempre problemática, a relación da arte coa realidade simbolizada por Joyce-Dédalus segue a ser significativa sobre todo para nós, os habitantes de Galicia, para quen as circunstancias que se presentan na novela non nos resultan certamente pouco alleas.

¹ Ed. Laidovento, Santiago de Compostela, 1994, traducción de Vicente Araguas. As citas serán tomadas desta edición.

SOBRE ESTÉTICA

Moito me temo que neste terreo ou ben está todo dito ou ben aínda non se pudo dicir nada. De acontecer o primeiro, vou disculpar a miña exposición de obviedades con aquela frase de Borges na que aseguraba que «o mero acto de falar xa supón incorrer en tautoloxías». Pero se o segundo, é dicir, a imposibilidade de abarcar suficientemente este estraño fenómeno, é certo, tómese o que segue como unha ben-intencionada aproximación analítica.

Ante un fenómeno tal como a exposición de Arte Tribal de Nixeria que tivo lugar no Auditorio de Santiago na temporada 1994-1995, a obviedade máis remarcábel que se desprende da súa contemplación é que se trata dunha colección de pezas (amuletos, máscaras para oráculos e para celebracións rituais, exvotos, figuras propiciadoras da caza) cuxa razón de ser orixinal se remite a unha función máxico-relixiosa. Mesmo a única peza de carácter utilitario, un pisón de gran, adoptaba unha forma feminina para favorecer quizais a súa eficacia relacionando o alimento co benestar familiar, a fertilidade etc. Pero o máis importante en canto ao tema que nos ocupa procede do destino final de todos estes obxectos, os cales, nun lugar como é unha sala de exposicións, pasan de ser obxectos de culto a simples e admirábeis manifestacións estéticas dunha cultura primitiva, é dicir, afastada de nós, pero moi próximas aos nosos máis contemporáneos mecanismos de expresión. Ben coñecida é a influencia da arte negra no cubismo e ata foi o cubismo o que nos dotou de ollos para contemporar estes obxectos hoxe en día. Seguramente un nixeriano riría de desconcerto se asistise a semellante exposición dos seus obxectos domésticos e non concebería as derivacións (seguramente para el deformacións) deses mesmos obxectos na nosa arte vangardista.

Imponse nesta altura acudir ao nomeado ensaio de Malinowski, *Maxia ciencia, e relixión* na procura de clarificacións xa tradicionais:

En toda comunidade primitiva encóntranse dous campos claramente distinguíbeis: o Sagrado e o Profano ou, doutro modo, o dominio das prácticas máxico-relixiosas e o dominio das prácticas científicas.²

Por tanto, se aplicamos esta definición, o dominio do Sagrado ou das prácticas máxico-relixiosas, campo ao que pertencen as pezas nixerianas, baséase en saberes incuestionábeis, dogmas avalados pola experiencia colectiva da tribu no pasado, memoria colectiva ou historia mítica da que derivan o tótem e o tabú. Por outro lado, o dominio do Profano sería aquel en que a manipulación do entorno, tras unha coidadosa observación do mundo, daría lugar a un coñecemento non misterioso senón puntual e razoado, é dicir, á ciencia e, con ela, polo menos en principio, ao proceso de desmitificación.

Nas sociedades primitivas parece evidente que o primeiro domina ao segundo. Vexamos agora o proceso nas sociedades desenvolvidas. Para centrarnos xa en nós mesmos, como exemplo dunha colectividade europea calquera, vemos, e Santiago de Compostela

² Malinowski, Bronislaw, *Magia, ciencia y relixión*, ed. Ariel, Barcelona 1982, p. 13.

é boa proba disto, que o noso acervo histórico-artístico está en boa medida dirixido á relixión, patrocinado pola Igrexa Católica, naturalmente. Repasemos o noso esplendor cultural ata fins da Idade Media e veremos que tanto nun caso (o primitivo) como noutro (o desenvolvido), os obxectos artísticos cumpren a súa función nos ritos e o culto, xa que non son outra cousa que símbolos, isto é, obxectos de representación. E o que representan estes símbolos (igrejas, aparato litúrxico), monumentos funerarios, representacións celestiais, etc.) aspiran a constituírse en verdades que, tanto para os poderes relixiosos como para os fieis que participan delas, son actos de fe, que non se discuten e que se manteñen fóra do alcance da razón. E máis, a actuación da razón sobre estes símbolos ou ben os invalida ou os converte noutra cousa, en meras tapadeiras estéticas de fins máis utilitarios (o píson xa mencionado que, despois de todo, ten unha función concreta, ou as representacións medievais dos vicios como pornografía solapada). Resulta evidente que un crente non repara na beleza dunha Madonna cos mesmos ollos que un profano. Respecto disto é de salientar, polo que despois se dirá, a sobriedade estética da Reforma protestante, na que o sentimento relixioso ficou ao desnudo e se permitiu o libre gozo da arte profana. Só a música, quizais pola súa abstracción, satisfixo os dous campos.

Se no exposto ata agora non hai engano, creo que podemos facer como segue a historia do noso actual sentimento estético:

Sen necesidade de remontarnos demasiado lonxe dos nosos máis inmediatos precedentes culturais, a Arte foi pasando do servizo á causa relixiosa, durante a teocéntrica Idade Media, e pouco a pouco derivou cara ao campo do profano, xa na Baixa Idade Media, ao paso, iso si, que o patrimonio das verdades ía tamén cedendo ao profano, isto é, á ciencia, unha ciencia perseguida e estigmatizada nun principio ata que a Ilustración e o Positivismo consagraron definitivamente a súa preeminencia. Como proba disto podemos aducir toda a nosa lírica profana dos séculos XIII e XIV e, máis aínda, as cantigas que transgreden a ortodoxia católica ou mesmo o desenganado sirventés de Airas Nunes con respecto ás institucións relixiosas que comeza «Porque no mundo minguou a verdade».

O que sucedeu creo que está claro: o modelo económico estaba cambiando. A configuración teocéntrica da xerarquización feudal, baseada na produción agrícola e na posesión (polas armas ou como fose) da terra, cedeu ao monetarismo, á produción artesanal e preindustrial, ao homocentrismo, xa que foi o individuo e a súa capacidade de traballo o que se constitúe en núcleo do sistema de produción. Con todo isto, as verdades absolutas exógenas ao individuo ficaron obsoletas, o ser humano mira para si mesmo, recupera a pagana (greco-latina) dimensión en que se ve como medida de todas as cousas. A función relixiosa, sobre todo nas áreas protestantes, queda reducida a un mero atavismo que hai que liberar de xugos que impidan o progreso da produción e do capital (ámbito do Profano), fronte a unha Igrexa Católica aferrada á escolástica medieval, ao feudalismo, ao poder incuestionábel do dogma e dos seus depositarios temporais, ao temor de Deus etc. Ou o que é o mesmo, á pervivencia da supremacía do Sagrado. Nesta escolástica formouse o irlandés católico renegado Joyce, máis concretamente na reacción xesuítica que outrora auspiciara a Contrarreforma tridentina.

O destino da Arte neste proceso foi saír da función relixiosa para converterse en mera estética, nun sistema simbólico ou de representación xa totalmente profano, cunha lem-

branza, todo o máis, da súa función sagrada na base ética que, sen dúbida, reside no modelo individual e social propugnado por calquera obra. Nin que dicir ten que, neste proceso, deixou tamén de referirse a ideais, códigos e valores abstractos e pasou a servir directa e completamente ao individuo. Este paso é paulatino, obsérvase desde a Baixa Idade Media, pero vólvese definitivo no século XIX. No Romanticismo, o artista personaliza a subxectividade divina que, tocada pola inspiración (refugallo quizais do Espírito Santo), se institúe en referencia ben dun grupo de amigos e seguidores (cenáculos, saraos), ben dunha colectividade ou dun país, sobre todo se este país manifesta as súas aspiracións de converterse en Estado. Proba disto son os nacionalismos emerxentes, que saben moi ben utilizar a Arte como elemento aglutinador. Véxanse, senón, as óperas de Wagner e Verdi na planificación ideolóxica da Alemaña e Italia, e igualmente outras mostras non tan exitosas nesta altura, como o Abbey Theater irlandés ou, entre nós, todo o noso Rexurdimento desembocado no Rexionalismo e as Irmandades da Fala.

Precisamente nesta altura, fins do século XIX, Joyce-Stephen Dédalus, adolescente sensíbel e inquedo, focaliza na súa persoa todas e cada unha das circunstancias descritas, condición pola que xa el mesmo comeza a sentirse símbolo do seu tempo. Estas circunstancias percíbense así:

Mentres a súa mente estivera perseguindo pantasma intanxibles, ou tirando irresolución de semellante acoso, escoitaba ao redor súa as continuas voces do seu pai e os seus mestres apremiándoo a ser un cabaleiro e un bo católico sobre todas as cousas. Estas voces chegaran a ser nos seus ouvidos palabras ocas. Cando abriaran o ximnasio, escoitara outra voz urxíndoo a ser forte, viril e san, e cando o movemento de rexurdimento nacional comezara a sentirse no colexio aínda outra voz lle pedira que fose fiel ao seu país axudándolle a erguer linguaxe e tradición. No mundo profano, prevíao, habería outra voz mundana convidándoo a reconstruír co seu traballo a derrubada facenda do seu país e, no interim, a voz dos seus camaradas pedíalle que fose boa xente, que encubrise os demais, que intercedese polo seu perdón e que fixera o posible por conseguir días de lecer no colexio. E esta era a barafunda de todas as voces que soaban a oco e o facían deterse sen saber que facer na persecución das pantasma. (p. 84)

En definitiva, á marxe de toda esta barafunda que son as voces do deber, abano articulado pola relixión, a sociedade, a moral, o país, a propagación da especie e da raza, o adolescente encóntrase na súa particular persecución das súas propias pantasma, dos seus propios desexos e inclinacións como artista en proxecto. Estas inclinacións son as que o levan a rebelarse intimamente contra todo o que se espera del e iniciarse na vida adulta en solitario, en individual transgresión a favor do pecado e, de entre todos o maior pecado nas súas circunstancias, o do sexo. O artista adolescente conflúe sen sabelo con outros rebeldes consagrados polo decadentismo finisecular e sublimados na mítica figura de Maldoror. Pero, incapaz de manter moito tempo este alarde de individualidade no medio de todas esas voces, na segunda fase da novela sobrevén o arrepentimento, reacción dunha intensidade análoga á anterior e que o sume nunha fe raiana no misticismo. Consecuentemente prodúcese tamén unha reintegración social tanto na familia como na comunidade escolar xesuítica, de xeito que, tanto a nai como os curas educadores ven nel un excepcional representante da devoción católica e comezan a albergar esperanzas con respecto á vocación sacerdotal de Setephen Dédalus. Isto devolve a Dédalus ao seu país pois, como é ben sabido, o nacionalismo irlandés ten no catolicismo a súa arma diferencial máis indiscutíbel e máis reverenciada, aínda que un importante sector da poboación

se manteña crítico coa conducta da Igrexa e o seu papel no proceso de liberación político. Sen ir máis lonxe o pai de Stephen, mesmo en contra da nai e outros achegados á familia, é un representante deste nacionalismo anticlerical.

Tras estas dúas fases, tese e antítese da súa educación, a solución de Stephen móstrase como unha síntese liberadora. Asumido o valor simbólico do seu apelido, Dédalus, o artífice das asas de cera para o mozo Icaro, encamínase á saída do labirinto, a illa de Eire ou o que é o mesmo, o encorsetamento relixioso e social. Vemos así transformarse a súa fe en sensibilidade estética que, partindo das teorías neoaristotélicas de Santo Tomás de Aquino, das que conserva o método e a intención mística (*integritas, consonantia, claritas*) acada a xa emblematicamente joyciana *epifanía* ou momento de máxima luz na inspiración e comprensión artística. Deste modo dá un paso adiante cara á individualidade e decide levar as súas propias conviccións (non as aprendidas nin os deberes impostos) ata as últimas consecuencias: a liberdade de expresión e independencia de pensamento.

Así parece que toda a novela fose xustificación ou estivese dirixida á seguinte e conclusiva aseveración:

Escoita, Cranly —dixo—. Preguntáchesme o que faría e o que non faría. Direiche o que farei e o que non farei. Non servirei aquilo no que non creo, chámese o meu fogar, a miña patria ou a miña Igrexa; e tentarei expresarme nalgunha maneira de arte ou de vida tan ceibe e tan enteiramente como poida, empregando na miña defensa as armas que me permito usar: silencio, exilio e astucia. (p. 247)

Iso mesmo é o que fai. Joyce consegue expresarse na arte escollida, na literatura, con enteira liberdade e nesta mesma defensa da liberdade consiste a súa inestimábel aportación á liberación tanto temática como formal dos modelos precedentes e o consagra como unha das maiores vangardas literarias do século XX.

Pasemos por tanto a falar do concepto de «vangarda». Tras o definitivo desartellamento do edificio relixioso consumado polo decadentismo, a «vangarda» cumpre o seu cometido de «paso á fronte» na non menos definitiva conversión da arte en materia profana nunha sociedade que cambiou a fe pola razón, o combinado de maxia e relixión pola ciencia, e todo porque tamén a economía da posesión e rudimentaria explotación das propiedades agrícolas evoluiu e se volveu economía de mercado, do diñeiro e o valor de cambio. O binomio maxia e relixión desmémbrase definitivamente nos conceptos profanos de ciencia e estética.

Sen ánimo de excederme en competencias entrando no ámbito da economía, creo que é aí onde hai que procurar un porqué ao triunfo da vangarda, triunfo contradictorio, se nos poñemos a pensar, sobre todo en determinadas linguaxes artísticas en detrimento doutras.

Este movemento, ou movementos, ou clima revolucionario no tocante á produción de obxectos artísticos, constituíu todo un alarde liberador que mesmo na revolución soviética contribuíu, cal brazo armado do espírito, ao maior cambio social rexistrado no século XX. A deglución ou aniquilación do espírito da vangarda baixo o social-realismo, sen entrarmos agora en valoracións, é algo que ben pode corroborar o que a continuación me propoño explicar. E é que, no mundo capitalista, ao contrario, non só se foi con-

solidando o vangardismo, a pesar de que desde os anos vinte xa se escoitan voces críticas (o manifesto *Mais Alá* do noso Manuel Antonio, por exemplo), senón que acabou por establecerse como arte admirada, considerada, subvencionada e, sobre todo comprada polas maiores fortunas.

¿É que non pode facerse isto coa arte tradicional, histórica, non vangardista? Desde logo que si. De feito tamén se fixo na medida en que foi posíbel asignar un valor monetario e revalorizábel á arte do patrimonio histórico. Pero axiña sobresaí o inconveniente de non ter sido ese o seu cometido inicial, xa que o acervo de obras mestras é limitado e a reprodución dos seus cánones estéticos ata a saciedade non faría outra cousa que devalualas e impedir o que o sistema económico impón: a mobilidade e a revalorización. De feito resulta difícil imaxinar, poñamos por caso, as Meninas de subhasta en subhasta, suxeitas aos altibaixos do mercado. E resulta difícil porque esta obra conta cun valor obxectivo, xa que representa algo (volvemos ás correspondencias simbólicas) na nova relixión profana que é a estética, onde os bens culturais do pasado pertencen á sociedade civil igual que antes a terra e todo o que había nela pertencía ao seu propietario.

Era outro código sacralizado en razón do seu desuso. Para o código actual abonda coa situación artística que el mesmo xera. Para empezar, o valor obxectivo ten de converterse en valor subxectivo. Umberto Eco definiu a obra moderna como «obra aberta», é dicir, aquela cuxo significado non vén dado de forma palmaria pola intención do artista, para o cal se vale dunha técnica que apoie esta obxectividade (a princesa, os seus bufóns, o ar, a ambigua perspectiva dos espellos, etc.). A arte vangardista é simplemente «unha proposta» que o receptor ten de actualizar, asumir e fechar. A era do relativismo dá como resultado o relativismo estético, o que quere dicir que o valor dun cadro, independentemente do seu mérito cultural ou técnico, é asignábel en virtude da súa cotización no mercado. Deste xeito a obra compórtase do mesmo xeito que as accións ou os valores do actual sistema financeiro. Así vemos como o sistema capitalista subvenciona e rendibiliza unha arte que nunca ofrecerá problemas á hora da participación estética, baixo a premisa de que mérito, beleza ou fealdade son condicións subxectivas que non impeden, é máis, posibilitan que a arte se convirta nun mero soporte para a libre circulación do diñeiro. A famosa, romántica e idealista actitude da «arte pola arte» substituíuse pola de «arte como investimento».

SOBRE IDENTIDADE NACIONAL

Dixemos que a vangarda potencia así unhas artes (as plásticas) en detrimento doutras (as meramente intelectuais, como a literatura) e a razón hai que procurala nesta mesma descrición. A escrita, os libros onde se crean e recrean ficcións, reflexións e sensacións, a literatura, en definitiva, só se respectou na medida en que se adaptou ao negocio. De aí a industria do best-seller, da literatura de quiosco onde incluso foron parar os clásicos, sempre os mesmos clásicos, como se a testemuña humana do pasado se reducise a uns cantos nomes, relacionados sospeitosamente con estados ou patrias hexemónicas, e, aínda así, trivializados, manidos, reducidos, vulgarizados. A prensa, na súa modalidade de

«espectáculo da realidade», e non me estou a referir só aos «reality shows», senón a toda unha espectacularización debidamente maquillada do que se nos ofrece como realidade e tamén como imaxinario, como substitutivo dos nosos soños, por non falar xa da intencionada desviación das necesidades épicas e líricas de todo colectivo humano cara aos abusivos e circenses panoramas deportivos e musicais.

Ante este panorama resulta difícil encontrar a palabra precisa con que epigrafar a problemática relación entre a arte e a realidade. Identidade nacional, compromiso co país, con un país que, como creadores, tamén nos afanamos en inventar cada día, parecen ser algunhas das posibilidades. Falemos disto, pois, aínda que só sexa por encontrar un obxecto ao que aplicar esta nosa nova fe profana.

Malia todo, a Joyce tamén lle preocupaba o tema. En 1907 tivo oportunidade de comezar unha serie de conferencias sobre Irlanda na Università Popolare de Trieste dicindo: «As nacións, como os individuos, teñen o seu propio ego»,³ incipit que evidentemente serve tanto de xustificante como de descrédito para calquera sublimación feita sobre un país en proceso de liberación e que parece entroncar co final dun artigo anterior, de 1903, no que avesamente utilizara as palabras de Walt Whitman: «As batallas pérdense co mesmo espírito con que se gañan».⁴

Segundo a resolución final adoptada por Stephen Dédalus e reproducida máis arriba, estas consideracións son unha vez máis un acto de sinceridade e poñen de manifesto que o «exilio» non era máis que un intento de fuxida ao ego dun país que enarbola a relixión unida á fe en si mesmo para limitar, á súa vez, o ego intelectual e artístico dos seus fillos máis preclaros entre os que Joyce é consciente de que se conta. Mais só o intento, porque é ben sabido que Joyce nunca consegue escribir practicamente unha páxina sen reflectir unha e outra vez, obsesivamente, as paredes do mesmo labirinto. A pesar da famosa frase con que fecha a cuestión nun feliz momento do *Ulises* («Non podemos cambiar de país, cambiemos de tema.»), literariamente Joyce non logrou saír de Irlanda. E é que hai algo que non ofrece discusión: nin creativamente nin de ningunha outra forma ninguén pode falar ou escribir máis que daquilo que coñece.

O propio Joyce, nun escrito de 1904,⁵ baseándose na definición que da teoría aristotélica dá Santo Tomás, define o acto de apreensión estética en dúas fases: a *cognición* e a *reconición*. O resultado da adecuación completa deste proceso sería a *satisfacción* á que o noso autor concede a maior importancia na consecución dunha obra. Sen saírmos, pois, deste código joyceano, vexamos como está aquí implícito o tema da identidade nacional elaborando algo así como uns apuntamentos para unha teoría do *exótico* e do *familiar*.

Toda mensaxe estética tende a mostrarnos algo que, de non ser por ela, non coñeceríamos. A mensaxe estética ten, por tanto, en principio a función informativa de transmitirmos algo novo procurando sorprendernos e, ademais, somos conscientes de que esta sorpresa é o mecanismo inequívoco de que se serve a arte para captar e asegurar a nosa

³ Joyce, James, *Escritos críticos*, Alianza Editorial, Madrid 1983, p. 202.

⁴ *Escritos críticos*, p. 133.

⁵ *Escritos críticos*, p. 188.

atención. Agora ben, se non queremos perdernos, neste acto de cognición, por empregar o termo joyceano, a propia mensaxe debe comportar algo de recoñecíbel, o que el mesmo chama «recoñición», pois do contrario seríamos incapaces de descodificar a mensaxe, de entendela e asimilala como incremento do noso acervo cultural. Así temos por un lado que se nos ofrece o exótico, o estraño, o que non sabemos e agora vimos a saber, e, do outro, o familiar que nos permite comprender o anterior, servíndose de analoxías con significados coñecidos que, á súa vez, ensanchamos gracias á nova aportación. Hai, por tanto, unha estimábel parte de familiaridade que non se remite só á nosa experiencia individual, senón á colectiva, presente e histórica, a da colectividade á que pertencemos queiramos ou non, á que queiramos ou non procuramos pertencer aínda que só sexa por revalidación ou contraste. Aquí temos de novo o totem, mencionado ao comezo destas páxinas, volvemos á experiencia colectiva, orixe máxico-relixiosa da estética que nos devolve a unidade coa nosa estirpe e tamén co resto da nosa familia humana.

Entón, se é verdade que estes dous elementos son necesarios, o cognoscíbel e o recoñecíbel, o exótico e o familiar, no permanente equilibrio dialéctico entre elas creo que reside tanto a eficacia estética como os ineludíbeis sinais de identidade nacional. Na arte, a carón do marabilloso, excepcional, ignoto e novidoso, sempre estará, para que resulte intelixíbel e non crie o calo do absurdo, o tributo do familiar, entendendo que esta raigame non é opcional. Esta inevitabilidade está ben demostrada na omnipresencia irlandesa e dublinesa de Joyce, por máis que o seu denodado distanciamento crítico lle valse, quizais, de xenial procedemento para acadar un paradóxico equilibrio. E entre nós tamén cabe preguntarnos que fórmulas estéticas desenvolveron, por exemplo, o solidario desde fóra que foi Blanco Amor fronte a Cunqueiro, o esteticista insolidario pero permanente viciño noso.

Chegados a este punto volve, indisolubelmente ligado a este tema, a tan traída e levada cuestión do compromiso. Vexamos como o enfoca Joyce. Tanto el como Stephen Dédaalus comprenden e senten ternura polo compromiso coa causa irlandesa, pero así mesmo non pode evitar o arruallo e o sarcasmo. No *Retrato...* fálanos con agarimo dun tal Davit, feniano, irlandés-parlante, benintencionado, do que se nos di: «Stephen soía chamarlle parrulo doméstico» (p. 100). Así mesmo no *Ulises* retrata un feniano vestido de home das cavernas enchéndose de cervexa. Non o pode evitar: parécelle nobre, pero antiestético.

Tanto no seu caso como entre nós o código urbano está a ser ferozmente anti-rural aínda que aí, na base campesiña da terra, radiquen os máis emblemáticos sinais de identidade que todo proceso político liberador utilizou e utiliza como arma ocasional. E é que, efectivamente, a realidade dun país, independentemente dese proceso de liberación, sempre manterá esa tensión entre as súas partes constitutivas, e esta tensión é a que verdadeiramente o fornecerá de elementos xenuíños tanto históricos como artísticos dentro do contexto xeral. Xa desde a propia fundación da nosa moderna literatura, a propósito de *Cantares Gallegos*, Rosalía de Castro alude ao feito de que foran escritos «no doce dialecto do país» pero non por tratar temas da terra nin por ir dirixidos a xentes que tardarían moito en poder deles e que só indirectamente son a causa deles.⁶

⁶ Vid. Castro, Rosalía de «Dúas palabras d'autora» en *Follas Novas. Obras completas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1968, p. 413.

Con isto xa temos definido o factor que ninguén discute (ou non pode discutir) de identidade, a lingua. Pero aínda que pareza unha obviedade, non o é tanto, e menos nos tempos que corren. Volvamos ao proceso de cognición e recoñecemento definido por Joyce a que antes aludiamos. Calquera autor, desde Valle Inclán ata Torrente, que puideron utilizar tematicamente a nosa identidade traspasada a outra lingua ou a outra cultura (ao español nestes dous casos) fixérono invertindo o proceso referido, ocasionando unha natural estrañación. Esta estrañación procede de utilizaren o familiar, o que nós sentimos como familiar no proceso de recoñecemento, e asignárenlle unha función de cognición, é dicir, como elemento exótico (¿ou non son exóticas as *Comedias Bárbaras* expresadas en castizo mesetario?) inseridas como algo novo na cultura en cuxa lingua se expresan. Por iso, e descontando xa a obviedade da lingua utilizada segundo sexa a nosa ou a dos outros, nas nosas mensaxes estéticas este desfase funcional sempre será a máis segura garantía de que a identidade está só do noso lado e non de ambos, o lado que vén definido non polo tema ou o ambiente senón polos medios de expresión con que somos capaces de familiarizar o descoñecido e transformar o que non é familiar, tendo en conta que os medios de expresión non son unicamente a lingua, senón a imaxe de nós mesmos, un complexo entramado de soño e realidade con que nos enfrentamos á inconclusa tarefa de facernos un sitio no mundo.