GRIAL

132

OUTUBRO, NOVEMBRO, DECEMBRO

TOMO XXXIV / 1996

EULOXIO R. RUIBAL:
A tradición popular en *Os vellos non deben de namorarse.*

ANTÓN RISCO:
Historia dunha máscara ou á procura do referente perdido.

CRISTINA BLANCO OUTÓN:
"Carcassonne" de William Faulkner: a soidade do artista como necesidade estética

TERESA LÓPEZ:
¿Nas orixes do neotrobadorismo? Notas sobre o "Canto do vigía" de Eduardo Pondal.

XOSÉ ARMAS CASTRO / ANSELMO LÓPEZ CARREIRA:
Entrevista a Georges Duby.

XOAQUÍN FERNÁNDEZ LEICEAGA:
Galicia na encrucillada autonómica: unha proposta de modelo de financiamento.

EUGENIO DEL RÍO:
Acerca da oposición entre o pensamento ilustrado e o filosofar posmoderno.

XULIO RÍOS:
Poder local e cooperación internacional.

GRIAL

132

OUTUBRO, NOVEMBRO, DECEMBRO

TOMO XXXIV / 1996

Director:
CARLOS CASARES
Subdirector:
XAVIER CASTRO
Secretario de Redacción:
XOSÉ MANUEL SOUTULLO
Consello de Redacción:
XAN BOUZADA, CARLOS X. FERNÁNDEZ,
GUSTAVO ADOLFO GARRIDO, MODESTO LÓPEZ BOUZAS,
HENRIQUE MONTEAGUDO ROMERO,
MANUEL RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, DAMIÁN VILLALAÍN
Deseño: M. JANEIRO
EDITORIAL GALAXIA, S. A.
Redacción, subscrición e distribución:
Reconquista, 1. 36201 VIGO. Telfs.: 43 21 00 - 43 32 38. Fax: 22 32 05
E-mail: alba@galaxia.es
Imprime: OBRADOIRO GRÁFICO, S. L., Avda. Rebullón, 49 - MOS

ISSN: 0017-4181 / DEPÓSITO LEGAL: VG-99-1963

Esta revista é membro de ARCE (Asociación de Revistas Culturales de España).

453 EULOXIO R. RUIBAL: A tradición popular en *Os vellos non deben de namorarse.*

473 ANTÓN RISCO: Historia dunha máscara ou á procura do referente perdido.

483 CRISTINA BLANCO OUTÓN: "Carcassonne" de William Faulkner: a soidade do artista como necesidade estética.

491 TERESA LÓPEZ: ¿Nas orixes do neotrobadorismo? Notas sobre o "Canto do vigía" de Eduardo Pondal.

503 XOSÉ ARMAS CASTRO / ANSELMO LÓPEZ CARREIRA: Entrevista a Georges Duby.

513 XOAQUÍN FERNÁNDEZ LEICEAGA: Galicia na encrucillada autonómica: unha proposta de modelo de financiamento.

527 EUGENIO DEL RÍO: Acerca da oposición entre o pensamento ilustrado e o filosofar posmoderno.

537 XULIO RÍOS: Poder local e cooperación internacional.

553 LIBROS:

DOLORES VILAVEDRA, HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, NOEMÍ PAZÓ, SERAFÍN ALONSO PINTOS, XOSÉ M. ANDRADE CERNADAS, MANUELA PALACIOS.

567 A CULTURA NO MUNDO:

FEDERICO ANILLADA.

569 ÍNDICE DE COLABORADORES.

571 ÍNDICE DO TOMO XXXIV

A tradición popular en *Os vellos non deben de namorarse*

Euloxio R. Ruibal

I. INTRODUCCIÓN

Nada máis lóxico que o teatro dun país como Galicia, cunha grande riqueza folclórica, se nutra do seu patrimonio tradicional. Foron os compoñentes do grupo Nós os que xa con certo rigor comezaron os estudios etnográficos e a súa incorporación á literatura; tiveron como continuadores os da seguinte xeración, a do 25 ou do Seminario de Estudios Galegos, cos que colaboraron estreitamente. A obra dramática da época Nós supón un importante avance de cara á consecución dun teatro galego contemporáneo, superador do realismo costumista ou enxebrista, no que a reivindicación da cultura e a lingua galegas irá acompañada do resultado dos estudios sobre folclore levados a cabo por Vicente Risco, López Cuevillas ou Otero Pedrayo. Moi áxiña chamaron a atención sobre a abundancia de elementos pre- ou parateatrais existentes na cultura popular. En diversas publicacións, estes e outros investigadores máis novos, como Bouza Brey, Filgueira Valverde, Xaquín Lorenzo ou Fraguas, deron a coñecer sermóns, diálogos ou farsas de tipo carnavalesco[1]. Para Xosé María Paz Gago, que inaugurou oportuna e acertadamente os estudios sobre a presencia do folclore no noso *corpus* dramático, os elementos tradicionais "constitúen un factor esencial da literatura galega"[2].

Castelao, durante a súa estancia en París no ano 1921, logo de presenciar no teatro Fémina o espectáculo *La chauve-souris* da compañía

1. Paz Gago, Xosé María. "Tradición e folklore no teatro galego contemporáneo (A lenda da morte)", *Boletín galego de literatura* 11, Santiago de Compostela, 1994, pp. 37-52.
2. *Ibidem*, p. 37.

moscovita Nikita Balief, cismou nun "teatro de arte" para Galicia similar ó ruso, xa que do "noso folk-lore sairán cousas a moreas"[3]. Máis tarde compartiu e desenvolveu con Otero Pedrayo a idea, unha especie de espectáculo global (arela wagneriana dos simbolistas) que utilizase a "estilización de todo: parola, mímica, música, pintura, danzas"[4].

1. *Popularismo e nacionalismo*

Non só como nacionalista convencido e militante, senón tamén como persoa e artista, Castelao estaba plenamente identificado coa súa terra, as súas xentes e a súa cultura. Como indica Del Riego, a súa formación "tenía más raíces populares que la que singularizaba" ós restantes membros da súa xeración, e vivía en "contacto directo con el pueblo, del que extraía la sustancia para su arte"[5]. A utilización, pois, de elementos populares, elevándoos á categoría artística, débese tanto ó seu interese por remarcar e dignificar os aspectos diferenciais da súa comunidade, como a de conectar mellor coas clases baixas e avogar pola desaparición das inxustizas sociais. A este respecto, son moi esclarecedoras as seguintes palabras, indicativas da importancia de todo isto na súa estética:

> Eu son un home que agarda un retorno do Arte ó esprito do pobo para tomar pulo e renovarse, porque certamente o instinto popular é a única reserva con que conta a arte para non morrer de Cencia e para que volva cumplir a súa función social[6].

Sen dúbida, a única obra dramática de Castelao, *Os vellos non deben de namorarse*, estreada en 1941, en Bos Aires, pola Compañía Maruja Villanueva, e publicada 12 anos máis tarde en Galicia[7], foi escrita seguindo estas premisas. Componse de tres lances, cun prólogo e un epílogo, e ofrece de forma paralela e independente as historias de tres vellos namorados de mulleres novas, ou, mellor aínda, tres variantes da mesma historia. No primeiro acto (ou lance, como o denomina o autor), o boticario Saturio envelénase ó non poder conseguir o amor de Lela, "moza requentada na súa propia malicia" (p.12). No

3. Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel. *Diario 1921*. Deputación Provincial de Pontevedra, Vigo, 1986, pp. 56-57.

4. *Ibidem*, p. 57

5. Fernández del Riego, Francisco. "Castelao y la cultura gallega de entreguerras", *Anthropos* 65, Barcelona, 1986, p. 45.

6. Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel. "A miña idea da arte e da literatura", prólogo a Álvarez Limeses, Xerardo. *Antre dous séculos*. Pontevedra, 1934.

7. Citamos por Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel. *Os vellos non deben de namorarse*. Editorial Galaxia, Vigo, 1968 (2ª ed.).

segundo, é un fidalgo alcohólico e vido a menos o que se mata coa bebida, mentres a moza, Micaela, "rapaza parafuseira, de touciños duros" (p. 50) que lle cambia bicos por fincas, se divirte cun "malandro cazador de lebres corridas". Un labrador rico, que logra casar con Pimpinela ("rapaza bonita que tolea cos panos de coores", p. 76) e morre de impotencia, completa o trío de namorados serodios.

2. *O tema*

O asunto do vello namorado, con abondosos antecedentes literarios (Cervantes, Gil Vicente, Moratín, Valle-Inclán...), ten aquí un tratamento traxicómico e satírico: son obxecto de burla os que se namoran a destempo; en realidade, están cortexando a morte, o verdadeiro tema da obra, como xa advertiu Estelle Irizarry[8]. Unha vez máis, Eros e Tánatos interrelacionados, empuxados por Pluto, sen que Baco resulte de todo alleo, como acontece no segundo lance. A ambivalencia de Eros, que leva á dita pero tamén á desgracia, presente na doutrina freudiana, acada aquí feliz plasmación. "Comenzar a amar es empezar a morir"[9], afirma Carlos Gurméndez, para quen os amores serodios "Suelen nacer de la melancolía de un pasado insatisfecho y el deseo de disfrutar lo que no ha vivido plenamente"[10]. É algo, desde logo, que se advirte de maneira clara na obra que comentamos. O eminente filósofo madrileño vén corroborar as intuicións de Castelao. Os tres vellos entusiásmanse co amor (libidinoso), nunha especie de "vuelta atrás, al pasado como futuro", volven a "sentir el amor juvenil [...] y se entrega(n) con frenesí dionisíaco que lo(s) puede llevar a la destrucción de sí mismo(s)"[11].

No prólogo da farsa, o autor di que, aínda que pretende demostrar que os vellos non deben de namorarse, como reza o título, non se trata dunha obra de tese. Non hai dúbida de que nisto se contradí, e ata se amosa moralista, como xa apreciou Carballo Calero[12]. Castelao non se atreveu a ir en contra da moral tradicional ou, en todo caso, coincidía con ela. Se no aspecto formal foi innovador, tematicamente manifestouse do máis convencional. Os amores de vellos con mozas (ou de vellas con mozos) nunca estiveron ben vistos na sociedade galega, moi conservadora, a pesar de certa tolerancia sexual. Os matrimonios entre noivos de idade desproporcionada figuran en lugar destacado entre os desaprobados socialmente

8. Irizarry, Estelle. *Escritores-pintores españoles del siglo XX.* Edicións do Castro, Sada-A Coruña, 1990, p. 247.

9. Gurméndez, Carlos. *Estudios sobre el amor.* Anthropos, Barcelona, 1994 (2ª ed.).

10. Gurméndez, Carlos. *La melancolía.* Espasa Calpe, Madrid, 1994 (2ª ed.).

11. *Ibidem.*

12. Carballo Calero, Ricardo. "Aspectos de *Os vellos en deben de namorarse*", *Grial* Vigo, 47, 1975, pp. 24-25.

(de vellos, de viúvos, entre deficientes...)[13]. No uso de motivos pertencentes á tradición popular para a elaboración da peza, Castelao comezou, polo tanto, consciente ou inconscientemente, polo enfoque temático.

A elección dun subxénero dramático, a farsa, máis preto da sensibilidade da xente do común, obedece seguramentre a un criterio de tipo popularista, así mesmo utilizado para a escolla dos personaxes, tirados da tipoloxía popular, e caracterizados na súa maioría de maneira negativa, como xa advertiu Manuel F. Vieites[14].

II. FEITIZOS DE NAMORAR. PARRAFEO. CASAMENTO

Nada máis principiar a obra, o Boticario, que cortexa a Lela, dille picaramente que calquera día lle dá un "feitizo de namorar" (p.13). Nas seguintes contrarréplicas insiste teimosamente no mesmo, aínda que con diferente denominación ("bebedizo"), ou cambiando a outros productos semellantes ("polvos seguidores", "píldoras de malicia"), pero "máis ardentes" (p. 14). Os procedementos máxico-religiosos eran frecuentes entre as rapazas para conseguir namorado. Acudían a certas romarías, daban voltas arredor de lavadoiros ou practicaban parecidos ritos, acompañados de rezos[15]. Pero para lograr o amor de alguén en concreto recorríase a feitizos, que moitas veces consistían en productos naturais (goza de especial fama a "herba de namorar" de Santo Andrés de Teixido) ou preparados que necesariamente había que dar de beber a quen se pretendía e que soían conter algún ingrediente propio da persoa (muller, xeralmente) que tentaba "conquistar" con ese método. Raspaduras de unllas ou sangue menstrual[16] constituían algúns dos máis usados, ningún dos dous, por certo, mencionado en *La Celestina*, extraordinario precedente literario do que nela se lle di "para se querer bien", ou sexa, a *philocaptio* latina[17]. Nos últimos anos, a proliferación de bruxas, magas ou feiticeiras é ben indicativa dunha reavivación destas e outras prácticas semellantes, mesmo nos medios de comunicación, onde moitas se anuncian; descoñecemos se a composición das beberaxes é a mesma ou xa se "actualizou", como é de supor.

13. Lisón Tolosana, Carmelo. *Antropología social de España.* Madrid, 1971, p. 274.

14. Vieites, Manuel. *Unha lectura de... Os vellos non deben de namorarse.* Edicións Xerais, Vigo, 1996, p. 42.

15. Taboada Chivite, Xesús. *Etnografía galega.* Editorial Galaxia, Vigo, 1972, p. 31.

16. *Ibidem,* p. 28. Taboada sinala que a menstruación ten na mentalidade arcaica carácter máxico e que nos procesos da Inquisición se refiren feitizos preparados con ela.

17. Rojas, Fernando de. *La Celestina.* Castalia, Madrid, 1993, pp. 245-247. Ademais de "otras mill cosas", a extensa relación que fai Pármeno inclúe: "huessos de coraçon de ciervo, lengua de bívora, cabeças de codornizes, sesos de asno, tela de cavallo, mantillo de niño, hava morisca, guija, marina, soga de ahorcado, flor de yedra, espina de ereizo, pie de texón..."

Na peza teatral de Castelao, é un home, de profesión boticario, o que fala de recorrer a unha práctica de tipo máxico para lograr os seus propósitos amorosos, aínda que máis tarde lle diga á Morte que se trata de mentiras inventadas en tempos das bruxas. Pero non por iso, por tratarse dunha persoa de ciencia e prestixio, deixa de adquirir ó mesmo tempo un matiz degradante. O autor, ademais de imprimirlle á escena un ton escurantista, anticipa a clase de morte que agarda ó protagonista; o preparado que este acabará compoñendo é xusto o solimán co que se suicida. O feitizo de amor convértese en feitizo de morte: velaí o núcleo temático sintetizado metonimicamente. A cruel ironía do destino fai que o especialista en preparar productos para curar prepare un para causar a morte, a súa propia morte.

Toda esta primeira escena vén a ser en realidade un parrafeo, pero que aquí ten lugar nos eidos do home, a botica, a onde acode a moza a mercar xarope. Posúe evidentes características do moceo, non desprovistas de humor, isto é, loita verbal entre os dous sexos, con mestura de desafío e xogo galante[18].

Gardan tamén semellanzas co parrandeo, aínda que non tan clara, as visitas dos outros dous vellos ás respectivas rapazas. O señor Fuco aproveita para agasallar a Pimpinela con cortes de chambras e panos de cores. É a súa maneira de facerlle as beiras, de impresionala. O feito de cubrila de alegre colorido ("pra que sexas a fror da romería", p. 86) denota toda unha promesa dun ditoso futuro. De casar con el, a moza fuxirá da escura e triste miseria, simbolizada polo "fondo negro e chan negro" (p. 77), que limita o espacio en que ten lugar a escena, e co que contrastan vivamente as rechamantes e finas teas e panos, reforzados pola oportuna metáfora.

O contraste prodúcese así mesmo co humilde "pano con dous corazóns atravesados" (p. 82) que lle deixara pouco antes o seu mozo, tal como se adoitaba facer[19]. Esta prenda acada especial importancia dramática debido á súa carga simbólica. Non en van, esta parella é a única de toda a obra na que se aprecia verdadeiro sentimento amoroso.

A unión do vello señor Fuco con Pimpinela, por outra parte, vén a ser de feito un casamento "de trato", frecuente na Galicia dos nosos devanceiros e motivo de grande tradición teatral (especialmente, no Barroco español). A moza vese forzada a casar polos seus pais, que tamén, en certa maneira, fan aquí o rol de intermediarios ou alcaiotes, máis coñecidos como *chufóns* ou *picantes*, ó cantaren as excelencias materiais do ancián pretendente.

18. Mariño Ferro, Xosé Ramón. *Cultura Popular.* Museo do Pobo Galego, Santiago de Compostela, 1985, pp. 102.

19. Risco, Vicente. "Etnografía: cultura espiritual", en Otero Pedrayo, Ramón. *Historia de Galiza.* Akal, Madrid, 1979, p. 559.

Dadas as características desta voda, desaprobada socialmente, é de supor, pois nada se indica, que non fixeran as amoestacións de costume. Os que si fan anuncio público ("O domingo que ven botamos as primeiras monicións", p. 29) son Lela e mais o carabineiro, que nin así deixan de andar na boca das xentes pola súa conducta licenciosa. Das críticas e murmuracións ó comportamento dos outros para preservar as normas morais de convivencia[20] dá boa conta Castelao nesta peza (pp. 32, 56, 64, 68, 82, 87), na que os personaxes centrais andan sempre preocupados polas "faladurías" da "xente ruín". O autor incluso lles asigna esa primordial función ós coros de mulleres do primeiro e terceiro lance, a xulgar pola definición que delas fai no "dramatis personae": "Dez bocas con alferrón" (p. 12), "Dez almas chuchadas pola marmuración" (p. 76).

A repercusión social das relacións interpersoais, por outra parte, sinalouna moi atinadamente Manuel F. Vieites, para quen os "conflictos individuais teñen un trasfondo social evidente, que percorre toda a obra"[21].

III. CANCIÓNS. SERENATA. BAILE

O canto e o baile ocupan un lugar destacado no texto de Castelao, repartidos entre os tres lances: unha serenata no primeiro, unha canción e unha muiñeira no segundo, e varias coplas no terceiro. Na segunda escena do primeiro acto, o boticario Saturio rememora os seus anos de tunante en Santiago, colle unha guitarra e comeza a asubiar unha "cántiga de estudantes". A continuación, xorden por detrás do mostrador varios personaxes idénticos a el; é dicir, multiplícase, para formar un coro que rompe a cantar "a vella cántiga":

Están as nubes chorando
por un amor que morreu,
están as rúas molladas
de tanto como choveu (p. 19).

Aínda que non se pode dicir que as serenatas estudiantís pertenzan ó ámbito do que coñecemos como folclore, cremos que así se debería considerar a esta, tanto pola letra como pola música que evoca. Vén a ser a reelaboración dunha canción tradicional, con claras e tópicas alusións á situación dramática, como é habitual neste tipo de recursos; ó amor (frustrado) do boticario por Lela, dun característico sentimentalismo "romántico", moi do gusto da xente do común, que tingue de afectación as pretensións de Saturio. A terceira estrofa é do máis ilustrativa a este respecto:

20. Mariño Ferro. *Op. cit.*, p. 111.

Non me deixes
e ten compasión de min.
Sen tí non podo,
sen tí non podo vivir (p. 19).

A imbricación do canto co tema tal vez resulte excesiva e demasiado directa, aínda que os efectos quedan atenuados debido á convencionalidade que transpira. A letra remata coa petición á amada de que lle dea "vida co teu doce amor".

Na segunda historia, o amante de Micaela, o Portugués, expresa gozoso o seu próximo enlace con ela por medio dunha canción de corte totalmente popular, formada por dúas estrofas; a cerimonia, por certo, logo non se leva a cabo. Unha "muiñeira de pandeiros", cantada por mozos e mozas, e bailada por espantallos xigantes, pecha a seguinte e derradeira escena do acto. Ambas cantigas son tamén moi populares, con mínimas adaptacións e sutís alusións temáticas. Igualmente, na terceira parte son as dúas últimas escenas as que presentan cancións. Na penúltima, o ex mozo de Pimpinela, doído pola voda desta co vello, remarca satiricamente con varias coplas o erro dela e a impotencia do flamante marido; nunha incluso chega ó escarnio de agoirar a vindeira viuvez da rapaza e a súa dispoñibilidade nese suposto para casar con ela. Era costume que esta clase de matrimonios inusitados aturasen durante nove noites as chocalladas (serenatas ridiculizadoras e burlescas a base de chocas, potas, caldeiros, etc.) da mocidade masculina do lugar[21]. As coplas do mozo cumpren na farsa de Castelao esa función, ademais de facer medrar a tensión dramática. Sen embargo, no cantar con que acaba o terceiro lance, interpretado por un coro de mulleres, acentúase a soidade da xove viúva ó referir o amor murcho do mozo motivado pola perda da pureza (física e moral) de Pimpinela, en contraste coa consecución de riqueza material:

Tes chambras de raso, panos e refaixos,
tes medias de seda, tes zapatos baixos;
pero xa non tes o que tanto valía,
a mirada limpa que eu tanto quería (p. 96-97).

A estructura simétrica da peza, que xa apreciou Manuel Rabanal[23], posúe, en certo modo, relación co paralelismo da poesía galaico-portuguesa e que perdurou na canción popular.

21. Vieites, Manuel. *Op. cit.*, p. 44.
22. Mariño Ferro. *Op. cit.*, p. 105.
23. Rabanal, Manuel. "Estructura simétrica de *Os vellos non deben de namorarse*", *La Noche* 24. Santiago de Compostela, 1961.

IV. A MORTE

Como xa temos dito, o verdadeiro tema da obra xira en torno á morte, omnipresente, non só porque se producen os tres falecementos dos vellos en escena, aparece personificada en dous lances ou hai dous retratos de defuntos parlantes, senón tamén por diversos símbolos e ritos, e emprego do léxico (o vocábulo morte, sinónimos e antónimos, derivados e palabras relacionadas). Para abundar máis, o epílogo desenvólvese nun camposanto, onde os tres protagonistas masculinos aparecen convertidos en esqueletos. No mundo rural galego, tal como di Marcial Gondar, prodúcese un diálogo entre a natureza e o home. Cando se aveciña algunha desgracia, polo tanto, sempre hai un aviso, algo premonitorio que a anticipa. A atmosfera creada pola profusión de agoiros, segundo o referido antropólogo, consegue que a posibilidade da morte estea adoito presente na vida cotiá[24].

1. *Avisos e premonicións*

A don Saturio é a propia Morte, disfrazada de vello mendigo, quen o avisa de maneira moi clara: "... non se esquenza de que os vellos que se namoran das mozas buscan a morte"(p. 26). O boticario, curiosamente, parece non decatarse, e na segunda visita que recibe do falso esmoleiro, estando xa morto, incluso o nega; a Morte, como consecuencia, lémbrallo: "Aviseite a tempo" (p. 37). As mulleres, pola contra, teñen ó mendigo por un agoiro, pois, cando el aparece, "sempre morre algún veciño" (p. 34). A morte mesma é a que avisa tamén ó fidalgo alcólico; preséntaselle en forma de sapo, unha máscara dese domingo de carnaval que o "axuda" a morrer e que funciona como símbolo evidente da señora da man fría, en expresión de Bécquer. Debido xa á inminencia da mesma, máis que avisalo, anúnciallo: "Vas a morrer cos zocos postos, meu vello. Acabóuseche a corda" (p. 71). O que si recibe con tempo o aviso e así o comprende, quizais porque antes tivera xa un presaxio, é o labrador rico. "Avisoume a morte, ¿sabendes? Ela mesma" (p. 89), refírelles ás mulleres antes de contarlles como o acompañou unha pantasma e as palabras que lle dixo. Un corvo, a súa propia figura e unha man de defunto completan a serie de avisos, unha maneira de negar a intervención do azar na vida humana.

24. Gondar Portasany, Marcial. *A morte*. Museo do Pobo Galego, Santiago, 1987, p. 29.

2. *Antecedentes. A morte en si mesma e o seu culto. A morte como personaxe*

A morte, personaxe teatral por excelencia, tivo protagonismo en numerosas ocasións ó longo da historia da arte dramática, pero moi especialmente no medievo e na obra dos simbolistas. O poder igualitario da morte (*Io so la muerte, çierta a todas criaturas*) era enfatizado nas macabras danzas da morte, co personaxe central da señora da gadaña, ás que todos *syn escusaçión* eran chamados a bailar, desde o Papa ó máis humilde dos humanos, pasando polo rei, o bispo, o mercader, o monxe ou o labrador. A obsesión pola morte caracteriza o movemento simbolista, que tan ben coñecían os homes do grupo Nós. Loxicamente, estes precedentes tiveron que pesar en Castelao á hora da elaboración da súa farsa, ós que debeu ser enormemente receptivo, dado o seu interese por todo o macabro, cousa que se advirte tanto na súa obra gráfica como na literaria (*Un ollo de vidro. Memorias dun esquelete*, especialmente).

Os tres vellos castelaoianos morren á vista do público, nunhas escenas de marcado simbolismo, que contrastan coas restantes, realistas e popularistas, todas elas salferidas de elementos expresionistas. Para maior exactitude, habería que dicir que o boticario don Saturio morreu un intre antes de comezar a escena. A Morte personificada visítao a primeira vez para avisalo e, a segunda, unha vez morto, para "recibilo". Ó meu modo de ver, este poderoso personaxe trátase en realidade do *alter ego* do boticario[25] —quen xa se multiplicara—, que tenta convencelo para que se suicide. O autor teatraliza de forma espléndida ese momento no que o personaxe (no canto de monologar) dialoga consigo mesmo para autoconvencerse da necesidade de darse morte pola propia man, de envelenarse cun composto da súa botica, o solimán, "resolio de mel, tan doce que poida deixar a vida sen sentir" (p. 25). Este desdobramento é unha forma moi expresiva de amosar a morte que o personaxe incuba no seu interior por namorarse de vello, e de representar a dialéctica que se establece entre o eu e o "outro" (sartreano) que todos levamos dentro, entre a vida e a morte ou, se se prefire, entre Éros e Tánatos.

Do mesmo xeito, prodúcese palmar desdobramento na terceira xornada, cando o vello labrador esgana a un boneco non só idéntico a el, senón cunha careta igual á súa, nunha escena muda, que espía momentaneamente a Morte pola fiestra. O xogo de máscaras chega ó seu clímax cando o vello, logo de dar morte ó boneco e metelo na cama, vírase cara

25. Xa o advertiu Díaz Pinheiro, Maria J. *Guía de lectura de Os vellos non deben de namorarse*. Edicións do Cumio, Vilaboa-Pontevedra, 1992, p. 42.

ó público, retira a máscara e aparece "demudado de Morte, véndoselle a caaveira que tiña debaixo da careta de vello" (p. 94). Posiblemente, Castelao utilizou un procedemento moi querido dos simbolistas para teatralizar enfaticamente o tránsito á outra vida dos dous protagonistas, e que tal vez lle chegou a través dos *folk-dramas* irlandeses[26].

Pero na morte de don Ramón, o fidalgo vello, hai así mesmo certo desdobramento, aínda que moi diferente. O autor asáñase de tal maneira co nobre que non pode buscarlle fin máis aldraxante: a consecuencia do alcol, cae véncido enriba do esterco, tal como se indica no prólogo[27]. O aspecto grotesco queda acentuado aínda máis ó expirar en presencia dun sapo repulsivo, símbolo da morte, precisamente un domingo de carnaval no que fora obxecto de escarnios por parte de dúas máscaras, unha porca e mais un demo, en presencia do coro de dez mulleres que escachan a gargalladas. É o sapo quen lle axuda a "entregar a alma", expresión popular de tipo relixioso que Castelao representa aquí visualmente para amosar o óbito por medio do desgaxamento (ou desdobre) da dualidade corpo-alma, ó que antes faciamos referencia. Tal como se indica na acotación, da boca do personaxe sae unha luciña que foxe polo chan, mentres o sapo a segue, dando choutos de alegría. Alegría que se prolonga e potencia a continuación co canto e baile da muiñeira dos espantallos, con que finaliza o acto. Do culto ás ánimas, moi arraigado en Galicia, son boa mostra as representacións dos numerosos e populares petos (pequenos monumentos de madeira ou granito provistos de boeta e retablo con imaxes de almas queimándose no purgatorio) existentes en moitas encrucilladas de Galicia, cos que a parroquia do aquén lembra a parroquia do alén. As almas, polo demais, poden aparecerse ós vivos en forma de luciñas ou de animais, en especial cando a morte foi violenta[28]. O vello do terceiro lance fai mención expresa ás almas en pena (p. 90), pero a quen se lle aparecen é ó do segundo, don Ramón. Castelao dramatiza sabiamente a censura que ó fidalgo lle fan os espíritos dos seus defuntos pais, desde os retratos pendurados da parede, por andar a desbaldir os bens herdados. Se ben a aparición alucinatoria non corresponde á forma tradicional, o feito en si pertence claramente ó

26. Como indica Carballo Calero (*op. cit.*, p. 11), os homes de Nós interesábanse moito polos autores irlandeses a causa do común nacionalismo e celtismo. Na súa revista, entre outras cousas, publicouse a peza *Cathleen ni Houlilan* de Yeats e algún capítulo do *Ulysses* de Joyce.

27. Castelao defendeu sempre o traspaso da propiedade plena das terras ó campesiñado, receptor implícito da súa obra dramática, co que se identifica plenamente; de aí o seu asañamento co fidalgo que trocaba leiras por bicos. Téñase en conta que a redención dos foros non se produciu ata mediada a década dos vinte.

O tema da recepción, por outra parte, interesa cada vez máis ós estudiosos da arte e da literatura, en especial a partir da "estética recepcional" da Escola de Constanza (Jauss, Iser, etc.).

28. Mariño Ferro. *Op. cit.*, p. 123.

conxunto de crenzas do común da nosa xente. As almas en pena, máis propiamente, son as que se aparecen ós seres vivos co fin de pedirlles algo que precisan para abandonar de contado o purgatorio[29]. A procesión nocturna da Santa Compaña (Hoste, Estadea, etc.), ou sexa, un vivo que anda cos mortos, que non aparece nesta obra, nin sequera referencialmente, ten abondosa representación na nosa literatura. No imaxinario popular galego, a morte considérase unha viaxe, polo que non é de estrañar que os vivos poidan visitar ós mortos ou os mortos ós vivos, que é o máis frecuente. A ánima que acode en peregrinación a Santo Andrés de Teixido ("a onde que vai de morto quen non foi de vivo") acompaña ós romeiros durante a viaxe, e mesmo "ocupa" un asento no autocar, que os familiares pagaron por ela. Hai, pois, fluída e constante intercomunicación entre os dous mundos.

3. *O pranto*

Na actualidade, en que a cultura urbana trata de ocultar todo o relacionado coa morte, o pranto constitúe quizais o rito funerario máis sorprendente. De forte implantación na Península Ibérica, tivo especial auxe no medievo e, a pesar da prohibición da Igrexa, este rito xentílico perdurou nalgúns lugares ata ben entrado o presente século[30]. O canto popular ou endecha con que se acompañaban os choros, berros e laios non tardou en ser elevado á categoría de culto en todas as literaturas. Pola súa relevancia, hai que citar os *Cancioneiros* medievais galaico-portugueses, *El libro del buen amor*, *La Celestina* (que cerra co pranto de Pleberio) ou *La rosa de papel* e *La cabeza del Bautista* de Valle-Inclán, con finais, cargados de necrofilia, que recordan os prantos populares.

Pero os prantos non só pasaron á literatura, senón que foron obxecto de abundante representación iconográfica, xa desde culturas tan antigas como a exipcia. As carpideiras (o pranto de homes escasea) aparecen case sempre nas actitudes máis teatrais, xa repenando os cabelos, xa coas mans cruzadas detrás da cabeza, xa dándose labazadas, xa rabuñándose a cara. Non cabe dúbida da grande teatralidade do pranto, sobre todo se se lle engade ó aspecto visual o sonoro (laios, choros, cantos ou recitados), e non só desde o punto de vista da espectacularidade e patetismo, senón tamén polo que ten de finximento, de actuación, pois moitas veces as "choronas" son experimentadas asalariadas con recoñecidos dotes para ese cometido. No é de estrañar, pois, que os estudiosos inclúan o pranto entre as chamadas formas parateatrais.

29. *Ibidem.*

30. *Vid.* Filgueira Valverde, José. "El planto en la historia y en la literatura gallega", *Cuadernos de Estudios Gallegos* IV, Santiago de Compostela 1944, pp. 511-606.

Tampouco é de estrañar que Castelao o incorporase á súa obra dramática, xa que seguramente debeu asistir a móitos enterros nos que se facía o pranto, costume que perdurou ata hai pouco nalgunhas freguesías de Galicia, especialmente nas costeiras, e puido comprobar ben *in situ* o efecto entre a concorrencia. En realidade, xa o empregara, tanto na súa obra gráfica como na literaria, aínda que non de forma tan completa e extensa como en *Os vellos...* É bastante coñecida unha viñeta —representa un velorio, no que destaca a enloitada viúva desbagullándose— co seguinte pé: "¡Ai, meu homiño, e qué bonito vas co traxe das romerías!" Os choros rituais, por outra parte, que utiliza no relato breve "Se eu fose autor", incluído no libro *Cousas*, sérvenlle para ridiculizar á burguesía e dignificar ó campesiñado.

Marcial Gondar —para quen o pranto é teatro verdadeiro e non imitación da realidade— afirma que con ese espectacular símbolo da dor a familia e a comunidade enteira fan unha especie de cura psicanalítica, coa que alivian a ansiedade ó tempo que reforzan o sentido comunitario no momento de perder a un dos seus membros[31]. Tal como indica Filgueira Valverde, o pranto popular galego conserva aínda caracteres arcaicos que recordan as primitivas formas pagás. Pode durar desde a saída do cadáver da casa ata o cemiterio, pero xeralmente limítase ós momentos culminantes: á saída da casa e ó darlle terra. Referíndose ó primeiro caso, o elixido por Castelao, o citado erudito pontevedrés conta o impresionante que resulta o intre en que se abre brusca e violentamente a fiestra e unha ou varias mulleres comezan os lamentos[32]. Dado que o pranto incorporado por Castelao á súa obra, co que finaliza o primeiro lance, a penas difire dos populares, como xa advertiu Paz Gago[33], cremos oportuno deternos nas características dos textos destes, moitas delas aínda do "planctus" medieval, sempre segundo o profesor Filgueira:

> En cuanto a la forma:
>
> 1º [...] derivaciones literarias, patéticas o humorísticas.
>
> 2º La disposición de sus partes: exclamación guayada muy repetida; exposición recordando hechos o virtudes; interrogaciones, imprecación, nueva exclamación reiterada.
>
> 3º Distribución paralelística de las exclamaciones o repetición periódica de una de ellas como "refrán".
>
> 4º Reiteración obsesiva de una palabra [...].
>
> En cuanto al contenido:
>
> 1º En la exclamación, posesivos y diminutivos subrayan la identificación con la persona llorada.

31. Gondar Portasany, Marcial. *Op. cit.*, p. 50.
32. Filgueira Valverde, José. *Op. cit.*, p. 602.
33. Paz Gago. *Op. cit.*, p. 48.

> 2º Hipérbole [...] en cuanto a favores recibidos del muerto [...].
> 3º Carácter colectivo en la alusión a los oyentes [...].
> 4º Pregunta a Dios, al propio muerto o a las gentes, sobre la razón de la desgracia.
> 5º Petición de muerte, de ser enterrados con el difunto, de ser heridos. Maldiciones. Algunas veces, blasfemias[34].

Excepto as maldicións e blasfemias do último punto, o pranto de *Os vellos...* contén practicamente os elementos restantes, mesmo os humorísticos[35]. Fano as catro irmás do defunto boticario, igualmente solteiras, que conviven con el, asomadas dúas en cada fiestra do sobrado da casa. Ó noso modo de ver, estes catro personaxes (en realidade, un só cuatriplicado) foron incluídos na obra con esta función dramática, á que se limitan, xunto coa momentánea aparición cunha frase cada un cando saen para a novena, e para manter a simetría cos outros lances.

De verdadeiro anti-pranto se pode considerar a última intervención de Pimpinela, xa viúva, na que lamenta nunha serie de exclamacións ter casado e convivido co vello e dóese, nostálxica do mozo, da súa soidade actual e da obriga de levar loito durante un ano. Vexamos algunhas:

> ¡Non abondou con ser a súa muller! ¡Pasar noxos e fasquías á súa veira...! ¡Permitir que as súas mans tocasen a miña carne...! [...] ¡Enloitada por un home que nunca quixen! [...] ¡Paniño [...]! ¡Paniño [...]! ¡Paniño [...]! ¡Dille ao meu amor que teño soedades! ¡Dille que quero mirarme nos seus ollos! Dille [...]. (pp. 95-96).

O pano (¿branco?) contrasta coas vestimentas de loito e fai máis patente o antigo amor que está a simbolizar, pero tamén, asemade, enfatiza a morriña da moza (pola ausencia do amado e da familia, a lonxanía da casa materna, a perda da solteiría...) e mesmo a saudade (vivencia sentimental da soidade ontolóxica), sentimento este, segundo Ramón Piñeiro, característico da área galego-portuguesa[36]. A saudade, ademais de afondar unha chisca, aflora por detrás do núcleo temático. Causada pola falta de amor, ¿non é, a fin de contas, a que empurra ós tres vellos a procurar a compaña das mozas, mercada de maneira ben consciente, para aferrarse desesperadamente á vida, loitar contra a temporalidade?

Por outra banda, a muiñeira final do lance segundo tamén vén a ser unha especie de anti-pranto, pois con ela amósase alegría e non dor pola morte do fidalgo[37].

34. Filgueira Valverde. *Op. cit.*, pp. 603-604.
35. Paz Gago. *Op. cit.*, p. 48.
36. Piñeiro, Ramón. "Saudade e sociedade, dimensións do home", *Filosofía da Saudade*, Editorial Galaxia, Vigo, 1995, p. 85.
37. Díaz Pinheiro (*op. cit.*, p. 34) califícao de "pranto choqueiro".

4. *O espacio do alén*

No apéndice, que reúne ós tres vellos despois de mortos, conflúen as tres historias. Ten lugar no camposanto, un espacio que na Galicia campesiña soe estar situado no adro da igrexa parroquial, é dicir, un lugar sagrado pero de "convivencia" entre vivos e mortos. Os personaxes aparecen convertidos en esqueletos, representación tradicional, materialista, a pesar de que a morte non é considerada como o final da existencia. Ocupan o seu medio habitual, o cemiterio, o lugar onde "viven" os mortos[38], igual que no seu relato *Un ollo de vidro*, e no que falan e se desenvolven de maneira natural. A outra forma de representación posible (como pantasmas, sombras ou espectros), corresponde máis ben á súa fasquía de aparecidos, a súa forma de amosarse ós vivos. Ó estaren os tres protagonistas xuntos no mesmo camposanto, deducimos que proceden da mesma parroquia, á que seguen pertencendo, aínda que na banda do máis alá. O seu espacio real representado vén a ser o cemiterio, pero o figurado comprende a demarcación da freguesía dos vivos, respectada así mesmo pola freguesía dos defuntos.

V. ESPACIO PÚBLICO, ESPACIO PRIVADO

Á parroquia como unidade (xeográfica, cultural e social) hai algunhas referencias nesta obra de Castelao (pp. 80, 86...). Aínda que carece de recoñecemento oficial, non por iso as súas lindes deixan de estar ben delimitadas ou o seu vigor se ve mermado na manifestación conxunta e unitaria de costumes, festas, crenzas e festividades. O espacio público aparece indicado xeralmente como "fondo verde e chan verde", cunha clara referencia á natureza, tanto na procura de expresividade e simbolismo como de simplificación escenográfica. As escenas con faladurías, burlas ou comentarios sobre avisos e premonicións teñen lugar nese espacio común nos tres lances. As escenas íntimas desenvólvense en interiores, nas casas. Establécese, pois, unha dialéctica entre o público e o privado[39], o exterior e o interior, o aberto e o pechado... Sintéticos apuntes ou fondos negros e chans negros serven para representar catro tipos de casas, correspondentes ás clases sociais presentes na obra: fidalguía, burguesía, campesiñado (rico e pobre). A casa, ademais do espacio da intimidade e do refuxio (Gaston Bachelard di que a casa, nos nosos soños, aparece como un gran berce[40]), e de *imago mundi*, en Galicia é sinónimo de familia, e inclúe,

38. Non é casual que a maioría dos panteóns teñan forma de casa.
39. Suxeriuno xa M. Vieites, *op. cit.*, p. 37.
40. Bachelard, Gaston. *La poética del espacio.* Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993, p. 37.

ademais do edificio, animais, terras, etc. Forma un grupo doméstico que opera como unidade económica e para-política, e constitúe unha unidade moral que hai que preservar, protexer e engrandecer. De aí o sistema de transmisión de bens, ó que alude co termo "manda" (p. 53) o retrato parlante do pai do fidalgo. El e mais a súa dona cumpriron o seu deber co legado (aumentárono ou, cando menos, conservárono) e esixen o mesmo ó seu herdeiro, a quen recriminan porque está a trocar leiras por bicos. O fidalgo, por certo, ten unha morte do máis indigna, que para máis *inri* non acontece na súa casa, o lugar polo que a xente de ben reza para expirar en paz cando lle chegue a súa hora.

A casa, xa que logo, é a que perdura; ten continuidade espacio-temporal; nútrese do pasado e proxéctase ó futuro[41]. En realidade, os tres vellos de Castelao (de boa posición económica), ó procurar un amor, están a procurar (serodiamente e á desesperada) un herdeiro (proxección ó futuro), un continuador do seu sangue, da súa liñaxe, do seu nome: da súa "casa", en difinitiva. Tamén para mellorar "a casa" os pais de Pimpinela fórzana a desposar co señor Fuco: consideran o sacrificio da moza como xustificado. A morte social[42] que en Galicia supón, en especial para as mulleres, o matrimonio, fica dese xeito aínda máis acentuada no caso de Pimpinela, que aparece sempre pasivamente en interiores, en espacios pechos con "fondo negro e chan negro".

A casa que prospera, polo demais, é causa de envexas por parte dos veciños cobizosos ou mesquiños. Co matrimonio, Pimpinela sobe e mellora económica e socialmente (por conseguinte, tamén a casa dos pais), polo cal xurdirá de forma inevitable ese nefasto e ruín sentimento (institucionalizado na nosa terra)[43] que se manifesta co mal de ollo, ó que se refire o señor Fuco con anticipación (p. 88). Todo o que se centra arredor da casa (persoas, animais, terras...) será, pois, obxecto de ataques máxicos; loxicamente, haberán de reforzar os mecanismos rituais defensivos: auga bendita, amuletos, herbas, rezos, ritos...

VI. TEMPO DE ANTROIDO

Nunha obra escrita cos presupostos mencionados ó principio, non podía faltar unha das manifestacións etnográficas máis significativas e arraigadas en Galicia: o carnaval. En efecto, a acción do segundo acto ten lugar un domingo de antroido.

O ambiente dun tempo de licencias posibilita as burlas ó fidalgo por parte das máscaras, imposibles se non estivese o "mundo do revés" e

41 Lisón Tolosana, Carmelo. "La casa en Galicia", *Ensayos de antropología social*, Madrid, Ayuso, 1973, pp. 163-164.

42. Mariño Ferro. *Op. cit.*, p. 105.

43. Lisón Tolosana en "La casa en Galicia", en *op. cit.*, p. 139.

non se ocultasen e difuminasen as identidades. Os personaxes carnavalescos que aparecen na obra (o demonio e a porca, ó principio; máis tarde, un sapo e dous espantallos) non se encontran entre os peculiares e coñecidos do país galego: meco, cigarrón, peliqueiro, morrión, etc. O grotesco, que domina o ambiente, propicia a ridiculización do protagonista, rebáixao, e arrástrao a unha morte do máis vilipendiosa.

Ó dar renda solta ós instintos dionisíacos con actos de carácter violento, facilitados pola euforia colectiva e o consumo de alcol, o pobo rompe a orde social para disfrutar da ilusión dunha liberdade que o alivie da frustración cotiá. O desenfreo é unha válvula de escape dos conflictos internos da sociedade, inxusta e represiva, na procura do equilibrio[44]. Porque o antroido, por medio das súas inversións rituais, nega e afirma á vez; amosa unha visión crítica da desigualdade social e da tensión existencial do individuo. O carnaval afronta a situación histórica, pero tamén expresa as arelas profundas de cambio e liberdade. A ambivalencia desta festa profana tan galega e popular que nos ofrece Castelao posibilita o *cronotopo* bajtiniano[45], marco espacio-temporal do lance segundo, desenvolvido, como xa dixemos, un domingo de entroido. Festéxase á vez a morte de todo o vello e o nacemento do novo; as inversións están a sinalar a permuta constante do inferior co superior. Tempo e espacio, pois, estreita e directamente vencellados, fúndense de forma substancial e engaden significativas connotacións á acción dramática e ó eixe temático. Ó carnavalizar o texto, o autor favorece o discurso dos oprimidos fronte ás normas impostas polo poder; a cultura da risa, ó actuar como transgresora, oponse á oficial, e fica de manifesto a loita de clases[46].

Na peza do insigne escritor (e médico) rianxeiro, don Ramón, o señor do pazo, é degradado, rebaixado, polos escarnios das máscaras. Chámanlle por veces don Ramonciño e as referencias á súa vinculación amorosa con Micaela sons constantes. O amor, sentimento nobre e propio da parte superior do corpo, fica rebaixado polas mordacidades que apuntan ó sexo, que pertence á metade inferior. Pero, á súa vez, os órganos sexuais interveñen directamente na reprodución da especie, xeran o nacemento, o comezo da vida[47]; son, pois, tamén ambivalentes, como é ambivalente o diminutivo, acompañado do tratamento de don, con que degradan ó fidalgo, distanciándoo e, asemade, achegándoo a eles. Por tratarse de xentes de baixa condición (disfrazadas, ademais, de

44. Caro Baroja, Julio. *El carnaval.* Edicións Taurus, Madrid, 1965, p. 23.

45. Bajtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela.* Edicións Taurus, Madrid, 1989.

46. Zabala, Iris M. "Dialogía, voces, enunciados: Bajtin y su círculo", en Reyes, Graciela (Ed.), *Teorías literarias en la actualidad,* Editorial El Arquero, Madrid, 1989, pp. 79-134.

47. Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rebelais.* Editorial Alianza, Madrid, 1995, p. 25.

porca, demo e sapo), elas mesmas se enaltécen ó denigrar a alguén que "nasceu fidalgo e ten señorío" (p. 59). Hai toda una semántica corporal, na que salienta a expresión rexeneradora. Baixa o de arriba e ascende o de abaixo, inversión simbólica posibilitada pola cronotopía, que amplifican o léxico, a ironía e os elementos grotescos. Esta ambivalencia fai lembrar a Xano, a divinidade latina que posúe dobre cara, xa que mira tanto ó pasado como ó futuro. Estaba relacionada coa agricultura e dedicábanselle unhas calendas, orixe de posteriores mascaradas, que perduraron en Europa ata tempos recentes[48].

O clímax do lance acádase pouco despois, na última escena, cando o fidalgo entrega a súa alma afuciñado no esterco, intre en que os espantallos xigantes se botan a bailar ó seu arredor, tal vez para celebrar a fin dun tempo vello e a chegada doutro novo. Se cada época, como cre Bajtin[49], fica reflectida na cultura popular, non hai dúbida de que nesta escena, creada por Castelao con material tradicional, quedou plasmada a imaxe do declive da fidalguía e o espertar do campesiñado no ocaso dunha sociedade tardofeudal.

Tanto pola inclusión deste festexo profano na farsa, directamente vencellado co relixioso (a coresma) que lle segue, e que lle dá sentido, como pola frecuente referencia a diversas manifestacións festivas —San Xoán, os Maios, a festa (do patrón), romarías...—, o autor está a sinalar a concepción temporal do labrego galego. Na súa necesidade de controlar o tempo e, polo tanto, a angustia de vivir que conduce á morte, o pobo ponlle sinais: as festividades, que se repiten anualmente. Dese xeito, coa intervención da natureza, cada ano iguálase ós anteriores e posteriores. O tempo é para eles, xa que logo, cíclico, circular[50].

VII. O DIAÑO

O demo —personaxe, por certo, tamén moi teatral— é aquí unha simple máscara que comeza a escena a paos contra a porca, e despois párticipa xunto con esta nas burlas a don Ramón. Nada ten que ver co ser horrible de estraños poderes que tenta e arrastra os seres humanos cara ó mal, senón que se trata dun personaxe máis ben grotesco, burlón e zamurgo, é dicir, próximo ó estereotipo do demoño do imaxinario popular galego.

48. Caro Baroja. *Op. cit.*, pp. 155-167.
49. Bajtin, M. *La cultura popular... Op. cit.*, p. 430.
50. Mariño Ferro. *Op. cit.*, p. 125.

VIII. ENDOGAMIA

Na última escena dese acto, o fidalgo don Ramón, pouco antes de falecer, expresa os seus desexos de ser xove para desfacer o baile no que, ó parecer, se atopa Micaela co Portugués, e dá a entender que niso fora especialista. Tratábase, en efecto, dun costume moi espallado en Galicia. Os membros das cuadrillas de mozos de parroquias rivais buscaban a mínima escusa —normalmente, a disputa por unha moza— para comezar unha pelexa que rapidamente se convertía en colectiva, e que mesmo ten rematado co saldo de varios mortos. A forte tendencia endogámica da sociedade rural galega manifestábase en numerosos antagonismos. Nas verbenas ou folións, a intención dos "de casa" era botar ós forasteiros; a destes, procurar quitarlles as mozas. Na obra de Castelao, Lela e Micaela, as xoves protagonistas dos primeiros lances, manteñen relacións con foráneos, o Carabineiro e o Portugués, sen ningún tipo de conflicto. Do primeiro caso, son unhas mulleres rexoubadoras as que dan cumprida e convincente explicación:

> MULLER 1ª: ¡Que ganas teñen de casar algunhas!
> MULLER 2 : ¡Onde foi poñer os ollos esa toliña...!
> MULLER 3ª: Máis lle valera quedarse solteira.
> MULLER 4ª: A Lela xa lle pasou o sol pola porta e o carabineiro salvouna.
> MULLER 2º: Forasteiro tiña de ser, porque o que é os homes deiquí non pican en carne sobada. Teñen mellor paladar. (p. 33)

O segundo caso, moi semellante ó primero, aclárase no epílogo, cando o señor Fuco informa que Micaela vivía co Portugués[51], do que tivo un fillo ó pouco tempo de finar don Ramón. Sobreéntendese, polo tanto, que se trataba duns amores "consentidos" polos mozos, pois a rapaza, polas súas "lixeirezas", deixara de interesarlles.

IX. OS MAIOS E O LOITO

Presentada como moito máis inxenua, Pimpinela, a protagonista do terceiro lance, pola contra, tiña un namorado do mesmo lugar, co que acaba casando en segundas nupcias, tal como nos informan na parte final. No monólogo ó que nos temos referido como "anti-pranto", reforza o seu desexo de abandonar o loito, de ser solteira e libre de novo, e lucir os panos de cores que tanto lle chistaban, da seguinte forma:

51. Este xentilicio ten aquí connotación pexorativa, polo que equivale a un alcume, ese expresivo xeito de rebautizar tan do gusto das xentes do común, curiosamente ausente na farsa que comentamos.

¡Entrar nas romerías vestida de maio, coberta de frores! (p. 95).

O uso aquí do colorido esplendoroso contrasta enormemente, e resalta, coa roupa negra "como os corvos" (p. 95) que a xove viúva está obrigada a vestir en sinal de loito por bastante tempo, e que implica, ademais, o deber de gardar a debida memoria ó defunto marido, sen poder asistir a ningún tipo de festa profana. A morte (simbólica) social da casada a que fixemos referencia acentúase desta maneira enormemente. Aínda que o autor emprega metaforicamente o de vestirse de Maio, non deixa de facer alusión a unha serie de festexos que teñen lugar durante a primavera en distintos pobos de Europa. Frazer[52] recolle as máis variadas representacións deste culto á natureza para propiciar a fertilidade; moitas delas tamén de Galicia, onde ten máis claramente carácter de preservación ou esconxuro[53]. Castelao utiliza aquí a imaxe dos nenos que percorren cantando as rúas os primeros días do mes das flores, engalanados cos máis diversos motivos vexetais. O dramatismo da xuventude perdida de Pimpinela sen tela gozado e mais o da obriga de gardar loito por quen lle daba noxo amplifícanse aínda co recordo dunha escena anterior, á cal remite, na que o vello a cobre de teas de cores, e mais co do pano do seu verdadeiro amor que máis tarde saca do seo onde o gardara.

X. LINGUAXE E HUMORISMO

Os vellos non deben de namorarse está escrita cunha engaioladora linguaxe popular, depurada e estilizada. A sinxeleza, frescura, espontaneidade e expresividade da lingua conservada polas nosas xentes acada nesta obra cumprida e feliz plasmación. En opinión de Maria J. Díaz Pinheiro, "constitui unha linguaxe que conserva a cadéncia, a simetria tradicional e garante unha ironía e un humor tamén tradicionais"[54]. Humor e lingua que, dada a súa importancia na construcción desta peza, precisarían por si sós dun longo e pormenorizado estudio, polo que aquí só nos limitamos a deixar constancia.

Celestino Fernández de la Vega, que considera a Castelao como un dos máis grandes humoristas peninsulares do século XX[55], cre na existencia dun "humor popular, reflexo peculiar e xeneralizado na conducta dun pobo"; xunto cos de distintas nacionalidades, salienta loxicamente o "humor galego", que

52. Frazer, James George. *La rama dorada.* Madrid, 1984, pp. 123-158.

53. Gregorio Fernández, Emilio de. *Os maios.* Santiago, 1970 (Tese de licenciatura inédita).

54. Díaz Pinheiro, M. *Op. cit.*, p. 51.

55. Fernández de la Vega, Celestino. *O segredo do humor.* Editorial Galaxia, Vigo, 1995, p. 165.

> como reflexo constitutivo da resposta peculiar a situacións conflictivas cotiás, está contituído por un modo peculiar de conductas ou respostas, notado especialmente polos non galegos, e ó que se alude cos nomes de "ironía", "sorna", e "retranca" galegas[56].

O insigne rianxeiro extrae do espírito do seu pobo a esencia e o ton dese característico humor, que logo ofrece xenerosamente, reelaborado desde a súa particular óptica. Fresca espontaneidade e hábil dosificación no tratamento, ademais de singular lirismo[57], contribúen a proporcionarlle á farsa un sabor e un encanto que subxugan.

XI. CONCLUSIÓN

En resumo, o emprego por parte de Castelao de elementos da cultura tradicional galega na elaboración da súa única obra drámática é moi variado e abundante, mais sen excesos que puidesen entorpecer o desenvolvemento da acción. Tal como opina Basilio Losada, trátase de todo "un ejemplo memorable de elaboración culta de formas y temas surgidos del espíritu del pueblo"[58]. Hai unha sabia elección e dosificación que enraíza harmonicamente a obra coa clase popular que a propiciou, e coa que conecta e se comunica con naturalidade e eficacia. O material folclórico empregado cumpre sempre algunha función, non resulta en absoluto gratuíto, e está en xeral ó servicio do tema e da estructura, ademais de contribuír ambientalmente a crear a atmosfera axeitada. Sen dúbida ningunha, constitúe un dos motivos que máis inflúen para que en xeral se considere como a obra máis apreciada e valorada do *corpus* dramático galego.

E. R. R.

56. *Ibidem*, p. 166.

57. Piñeiro, Ramón. "Factores esenciais da literatura galega", *Olladas no futuro*, Editorial Galaxia, Vigo, 1974, pp. 142-147. O ilustre pensador considera o lirismo e o humorismo como calidades distintivas do espírito galego; xunto co sentimento da paisaxe, constitúen, ó seu ver, os elementos esenciais da nosa literatura.

58. Losada, Basilio. "Castelao, o la coherencia", *Anthropos* 65, Barcelona, 1986, p. 13.

Historia dunha máscara ou á procura do referente perdido

Antón Risco

A máscara é sen dúbida un dos obxectos nos que a condición mimética se afirma do xeito máis radical, xa que esa é a súa soa xustificación. Na súa función tradicional e habitual, impón un dobre referente, o que expón por oposición ó que agacha. En consecuencia, o referente é definido tanto por unha presencia como por unha ausencia. Porén, entre as dúas condicións elabórase todo un tecido de relacións ben complexas e matizadas, como proba a historia deste útil profundamente humano. Mais esta mesma historia subliña ben cómo este tipo de relacións cambian dunha cultura a outra, e mesmo dun momento a outro na evolución dunha mesma cultura: estas variacións semellan decote pór o acento alternativamente na presencia ou na ausencia.

Aquí, eu non prentendo de ningún xeito facer a historia da máscara, o que, dada a súa diversidade de usos e mais a riqueza dos seus significados, sería enteiramente imposible nun traballo deste tipo. A miña intención non é outra que a de me servir dela pola miña conta na súa condición de obxecto simbólico que me permita enmascarar algunhas das difíciles relacións que o signo e mais o referente estableceron no curso da nosa historia occidental e, por conseguinte, subliñar, tanto como agachar, certas das súas significacións. Con este fin, debo fitar a miña atención nalgúns momentos da súa historia tentando ler na súa expresión e mais no seu silencio, dun xeito intuitivo mais coa axuda dunha bibliografía autorizada, ó través das lentes que nos facilita o noso posmodernismo, sendo consciente das simplificacións e esquematismos inevitables ós que estas mesmas lentes me farán desembocar.

Ollemos, pois, unha máscara nalgún sitio, nun museo, unha máscara concreta, por exemplo africana. Teño unha xustamente perante os

ollos. Esta máscara, elaborada cunha ou outra finalidade, xa non exerce outra función que a de ser ollada, admirada (ou non), estudiada. Velaquí que chegou a ter coma soa xustificación existencial a da súa propia existencia na súa indiferente pasividade.

Esta mesma pasividade ou o tal baleiro funcional, se se prefire, dá paso á polisemia no espírito do espectador, quen pode procurarlle unha multiplicidade de sentidos: antropolóxico, estético, lúdico, etc. Desde logo, o feito de que se expoña nun museo artístico, de artes e oficios, ou antropolóxico, por exemplo, e que no interior deste museo se coloque nunha sala de útiles primitivos ou pertencentes a esta ou a aqueloutra cultura ou época, impón xa unha certa orientación na interpretación que emprende o espectador, unha liña de lectura. Porén, esta imposición é tan xeral que a procura do sentido en tal obxecto fica ben aberta. E esta apertura faise aínda máis longa e larga hoxe cá que podía ofrecer a un visitante no século XIX, pois naquel momento o esforzo mental do tal aínda non podía estar influído nin pola escola de Constanza nos seus estudios verbo da estética da recepción, nin polo deconstruccionismo dun Derriba, dun De Man e de tantos outros.

Mais se nos remontamos ós homes que esculpiron esta máscara e se temos en conta as interpretacións que fixeron das desta clase tantos investigadores —por exemplo, Claude Lévi-Strauss en *La Voie des masques* ou Claude Roy en *L'art à la source: Arts premiers, arts sauvages*, por non multiplicar as referencias—, debemos admitir que a significación que eles procuraban en tales obxectos era ben unívoca. Segundo a meirande parte dos antropólogos ou dos historiadores das artes que se interesaron por estes instrumentos chamados primitivos, a súa primeira función era a de comunicar co Alén, máis concretamente cos espíritos, verbigracia os dos mortos, e mesmo cos deuses. Esta máscara que eu teño agora diante dos meus ollos, esixía, xa que logo, unha lectura precisa, ofrecíase ós espectadores daqueles tempos en calidade de escrita ou, se se prefire, como ideograma, mais debendo ser lido asemade polas xentes da tribo, da comunidade que se servía dela, e polos mesmos espíritos ou deuses.

Pode un preguntarse entón se aquelas potencias do Alén facían a mesma lectura da máscara cás xentes do acó, é dicir, se se proxectaban cara ó mesmo referente. É evidente que os dous referentes deberían estar ben achegados para que a comunidade en cuestión puidese manter a súa coherencia. Arelábase logo que a lectura da máscara fose a máis lineal e unívoca posible para o mellor mantemento da orde social. Mais se se considera que un obxecto concreto e material, de tres dimensións, non pode ser lido do mesmo xeito que un conxunto de signos que non se desenvolven máis ca nunha superficie e en liña recta, e se se pensa tamén que un iletrado ou un pobo sen escrita non

poden ver os obxectos-signos coa mesma fixeza, abstracción e lóxica ca un home letrado, e se se presume que os espíritos do Alén, sendo máis poderosos que os seres humanos, gardan un misterio inesgotable mesmo para as xentes máis sabias, pódese concluír que esta lectura supostamente unívoca ofrecía bastantes zonas de sombra. Semellante útil de comunicación coa sociedade e mais co descoñecido (que quere conxurar, acalmar ou provocar) era, consecuentemente, ben máis escuro e turbador do que se puidese pensar. De aí xustamente o terror que provocaba nos non-iniciados e mesmo quizais nos iniciados.

Velaquí que esta máscara era, xa que logo, para o mago ou o chamán un instrumento de metamorfose. Permitía o seu cambio de personalidade, de identidade, facendo posible ó home o se converter nun animal calquera, por exemplo aquel que encarnaba o totem da súa tribo ou un morto, un ancestro, un espírito ou un deus que o posuía. É o poder mimético da máscara —herdado polo teatro— o que favorecía estas transubstanciacións. Obedentes á tal mentalidade, tan amiudada nos pobos chamados primitivos, segundo a cal a aparencia tende a confundirse coa esencia (e é por iso que a imaxe dun ser calquera participa en certo grao da natureza real do mesmo ser), o feito de se transformar exteriormente cunha máscara comporta necesariamente unha transformación interior. Trátase, desde logo, do xeito de pensar dos pobos que, non practicando a escrita, non son aínda chegados a un verdadeiro recoñecemento da abstracción, mais débese recoñecer neles, porén, un sentimento moi humano compartido aínda, en certo grao, polo home occidental do século XX, como o repiten teimadamente antropólogos e sociólogos —por exemplo, Claude Lévi-Strauss no seu libro *La pensée sauvage*.

O teatro sérvese tamén da máscara para explotar a súa función mimética. Mais en moitos pobos, na orixe, non hai verdadeiramente diferencia, como se sabe, entre a súa significación ritual relixiosa e mais a súa función lúdica, xa que o teatro, en xeral, ten tamén unha orixe relixiosa. Porén, no que se refire ó teatro grego e polo menos na época de Aristóteles, este mimetismo impón cada vez máis o seu sentido lúdico —ou polo menos catártico— e simbólico sobre a súa función ritual. Consecuentemente, tanto os actores como o seu público chegan a facer ben a diferencia entre o obxecto máscara e o seu soporte humano. Neste intre a metamorfose non se produce máis ca na imaxinación lúdica do espectador obedente ó principio de *cómo ser* é o que eu chamo a *figuración*[1].

1. Eu tendo a empregar os conceptos de figura e figuración cun sentido diferente do que se lle atribúe en lingüística. Véxoo como o espacio imaxinario onde se desenvolven acontecementos imaxinarios e co cal o lector responde ó texto. O lector é, xa que logo, tan responsable como o autor destas figuras: os dous as elaboran xuntos. Na figuración

Esta mesma máscara que eu teño diante dos ollos, convertida agora nun simple disfraz teatral, perdeu, é verdade, o seu poder máxico de transformación, mais incorporouse outro que ten a súa importancia. Primeiro de todo, conserva a súa facultade de suxestión, de seducción, estimulando a imaxinación e mais a sensibilidade. Pero ademais é agora, sobre todo, un instrumento ideolóxico, un vehículo de abstracción. En principio a súa función teatral é a de estilizar, a de esaxerar as expresións de xeito que elas se fagan máis claras para o público: esa é, abofé, a súa función expresionista tanto no teatro grego como no chinés ou xaponés (nestes a máscara faise habitualmente pintando con cores vivas e estilizadoras a propia face), por exemplo. A máscara neste caso tende, xa que logo, a representar tipos: o home, a muller, o neno, o vello, a persoa que ri, que chora, etc., ou sexa, ideas. Como o xogo do actor era codificado non menos rigorosamente nos teatros antigos, a máscara era por riba de todo o punto de partida dun concepto.

Agora os deuses son convertidos, polo tanto, en abstraccións puras onde o elemento concreto individual, aínda que sempre presente —é absolutamente imprescindible aló onde hai unha mateira representable ós nosos sentidos— ficou considerablemente reducido; mesmo se fixo case inoperante.

No Occidente, a máscara significa no Entroido un útil puramente lúdico. Conserva, evidentemente, o seu rol mimético (non ten ningunha outra función de base) coma no teatro, mais para incorporar decote un elemento psicolóxico adicional e que pode facerse ben importante: refírome aquí ó pulo de liberación, de fuxida del mesmo, da súa propia condición social, sexual e humana que sente habitualmente o home que se disfraza. Nesta perspectiva, a máscara, lonxe de significar un instrumento de posesión, converteuse nun útil de alienación, aínda se se limita ó simple xogo do "ti non me coñeces".

Trátase dun elemento moi importante e que non atraeu gran cousa, semella, a atención de Mijail Bajtin[2]. Este autor, que ten tanta influencia hoxe, pondo o entroido en relación coa sátira menipea como tamén co

podemos entón distinguir o figurante (o conxunto de recursos que expresan o figurado) e o figurado ou representación imaxinaria en todo o seu ilusionismo empírico. Mais é xustamente este ilusionismo o que, ó meu ver, caracteriza a obra artística na súa función social. O sentido que eu dou a esta palabra non se corresponde tampouco co de A. Greimas. Para este teórico, a figura, por riba de todo, ten unha función semiótica. De aí que o home se desfaga ben de présa dela á procura da significación dalgúns dos seus caracteres e que non reteña máis cá forma do contido. Eu, pola contra, tento fixarme nela, xa que o meu interese é resoltamente estético. Velaí polo que o meu punto de vista é máis ben pragmático.

2. O seu libro principal sobre o tema é o tan coñecido que adicou á obra de Rabelais: Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.* Trad. de Julio Forcat e César Conroy, Madrid, Alianza Universidad, 1987. Mais tamén se ocupa do tema, complicándoo, ó meu ver, non pouco, en *Problemas de la poética de Dostoievski,* Trad. de Tatiana Bubnova, México, 1979.

conxunto da literatura popular —onde se manifestan sen dúbida elementos carnavelescos ou doutras festas populares—, coido eu que esaxerou o seu alcance. A inversión de valores que esta festa expresa é puramente transitoria, limitada a algúns días ben determinados (ou mesmo a meses nalgúns lugares da Idade Media, como o propio Bajtin sinala) que teñen por función establecer un suspenso da orde social a fin de fortalecela. Se o achegamos ás festas saturnais romanas (o que tamén fai Bajtin), o entroido significa a celebración da fin do ano, segundo a cal se abalanza ritualmente o mundo no caos para que poida renacer no novo ano e con el a orde social considerada natural. Daquela, a festa rematada, o escravo, que se erguera no seu curso á altura do patricio, volve ser escravo e o seu antigo amo é confirmado na súa autoridade. A máquina social volve a porse en marcha co seu mecanismo recentemente engraxado. Se se pon en relación o entroido co ano cristián, significa unha festa pagá de adeus ó mundo antes da etapa dos sacrificios da Coresma.

Por outra banda, a morte do rei da que fala Bajtin nos seus libros citados, é dicir, do falso rei, non é outra cousa que o sacrificio do vello ano, así queimado publicamente na festa pagá, ou do Xudas (encarnación do mal, do herexe, do infiel) ou doutras manifestacións do Diaño, na festa cristiá.

A alienación que a máscara permite cumprir é, xa que logo, un fenómeno non menos pasaxeiro. Fóxese dun mesmo como se fai no soño, nos espectáculos, nas festas, etc., mais xustamente para repousar, para recuperar forzas que nos faciliten volver comezar a vivir baixo a nosa mesma identidade. Esta alienación é, polo demais, ben matizada: o xogo a que se entrega o ser humano baixo a súa máscara é o tan ambiguo do descoñecemento-recoñecemento. A persoa disfrazada deforma a súa voz e pregunta: "¿Recoñécesme?" Baixo a súa máscara, ela afirma logo a permanencia dunha personalidade suficientemente coñecida pola banda do interlocutor para que esta poida identificala, se o enmascarado lle facilita algúns signos precisos que lle corresponden. Esta personalidade non desaparece, pois, enteiramente; lonxe diso, o que fai é darse unha pousa aínda máis curta da que fan outras manifestacións carnavaleiras: imos ver se ti es quen de recoñecer axiña. E pódese preguntar logo o que quere verdadeiramente a máscara, se ser identificada ou non.

De todos os xeitos sempre hai un xogo coa identidade que abre polo menos a posibilidade da súa fuxida, da súa alienación, do seu repouso, sen que ningún deus, ancestro ou espírito a substitúa. Neste caso, a máscara mantén sen dúbida a súa ambigüidade referencial coma eu tentei describila, mais non baseada na metamorfose real (no ritual primitivo) ou ficticio (no teatro), senón na súa posibilidade en

canto que na base hai unha simple pregunta (¿quen fica aló detrás?) ou unha conxectura (¿é tal ou cal?). O signo, pois, ofrece sempre a imaxe do dobre, mais aquí un dos seus elementos estructurais é un silencio.

Nos tempos do Barroco, gústase moito servirse da máscara en calidade de elemento decorativo de mobles, así como dos exteriores e mais os interiores das casas, principalmente dos pazos. Expresa logo doutro xeito a súa ambigüidade referencial. Dado o seu carácter puramente ornamental, acentúase a súa aparencia cómica ou grotesca, mesmo ás veces terrible. Pola outra banda, inclúese na dialéctica do baleiro e do cheo.

Fálase decote do medo do baleiro que semella expresar a estética barroca co seu decorado extremo e mesmo ás veces extravagante, co seu gusto do *trompe l'oeil*, o seu acento posto nas aparencias, e todo isto ligado a un dinamismo febril que ameaza conducir ben de présa semellante aparato á súa destrucción e mais á morte. É así como encontra decote os pensamentos ben graves da reforma protestante e da contrarreforma católica. De aí que esas máscaras ornamentais produzan a miúdo, e mesmo hoxe, un certo noxo, ás veces forte. Endexamais sabemos quén ou qué nos fita ó través deses sorrisos burleiros, ás veces macabros: ¿a morte mesma?, ¿a nada?

Isto creou unha tradición mantida ó longo dos séculos XVIII e XIX e que mesmo entrou no noso. Abofé, abonda pasear por un vello barrio de calquera cidade europea para atopar acó e aló, por riba de portas ou baixo balcóns —sobre todo cando se trata de edificios e fontes públicos ou de ricas vivendas— máscaras de pedra ou mármore que nos fan carantoñas.

Cara á fin do século XIX chegan a Occidente en abundancia máscaras procedentes da África negra. Tales obxectos foran sempre desprezados como obras artísticas. Considerábanse bárbaras, absurdas, torpes, de mal gusto, producidas por pobos salvaxes que ignoraban os refinamentos da Civilización. Foi por iso polo que foron primeiro recibidas como curiosidades, en calidade de elementos antropolóxicos que interesaban por riba de todo ós sabios que estudiaban as crenzas e mais os costumes primitivos.

Pero velaí que a vangarda artística, na súa procura de novas formas de expresión e pola súa revolta contra o concepto tradicional de beleza, sente fortemente a atracción desta arte exótica: son xustamente estas máscaras as que contribuirán a facer estralar enteiramente, ata pola en anacos, a arte clásica para dar nacencia a outra cousa. Aquí, atopámonos, xa que logo, lonxe do carnavaleiro, da revolta provisoria e perfectamente programada —malia os conceptos de Bajtin neste conto—. Esta vez ó través das máscaras vidas de lonxe, é novamente o Diaño quen se manifesta, máis ben un novo Diaño, o da Modernidade,

xa que inspira unha revolución que *quere* ser definitiva—, cando, xa sabemos, non eran tales as finalidades do entroido.

Picasso introduciu as máscaras negras nun bordel onde unhas mulleres espidas xogan con sabas e ó seu contacto perderon o erotismo. Abofé, a máscara de *Les demoiselles d'Avignon* (1907) avanta no cadro un aspecto terrorífico que chega a determinar todas as outras formas, impóndolles unha deformación e mesmo unha metamorfose, mais que neste caso vai do orgánico ó inorgánico, mesmo cara ó arabesco ou á abstracción xeométrica. A beleza feminina creba, desaparece para ceder o seu lugar ó simple xogo de liñas e cores que, pola contra, pode atinxir un considerable refinamento.

Picasso, gran amador de femias, violábaas sen ningunha consideración na súa pintura e sometíaas ás máis rudas torturas e servidumes. Púñaas en pezas, esmigallábaas ou transformábaas en simples moreas de obxectos heteróclitos, ás veces convertíaas en ídolos monstruosos con cabeza de máscara *primitiva.*

Deste xeito a máscara tivo unha influencia decisiva na creación do cubismo mais tamén no desenvolvemento do expresionismo e doutras manifestacións da vangarda.

O que quero sinalar aquí é que este útil humano, na súa orixe tan cargado de significación, de referencias, un dos máis ricos neste aspecto, foi paseniño sendo ceibado do seu soporte, do seu contido, xa que se borraron tras del os deuses, os espíritos, todo poder máxico, para reducilo a un puro instrumento lúdico de disfraz esporádico. Mais o home occidental, aínda non satisfeito desta destrucción, seguiu a cavar nel máis e máis profundamente ata que a máscara, convertida en puro ornamento, se abrise sinxelamente cara ó baleiro.

Empurrado por un alporizamento febril —probablemente atormentado polo misterio desta aparencia absoluta, aparencia dunha aparencia—, o home do noso mundo sérvese dela de novo, xa sen ver nela outra cousa ca unha simple carantoña da Nada, para dinamitar a imaxe do real. A arte daquela escalónase nunha gradación que vai do expresionismo, onde o referente fica aínda, ben que máis ou menos afastado do seu signo, á abstracción, onde se quere enteiramente borrado. Entre estes dous polos, o movemento Dada e mais o surrealismo arrempuxaron todo referente posible cara ó non-senso. De aí que, pretendendo destruír a arte —sobre todo o Dada—, foi mais ben o mundo o que fixeron estourar[3].

3. Desenvolvín esta idea nos meus artigos, "Autour du fantastique québécois", *Revista española de estudios canadienses*, Madrid, vol. II, num. I, maio de 1994, pp. 65-73, e "A literatura fantástica no Quebec", *Boletín galego de literatura*, Universidade de Santiago de Compostela, núm. 10, pp. 5-14.

E velaquí logo como esta máscara que teño diante dos ollos, sendo sometida a estas sucesivas lecturas, contribuíu a reducir o mundo a un ovo oco. A máscara substituíu ó mundo. Xa non podo ollala sen sentir un forte calafrío.

Malia esta tremenda historia, as tendas de *souvenirs*, de agasallos, de bagatelas, acumulan toda sorte de máscaras polo mesmo que xa non teñen outra función que a decorativa. É que hai moita xente que fai a colección, eu entre ela. Velaquí polo que se fabrican de todos os grandores, mesmo daquel que soamente podería enmascarar a un ratiño. Trátase, xa que logo, de obxectos banais que se penduran dunha parede ou dun vestido feminino. Mais tal teima debe responder, porén, a algo. É evidente que a xente, moita xente, séntese enfeitizada polas súas gramuras sen obxecto, por estes acenos gratuítos do baleiro, do Non. Converteuse así, repítoo, nunha das máis cabais imaxes do noso universo.

Por esta razón, non poucos artistas e sabios posmodernos loitan por atoparlle un novo soporte, por encher o seu baleiro de calquera cousa. Así hai xentes que cren que aí se pode pór todo o que se queira (é o caso dos desconstruccionistas). Hai tamén quen queren reducir esta posibilidade a certas condicións —o derradeiro Eco[4] e outros.

Dentro desta posibilidade infinda de reducción da *différence* (Derrida), esencialmente irreductible en tanto que diferencia, coido ben difícil negar certos límites de orde formal, e especialmente lingüística: non se pode dicir que una máscara sexa un gato vivo nin que unha máscara vermella sexa branca; tamén os hai de orde cultural: ¿que nos permite dicir que esta máscara africana non sexa azteca?, e mesmo (aínda que dun xeito menos absoluto) de orde ideolóxica: unha concepción determinista afirmando que a primeira máscara creada polo home prehistórico debía conducir necesariamente cara á que irrompe no bordel das señoritas de Avignon, atoparía hoxe menos adhesións que hai uns trinta anos (mañá quizais xa non sexa a mesma cousa, quén sabe).

É a partir de criterios semellantes que Umberto Eco, na súa obra citada, di que é máis doado advertir as malas interpretacións dun texto cás boas. Un marco tan amplo pode, porén, acumular un número considerable de lecturas. ¿Como facer retornar os deuses á máscara, á miña máscara? Segundo a relixión hindú, unha vaca (imaxe da Nai Natura) pode dar acougo a todos os deuses do panteón. Un axeitado acto de maxia sería logo transferir esta poboación divina da vaca nutriz á súa negación, a máscara (xa que o home teima, abofé, por enmascarar a natureza baixo técnicas de todo xeito).

Jacques Derrida e mais os seus discípulos dinnos que non é posible, pois non hai máis pensamento que coas palabras, e estas son xa decote

4. Véxase o seu libro, *Los límites de la interpretación*.

máscaras ocas como ensinaba o mestre Heidegger. Para este cumpría logo procurar o seu senso xustamente alén dos seus acenos, no seu silencio, e eran os poetas como tamén certos filósofos os que nos amosaban o camiño.

Logo, se o sentido das palabras se atopa no silencio, o sentido do saber non atopará acougo máis ca no non-saber: é xustamente a conclusión á que semellan chegar Derrida e mais os seus discípulos dándolle a volta ás máscaras-faces do mundo ou desconstruíndoas para denunciar a súa mentira eterna.

Fiquemos entón polo momento fronte a esta máscara, a miña máscara, ollémola sinxelamente respectando o seu silencio, esa noite espesa que a encosta, á espera do que ben quixera saír do seu arrepiante buraco negro: sexa algo ou nada.

A. R.

"Carcassonne" de William Faulkner: a soidade do artista como necesidade estética

Cristina Blanco Outón

"Carcassonne" é o relato que William Faulkner elixiu para pechar *Collected Stories*, unha colección de contos que constitúe a pedra angular da súa narrativa breve. Sen dúbida, o emprazamento de "Carcassonne" ó final desta compilación non é fortuíto nin producto do capricho. Este conto xa fora elixido para concluír na primeira colección na que aparecera publicado, *These Thirteen*, e nesta ocasión volveu ocupar este posto de honra a pesar da opinión en contra de Malcolm Cowley que, no ano 1948, suxería a Faulkner nunha carta que alterase a organización de *Collected Stories*[1].

Deberiamos supoñer, polo tanto, que "Carcassonne" era para o autor unha creación importante, o colofón perfecto. De feito, na súa calidade de manifesto estético, esta narración constitúe unha espléndida evocación das ideas máis xerais aparecidas nos contos que a anteceden. Varios autores se ocuparon deste aspecto, se ben cabe destacar especialmente as aproximacións de James B. Meriwether, Robert Hamblin e David Minter. Os dous primeiros definen o conto como un intento deliberado por parte de Faulkner de resumir nunha peza breve de ficción os seus ideais estéticos e as súas ambicións artísticas[2]. O terceiro vai un pouco máis alá ó analizar o que "Carcassonne" representa dentro do canon faulkneriano e afirma que neste relato o escritor sureño explora imaxinativamente a súa concepción

1. *The Faulkner-Cowley File: Letters and Memories 1944-1962*. Ed. Malcolm Cowley New York, Viking, 1967 [1966], p. 119.

2. Meriwether, James B. "Faulkner's Essays on Anderson", en *Faulkner: Fifty Years After "The Marble Faun"*. Ed. George Wolfe, Alabam UP, Alabama, 1977, p. 169; Hamblin, Robert W. "'Carcassonne': Faulkner's Allegory of Art and the Artist", en *Southern Review* 15, 1979, p. 356.

da vida, da arte e da relación entre ambas. Ademais, e sempre segundo Minter, no conto examínase tamén o baleiro que existe entre o privado e o público, o psicolóxico e o social, o poético e o político ou, dito doutro xeito, entre os seres individuais coas súas necesidades e anhelos e as sociedades históricas coas súas estructuras político-económicas[3]. Este é precisamente o aspecto que máis nos interesa para o presente estudio: o feito de que "Carcassonne" ofreza un modelo estético, o personaxe-creador, como un home de imaxinación perseguido e illado[4], que ten como característica máis salientable a súa separación física da cidade, da comunidade da que, sen embargo, non consegue desvincularse completamente.

Efectivamente, como sostén François L. Pitavy[5], "Carcassonne" é un relato do artista, do poeta e dos intrincados camiños polos que, segundo o propio autor, se ten que internar a mente do creador á hora de concibir unha obra de arte coa que alcanzar a inmortalidade[6].

En consonancia con este illamento, o emprazamento deste relato vai ser un lugar chamado Rincón, un pequeno porto perdido na América do Sur, de nome, como apunta Michel Gresset, que suxire tamén o significado español de recunchiño de terra[7].

O protagonista, un norteamericano que abandonou definitivamente o seu país, vive totalmente apartado dunha comunidade da que descoñece a súa lingua tras vintecinco anos de coexistencia (p. 799)[8]. Aquí, o mesmo que nos relatos que conformaban a sección titulada "The village", o suxeito aparece enfrontado a unha sociedade urbana que non comprende, somete, illa e destrúe a súa individualidade. Neste senso, "Carcassonne" é, para boa parte dos seus estudiosos, un fiel reflexo da situación biográfica do seu creador[9]. O mesmo Faulkner dei-

3. Minter, David. "'Carcassonne', 'Wash', and Voices of Faulkner's Fiction", en *Faulkner and the Short Story: Faulkner and Yoknapatawpha 1990.* Eds. Evans Harrington & Ann J. Abadie. Mississippi UP, Jackson, 1991, p. 91.

4. *Ibidem,* p. 86. *Vid.* tamén Hönnighausen, *William Faulkner: The Art of Stylization.* Cambridge UP, Cambridge, 1987, pp. 99, 107.

5. Pitavy, Françoise L. "Faulkner poète", en *Études Anglaises 29,* 1976, p. 462.

6. Meriwether, James B. e Millgate, Michael eds. *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner 1926-1962.* Nebraska UP, Lincoln, 1968, p. 14.

7. Gresset, Michel. *Faulkner ou la Fascination.* Klincksiek, París, 1982, p. 21.

8. Faulkner, William. *The Collected Stories of William Faulkner.* Penguin, Harmondsworth,1989. A partir deste momento, todas as referencias a esta obra corresponderán a esta edición.

9. Dentro das distintas análises das conexións entre esta creación literaria e a biografía do seu autor, cabe destacar o exhaustivo e brillante traballo realizado por Michael Grimwood no seu libro *Heart in Conflict: Faulkner's Struggles with Vocation.* Georgia UP, Atenas 1987, pp. 47-51. Outras referencias sobre este tema serían: Van O'Connor, William. *The Tangled Fire of William Faulkner.* Gordian, Nova York, 1968, p. 70; Blotner, Joseph. "The Sole Owner and Proprietor", en *Faulkner: Fifty Years After "The Marble Faun".* Ed. George Wolfe, Alabama UP, University, 1977, 1ª edición 1976, p. 5; Kinney, Arthur F. "Faulkner's Narrative Poetics and *Collected Stories*" en *Faulkner Studies: An Annual Research, Criticism and Reviews 1.* Ed. Barnett Guttemberg, Miami UP, Miami, 1980, p. 76; Gresset, Michael. *Op. cit.,* p. 89; Lee, Robert. *William Faulkner: The Yoknapatawpha Fiction.* Vision, Londres, 1990, p. 29.

xaba ver a súa identificación co protagonista do relato cando respondía ás preguntas sobre este último na Universidade de Virxinia:

> ... esta é unha peza que sempre me agradou porque alí estaba o poeta unha vez máis. Eu sempre quixen ser un poeta, e agora véxome coma un poeta fracasado, non un novelista, senón un poeta fracasado que tivo que facer o que puido[10].

De xeito moi revelador, o escritor utiliza a mesma imaxe que dá título ó conto ó falar do que se coñece como Renacemento sureño, a eclosión literaria que tivo lugar no Sur a partir de 1920:

> Eu mesmo síntome inclinado a pensar que foi polo ermo da vida dos sureños polo que el [o artista sureño] tivo que recorrer á súa imaxinación, a crear o seu Carcassonne[11].

Ademais da equivalencia, implícita nas palabras do escritor, entre a súa propia situación e a do seu personaxe, o que máis nos interesa resaltar aquí é o feito de que, tanto o retrato ofrecido en "Carcassonne" coma a traxectoria do propio Faulkner, proban a súa firme convicción de que a creación artística se vincula indisolublemente á soidade. Un dos feitos máis coñecidos da súa biografía é o celo con que o autor tratou de protexer a súa intimidade inutilmente. Pero, á parte deste factor existen outros, como o seu rexeitamento dos círculos literarios e as cerimonias multitudinarias (o Nobel sureño chegou a rexeitar unha invitación do presidente Kennedy á Casa Branca), que demostran que este artista era un home obsesionado por salvagardar o illamento e o silencio que necesitaba para crear. Ademais, como xa apuntaron os estudiosos da súa carreira como escritor, cando este autor, por razóns económicas, se viu forzado a abandonar o seu retiro no Mississippi e a traballar en Hollywood, a súa producción artística resentiuse seriamente. Como sinalaba Grimwood, en "Carcassonne", Faulkner admitiu o feito desalentador de que elixir a súa vocación supuxo autocondenarse a experimentar a vida indirectamente. Diante da súa mesa de traballo, calquera escritor se sente tan illado do mundo coma Wilfred Midgleston na súa cela. A través deste personaxe, Faulkner retrátase a si mesmo suspendido nunha linguaxe muda, lonxe da sociedade na

10. "... that's a piece I've always liked because there was the poet again. I wanted to be a poet, and I think of myself now as a failed poet, not as a novelist at all but a failed poet who had to take up what he could do". Frederick L. Gwynn e Joseph Blotner eds. *"Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia 1957-58.* Virginia UP, Charlottesville, 1959, p. 22.

11. "I am myself inclined to think it was because of the bareness of the Southerner's life, that he (the Southern artist) had to resort to his own imagination, to create his own Carcassonne". *Ibidem,* p. 136. *Vid.* tamén Pikoulis, John. *The Art of William Faulkner.* MacMillan, Londres, 1985, p. 6.

que outras criaturas loitan e morren. O autor soubo sempre que a súa vocación o convertería nun exiliado condenado a non manter relacións normais co resto dos humanos[12].

Como indicabamos anteriormente, este illamento do protagonista de "Carcassonne" vese reforzado polo escondido do entorno físico no que aparece emprazado, Rincón (segundo apunta Blotner, unha cidade porteña do Caribe, probablemente de Cuba ou Porto Rico)[13], e polo afastamento e exotismo do lugar evocado tanto no propio título coma no pensamento do personaxe, a mítica cidade medieval francesa de Carcassonne[14]. Non é menos certo que este nome tamén constitúe unha alusión á palabra "carcass" ou, como suxire ocorrentemente Max Putzel, forma a oración en francés "sa carcass sonne"[15]. En realidade, ambas referencias están conectadas, pois se o esqueleto constitúe unha especie de calabozo orgánico formado por barrotes ou osos que rechían recordando á mente ou ó espírito o seu inevitable enclaustramento e mortalidade, a antiga urbe gala é célebre por tratarse dunha das maiores fortalezas medievais que se conservan. As dúas facetas suxeridas no título contribúen a subliñar a idea de que o personaxe se debate ante a imposibilidade de prescindir totalmente tanto do seu soporte corporal coma do seu entorno urbano á hora de adentrarse no seu propio eu. Esta circunstancia do protagonista de "Carcassonne" xa fora mencionada polo propio Faulkner nun dos seus seminarios na Universidade de Virxinia: "Eu aínda estaba a escribir sobor do home novo en conficto co seu entorno"[16]. Neste senso, Hans H. Skei ofrécenos unha excelente descrición da situación do poeta dicindo que este tamén se atopa só na

12. Grimwood, Michael. *Op. cit.*, p. 50. Aínda que Faulkner non proporciona o nome do protagonista de "Carcassonne", o certo é que, como apunta Grimwood, o enclave xeográfico e a propia vivenda do personaxe, un fallado cedido pola todopoderosa Mrs. Widdrington, son os mesmos que os da figura principal doutro relato, "Black Music" (pp. 803 e 897). O paralelismo lévase ata o extremo de que, en ambos casos, o poeta ten por todo leito un rolo de papel cuberto de brea (pp. 803 e 896). Todo isto fai supoñer que nos atopamos ante o mesmo personaxe, que en "Black Music" se chamaba Wilfred Midgleston.

13. Blotner, Joseph. "From Jefferson to the World", en *Faulkner: International Perspectives: Faulkner and Yoknapatawpha 1982.* Doreen Fowler e Ann J. Abadie eds. Mississippi UP, Jackson, 1984, pp. 302-3. Con respecto a esta cidade, Noel Polk afirma que é o mesmo lugar a onde se dirixen os protagonistas do relato anterior, "Divorce in Naples", que, por esta e outras razóns, funcionaría como introducción para a imaxinería de "Carcassonne" en "William Faulkner's 'Carcassonne'", en *Studies in American Fiction* 12, 1984, p. 33.

14. Segundo Milum, a utilización desta ciudade lendaria responde á tradición sureña na que Faulkner se encardina: "... Faulkner's general participation in the Southern Myth... leads naturally to an abundant cast of characters who reject the materialistic present which is characterized by a loss of ethics and restrictions upon the human spirit, in favor of an idealized past, an Ante-bellum South, a Camelot, or a Carcassonne". Milum, Richard. "Faulkner's 'Carcassonne': the Dream and the Reality", en *Studies in Short Fiction* 15, 1978, p. 137.

15. Putzel, Max. *Genius of Place: William Faulkner's Triumphant Beginnings.* Lousiana State UP, Baton Rouge, 1985, p. 93.

16. "I was still writing about a young man in conflict with its environment". Gwynn, Frederick e Blotnei, Joseph. *Op. cit.*, p. 22.

agonía e desesperación que lle procuran os soños e dificultades da creación artística. A solución final, que ben podería chamarse existencial, consiste na quietude e a soidade da morte que é discutida no enfrontamento entre corpo e alma. A loita pola supervivencia combínase coa loita pola propia individualidade, polo propio ser, polo espacio no mundo[17]. Aquí encérranse as dúas vertentes do tema da fuxida da sociedade moderna representada pola cidade que se entrelazan en "Carcassonne". Por unha banda, o necesario illamento do núcleo urbano que, paradoxalmente, convértese en motivo de inspiración para o intelecto preclaro, o artista. Pola outra, a solitaria existencia do ser humano, abocado á morte e á incomunicación, que no retrato aparece incluso afastado do seu eu, dividido entre o físico e o mental e o espiritual, sen chegar nin sequera a un total entendemento consigo mesmo.

Tanto o anónimo protagonista de "Carcassonne" coma os dous creadores que protagonizan un relato que trata da creación artística, "Artist at Home", íllanse en lugares suspendidos no espacio e no tempo, totalmente afastados do mundanal ruído: "Vivindo, así, unha vida retirada, o seu esqueleto podía saber pouco máis que nada do mundo exterior"[18]. Todos eles parecen seguir as ideas de autores clásicos e medievais, ós que tamén se alude indirectamente no título, os cales aconsellaban ós poetas que abandonasen o trato dos seus amigos e as gabanzas de Roma e doutras cidades, que deixaran todas as preocupacións e que se retiraran ós bosques, isto é, á soidade[19]. Así, por exemplo, Petrarca sinala na súa *Epistola poetica* que a soidade prace ás musas e que a cidade é inimiga dos poetas, mentres que Ovidio en *Tristia*, apunta que os poetas necesitan o afastamento e a tranquilidade de quen escribe[20].

O mesmo que entre o espiritual e o físico, o illamento e a cidade, este literato de ficción debátese tamén entre a necesidade de expresarse e a imposibilidade de alcanzar unha comunicación plena, a perfección artística, evocada na imaxe dun precipicio azul nunca alcanzado (p. 895). Este personaxe, un traballador da palabra, sabe que esta pode traizoalo e converterse na súa peor inimiga. Por todo isto, o artista de "Carcassonne" decide enterrarse nun mutismo que lle impide falar en voz alta e só chega a formar nos seus labios as oracións que xamais vai pronunciar:

17. "Beyond Genre Existential Experience in Faulkner's Short Fiction", en *Faulkner and the Short Story. Faulkner and Yoknapatawpha 1990.* Eds. Evans Harrington e Ann J. Abadie. Mississippi UP, Jackson, 1992, pp. 74-5. Outros dous autores que falan da soidade do protagonista son: Kinney, Arthur. *Op. cit.*, p. 77 e Minter, David. *Op. cit.*, p. 86.

18. "Living, as it did, a retired life, his skeleton could know next to nothing of the world", p. 899. A traducción é nosa.

19. Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media Latina.* Vol. 1, trad. Margit Frenk Alatorre e Antonio Alatorre. Fondo de Cultura Económica, México 1981 [1948], p. 296.

20. "Solitudo placet Musis, urbs est inimica poetis". (Petrarca, *Epistola poetica*); "Carmina secessum scribentis et otia quaerunt" (Ovidio, *Tristia*, 1,1,41).

> Eu quero facer algo valente e tráxico e austero —repetía, formando as palabras sen son no silencio— eu montado nun poni cos ollos coma electricidade azul e crins como lume enredado galopando colina arriba e dereito ó alto ceo do mundo. Galopando aínda, o cabalo remóntase cara afora; galopando aínda atrona mentres sobe pola longa colina azul do ceo, as súas crins ó vento en regueiros dourados coma lume. Corcel e cabaleiro seguen a atronar, atronan diminuíndo ata o ínfimo: unha estrela que agoniza na inmensidade da escuridade e do silencio no que, fixo, disipándose, fondo no peito e profundo no flanco, medita a escura e tráxica figura da Terra, a súa nai[21].

Enredado nesta maraña de lume, o poeta que trata de alcanzar a perfección é derrotado pola morte, a incomunicación, a soidade e desaparece coma unha estrela que se apaga ou unha tormenta que se alonxa, acaso deixando algún rastro insignificante tras de si. Este pesimismo, tan semellante ó traxico e, ó mesmo tempo, patético final de "Artist at Home", vese reforzado por unha idea que xa mencionabamos anteriormente: estes ideais artísticos, Pegasos libres das ataduras da osamenta na mente do poeta, non escapan á corrupción do materialismo e do diñeiro[22], criterios que gobernan a cidade, núcleo do mundo capitalista:

> Mrs. Widdrington posuía as ratas tamén. Pero a xente rica ten que posuír tantas cousas... Só que ela non esperaba que as ratas pagasen por utilizar a súa escuridade e o seu silencio escribindo poesía. Non é que non o puidesen ter feito, e moi bo verso, probablemente. Algo da rata en Byron: alocucións de voracidade furtiva[23].

Aquí atopamos outro dos temas máis relevantes de "Artist at Home", a corrupción dunha sociedade que converte a arte nun medio de subsistencia, nunha forma de vida que obriga a quen a adopta a aniquilar ou a aproveitarse dos demais. En "Carcassonne", o artista é tolerado por unha especie de Mecenas moderna, posuidora de bens materiais pero totalmente incapaz de comprender o significado da función e a creatividade daquel:

21. "*I want to perform something bold and tragical and austere* he repeated, shaping the soundless words in the pattering silence *me on a buckskin pony with eyes like blue electricity and a mane like tangled fire, galloping up the hill and right off into the high heaven of the world.* Still galloping, the horse soars outward; still galloping, it thunders up the long blue hill of heaven, its tossing mane in golden swirls like fire. Steed and rider thunder on, thunder punily diminishing: a dying star upon the immensity of darkness and of silence within which, steadfast, fading, deepbreasted and grave of flank, muses the dark and tragic figure of the Earth, his mother". A traducción é nosa.

22. Tamén nisto, o relato está aludindo á tradición medieval segundo a cal os poetas podían sentirse atormentados polo problema económico, xa que a súa vida dependía dos agasallos dos seus protectores. *Vid.* Curtius, Ernest R. *Op. cit.*, vol. 2, p. 662.

23. "Mrs. Widdrington owned the rats too. But wealthy people have to own so many things. Only she didn't expect the rats to pay for using her darkness and silence by writing poetry. Not that they could not have, and pretty fair verse probably. Something of the rat about Byron: allocutions of stealthful voracity" (p. 898). A traducción é nosa.

> Pero a Standard Oil Company, que posuía o fallado e o papel para o tellado, posuía tamén a escuridade; era de Mrs. Widdrington, a muller da Standard Oil Company, a escuridade que el estaba a utilizar para durmir. Ela tamén faría de ti un poeta, se ti non traballaras noutro sitio. Ela cría que, se unha razón para respirar non era aceptable para ela, non era razón ningunha. Para ela, se eras branco e non traballabas, eras ou ben un vagabundo ou ben un poeta. Quizais o foses. As mulleres saben tanto... Elas aprenden a vivir sen deixar que a realidade as confunda, inmunes a ela[24].

O personaxe estase referindo aquí a un dos asuntos que máis angustiou ó seu creador ó longo de toda a súa existencia: a necesidade de gañar o sustento a través do seu talento. O ton de ácido sarcasmo utilizado nestes fragmentos móstranos ata qué punto Faulkner, coma artista, se sentiu víctima da voracidade dun entramado económico e social que conseguía dalgún xeito equiparar a ratas e poetas[25].

Finalmente atopamos unha imaxe típica do Modernismo[26], a do espello, que salienta aquí, o mesmo que en "Artist at Home", a idea de que a arte e os artistas están pechados no seu mundo ideal, suspendidos no baleiro e desconectados de todo o que lles rodea, inmersos na contemplación dunha realidade que só eles coñecen e que, a miúdo, non é máis que un reflexo de si mesmos:

> Por un momento foi son, despois rodeou o silencio, a atmosfera, traendo ós tímpanos un vacío no que nada, nin sequera o silencio, foi. Despois cesou, diminuíu; o silencio respirou outra vez cun roce de frondas de palmeiras como area que pasa a través dunha saba de metal[27].

James G. Watson define a narración como unha fantasía totalmente inefable da mente do poeta[28], e amplía a súa visión desta calidade alie-

24. "But the Standard Oil Company, who owned the garret and the roofing paper, owned the darkness too; it was Mrs. Widdrington's, the Standard Oil Company's wife's, darkness he was using to sleep in. She'd make a poet of you too, if you did not work anywhere. She believed that, if a reason for breathing were not acceptable to her, it was no reason. With her, if you were white and did not work, you were either a tramp or a poet. Maybe you were. Women are so wise. They have learned how to live unconfused by reality, impervious to it" (pp. 897-8). A traducción é nosa.

25. Para un estudio desta asociación *Vid.* Stonum, Gary Lee. *Faulkner's Career: An Internal Literary History.* Cornell UP, Ithaca, 1979, p. 57.

26. Thomas L. MacHaney menciona "Carcassonne" como paradigma dalgunhas das características do movemento modernista no seu artigo "Faulkner and Modernism: Why Does It Matter", en *New Directions in Faulkner Studies: Faulkner and Yoknapatawpha 1983.* Doreen Fowler e Ann J. Abadie eds. Mississippi UP, Jackson, 1984, p. 57.

27. "For a moment it was sound, then it compassed silence, atmosphere, bringing upon the eardrums a vacuum in which nothing, not even silence, was. Then it ceased, ebbed; the silence breathed again with a clashing of palm fronds like sand hissing across a sheet of metal" (p. 896). A traducción é nosa.

28. Watson, James G. "Faulkner: Short Story Structures and Reflexive Forms", en *Mosaic* 11, 1978, p. 129.

nadora do relato no seu estudio das conexións entre a narrativa breve de Faulkner e o Modernismo[29].

Ademais de tratarse dunha ficción determinada e contida en si mesma, "Carcassonne" presenta ó artista como ser tamén pechado en si mesmo, incapaz de alcanzar un auténtico entendemento coa súa propia natureza e o seu entorno. Ante esta situación, a mente do artista prefire fuxir da realidade física e remontarse a un pasado glorioso encarnado na figura dun heroe solitario, Tancredo de Hauteville, que cabalga, paradoxalmente, sobre outro morto vivinte:

> A cincha corta o cabalo en dous xusto por detrás da cruz, sen embargo este aínda galopa con furia rítmica e porfiada e sen progresión... o filo, cortaba a besta galopante dun só golpe, as distintas metades atronando cara adiante no po sagrado onde aquel de Bouillon e Tancredo tamén chocaran en sombría retirada; atronando cara adiante a través dos grupos de inimigos do noso humilde Señor, envolto aínda na furia e no orgullo da carga, sen saber que estaba morto[30].

O cabalo partido en dous que galopa cara ós horizontes sen esperanza, a fragmentada concepción do ser humano segundo a cal o espírito se atopa aprisionado na carcasa do corpo, á súa vez cativo dunha determinada organización social, serán as causas últimas sobre as que se asente a soidade e a frustración do poeta protagonista que opta por abandonar, sen conseguilo, un mundo urbano que o alenta e o devora ó mesmo tempo.

C. B. O.

29. Watson, James G. "Short Story Fantasies and the Limits of Modernism", en *Faulkner Studies: An Annual of Research, Criticism, and Reviews* 1. Barnett Guttemberg ed. Miami UP, Miami, 1980, p. 84.

30. "The girth cuts the horse in two just back of the withers, yet it still gallops with rythmic and unflagging fury and without progression... the blade, severed the galloping beast at a single blow, the several halves thundering on in the sacred dust where him of Bouillon and Tancred too clashed in sullen retreat; thundering on through the assembled foes of our meek Lord, wrapped still in the fury and the pride of the charge, not knowing that it was dead" (p. 96). A traducción é nosa.

¿Nas orixes do neotrobadorismo? Notas sobre o "Canto do vigía" de Eduardo Pondal

Teresa López

O "Canto do vigía" é un dos fragmentos máis veces citado de *Os Eoas*, o poema épico no que Eduardo Pondal traballou ata a súa morte e que deixou inacabado. O interese suscitado por este texto pondaliano obedece ó feito de ter sido considerado o primeiro exemplo da influencia, no plano da creación poética, da lírica trobadoresca galego-portuguesa, anterior á conformación do chamado "neotrobadorismo" nos anos vinte e trinta do noso século. O crítico que aludiu por vez primeira á relación deste poema co *corpus* trobadoresco galego-portugués foi o seu editor, Amado Ricón[1] e, posteriormente, foi tamén afirmada por Xosé Luís Méndez Ferrín[2] e Pilar Castro[3]. Máis recentemente, Ramiro Fonte referiuse ó "Canto" con palabras que matizan, con acerto, na nosa opinión, as súas conexións coa lírica medieval[4]. Na mesma liña de matización

1. Pondal, Eduardo. *Novos poemas*. Limiar, transcrición e notas de Amado Ricón. Galaxia, Vigo, 1971, pp. 51-55 e Amado Ricón. *Eduardo Pondal*. Galaxia, Vigo, 1981, pp. 157-161. Neste último volume o seu editor modifica a ortografía que, na primeira edición, respectaba a do manuscrito e inclúe o "Canto" no xenérico "Poesías en galego", non no apartado que recolle as "Mostras do poema épico *Os Eoas*", a pesar de que non dubide de que tanto a temática como o metro —ademais de acharse o manuscrito entre as súas papeletas— o emparentan definitivamente con *Os Eoas*. As nosas citas seguen o texto da primeira edición.

2. Supomos que se refire a esta composición cando afirma que "Xohan Vicente Viqueira [é] o primeiro autor galego que escribe poesía neotrovadoresca, logo de Pondal" (*Vid.* Méndez Ferrín, X. L. *De Pondal a Novoneyra*. Edicións Xerais, Vigo, 1984, p. 44).

3. *Vid.*, por exemplo, Castro Pérez, P. "Eduardo Pondal: 'Canto do vixía'. A primeira tentativa neotrovadoresca" en *La Voz de Galicia*, 24-III-1988.

4. "O de Pondal 'Canto do vixía' preséntanos o canto dun 'xograr garrido e vagabundo' que pon a proba un léxico conscientemente medieval" (*Vid.* Fonte, R. *Fermín Bouza-Brey e a súa obra literaria*. Galaxia, Vigo, 1992, p. 61, nota 58).

insérense estas páxinas que teñen como obxectivo mostrar o lugar que o diálogo cos elementos da tradición literaria galego-portuguesa ocupa no "Canto do vigía" que, como se poderá comprobar, non é o que a crítica lle vén outorgando senón un moito máis anecdótico.

Unha cuestión previa á análise dos elementos textuais de procedencia trobadoresca que aparezan no "Canto do vigía", é o esclarecemento do coñecemento que Eduardo Pondal puido ter dos cancioneiros galego-portugueses, investigando e contrastando as diferentes posibilidades materiais. Para este fin supón un obstáculo que o seu manuscrito non estea datado —como parece deducirse da falta de noticias neste sentido na edición que coincide, ademais, coa práctica habitual pondaliana, case constante no caso de *Os Eoas*—, de forma que carecemos da referencia cronolóxica que nos permitiría fixar o nivel xeral de difusión dos cancioneiros nese momento. Por tanto, teremos que adoptar como punto de partida o amplo abano temporal (1857-1917) en que sabemos que o Bardo traballou, con maior ou menor dedicación, no manuscrito de *Os Eoas*.

A cuestión de cales foron as obras a través das que Eduardo Pondal tería coñecemento da poesía galego-portuguesa foi exposta por Amado Ricón nuns termos, ó noso xuízo, demasiado imprecisos:

> Poida que tivese coñecimento da nosa lírica medieval a traveso da edición feita por E. Monaci do Cancioneiro da Vaticana en 1875, ou da que tres anos despóis deu ao prelo Teófilo Braga, a cal estou enveredado leu o poeta, xa que eran moi amigos e sostiñan unha correspondencia regular. Tampouco debeu descoñecer a edición do Cancioneiro Colocci-Brancuti, feita no 1880 por E. Molti [*sic*], a que compretaba a do Cancioneiro da Vaticana. ¿E por que non coñecía Pondal tamén o Cancioneiro d'Ajuda?[5]

Evidentemente moitas destas preguntas poden ter respostas ben diferentes en función de cal sexa a data de composición do "Canto do vigía". Por isto resúltannos especialmente difíciles de comprender afirmacións do editor que anulan, en parte, o sentido das anteriores hipóteses, á par que aluden a elementos que as resolverían mais que, inexplicablemente, non se aproveitan. Así acontece cando se di:

> Non hai dúbida que Pondal tiña lido, cando escribíu esta xoia lírica, os Cancioneiros galego-portugueses como se tira dunha nota que esiste entre os papéis descubertos no 1964 na casa petrucial de Ponteceso[6].

5. Ricón, A. *Novos poemas*. Op. cit., p. XVIII.
6. *Ibidem*.

Dado que non coñecemos o contido desa nota, teremos que nos aproximar a unha resposta desde o noso coñecemento do proceso de difusión da lírica medieval en Galicia, de como se foi recuperando a memoria dos cancioneiros e dos séus textos poéticos.

Concordamos con Ricón en que, das edicións que cita, foi probablemente a preparada por Teófilo Braga[7] a que actuou de "intermediaria" entre Eduardo Pondal e a lírica galego-portuguesa. En primeiro lugar, porque foi, en boa medida, a responsable da difusión da lírica medieval en Galicia, tanto directa como, sobre todo, indirectamente, ó servir de base para a abondosa escolma que Antonio de la Iglesia incluíu nos volumes II e III de *El idioma gallego*, publicados en 1886 na "Biblioteca Gallega"[8] —a mesma colección onde tamén nese ano viron a luz os *Queixumes dos pinos*.

En segundo lugar, porque Manuel Murguía, amigo de vello de Eduardo Pondal, posuía un exemplar desta edición do Cancioneiro da Vaticana, adquirido por volta de 1884, feito que entra no probable lle comunicase, como tamén que lle facilitase a súa lectura ou consulta[9]. Por outra parte, tampouco debemos desbotar que Pondal tivese acceso ó exemplar que Antonio de la Iglesia fixo vir de Lisboa a fins de 1885 ou a comezos de 1886, dada a súa frecuente residencia na Coruña, a militancia galeguista de ambos os dous escritores ou as súas amizades comúns (Andrés Martínez Salazar, o propio Manuel Murguía).

Canto á hipótese de que Pondal tivese coñecido esta edición do cancioneiro da Vaticana a través do propio Braga "xa que eran moi amigos e sostiñan unha correspondencia regular", ignoramos as razóns que poden levar a facer unha afirmación destas características pois só se conserva unha única carta desa posible relación epistolar continuada, a que o erudito portugués dirixe ó poeta galego o 17-XII-1886[10] para agradecerlle o envío dos *Queixumes* —que correra por conta do seu editor, Andrés Martínez Salazar— e loar cortesmente a obra[11] É

7. *Cancioneiro Portuguez da Vaticana*. Edição crítica restituida sobre o texto diplomatico de Halle, acompañada de um glosario e duma introdução sobre os trovadores e cancioneiros portuguezes por Teophilo Braga. Lisboa, Imprensa Nacional, 1878.

8. Sobre esta cuestión e, en xeral, sobre a difusión dos cancioneiros neste período, *Vid*. López, T. *Névoas de antano. Ecos dos cancioneiros galego-portugueses no século XIX*. Edicións Laiovento, Santiago, 1991.

9. Na correspondencia entre eles que coñecemos na actualidade non hai mencións a este cancioneiro. A única referencia á lírica trobadoresca está nunha carta de Pondal a Murguía, datada o 16-X-1905, na que o felicita "por su notabilísimo estudio crítico sobre los Trovadores Gallegos, el cual leí con fruición indecible y guardo como oro en paño" (*Vid*. Ferreiro, M. *Pondal. Do dandysmo á loucura*.. Edicións Laiovento, Santiago, 1991, p. 216).

10. Ferreiro, M. *Ibidem*, p. 130.

11. Unha das apreciacións que lle merece a obra é a de que nela "ha um muito da tradição trovadoresca e dos cantos populares, pelo artifício das estrophes e tambem pela malicia bondosa do vulgo". *Ibidem*.

certo que a relación puido continuar e ser o medio polo cal o Bardo chegase a coñecer —ou aprofundar o seu coñecemento— a nosa poesía medieval mais, en todo caso, sería con posterioridade a 1886, data de publicación, como xa indicamos, de *El idioma gallego.*

De acordo co que vimos de expor, pode sinalarse a década dos oitenta como o punto de referencia para a posibilidade das lecturas pondalianas dos cancioneiros, aínda que isto non presupoña, en absoluto, a extrapolación desta data á composición do "Canto do vigía" que, en calquera caso, fica por determinar. Por isto, a cuestión de cal é o primeiro texto de inspiración trobadorista que se escribe en galego seguiría aberta, a pesar da recente divulgación dos "Cantares d'amigo", escritos por Carles Riba en 1911, seis anos antes da morte de Eduardo Pondal.

É certo que a cuestión das prioridades non ten moita transcendencia posto que ningún destes dous textos, por permaneceren inéditos ata hai ben poucos anos, foi responsable da existencia dun movemento neotrobadorista. Nin aludiriamos a ela de non ser porque hai estudiosos do neotrobadorismo que, sen mediar xustificación ningunha, pasan a concederlle a Carles Riba o papel de "inaugurador" da corrente[12], o que nos remite, implicitamente, ós anos que van de 1911 a 1917 como os de composición do canto pondaliano, que se converte na obra do "primeiro poeta da nosa terra que se deixou encantar pola ledicia das cantigas de amigo cando só se coñecían por antoloxías ou referencias bibliográficas"[13]. Non imos entrar nunha discusión de prioridades cronolóxicas, de máis que discutible rendibilidade neste caso, principalmente se aínda temos que determinar en qué termos se establece a relación entre o texto pondaliano e o texto lírico galego-portugués.

A consideración do "Canto do vigía" como poema neotrobadorista foi acompañada de poucos (e imprecisos) elementos que xustificasen esta cualificación. O poema pondaliano definiuse como "canción de mar na que se mistura o sentimento das cancións de amigo"[14] ou indicouse que logra "crear o mesmo ambente"[15] das cantigas de amigo. Como elementos concretos procedentes da lírica medieval galego-portuguesa, Pilar Castro sinalou "o retrouso de cada estrofa, resumindo, ó modo das vellas

12. "Un poeta catalán que inaugura con timidez, e sen sabelo, unha tendencia da poesía galega" (Castro, P. *Antoloxía da poesía neotrobadoresca.* Galaxia, Vigo, 1993, p. 85).

13. *Ibidem,* p. 93. Nótese a inexactitude que supón sinalar que as cantigas só eran coñecidas a través de antoloxías ou referencias bibliográficas nos comezos do século XX, época na que xa estaban editados, con maior ou menor acerto e en diferentes tipos de edicións, os tres grandes cancioneiros.

14. Ricón, A. *Novos poemas.* Op. cit., p. 51.

15. Castro, P. *Art. cit.* Na súa *Antología crítica de la poesía neotrovadoresca gallega* o "Canto" aparece incluído entre as "cantigas de amor" (*Vid.* Castro; P. *Antología crítica de la poesía neotrovadoresca gallega.* Tese de Doutoramento, Universidade Autónoma de Madrid, 1989, II, pp. 163-7).

cantigas, o motivo da sua disgracia", aínda que logo aduciu como argumentación elementos que relaciona coa lírica popular (estaren constituídas as estrofas "por catro versos de seis ou sete sílabas alternativamente", "repetición de determinados versos, claves do poema") ou co neotrobadorismo ("as expresións típicas e tópicas nos neotrovadores de hoxe: 'nena belida', 'Doce amiga', igual que as rimas sinxelas e perfectamente encaixadas: '-ida/-ei', e a expresión poética dos desexos de ver e contemplar de cerca a amada"), mais non co *corpus* lírico medieval. Pola nosa parte, cremos que ningún deses elementos remite necesariamente ó cancioneiro medieval, o cal tentaremos demostrar.

En relación coa cantiga de amigo hai que constatar, en primeiro lugar, unha evidencia: o "Canto do vigía" non é unha canción de muller, a voz poética non é feminina, único criterio segundo o cal a *Arte de Trovar* do Cancioneiro Colocci-Brancuti define a cantiga de amigo e que parece —a pesar das restriccións— o principio definitorio estable do xénero de amigo. Por isto, o punto de contacto entre o "Canto do vigía" e o cancioneiro de amigo sería, principalmente, a presencia dun elemento paisaxístico (o mar), mentres outros, como a elaboración poética subxectiva dun amor non-pleno, non correspondido, ou a ausencia do ser amado, mesmo os elementos descritivos da figura feminina, serían comúns á cantiga de amor.

A relación primeira entre o "Canto" pondaliano e a cantiga de amor medieval vén dada porque o seu centro poético é a *coyta* amorosa enfocada desde unha subxectividade masculina. O desdén da amada provoca o sufrimento e as queixas do amante mais non hai un tratamento analítico da coita, da súa causalidade ou das súas consecuencias, senón que fica reducida á simple enunciación, da mesma maneira que a morte por amor tampouco é consecuencia final da coita amorosa senón só unha expresión lexicalizada que o vixía utiliza como recurso último no diálogo coa amada para obtér o seu favor.

No cancioneiro medieval galego-portugués o distanciamento entre o *amigo* e a súa *senhor* débese a motivos de forza, é alleo á vontade do falante poético, non depende da súa decisión. Se na cantiga de amor a ausencia da amada é máis un medio que esta utiliza para provocar a *coyta* do seu namorado, na cantiga de amigo o afastamento de amigo e amiga débese xeralmente á interposición dunha terceira persoa (*el-Rei*, a nai da amiga). Pola contra, no "Canto" pondaliano o distanciamento entre amante e amada, a non-presencia da amada, obedece á vontade do eu poético, é unha forma de fuxida ante o sufrimento por un amor non correspondido, convértese nunha solución á coita de amor, que procura a distancia como modo de esquecemento. Consecuentemente, a separación da amada non se elabora poeticamente como elemento acrecentador da *coyta*, senón en sentido inverso, con intención eliminadora,

aínda que non se logre, e a separación resulte inútil para esquecer os "ollos meigados" e mesmo só sirva para intensificar o sufrimento[16].

O motivo mariño ten tamén un desenvolvemento diverxente en relación co cancioneiro medieval. Neste, o tema mariño surxía ben como producto dunha elaboración simbólica, ben co carácter de interlocutor-confidente dun eu poético feminino que se acha en terra firme, ben como un elemento paisaxístico obxecto de contemplación. Se aparece como elemento navegable que separa os amantes, o foco narrativo é sempre unha muller que agarda o regreso do amigo e nunca está enfocado desde o propio mar e cunha óptica masculina, como acontece no "Canto do vigía", onde o mar é un integrante no eixo semántico do afastamento, espacial e temporal, para o vixía que procura "nos longos mares" defensa contra ese amor. Que algunhas das máis célebres e celebradas cantigas de amigo coincidan en elaborar un motivo mariño (aquelas que se deron en chamar *barcarolas*) non autoriza, cremos, a falar de coincidencias relevantes con ese "subxénero" dos cancioneiros.

A figura feminina representada no "Canto do vigía" tampouco é a mesma que a retratada na nosa lírica medieval. No cancioneiro amoroso é norma a abstracción na descrición feminina, que se resolve en xenéricos enunciadores dunha fermosura canónica, con moi escasas mencións a elementos físicos concretos[17]. A figura feminina do "Canto" destaca pola súa concreción e representación case obsesiva nos seus ollos, elemento físico que tamén aparece na descrición feminina trobadoresca, aínda que en contadas ocasións, moi raramente acompañado de cualificativos[18], e sempre con atención principal ós efectos producidos no amante. A figura feminina destes versos pondalianos está desprovista de calquera outra caracterización física, mesmo xenérica, e os ollos convértense en metonímicos dela, dotándoa dunha concreción moi superior á de calquera *senhor* trobadoresca. Por outra parte, a coincidencia entre o "Canto do vigía" e algunhas cantigas no motivo dos ollos non debe conducir a tirar conclusións apresuradas, pois cómpre non esquecer que os ollos da amada é un dos motivos máis manidos de toda a lírica romance, fundamentalmente a partir da obra poética de Francesco Petrarca.

16. "Fuxo dos ollos meigados/Pol-o vasto e longo mar" (vv. 45-46), "Contra d'uns lindos ollos/ Eu busco distracción,/ Nos mares vou vagando, /E non hei salvación" (vv. 62-65).

17. Tavani, G. *A poesía lírica galego-portuguesa*. Galaxia, Vigo, 1988, especialmente pp. 110-114 (para a cantiga de amor) e pp. 150-151, onde se dá tamén cumprida conta das excepcións á norma xeral.

18. Cando aparece algunha mención ós ollos, é xeralmente o único elemento corporal expreso. Os casos onde aparece algún elemento cualificativo son os "olhos verdes" de Guilhade, os "mui fremosos" de Torneol e "o bom parecer" de Osoiro Eanes. (Vid. J. A. Souto, "Aproximaçom ao motivo dos olhos nas cantigas de amor e amigo", *Agália* 16, Inverno 1988, p. 410).

Un último punto que pode reverse á luz da poética medieval é a factura métrico-estrófica do "Canto do vigía". Neste aspecto, o poema presenta dúas partes claramente diferenciadas, a primeira composta en octosílabos nunha estructura estrófica (case) constante, a segunda en versos de arte menor con definición estrófica variable. Fronte a afirmacións que sinalan a débeda trobadoresca nesta segunda parte[19], cremos que é maior na primeira, tanto na disposición de rimas como no metro empregado, a pesar de non encontrarmos en todo o cancioneiro medieval galego-portugués unha composición que poida considerarse como posible modelo estrófico[20].

Existe, ademais, outro elemento na composición do "Canto do vigía" que o afasta notoriamente do cancioneiro medieval galego-portugués. Referímonos ó *envío*, aquí apóstrofe que o poeta dirixe á propia canción, característico, por exemplo, da *cansó* provenzal e da canción petrarquista. Quizais debamos considerar o feito de que a denominación que este fragmento pondaliano recibe no envío sexa precisamente a de "canción" como un elemento que apunte a esa afinidade coa canción renacentista.

Cómpre, porén, advertir que as consideracións métricas sobre o "Canto do vigía" deben ser cautelosas, pois existen certas irregularidades neste aspecto, quizais orixinadas polo carácter inacabado do poema. Cremos que as cinco primeiras estrofas (prescindimos da oitava real introductoria) poderían estar compostas por nove versos octosílabos cun esquema de rimas *ababcbcdd* onde os últimos versos constituirían un pseudo-refrán variable de estrofa a estrofa, que reitera o motivo dos ollos, mantén a rima en *-ón* e o primeiro verso —en catro das cinco estrofas—. Estas pautas rómpense nas estrofas III e IV, constituídas por dez e oito versos, respectivamente, o que provoca a alteración do esquema de rimas en *ababcdecff* na III e *aababacc* na IV. Non tratamos de procurar a regularidade estrófica sexa como for, senón constatar que, efectivamente, existe, aínda dunha maneira parcial, e que esta parcialidade parece deberse a problemas na transmisión e, consecuentemente, na edición do texto[21].

En razón do exposto, cremos que non hai razóns suficientes para falarmos de influencia —nin de tipo xenérico nin a través de pegadas

19. Castro, P. *Art. cit.*

20. Tavani, G. *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese.* Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1967.

21. O esquema estrófico é idéntico nas estrofas I, II e V. Unha posible —e aventurada, xa que descoñecemos o manuscrito— reconstrución da estrofa III pasaría pola supresión ben do verso 6, ben do verso 7, con modificación da rima do que se mantivese. De mantermos o 6, unha hipotética lectura sería "Por non seren queixas vanas"; de mantermos o 7, "Morto de incertas tiranas", posibilidade esta última que nos parece máis acorde co sentido da estrofa. Máis difícil parece a adecuación da estrofa IV ó esquema sinalado, aínda que quizais se poida tratar dunha redacción provisional, dun borrador.

textuais concretas— do cancioneiro medieval galego-portugués no "Canto do vigía" de Eduardo Pondal e que, por tanto, sería conveniente rectificar, por inapropiada, a súa caracterización como poema neotrobadorista. Pola contra, si hai outras, igualmente cercanas e relevantes, presencias literarias neste texto pondaliano.

A primeira delas é a de Macías, poeta do Cancioneiro de Baena, con obra que se inscribe na que se deu en chamar escola galego-castelá, penduración do lirismo galego-portugués que, cremos, influíu de maneira evidente nas estrofas iniciais do canto pondaliano.

O modelo métrico-estrófico é o primeiro elemento que se pode relacionar coa obra de Macías. As dúas composicións máis coñecidas do padronés ("Cativo de miña tristura" e "Provei de buscar mesura") están compostas, ó igual que esta primeira parte do "Canto", por catro estrofas de nove versos octosílabos —agás o eneasílabo inicial do poema— e por catro estrofas de versos octosílabos —agás o pareado final da estrofa, heptasílabo—, respectivamente, con esquema de rimas *ababcbcdd*. Ademais estas dúas composicións teñen outra característica en común, igualmente presente no texto pondaliano: cada unha das estrofas finaliza cun pseudo-estribillo que recapitula, a modo de mote invertido, os versos anteriores. Pondal retoma o estribillo da estrofa inicial nas seguintes, someténdoo a variacións que case non afectan o primeiro verso, nun procedemento semellante ó utilizado en "Provei de buscar mesura", onde son dous —en lugar de un— os estribillos que se modulan.

A relación entre os poemas de Macías e o de Pondal resulta máis evidente se pomos en paralelo as estrofas iniciais de "Provei de buscar mesura" e do "Canto do vigía", pois poderase apreciar mellor a presencia case literal dalgúns versos e os paralelismos conceptuais existentes noutros:

Provei de buscar mesura
U mesura non fallece,
E por mengua da ventura
Ouueron me o a sandece;
Por ende direi des
Con cuydado que me crece
Un trebello, e diz assi:
Anda meu coraçon
Mui triste e con razon[22].

Defensa atopar cuidéi
Contra uns ollos singulares,
E defensa non achéi
Contr'eles nos longos mares:
E por ende diréi desde í,
Porque suban meus pesares,
Un trebello, e dis así:
Uns ollos meu corazón
Enchéronme de pasión.

22. Rennert, H. A. *Macías, o Namorado. A Galician trobador.* Taducción de J. Carré Alvarellos, Imprenta e Fotogravado de Ferrer, A Coruña, 1904, p. 60. Citamos por esta edición porque foi a que Pondal coñeceu (*Vid. infra* n. 26), a pesar de dispormos na actualidade dunha competente edición dos textos de Macías (*Cancionero de Juan Alfonso de Baena.* Edición de B. Dutton e J. González Cuenca, Visor, Madrid, 1993).

Aínda se poden sinalar novos elementos que achegan o "Canto do vigía" a este mesmo poema de Macías. Un deles, o cárcere de amor[23], que aparece como motivo secundario no "Canto" e está presente —para alén de en moitas outras obras tardomedievais— no celebérrimo poema de Macías "Cativo da miña tristura". Outro, o motivo dos ollos, que centra os falsos estribillos do poema pondaliano e que ten unha formulación semellante —aínda que sostida por diferentes concepcións do sentimento amoroso— no final da terceira estrofa de "Provei de buscar mesura":

Meus ollos morte son
De vos, meu coraçon[24].

Cremos que, en función do exposto, pódese afirmar a influencia da obra de Macías no "Canto do vigía", máxime cando todo parece indicar que Eduardo Pondal coñeceu os poemas do trobador padronés. Lembremos que a popularidade de Macías como poeta e como amante mítico non fixo máis que acrecentarse tras a súa morte, de maneira que no século XIX se coñecía tanto a súa "biografía" (mellor, unha versión amplamente romanesca da súa vida) como a súa poesía, utilizada frecuentemente como exemplo e testemuño da antigüidade da literatura galega. As súas composicións reproducíronse en diferentes ocasións na prensa decimonónica[25] e José Carré Alvarellos traduciu ó español, a comezos deste século, a edición preparada por Hugo Albert Rennert, versión esta que Pondal coñeceu[26].

Mais non é Macías a única presencia literaria no canto pondaliano. A crítica considerou *Os Eoas* como unha obra debedora, na súa concepción, de *Os Lusíadas*, a epopea de Luís de Camões, e ocupouse de establecer as relacións puntuais e os paralelismos entre as dúas obras[27].

23. "Non foran os mouros/Os que me prenderan,/Os que me meteran/En dura prisión" (vv. 74-77).

24. Os versos "Seus ollos morte son/ de vos, meu coraçon..." son a cita que encabeza a "Nova canzón de amor" —incluída nos *Romances galegos* de Eduardo Blanco Amor— que tamén glosa os motivos dos ollos que feren de amor e do cárcere de amor (*Vid. Poemas galegos.* Galaxia, Vigo, 1980, pp. 71-72).

25. En 1858 publícanse as "Cántigas de Macías" en *El Album de El Miño* (pp. 79-80 e 87-89) e en 1865 Antonio de la Iglesia reproduce os poemas de Macías en *Galicia. Revista Universal de este Reino* (15-XI-65, pp. 349-350 e 1-XII-65, pp. 363-365), servíndose da edición do *Cancioneiro de Baena* publicada en 1851. "Provei de buscar messura" reprodúcese tamén no volume III de *El idioma gallego.*

26. H. A. Rennert publicara en 1900 *Macias, o Namorado. A Galician trobador,* e a tradución de J. Carré Alvarellos edítase catro anos despois, en 1904. Pondal, nun borrador de carta sen datar, agradece o envío de "la bella traducción del trabajo crítico de Albert Rennert, hecha por nuestro inolvidable Pepe" precisando que "la edición es muy linda y muy bien hecha; sus notas muy oportunas, eruditas y elegantes" (*Vid.* Ferreiro, M. *Op. cit.*, p. 240).

27. Bouza-Brey, F. "Camoens e Pondal", en *Nós*, 134, 1935, pp. 25-30; Carballo Calero, R. *Versos iñorados ou esquecidos de Eduardo Ponda.* Galaxia, Vigo, 1961; Verdini Deus, X. C. "Os Eoas" á luz de "Os Lusíadas" en *Grial*, 79, 1983, pp. 1-22 e Forcadela, M. *A poesía de Eduardo Pondal.* Edicións do Cumio, Vigo, 1995, pp. 325 e ss.

Evidentemente, elementos como a escolla da oitava real como molde estrófico para o poema pondaliano deben relacionarse coa epopea lusa ata o punto de que a construcción da estrofa faise, por veces, seguindo un modelo camoniano.

No "Canto do vigía" tamén está presente Luís de Camões, mais agora como poeta lírico. O tratamento do tema amoroso, a elaboración do motivo dos ollos da amada e certas expresións condúcennos directamente á lírica camoniana. É certo que o motivo dos ollos da amada e os seus efectos é un tópico literario no petrarquismo latino-vulgar, mais cremos que a súa presencia no poema pondaliano é estreitamente dependente da súa formulación na lírica de Luís de Camões.

Neste sentido, poden sinalarse paralelismos concretos[28] entre o "Canto do vigía" e algunhas das máis celebradas pezas líricas de Camões, relevantes, cremos, ata na súa literalidade:[29]

As pestanas têm mostrado
ser raios que abrasam vidas[30].

Dous ollos me dividiron
Con duas trigas pestanas,
E na alma me feriron
Como duras partesanas:

Rosto singular,
olhos sossegados,
pretos e cansados,
mas não de matar[31].

Fuxo dos ollos meigados
Po-lo vasto e longo mar,
Ollos pretos e cansados,
Mas non certo de matar.

A imaxe dos ollos como armas que feren o poeta, para representar un amor non correspondido, aparece igualmente noutros poemas do Camões, como "Se alma ver-se não pode"[32] ou "Ojos, herido me habéis"[33]. Aínda poderiamos procurar na lírica camoniana novos exemplos do motivo dos ollos da amada e dos efeitos que producen no corazón do poeta (en poemas como como "Minina fermosa e crua"[34]

28. Nestes casos os poemas de Luís de Camões non actúan como intermediarios da tradición medieval como si acontece noutros textos seus. Sobre isto, *Vid.* R. Bismut, "Recherches des vestiges de *Cantigas de amigo* dans *Les Lusiades* de Luís de Camões", en *Arquivos do Centro Cultural Português*, XI, 1975, pp. 555-65.

29. A. Ricón sinalou outras débedas camonianas neste poema: o verso 9 ("Defensa atopar cuidêi") lémbralle "o *Soneto 14* de Camões quen, ó mesmo tempo, vai beber ás fontes da lírica tradicional galego-portuguesa" (*Vid.* Ricón, A. *Novos poemas.* Op. cit., p. 54) e o 108 ("Doce inimiga") faille anotar os versos "Ao longo de ua praia deleitosa/ Vou na minha inimiga imaginando" do soneto 47 (*Ibidem*, p. 55).

30. Cfr. "Sois fermosa e tudo tendes", en L. de Camões, *Lírica completa*, prefacio e notas de Maria de Lurdes Saraiva, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vila da Maía, 1980, I, p. 161.

31. "Aquela cativa", *Ibidem*, I, p. 246.

32. *Ibidem*, I, p. 31.

33. *Ibidem*, I, p. 207.

34. Camões. *Op. cit.*, I, p. 153.

ou "Pus o coração nos olhos"[35]) mais as coincidencias xa sinaladas no tratamento deste motivo entre Pondal e Camões permiten concluír que as coincidencias son maiores que as que se puidesen sinalar entre o Bardo bergantiñán e calquera outro poeta do cancioneiro medieval galego-portugués.

Finalmente, a consideración da presencia de certo léxico como máis unha débeda trobadoresca debe tamén relativizarse pois son, maioritariamente, termos que non forman parte de series caracterizadoras do cancioneiro medieval. Así, a utilización dalgúns arcaísmos léxicos ("trebello", "belida", "i") ou sintácticos non é motivo suficiente para falarmos de influencia da lírica medieval galego-portuguesa. Caso especial sería a utilización do termo "amiga", que non debe considerarse dunha maneira isolada como palabra-clave que remite ó cancioneiro de amigo, e si en relación coa utilización do termo antitético "inimiga", ambos adecuados á expresión da ambivalencia do sentimento amoroso, principalmente cando o amor non é correspondido. "Inimiga" como designación da amada; para alén de aparecer noutras obras pondalianas[36], é unha expresión de longa tradición literaria, frecuente tamén na lírica camoniana[37].

Cremos que, en vista do exposto, pódese afirmar que o "Canto do vigía" non é un poema neotrobadorista, se con este termo queremos fixar a súa relación co *corpus* dos cancioneiros galego-portugueses a través da asunción dalgún dos modelos poéticos que este propón. O diálogo coa tradición literaria ten como interlocutores principais dous poetas posteriores, Macías e Luís de Camões, presencia tutelar en parte da obra poética de Eduardo Pondal, especialmente en *Os Eoas*. Si hai no "Canto do vigía" unha intención arcaizante, a mesma que preside o poema épico do que forma parte, que se manifesta na utilización do arcaísmo e na glosa dalgúns tópicos pertencentes ó acervo literario de moitos séculos.

T. L.

35. *Ibidem*, I, p. 101.

36. "Inimiga" aparece tamén en "Ibas gozando no meu tormento" (*Vid.* Pondal, E. *Poesía galega completa. I. Queixumes dos pinos.* Ed. de Manuel Ferreiro, Edicións Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1995, p. 46), "enemiga" no poema en español "La dulce libertad". (*Vid.* Carballo Calero, R. *Op. cit.*, p. 54).

37. *Vid.*, por exemplo, *Op. cit.*, II, pp. 140, 141, 155 ou 190.

Entrevista a Georges Duby

Xosé Armas Castro
Anselmo López Carreira

Nacido en París en 1919 e recentemente desaparecido, Georges Duby foi un dos máis prestixiosos historiadores deste século. Membro da intelectualidade francesa que resistiu á ocupación nazi, tras a Liberación, incorporouse como profesor de Historia Medieval na Facultade de Letras de Lión. En 1953 doutorouse en Historia na Sorbona e acadou a cátedra de Historia da Idade Media na Facultade de Letras de Aix. En 1970 foi elixido para a cátedra de Historia das Sociedades Medievais do Colexio de Francia. Foi membro das máis prestixiosas institucións académicas francesas e internacionais.

Visitante asiduo da Universidade de Santiago para participar en seminarios e conferencias, con motivo da súa estancia en Compostela no ano 1992 para ser envestido Doutor Honoris Causa, tivo a amabilidade de concedernos unha entrevista para conversar sobre o que foi a paixón da súa vida: a Historia, a Idade Media, o ensino da Historia. Por razóns do azar, esta conversa permaneceu inédita ata hoxe. Coa súa publicación queremos ofrecer unha homenaxe póstuma a tan admirado medievalista e mestre de historiadores.

A extensa producción histórica de Georges Duby supón unha permanente busca das diversas temáticas que permitan unha comprensión integral da Idade media. Revisar a súa obra supón, dalgún xeito, desvelar a evolución da escola historiográfica francesa na segunda metade deste século. Desde a historia rural, pasando pola dos grupos sociais, das relacións de parentesco, da cultura e a mentalidade colectiva, ata a historia da vida privada e do xénero. Entre os seus innumerables libros destacan: A Sociedade nos séculos XI e XII na rexión mâconesa *(1953),* Economía rural e vida campesiña no Occidente medieval *(1962),* A

adolescencia da cristiandade occidental, 980-1140 *(1966)*, A Europa das catedrais, 1140-1280 *(1967)*, O ano mil *(1967)*, Guerreiros e campesiños *(1973)*, O Domingo de Bouvines *(1973)*, As tres ordes ou o imaxinario do feudalismo *(1978)*, Europa na Idade Media *(1980)*, O cabaleiro, a muller e o cura. O matrimonio na Francia feudal *(1981)*, Guillermo o Mariscal ou o mellor cabaleiro do mundo *(1984)*, Historia da vida privada. Da Europa feudal ó Renacemento *(Dir.) (1985)*, Historia das mulleres *(Dir.) (1991)*, A historia continúa *(1991)*.

—Profesor Duby, desde os anos 70 vostede ten visitado xa en varias ocasións a Universidade de Santiago de Compostela. ¿Querería comentarnos como se produciu ese contacto e que valoración fai desta experiencia?

—Cheguei por primera vez en 1970, no transcurso dunha xira de conferencias por varias universidades españolas, iniciando axiña un contacto moi amigable co profesor Ermelindo Portela. Daquela fiquei moi impresionado pola calidade e vivacidade do traballo desta Universidade, notando un avance espectacular na investigación histórica das universidades españolas en xeral; en todos os campos da cultura, pero moi particularmente na investigación histórica. O pasado ano mantiven contacto cun grupo de traballo da Universidade de Santiago, participando nun curso sobre a morte, confirmándose entón aquela primeira impresión.

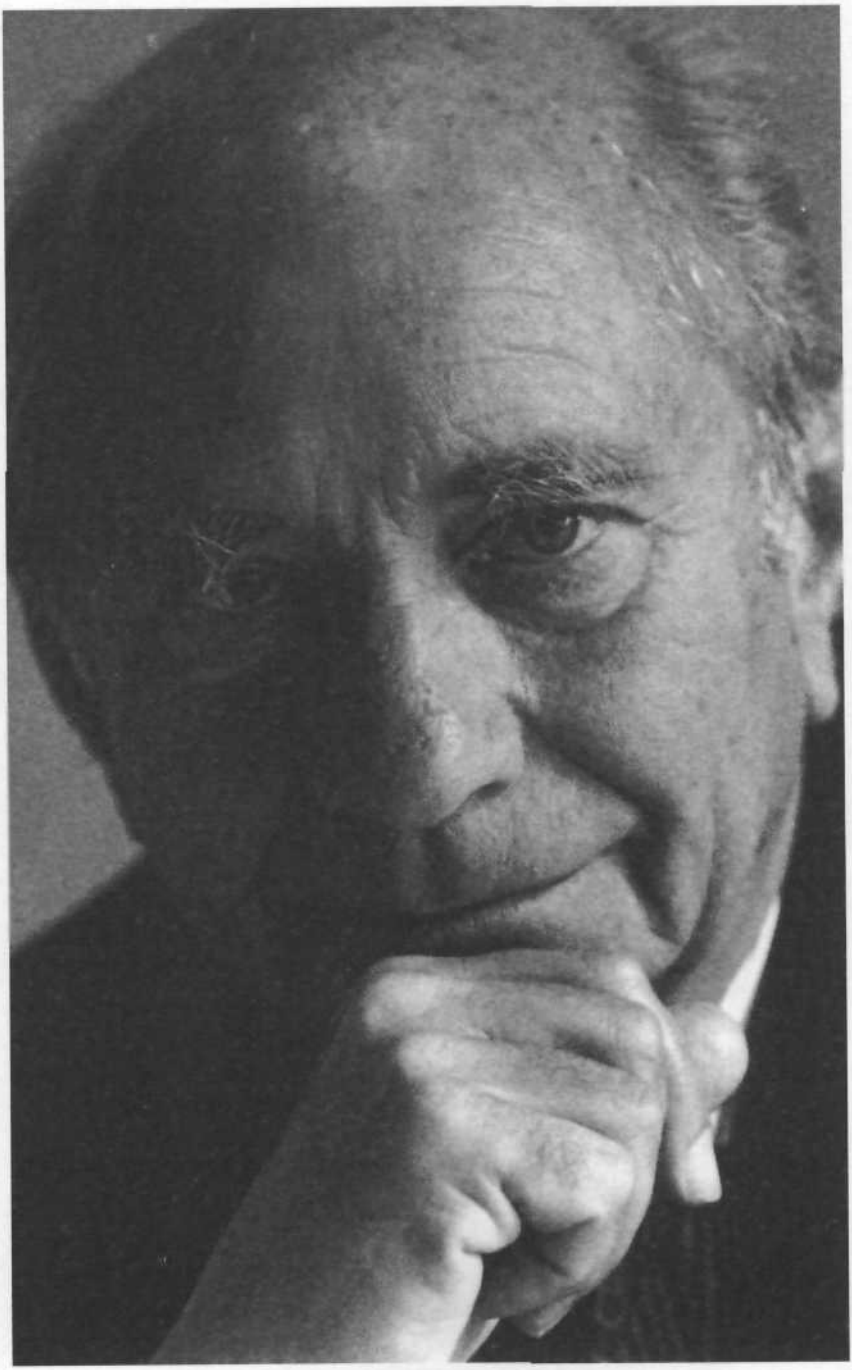
—Nalgunha ocasión ten vostede declarado que atopaba un ambiente moi positivo en xeral nas universidades dos estados mediterráneos.

—Si, en particular nas de España. En Italia existe, é certo, un ambiente moi vivo, pero ese país atravesa na actualidade unha evidente crise universitaria. Por iso hoxe percibo ese ambiente en particular nas universidades españolas.

—Quixeramos situar esta conversa sobre tres grandes temas: ante todo algunhas consideracións sobre a situación actual das correntes historiográficas en Francia, sobre todo isto que se chama "Nova Historia". Poderiamos logo continuar cos estudios sobre a Idade Media, para rematar reflexionando acerca da problemática do ensino da Historia.

A "NOVA HISTORIA"

—Ó longo dos anos 70 e 80 tense falado con insistencia da "Nova Historia". Un grupo de historiadores de renome, entre os que vostede se conta, aparecen con frecuencia nos medios de comunicación, o público en xeral semella interesado polos temas históricos, e certas obras como a Historia da vida privada, *o seu* Guillermo o mariscal, *ou o* Montaillou *de*



© *EL PAÍS*, SANTOS CIRIO

GEORGES DUBY

Le Roy Ladurie acadan niveis de venda descoñecidos para os traballos de Historia. Todo parece indicar que a Historia atravesa un bo momento. ¿Concorda vostede con isto? ¿Cales son, na súa opinión, os factores que o fan posible?

—Actualmente o público está moi interesado nos temas históricos, especialmente nos que versan sobre a vida privada, etc. A Historia atópase, efectivamente, nun bo momento; ¿Cales son os factores que o posibilitan? Coido que cómpre ofrecer ó gran público libros de Historia serios, e desde hai tempo os editores en Francia demandan a colaboración de historiadores profesionais, como foi ante todo o caso de Fernand Braudel, ou mesmo de filósofos como Michel Foucault, que deron ós editores a idea de que era posible obter rendementos económicos con temas deste tipo, o que se viu logo confirmado por outros autores como Le Roy Ladurie, etc. Mais, ¿por que se interesa o gran público? En Francia a literatura novelística está en crise; hai demasiados novelistas. Creo que unha civilización madura ten a necesidade de atopar a súa identidade, as raíces (familiares, rexionais...); todo o que afecta ó pasado. Así como se fan viaxes no espacio (o turismo), fanse igualmente cara ó pasado. É un bo momento para estas formas de Historia destinadas ó gran público, a pesar de que a desaparición das ideoloxías, do combate entre as ideas, pode facer caer na atonía á investigación histórica.

—¿Quere isto dicir que "A Historia continúa", que a Historia non morreu? ¿Existen aínda explicacións interesantes que a Historia poida dar?

—A Historia non morreu, non. Non creo que este historiador xaponés que vaticinou a morte da Historia falase con perspectiva, pois existen novos problemas á vista. É unha inxenuidade pensar que a Humanidade ten superados os conflictos. Os Historiadores fanse novas preguntas sempre. Lense os textos e obsérvanse os obxectos de formas sempre novidosas, en función dos novos problemas, o que asegura a continua renovación da ciencia histórica. Estou convencido de que a Historia continuará.

—Tendo en conta, profesor Duby, que esta "Nova Historia" é, en certa maneira, o resultado do proceso de renovación emprendido nos anos 30 e 40 por Marc Bloch e Lucien Febvre desde a revista Annales, *¿Que é o que aínda permanece vivo desa escola e que aspectos foron sobrepasados polo avance da Historia? ¿Podería resumirnos os trazos definitorios da "Nova Historia", ou da Historia máis viva actualmente?*

—Si, si naturalmente. É certo que a renovación da Historia nos anos 30 e 40 se fixo ó redor da revista *Annales*, da que foron mestres Marc Bloch e Lucien Febvre; isto é certo. Ó seu redor formouse unha escola de historiadores que fixeron unha historia-pregunta, unha historia-problema, interesada sobre todo nas estructuras e non nos acontecementos, que tan só

representaban a superficie. Nela poñíanse en contacto os historiadores cos sociólogos, xeógrafos, psicólogos, etc. En certa forma esta escola segue vixente, en canto que en Francia todos aceptan as proposicións dos *Annales*. Resumindo as características da "Nova Historia" polas que me preguntan, repito: unha historia que debe estar sempre relacionada coas outras ciencias humanas, traballando en colaboración con elas, que é o que eu facía no meu Seminario, con historiadores da Literatura, da Arte, con etnólogos, etc. Por outra parte, unha Historia que siga a ser historia-problema, que faga preguntas, pero unha evolución na que tamén se volve sobre os acontecementos.

—*Un dos trazos desta "Nova Historia" é a exploración de novos temas: a vida privada, a familia, a sexualidade, a pobreza, a violencia... Fálase dunha "Historia de migallas"; ¿enténdese que se trata dun método para comprender unha sociedade complexa?*

—É verdade que existe unha forma fragmentada de realizar a investigación, unha Historia que se interesa polos aspectos concretos da vida das xentes do pasado. Hai una pequena historia da "Nova Historia", como hai unha pequena historia da historia positivista, interesada por cidades minúsculas, é certo. Mais penso que existe un interese por comprender a evolución da sociedade, e os novos temas (familia, violencia, sexualidade, etc.) desenvolvéronse porque temos reflexionado sobre os métodos da antropoloxía, en vez de ficarmos nos temas oficiais, públicos, pensando que os aspectos que se producen no interior da sociedade son máis importantes que os que se ven na superficie. Coido que traballando con seriedade todo isto é moi positivo.

—*Outro aspecto importante é a recuperación dos acontecementos, o retorno á narración, como medio de aproximación á realidade dunha forma matizada. O seu* Domingo de Bouvines *é un bo exemplo.*

—Volvemos, efectivamente, ó acontecemento e tamén á biografía de personaxes clave, (que eran propios da historia positivista e foran abandonados pola escola dos *Annales*). Pero facémolo cun espírito totalmente diferente, estudiando os acontecementos e as xestas dos grandes personaxes para que nos permitan tomar perspectiva. Revélannos cousas que resultan dificilmente perceptibles, xa que non aparecen moito nos textos que se conservan. É certo este retorno; intentamos comprender a vida mesma.

—*Ten vostede dito que o historiador debe inevitablemente utilizar a imaxinación para encher os baleiros que presenta a documentación. ¿Pódenos explicar como se debe entender o papel da imaxinación no oficio do historiador, as súas virtudes e os seus riscos?*

—Certamente a integración da imaxinación é inevitable, porque a documentación non é nunca homoxénea: presenta baleiros que deben

ser enchidos mediante o traballo do historiador, consistente en establecer as relacións entre os feitos. O historiador ten necesariamente que imaxinar; mais evidentemente dominando a súa imaxinación. A diferencia do novelista, o historiador debe respectar os feitos, é dicir, a moral que prohibe descontextualizar unha información, modificala en función do que imaxina. Ten por forza que controlar a súa imaxinación. Isto ás veces non é fácil; este é o risco. A virtude consiste en facer intelixibles datos que son fragmentarios. A imaxinación xoga un papel moi importante porque nos permite encher baleiros, lagoas.

—Vostede ten recoñecido unha influencia importante de Lévi-Strauss, por exemplo, nos seus traballos máis novidosos. ¿Cal foi a aportación de ciencias como a antropoloxía e a etnografía para repensar a Historia?

—Resultoume fundamental ler e estudiar ós antropólogos e etnógrafos nos anos 50 e 60. Foi decisivo porque as investigacións sobre a sociedade primitiva acadaran en Francia un nivel moi rigoroso e permitíannos ante todo rectificar o lugar da economía e do relixioso na evolución da sociedade. Había unha tendencia a trasladar ó pasado os elementos do capitalismo e isto non funcionaba coa sociedade feudal. Relegábase o relixioso a unha posición lateral da evolución histórica; mais na sociedade da Idade Media todo está impregnado de relixión. Por outra parte, foi tamén importante o feito de que esas ciencias nos mostrasen que as relacións de parentela ou as relacións entre masculino e feminino son capitais na estructura da sociedade; son fenómenos que cómpre estudiar.

—¿Cal e a súa opinión sobre o papel da Universidade e dos Institutos de Investigación histórica? ¿Que quere dicir vostede cando fala da crise da Universidade e de que a solución tenlle que chegar desde fóra?

—Tal crise é patente en Fancia: a Universidade funciona mal, tense que dar formación a un número moi elevado de estudiantes. E a solución debe procurarse fóra dela, xa que a Universidade non se pode reformar a si mesma, pois o corpo de profesores vese a un tempo paralizado polo corporativismo e pola rutina. Por iso é moi difícil de cambiar, polo que a solución á crise debe vir de fóra da Universidade. En canto á miña opinión sobre o rol da Universidade na investigación histórica, penso que esta ten o seu lugar no interior da estructura universitaria, por iso cómpre reformar a Universidade de maneira que as estructuras non fiquen paralizadas polas necesidades orzamentais, financeiras, nin pola necesidade dos estudiantes de conseguir as súas cualificacións, porque segundo a miña opinión o medio da investigación histórica está no interior da Universidade e dos centros de investigación oficial.

A IDADE MEDIA

—Semella que é no campo da Historia Medieval onde a Nova Historia acadou os mellores resultados, cos seus traballos, os de Jacques Le Goff, Le Roy Ladurie, Philippe Ariés... ¿Existe, na súa opinión, algunha outra razón para a boa saúde da Historia Medieval, ademais dos méritos persoais destes e doutros historiadores?

—Creo que o primeiro factor é que a Escola dos *Annales* se formou ó redor dos medievalistas e especialistas do século V, porque a documentación dese período segue a ser bastante limitada, resultando posible dominala completamente, sen sucumbir baixo o seu peso, como acontece na Historia Contemporánea. Por outra parte, a Historia Contemporánea veuse desposuída polo progreso da socioloxía, da economía, etc. ficándolle ós contemporaneístas o campo da historia política. No período medieval é onde o campo da investigación e a interrogación que presenta a Nova Historia resultan máis favorables, pois para recibir as aportacións da antropoloxía e da etnografía unha sociedade como a medieval está máis próxima á sociedade primitiva que a do século XIX, sendo posible sacar partido das preguntas extraídas da antropoloxía. A Idade Media é asemade un período moi agradable, pois para nós —os europeos— vén sendo como o Far West para os americanos, é dicir, unha época case mítica. As xentes da Idade Media son os nosos devanceiros, pero están moi lonxe. Alí atopamos as nosas raiceiras.

—A Idade Media é un período moi longo, ou mellor aínda, hai moitas Idades Medias. ¿Que pode dicirnos de novo sobre a cronoloxía da Idade Media? ¿Cal é o significado do ano mil?

—Ante todo, a Idade Media é un período artificial; a súa delimitación é arbitraria: non existe razón para facela rematar en 1492. Esas son ideas tradicionais, repetidas pola necesidade de ensinar a Historia que esixe acoutar períodos. Certamente, percibimos que existe unha Antigüidade tardía; hai un Renacemento que en Italia comeza no século XIII. En Alemaña, en cambio, a Idade Media prolóngase ata o século XVII; en Polonia remata no século XVIII... Todas estas delimitacións son artificiais, sería preciso atopar outra periodización. Pero creo que hai un período moi ben delimitado que sería o do primeiro crecemento europeo, é dicir, o que comezaría no remate do século X e continuaría ata mediados do século XIII, no que verdadeiramente se forma a civilización europea. Europa fórmase nese período —precisamente no que eu estudiei, polo que ocupo un lugar privilexiado (risa)—. Por iso é unha época capital na Historia de Europa. Isto é verdadeiramente a Idade Media; o resto é *pre* ou *post* Idade Media. Agora estase a dar en Francia unha controversia entre os medievalistas. Eu prologuei o libro de Guy Bois (*A revolución do ano mil*) porque me parecía moi impor-

tante relanzar a cuestión. A pesar de que a rexión que eu coñezo mellor, o Mâconnais, ten a súa propia cronoloxía, creo que en Francia, e especialmente na Francia do norte, entre 980 e 1040 acontecen cambios que se rexistran na documentación. É certo que daquela algo cambia en profundidade.

—Ten vostede dito que todas as teorías podían ser tomadas como instrumentos de traballo. ¿Cre vostede que a loita de clases constitúe un útil válido para a Historia Medieval?

—Existe o dereito de trasladar conceptos para comprobar se funcionan. O concepto de loita de clases pertence á sociedade do século XIX; ¿Por que non ver se é válido para a sociedade do século IX ou X? Coido que todas estas teorías son instrumentos que permiten resolver contradiccións, instrumentos conceptuais dos que nos podemos valer. Paréceme, sen embargo, que as relacións parentais, as clases de idades, son máis importantes que as clases económicas. O concepto de "clase" cómpre situalo tamén no seu lugar, porque foi utilizado segundo a forma ríxida que lle imprimiron os marxistas dogmáticos.

—¿É válido o modelo de sociedade feudal para os países periféricos ou só para o centro e oeste de Europa?

—Evidentemente esta é unha cuestión que debe ser respondida polo decurso da investigación. Eu reflexionei sempre moito acerca de se os modelos que construía eran válidos para calquera rexión. Cando falo, por exemplo, da historia do matrimonio, isto vale para a Francia do norte, pero xa non é a mesma cousa na do sur. O modelo de sociedade feudal que eu construín a partir do Mâconnais funciona tamén na Lorena ou no País do Loira, pero máis ó sur xa non. Cando comecei os meus estudios, a historia social da Idade Media no sur de Francia era aínda descoñecida... como a historia da sociedade andaluza; non existía investigación. Agora sabemos que hai unha sociedade medieval particular no sur de Francia, polo que se ten estudiado en Aquitania ou en Cataluña, como tamén a hai en Galicia. Por certo que a sociedade galega vese que é moi próxima ó que nós temos estudiado.

—Vostede tense dirixido ante todo, nun "comercio estreito coa terra", cara ó estudio da vida rural. ¿Onde é que atopa as claves para a interpretación das relacións entre señores e campesiños na Idade Media?

—Comecei estudiando a vida rural porque estudiaba a economía da Idade Media, e a dese período era unha economía campesiña. E estudiei o señorío, que constituía o cadro esencial da sociabilidade e da política. As relacións entre señores e campesiños son bastante complexas, porque o señorío supón unha dominación do propietario da terra sobre o que a cultiva, que debe pagar unha renda. Existe unha dominación do propietario sobre a persoa do campesiño, que é servo, e ademais unha

dominación política, xa que o señor ten o poder de mandar e castigar, poder que reside no castelo e se estende pola rexión; faise pagar porque presta un servicio. O señorío é esencialmente iso. Creo ademais que as relacións entre estas dúas clases, a dos señores e a dos campesiños, son moito menos conflictivas do que se ten dito, xa que o señorío non é simplemente, como se ten repetido, unha forma de explotación, senón que constitúe tamén un rol social, unha solución diferente da actual.

—¿Cales son os novos campos de exploración histórica con mellores posibilidades para a Historia Medieval?

—Entre a xente que traballa ó meu redor vexo que se retoma a historia do fenómeno relixioso, porque se ten situado mal o lugar da Igrexa na sociedade medieval. Persoalmente creo que non se debe estudiar a xente da Igrexa como eu estudiei ós señores e ós campesinos, porque non é un ente disociable, senón unha unidade verdadeiramente homoxénea. Que se poidan analizar doutra forma as relacións entre a sociedade eclesiástica e a sociedade global dependerá do interese dos novos estudiantes.

—¿Onde ve os problemas máis importantes da historia das mentalidades desde o punto de vista metodolóxico?

—A historia das mentalidades pertence tamén á Historia. A mediados dos anos 50 comezamos a comprender que non todo se explicaba polos fenómenos económicos, senón que era preciso reservar un lugar importante á idea que as xentes se facían acerca da súa posición no mundo. Retomabamos as ideas de Lucien Febvre, é dicir, estudiar as actitudes mentais. Ese termo, "mentalidade" —tan mal escollido (non se sabe o que quere dicir)—, o que finalmente nos aportou foi a idea de que entre os factores que desenvolven a sociedade —que penso que son factores materiais— existe un factor "ideal", como diría o antropólogo marxista Maurice Godelier, que recoñece a necesidade de estudiar as ideoloxías, as grandes ideas, as concepcións do mundo que se teñen construído. Foi así como a Historia das Mentalidades ocupou o seu lugar na problemática, na metodoloxía, de tal maneira que agora xa non se fai Historia sen se referir tamén a estes fenómenos mentais. Coido que en todos os aspectos da investigación histórica cómpre intentar introducirse no espírito dos propios actores da Historia.

A HISTORIA DO ENSINO SECUNDARIO

—¿Que debe aportar a Historia, segundo a súa opinión, á formación dos futuros cidadáns? ¿Que papel debe ter a Historia no ensino secundario?

—Un papel fundamental. Porque o propio do historiador é ante todo o aspecto crítico, ou sexa, criticar a información; velaí o método histórico: someter a información a un exame crítico. Na miña opinión debe desempeñar na formación dos xoves un papel capital na consolidación do espírito da democracia, porque o ensino da Historia forma cidadáns lúcidos que son capaces de cuestionar as ideoloxías e de criticar as informacións con que son bombardeados. Por iso sosteño que o lugar da Historia debe ser preservado nos programas de ensino medio.

—¿Transmítese a miúdo na escola unha visión deformada da Idade Media, como unha época escura, violenta, salvaxe, pero hai certos aspectos da Idade Media que se fan familiares e atractivos para os alumnos. ¿Que pensa que debe coñecer da Idade Media o alumno de secundaria?, ¿cal é o valor formativo dese período histórico?

—Ignoro o que acontece en España, en Francia no programa escolar a Idade Media ensínase a rapaces de once, doce anos, ou sexa, cando xa son sensibles a imaxinar a Idade Media; entón son moi receptivos a todo o que xira ó redor da cabelería, das Cruzadas, etc. Mais no resto da formación non hai case nada e todo fica esquecido. Cando rematan os seus estudios non comprenderon nada acerca da Idade Media. Penso que sería bo que nos cursos terminais se volvese sobre a cultura medieval, que se fixesen comprender outras culturas, outras civilizacións, este período creativo fundamental tan esquecido. Coido que sería necesario que o programa permitise introducir esta información nun momento máis avanzado da evolución da personalidade.

—Por fin, ¿convén seguir a orde cronolóxica dos acontecementos o é mellor expoñer a Historia en forma de temas?

—Respecto á conveniencia de relatar acontecementos ou de introducir a Historia por temas, direilles que en Francia se adoptou o punto de vista dos *Annales* de marxinar a cronoloxía e facer a Historia por temas, e foi catastrófico. Cómpre inculcar ante todo nos rapaces a idea de que a Historia é esencialmente cronoloxía; os cambios prodúcense no tempo.

X. A. C.
A. L. C.

Galicia na encrucillada autonómica: unha proposta de modelo de financiamento

Xoaquín Fernández Leiceaga

I

Coa aprobación da Constitución Española e o posterior desenvolvemento estatutario transformouse de xeito radical —aínda que se cadra insuficiente— a decisión sobre o gasto público: a súa descentralización cobrou inusitada potencia. Na actualidade a Administración Autonómica xestiona en Galicia recursos de contía próxima ó 20% do PIB —un volume aproximadamente igual ó da Administración Central, e que supera amplamente ó que corresponde á Administración Local.

Sen dúbida, continúan existindo tensións: competencias non asumidas, insuficiente participación na elaboración da política xeral —incluída a comunitaria— ou na definición do marco lexislativo das competencias autonómicas, centralización das empresas públicas, entre outras. Pero este recoñecemento non debe ocultar o avance significativo que a autonomía representa na xestión próxima dos recursos públicos. Estamos chegando ós límites do posible sen alterar radicalmente a estructura do Estado.

II

Para que as diversas Facendas autonómicas puidesen levar a cabo as competencias asumidas, estableceuse, a inicios dos anos 80, un esquema de financiamento, contido na Lei Orgánica de Financiamento das Comunidades Autónomas (LOFCA) e no seu Regulamento, e revisado a través da negociación política no Consello de Política Fiscal e Financeira

(CPFF). Este esquema pasou por diversas fases —das que non imos dar conta aquí—, con modificacións e perfeccionamentos importantes. Interesa, con todo, coñecer as características e defectos principais do modelo na actualidade, desde a perspectiva de Galicia. A resposta a esta cuestión pode ilustrarse con nitidez por medio do cadro adxunto.

CADRO 1. DISTRIBUCIÓN POR BLOQUES DE ORZAMENTO DA XUNTA 1996

	MILLÓNS PTAS.		% SOBRE TOTAL	
1. Bloque autonomía		84.849		10,35
1.1 Tributos e recursos propios	30.257		3,69	
1.2 Endebedamento	54.592		6,66	
1.3 Recargos	0		0,00	
2. Bloque suficiencia		638.961		77,96
2.1 Incondicionada		311.727		38,03
2.1.1 Particip. ingresos Estado	259.948		31,72	
2.1.2 Tributos cedidos	51.779		6,32	
2.2 Condicionada		327.234		39,92
2.2.1 Transf. Sanidade	247.364		30,18	
2.2.2 T. Corp. Locais e outras	79.870		9,74	
3. Bloque solidariedade		72.401		8,83
3.1 FCI	23.670		2,89	
3.2 Fondos estructurais	48.731		5,95	
3.3 Transf. nivelación	0		0,00	
4. Bloque discrecionalidade		23.415		2,86
4.1 Subsidios finalistas	23.415		2,86	
TOTAL	819.626			

Elaboración propia

1. *Débil autonomía tributaria*

O modelo padeceu un desequilibrio cada vez maior entre a descentralización do gasto e a ferreña centralización dos ingresos: o sistema configurado privilexia as transferencias de recursos desde unha administración tributaria central poderosa a autonomías clientes.

Esta asimetría devalúa a capacidade política dos entes autonómicos; ó tempo, descárgaos da responsabilidade de someter ó criterio dos cidadáns o custo en termos impositivos das súas accións; quizais por esta razón as reclamacións para aumentar a corresponsabilidade fiscal teñen sido tímidas e illadas. As máis prementes proceden de Cataluña, país no

que se conxugan unha balanza fiscal superavitaria, unha sensación de agravio comparativo e un nacionalismo politicamente hexemónico.

A situación descrita provoca, ademais, unhas relacións de tensión permanente entre as Comunidades Autónomas (CCAA) e a Administración Central, sobre todo se esta non é amiga: as primeiras poden trasladar cara arriba as responsabilidades sobre as insuficiencias, reais ou proclamadas, de recursos; por outra parte, de non ter éxito nas súas reivindicacións, se queren aumentar o nivel dos servicios públicos que prestan, dada a rixidez e a escasa capacidade recadatoria dos instrumentos tributarios propios, só lles resta o recurso ó endebedamento. O sistema peca, pois, de inmadurez, de desequilibrio e de fomentar o recurso indiscriminado ó crédito.

No cadro que precede observamos que o conxunto dos tributos (impostos e taxas) e recursos propios (fundamentalmente patrimoniais) da CA de Galicia só conseguía aportar o 3,69% do total do orzamento no ano 1996. Os tributos propios, por definición legal, recaen sobre feitos imponibles distintos dos xa contemplados polo sistema impositivo estatal, o que os condena á ineficacia como fonte de achegamento de recursos. En Galicia —e nisto non hai unha excesiva orixinalidade— gravan a contaminación ambiental, e algún aspecto do xogo.

O endebedamento corrente supón unha aportación superior, o 6,66%. A débeda acumulada era de 367.000 millóns de pesetas, cun crecemento intenso desde inicios dos anos 90. Cara ó futuro a posibilidade de seguir utilizando o recurso ó crédito con similar intensidade é escasa, non só pola elevada carga financeira á que está dando lugar senón tamén polo pacto de reducción do déficit para cumprir o programa de converxencia[1]. En relación ó primeiro aspecto, o servicio da débeda representa porcentaxes cada vez máis elevadas do endebedamento corrente.

Detéctase tamén un elevado grao de condicionalidade dos recursos procedentes da Facenda Central: as transferencias para a sanidade, as corporacións locais, o FCI e os fondos estructurais supoñen en conxunto, máis dun 50% do total dos ingresos. Se ben nos dous últimos casos ese vencello entre a orixe dos fondos e o destino dos gastos está xustificado, non sucede o mesmo cos recursos para a sanidade. A condicionalidade limita tamén a autonomía das decisións das CCAA.

2. *Inexistencia dun criterio obxectivo e explícito de equidade*

É razoable que calquera cidadán, con independencia do lugar no que resida, teña dereito a recibir servicios públicos de similar calidade;

1. Biescas, J. A. "El endeudamiento autonómico: razones explicativas y evolución reciente", en *XXII Reunión de Estudios Regionales, Asociación de Ciencia Regional*, Pamplona, 1966.

polo tanto, os recursos dispoñibles para as distintas CCAA deben permitirlles prestar os servicios asumidos en igualdade de condicións que as demais, facendo abstracción da capacidade económica dos cidadáns que habiten en cada unha delas. Cómpre introducir un matiz adicional: sempre que o esforzo fiscal sexa tamén equivalente. Se, tendo en conta xa a capacidade de tributar, facemos un esforzo menor, non deberiamos lexitimamente reclamar un nivel de servicios como os demais. Porén, na medida en que é a Administración Central a responsable case única de xestionar os impostos, este tema non ten transcendencia real na actualidade. Tan só afectaría ós tributos cedidos (un 6,3% dos recursos totais en Galicia), de escasa capacidade recadatoria e moi sensibles ó dinamismo económico de cada área.

Para instrumentar este cumprimento do principio de equidade nun principio utilizouse a técnica do custo efectivo dos servicios traspasados (neto dos tributos cedidos e das taxas transferidas). Pecaba de falta de cobertura dalgunhas partidas de custo, de inexistencia de información contrastada e fiable (o que o convertía nun *custo negociado,* co perigo de discrecionalidade) e, sobre todo, de reproducir os desequilibrios históricos na dotación rexional de servicios. Desde 1987 repártese entre as CCAA un fondo xeral, calculado como unha porcentaxe de participación nos ingresos do estado[2]. Para a distribución individualizada utilízanse distintas variables (corrixidas en 1992) que queren representar os atributos dunha función de custo. Sen embargo, non existen estudios que indiquen a concordancia das funcións de custo efectivas coa que está implícita na ponderación das variables socioeconómicas (poboación —a máis relevante—, superficie, espallamento, insularidade, número de unidades administrativas, pobreza relativa e esforzo fiscal). Tampouco está ben explicada a diferente ponderación das variables nas CCAA do artigo 151 e asimiladas fronte ás do artigo143 —aínda que o nivel competencial acadado poida xogar un papel.

Algo similar sucede coas transferencias sanitarias. O esgazamento do INSALUD en favor dalgunhas CCAA deu lugar a unha multiplicidade de criterios á hora de determinar o apoio financeiro dos traspasos. Esta situación xerou desequilibrios de relevo, aínda que transitorios, afectando moi negativamente ás contas de Galicia. A progresiva converxencia en torno a un financiamento equivalente por poboación prote-

2. A partir de 1993 esta participación, para aquelas CCAA que aceptaron a modificación, desdóbrase en dous tramos: a participación territorializada no rendemento do IRPF (15%) e a Participación en Ingresos do Estado (PIE) restante. Pero non constitúe un cambio relevante, tanto pola inexistencia de capacidade normativa e participación na xestión do imposto para as CCAA como polo establecemento de límites á capacidade de beneficiarse dos rendementos diferencialmente positivos que algunhas CCAA obtivesen pola mellora da situación económica ou do comportamento fiscal dos seus contribuíntes. Galicia non aceptou o modelo.

CADRO 2. VARIABLES DE DISTRIBUCIÓN

PORCENTAXES VARIABLES	CCAA ART. 143	CCAA ART. 151
Xeodemografía	100	100
Poboación	64	94
Superficie	16,6	3,5
Dispersión	2	0,6
Insularidade	0,4	1,5
U. Administrat.	17	0,4
REDISTRIBUTIVAS		
Pobreza relativa	2,7	2,7
Esforzo fiscal	1,82	1,82

xida non debe ocultar que tampouco se coñece o impacto rexional dos determinantes da función de custo dos servicios sanitarios. Cómpre supor, por exemplo, que o grao de avellentamento xogue un papel central, xa que a demanda crece exponencialmente coa idade —co que Galicia debería recibir máis fondos por habitante que, por exemplo, Andalucía.

Non sabemos, pois, se estamos diante dunha aproximación razoable ó cumprimento do principio de equidade ou se, polo contrario, teñen razón aquelas voces que proclaman a existencia dunha discriminación en contra dalgunhas CCAA, que recibirían menos fondos dos precisos para asegurar un nivel medio de servicios públicos. As transferencias de nivelación (artigo 15 da LOFCA), moi discutidas, tiñan como obxectivo evitar estas situacións, pero nunca foron desenvolvidas.

O que si se pode asegurar é que a situación de partida era moi desigual: os servicios públicos que recibiamos os galegos na década dos 70 era moi inferior ó que gozaban os cidadáns doutras áreas máis favorecidas. E se hoxe pode ser discutible esa desigualdade en termos correntes, o certo é que durante un longo período de funcionamento do sistema autonómico as diferencias permaneceron: a reclamación da débeda histórica tería así unha xustificación. A equidade esixiría compensar estes desequilibrios de partida e a súa permanencia durante un longo período de funcionamento do sistema autonómico.

3. *Equidade dinámica e converxencia real*

O desigual desenvolvemento económico español demanda instrumentos correctores que faciliten a converxencia de rendas, atenuando ou compensando a polarización que establece o mercado. A desigualdade nas rendas dispoñibles *per capita* ten diminuído en termos relativos nos

últimos corenta anos, gracias ós movementos migratorios, ás remesas de emigrantes e ós fluxos públicos de solidariedade. Pero a converxencia estáncase nos últimos lustros, e as diferencias seguen a ser importantes.

O Fondo de Compensación Interterritorial naceu precisamente para reforzar o investimento público nas áreas menos desenvolvidas, quizais coa idea de que a desigualdade na dotación do capital social básico ten actuado como limitación substantiva para a adopción por parte dos decisores privados dunha pauta territorialmente compensada. Sen embargo, nunha primeira fase cubriu tamén as necesidades de novo investimento asociadas ás transferencias producidas, polo que aportou recursos para o conxunto das CCAA; a partir da reforma de 1991 isto xa non sucede. Porén, o volume do Fondo está estancado en termos correntes, supoñendo unha cantidade cada vez menos relevante do orzamento global das CCAA que o reciben; e, en Galicia, inclusive, unha proporción decrecente do investimento global.

Ben é certo que o FCI foi complementado —e coordinado— con Fondos Estructurais Europeos de obxectivo similar a aquel. Estes recursos duplican amplamente xa o nivel do FCI para Galicia. O problema radica na dificultade para as CCAA de participaren na definición vertical dos proxectos escollibles e no alto grao de discrecionalidade coa que segue contando a Administración Central para a xestión dos mesmos: a CE segue a ser unha sociedade de estados.

Non está de máis lembrar que a carón dos instrumentos regrados anteriores teñen actuado negativamente outros máis discrecionais. Así, o investimento da Administración Central por habitante en Galicia ten sido moi baixo; desde mediados da década dos 80, entre 1/2 e 1/3 do de Andalucía ou Valencia. Algo parecido ten sucedido cos Convenios de Investimento. Resulta difícil resistir á sensación de que a cor política dos gobernantes de cada CCAA ten influído considerablemente neste resultado.

En suma, deben existir mecanismos de solidaridade interterritorial que atendan ó cumprimento do principio de equidade. As CCAA cunha balanza fiscal superavitaria —xustamente as de maior renda *per capita*— deben transferir recursos ás que se atopan nunha situación inversa —xustamente as de menor renda *per capita,* como Galicia—, para que estas poidan atender convenientemente ós seus cidadáns e promover o crecemento económico; non me resisto a dicir, ademais, que isto se garante mellor se a Administración Central conta cunha Facenda potente —aínda que menos que a actual.

4. *Homoxeneidade tendencial do nivel de competencias*

Un cuarto elemento de crítica do modelo seguido, que non atopa eco na literatura especializada, fai fincapé na inadecuación do mesmo á

realidade histórico-política. É verdade que o sistema autonómico é complexo e contén elementos de diferenciación interna importantes. Entre eles, a división entre as CCAA con concerto económico (Navarra e o País Basco) e as restantes, de réxime común; dentro destas, o réxime especial de Canarias, a dualidade competencial entre as CCAA históricas e asimiladas e as outras, ou a existencia de CCAA pluriprovinciais e as uniprovinciais —que tamén son Deputacións—. Pero tan só a primeira das divisións ten rango político específico, máxime cando está en marcha un proceso que en non moito tempo dará lugar a unha homoxeneización das competencias das CCAA de réxime común, ó completárense os traspasos de ensino e sanidade.

Existen fenómenos culturais diferenciais que deberían ser tidos en conta na determinación do nivel de financiamento adecuado, en Euscadi e Navarra, Cataluña, Valencia, Baleares e Galicia. Expliquémonos: de aceptarse a diversidade lingüística española —sendo a lingua soporte dunha cultura e identidade específicas—, o fomento das linguas e culturas propias devén responsabilidade dunha Administración Autonómica que, sen embargo, non conta con recursos específicos para tan alto cometido; na medida en que está próxima á acción perversa da longa noite de pedra do franquismo, esa carga resulta aínda máis pesada. E non debe facerse a través de impostos propios adicionais, pois iso sería o mesmo que consideralas alleas ó marco constitucional que ampara a actividade pública.

Por outra parte, o concepto de nacionalidade histórica, con encaixe constitucional, foi deturpado coa inclusión de Andalucía, Valencia e Canarias nas CCAA do artigo 151. Pero non pode negarse que existe un feito diferencial, político, en Cataluña, País Basco, Navarra e Galicia, con dimensións múltiples e intensidades particulares para cada unha destas dimensións en cada caso. A tensión homoxeneizadora actual non combina ben con este fenómeno elemental; o sistema de financiamento tampouco.

III. AVALIACIÓN DO ACORDO DE 1996

O Acordo no seo do CPFF de setembro de 1996 —logo materializado coa reforma da LOFCA e das leis de cesión de tributos— presenta sen dúbida algúns elementos correctores da situación antes definida. En destacado lugar o aumento da autonomía financeira real das CCAA, debido non só á cesión do 30% da cota líquida do IRPF[3] senón tamén á transformación dos anteriores impostos cedidos en propios (con capaci-

3. Un 15% nunha primeira fase e outro 15% posteriormente.

dade normativa, por tanto, sobre os mesmos). Ó tempo, créase un fondo, aínda que exiguo, para atender eventuais implicacións negativas da aplicación do modelo sobre algunhas CCAA, así como un incipiente fondo de nivelación de servicios.

O novo modelo non está exento de críticas. A elección do IRPF presenta aspectos contradictorios: no seu favor a elevada potencia recadatoria e o carácter persoal; na súa contra, a maior desigualdade territorial das cotas líquidas en relación con outros impostos. Fronte ás propostas do Libro Branco (Comité de Expertos, 1995) —con superior pluralidade de instrumentos— utilízase só o IRPF e impostos conexos para obter maiores cotas de autonomía financeira.

Pensemos ademais que tal como ten sido instrumentada a cesión, o grao de autonomía financeira acadado é moi diverso segundo as CCAA: desde preto dun 90% (fóra sanidade) en Cataluña ata niveis inferiores ó 20% noutras áreas.

Pero, sobre todo, permanece a incerteza sobre a equidade:

1. Non hai revisión das variables de distribución da Participación en Ingresos do Estado (PIE) nin determinación dos recursos que cada autonomía precisa para financiar un nivel adecuado de servicios públicos —aínda que se crea un Fondo, exiguo, que quere dar resposta ó distinto nivel de prestación de servicios—. No Libro Branco incorporábase unha interesante argumentación en favor do criterio dos usuarios potenciais equivalentes —como substituto do criterio de número de habitantes—. A ausencia dun criterio obxectivo de equidade é o principal defecto do modelo[4].

2. Non se actúa sobre a especificidade do financiamento sanitario, que seguirá á marxe do réxime común, reforzándose a crítica anterior.

3. O funcionamento dinámico é máis incerto —aínda que tamén se establecen cautelas—. Os que sosteñen que as CCAA de maior renda van obter un financiamento proporcionalmente superior por esta vía adoptan hipóteses dificilmente congruentes coa realidade: que a presión fiscal da imposición directa persoal aumentará, e que o PIB das CCAA de maior renda crecerá máis que o PIB das CCAA de menor renda.

4. Tampouco se actúa sobre o FCI e os Fondos Estructurais, malia o seu carácter central na dotación de capital social público.

Son precisas algunhas reflexións adicionais en relación co futuro:

4. Monasterio Escudero, C. "El proceso de descentralización fiscal: del Estado centralizado a la España de las Autonomías", en *XXII Reunión de Estudios Regionales, Asociación de Ciencia Regional*, Pamplona, 1996.

1. A dialéctica autonomía/solidaridade

O novo modelo de financiamento representa un avance en termos de autonomía financeira —aínda que é tamén desequilibrado e incompleto—. Algúns opinan que ten un prezo elevado en termos da imprescindible solidariedade interrexional. A miña opinión é que non só non ten por qué ser así, senón que aínda existe unha marxe ampla para o avance en termos de superior capacidade financeira propia sen pór en perigo o outro elemento esencial do sistema. É certo que existe un límite a partir do cal ese perigo axexa: deixar sen fontes tributarias potentes á Facenda Central abandonaría a solidariedade ás decisións discrecionais das comunidades máis ricas. Pero na actualidade o perigo sitúase no plano político: na capacidade de incidir nas decisións discrecionais do Goberno Central (investimentos públicos, recortes ó estado do benestar, privatizacións descompensadas de empresas públicas...), que alteren o marco obxectivo do financiamento autonómico.

2. A capacidade normativa e a competencia entre CCAA. A especificidade do caso basco/navarro

Coa profundización na autonomía financeira as distintas CCAA poderán elixir, a través do proceso político de elección de gobernantes, entre modelos fiscais distintos: qué nivel de presión fiscal e polo tanto qué nivel de servicios públicos; e, dentro de certos límites, qué combinación de figuras impositivas para unha presión fiscal dada. Polo tanto, introdúcese unha certa capacidade de competencia entre CCAA a través das súas decisións tributarias. Pero isto non é en si mesmo negativo, pois, en principio, a vontade dos cidadáns será mellor cumprida. A experiencia indica que a suba da presión fiscal será descartada (ninguén utilizou a posibilidade dos recargos) e a reducción da mesma conlevará un deterioro dos servicios públicos —se non ten lugar un desprazamento espacial de cargas tributarias de grande intensidade, o que non semella plausible—. Ademais, imponse a relativa e voluntaria coordinación das cargas tributarias das CCAA.

Sen embargo, existe un risco, que o caso basco e navarro exemplifica. Estas CCAA están fóra do réxime común, gozan dunha enorme autonomía financeira a través do sistema de concerto económico, pero, sobre todo, teñen negociado un cupo (a súa contribución ás arcas do estado) que lles resulta moi beneficioso; polo tanto, esta situación de privilexio permite que utilicen a súa capacidade normativa para baixar os impostos sen problemas do lado do financiamento dos servicios públicos. A conclusión que se tira é que cómpre ser vixiantes sobre a equidade dinámica do novo modelo para evitar que esas situacións poidan xeneralizarse. Pero non é un problema de capacidade normativa, senón de capacidade normativa con cupo beneficioso para algunhas CCAA.

IV. A ESPECIFICIDADE DA POSICIÓN DE GALICIA

A posición de Galicia é moi específica no concerto das CCAA españolas. Por unha parte trátase dunha nación histórica, cun nacionalismo político en franco ascenso —aínda que débil en relación ó catalán e o basco—; por outra, e a diferencia de Cataluña, o País Basco ou Navarra —coas que comparte a característica anterior— presenta unha balanza fiscal estructuralmente deficitaria e unha renda *per capita* menor que a española; as diferencias para a renda familiar dispoñible (que inclúe xa o efecto da imposición directa e das transferencias ás familias) é sensiblemente menor e decrecente, debido ó desenvolvemento do sistema de pensións e, máis en xeral, do estado de benestar: ó xogo no espacio económico español da solidariedade interpersoal, con efectos rexionais nidios e correctores das desigualdades previas.

A balanza fiscal deficitaria supón un volume de gasto público (Administración Central e Autonómica) superior ós ingresos fiscais de ambas: unha fracción dos rendementos xerados noutros territorios financian a acción das administracións en Galicia. Prescindir dos elementos de solidariedade implícitos no funcionamento actual do Estado obrigaría a reducir de xeito considerable o nivel dos servicios públicos de que disfrutamos, cun descenso apreciable do noso benestar.

Este dato básico non debe ocultar que unha parte relevante deste déficit fiscal está causado polo xogo do sistema de pensións, que non está en causa directamente no debate sobre o financiamento autonómico. Ademais, as razóns dos desequilibrios no subsistema social son complexas e, en parte, surxen dos movementos rexionais de man de obra: se a poboación nova aínda emigra desde as zonas tradicionalmente exportadoras de man de obra, nos últimos anos asístese a un retorno de xubilados (ou prexubilados) en sentido contrario.

1. A Scylla do autonomismo formal

A pesar destas reflexións, algúns consideran que en Galicia debe privilexiarse o vector de autonomía: cumpriría elevar ó máximo a porcentaxe de ingresos fiscais recadados pola Administración Autonómica; o seu horizonte a medio prazo é o sistema de Concerto Económico da CA do País Basco ou o modelo moi similar que presenta a CA de Navarra. En ambos casos o sistema fiscal autonómico é completo (con excepción ata 1997 dos Impostos Especiais, que para ese exercicio serán transferidos á CA de Euscadi), con capacidade normativa —aínda que limitada—. Ambas CCAA entregan unha cantidade ó Estado en concepto de pago dos servicios que a Administración Central presta; cupo que é calculado en función duns índices de imputación que reflicten, fundamentalmente, a proporción que representan os habitantes de cada territorio sobre o total español.

A eventual aplicación dun sistema de concerto para Galicia obrigaría a modificar o texto constitucional, o que suscita enormes dificultades políticas; ademais, carecemos de lexitimidade histórica: o sistema supón no País Basco e Navarra a prolongación dun modelo que finca as súas raíces no século XIX, e que prevaleceu ata hoxe, coa excepción parcial do período franquista (que o limitou ás *provincias amigas* de Navarra e Álava). Pero a nosa crítica a esta estratexia quere ser máis radical: no actual momento histórico un sistema de concerto reduce o grao de autonomía real de que disporía Galicia, ó facela máis dependente das aportacións unilaterais doutras CCAA.

Imaxinemos o suposto máis favorable: un modelo confederal, con tres espacios políticos (Países Cataláns, Galicia, Euscadi-Navarra) ademais de España. Dado este suposto, o nivel de asuncións de competencias está próximo ó 100%, xa que a Administración Confederal limítase ás relacións exteriores e a algún labor de coordinación —ademais de garantir o funcionamento unificado da Seguridade Social—. ¿Que fluxos fiscais terían que permitir a consecución dun nivel de funcionamento dos servicios públicos como o actual? Pois ben, aínda deixando fóra o sistema de pensións, o conxunto dos Países Cataláns —sobre todo Cataluña—, debería aportar algo máis de 900.000 millóns, que se repartirían entre Galicia e o que denominariamos España (datos do ano 1994)[5]. Pensemos que a cantidade correspondente a Galicia supón algo máis do 25% do gasto público directo (excluídas as prestacións sociais) e sobre o 10% da renda rexional de tal

CADRO 3. SALDOS FISCAIS INTERREXIONAIS, 1994

A) CON PAÍSES CATALÁNS	MILLÓNS DE PESETAS		
	TOTAL	PREST. SOCIAIS	RESTO FLUX. PÚBLIC.
Galicia	-367.639,10	-157.734,86	-209.904,24
Países Cataláns	1.074.981,50	151.981,08	923.000,42
España	-707.342,40	5.753,78	-713.096,18
B) CON CATALUÑA			
	TOTAL	PREST. SOCIAIS	RESTO FLUX. PÚBLIC.
Galicia	-367.639,10	-157.734,86	-209.904,24
Cataluña	1.033.002,00	142.424,30	890.577,70
España	-665.362,90	15.310,56	-680.673,46

Elaboración propia
Fonte: Losa Carmona, A. *et al.* 1996.

5. Se facemos a simulación só con Cataluña , redúcese lixeiramente o superávit fiscal na mesma contía en que o fai o déficit fiscal español. Pero a posición de Galicia non experimentaría alteracións.

6. Losa Carmona, A. e Lafuente Lechuga, M. "Efectos redistributivos regionales de la cesión del 30% del IRPF a las Comunidades Autónomas", en *XXII Reunión de Estudios Regionales*. Asociación de Ciencia Regional, Pamplona, 1996.

ano. A posición política de Cataluña estaría considerablemente reforzada, en detrimento de Galicia e das restantes áreas españolas.

Galicia tería unha dependencia financeira acrecentada de Cataluña, que, dada a *nova estructura* do estado, tería menos motivos para facer fronte ós pagos bilaterais que permitirían o mantemento dos servicios públicos. A nosa autonomía política veríase considerablemente devaluada.

2. O Caribdis do centralismo

Nas antípodas de tal posición están os que consideran que unha superior autonomía financeira representa un ataque ós fundamentos do Estado; a Facenda central non pode abandonar mecanismos recadatorios potentes, so pena de reforzar os nacionalismos periféricos e desatender as necesidades de gasto público nas áreas máis desfavorecidas. Os defensores desta posición privilexian o vector da solidaridade sobre calquera outro elemento.

Esta proposta choca, sen embargo, cos anceios de autonomía política real; ten un custo —difícil de estimar— en termos de eficiencia na xestión do sistema tributario; e, o que é sen dúbida máis relevante, supón o mantemento dun modelo de financiación perennemente clientelar das CCAA de menor potencia fiscal. Elimina así os incentivos para un mellor funcionamento do sistema económico e consagra un modelo de dependencia e clientelismo do que debemos fuxir como da peste.

3. Unha proposta desde Galicia: máxima autonomía compatible co mantemento da solidaridade

Entre ambas posicións existe unha ampla marxe. O modelo que a continuación explicitamos quere aproveitalo para avanzar, con decisión, na autonomía financeira sen eliminar a potencia recadatoria da Facenda Central —tan só atemperándoa— e permitindo, por tanto, o xogo eficaz da solidariedade interrexional. Parte, ademais, dos acordos xa obtidos, para profundizalos.

Os seus elementos principais son:

a) Cesión ás CCAA que o desexen dos Impostos Especiais e a fase minorista do IVA —que se sumaría ás cesións xa practicadas—. Obteríase así un avance substancial en termos de autonomía financeira: un 20% adicional sobre os ingresos totais da CCAA para Galicia[7]. Sumándose á cesión do IRPF e acordos conexos (Sistema do período 1997/2001) e ós actuais tributos propios obteriamos capacidade normativa sobre algo máis do 40% dos ingresos.

7. Supoñemos que a fase minorista do IVA supón 1/3 do IVA recadado.

b) Participación territorializada variable por CCAA do IRPF, ata completar un mínimo dun 80% sobre os ingresos correntes (fóra endebedamento), unha vez sumados impostos propios e cedidos a este novo instrumento. No cadro adxunto observamos que esta participación suporía un 18% dos recursos totais.

CADRO 4. ORZAMENTO DE INGRESOS DE 1996. XUNTA DE GALICIA

	MILLÓNS PTAS.		%	
1. Bloque autonomía		532.122,2		64,92
Tributos e recursos propios	30.257		3,69	
Endebedamento	54.592		6,66	
Novos T. propios	51.779		6,32	
30% IRPF	86.909		10,60	
IVA	51.943,98		6,34	
IIEE	110.062		13,43	
Part. territ. IRPF	146.579,2		17,66	
2. Bloque suficiencia		191.987,8		23,42
PIE restante	112.117,82		13,68	
T. Corp. Locais out.	79.870		9,74	
3. Bloque solidariedade		72.401		8,83
FCI	23.670		2,89	
FFEE	48.731		5,95	
Bloque discrecionalidade		23.415		2,86
Subsidios finalistas	23.415		2,86	
TOTAL	819.626	819.626		

Elaboración propia

c) Permanencia dunha PIE residual que achegaría os fondos precisos para o financiamento dos servicios públicos en condicións de igualdade. Sería necesario efectuar un amplo estudio sobre o custo por CCAA de prestación dos servicios que permitise chegar a un acordo estable sobre os criterios a ter en conta. O concepto de *usuarios potenciais equivalentes*, proposto polos autores do Libro Branco (Comité de Expertos, 1995) sería unha boa base de partida.

d) Garantía da continuidade e eficacia das transferencias de capital. Non se trata só de aumentar os recursos a distribuir vía FCI —que é relevante en si mesmo—, pero ten maior transcendencia a posibilidade de participar, desde a fonte limpa, da definición dos programas a finan-

ciar cos fondos estructurais europeos e de instrumentar un control político que reduza o grao de discrecionalidade da Administración Central na distribución territorial dos fondos de investimento que xestiona directamente. Nos últimos cometidos a reforma do Senado sería unha peza clave.

e) Por último, a Facenda Central seguiría contando con potentes instrumentos fiscais que garantirían a súa suficiencia: para atender o ámbito propio de competencias e facer efectiva a solidariedade interrexional. Estes serían o tramo central do IRPF (70% do total)[8], o Imposto de Sociedades —polas dificultades técnicas e a incitación á mobilidade empresarial— e o IVA non minorista.

X. F. L.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Corbacho, X. *Aportación fiscal y solidaridad de las ciudades gallegas*, Documentos de Economía Pública, Fundación Caixa Galicia, 1996.

Caramés Vieites, L. "Le système de péréquation espagnol", en *La péréquation financière entre les collectivités locales*, G. Gilbert (dir.), PUF-Grale-Conseil Regional du Limousin, 1996.

Caramés Vieites, L. "O financiamento autonómico", en *Revista Galega de Economía*, vol. 5, nº 1, 1996.

Comité de Expertos. *Libro blanco sobre la financiación de las Comunidades Autónomas*, Consejo de Política Fiscal y Financiera, Madrid, 1995.

Losa Carmona, A./Lafuente Lechuga, M. "Efectos redistributivos regionales de la cesión del 30% del IRPF a las Comunidades Autónomas", XXII Reunión de Estudios Regionales, Asociación de Ciencia Regional, Pamplona, 1996.

Quintana Ferrer, E. *Reforma de la Hacienda autonómica y Libro Blanco sobre financiación de las Comunidades Autónomas*, Tirant Lo Blanch, Valencia, 1996.

8. Nalgunhas CCAA unha parte do tramo central converteríase na participación territorializada variable do IRPF.

Acerca da oposición entre o pensamento ilustrado e o filosofar posmoderno

Eugenio del Río

O pensamento ilustrado foi a principal fonte de enerxía intelectual do Occidente moderno. Nela beberon revolucións, nacionalismos e diferentes correntes liberais. Están en débeda con el, unhas moito, outras menos, as tendencias socialistas, comunistas, libertarias, que integraron a esquerda ó longo da historia. Non obstante, a finais do século XX, en tanto que factor actuante sobre a sociedade, o racionalismo ilustrado perdeu moita da virtualidade que chegou a acadar.

AMBIVALENCIA DO LEGADO ILUSTRADO

Moitos dos puntos fortes do pensamento ilustrado están marcados pola unilateralidade, cando non aparecen intimamente unidos a debilidades de envergadura.

A Ilustación representa un momento brillante no desenvolvemento da autonomía individual, que figura entre o mellor da cultura occidental. Pero ese desenvolvemento está intimamente unido a unha concepción da personalidade que, dunha banda, peca dunha excesiva abstracción (Marx e Nietzsche criticaron ese ser humano abstracto) e, doutra, desconsidera ou elude o problema da crebadura dos lazos sociais nas sociedades modernas e propicia un enclaustramento dos seres humanos e un empobrecemento da dimensión social das súas vidas. O pensamento ilustrado non trata esta cuestión no interior dunha tensión conflictiva insuperable, cousa que, ó meu parecer, resulta máis interesante.

Así mesmo, non establece unha relación dinámica e conflictiva entre a liberdade e a loita contra as desigualdades sociais, dando á primeira

primacía absoluta a expensas da segunda, nin distingue aquelas liberdades que presentan unha expansión amplamente beneficiosa daqueloutras (como as liberdades económicas) que presentan unha expansión que conleva efectos perniciosos e que, daquela, precisan seren contrapesadas por unha acción pública que as regulamente e conteña.

A razón ilustrada representa a oposición ás verdades reveladas, o dereito a discutir as autoridades tradicionais, a liberdade de criticar e o deber de razoar, o empeño por apurar as capacidades do entendemento humano, a tensión autocrítica da razón mesma (unida a este escepticismo que impregna o mellor estilo intelectual ilustrado). Baixo este ángulo, está ben fundado o chamamento de Husserl ó *heroísmo da razón*, nun período como o europeo de entreguerras.

Mais a razón ilustrada non consegue escapar á ambivalencia. O suxeito racional cartesiano foi unha creación idealizada. Corpo e inteligencia aparecían nel estrictamente diferenciados. A razón presentábase como unha forza *libre*, segregada de crenzas, paixóns e mitos, ós que había de someter ó seu dominio. Queda moi lonxe do ser humano da psicanálise e da antropoloxía do século XX, que perciben a persoa como o punto de intersección de potencias de natureza diversa —biolóxicas, psíquicas, sociais—, potencias que o coñecemento alcanza con dificultades e que non se deixan controlar de bo grado pola razón. Esta amosa unha capacidade moi limitada para gobernar os comportamentos e para impedir disparates e atrocidades. Saber, crer e sentir ennóbelanse nun territorio impuro.

Aquela razón *independente* e altamente poderosa na que se baseaba o soño kantiano dunha saída da minoría de idade dos seres humanos, ten moito de ilusión. E a razón delirante, inconsciente das súas limitacións, despegada do mundo empírico, constitúe un dos máis serios perigos que afronta a razón.

O propósito de transformar o mundo e os seres humanos expresa á perfección a grandeza e a ambición da moderna arela prometeica. Moitos dos empeños máis afoutos dos últimos séculos levan a súa impronta. Pero, á súa vez, nela maniféstanse varios elementos sumamente fráxiles: pouca conciencia sobre os límites da razón para reunir as pezas constitutivas da vida humana, ordenalas nun todo, facelas intelixibles e controlar o curso histórico[1]; unha ilusa idea da unión productora de progreso entre razón, liberdade e ciencia (non se impuxo o que

1. Como se sabe, no pensamento ilustrado, como en Platón, hai unha íntima conexión entre *coñecer* e *actuar xustamente*. Mentres que o mal está en débeda coa ignorancia, o coñecemento do ben leva á súa realización práctica. "Para este 'home xeométrico' —escribiu con tino Alfred Weber— o xusto en materia política era susceptible de ser atopado e demostrado mediante un proceso racional" (Weber, Alfred. *Historia de la cultura*. Fondo de Cultura Económica, México, 1985 [1935], p. 309).

os ilustrados esperaban senón unha *razón instrumental,* como observou Max Weber); unha concepción *artefactista* e mecanicista (transformar o conxunto da sociedade premendo tal ou cal botón) extremadamente simplificadora dos problemas do cambio social.

Por outra banda, unha das dimensións do pensamento ilustrado reside na súa vinculación con *correntes sociais activistas.* Encarnouse en movementos concretos e estivo unido a experiencias históricas que, unha vez esgotado o seu pulo, arrastrárono na súa caída. Non saíu indemne da multitude de acontecementos, no Leste e no Oeste, cos que estivo asociado, o que rematou por facer diminuír o seu creto. Está lesionado, e resulta pouco probable que os entusiasmos e as enerxías que contribuíu a impulsar vaian volver renacer. Custa crer que poidan rebrotar hoxe movementos liberais ou socialistas coa enerxía e as ilusións que marcaron os seus primeiros pasos.

PENSAMENTO ILUSTRADO E MODERNIZACIÓN OCCIDENTAL

Antes de seguir adiante será preciso aludir á distinción entre o pensamento ilustrado do século XVIII e a modernización occidental como proceso histórico global que parte de antes das Luces pero que madura e acada a súa plenitude despois, e que trae consigo unha nova vida económica e social, unhas manifestacións culturais, unhas formas políticas, unhas tendencias morais.

Resulta sorprendente a idea mesma dunha sociedade, dunha cultura, dunha vida política e económica, dunhas relacións internacionais, como realización cabal das ideas sostidas por unha escola filosófica. Non pretendo dicir con isto que non hai nada das Luces no mundo actual, pero sospeito que a máis realista das correntes filosóficas non pode aspirar razoablemente a acadar unha plena encarnadura mundana. A vida humana é un todo complexo e na súa configuración interveñen múltiples factores ideolóxicos, de diversa natureza e orientación, e outros moitos elementos que non son ideolóxicos.

A formulación do problema ó que me estou a referir (¿representa a sociedade occidental actual a realización das ideas ilustradas?) ten ademais o inconveniente de que parte dunha imaxe demasiado homoxénea da Ilustración mesma. As diferencias internas que se rexistran na Ilustración constitúen un serio obstáculo para lle atribuír tal ou cal lugar na historia. Estamos a falar dun conxunto con certo grao de cohesión, por suposto, no que emerxen importantes elementos comúns, pero isto non impide que se rexistren acusadas diferencias entre uns e outros autores. O caso de Rousseau resulta particularmente chamativo. Así, por mencionar un aspecto moi relevante, as súas concepcións sobre o individuo

móvense nun rexistro moi amplo, desde a iniclinación holista —Rousseau segue neste punto a Mably—, inclinación que salientou Benjamin Constant, ata a súa visión dos individuos partícipes no pacto social.

Hai que ter en conta tamén que se a Ilustración é unha das correntes intelectuais que marcan en maior medida o Occidente moderno, non é a única.

A *razón económica*, que exerce un dominio que vén sendo un dos trazos máis prominentes do Occidente moderno e que contribuíu decisivamente a coutar o pulo humanista ilustrado, garda unha relación máis directa co utilitarismo que coas Luces do século XVIII, por máis que aquel estea en débeda con estas en puntos importantes.

O liberalismo coincide coas Luces cando concede a primacía á liberdade individual pero, ó facelo, afástase doutra esixencia, que tamén está na Ilustración, como é a dunha acción pública que persiga a transformación dos seres humanos.

O socialismo, con todas as súas variantes, é outra das grandes tendencias culturais da modernidade. Nalgúns puntos entra plenamente no mundo ilustrado (concepción do poder da razón, filosofía da historia progresista, antropoloxía filosófica tomada da Ilustración francesa), mentres que noutros (reacción holista fronte ó individualismo) choca con el.

Na realidade histórica do Occidente moderno, xa que logo, fúndense elementos claramente procedentes da Iustración con outros que se afastan del, todo isto dentro dun dinamismo acusadamente espontáneo e complexo, resultante de accións múltiples pouco ou nada racionais. As Luces están e non están na modernidade en tanto que producto do movemento histórico de Occidente nos últimos séculos.

Pódese dicir que as ideas ilustradas foron incorporadas ó proceso histórico modernizador e, ó mesmo tempo, marxinadas del (isto é moi patente no tocante ó abandono das pretensións reguladoras da razón, da teoloxía histórica ou da filosofía do progreso); a modernización occidental levouse a cabo coas ideas ilustradas e contra delas.

En consecuencia con todo o dito ata de agora, manterei a distinción mencionada entre a filosofía ilustrada e o proceso histórico modernizador á hora de examinar as súas relacións co pensamento posmoderno.

O POSMODERNO COMO MODERNO

Estou empregando a denominación de *filosofía posmoderna* non sen ignorar os problemas que isto suscita. O primeiro consiste en que este uso semella dar por rematada a cuestión da pertenza ou non do posmoderno ó moderno. Outro problema, non menor, é a súa imprecisión. Mesmo se nos limitasemos ó postestructuralismo francés, co cal

deixariamos fóra unha parte importante do filosofar posmoderno, estariamos designando un abano de persoeiros e de ideas bastante variado. Pese a todo, tomei partido polo emprego que hoxe resulta máis común, malia non ser satisfactorio, tratando de acoutar, iso si, o campo intelectual ó que me estou a referir (tomei a Lyotard, Vattimo e Rorty como referencias principais) e sen pretender invalidar, nin moito menos, outros usos, como o de Giddens[2], que prefire chamar posmoderno a aquilo que supera o moderno (e, como é sabido, non ve tal superación no que se dá en chamar posmoderno).

¿O que circula co nome de posmoderno é algo efectivamente *postilustrado* e *posmoderno,* no sentido forte ou, pola contra, é máis propio consideralo como un tipo de pensamento *intramoderno*? Baseándome na distinción entre Ilustración e proceso histórico modernizador á que acabo de me referir, terei que responder diferenciando ambos os dous planos.

A distancia entre as ideas da Ilustración do século XVIII e as posmodernas é importante pero a alusión á súa oposición non nos informa suficientemente sobre as relacións entre pensamento ilustrado e filosofar posmoderno. Este último maniféstase asemade como unha peza desbordante e como un elemento interior. Nalgúns aspectos os dous universos ideolóxicos coinciden.

Como lembrou oportunamente John Gray, Rorty, ó igual que moitos outros posmodernos, comparte o proxecto humanista ilustrado, aínda que, engade, "sen o seu matiz fundamentalista"[3]. Certamente, non atopamos no pensamento posmoderno ningunha reivindicación da reunificación de esferas que a modernidade occidental separou. Nin se pon en cuestión o marco político liberal, por máis que abonden as críticas a algunhas das súas facetas. O laicismo é unha adquisición non discutida. Así mesmo, móstrase distante respecto ás grandes tendencias holistas e admite, con matices e tons diversos, o ideal da autonomía individual.

A desconfianza posmoderna na razón achégase á razón escéptica e autocrítica que cultivaron as Luces, non así á razón omnipotente, tamén ilustrada.

O acento posto polos autores postestructuralistas na diferencia ou na diversidade, criticando as inclinacións á uniformización que ven asociadas ó empeño universalista ilustrado, converxen de feito cos valores ilustrados do pluralismo e da tolerancia. Por outra banda, a defensa universal da diferencia supón a aceptación dalgún tipo de universalidade.

Pensamento ilustrado e filosofar posmoderno teñen algo máis en común: no fundamental, pois tamén neste punto habería que introducir

2. Giddens, Anthony. *Las consecuencias de la modernidad.* Alianza Editorial, Madrid, 1993 [1990].

3. Gray, John. *Enlightenment's wake.* Routledge, Londres, 1995, p. 147.

bastantes matices ó falarmos de cada autor, vólvenlle as costas á perspectiva tráxica.

Polo demais, hai unha tensión interna na propia modernidade que garda relación co dúo modernidade/posmodernidade. Refírome á distinción e á oposición entre dúas modernidades: a ilustrada, *progresista*, cargada de teoloxía, por unha parte, e o modernismo estético, pola outra, engaiolado polo fugaz, polo fragmento, e inmerso no presente máis que orientado cara ó futuro. O espírito moderno está representado polos dous termos e pola tensión existente entre eles. Os puntos de contacto do posmodernismo co vangardismo modernista non son menores. En certo modo, pódese dicir que o talante posmoderno prolonga e alimenta esta tensión enriquecedora da modernidade.

As tendencias posmodernas de pensamento, na medida en que tal cousa existe, pertencen a un ambiente cultural, o occidental actual, que en aspectos importantes leva máis lonxe que nunca o movemento de modernización.

Hai que salientar a este respecto a diminución do peso das tradicións, a pouca influencia das ideas providencialistas, a consolidación do laicismo, a consagración, se ben relativa e oscilante, do liberalismo e a expansión das institucións políticas máis xenuínas do Occidente moderno; a acusada artificiosidade da sociedade, a súa desnaturalización profunda, seguindo así un impulso tipicamente moderno, por máis que esa artificiosidade non posúa un carácter unificado e, menos aínda, controlado, senón que é o resultado da acción de millóns de artefactos; o apoxeo do dinamismo tecnolóxico autónomo e espontáneo, tan propio da modernidade occidental; a aceleración dos movementos de innovación que producen un forte impacto no conxunto da vida social; a autonomía e a hexemonía da esfera económica, no marco dunha economía capitalista estendida mundialmente; a crecente mercantilización das relacións sociais, do lecer, do ámbito cultural; o clima espiritual marcadamente individualista que coñecemos no presente, no que se combinan unha alta consideración das liberdades individuais e da autonomía individual cun acusado conformismo, co mimetismo a grande escala; esa mestura de inmersión na fugacidade existencial e do activismo intenso que caracteriza o psiquismo moderno.

En todos estes aspectos, a sociedade actual, á que ás veces se deu en chamar posmoderna, representa máis ben un triunfo da moderni-

4. O cristianismo e o racionalismo ilustrado comparten a sede de pureza e de absoluto así como a aspiración a unha vida harmoniosa (ultramundana no primeiro caso, terreal no segundo). En Occidente, "As dúas grandes forzas que se van enfrontar a partir do Renacemento, a revelación cristiá e a razón filosófica, teñen un inimigo común: a traxedia, que sucumbirá baixo este dobre ataque" (Domenach, Jean-Marie. *Le retour du tragique*. Seuil, París, 1967, p. 60).

dade; é, máis que posmodernidade, *hipermodernidade.* Haberá que convir que o filosofar posmoderno, en canto ten de expresivo deste tempo, é máis hipermoderno que posmoderno.

O FILOSOFAR POSMODERNO, CRÍTICO DA ILUSTRACIÓN

Pero, ó mesmo tempo, entre modernidade ilustrada e pensamento posmoderno observamos unhas diferencias de contido de certa envergadura.

O filosofar posmoderno, se é posible falarmos deste xeito, supón unha ganancia en consideración crítica e en realismo respecto á capacidade da razón para orientar a sociedade ou as grandes causas lexitimadoras: os *grandes relatos,* en palabras de Lyotard, un dos pensadores posmodernos máis radicalmente críticos. A súa visión, non obstante, presenta, ó meu entender, certas carencias. É máis forte no aspecto crítico que no exame da realidade. Os grandes relatos reinantes nos séculos XIX e XX sufriron un acusado desgaste. Pero, a) o campo de observación de Lyotard circunscríbese ós países occidentais (as súas apreciacións sobre a caducidade dos *grandes relatos* non valen igualmente para o resto do planeta); b) nin sequera en Occidente está claro que a *función metanarrativa* perdese por completo os seus alicerces, como sostén Lyotard. Custa pensar que determinadas facetas desa función (proporcionar representacións *seguras* do mundo e do curso histórico, afrontar as grandes ameazas, afianzar identidades colectivas, lexitimar os poderes establecidos...) poidan *alimentarse* suficientemente con *relatos curtos* e coa obtención de bos resultados. Non hai que descartar a reactivación dalgúns *grandes relatos* vellos ou a aparición doutros novos ou de sucedáneos parecidos. Sobre este particular interesa manter abertos máis interrogantes dos que apunta Lyotard.

Os autores posmodernos puxeron na picota determinados esencialismos modernos, como o que late con frecuencia baixo a palabra *alienación.* "Como se comprendesemos —advirte pertinentemente Rorty— a verdadeira natureza da vida humana e puidesemos medir a diferencia entre esta humanidade auténtica e a corrompida e degradada existencia dos seres humanos contemporáneos"[5].

Contribuíron tamén a *endereitar a vara* en relación coa *razón universal* e con enfoques unitarios, instrumento e expresión en ocasións de intereses particulares (o ser humano concibido como universal e transcultural non existe á marxe dalgunha cultura), así como nocivos factores de homoxeneidade. Fronte a isto, botando man das críticas

5. Rorty, Richard. "¿Cantaremos nuevas canciones?", en Bossetti, Giancarlo (comp.). *Izquierda punto cero.* Editorial Paidós, Barcelona, 1996 [1993], p. 64.

románticas, fan valer o diferente e o particular, aínda que ás veces se produce un achegamento a unha unilateralidade contraria. É realista, e acorde coas disposicións subxectivas actuais, a defensa dos movementos particulares e das loitas sociais *pequenas* ou *parciais*, en contraposición coas tendencias a unificar prematuramente a través de vías inservibles: unificación *de clase* (o que supón ignorar a especificidade das causas e movementos non considerados de clase e negar o seu dereito a existir independentemente dos movementos que si son tidos como *clasistas*); unificación puramente *formal* sen auténtica substancia unificadora, nunha época na que non hai movemento unitario real; unificación pola vía ben coñecida e chea de atrancos do *apoio dunha opción política* incapaz de dinamizar e proclive a instrumentalizar os seus apoios sociais con fins electoralistas. Neste aspecto, as ideas posmodernas corresponden mellor que as modernas á configuración das actuais forzas sociais e poderían ser netamente beneficiosas de non caeren na autocompracencia, de seren acompañadas dunha conciencia autocrítica respecto a esta cuestión que, en xeral, está pouco presente nos autores posmodernos. A falta dunha maior tensión autocrítica, o recoñecemento da diferencia, do singular, do pequeno, pode nutrir un esforzo corrector pero non irá moi lonxe. Sabe a pouco, carece de ambición, de inconformismo respecto ás súas propias perspectivas, de forza creadora na esfera da formación de subxectividade e na necesaria procura de nexos entre as causas particulares e entre as microculturas. Os neoilustrados pretenden globalizar ou unificar precipitadamente e sen afondar nos problemas implicados, os posmodernos instálanse no fragmentario sen percibiren os problemas que isto conleva.

As miradas posmodernas dirixíronse especialmente ó ambito da lectura; estiveron, de exceptuarmos a algúns antropólogos, demasiado encerradas nos países occidentais; non prestaron maior atención ás relacións internacionais; non se ocuparon da realidade económica e social dos países pobres, nos que vive a maior parte da humanidade. É un ángulo demasiado reducido, que deixa de lado situacións e problemas que poden estar na orixe de revoltas sociais que poden ser capaces de desbordaren o microhorizonte posmoderno, falto de grandes problemas, carente de traxedia e curto de enerxía.

Estamos perante uns modos de pensar que exhiben o realismo propio do actual período, a súa fluidez, un sentido da multiplicidade, unha menor rixidez, pero que voa case sempre a baixa altura. O filosofar postestructuralista —malia as acusadas diferencias existentes entre os que o encarnan— padece as limitacións do seu tempo.

A ausencia de tensión revolucionaria, o fráxil sentido do antagonismo, o escaso espírito de loita son outros tantos puntos febles deste panorama intelectual, compartidos, por certo, co campo neoilustrado.

Non está á altura dos graves problemas que reclaman resposta. E se non se enxergan nun futuro próximo grandes batallas para construír algo, para intentar acceder a uns fins prefigurados ó estilo oitocentista, si se pode percibir a necesidade de impedir, de desfacer, de defenderse. Nese impulso negativo, preventivo, destructivo, poden xurdir, se cadra, novas posibilidades para a forxa non de grandes suxeitos históricos, proxectados esencialmente cara a un mundo mellor, como os que se soñaron na modernidade, pero si duns suxeitos menos potentes, aínda que máis reais e operativos, e non tan curtos de miras como os que actualmente se manifestan no mundo occidental.

LÍMITES DO DEBATE

Coincido con aqueles que se resistiron a sumarse ó bando de calquera das opcións en litixio[6]. Ambas as dúas teñen puntos ó seu favor e puntos na súa contra, como xa indiquei.

Nas propostas neoilustradas, defendidas vivamente por Habermas, cómpre distinguir a adhesión á tradición ilustrada dalgunhas propostas novas, como todo o tocante á *comunicación intersubxectiva*, coas que se pretende completar o *proxecto ilustrado*. Respecto ó primeiro, déixase sentir nos neoilustrados unha actitude insuficientemente crítica; por outra banda, as súas propostas novas teñen moito de artificio intelectualista, de construcción arbitraria, que se despega da realidade. Enchen algúns baleiros ingratos para a filosofía política pero non cristalizan en nada; seguen apoiándose nunha antropoloxía filosófica idílica, na que queda pouco lugar para o conflicto intenso e creador, e fermosean os réximes democrático-parlamentarios como punto de partida desa recomposición ideal[7].

6. É o caso da feminista norteamericana Nancy Fraser, contraria ás *falsas antíteses* que cobraron forza nos debates entre teoría crítica e postestructuralismo: identidade fronte a diferencia, subxectivación fronte a reciprocidade, crítica normativa fronte a desreificación, reconstrucción fronte a deconstrucción (Fraser, Nancy. "Falsas antítesis: una respuesta a Sheila Benhabib y Judith Butler", en *Praxis Internacional*. Vol. 11, 2, 1991).

7. Albrecht Wellmer propón *refacer* ou *superar* o universalismo democrático da Ilustración, para o que cómpren uns *elementos comúns fundamentais*, un conxunto de prácticas, orientacións fundamentais e significacións comúns. "Mellor sería, se cadra, falar de prácticas, orientacións e significacións de *segunda orde;* non se trata destes ou daqueloutros valores, desta ou daqueloutra forma de vida, deste ou daqueloutro tipo de amaños institucionais. Trátase máis ben dun substrato común de costumes de segunda orde: costumes de autodeterminación racional, de toma democrática de decisións e de control non violento dos conflictos. Ito sería realizar a 'liberdade, igualdade e fraternidade'..." (Wellmer, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorne*. Editorial Visor, Madrid, 1993 [1985], p. 110).

Foucault mostrou así as súas reservas sobre o alcance da *razón comunicativa*: "Existe [en Habermas] algo que non vexo claro: é o lugar tan importante que concede ás relacións de comunicación e, sobre todo, a función que eu chamaría *utópica*. A idea de que

Pero, ó mesmo tempo, afástome dos autores posmodernos cando perfilan unha perspectiva que, como xa sinalei, considero demasiado lixeira.

Son partidario de afrontar as controversias modernos/posmodernos de maneira crítica nas dúas direccións e, no tocante ós seus acertos, con espírito de síntese e de superación; síntese que debería implicar a integración tensa, conflictiva, difícil, do máis valioso de cada lado.

Pero digo tamén superación do marco de discusión. Unha simple síntese daquilo no que cada campo é máis forte na súa discusión co contrario non nos permitiría deixar atrás aqueles defectos que comparten: a insuficiente tensión autocrítica, a ausencia dunha conciencia tráxica e de impulso revolucionario.

Polo demais, as controversias entre *neoilustrados* e *posmodernos*, logo de abordar asuntos de interese, acabaron por entrar nunha fase pouco productiva, Dá a impresión de que cada un dos bandos dixo xa o que tiña que dicir sobre os puntos en litixio, e que ningún deles pode ir máis lonxe. Cada autor segue adiante cos seus traballos persoais pero sen aportar xa nada novo ás discusións emprendidas.

Por outra banda, as ideas clave de cada parte van amosando co tempo as súas limitacións e non poden evitar sufrir unha crecente erosión. A *razón comunicativa,* a pesar da súa aspiración a se integrar na realidade social, non acaba de conseguilo; a *diversidade*, pola súa parte, non logra ser unha forza motriz.

E. d. R.

se podería dar unha situación de comunicación que fose tal que os xogos de verdade puidesen circular nela sen obstáculos, sen coaccións e sen efectos coercitivos, parece formar parte da orde da quimera. Isto significa non ver que as relacións de poder non son en si mesmas algo malo, algo do que cómpre liberarse. Penso que non pode existir ningunha sociedade sen relacións de poder, se se entenden como as estratexias mediante as cales os individuos tratan de conducir, de determianr a conducta dos outros. O problema non consiste, daquela, en intentar disolvelas na utopía dunha comunicación perfectamente transparente, senón de procurar as regras de dereito, as técnicas de xestión e tamén a moral, o *ethos*, a práctica de si, que permitirían xogar, nestes xogos de poder, co mínimo posible de dominación" (Foucault, Michel. *Hermenéutica del sujeto*. Editorial La Piqueta, Madrid, 1994, pp. 137-8).

Poder local e cooperación internacional

Xulio Ríos

Segundo se recolle no último informe sobre desenvolvemento humano do PNUD (Programa de Nacións Unidas para o Desenvolvemento), unha cuarta parte da poboación mundial (uns 1.500 millóns de persoas) vive no que a ONU denomina "estado de pobreza absoluta". Deses 1.500 millóns de persoas, o 80% son mulleres. O mesmo informe constata que arredor dun cento de países experimentou unha perda considerable da calidade de vida: en todos eles, hoxe vívese moitísimo peor que hai dez anos. Segundo datos do propio PNUD, no mundo actual, 400 persoas teñen ó seu dispor tanto diñeiro coma o detentado por case a metade da poboación total mundial. Cada ano o número de pobres increméntase en 25 millóns de persoas. As diferencias están crecendo irremisiblemente: os ricos son cada vez máis ricos e os pobres cada vez máis pobres.

O ano 1996 foi proclamado pola Asemblea Xeral da ONU coma o "Ano Internacional para a Erradicación da Pobreza". Resulta que, en 50 anos, a riqueza do mundo multiplicouse por sete, pero o número de pobres seguiu aumentando. Na actualidade, os ingresos dos mil millóns de persoas máis pobres do mundo son 61 veces inferiores ós dos mil millóns máis ricas (hai trinta anos a diferencia era de trinta veces). Unha de cada dez persoas padece de malnutrición ou fame; unha de cada cinco non ten acceso á auga potable; estímase que uns 120 millóns de cidadáns están subempregados... No Cumio Mundial sobre a Alimentación reunido en Roma do 13 ó 17 de novembro a instancias da FAO, ofrecéronse cifras escandalosas: aínda hoxe se estima que uns 800 millóns de persoas padecen de subalimentación crónica nos países en vías de desenvolvemento (PEVD) e preto de 200 millóns de nenos

menores de cinco anos padecen carencias protoenerxéticas. Segundo esta axencia especializada da ONU para a alimentación, a menos que se realice un xigantesco esforzo, máis dun 30 por cento da poboación duns 20 países padecerá desnutrición crónica no ano 2010. Desde agora ata o ano 2030 a poboación mundial pasará de 5,7 a 8,3 mil millóns de habitantes e aumentará máis xustamente alí onde a fame está máis enraizada e onde son maiores os problemas de dispoñibilidade de terras para o cultivo. Con todo, asistimos con asombro a unha reiterada sucesión de progresos fascinantes en numerosos campos da vida científica e social... que só benefician a unha pequena parte da humanidade.

No inmediato, e contrariamente ó que en boa lóxica procedería imaxinar, a desaparición do mundo bipolar non só non virou as fatais tendencias do pasado senón que repercutiu de xeito especialmente negativo na evolución da inmensa maioría dos PEVD. Os hipotéticos beneficios da fin da guerra fría e da carreira de armamentos non se reorientaron en absoluto para a ampliación e a profundización das políticas de cooperación cos PEVD. É mais, debido en parte á extinción das causas que xustificaban no pasado o mimo e a atención das superpotencias e dos seus respectivos bloques (a conservación e extensión das áreas de influencia ou unha concepción do valor estratéxico vencellado ó enfrontamento intersistémico), as axudas dos países máis ricos reducíronse considerablemente. Un exemplo: o conxunto da axuda bilateral e multilateral concedida á agricultura dos PEVD pasou de 10 a 7,2 mil millóns de dólares no período comprendido entre 1982 e 1992. Durante ese mesmo período, a partida agrícola da axuda total ó desenvolvemento decaeu tamén do 24 por cento ata un 16.

A profunda mutación das coordenadas políticas e económicas daquel mundo que alumbrara a emancipación da maior parte dos PEVD tivo tamén consecuencias profundas na súa viabilidade estatal. Aquela construcción teórica que vencellaba inseparablemente a consecución da independencia nacional coa adopción de políticas artelladoras dunha sociedade e un modelo de desenvolvemento non capitalista, experimentou unha crise de proporcións irreversibles. Así, á aceleración das desigualdades superporíase unha nova circunstancia: a desorientación e confusión sobre o camiño a seguir para construír unha sociedade máis xusta e desenvolvida.

Por último, a vertixinosa globalización económico-financeira e a plasmación dun sistema de mercado planetario no que só poden sobrevivir os máis fortes e poderosos, favorece a emerxencia do terceiro elemento configurador da nova situación de moitos PEVD: a multiplicación dos conflictos. As periferias non poden competir, deteriórase aínda máis a capacidade económica do país, agrávanse as desigualdades e aumenta a tensión e a rivalidade polo control dos escasos seg-

mentos de riqueza que aínda puideran restar. Son conflictos fratricidas, intraestatais, nos que as víctimas civís se contan por milleiros mentres as institucións e os servicios básicos do Estado languidecen ata esmorecer por completo. Coma corolario final, a configuración dese marco económico mundial condiciona de xeito cada vez máis evidente a evolución económica interna destes países de forma que a súa dinámica socioeconómica vai depender inexorablemente da lóxica dos mercados internacionais e menos da práctica política dos gobernos (sobre todo receptores pero tamén doadores).

Na caracterización global desta situación, cómpre deixar constancia da propia incapacidade da sociedade internacional para vertebrar políticas eficaces de axuda ós PEVD que vaian máis alá da atención ás emerxencias humanitarias. E aínda así, non sempre. O sistema de Nacións Unidas, máxima expresión da alianza internacional para favorecer aquel desenvolvemento que asegure o progreso humano e a paz, revelouse incapaz de solucionar este problema e mesmo de contelo, de estancalo. Todos somos conscientes de que a modificación dunha determinada regra en materia de comercio internacional, o arbitrio dun trato económico xusto que facilite a incorporación dos países máis febles á nova orde económica internacional ou a solución do problema da débeda externa, permitirían maiores avances que unha axuda económica, infinita en contía, pero incapaz á fin de soster unha política de desenvolvemento sana e equilibrada. Pero o fracaso de Nacións Unidas non pode nin debe ser interpretado máis que como evidencia da irresponsabilidade dos Estados máis ricos e poderosos, como fiel reflexo da ausencia dun compromiso político e moral efectivo para alterar o vixente *statu quo*. Se en 1970 a ONU establecía o obxectivo cuantitativo do 0,7 por cento do PIB de cada país como referencia dese compromiso de axuda ós PEVD (debido á constatación da imposibilidade de acadar o 1 por cento inicialmente fixado), en 1995 só 4 países cumprían o obxectivo da ONU. Na actualidade, os Estados clasificados na categoría de países con baixos ingresos e déficit alimentario ascenden a 88: 42 na África subsahariana, 19 na rexión de Asia-Pacífico, 9 en América Latina e o Caribe, 6 no Oriente Próximo e Norte de África; e 12 en Europa e na ex-Unión Soviética. Pero en todos os países existen illas de pobreza extrema compostas de individuos e grupos vulnerables que non conseguen satisfacer as súas necesidades alimentarias.

Fronte á globalización da miseria, nun mundo secuestrado por poderes políticos e económicos profundamente deshumanizados, asistimos desde hai uns anos a unha especie de "boom" da solidariedade. A mesma secuencia repítese unha vez tras outra: fenómeno mediático primeiro, social despois, institucional por último. Todo empeza cando as grandes cadeas de televisión descobren cómo as imaxes da miseria e

do abandono disparan os índices de audiencia. Mentres o pragmatismo e a lentitude de moitas institucións, vocacionalmente serenas, piden calma e "estudian" as respostas, a inmensa maioría dos cidadáns rebélase contra esta situación e moitos mobilízanse de diferentes maneiras para procurar espantar unha crecida sensación de impotencia. Trátase dun berro que emerxe basicamente da propia sociedade civil como unha expresión xeneralizada de indignación, moitas veces impulsiva, pero que incorpora cada vez máis doses de rexeitamento da inoperancia e da incapacidade do propio sistema político e económico imperante para xerar os mecanismos equilibradores chamados a pór fin ó cruel avance das desigualdades e a unha pobreza que anega amplas zonas e capas da xeografía mundial. Agora, nin as organizacións internacionais, nin os Estados, nin as axencias gobernamentais, son os únicos axentes na loita polo desenvolvemento. Con inusitada forza emerxen multitude de iniciativas socio-políticas e organizativas que tentan contribuír á satisfacción desas carencias. As organizacións non gobernamentais (ONG), consumados actores da sociedade global, gañaron a pulso unha posición central nesas novas dinámicas de solidariedade e de humanitarismo. Pero trátase dunha relación pluralizada na que participan outros múltiples axentes.

AXENTES LOCAIS FRONTE A PROBLEMAS GLOBAIS

Un deles, tamén recén chegado, é o representado polo poder local, é dicir, polos Concellos e as Deputacións. Cada ano súmanse máis e máis Corporacións á idea de destinar unha determinada contía dos seus presupostos para financiar proxectos de solidariedade e de cooperación. Non existe impedimento legal para que estas Administracións Públicas, ó igual que a Autonómica, asuman competencias en materia de cooperación internacional a este nivel. De feito, desde hai tempo, son abundantes os Concellos, grandes, medianos e pequenos, que se involucraron en proxectos de irmanamento transnacional que, desafortunadamente, na maioría dos casos, quedaron a medio camiño na consecución das moitas ambicións e obxectivos definidos no momento inicial da súa constitución. Desde a perspectiva propiamente municipal, tampouco a cooperación internacional presenta doses de complexidade tal que lle resulten inabordables ou impliquen un desafío loxístico inalcanzable. Pero si cómpre ter en conta algúns elementos referenciais á hora de definir o ámbito da nosa capacidade e as súas limitacións. En Galicia, cunha fragmentación territorial-institucional tan abrumadora, sen instrumentos de coordinación supramunicipal de carácter eficaz e consolidada traxectoria, cunha poboación raquítica e en descenso, cuns recursos severamente limitados, cómpre pór o acento na necesidade de

cooperar aquí, entre nós, primeiro, para despois axudar alí, onde máis se precise.

Certamente, cada Corporación, cada Concello, constitúe de seu un pequeno mundo que se desenvolve condicionado por unha serie de características de partida (poboación, presuposto, presencia de ONG, existencia de inmigración e/ou emigración, etc.) que non poden ser ignorados á hora de definir unha política específica nesta materia (existencia de responsables técnicos e políticos, previsión dunha área municipal debidamente identificada para a cooperación e a solidariedade, enfoque gradual, etc.). Pero aínda así, ben mirado, as diferencias e matices dunha Administración a outra non irán máis aló do estrictamente superficial nin serán obstáculo para achegar iniciativas comúns. No fondo, todas coincidirán na conveniencia de estimular un compromiso desta natureza que equilibre acertadamente a disposición para a solidariedade con altas doses de eficacia.

En todos os casos atoparemos unha base de partida común. Por estar máis preto do cidadán que ningunha outra administración, o papel dos Concellos pode resultar especialmente decisivo sobre todo á hora de fomentar a comprensión e a sensibilización social arredor desta problemática, vencendo as resistencias dos que se refuxian na excusa de que "primeiro debemos superar as nosas propias miserias" para negar a oportunidade de apoiar estas iniciativas. Por esa proximidade, o espacio social local preséntasenos como especialmente idóneo para formar cidadáns solidarios e comprometidos cos problemas do mundo máis necesitado. E desde outra perspectiva, tamén os propios cidadáns e as súas organizacións sociais, se atopan en mellor situación para esixir dos poderes públicos locais unha actuación firme e decidida para desenvolver estas liñas de actuación.

De entrada convén que diferenciemos entre a cooperación e a axuda ó desenvolvemento. Propiamente, a cooperación internacional engloba todas aquelas actuacións que teñen por obxectivo o establecemento de relacións cos PEVD (seminarios, investigacións, irmanamentos, viaxes de inspección, sensibilización no país doador, intercambios culturais, etc.). A axuda ó desenvolvemento implica un nivel de compromiso moito maior e debe incluír a elaboración e realización de programas e proxectos orientados a propiciar melloras concretas e substanciais nas condicións de vida dos cidadáns do país receptor. As emerxencias humanitarias (en resposta ás desbordantes necesidades xurdidas con motivo de epidemias, catástrofes naturais ou masivos movementos de poboación como consecuencia de conflictos armados) representan un capítulo cada vez máis significativo en materia de cooperación.

Afortunadamente, entre os principais partidos políticos con significativa presencia no municipalismo galego (PP, PSOE e BNG) non existen

hoxe resistencias conceptuais frontais ás políticas de cooperación internacional e de axuda ó desenvolvemento. Ben sexa por conciencia, comprensión ou simple oportunismo, hoxe ninguén cuestiona a necesidade destas políticas. Pero estamos aínda un tanto lonxe dunha asunción programática seria da súas consecuencias. Predominan os compromisos persoais que transcenden ó político en canto se exercen responsabilidades de poder, as respostas normalmente febles a peticións urxidas polas ONG, a adopción emotiva de medidas guiadas por unha certa inercia mediática que ofusca a seriedade e o rigor dunha acción sistemática e permanente e incluso a necesidade de corresponder economicamente con programas que lles veñen dalgún xeito impostos por dinámicas orixinadas ó amparo doutras Administracións.

Escasean as iniciativas de cuño propio. Por iso é fundamental conseguir dos partidos políticos que asuman a importancia destas actuacións, tanto no que teñen de fomento dunha conciencia cidadá máis humanista como por outros motivos e razóns de contido máis pragmático e dos que se pode beneficiar a nosa propia colectividade. É notable en todo caso o abandono efectivo daquelas teses que, en nome do anticapitalismo e do antiimperialismo, consideraban a todo o movemento a prol do 0,7 por cento coma unha especie de novo "cabalo de troia" do imperialismo, inducido desde as propias esferas do poder neoliberal para suavizar as contradiccións sociais nos PEVD. Son moitas as persoas identificadas coa esquerda ideolóxica e política que participan nestes novos movementos sociais, conscientes das súas limitacións, decididos a provocar pequenas melloras alí onde resulte posible, pero sobre todo sabedores da necesidade de non coartar nin interferir con estas políticas a actividade das organizacións populares que nos PEVD loitan pola construcción dunha sociedade digna e próspera, dun país dono de seu.

BASES PARA UNHA COOPERACIÓN LOCAL OU DESCENTRALIZADA: RADIOGRAFÍA DA SITUACIÓN ACTUAL

Na asunción polo poder local desta liña de actuación deberíanse ter en conta inicialmente cando menos dúas condicións:

1. O compromiso do poder municipal debe guiarse, primeiro, pola búsqueda dun consenso institucional pleno da Corporación. Esta é a típica materia na que é posible e desexable unha clara coincidencia entre os diferentes grupos políticos con presencia municipal. Pero tamén debe ser consciente da necesidade de establecer unha infraestructura material e humana adecuada para a súa viabilización operativa,

para que esa expresión de solidariedade non se quede nunha simple declaración de intencións.

2. A consolidación dunha base social de apoio. A sensibilización debe constituír unha tarefa permanente e a complementar con políticas xenerosas e abertas á participación plural. A creación de estados de opinión que favorezan a comprensión e asunción social destas políticas debe deterse no fomento de estructuras organizativas da propia sociedade coincidentes en obxectivos e dinámicas e/ou na consolidación das xa existentes.

Hoxe son arredor de 20 as institucións do poder local galego que xa participan en proxectos desta natureza: a Deputación da Coruña e, en menor medida, a de Pontevedra; os Concellos de Vigo, O Porriño, Redondela, Moaña, Cangas, Nigrán, Gondomar, Arteixo, Narón, Ribeira, Culleredo, O Irixo, Monforte de Lemos, Oleiros, por suposto... Os datos recollidos polo IGADI a partir dunha enquisa distribuída recentemente a todos os Concellos e Deputacións galegas indican, polo nivel e contido da resposta, que a sensibilización existente neste sentido é notoria (aínda que quizais puidera influír nesta circunstancia a permanente atención prestada polos medios de comunicación ó conflicto dos Grandes Lagos, en plena efervescencia naquel entón). O contraste entre os datos recollidos a partir dos propios Concellos e os facilitados pola sección de "Solidaridad Internacional" da FEMP (Federación Española de Municipios y Provincias) ofrécenos unha caracterización desta liña de actuación cun perfil moi definido:

a) As cantidades presupostadas para esta finalidade son, por regra xeral, cativas e proporcionalmente menos significativas nas entidades que contan con maiores recursos económicos (cidades). Oscilan entre o 0,03 e o 0,7 por cento (moi excepcional). Globalmente estamos a falar dunha cifra que ronda, en toda Galicia, os cincuenta millóns de pesetas. É difícil coñecer a cifra exacta pois ás veces os Concellos recorren a outras partidas (asistencia social) para afrontar pequenas accións desta natureza. E mesmo non falta quen oculta conscientemente o destino de diñeiro público para actuacións de solidariedade por temor á crítica e á incomprensión dos seus electores. A tendencia en todo caso é a de consignar o 0,7 por cento do presuposto municipal.

b) Ademais de cantidades reducidas, estas fragméntanse no seu destino final chegando a diversificarse ata o infinito para satisfacer as peticións das ONG. É moi común intentar atender todas as peticións, é dicir, non deixar ningún proxecto presentado sen resposta positiva aínda a custo de conceder a todos pequenas cantidades. Nesta circunstancia

inflúe tamén o feito de que a maior parte dos Concellos se atopan cun nivel de peticións que non resulta obviamente excesivo así como tamén o seu desexo de contribuír á consolidación das propias ONG.

c) Os destinatarios das axudas son principalmente comunidades da práctica totalidade dos países de América Latina e o Caribe (Perú, Ecuador, Nicaragua, Chile, Cuba, O Salvador, México, Bolivia) pero tamén de África (Sahara, Namibia, Guinea Ecuatorial e Angola), e mesmo de Asia (Bangladesh, India). O conflicto dos Balcáns tivo tamén a súa repercusión en Galicia e tanto en Concellos como en Deputacións se habilitaron medios económicos para acoller a varias familias bosnias. En termos cuantitativos, o país máis beneficiado é Angola.

d) Os xestores son múltiples como corresponde coa diversidade do movemento de ONG. Constátase en todo caso que só excepcionalmente é a propia Administración Pública quen xestiona o proxecto, pois require a existencia dun servicio propio de cooperación que non é usual mesmo nos Concellos de maior presuposto. A figura da subcontratación cunha consultora especializada ou con algunha entidade vencellada ás Universidades non se practica. Si existe unha forte presencia de agrupacións relixiosas entre os xestores. As ONG laicas son, na súa inmensa maioría, de matriz estatal e mesmo transnacional. A decisión de deixar en mans das ONG a xestión dos proxectos é producto da escasa experiencia e infraestructura dos Concellos e Deputacións, pero tamén explicita certa intención de evitar complicacións trasladando a outros gran parte das responsabilidades propias.

e) Por regra xeral (hai excepcións, certamente, pero contadas) tampouco existen bases de convocatoria anual, nin unha definición racional de criterios para a avaliación dos proxectos a subvencionar. Non é frecuente o recurso á figura do concurso como mecanismo a través do cal a propia Administración fai valer a súa iniciativa orientando e dando un sentido á súa política. O máis común é que conforme se vai avanzando no exercicio e se reciben as peticións, vanse concedendo as axudas. Mesmo para asegurar a plena realización do consignado na correspondente partida, algún que outro responsable municipal debe andar á procura das ONG para animalas a presentar proxectos ofrecendo garantías de subvención. As deficiencias informativas e a debilidade de moitas ONG dificultan a sincronización e, parellamente, a ausencia dun diálogo formal e transparente, fai medrar a desconfianza entre os poderes públicos e as ONG encargadas da xestión de proxectos respecto da idónea xestión dos escasos recursos concedidos. Este cúmulo de circunstancias provoca en ocasións o nacemento de pseudo-ONG de ámbito estrictamente local. É desexable en

todo caso que nos vindeiros anos se produza unha certa clarificación e decantación no seo do propio movemento.

f) Existe unha deficiencia xeneralizada de información elemental. ¿Que Administracións Locais consignan partidas para accións de cooperación e solidariedade? Entre Concellos, límitrofes ou non, descoñécese se hai duplicidade de subvencións para un mesmo proxecto. Urxe a creación dunha base de datos pública e de fácil acceso para todos os axentes interesados nesta problemática no que se recollan as informacións máis basicas.

¿SOLIDARIEDADE LOCAL? A FONDO

Tanto pola crecente sensibilidade social arredor da solidariedade como polo carácter embrionario do movemento en Galicia, a ocasión é excelente para someter a debate entre os representantes dos poderes locais e os partidos políticos a necesidade de dar un salto cualitativo para mellorar o alcance, a coordinación e a xestión da solidariedade internacional. Así se puxo de manifesto nun primeiro encontro celebrado en Nigrán o 30 de novembro de 1996 e no que participaron representantes das Administracións Locais de Galicia e de ONG. Foi unha primeira toma de contacto e sen embargo deixou entrever as principais preocupacións dos diferentes axentes que participan, desde diferentes ámbitos, no desenvolvemento destas actuacións.

Todo Concello ou Deputación pode colaborar con outras entidades semellantes, e mesmo con institucións, públicas ou privadas, doutra natureza, para o desenvolvemento de proxectos. Pero sen merma da autonomía de cada quen, e mesmo no seu exercicio, poderíase/deberíase avanzar na idea de crear un Fondo Galego do poder local para o financiamento de proxectos de cooperación e solidariedade. ¿Que se conseguiría con iso?

a) En primeiro lugar, agrupar os esforzos actualmente existentes proporcionándolles unha maior repercusión en todos os sentidos, reforzando as políticas de solidariedade entre nós mesmos, mellorando notablemente a súa coordinación e, en definitiva, vertebrando e definindo políticas serias de solidariedade e cooperación.

b) Facilitar que os moitos concellos pequenos de Galicia que hoxe desbotan consignar partidas específicas para esta finalidade debido a que a súa escasa contía faría inviable por non operativo a súa mobilización real, dispuxeran dun "peto maior" no que os seus depósitos acadarían outra dimensión, cuantitativa e cualitativamente máis importante e útil.

c) En terceiro lugar, permitiría promover proxectos de certa envergadura, non soamente en termos de superar os limites inevitables das pequenas actuacións senón sobre todo de darlle unha continuidade a programas que precisan dun horizonte temporal máis amplo da ríxida vixencia anual dun presuposto.

d) Por último, meditar e racionalizar máis a xestión operativa de tan limitados recursos, evitando duplicidades, ordenando prioridades cunha visión máis global, reducindo os custos de administración, etc.

Naturalmente, a existencia dese Fondo ou peto galego que agruparía os recursos de todos os Concellos, grandes e pequenos, da costa ou do interior, do norte e do sur, debería tender a superar a previsión de partidas especificas a administrar autonomamente. Pero de entrada non ten por qué excluír a subsistencia de petos locais. Aínda así, a escasa significación económica das cantidades a administrar farían razoable o englobamento real das partidas de todas as administracións municipais e provinciais. En todo caso, un logotipo, como selo de identidade propia, debería identificar as actuacións exteriores do poder local de Galicia.

Ademais, unha xestión a nivel galego dos fondos destinados polo poder local para accións de solidariedade e cooperación, facilitaría a necesaria homologación de criterios para vertebrar e axilizar o entendemento coas ONG; a elaboración de normas e procedementos para mellorar a eficacia da súa acción e efectivizar un adecuado seguemento da realización dos proxectos subvencionados; a uniformización dos instrumentos de avaliación; a formación de persoal plenamente capacitado e profesionalizado. Este sumar esforzos e vontades no seo dun poder local que hoxe conta cun instrumento magnífico de representación (a Federación Galega de Municipios e Provincias, FEGAMP) completaríase coa creación dun órgano permanente de diálogo e de coordinación coas ONG que participen de idéntica filosofía e preocupacións. Inevitablemente, configurado un contexto destas características, sería nos propios destinatarios da cooperación en quen primeiro repercutiría positivamente.

¿Sobre que bases ou principios podería artellarse ese común acordo das Corporacións galegas? Compriría ter en conta os seguintes:

1. Visión global

Por unha banda, non bastan as boas intencións nin tampouco o simple seguidismo respecto ás "modas" marcadas pola retina informativa dos medios de comunicación. Cómpre facerse cunha visión global das necesidades para evitar desequilibrios na asignación dos recursos,

para coordinar e establecer as prioridades na asignación de axudas. Para iso é fundamental apoiar as iniciativas de investigación que xurdan en Galicia e que contemplen o mundo desde a nosa óptica (IGADI) así coma o fomento de grupos de reflexión sobre as máis variadas temáticas. Dotarnos dun centro de documentación e información que sirva de referencia para todos os axentes que interveñen nesta problemática, constitúe unha necesidade indiscutible.

2. Coordinación

Se o que se pretende é estender a cooperación e a solidariedade, debemos comezar por practicala entre nós mesmos mediante a adhesión e colaboración con todos aqueles que participan de similares obxectivos. Debemos buscar a complementariedade sen caer na trampa dunha competencia absurda. Favorecendo a coordinación entre as ONG e os Concellos, establecendo redes de enlace entre os diferentes Fondos existentes, posibilitaremos un mellor coñecemento das actividades de cada quen, un rico intercambio de experiencias, unha mellor orientación dos nosos programas e proxectos nun clima de aprendizaxe constante. A coordinación axudará a evitar a dispersión e a duplicidade de actuacións. Un rexistro de iniciativas de fácil consulta (a través de Internet por exemplo) podería contribuír a mellorar a xestión.

3. Apertura á sociedade

Tanto o Fondo coma os propios entes locais poden desempeñar un papel dinamizador das iniciativas privadas e colectivas para reforzar a participación social e o financiamento complementario de proxectos. Esa apertura á sociedade debe procurar unha efectiva aproximación ó destino do 0,7 por cento do PIB local para accións de solidariedade. O feito de sumar esforzos non debe interpretarse no sentido de diminuír o de cada un, senón polo contrario, de multiplicar a súa cantidade e cualidade. Un xeito específico de comprometer o mundo da empresa da localidade nas políticas de cooperación consiste na observación dunha regra moi sinxela: sempre que sexa posible, o fornecemento dos bens e servicios necesarios para a realización dos diferentes proxectos deben proceder do ámbito territorial máis próximo.

4. Xestión democrática

Transparencia, mecanismos de control, publicidade, participación social, consenso, son palabras que deben formar parte imprescindible do vocabulario da solidariedade. As entidantes doadoras deben seguir e avaliar os resultados dos proxectos dando conta ós cidadáns de como se empregou o diñeiro destinado a este fin. Ese rigor e esa transparencia facilitará a adhesión social a esta política. Na consulta e na toma

de decisións, os Consellos de Cooperación, abertos á participación de todos os axentes interesados nesta problemática —desde ONG ata Asociacións de Veciños— poden resultar unha fórmula idónea para canalizar estas aspiracións.

5. Iniciativa pública

É fundamental establecer contactos e vencellos directos coas comunidades dos países receptores de xeito tal que se poidan formular propostas concretas sen agardar a que sexan outros axentes os que condicionen coas súas peticións o sentido da axuda. Deben ser as propias administracións as que plasmen as prioridades para cada exercicio en función dos intereses públicos e debe tamén o poder público asumir enteiramente o seu papel como motor e xestor destas actuacións. Non todo é capaz de facelo mellor calquera que as propias administracións, como tampouco é admisible unha privatización desta obriga dos poderes públicos e, nun senso máis amplo, da propia comunidade internacional, que eluda o seu compromiso directo na loita pola consecución dun nivel de vida digno para todas as persoas. Cómpre reivindicar o valor e a necesariedade da presencia pública activa (desde un Concello ata o propio Estado) nestas actuacións.

6. Traballo conxunto

Para evitar que actuacións ben intencionadas deriven no exercicio dunha especie de novo colonialismo, esta vez de corte paternalista e humanitario, cómpre identificar sempre unha contraparte, unha entidade colaboradora no país de destino, que facilite a avaliación conxunta de necesidades e a realización do propio proxecto.

7. Non discriminación

Por razóns ideolóxicas, políticas ou de calquera outra natureza. En ningún caso deben ser admisibles políticas de "bloqueo" da cooperación ou da axuda a un país determinado pois esta non será destinada a gobernos senón directa e prioritariamente a comunidades sociais.

8. Un desenvolvemento humano

O modelo de desenvolvemento a promover debe ser aquel que nos permita eliminar os impedimentos e as trabas (de natureza educativa, ambiental, cultural, social, económica, comercial, ou política) que dificultan a erradicación da pobreza e a marxinación. A aposta por unha economía social e cooperativa susceptible de xerar un novo marco de relacións podería servir de punto de encontro para moitas e moi diferentes sensibilidades.

9. Coherencia cos intereses exteriores de Galicia

Certo é que non están sentadas aínda as bases dunha hipotética acción exterior de Galicia, pero iso non quere dicir que non teñamos intereses específicos no exterior ben diferenciados doutras partes do Estado e inseparables da nosa propia dimensión económica ou experiencia vital. É fundamental, pois, definir eses intereses e, sen condicionala en termos absolutos, bo sería tamén que unha parte dos fondos destinados á cooperación tivese en conta aqueles países e comunidades que por razóns históricas ou contemporáneas se atopan vencellados a nós de xeito particular. En resumo, axudar agora a quen nos axuda ou axudou no pasado. Desde o punto de vista estrictamente económico, a evidencia é moi clara: se os mariñeiros galegos van pescar a augas de Namibia, poñamos por caso, tomando en consideración os graves problemas de desenvolvemento deste país, non estaría de máis que parte desas consignacións se destinasen á mellora da saúde e da educación dos seus habitantes. Se a Administración Local galega tivese en conta esta circunstancia durante o exercicio de 1996, probablemente en vez de Bangladesh recibir 2.600.000 pesetas e Namibia, 600.000 pesetas, as cifras serían outras.

A cooperación transformaríase así nunha malla máis daquela ampla rede que debemos construír para fortalecer os vencellos e relacións con aquelas realidades que estratexicamente lle interesan a Galicia e non reduciríamos a axuda á cooperación a un teto máis co que contribuír a un benintencionado pero cego financiamento de ONG que só contemplan esta problemática desde unha perspectiva unilateral, mesmamente reducindo o papel das Corporacións a meros axentes financiadores dun amplo abano de proxectos pensados en función de intereses que só ocasionalmente ou por indefinición coincidirán cos seus.

¿Cales serían os obxectivos do Fondo? Entre outros, os seguintes:

a) Administrar e xestionar as cantidades ingresadas polas entidades doadoras.

b) Propiciar a colaboración das Corporacións locais e provinciais entre si, tanto para a execución de planos e programas de cooperación como igualmente de campañas de participación e sensibilización cidadá.

c) Institucionalizar e facilitar o diálogo coas institucións oficiais de cooperación, coas ONG e outras iniciativas cidadás.

d) Fomentar o estudio e a investigación en materia de cooperación para o desenvolvemento.

e) Promover o permanente intercambio de experiencias.

f) Orientar as políticas de formación de persoal e de profesionalización desde a perspectiva da cooperación descentralizada: tanto no que atinxe á capacitación para xestión como igualmente para a definición de estratexias de desenvolvemento ou a formulación e avaliación de proxectos. Unha boa xestión dos fondos, o minucioso estudio das particularidades de cada proxecto, esixe a debida profesionalización.

g) Configurar un modelo global de cooperación, uniforme e racional, eficaz, evitando a fragmentación e asegurando a continuidade dos proxectos iniciados.

h) Impulsar campañas de sensibilización social que procuren un compromiso consciente da cidadanía arredor da necesidade de configurar unha nova orde internacional que sitúe no epicentro das súas preocupacións a erradicación da pobreza, da miseria e o pleno respecto ós dereitos humanos.

i) Definir e homologar criterios para a formulación, selección e avaliación de proxectos, establecendo no seu caso os mecanismos de convocatoria pública e os procedementos que así o garantan.

Na actualidade, no Estado, existen os seguintes Fondos: Fons Catalá de Cooperació al Desenvolupament (1986); Euskal Fondoa (1988); Fons Valenciá per la Solidaritat (1992); Fons Menorquí de Cooperació (1993); e o Fons Mallorquí de Solidaritat i Cooperació al Desenvolupament (1993). En 1995 todos estes fondos se agruparon na "Confederación de Fondos de Cooperación y Solidaridad".

SOLIDARIEDADE: ¿O "ROSTRO HUMANO" DUN SISTEMA CARCOMIDO?

Está ben corresponder ás peticións de urxente axuda humanitaria, veñan de onde veñan; pero non por iso debemos de ignorar que en numerosas ocasións é só certa dimensión informativa a que catapulta á globalidade do mundo desenvolvido un problema que, con toda seguridade, se está a vivir en moitas outras comunidades esquecidas do planeta, aqueixadas en termos cuantitativos e cualitativos de doenzas quizais moito máis graves aínda. Fronte a esa especie de manipulación

"humanitarista" cómpre aplicarse con empeño ó diseño de políticas a medio e longo prazo que contribúan á erradicación da pobreza e do atraso, auténtico núcleo duro de todas as crises políticas e sociais que hoxe habitan na nosa pequena aldea global. Ben sabemos tamén que a inmensa maioría das crises a afrontar non son producto da fatalidade senón que obedecen a causas estructurais e que por iso a solidariedade debe ser vivida non só coma un xesto, senón tamen como unha reivindicación de ruptura, de búsqueda dunha nova síntese de xustiza e de liberdade.

X. R.

LIBROS

LITERATURA: **DOLORES VILAVEDRA.** HISTORIA: **XAVIER CASTRO.** CIENCIA: **MANUEL RODRÍGUEZ. GUSTAVO A. GARRIDO.** ECONOMÍA E POLÍTICA: **XOSÉ A. FERNÁNDEZ MORENO.** FILOSOFÍA: **CARLOS FERNÁNDEZ.** LINGÜÍSTICA: **HENRIQUE MONTEAGUDO.** CIENCIAS SOCIAIS: **XAN BOUZADA.**

Unha novela posmoderna

● XURXO BORRAZÁS. *Eu é*. Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1996.

Xurxo Borrazás retorna ós eidos da nosa narrativa tras a consagración que supuxo obter con *Criminal* o Premio da Crítica española en 1994 e mais o Premio San Clemente de lectores novos, dous galardóns ben dispares —de supostos especialistas o primeiro, de lectores mozos o segundo— que coinciden gratamente, demostrando que non necesariamente nos certames impera o azar, a arbitrariedade ou o amiguismo.

Cando un pecha *Eu é*, a novela da que estamos a falar, ten a impresión de que se trata dun texto escrito para encher un oco ou, quizais, dunha obra de encarga, algo así como un reto que o escritor se autoimpón: Borrazás decidiu escribir unha novela posmoderna e velaquí a temos. ¿É posible fixar *a priori* unha tarefa semellante? ¿Onde os vellos mitos da inspiración, a inefabilidade e outras andrómenas literarias? Pois arrombados na memoria ou, parafraseando os pensamentos de Venancio, convertidos nun pasado fronte ó cal os disfraces e simulacros da fin de milenio esmorecen de efímeros e se devoran a si mesmos de tan artificiais. Para ver ata que punto Borrazás se axusta ó devandito programa, propóñolle ó lector curioso que vaia comprobando en que exacta medida na novela podemos atopar as seguintes características que Ihab Hassan converteu en canónicas para a narrativa posmoderna (se é que é posible falar dun canon posmoderno sen incorrer en flagrante contradicción): indeterminación, fragmentación, descanonización, *self-less-ness*, irrepresentabilidade, ironía, hibridación, carnavalización, *performance*, construccionismo e inmanencia (*Vid.* o seu *The Postmodern Turn*). Pero tampouco hai que poñerse moi serios, trátase simplemente de xogar ó gato e ó rato, como Carmen e Venancio xogaron polas ruelas da Alfama. E xa se ve onde chegaron. Por semellantes sarillos pode conducirnos a novela de Borrazás. Hai demasiadas cousas aquí como para non perderse na lectura, tantas que só nos queda confiar na desorde entrópica como estratexia para retornar ó centro do sistema e quizais, de camiño, ¿ó centro de nós mesmos? *Eu é* desafía ó lector máis aleuto, ó máis habelencioso, ó máis experimentado pois ofrece mil vieiros polos que afastarse do camiño principal que, dito sexa de paso, non se sabe moi ben cal é. Pode ser o nobelo que unha parella ensarilla narrando como se fose allea á historia da súa paixón, nunha sorte de voyeurismo discursivo: esa historia é o

alimento desa paixón xusto porque ó final só somos o que contamos. Poden ser as digresións constantes que nos precipitan na vertixe da ficción. Poden ser as páxinas do *Candide* a onde un pinchacarneiro nos conduce, por riba da lóxica, o espacio, o tempo e outras servidumes, pero sen innecesarios onirismos: trátase de imaxinar unha nova realidade, concederlle estatuto de legalidade ás sombras da caverna e intentar que todo sexa doutra maneira, quizais a modo de esconxuro para que o chegue a ser, ou quizais como último reducto de resistencia. Se convertemos todo nunha inmensa ficción, se esbandallamos definitivamente os muros, todo se transforma nunha interminable historia ou se se quere, na suma interminable de infindas pequenas historias.

Eu é é o que é, e sería de balde intentar buscarlle significados ocultos, pero tampouco é imposible non ver na Lisboa dezaoitesca arrasada polo terremoto un precedente dos Balcáns. Se Venancio se empeña en ver ficción na realidade, tamén nós podemos empeñarnos en ver realidade na ficción: *Sic pro ratione voluntas*, que a miña vontade substitúa a razón (p. 119). Mellor será porque, a medida que avanzamos na lectura de *Eu é*, un xa non sabe qué é certo (ou sexa, ficción) e qué imaxinado, e remata amarrándose ó cabo que o libro lle lanza: se todo é ficción, se todo é literatura, todo é posible porque todo está por escribir. E se a Venancio só lle queda someterse a Voltaire (e Candide ten que levar espada, aínda que sexa de pao), en cambio pode escribir a súa propia historia para, escribíndoa, inventarse.

E aínda hai máis: labirintos, sexo, narradores politicamente correctos, brincadeiras narratolóxicas, xogos de palabras, sintaxe dislocante (alguén diría dislocada) intertextualidade, revolucións pasadas, presentes e futuras, panópticos que nos asexan, Manuel Antonio e Philip K. Dick, a vida como un inmenso calidoscopio desde o que mergullarnos na literatura (¿ou ó revés?).

O obxectivo era facer unha reseña posmoderna, pero non sei se o conseguín: en todo caso, a novela ben a merecería.

DOLORES VILAVEDRA

Intimismo e outredade en Helena de Carlos

● HELENA DE CARLOS. *Alta casa*. Espiral Maior, A Coruña, 1996.

A primeiros do verán pasado apareceu o primeiro poemario de Helena de Carlos. Da súa man as novas promocións poéticas recollen o facho do intimismo, sempre aceso na poesía galega. Intimismo que non refuga a ollada crítica ó entorno e que pasa mesmo polas prazas públicas (véxase "Porto Empédocle" ou "Piazza Indipendenza").

A súa voz fora zarrapicando, aínda moi noviña, poemas aquí e acolá desde os comezos dos anos oitenta en revistas diversas (*Festa da Palabra Silenciada, Nordés, Dorna, Ólisbos* ou *Carel*), e xa daquela, cunha presencia literaria tan

cativa e ciscada, presentábase perante os ollos duns poucos críticos como unha promesa dentro da poesía reivindicativa de muller que naqueles momentos se estaba a xestar en Vigo e que de contado callou nas páxinas da *Festa da Palabra Silenciada*. Así o constatou Xosé Lois García na súa *Escolma da poesía galega 1976-1984* (Sotelo Blanco, Barcelona, 1985), unha antoloxía abondo controvertida no seu tempo pero que no seu afán testemuñal e aberto deixou pronta unha importante fiestra para a historia da literatura galega recente na que se asomaron as voces novas. Voces que nalgúns casos aínda estaban nunha fase primixenia de publicación en revistas, propostas, xa que logo, maiormente descoñecidas e inéditas (como acontecía con Chus Pato e Xela Arias, incluídas na devandita antoloxía case a contracorrente dos gustos dominantes).

Nesta *Alta casa*, neste outeiro poético ritual e simbólico, escólmanse poemas madurecidos de vagar, construídos con tento e pulidos polo miúdo para acadar unha linguaxe núa, sinxela e directa pero ateigada de emocións e de diálogos plurais e simultáneos. Non se trata, logo, dun libro de principiante ou dun experimento poético cheo de présas por saír á luz. Antes ben, o acougo e mais a fasquía sincera dos textos, presentados baixo as roupaxes do testemuñal e do autobiográfico, son os que acentúan a tensión aínda máis no que estes poemas teñen de comunicación e de revelación íntima.

A este entorno simbólico feminino que é a casa (como o xardín, como o patio), tan espallado na escrita de muller, améceselle a compoñente ritual do templo, que afasta o símbolo do entorno excesivamente cotián e o mergulla nunha delongada tradición literaria que nace do mundo clásico, un mundo que a autora coñece ben por cousa da súa profesión (é profesora no Departamento de Latín e Grego na Universidade de Santiago de Compostela). Así, o título do poemario está tirado dunha pasaxe da *Eneida* e este é o único elemento alleo que incorpora Helena no seu libro. Mais, non se chamen a engano, non se trata dun fato van de poemas no que as compoñentes clásicas se van ganduxando como fatuos exercicios pirotécnicos.

Alta casa está construído como un aluvión de textos e mais un interesante e longo poema final compartimentado en seis secuencias ("Demo de Arneses"). A actitude que goberna a totalidade do libro, xa o dixemos, é o intimismo. Por iso, a interioridade, as experiencias vividas e presentadas como autobiográficas e a omnipresencia da morte como realidade obxectiva, sen dramatismos nin adobíos retóricos, son os trazos principais desta proposta. Nada novo, nada rechamante, se non fora porque Helena de Carlos consegue que, a forza de ir pulindo e pulindo nos versos, as palabras renazan novas e asemade cangadas polo arrecendo a tradición, núas e asemade revestidas por un imaxinario simbólico xa coñecido, triviais e, daquela, moito máis próximas, moito máis efectivas na súa procura da comunicación. Mais no libro atopamos ademais tres ingredientes típicos na poesía feminina recente (entendendo por tal unha pluralidade de propostas estéticas que teñen como único fío conductor o de escribir desde a outredade).

En primeiro lugar, a compoñente simbólica, ingrediente case omnipresente que adoito serve para enmarcar os discursos da outredade, e que funciona como principal sinal de identificación xenérica dentro do texto poético (véxase toda a poesía de muller desta década). Helena de Carlos, pola súa banda, ofrécenos a mantenta un monllo cativo e escolmado, e amosa a súa preferencia

polos símbolos máis coñecidos e máis cotiáns, que entran sen ruído, sen atentar contra a lóxica da narración e enganosamente desprovistos de calquera significado unívoco (noite, branco, viaxe, ponte, templo, camelia...).

En segundo lugar, a tradición cultural, punto de partida de diálogos intertextuais diversos e ben significativos dentro da escrita xenérica recente e que poden callar nun amplo abano de posibilidades que vai desde a incorporación non conflictiva de motivos universais e coñecidos ata a súa reelaboración subversiva, facendo da tradición un mecanismo provocador e conformador de novos xeitos de expresión e dun novo imaxinario. En *Alta casa* o discurso nu e sinxelo impide encerelladas elaboracións culturalistas e mesmo os ideoloxemas máis habituais e característicos da escrita feminista máis combativa (a reivindicación das mulleres malditas, a reelaboración dos tópicos asociados ó feminino, a construcción dun xeito específico de diálogo coa tradición...); prefire, pola contra, a estratexia do diálogo interiorizado con Virxilio, coas mitoloxías, coa tradición simbólica máis moderna, unha vez máis sen ruído, asumíndoo.

En terceiro lugar, a narratividade lírica, un xeito de transgresión dos xéneros literarios conformados que xa non é nova, da que participan todos os poetas (os intentos formalmente marcados van sendo cada vez máis esporádicos), pero que demostra unha situación de movemento das fronteiras fixadas polas convencións.

Como acabamos de ver, a proposta de Helena de Carlos é ben diferente da doutras poetas un chisquiño máis novas en idade que tamén están a irromper no escenario poético máis recente, e que agora, polo rechamante, polo fresca e polo rupturista está a centrar a atención dos seguidores do xénero en Galicia. Fronte á provocación e a poesía *pornográfica* (entendida como un xeito de transgresión das imposicións hexemónicas), combativa e comprometida de Lupe Gómez, Olga Novo e mesmo Chus Pato, Helena de Carlos alíñase entre aqueloutras voces femininas máis intimistas e individualistas e aínda así conscientes e expresas defensoras da outredade xenérica (de Pilar Pallarés a Ana Romaní ou Luísa Villalta).

Alta casa é unha proposta renovadora e prometedora dentro da poesía intimista (sexa ou non de muller) e, sobre todo, significa o rescate para a literatura dunha voz lírica fresca e persoal.

HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

Manual e escolma da literatura dramática galega

● MANUEL F. VIEITES. *Manual e escolma da literatura dramática galega*. Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1996.

Poucas veces nos vemos na agradable necesidade de falar dunha publicación dedicada á producción dramática galega. Se calquera novidade editorial relacionada co teatro é unha boa nova, esta énos especialmente grata, xa que,

por fin a colección "Literatura e crítica" da Editorial Sotelo Blanco se achega a este xénero tan esquecido na nosa literatura. Esta nova entrega está a cargo de Manuel F. Vieites, un dos investigadores que máis ten contribuído ós estudios teatrais e dramáticos en Galicia.

Está estructurado o estudio en dúas partes: unha proposta de periodización, e unha escolma de textos dramáticos acompañada dunha pequena guía didáctica para o aproveitamento destes textos.

O traballo é concibido polo autor como un primeiro achegamento ó estudio do desenvolvemento do xénero dramático en Galicia, un "estudio preliminar da literatura dramática galega", para o cal parte sempre da diferenciación entre a literatura dramática e o teatro, entre o texto literario e o producto escénico.

Se calquera periodización literaria supón para o investigador dificultades que a ninguén se lle escapan, no caso da literatura dramática as trabas son aínda maiores. Por unha banda, non podemos esquecer a importante relación entre o texto dramático e o mundo escénico, pois, aínda partindo da premisa de Vieites é imposible non ter en conta nalgunha medida datos escénicos. Por outra parte non podemos esquecer, advirte Vieites, a situación específica do xénero teatral galego, cun desenvolvemento desigual que deu lugar a unha menor atención dos estudiosos, e polo tanto, a unha tarefa máis dificultosa para os que, como Vieites, intentan establecer unha proposta de periodización coherente da literatura dramática galega. Isto, sen contar cos múltiples atrancos de tipo material ("inexistencia de centros de documentación, dificultades para atopar textos e documentos orixinais", etc.).

Vieites propón unha periodización que ten en conta algunha das realizadas anteriormente e que non perde de vista unha serie de riscos característicos da nosa literatura dramática. Entre eles, a presencia dunha discontinuidade no desenvolvemento do xénero dramático galego que o vai levar a ser extremadamente coidadoso á hora de utilizar criterios xeracionais, así como a ser cauto coas características formais asignadas ós diferentes movementos, xa que "determinadas tendencias coexisten durante longo tempo e unhas correntes preceden a aquelas que deberían ser as súas antecesoras".

Todo isto dá como resultado unha periodización en tres grandes bloques: "Dramática medieval", "Os séculos escuros" e "A creación dramática contemporánea".

No primeiro apartado, e ante a falta de textos, Vieites párase a explorar as fontes da literatura dramática e das prácticas teatrais medievais. No seguinte bloque, ademais de falar do *Entremés* de Gabriel Feixóo de Araúxo e do xénero entremés, sinala a existencia dunha literatura dramática "menor", así como a proliferación de variadas formas parateatrais.

A literatura dramática contemporánea é dividida en sete partes ("Os precursores", "A dramática rexional", "A dramática nacional", "Diáspora e exilio", "A dramática silenciada", "Dramática social e primeiras vangardas" e "A nova dramaturxia"), contendo estas varios grupos, organizados, non necesariamente por orde cronolóxica, senón a través das características textuais das súas obras. Dentro de cada grupo Vieites selecciona uns poucos autores, ofrecendo unha breve panorámica da súa obra, así como unha caracterización temática e formal desta. Deste xeito, evítase a profusión desmesurada de nomes que, sobre todo

á hora de tratar os anos 80 e 90, aparece noutros traballos. Cremos que o lector saberá apreciar esta claridade.

En canto á escolma, está formada por fragmentos de obras situadas entre o período denominado "A dramática rexionalista" (Manuel Lugrís, por exemplo) ata autores da "Xeración dos 90" como Miguel Anxo Murado. A ausencia dalgúns clásicos por dificultades editoriais, posibilita, como aclara o autor, a presencia doutros máis descoñecidos, así como a inclusión de máis de un fragmento de autores tan relevantes como Manuel Lourenzo, Roberto Vidal Bolaño ou Euloxio R. Ruibal.

Finalmente, hai unha última parte dedicada ó traballo didáctico cos textos escolmados. Débese destacar a experiencia de Vieites na didáctica teatral, lembrando as súas obras *Práctica teatral na escola* (xunto con A. Lamapereira) ou *Facer teatro*. A diferencia dos seus outros traballos, desta vez céntrase no aproveitamento didáctico e escolar dos textos dramáticos como exercicios de lectura, para traballar a historia do teatro ou a expresión teatral, etc. Sen menosprezar en absoluto esta última parte do traballo, coidamos que, debido á reducida dimensión dunha obra deste tipo, tal vez era interesante renunciar a estas propostas didácticas para ampliar a parte teórica, posto que consideramos que existe unha saída editorial bastante aceptable para as obras de tipo didáctico, cousa que non ocorre no caso dos estudios dramáticos.

Damos, en fin, a benvida a este *Manual e escolma da literatura dramática galega*, de Manuel F. Vieites mentres agardamos a próxima publicación da *Historia da literatura dramática galega*.

NOEMÍ PAZÓ

Guía bibliográfica de lingüística galega

ILGA. *Guía bibliográfica de lingüística galega*. Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1996.

Tras o xenérico Instituto da Lingua Galega da portada encontramos un serio equipo de investigadores, integrado por Ana I. Boullón Agrelo, Francisco A. Cidrás Escáneo, Ernesto González Seoane, Ramón Mariño Paz e Fernando R. Tato Plaza que traballaron coordinados por Xosé L. Regueira Fernández. A presente *Guía* supón a continuación dunha serie de seleccións bibliográficas parciais que baixo o título de "Bibliografía de lingüística galega" viron a luz na revista *Cadernos de Lingua* entre os anos 1990 e 1992.

Na introducción dísenos que esta obra nace cunha intención selectiva e orientadora. Esta vontade singulariza a publicación que nos ocupa doutras xurdidas recentemente. De entre elas salienta o *Repertorio bibliográfico da lingüística galega* que publicou no ano 1995 o *CILLRP*. Aquel repertorio aparecía

como a publicación en libro de parte do material recollido no proxecto *BILEGA (Bibliografía Informatizada da Lingüística Galega)*, no que traballa esta institución. Con este proxecto preténdese, mediante o recurso á tecnoloxía informática, poñer ó dispor do investigador ou do interesado información bibliográfica sobre o galego. Se a vocación do devandito repertorio era a exhaustividade, os propósitos que guiaron o traballo deste grupo de profesores do Departamento de Filoloxía Galega da Universidade de Santiago de Compostela foron a un tempo a escolma e a crítica.

As partes nas que se divide a obra son as seguintes: 0. Repertorios bibliográficos. 1. Obras xerais de consulta. 2. Dialectoloxía. 3. Historia da lingua e gramática histórica. 4. Sociolingüística: conflicto e planificación lingüística. 5. Psicolingüística e adquisición da linguaxe. 6. Estudios contrastivos e traducción. 7. Fonética e fonoloxía. 8. Morfoloxía e sintaxe. 9. Léxico. Estes nove grandes bloques temáticos presentan unha serie de divisións internas a través das cales se nos vai concretando sucesivamente o obxecto da escolma bibliográfica. Cada unha das cincuenta e catro seleccións bibliográficas vai precedida dunha breve introducción crítica onde se nos ofrece información sobre as entradas da sección. Estes comentarios fan mención dos traballos que xa se consideran clásicos na materia, ou indican se o tratamento do tema é xeral ou parcial. Aínda ás veces conteñen reflexións sobre o estado dos estudios nese ámbito de investigación. En definitiva, funcionan como un segundo nivel de selección crítica sobre a información bibliográfica escolmada.

As relacións bibliográficas, precedidas destes breves limiares de intención crítica presentan asemade as seguintes características:

— Os autores incluíron nas seccións 7, 8 e 9 a totalidade dos traballos por eles seleccionados que se ocupan de fonética, fonoloxía, morfoloxía, sintaxe e léxico, independentemente de se a orientación do estudio é histórica ou non. No apartado de "Historia da lingua e gramática histórica" só encontraremos obras que a xuízo dos autores non puideron incorporarse a outras seccións.

— O usuario desta guía só encontrará fichas de obras de ámbito panrománico que atenden particularmente a lingua galega.

— Igualmente, só encontraremos nesta obra traballos sobre lingua medieval que se ocupen particularmente do galego. Con todo, no apartado "Gramáticas e estudios históricos", encontramos estudios que, centrados no portugués, achegan información directamente relevante para o coñecemento da nova variedade lingüística na Idade Media.

— Sucesivas edicións dunha mesma obra, así como as recensións de que foi obxecto, recóllense nunha única entrada.

— Das obras de autoría múltiple (máis de tres autores) só se cita o nome da persoa que figura en primeiro lugar, seguido da locución *et al.* Ó final desta Guía aparece un índice de autores onde se inclúen todos eles. A través deste listado é posible localizar un traballo deste tipo a través de calquera do seus coautores.

— Cada unha das entradas ten unha referencia numérica que vai desde o número 1 ata o 2.365. Esta numeración posibilita a existencia dunha rede de envíos entre apartados. Este sistema de referencias internas remite a obras doutras seccións que poden ser de interese para o investigador, aforrando repeti-

cións pouco rendibles nunha publicación deste tipo. Aparecen ó final de cada índice alfabético parcial precedidas da expresión "Véxase tamén".

— O marco temporal dos estudios escolmados sitúase no remate de 1995. As mencións máis antigas son as referidas ó traballo bibliográfico desenvolvido por Sarmiento no século XVIII.

Unha característica inherente a este tipo de publicacións é que nacen condenadas a ser superadas. A vontade que as crea é a mesma que provocará o seu arrombamento futuro á categoría de antigüidade curiosa. É desexo manifesto dos seus autores que así suceda. Mentres isto non acontece, o usuario deste manual atopará nel un interesante complemento no seu labor de pescuda bibliográfica.

SERAFÍN ALONSO PINTOS

A propósito dun recente estudio sobre a chamada Galicia Sueva

ANSELMO LÓPEZ CARREIRA. *Martiño de Dumio. A creación dun reino.* Edicións do Cumio, Vigo, 1996.

Escribir sobre a Gallaecia que normalmente chamamos sueva é unha empresa valente e arriscada, o que non impide que recentemente se teñan publicado unha serie de traballos sobre ese mundo que parece exercer para algúns unha grande fascinación. De feito, cando estou a rematar estas verbas sae do prelo un novo traballo de López Pereira sobre o período, e que tamén ten a Martiño de Dumio como fío conductor. Trátase dunha etapa que se ten analizado desde o máis fondo desinterese e incluso desprezo, pero tamén con intensa e, ás veces, pouca reflexiva paixón. Coma sempre, habería que situarse nun termo medio entre estas dúas posturas, alomenos polo que atinxe ós historiadores, que é o punto de vista desde o que se escriben estas pequenas consideracións.

Non pretendo facer unha recensión tradicional ó traballo que López Carreira acaba de publicar. Como todo traballo histórico, a obra ten aspectos salientables e outros criticables, dos que falaremos en breve. Pero sobre todo o que intento é chamar a atención, ó fío da publicación desta obra, sobre ese mundo da Gallaecia dos séculos V e VI que entendo que merece unha atención moito máis pertinente da que se llen ten concedido por boa parte da historiografía galega, e por iso a empresa de López Carreira merece o noso aplauso, e ó mesmo tempo, cómpre sinalar algúns vieiros polos que pode avanzar a pescuda histórica sobre este período.

López Carreira escolle como peza clave a figura de Martiño de Dumio, vencellado tradicionalmente coa definitiva conversión dos suevos ó catolicismo e ó que tamén se lle atribúe normalmente a fundación do mosteiro episcopal de Dumio, e practicamente da propia Igrexa sueva. Non embargante, recentes

investigacións feitas desde a perspectiva filolóxica parecen ter demostrado que a aportación do Dumiense á realidade noroccidental é considerablemente inferior da que el recibe na Gallaecia. Tal é a tese sostida polo latinista portugués A. Monteiro do Espírito Santo no seu traballo de doutoramento sobre a recepción de Casiano e as *Vitae Patrum* na Braga do século VI, tal e como recolle Díaz y Díaz nun dos seus últimos traballos. Segundo as pescudas deste estudioso luso, tanto Pascasio coma o propio Martiño terían completada a súa formación no Noroeste, e concretamente en Dumio, especialmente polo que toca ó coñecemento do antedito Casiano.

A sede de Dumio estaba xa fundada, polo tanto, antes da chegada de Martiño. É probable, ademais, que funcionara como centro depositario do legado cultural da puxante, e ben relacionada co exterior, comunidade galaicorromana de Braga. Isto supón trocar a orde dos factores. Martiño, formado na tradición franco-bizantina, completa a súa educación nunha Gallaecia dotada xa dalgún centro cultural e relixioso de certa sona, e máis relacionada co exterior do que normalmente se di.

Esta consideración lévanos a falar de por qué preferimos referirnos á Gallaecia da época sueva, e non á Gallaecia sueva. Os suevos parecen ter sido un continxente pouco numeroso, e a súa pegada no país —tal e como se comproba por exemplo na toponimia, aínda que o estudio toponímico parece lonxe de estar pechado— foi realmente escasa e moi localizada. Pese á creación dun reino, do que non é momento agora de falar sobre o seu carácter e sobre a súa auténtica dimensión histórica, os suevos vanse subsumir na cultura e na realidade económica e social da Gallaecia. Como se deduce dalgúns dos traballos presentados no congreso de homenaxe a Fermín Bouza-Brey, o resultado non foi unha Gallaecia xermanizada pola presencia sueva, senón polo contrario, un mundo suevo que acabou galaicorromanizado como se pode observar, por exemplo, coa evolución seguida polas moedas suevas estudiada, nesta perspectiva, por Metcalf.

Acabamos de falar dos estudios literarios e da numismática coma fontes para o estudio da Gallaecia na época sueva. Isto condúcenos a unha segunda consideración. López Carreira ten feito este traballo biográfico —cunha intención mais divulgativa que plenamente investigadora, sen que isto lle reste mérito— sobre as escasas e complexas fontes escritas que conservamos do período. Non hai nada que obxectar a isto porque, ademais, é de salientar que parece ter traballado con todas as máis importantes e obtén todo o zume que cabía espremer delas, aínda que podería ter empregado, nalgún caso, edicións más recentes das que manexa. O problema, en calquera caso, reside en traballar exclusivamente con este tipo de fontes sobre todo para este período. Por iso penso que os maiores avances no coñecemento do período suevo terán que vir, como de feito xa o están a facer, das fontes escritas pero analizadas desde unha perspectiva filolóxico-literaria e, sobre todo, das fontes non escritas.

Falaremos brevemente destas últimas, concentrándonos na disciplina que, no meu parecer, máis está a aportar ó noso coñecemento do período, gracias ós traballos, entre outros, de Barral, Barceló e, mais recentemente, Livermore e Metcalf: a numismática. No territorio controlado polos suevos prodúcense algunhas das primeiras acuñacións documentadas dos distintos reinos xermánicos. Máis que atribuír esa iniciativa ós suevos, parece que foron os propios

galaicorromanos os responsables destas acuñacións, tanto nun principio —o que parece lóxico tendo en conta a traxectoria dos suevos ata entón— coma en época máis serodia, o que supón admitir o mantemento de boa parte da estructura monetaria e económica da Gallaecia tras a presencia sueva, é dicir, a inexistencia dunha fractura ou cesura no percorrer histórico do Noroeste. A serie da que se conservan máis testemuñas, a denominada *moneta latina* ou *latina munita*, amosa a forte pervivencia dos usos numismáticos herdados de Roma e a nula influencia de elementos propiamente suévicos. Por outra banda, é de salientar que as moedas da última fase do período suevo, son maioritariamenre acuñadas en distintas cecas situadas na periferia do núcleo forte dos suevos, coma Tui, Sanabria, Benavente ou, probablemente, o mundo cántabro.

Esta constatación numismática fala e clarexa a xa coñecida expansión do mundo suevo en época de Martiño. Período no que se centra o traballo de López Carreira sen referirse máis que brevemente ó período anterior. Esta lagoa é, en parte, consecuencia do baleiro que as fontes escritas amosan entre o 456 e a época de Martiño. Lagoa de noticias que, de seguro, non pode identificarse con baleiro de acontecementos e coa constatación do freo dunha evolución social e económica que operaba na Gallaecia desde o período baixorromano. De feito, o número das sés episcopais do mundo suevo viuse dobrado ó longo deste período. A evolución económica neste período parece tamén salientable. Atopámonos cunha concentración da propiedade fundiaria, como parece demostrar o caso da sé dumiense. Non é tampouco impensable —aínda que carezo de datos para afirmalo— que no chamado período suevo se mantivese a producción mineira, e cecais metalúrxica, que Gallaecia tivera ó longo do período romano. A riqueza do Noroeste podería, en consecuencia, ter sido un dos acicates que os visigodos tiveron para proceder á súa anexión. Cómpre, finalmente, non esquecer o dato que ofrece un dos historiadores do período, sobre a captura do tesouro dos suevos polos visigodos. Por outra banda, tamén parece que foi unha época de importante actividade política, como o evidenciarían as aparentemente fluídas relacións da Gallaecia do século VI co mundo franco, que non se terían establecido de xeito espontáneo senón que viñan de tempos atrás. Todos estes factores, aínda non ben explicados, fan que sexa crible a fortaleza "repentina" de mediados do século VI desa Gallaecia descoñecida perante un longo século.

En definitiva seguen necesitándose estudios sobre este período, desbotado como irrelevante por algúns, e en trance de continuar sendo mitificado por outros. Cómpre resaltar que é necesario concentrarse no estudio da parte material da sociedade, para o que as fontes escritas conservadas aportan ben pouco, e esquecerse, quizais, da superestructura sueva, atendendo as propias raíces galaicorromanas que semellan ter sido o fundamento dun mundo que aínda reflicte sobre as mentes do presente o seu desconcertante e descoñecido pasado.

XOSÉ M. ANDRADE CERNADAS

A destreza dunha orquestra de traductores

■ X. L. MÉNDEZ FERRIN. *Them and other stories*. Trads. John Rutherford, Xelís de Toro e Benigno Fernández Salgado. Planet, Ceredigion, Gales, 1996.

Din que a semellanza entre unha traducción e unha adaptación cinematográfica dun texto literario radica en que ambas as dúas son interpretacións dunha partitura. Este símil parece especialmente axeitado para o encomiable labor feito polo Obradoiro de Traducción, dirixido por John Rutherford, Xelís de Toro e Benigno Fernández Salgado, na súa traducción dunha escolma de relatos de Méndez Ferrín. Na súa nota introductoria a este traballo, Rutherford emprega outro símil do eido musical para defender a traducción feita en equipo: baixo unha batuta enérxica e vigorosa unha orquestra de músicos destros pode ofrecer unha interpretación tan conmovedora como a de calquera solista.

Aínda que abundan traduccións firmadas por un autor só, moitas son tamén as que recoñecen e agradecen as achegas doutros colaboradores, porque unha boa traducción é fundamentalmente un labor de equipo no que conflúen sensibilidades e coñecementos diversos. É de esperar que proliferen obradoiros como este, para desterrar o prexuízo trasnoitado de que o traballo no eido das Humanidades é froito de individuos illados.

Na súa nota introductoria, Rutherford pon o dedo na chaga dun aspecto que adoita proer: a fidelidade, que como nas lides amorosas vai contraposta á traizón. Certamente, esta é unha traducción fiel á sintaxe de Ferrín, e a miúdo literal ata o punto de traducir palabra por palabra. Cómpre eloxiar esta lealdade ó texto orixinal, así como a impecable redacción en lingua inglesa. Ferrín é un escritor transgresor, polo que a traducción literal das súas transgresións lingüísticas e literarias é imprescindible para transmitir a "literariedade" das súas narracións.

Así e todo, a fidelidade ten os seus límites, como detallaremos máis adiante, por causa do relativismo lingüístico e pola falta de isomorfismo léxico. Unha boa traducción debe acadar a "equivalencia da experiencia" do lector da lingua orixinal, pero esta non é só unha equivalencia lingüística senón cultural. ¿Como podemos achegar o lector da lingua inglesa ás vivencias dos galegos? Na miña opinión, o Obradoiro de Traducción empregou con éxito estratexias varias para transmitir o contexto cultural do que nacen as narracións de Ferrín, mesmo co risco inevitable de introducir modificacións no texto orixinal. Así, por exemplo, a inconfundible "parexa" vai traducida por "the two civil guards". Estas modificacións, penso eu, non son unha "traizón" á obra de Ferrín, pois toda traducción é unha lectura, unha interpretación, e todo texto literario é unha lectura, unha interpretación, e todo texto literario está destinado a ser traducido polos seus lectores. Como di o poeta británico W. H. Auden na súa particular elexía ó poeta irlandés W. B. Yeats: "The words of a dead man/ Are modified in the guts of the living" (as verbas dun home morto modifícanse nas entrañas dos vivos).

Outra sección preliminar tamén importante é a introducción firmada por Xelís de Toro. Probablemente a súa brevidade débese a razóns editoriais, o que é unha mágoa porque aporta moita desa información contextual imprescindible

para acadar a devandita equivalencia da experiencia do lector de lingua inglesa. Xelís de Toro define a Ferrín cun oxímoron aparente que tamén empregan os especialistas ó falaren do poeta T. S. Eliot: "un clásico moderno". Penso que as semellanzas entre ambos os dous escritores non son só superficiais: aínda que ideoloxicamente son radicalmente opostos, tanto Eliot como Ferrín propóñense renovar e modernizar as súas respectivas literaturas, e os dous o fan botando man da tradición literaria da que son herdeiros. Mesmo moitas das técnicas estilísticas de poeta e narrador respectivamente son afíns: fragmentación da liña narrativa, xustaposición de fragmentos aparentemente inconexos nun *collage* que tenta "re-presentar" (e non meramente reflectir) o mundo, polifonía de voces do pasado e do presente que se mesturan confusamente salientando a continuidade da experiencia.

Outro vencello que se me ocorre entre Ferrín e Eliot é a apropiación do ciclo artúrico. Aínda que Eliot prefire aludir ó potencial que o Grial ten de rexeneración para os habitantes da terra baldía, nos relatos de Ferrín o emprego de temas artúricos adoita ser relacionado coa política de identidade nacional. O recurso á figura do rei Arturo para a construcción dunha identidade nacional celta remóntase ós tempos de rivalidade entre Celtas e invasores teutónicos (século VI). Mesmo *Morte Darthur* (1485), de Thomas Malory, obra na que se recollen variacións das lendas artúricas en Francia e nas illas británicas, foi apropiada cun claro fin político: entroncar a dinastía Tudor no mito do heroe inmortal defensor da identidade nacional en perigo. A ninguén se lle agocha a utilidade política que este mito proteico pode ter para un escritor como Ferrín. A lenda artúrica transfórmase deste xeito nun referente común para os lectores galegos e británicos, aínda que eu, persoalmente, poñería en cuestión algunhas afirmacións do tipo de "Galicia víase a si mesma como unha nación celta", ou "lazos con culturas celtas para producir unha literatura universal". Por unha banda, paréceme relevante a crítica que James Joyce, tanto en *Dublineses* como en *Ulysses*, fai á apropiación do "solpor celta" para a construcción da identidade irlandesa; por outra banda, o termo "literatura universal" soa algo pretencioso e etnocentrista, pois mitos como o artúrico son constructos históricos particulares apropiados con fins tamén particulares.

Xelís de Toro salienta con acerto o carácter opaco da escritura de Ferrín, o vocabulario ecléctico, a complexa trama de cláusulas, é dicir, o artificio dun discurso que non pretende crear un espellismo de transparente reflexo dunha realidade estable, senón que chama a nosa atención o feito de que a linguaxe literaria é unha construcción social, é un instrumento que pode provocar cambios noutros eidos sociais, é unha area na que ideoloxías diversas —dominantes, emerxentes, residuais, alternativas— articulan os seus intereses en conflicto.

"Ferrín non agocha os seus artificios", afirma Xelís de Toro, idea que comparto e que serve para introducir unha breve reflexión sobre a problemática que deben afrontar os traductores da lingua galega. Parte da radicalidade da narrativa de Ferrín está na súa linguaxe non normativizada. Na miña edición galega (*Amor de Artur*, Xerais, 1983) dalgúns dos contos recollidos nesta traducción os topónimos empregados por Ferrín introducen variacións con respecto á normativa lingüística vixente na actualidade. O Obradoiro optou, sen dúbida razóns non lles faltan, por corrixir algúns destes topónimos: Ouréns/Ourense, Ponte Fechas/Pontafechas, Cartelle/Corbelle, etc. O resto do texto está traducido a un inglés *estándard* que non denota ningún afastamento da

"norma" lingüística. Admito, sen embargo, que a dificultade de representar esta desviación parece insuperable, pois optar por variedades non *estándard* da lingua inglesa introduciría demasiados factores de confusión.

Outro aspecto a salientar é o da traducción de expresións coloquiais, mesmo vulgares en ocasións, que no texto inglés se neutralizan se cadra sen necesidade: "collóns" tradúcese por "testicles" e "pirolas" por "penises". No seguinte exemplo tomado do entrañable conto "Fría Hortensia" pódese apreciar a radicalidade do estilo de Ferrín, unha radicalidade non exenta de picardía e humor que a traducción a un inglés aséptico atenúa: "Logo limpóu os narices con dous dedos, fungando moito, e chimpóu a mocada no fregadeiro de pedra"/ "She blew her nose into her fingers, and wiped them on the stone sink". Á parte da omisión da cláusula "fungando moito", de dificultade relativa, o que máis chama a atención é a "asepsia" en lingua inglesa da última cláusula coordinada "wiped them on the stone sink", que vén dicir algo como "limpounos [os dedos] no fregadeiro de pedra". A forza expresiva de "chimpóu a mocada" pérdese innecesariamente, pois tamén o inglés ten amplos campos semánticos nos que as palabras se diferencian pola forza emotiva, a situación, o rexistro, etc.

A miña limitada experiencia de traductora entre ambas as dúas linguas suxíreme que é este o eido no que máis temos que avanzar, e no que máis dificultades atoparemos, entre outras razóns porque o emprego do galego e do inglés evolucionou de xeitos absolutamente dispares. Este traballo feito polo Obradoiro de Traducción é un importante punto de partida desde o que todos tentaremos superarnos para acadar niveis de maior sutileza.

MANUELA PALACIOS

A taciña de Beethoven

A finais de setembro do presente ano o *Times* incluíu nas súas páxinas unha reportaxe na que se abordaban a música do célebre compositor e máis a evolución da súa saúde, tentando fundamentar unha relación entre ambas. No cerne do traballo está a tese de que o característico e fermoso ritmo de moitísimas composicións de Beethoven, esa forza intermitente marcada polo piano e contestada polo vento e as cordas, debíase a un irregular latido do carazón do músico, unha *arritmia ventricular,* en linguaxe técnica, latido que a súa xordeira amplificaba ata convertelo nun son perenne e machacón no cerebro do mestre.

Esta tese é sustentada polo profesor Berndt Luderitz, cardiólogo da Universidade de Bonn, que o xornal cita. O profesor Luderitz sinala como orixe desta disfunción o excesivo consumo de viño e ponche, alcohois de grande estima nos gustos de Beethoven, que foron minando o seu fígado ata provocarlle a morte por fallo hepático, segundo as investigacións do cardiólogo. Aínda máis, cítase a sonata *Opus 81a, Les Adieux,* de 1809, e concretamente ese ritmo de parar/comezar característico, como o primeiro indicio de que "Beethoven dáse conta de que algo nel vai mal".

Afortunadamente, o que podería quedar como a primeira influencia importante do binomio viño-xordeira na composición musical foi desmontada semanas despois. Milo Keynes, bo coñecedor da persoa e obra de Beethoven, desgranou nunha *carta ó director* no TLS (*Times Literary Suplement*) a serie de feitos e razóns que botan por terra aquela disparatada tese.

Parece que a xordeira comezou a afectar ó xenial músico de Bonn en 1796, cando contaba 26 anos de idade, aínda que non sería admitida, subliña Milo Keynes, ata 1801. Un ano despois, no seu *Testamento,* solicita e permite ós seus médicos que lle realicen un exame *post morten* para que os seus achádegos poidan beneficiar ás xeracións vindeiras. O informe desa autopsia, asinado polo doutor Johann Wagner foi descuberto en 1970 e nel constátase que os dous nervos auditivos do defunto, que conectan o oído interno co cerebro, estaban rechumidos e que, por forza, ían ter diminuído grandemente, se non perdida totalmente, a súa capacidade de transmitir sensacións ó cerebro. Por outra banda, a descrición do estudio do fígado descarta calquera sospeita de cirrose de orixe alcohólica.

Contra o suposto hábito alcohólico de Beethoven, Milo Keynes aporta as testemuñas do doutor Franz Wegeler, un médico que tratou e coñeceu ben ó

compositor, e tamén as dos seus biógrafos máis temperáns, Anton Schindler e A. W. Thayer. Segundo eles, Beethoven posuía hábitos moderados e a súa bebida preferida era o café. Sen embargo, é certo que consumiu viño e algún licor nos últimos anos da súa vida para contrarrestar a diarrea crónica e os cólicos intestinais que sufría.

FEDERICO ANLLADA

ÍNDICE DE COLABORADORES

XOSÉ ARMAS CASTRO. Doutor en Historia. Actualmente é coordinador da área de Ciencias Sociais no ICE da Universidade de Santiago de Compostela. Publicou, entre outros, os libros *Textos e materiais para a historia de Galicia, A crise do século XIV, Pontevedra en los siglos XII a XV, Ensinar e aprender historia na Educación Secundaria* e *Grupos sociais e réxime municipal nas cidades galegas da Baixa Idade Media.*

CRISTINA BLANCO OUTÓN. Profesora titular interina de Literatura Norteamericana na Universidade de Santiago de Compostela. Publicou traballos sobre a tradución da poesía de lingua inglesa nas revistas españolas de posguerra, a narrativa breve de James Joyce e William Faulkner e sobre a obra de Virginia Wolf.

XOAQUÍN FERNÁNDEZ LEICEAGA. Profesor titular do departamento de Economía Aplicada e membro do IDEGA da Universidade de Santiago de Compostela. En 1994 recibiu o Premio da Crítica de Investigación. Publicou, entre outros, os libros *Economía política do monte galego, Catro ensaios sobre a esquerda nacionalista* (en colaboración) e *Capital estranxeiro e industrialización en Galicia.*

TERESA LÓPEZ. Profesora do Departamento de Filoloxía Francesa e Galego-Portuguesa da Universidade da Coruña. En 1993 doutorouse en Filoloxía Hispánica cunha tese sobre o neotrobadorismo.

ANSELMO LÓPEZ CARREIRA. Doutor en Historia. Actualmente é profesor de Secundaria no instituto de Bacharelato de Cangas. Ademais de numerosos artigos, publicou *A revolución irmandiña*; *Os Irmandiños: textos, documentos e bibliografía*; *Ourense no século XV* e *Martiño de Dumio. A creación dun reino.*

EUGENIO DEL RÍO. Nos últimos anos dedicouse especialmente ó estudio dos movementos sociais e das relacións entre xeracións. Publicou diversos libros relacionados coa historia das ideas socialistas, entre eles: *La clase obrera en Marx*, *¿Ha muerto la clase obrera?*, *Crisis*, *Crítica de la política en Occidente* e *La sombra de Marx. Estudio crítico sobre la fundación del marxismo.*

XULIO RÍOS. Graduado Social e Licenciado en Dereito pola Universidade de Santiago de Compostela. Director do Instituto Galego de Análise e Documentación Internacional (IGADI). É autor dos libros *A conversión de Polonia*, *¿Que foi daquel soño?*, *Galicia e a Sociedade das Nacións* e *Nacións Unidas. Textos fundamentais.* En colaboración publicou *Pensar a democracia*, *O conflicto dos Balcáns* e *Rusia. Das orixes á crise dun modelo.*

ANTÓN RISCO. Catedrático de Literatura española na Universidade Laval, Quebec (Canadá), onde ensina tamén literatura fantástica en lingua francesa. Autor de varios libros e artigos, en galego, español e francés, sobre a novela castelá de comezos de século. Escribe tamén obras de creación nas tres linguas. O seu libro de relatos *Memorias dun emigrante* obtivo o Premio da Crítica Española e a súa novela *As metamorfoses de Proteo* o Premio Galicia.

EULOXIO R. RUIBAL. Na actualidade rexenta unha galería de arte en Santiago de Compostela. Colaborou coa compañía Ditea e fundou o grupo de teatro Obradoiro. Obtivo, entre outros, os preimos teatrais Abrente e Álvaro Cunqueiro. Publicou as obras de teatro *Zardigot*, *A enchenta*, *O cabodano. Cousas da morte. A sombra do bon cabaleiro*, *Teatro infantil*, *Brinquemos ó teatro*, *Azos de esguello*, *Unha macana de dote*, *Teatro mínimo*, *Maremia* e *A greta Chirintolas.* É tamén autor do conto infantil *A fantástica viaxe de Sabela* e do libro de relatos *De corpo enteiro.*

ÍNDICE DO TOMO XXXII

Xaneiro-marzo, abril-xuño,
xullo-setembro, outubro-decembro

1996

	Nº	Páx
Agustin, Jean Pierre		
Mocidade, comunidade urbana e cultura	130	165
Alonso Nogueira, Alex		
¿Que me queres, amor?	130	260
Alonso Pintos, Serafín		
Guía bibliográfica de lingüística galega	132	558
Álvarez, Lluís		
Por un ateísmo como Deus manda	131	395
Álvarez Ruiz de Ojeda, Victoria		
Sobre a "demisión" de Rosalía: unha carta inédita de Manuel Murguía	131	389
Andrade Cernadas, Xosé M.		
A propósito dun recente estudio sobre a chamada Galicia Sueva	132	560
Anllada, Federico		
Culturnet	129	146
A taciña de Beethoven	132	567
Antón, Fiana Mª		
As campás enmudecen	129	71
Armas Castro, Xosé		
A *Revista galega de educación.* Dez anos de renovación pedagóxica en Galicia	131	428
Entrevista a Georges Duby.	132	503
Blanco Outón, Cristina		
"Carcassonne" de William Faulkner: a soidade do artista como necesidade estética	132	483
Bonet i Agustí, Lluís		
A cultura contemporánea, un sector mercantilizado	130	175

	Nº	Páx
Bouzada Fernández, Xan		
Unha cala no oficio da cultura	130	183
Unha nova lectura dos procesos de animación cultural	130	258
Cabada Castro, Manuel		
Da anterga sacralización do lume ó actual ritual da "queimada"	129	43
Cabrera Varela, Xulio		
Cambio cultural e identidade colectiva en Galicia	130	227
Carro Xavier		
O tecido simbólico na estructura de *A esmorga*	129	5
Castro, Pilar		
Pensadores da literatura	130	276
Delgado i Clavera, Eduard		
Horizontes do quefacer cultural en Europa	130	245
Díaz, José Luis		
O tío Manolo, *o pequeniño do Incio*	129	81
Dubert, I.		
Unha lebre para ser cazada	131	432
Da coherencia	131	437
Dumont, Marie-Thérèse		
Hippogriffe, de Antón Risco: unha metáfora poética	131	379
Fernández Leiceaga, Xoaquín		
Galicia na encrucillada autonómica: unha proposta de modelo de financiamento	132	513
Fernández Pérez, J. Luis		
Escritores galegos por Amnistía Internacional	130	263
Silva Valdivia, Bieito		
A *Revista galega de educación*. Dez anos de renovación pedagóxica en Galicia	131	428
García, Xosé L.		
Reflexións sobre comunicación	131	431
García Sánchez, Franklin		
Neobarroco e ser nomádico na última novela de Antón Risco.	129	123
Gaspar, Silvia		
Entrevista a Xavier Alcalá	131	351
Gillet, Jean-Claude		
Os desafíos sociais da cultura. Acerca das políticas culturais e o desenvolvemento social	130	195
Gómez Suárez, Águeda		
Unha análise da racionalización na vida cotiá	130	255
González Fernández, Helena		
Lois Pereiro: poesía dura, descarnada, emocionante	129	127

	Nº	Páx
A vangarda galega: à prol dunha nova etnopoética	131	423
Intimismo e outredade en Helena de Carlos	132	554
González Gómez, Xesús		
Na procura de Sherlock Holmes	129	120
González-Millán, Xoán		
Libros prohibidos na Francia prerrevolucionaria	130	282
Ion, Jacques		
¿Estamos no ocaso das paixóns culturais? Concellos, cultura e política en Francia	130	157
Lama López, María Xesús		
Fóra tamén en galego	130	274
Lanceros, Patxi		
Unha interpretación da mitoloxía basca	131	439
López, Roberto J.		
"Gallaecia Fvlget": unha exposición sobre os cinco séculos de historia universitaria galega	130	293
López, Teresa		
¿Nas orixes do neotrobadorismo? Notas sobre o "Canto do vigía" de Eduardo Pondal	132	491
López Carreira, Anselmo		
Entrevista a Georges Duby	132	503
Lorenzo Vila, Ana Rosa		
Cooperativismo e economía social	129	135
Mandianes, Manuel		
As campás enmudecen	129	71
Marcé, Xavier		
A sociocultura, unha estratexia de intervención cultural no marco marcodas políticas locais	130	213
Martínez-Conde, Ricardo		
O aforismo: argumento interior	131	401
Meyer, Franck		
Cervexa, salchichas, ideas pesadas. A imaxe de Alemaña en Camba, Risco e Tobío	131	331
Monteagudo, Henrique		
No vintecinco aniversario do Instituto da Lingua Galega. Entrevista con Antón Santamarina	129	25
A galeguización da Universidade durante a II República. Apuntamentos para a historia dunha reivindicación	131	305
Neira, Hernán		
A sondaxe de opinión como método para destruír a opinión pública (ou sobre a tradición democrática revisitada)	129	109

	Nº	Páx
Nicolás Rodríguez, Ramón		
Querida amiga	129	119
Nogueira, María Xesús		
A continuidade na liña rupturista	130	265
Terra, mar e lume	131	426
Palacios, Manuela		
A destreza dunha orquestra de traductores	132	563
Pazó, Noemí		
Manual e escolma da literatura dramática galega	132	556
Pociña, Andrés		
Un diccionario literario galego como é debido	130	272
Portela Yáñez, Charo		
Primeiras xornadas da emigración galega a Porto Rico	129	145
Río, Eugenio del		
Acerca da oposición entre o pensamento ilustrado e o filosofar posmoderno	132	527
Ríos, Xulio		
50 números de *Política exterior*	130	286
Poder local e cooperación internacional	132	537
Risco, Antón		
Historia dunha máscara ou á procura do referente perdido	132	473
Roche Cárcel, Juan Antonio		
Cultura y tiempo: un modelo narrativo para comprender o labirinto da realidade cultural	130	253
Ruibal, Euloxio R.		
A tradición popular en *Os vellos non deben de namorarse*	132	453
Sanmartín Barros, Israel		
A historia desde Galicia	129	129
Sierra Veloso, Xurxo		
Vinteoito xeitos de dar sentido á vida	129	125
Silva Valdivia, Bieito		
A *Revista galega de educación*. Dez anos de renovación pedagóxica en Galicia	131	428
Soutullo, Daniel		
Darwin e as razas humanas	129	97
Darwin e o mundo victoriano	131	434
Spitzmesser, Ana María		
Ritos de pasaxe: a búsqueda de identidade en *Vento de seda*, de Bieito Iglesias	129	15
Velasco Souto, Carlos F.		
Conflicto obreiro e sindicalismo na Galicia republicana: a Compañía de Tranvías da Coruña	131	407

Vieites, Manuel F.
Notas arredor da peza breve na literatura dramática galega.
A brevidade como imposición e como elección 131 361
Vilavedra, Dolores
¿Un canon occidental? 129 137
O desengano do prioiro ou cómo desfrutar cun clásico 130 289
Unha novela posmoderna 132 553
Villalaín, Damián
Noite de Reis: unha comedia sen mal 129 141
Como en Irlanda, un conto e un poema escénicos 131 441
Villar, Miro
Unha aproximación á poesía galega de posguerra 130 267

A cultura pasa por aquí

A&V
Abaco
Academia
ADE-Teatro
Afers Internacionals
Africa América Latina
Ajoblanco
Album
Alfoz
Anthropos
Archipiélago
Arquitectura Viva
L'Avenç
La Balsa de la Medusa
Bitzoc
La Caña
CD Compact
El Ciervo
Cinevídeo 20
Claridad
Claves de Razón Práctica
CLIJ
Creación
El Croquis
Cuadernos de Jazz
Cuadernos del Lazarillo
Debats
Delibros
Dirigido
Documentos A
Ecología Política
ER
El Europeo
Fotovídeo
Gaia
GRIAL
Guadalimar
El Guia
Historia y Fuente Oral
Hora de Poesía
Insula
Jakin
Lápiz
Leer
Letra Internacional
Leviatán
Lletra de Canvi
Ni hablar
Nuestra Bandera
Nueva Revista
La Página
El Paseante
Por la Danza
Primer Acto
Quaderns d'Arquitectura
Quimera
Raíces
Reseña
Revista de Occidente
RevistAtlántica
Scherzo
Síntesis
Sistema
Suplementos Anthropos
Temas para el Debate
A Trabe de Ouro
Turia
El Urogallo
El Viejo Topo
Viridiana
Zona Abierta

ARCE
Asociación de Revistas Culturales de España

Exposición, información, venta e suscricións:

Hortaleza, 75
28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67

9 770017 418006 00132

galaxia