GRIAL

149

XANEIRO, FEBREIRO, MARZO

TOMO XXXIX / 2001

SOBRE A SOCIEDADE DA CULTURA

XAN BOUZADA
Presentación

GAËTAN TREMBLAY
A revalorización da cultura na sociedade contemporánea

ARTURO RODRÍGUEZ MORATÓ
A sociedade da cultura, un novo lugar para as artes no século XXI

GILLES PRONOVOST
Participación cultural e transformacións sociais

ANTOINE HENNION
Os grandes afeccionados: dunha socioloxía do gusto a unha etnografía da degustación

ANTONIO ARIÑO VILLARROYA
A invención do patrimonio cultural e a sociedade do risco

XAN BOUZADA FERNÁNDEZ
As políticas culturais na España actual: acerca dalgúns dos retos e dilemas político-culturais do Estado autonómico

GRIAL

REVISTA GALEGA DE CULTURA

149

XANEIRO, FEBREIRO, MARZO

TOMO XXXIX / 2001

O presente número de *Grial* foi coordinado por
XAN BOUZADA

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

Ilustracións:
Marcas de auga de documentos dos arquivos de Galicia

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: galaxia@editorialgalaxia.es

Páxina web: http://www.editorialgalaxia.es/grial/index.htm

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).

SOBRE A SOCIEDADE DA CULTURA

5 XAN BOUZADA: Presentación

9 GAËTAN TREMBLAY: A revalorización da cultura na sociedade contemporánea

21 ARTURO RODRÍGUEZ MORATÓ: A sociedade da cultura, un novo lugar para as artes no século XXI

35 GILLES PRONOVOST: Participación cultural e transformacións sociais

53 ANTOINE HENNION: Os grandes afeccionados: dunha socioloxía do gusto a unha etnografía de degustación

67 ANTONIO ARIÑO VILLARROYA: A invención do patrimonio cultural e a sociedade do risco

83 XAN BOUZADA FERNÁNDEZ: As políticas culturais na España actual: acerca dalgúns dos retos e dilemas político-culturais do Estado autonómico

103 LIBROS

MARÍA LUÍS GAMALLO: Unha historia de perdedores pero non de rendición

XGG: Eu tamén fun coas vacas

FRANCK MEYER: Da necesidade da soberbia

XOSÉ MANUEL DASILVA: Unha edición facsímile necesaria do manifesto *¡Máis alá!*

CRISTINA BLANCO GONZÁLEZ / IRATXE GUTIÉRREZ RETOLAZA: Poesía vasca 1990-2000

NATALIA REGUEIRO: Unha viaxe lírica de interrelacións múltiples

MARÍA XOSÉ AGRA ROMERO: Da sacralización e moralización do sexo

SERAFÍN ALONSO PINTOS: Os lingüistas como falantes

XOSÉ RAMÓN VARELA PÉREZ: Un manual de traducción

XOSÉ LÓPEZ: Luces e sombras da sociedade en rede

131 O REGO DA CULTURA

HERNÁN NEIRA: Actualidade de *Antígona* ou o debido enterro dos desaparecidos políticos

XAVIER CASTRO: Tribulacións de Arthur Miller e Marilyn Monroe

X. B.: A Fundación Dez de Marzo pon en marcha unha nova publicación periódica

139 ÍNDICE DE COLABORADORES

Presentación

Xan Bouzada

Hoxe, catro anos despois de que a revista *Grial* se ocupase no seu número 130 da socioloxía da cultura, retomamos ese mesmo centro de interese desde dunha óptica algo distinta da que nos orientara naquela ocasión. Aquel número estivo dedicado á análise dos procesos sociais nos que se ten atopado inserida a acción cultural, así como tamén ós distintos avatares que teñen vido afectando ó oficio da cultura en todo o relativo á súa plasmación social e territorial na forma de políticas, programas e prácticas de tipo cultural.

Este número que hoxe presentamos, e que é amplamente debedor das aportacións realizadas nun encontro organizado en Barcelona o verán pasado pola Asociación Internacional de Socioloxía, a perspectiva e o obxectivo central que o orientan é o de reflexionar sobre algunhas das cuestións que desde o punto de vista da socioloxía da cultura teñen transformado o panorama das preocupacións teóricas centrais neste eido ó longo dos últimos anos.

A ollada que hoxe propoñemos cobra pleno sentido no contexto dunha sociedade na que a cultura nas súas diversas acepcións e dimensións devén un suxeito e un obxecto dotado dun protagonismo crecente. Para algúns autores estamos a ser hoxe testemuñas dunha profunda transformación social e histórica que ten unha das súas claves máis relevantes na eclosión do feito cultural. Os diagnósticos que defenden a pertinencia dunha emerxente sociedade da cultura, do coñecemento ou da información están a facer fincapé no novo protagonismo do manexo das destrezas culturais e científicas por parte dunha sociedade reflexiva que é quen de entronizarse coma tal na confrontación calculada non só

da súa realidade, ou das súas virtualidades senón, e mesmo tamén, na dos seus límites e incertezas. Esta transformación de escenario ten coma pano de fondo a culminación do proceso da ciencia coma nova ferramenta vertebradora das arelas do social e acontece cando os seus avances fan posible unha reorientación dos horizontes nun mundo que, téndose configurado xa coma unha realidade global, se confronta co desafío de ser quen de saber dilucidar non só as súas novas oportunidades senón tamén as novas ameazas que habitan ás beiras do camiño.

Respecto do emerxente protagonismo da cultura na sociedade occidental nas últimas décadas este confirma unha tendencia crecente e multidimensional cara á súa secularización. Ese proceso ten camiñado en paralelo cunha progresiva capacidade da cultura para constituírse nun obxecto socialmente ubicuo.

A cultura ten redefinido os seus vínculos elementais e procurado novos encontros co mercado. A relación entre cultura e economía institúese coma un feito complexo que abrangue non só á determinante eclosión da arte no mercado, cuns alicerces que xa foran ventados no seu momento polos autores da Teoría Crítica, senón mercé a toda unha densa imbricación entre consumo e cultura. Cada vez o cidadán occidental consume máis productos culturais e de cada vez máis os productos que consume teñen un contido simbólico e cultural. A economía dos signos da que nos falou Jean Baudrillard, o primado do efecto de distinción no consumo sobre da premura das necesidades entre as novas clases medias, ó que se referiu Pierre Bourdieu, non son senón dúas constatacións que chaman a atención sobre un mesmo fenómeno. A progresiva multidimensionalidade do feito cultural evidénciase entre outros efectos nun achegamento crecente e diverso á vida cotiá dos cidadáns occidentais. As dúas caras desta tendencia serían as que se amosan alternativamente no sentido da obra de autores coma Andy Warhol ou, nun outro senso diferente e complementario, na nova sensibilidade desvelada por Jack Lang ó chamar a atención sobre o recente rol da cultura coma actor estratéxico no seo da nova economía. Non se trata só de que as industrias culturais e da comunicación acaden un novo primado estratéxico no mercado, trátase máis ben de constatar a afortunada inexorabilidade de que sen creación, sen contidos culturais, a sociedade da cultura non é xa posible.

O primado estratéxico da cultura outorga un novo protagonismo a aqueles cuncos e arcas de contidos e vellas culturas, a miúdo periféricas, que coma a galega foron quen de conservar o seu legado de memoria e palabras. Lonxe de pechar portas, o novo contexto de intercambios globais é tamén, e nunha medida determinante, unha ocasión aberta a vizosas oportunidades. Ténselle outorgado á experiencia irlandesa o carácter

paradigmático de exemplo de cómo a cultura pode chegar a constituírse en motor económico privilexiado para un país. E, neste caso, o modelo irlandés resulta ademais dobremente significativo para nós na medida na que non é só a cultura coma soporte ou contido da industria da música multinacional a que explica o seu despegue, senón tamén, e sobre de todo, a cultura coma factor de retroalimentación, coma soporte identitario, patrimonial e sociolóxico quen ten facilitado toda unha reacción colectiva de carácter social, cultural e económica por parte dunha antiga comunidade do extremo atlántico como a irlandesa.

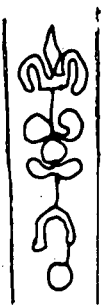
Pola súa banda, a política das cidades xorde de novo nos países occidentais convocando as recentes virtualidades que os novos espacios culturais son quen de ofrecerlle. As vellas vilas industriais europeas volven a súa vista cara ás múltiples capacidades da cultura para convocar novos pulos e sinerxias. O turismo cultural convérteas en novas terras de promisión e de modos masivos de peregrinación laica. Estas políticas achegan e facilitan mestas fecundacións entre os labores de difusión cultural, museística e patrimonial coas actividades complementarias derivadas das novas industrias da creación cultural e da comunicación.

A nova situación na que nos atopamos ten relegado nunha estimable medida algúns asuntos que preocuparan ata agora ós teóricos da cultura. Temas tales coma o risco de trivialización da alta cultura ou o da potencial deturpación das tradicións xenuínas, ten en xeral dado paso a perspectivas máis abertas e dinámicas que levantan acta das novas potencialidades que están a emerxer hoxe ó abeiro da secularización dun feito cultural cada vez máis diverso e ubicuo.

Os novos cidadáns occidentais, equipados cunha bagaxe educativa moito máis dilatada e diversa que a de xeracións anteriores, son quen de evidenciar unha capacidade e un interese renovado polos distintos modos e dimensións do feito cultural. O ocio e o turismo achéganse á cultura e á etnografía das vellas referencias rurais próximas tanto coma á aventura calculada da viaxe a países e colectividades distantes. Os creadores e afeccionados multiplícanse en número. Mesmo as prácticas de consumo estilízanse para entronizar expertos alí onde ata agora só había consumidores. Na cata refinada dos coñecedores e gourmets o comer mesmo afástase da necesidade para devir unha actividade onde o convivencial e o relacional se repregan para deixar sitio á cultura da gastronomía. O que deica mediados de século fora arte de minorías configúrase tamén hoxe, e cada vez en maior medida, coma un rito ó alcance das masas.

Lonxe do cotián a cultura nas mans dos media globais e dos fluxos da rede experimenta os límites respectivos dos espacios locais e os globais, da cultura e da información, do xenuíno e das hibridacións, das

resistencias á homoxeneización tanto coma do desafío por facer escoitar a propia voz na casa grande global. Un desafío que quizais leve implícito o paradoxo inexorable da súa imposibilidade. Facerse oír é xa en certo xeito afacerse a modos de interacción e mestizaxe.



A revalorización da cultura na sociedade contemporánea

Gaëtan Tremblay

¿Que se debe entender pola expresión "revalorización da cultura na sociedade contemporánea"? ¿Trátase simplemente dunha constatación, nin positiva, nin negativa, que denominaría certa forma de posta en valor da cultura na sociedade contemporánea, que se nos propoñería describir e analizar? ¿Ou expresa esta fórmula unha apreciación entusiasta dos progresos realizados en termos de democratización da cultura e avances da civilización? Ou, ó revés, ¿reclama acaso un xuízo severo sobre a degradación da importancia que se lle acorda á cultura na nosa sociedade, coa necesidade de promover con toda urxencia a adopción dun programa de rectificación da situación? O enunciado "revalorización da cultura" pode ter cada unha destas tres acepcións. Dependendo de se un é optimista, pesimista ou practica certa forma de indiferencia, un inclinarase máis cara a unha delas que cara ás outras dúas acepcións. Pero para discutir o tema coa distancia que lle cómpre a unha aproximación sociolóxica, é importante desconfiar destas posturas a priori, precisar o máis rigorosamente posible os termos da problemática e resituar o problema no seu contexto antes de proceder a un diagnóstico. Soamente entón, paréceme, poderase pasar, cos riscos que iso implica, da socioloxía analítica á socioloxía normativa, anunciando explicitamente, xa que logo, as propias opcións. Desexando adaptarme ás esixencias sociolóxicas, o meu propósito ha ser, daquela, seguir aquí un procedemento que consiste en tres puntos. Nun primeiro paso, tentarei esclarecer os conceptos necesarios para a formulación do problema. Nun segundo, lembrarei brevemente as grandes tendencias que caracterizan as sociedades contemporáneas. Finalmente, identificarei algúns desafíos e algunhas apostas coas que se enfrontan ac-

tualmente tanto os poderes públicos e as industrias culturais como os que se preocupan polo prosperar e o desenvolvemento cultural. Verase sobre a marcha que, en certo sentido, a cultura non sofre dun déficit de valorización nas sociedades contemporáneas, máis ben ó contrario, e que isto mesmo é parte integrante do problema. Concluirei, como lle acae ben a un universitario, cun programa de investigación, convidando a seguir coa reflexión noutro contexto e noutro lugar.

1. PROBLEMÁTICA DA REVALORIZACIÓN DA CULTURA

Para falar de "revalorización da cultura" cómpre entenderse minimamente sobre o que se quere dicir cos termos valor e cultura. E non son os máis simples da bagaxe conceptual das ciencias humanas e sociais, ¡nada menos! Non terei o tempo, claro está, para propiciarlle un tratamento en profundidade, isto é, reconstruír detalladamente a súa historia e presentar as diferentes teorías no seo das cales eses termos desempeñan un papel clave. Deberemos darnos por satisfeitos con algunhas aclaracións rápidas, indispensables para a comprensión mutua e unha análise minimamente rigorosa.

Distingamos, antes de nada, tres grandes niveis de sentido da noción de valor:

1) o sentido común,

2) o sentido sociolóxico,

3) o sentido económico.

Para o sentido común, dicir dunha cousa que ten valor significa evocar, de maneira dabondo vaga, a importancia que reviste para unha persoa, un grupo, unha sociedade. Querer revalorizar a cultura significaría, daquela, procurar incrementar o seu interese, o seu prestixio, a súa influencia entre a poboación e os poderes tanto públicos como económicos.

Para a socioloxía, os valores constitúen un sistema xerarquizado de atraccións e oposicións, no nivel máis profundo da vida colectiva, que constitúen as opinións, as actitudes e os comportamentos. Por unha banda, a propia cultura dunha sociedade é expresión deste sistema de valores e, por outra, inclúe este sistema de valores. Falar de valorización da cultura pode, pois, só ter sentido cando se precisan os elementos dos que se trata e se indaga no lugar que ocupan na xerarquía das preferencias e dos rexeitamentos. A reformulación da cuestión sería, daquela, esta: segundo unha aproximación analítica, ¿que valores se fixeron dominantes? Desde unha perspectiva normativa, ¿que valores se queren promocionar, que hai que revalorizar e en que cultura?

A ciencia económica, pola súa parte, distingue dous tipos de valor, o valor de uso e o valor de intercambio. O valor de uso remite á utilidade que un ben ou un servicio ten para un axente económico concreto. O valor de intercambio deste ben ou deste servicio defínese pola cantidade de traballo necesaria para a súa producción e o seu prezo determínase a través do xogo da oferta e da demanda nun mercado. Aquí ¿que querería dicir a revalorización da cultura? ¿Unha mellora da utilidade dos productos e servicios culturais? ¿Unha suba dos prezos? ¿Unha suba que un constata ou desexa?

Habemos centrarnos aquí na aproximación sociolóxica, tendo en mente, nembargantes, os outros dous niveis de sentido e a distinción entre os puntos de vista analítico e normativo.

O concepto de cultura aínda é máis polisemántico que o de valor. Hai moreas de definicións que enchen libros enteiros. Mais neste contexto ímonos limitar a catro grandes acepcións:

1) a "alta" cultura,

2) a cultura no sentido etnolóxico do termo,

3) a cultura de masa,

4) a cultura como proxecto de emancipación e de desenvolvemento.

Non cómpre insistirmos longamente no significado da "alta" cultura. Está definida polo conxunto das obras producidas polos artistas e os autores, do pasado como do presente, que constitúe o patrimonio recoñecido dunha sociedade. Na concesión deste recoñecemento, o peso dos grupos dominantes, xa que logo, é determinante. Trátase desta cultura cando se cualifica a unha persoa de "culta". En termos analíticos, a revalorización da cultura remitiría, aquí, ó feito de constatar unha extensión ou reducción do nivel de acceso a esta cultura, a unha elevación ou a un deterioro do seu prestixio social. En termos de programa normativo, revalorizar a cultura sería asegurar un acceso a ela máis amplo e máis democrático, facilitar a súa difusión e preparar a poboación para permitirlle a apreciación destas obras de "alta" cultura, mellorar o status do artista, aumentar os programas de axuda á creación, multiplicar as infraestructuras de difusión. Tal vez sería tamén combater o relativismo posmoderno e restaurar a xerarquía dos valores conforme ós ideais perseguidos polos partidarios da "alta" cultura. ¿Sería a revalorización cultural filla de certa nostalxia?

O sentido etnolóxico do concepto de cultura estase vendo utilizado cada vez máis. Nesta acepción, a vida cultural engloba practicamente todas as actividades e producciónns simbólicas dunha sociedade: valores, normas, representacións, ideoloxías, maneiras de sentir, de pensar, de ser e de facer, etc. Todas as sociedades teñen a súa cultura propia e

toda actividade humana contén unha dimensión cultural en canto esta implica sentido e valor. En termos analíticos, a revalorización da cultura significaría aquí un cambio nas relacións que mantén unha sociedade coa súa propia cultura. En termos normativos, ¿traduciríase a revalorización da cultura nunha promoción dun apego máis forte á súa propia cultura, á súa lingua, ós seus costumes, ás súas tradicións, a través da defensa e o apoio da súa identidade e da diversidade cultural?

A noción de cultura de masa fixo a súa aparición co desenvolvemento dos medios de comunicación modernos. Sinala a cultura fabricada segundo os métodos industriais e posta en circulación acorde ás regras do mercado. Desde a súa aparición, xamais deixou de ser obxecto de numerosas críticas e denuncias. Estes productos destinados ó *entertainment*, segundo certos filósofos da Escola de Fráncfurt —Adorno, Horkheimer[1] e Marcuse[2]—, non soamente serían indignos do cualificativo de "culturais" senón que incluso serían responsables dunha degradación do nivel cultural e do retroceso ou mesmo da desaparición da arte. Nesta perspectiva crítica, evocar a revalorización da cultura soa como unha carga contra a cultura de masa industrializada e unha orde terminante ó regreso a formas máis artesanais de producción cultural. Pero, é lícita esta pregunta, ¿desvalorízase a cultura necesariamente cando se comercializa e industrializa? ¿Seica non mobilizaron numerosos artistas as técnicas máis modernas ó servicio do seu talento de creador? ¿Implica o recurso ás máquinas e á industrialización necesariamente a mercantilización? ¿Non tiña razón Walter Benjamin[3] afirmando que a perda de aura que arrodeaba a obra de arte non trae canda si a morte da arte senón que inaugura un novo modo de relación coas producciónns artísticas?

Finalmente, a cultura, no espírito dos filósofos da Ilustración, non se podería concibir senón como unha marcha, decote esixente, cara á emancipación e á plenitude tanto sociais como individuais. A cultura é aquí sinónimo de progreso da razón, de desenvolvemento do espírito. A revalorización da cultura, ¿implicaría entón a constatación dos avances dunha certa forma de humanismo nas nosas sociedades ou, ó revés, deploraría o retroceso desexando a súa rehabilitación? ¿Acaso a aspiración humanista non volve poñer en cuestión o relativismo cultural do posmodernismo, o cal disque caracteriza as sociedades contemporáneas?

Estas poucas distincións conceptuais fan resaltar, ben se ve, toda a complexidade dunha problemática formulada en termos de "revalorización da cultura". Segundo as definicións e a aproximación que se privile-

1. Adorno, T. W. e Horkheimer, M. "La production industrielle de biens culturels", en *La raison dialectique*. Gallimard, París, 1974.

2. Marcuse, H. *One-Dimensional Man*. Beacon Press, Boston, 1964.

3. Benjamin, W. *Écrits français*. Presentación e introducción de Jean-Maurice Monnier. Gallimard, París, 1991.

xie, pódese, asemade, constatar avances como retrocesos, pódese gozar dos progresos realizados ou deplorar as perdas provocadas. Non podería eu, repítoo, examinar todas as opcións en tan pouco espacio. Terei que facer certas eleccións e optar por unha das múltiples interpretacións posibles do tema, mesmo baixo o risco de trabucarme ou de simplificar os termos do debate. Antes de nada, ¿temos que ver cunha constatación ou cunha exhortación? No primeiro caso, a afirmación significaría que asistimos, nas nosas sociedades contemporáneas, a novas formas de valorización dos productos e dos servicios culturais. No segundo, a aserción suporía outra máis, implícita, sostendo que a cultura tivese quedado desvalorizada nas nosas sociedades e que urxe tentar atopar remedios. Eu inclínome pola segunda posibilidade, a do xuízo normativo, por unha razón: porque me parece que no primeiro caso se poñería demasiada énfase no carácter de novidade, que se tería formulado o título en termos de nova forma de valorización máis que de revalorización.

Inclínome tamén a crer —e repito que podo errar totalmente— que hai un diagnóstico subxacente ó enunciado da revalorización da cultura, que se podería formular así: "Vivimos nunha sociedade que pon o beneficio, a productividade, a competitividade no punto máis alto da xerarquía do seu sistema de valores e que suxire apreciar todos os demais valores sociais baixo a medida destes primeiros. A procura da satisfacción sacada da creación, da producción e do gozo das obras do espírito xa non aparece tan fundamental como a persecución dos valores ligados ó éxito económico. No mellor dos casos quédalle subordinada. ¿É posible —e se é así, cómo— subir, na escala de valores, o status acordado á expresión e ós intercambios culturais ou, alomenos, concederlles de novo un relativo status de autonomía?"

Feita así, a cuestión da revalorización da cultura remite á da hexemonía do cálculo económico.

2. TENDENCIAS DE PESO DAS SOCIEDADES CONTEMPORÁNEAS

O discurso sobre a sociedade da información e a economía do saber, omnipresente hoxe en día, non debería facer perder de vista as características fundamentais das nosas sociedades contemporáneas. Contrariamente ó que pregoan os gurús de toda índole, a información e o coñecemento, por moi importantes que sexan, non substituíron o capital e o traballo. A chamada sociedade da información repousa basicamente sobre unha economía capitalista, caracterizada pola extensión e a profundización dos progresos de comercialización e de industrialización, un progreso técnico acelerado e unha mundialización crecente dos intercambios.

A cultura non escapa e non pode escapar totalmente a estas tendencias pesadas. Os creadores forman parte, do mesmo xeito que todos os demais axentes sociais, da sociedade na que exercen a súa arte. Malia o seu devezo e os seus esforzos por librarse dela, non poden facer abstracción da súa realidade e desprezar completamente as súas esixencias. Con maior motivo cómpre dicir outro tanto dos seus públicos, dos seus protectores e dos seus mecenas. Os bens e os servicios culturais transíxense igualmente nun mercado, mesmo se trata a miúdo dun mercado con características específicas. E desde a invención da imprenta, non se para de aplicar técnicas industriais de fabricación e de reprodución tamén á producción cultural. A revolución industrial do século XVIII non fixo senón acentuar este movemento, que a informatización afianza aínda máis desde a fin da Segunda Guerra Mundial e, en particular, desde comezos dos anos oitenta.

Os intercambios internacionais constitúen unha práctica moi antiga, ora promovida ora pexada polos diferentes poderes nacionais. A emerxencia e a chegada ó poder do capitalismo impulsounos cara a unha dinámica de desenvolvemento acelerado. O fenómeno tomou unha amplitude nova no curso das últimas décadas. Agora fálase de globalización, para marcar esta nova fase da mundialización que seica tendería á integración dos mercados nun só, global, a escala do planeta. Disto aínda estamos moi lonxe e, a pesar da omnipresencia do discurso sobre a cuestión, a tendencia a penas se concretou no eido das transaccións financeiras. Os mercados de bens e servicios, como os da man de obra, aínda están moi lonxe da integración total e varios países, varias rexións, fican excluídos deste mercado global.

Pero a tendencia á mundialización non é, por iso, menos real, como demostran os acordos rexionais (ALENA, Unión Europea, MERCOSUR, etc.) e internacionais de libre intercambio (GATT) así como as estatísticas sobre o crecemento do comercio mundial.

No sector cultural os intercambios e empréstitos son tamén moi antigos, como testemuñan bastantes traballos arqueolóxicos, históricos e etnolóxicos. A cultura erudita transcende, ademais, as fronteiras desde hai moito tempo e obras de orixes diversas forman parte do corpus educativo das elites de varios países[4]. Nos nosos días, os productos da cultura popular viaxan de igual maneira, se non máis, que os da alta cultura. E o fenómeno inquieta. ¿Imos directamente cara á uniformización, á homoxeneización?

A difusión das obras eruditas, filosóficas, musicais, literarias, nunca preocupou seriamente as elites. ¿Por que, daquela, chega a alarmar a

4. Collins, R. *Culture, Communication and National Identity. The Case of Canadian Television*. University of Toronto Press, Toronto, 1990.

difusión dos productos populares a estes intelectuais que teñen unha práctica cultural que comprende a frecuentación de obras de todo tipo de horizontes? ¿Sería a apertura cara ó mundo soamente boa para as elites e perigosa para o pobo que, seica, se debería contentar dos productos da terra? A pregunta merece ser feita, mesmo se só fose para botar luz sobre certos intereses corporativos ou calmar os ardores dos que aínda non entenderon que unha cultura non pode evolucionar nun espacio pechado, tendo os intercambios habitualmente un efecto moi saudable nela.

Pero sería equivocado considerar estas inquedanzas como mero delirio de espíritos amedrentados. Á diferencia das obras eruditas, cunha difusión lenta e segundo uns criterios de calidade e de valor de uso máis que de mercado, os productos culturais de feitura industrial son producidos e distribuídos en función de normas esencialmente económicas. A sanción final vén da resposta dos consumidores, mais soamente aqueles que dispoñen dos enormes capitais necesarios teñen acceso ós medios de producción e de distribución. A industria cinematográfica constitúe a mellor ilustración desta situación. ¿Permitirá o desenvolvemento do multimedia e das redes unha inversión de tendencia, no sentido de darlles acceso a todos e a cadaquén, por unha cantidade moderada, ós medios de expresión e de distribución? Algúns están convencidos diso. Eu persoalmente dubido de que tal democratización se produza natural e automaticamente, sen programas e políticas claras, pero este non é o espacio para estenderme máis sobre o asunto.

Se a cultura está suxeita ás tendencias xerais da comercialización, da industrialización e da mundialización, non significa que os productos e servicios culturais deban ser considerados e tratados como calquera outra mercadoría, tal como o desexan os partidarios dun liberalismo económico radical. Os investigadores do tema[5] coinciden en xeral recoñecendo que as industrias culturais presentan características que, tomadas unha por unha, se poden atopar noutros sectores pero que, consideradas no seu conxunto, non se encontran senón neste sector ó cal elas proporcionan un perfil particular. Ramón Zallo[6] agrúpaas en tres temas:

1) a importancia do traballo de creación,

2) a esixencia dun renovamento constante dos productos,

3) o carácter aleatorio da demanda.

5. Miège, B.; Pajon, P. e Salaün, J.-M. *L'industrialisation de l'audiovisuel. Des programmes pour les nouveaux medias.* Aubier, París, 1986; Zallo, R. *Economía de la comunicación y de la cultura.* Akal, Madrid, 1988; Tremblay, G. (dir.). *Les industries de la culture et des communications au Québec et au Canada.* Presses de l'Université du Québec/ Télé-Université, Sillery-Sainte-Foy, 1990.

6. Zallo, R. *Op. cit.*

Poderíaselle engadir unha certa falta de elasticidade da demanda, unha variedade dos modos de retribución do traballo maior que nos outros sectores industriais, unha dobre articulación en industria do soporte e industria do contido e as particularidades do acto de consumo en materia cultural[7].

3. DESAFÍOS E APOSTAS

É certo que os intercambios culturais non poden ignorar as regras do xogo económico. Pero a cultura tamén é creación e expresión de individuos, reparto de sentido entre os membros dun corpo social. Ademais, é esencial para a vida colectiva e o funcionamento da democracia. Constitúe, finalmente, unha medida para a emancipación e a evolución individual e colectiva. Esta cuádruple dimensión inclúe apostas de diferentes tipos e desafíos igual de variados.

O primeiro desafío que a maioría dos Estados modernos intentan marcar é de carácter económico. As industrias culturais convertéronse nunha compoñente esencial das economías modernas. Son responsables dunha porcentaxe nada desdeñable do producto interior bruto, do mercado de traballo e do consumo dos fogares. Cos progresos da escolarización, a canteira de posibles clientes dos diversos productos e servicios culturais gañou en extensión. Poderíase demostrar facilmente, co apoio dos números, que a cultura se democratizou no século XX.

Pero é máis. A cultura, a información e a comunicación atópanse agora no miolo das economías modernas. Están entre os seus sectores máis dinámicos. Nunhas economías das que se di que cada vez máis están baseadas no saber, ¿como os Estados poderían non interesarse polo desenvolvemento das industrias culturais no seu territorio? Velaquí hai, paradoxalmente, certa forma de valorización da cultura. Mais resulta un paradoxo só en aparencia, se lembramos a distinción que establecemos, ó principio de todo, entre valor de uso e valor de intercambio.

Esta forma de valorización case non precisa promoción ningunha. Incluso se pode dicir que é o seu éxito o que supón un problema, visto que algúns quererían subordinarlle calquera outra consideración na regulación dos intercambios culturais, sobre todo internacionais. É o punto de vista defendido polos puros e duros do liberalismo, que consideran que os bens culturais son mercadorías como as outras e que cómpre aplicarlles as mesmas regras comerciais, baixo a estricta vixilan-

7. Miège, B.; Pajon, P. e Salaün, J.-M. *Op. cit*; Tremblay, G. (dir.). *Op. cit.*; Lacroix, J.-G., Tremblay, G. *The 'Information Society' and the Cultural Industries Theory*. Sage Publications, Londres, 1997 [=*Current Sociology*, vol. 45, número 4, outubro, Asociación Internacional de Socioloxía, Informe de tendencias].

cia da Organización mundial do comercio (OMC). Temos aí un desafío importante para as sociedades contemporáneas e os seus dirixentes. ¿Como asegurar o desenvolvemento dos intercambios internacionais e, asemade, preservar as identidades e a diversidade cultural? ¿Que sistema de regulación cómpre instalar, segundo que principios, c nforme a que regras de funcionamento, con que institucións?

Fixeron falta séculos enteiros para librar a cultura da tutela hexemónica da relixión e do poder político. Acadouse gracias á separación da Igrexa e do Estado, pero tamén gracias ó desenvolvemento dos mercados. ¿Canto tempo fará falta e que mecanismos deberán inventarse para librar a cultura da influencia hexemónica do diñeiro e, alomenos, asegurarlle un tratamento que teña en conta o conxunto das súas características?

Cando se rexeita reducir unidimensionalmente a sociedade ó mercado, recoñécese facilmente o papel fundamental que a cultura desempeña na vida social dunha colectividade e o funcionamento dun réxime democrático. ¿Vivir en comunidade acaso non esixe a adhesión mínima, máis ou menos consensual, a valores comúns, o respecto polas normas colectivas, compartindo certos modelos e ideais? A cultura está na cerna da solidariedade social. Sen chegar a esixir o conformismo máis total e a comunión máis fusional, tolerando sempre certa marxe de desviación e unha taxa máis ou menos elevada de relacións conflictivas, cómpre recoñecer que a solidariedade social sería imposible sen unha cultura común minimamente compartida, que define o espacio simbólico do colectivo e permite a localización das identidades e das diferencias. Para xogar o papel de mediadores sociais, artistas e autores deben estar enraizados profundamente na súa colectividade.

A cultura é igualmente esencial para o funcionamento das democracias, que teñen como marco principal sempre o Estado nacional, malia os progresos da mundialización e da descentralización. Se, como se di popularmente, a democracia significa un home, un voto, tamén é un home, unha voz. E para afirmar a liberdade de expresión e a pluralidade dos puntos de vista, unha sociedade debe asegurarse de manter o control sobre os seus medios de comunicación e garantirlles ós seus membros as posibilidades máis amplas de se expresaren. Se isto é certo para as noticias de actualidade, tamén o debe ser do mesmo xeito para as normas, os valores, as opinións, os ideais transportados polas obras literarias e artísticas de toda índole así como polos productos mediáticos.

A tendencia actual de converxencia tecnolóxica e de integración económica que, mediante fusións, compras e alianzas de todo tipo, produce grupos cada vez máis xigantescos, ¿non está chea de ameazas para as nosas democracias? ¿Non constitúe esta evolución un perigo aínda maior para os países pequenos e as súas culturas, a miúdo cominados a elixiren entre a constitución dun gran grupo nacional (practica-

mente en situación de monopolio) e a abertura á competencia de multinacionais, que rapidamente poden virar dominantes?

As sociedades están, emporiso, lonxe de seren homoxéneas. A multiplicidade das pertenzas e dos roles sociais dun mesmo individuo, a mestura dos pobos e a apertura das fronteiras volven máis difícil que nunca unha clara delimitación das identidades culturais. A mestizaxe conforma hoxe en día a realidade de millóns de persoas. Pero tampouco aquí non se deben sobrevalorar os avances da mundialización. A gran maioría dos habitantes do Planeta seguen vivindo inmersos no contexto cultural inmediato do seu grupo de pertenza. Eis outro desafío de peso. A coexistencia pacífica de varias identidades culturais, despregándose decote sobre un territorio común, en cruzamento ou contiguo, suscita o problema da harmonización dos dereitos duns e doutros, da maioría e da súa minoría, ou das súas minorías. A actualidade lémbranos moitas veces dramaticamente que as solucións non son doadas. As modalidades de valorización cultural deben, nestes casos, ser definidas e levadas para adiante con moito tino.

Finalmente, a omnipresencia do *entertainment*, da cultura de divertimento, tende a relegar á sombra a concepción da cultura herdada dos Ilustrados, a que se concibe como proxecto de emancipación das limitacións de todo tipo, que pesan sobre o individuo e a sociedade, e como busca de plenitude fundada sobre a razón. Unha ambición á que os posmodernistas renunciaron, ante as atrocidades do século XX, o fracaso da ciencia e as catástrofes ecolóxicas. A transcendencia da razón deixou sitio ó relativismo de todo sistema de valores. ¿Pasaría daquela a revalorización da cultura por unha restauración da esperanza racional? ¿Pola rehabilitación dunha concepción da cultura como conquista do espírito fronte ós atavismos de toda índole? Esta aproximación crítica da cultura, ¿segue tendo o seu lugar nas sociedades contemporáneas? ¿É compatible coas tendencias de peso que as caracterizan? Se é así, abofé que tería necesidade dunha revalorización que, obrigatoriamente, pasaría pola educación.

CONCLUSIÓN

A penas puiden, ó longo destas poucas páxinas, erguer unha parte pequena do pano que cobre a complexidade da temática proposta neste artigo. A revalorización da cultura na sociedade contemporánea é unha expresión polisemántica que desencadea toda unha serie de interpretacións diversas, segundo o sentido que se lles dá ás palabras valor e cultura, e segundo o contexto no que se formula a pregunta.

Ante tantos camiños, escollín facer un dos outros moitos percorridos posibles, sen dúbida en función das miñas propias preocupacións e da

miña ancoraxe sociocultural particular. Sen embargo, coido que me permitiu identificar un conxunto de problemas maiores, de apostas e de desafíos respecto dos cales aínda somos ben ignorantes e que reclaman un serio esforzo de investigación. As ciencias sociais xa non están cotizadas como hai uns anos, cousa que só nos pode entristecer. Desexamos, por suposto, que a revalorización da cultura nas sociedades contemporáneas se traduza igualmente no recoñecemento da contribución que as ciencias socias poden achegar para a comprensión dos fenómenos socioculturais.

Mais o tema deste estudio suscita outra cuestión que tampouco carece de relación, paréceme, coa crise que actualmente viven as ciencias sociais. ¿Como pensar a articulación do normativo e do analítico, máis concretamente da socioloxía normativa e da socioloxía analítica, nas sociedades fundadas sobre o relativismo cultural? ¿E como asegurar cadansúa credibilidade tanto entre a poboación como os poderes públicos? Son estas cuestións tanto de lexitimación social como de epistemoloxía.

G. T.

A sociedade da cultura, un novo lugar para as artes no século XXI

Arturo Rodríguez Morató

O universo das artes experimentou profundos cambios ó longo do século que rematou. Toda a orde cultural na que este mundo se inscribía, e na que viña ocupando secularmente un espacio institucionalizado de actividade cultural especializada, está nun momento crítico de transformación. Ademais de múltiples cambios na organización social das artes, estas transformacións supuxeron a expansión da esfera cultural especializada moito máis alá do núcleo orixinal das artes clásicas e dos límites do mercado, a proxección do paradigma artístico noutros moitos ámbitos da vida práctica e un espectacular aumento do interese que as artes espertan na esfera política e no conxunto da sociedade. Todo iso fai que as artes estean pasando a desempeñar hoxe un novo papel estratéxico dentro da dinámica social[1].

Para comezar, consideraranse os principais cambios que experimentou o universo das artes e da cultura institucionalizada durante os últimos cen anos, tratando de deducir a partir de aí o perfil da nova orde cultural. A continuación prestarase atención ó papel que desempeña o universo artístico nesa nova orde cultural. E por último, farase unha sumaria avaliación dos perigos e das oportunidades que as novas circunstancias puidesen ofrecer ó desenvolvemento das artes nos tempos vindeiros.

1. Estas foron as ideas que inspiraron a conferencia que con este mesmo título, "A sociedade da cultura", celebrou a Asociación Española de Sociología de la Cultura y de las Artes en Barcelona en xullo de 2000. Contiuando a reflexión colectiva que alí tivo lugar, este escrito tratará de presentar, de maneira rápida e sintética, algunhas das claves que conforman a nova situación das artes na sociedade contemporánea.

O DESENVOLVEMENTO CULTURAL CONTEMPORÁNEO E A REDEFINICIÓN DAS REGRAS DA ARTE

Os territorios da arte, ámbitos tradicionalmente marxinais no modo de vida burgués, expandíronse enormemente ó longo do século XX e acadaron nas últimas décadas unha clara centralidade social. Aumentaron en gran medida os consumos artísticos e culturais e fóronse facendo moito máis influentes na vida das persoas, nomeadamente nas dos máis novos[2]. Do mesmo xeito, medraron paralelamente as prácticas artísticas non profesionais. E unha evolución semellante puido rexistrarse tamén respecto ós mercados de traballo artístico, que aumentaron considerablemente os seus efectivos e, aínda máis, a súa capacidade de atracción[3]. Polo demais, estas evolucións correspóndense coas que experimentaron as industrias culturais, amplificadas a un nivel inusitado nos nosos días, e así mesmo as institucións artísticas clásicas —os museos, as orquestras ou os teatros—, que se multiplicaron por todas partes.

Produciuse un ensanchamento da esfera cultural pola asimilación dun crecente número de actividades cada vez máis afastadas do núcleo orixinal das artes clásicas (cine, fotografía, músicas populares, producciónns artísticas vencelladas ós novos medios de comunicación de masas). E ademais o sector público, e nos últimos anos o terceiro sector, fóronse facendo máis e máis presentes neste ámbito: primeiro ampliaron e afortalaron o marco institucional das artes clásicas; interviron despois no terreo das artes comerciais, tratando de achegarse ó conxunto da poboación, e remataron desbordando, na súa tendencia á patrimonialización do contorno e dos modos de vida da poboación, o eido cultural especializado[4]. Esta crecente implicación pública vese acompañada, así mesmo, por un auxe moi xeral da cultura comunitaria, que adquire formas cada vez máis mercantilizadas.

Son as relacións xerais entre a cultura e a economía as que mudaron. O ocio convértese nun espacio privilexiado do consumo e nel as actividades cárganse cada vez máis de contido simbólico e espectacular. Na producción de todo tipo de bens e servicios, a dimensión simbólica adquire, de feito, unha importancia central, producíndose unha estetización xeneralizada das prácticas e dos bens[5]. Isto exprésase de forma clara na importancia e no volume que adquiren as actividades de deseño e de publicidade en todo tipo de procesos de producción e consumo.

2. Pronovost, Gilles. "Participation culturelle et transformations sociales". Relatorio presentado na Conferencia La Sociedad de la Cultura, Barcelona, 2000.

3. Pronovost, Gilles. *Ibidem.* Menger, Pierre-Michel. "Artistic labor market perspective", en *Annual Review of Sociology* 25, 1999, pp. 541-74; "Art as work: a labor market perspective". Relatorio presentado na Conferencia La Sociedad de la Cultura, Barcelona, 2000.

4. Poulot, Dominique. "Le patrimoine, lieu commun de l'objectivation de la culture européenne". Relatorio presentado na Conferencia La Sociedad de la Cultura, Barcelona, 2000.

5. Harvey, David. *The Condition of Postmodernity.* Blackwell, Oxford, 1989.

¿A que responde este novo panorama cultural? Pois, sen dúbida, é o resultado de múltiples procesos entrelazados. Para comezar, estas transformacións inscríbense no proceso xeral de progreso socioeconómico que tivo lugar nas sociedades occidentais ó longo do século que finalizou e especialmente a partir da II Guerra Mundial; un proceso de aumento xeneralizado da productividade e, conseguintemente, tamén de incremento da renda, de ampliación do tempo de ocio e de elevación do nivel educativo.

Pero estas tranformacións entrañan tamén cambios profundos no propio armazón do universo artístico. A dimensión estructural destes cambios pode apreciarse claramente a partir do contraste entre o coñecido modelo de Bourdieu sobre a modernidade artística, baseado na análise dun caso exemplar, o do mundo literario e as súas transformacións na Francia do século pasado, e o panorama actual nese ámbito[6]. Iso é o que imos facer a continuación.

Para Bourdieu, o universo artístico moderno caracterízase ante todo pola súa autonomía; unha autonomía fraguada historicamente a través dun longo proceso de emancipación fronte a toda determinación externa, de afirmación da liberdade de creación e de progresivo recoñecemento do poder demiúrxico do xenio artístico. Forxada a nova orde artística na oposición fronte ó poder e ó interese económico, esa será tamén a tensión esencial que constituirá o novo espacio da arte autónoma, a tensión entre o valor artístico e o valor económico. Esa tensión conformará a estructura do novo espacio social da arte, acoutando nel dous sectores principais: o da arte pura, creado en función do interese artístico e orientado á innovación formal ou conceptual, e o da arte comercial ou burguesa, creado en función do interese económico e orientado, xa que logo, á mera satisfacción da demanda. Estes dous sectores opoñeranse e enfrontaranse[7]. Cristalizado deste modo o espacio da arte autónoma, propio da modernidade, estas serán as regras básicas da súa estructuración e funcionamento:

1. En primeiro lugar, existirá un contraste radical entre os dous sectores básicos do espacio artístico en todas as ordes do seu funcionamento, tanto en relación co modo de producción e de circulación das

6. Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art.* Seuil, París, 1992. Hai que dicir que Bourdieu tendeu a eludir, minimizándoos, os cambios acaecidos no sistema das artes nos últimos tempos. As anomalías que, ó respecto, rexistra, moi ocasionalmente, no seu libro de 1992, e máis in extenso noutros escritos posteriores (*Sur la télévision.* Liber, París, 1996; "Une révolution conservatrice dans l'édition", en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 126-127, 1999, pp. 3-28), son interpretadas por el como desenvolvementos meramente circunstanciais, incapaces de cuestionar a vixencia da súa teoría.

7. Desde aquela, como diría Bourdieu, "o artista non pode triunfar no terreo simbólico máis que perdendo no terreo económico" (*op. cit.*, 1992, p. 123). O éxito do público converterase en oprobio artístico.

obras como no que se refire ás formas de intermediación respecto ó público. No sector da arte pura, de producción restrinxida, a faceta predominante da actividade será a de creación, mentres que no sector comercial, o de gran producción, será a de difusión. No primeiro caso o ciclo de producción será longo, xa que a demanda inicial é por principio nula e a valorización económica, a través da progresiva difusión, será sempre incerta no inicio do proceso, producíndose, se acaso, a longo prazo. Por contra, no segundo caso o ciclo de producción será curto. As obras, adaptadas de antemán á demanda, circularán de maneira rápida e masiva, sendo a súa obsolescencia igualmente veloz. Os beneficios económicos serán daquela inmediatos e seguros. En correspondencia con estas diferentes circunstancias de producción, a configuración empresarial en ambos os dous eidos tenderá a ser moi distinta: tipicamente capitalista e organizacionalmente industrial, é dicir, fordista, no caso do sector de gran producción, e meramente artesanal, e ademais manifestamente antieconómica, no do sector de producción restrinxida[8]. Polo demais, as formas de intermediación con respecto ó público serán tamén alternativas. No sector de producción restrinxida, dous tipos de institucións de intermediación resultarán claves: dunha banda, os "descubridores" (autores e críticos que aportan creto ás novas obras), e doutra, as institucións de conservación e o sistema de ensinanza (instancias que eventualmente as consagrarán ante o gran público). En contraste, o sector de gran producción dependerá fundamentalmente dos medios de comunicación e utilizará a fondo tanto a publicidade como a mercadotecnia.

2. A partir deste funcionamento constituiranse tres posicións básicas no campo da producción artística. Dentro do sector de producción restrinxida, as da vangarda consagrada e as da vangarda bohemia. E dentro do sector de gran producción, a da arte comercial. Estas posicións caracterizarán as empresas, no sentido que acabamos de indicar, pero tamén ós creadores e ás obras. Os artistas, para comezar, diferenciaranse dobremente: dentro do sector non comercial, sobre todo pola súa idade e, en correspondencia con ela, pola súa distinta extensión curricular; e entre o sector comercial e o non comercial, polo seu oposto perfil de carreira, oficialista e cheo de recoñecementos e condecoracións, no primeiro caso, e heterodoxo, así

8. Como explica Bourdieu (*op. cit.*, 1992, p. 202), a lóxica polarizada do campo de producción artística fai que a "denegación" da economía (do interese económico, da preocupación comercial) sexa un requisito para a acumulación do capital simbólico. Sen embargo, ese mesmo capital simbólico tende a converterse co tempo en capital económico, servindo así para sufragar os inevitables custos económicos da actividade. Así, as empresas do sector restrinxido, na medida na que teñen éxito e subsisten, adquiren un perfil organizacional contradictorio, escindidas entre as esixencias antieconómicas da producción innovadora e as esixencias propiamente económicas da explotación do fondo acumulado.

como arredado de todo tipo de honras mundanas, no segundo. No que atinxe ás obras, será o seu maior ou menor academicismo, medido sobre todo en relación co devir lineal dos estilos, o que as distinguirá[9].

3. Esta estructura do espacio artístico dará lugar a unha dinámica de cambio estético progresivo e revolucionario. Porque no polo da creación pura, que é neste caso o único polo de innovación, xa que o outro, en canto que sometido á demanda, é por natureza conservador, o aceso á existencia dos novos creadores só se fai posible como recoñecemento simbólico dunha achega diferencial e a través da disputa da lexitimidade artística dos xa consagrados. Rexe, pois, unha obrigada dialéctica da distinción, na que todo o campo se temporaliza conxuntamente. Os recentemente chegados fanse presentes desde o momento no que impoñen uns novos sinais de identidade estética fronte ós previamente establecidos. Ese momento de dominio que marca a súa existencia, ese *faire date*, na elocuente expresión francesa que o designa, relega cara ó pasado os agora desprazados da actualidade e as súas opcións estéticas. E produce, ó mesmo tempo, unha translación da xerarquía social dos gustos. Pois tamén os gustos do público se desprazan nunha paralela e homóloga dialéctica da distinción; unha dialéctica esta na que as diferentes capas da burguesía, que compoñen basicamente o devandito público, compiten pola superioridade cultural, é dicir, pola posesión do gusto máis exquisito[10]. O mecanismo do cambio acábase de compoñer deste xeito. Os artistas consagrados van accedendo a un público burgués cada vez máis amplo, sobre a base do xeneralizado interese por parte dese público por asimilar as claves da lexitimidade cultural. Mais esa asimilación supón ó mesmo tempo valorización económica e banalizacióm simbólica, de acordo coa lóxica fundacional do campo da arte autónoma. Esa banalización vainos facer vulnerables ós ataques dos novos artistas, que tratarán de impoñerse impugnando o valor artístico, agora devaluado, das súas obras. Por último, as fraccións máis avanzadas da burguesía farán seus os novos signos estéticos. E así un novo ciclo estará disposto para comezar.

4. Por último, desta dinámica resultará unha tendencia á progresiva autonomización das obras (que irán prescindindo, así, de todo contido

9. As novas vangardas irán sinalando o tempo da actualidade artística, a novidade, mentres que as vangardas consagradas representarán o xa clásico, e a arte comercial o definitivamente vello, o que xa se desconectara do tempo artístico presente.

10. As capas populares, segundo a teoría do consumo cultural de Bourdieu (*La distinction*. Minuit, París, 1979), non entrarían nesa pugna. Os seus gustos, por definición "vulgares", situaríanse claramente á marxe, atopando o seu alimento en exclusiva no lado da arte comercial.

e de toda función extraartística) e tamén unha tendencia á crecente especialización dos códigos, tanto por disciplinas como por xéneros.

Este é, en resumo, o modelo que Bourdieu nos propón para representar o sistema artístico moderno. Pero, ¿son aínda estas regras da modernidade artística as que rexen o funcionamento dos universos artísticos na actualidade?

Desde logo, non hai dúbida de que algunhas das regras máis características da modernidade artística hai tempo que ficaron desvirtuadas. ¿Que resta, por exemplo, da tendencia á autonomización formal das obras e ó autismo interpretativo? En realidade, a época caracterízase máis ben pola regresión a códigos estilísticos máis amplamente compartidos (á figuración, á bensonancia, á narratividade). A ideoloxía da superación continua e lineal foi impugnada en todas as disciplinas artísticas polos que propugnaron unha rematerialización das obras, unha recuperación do contido e mesmo da funcionalidade extraartística. Isto non delimitou por completo a pescuda formal vangardista, que prosegue ó seu xeito nalgunhas tendencias, pero desposuíuna do seu valor normativo.

De camiño, quebrou tamén a ríxida orde temporal que organizaba a dinámica da modernidade artística. As voltas e revoltas estilísticas desta fin de século semellan ter desbaratado para sempre a esquemática lóxica estética da prioridade[11], propiciando un clima artístico e uns esquemas de valoración moito máis pluralistas. Pouco queda da dinámica de cambio estético progresivo. O pautado relevo de ciclos de consagración estilística foi substituído por unha continua pugna, máis ou menos vigorosa en cada momento, entre unha multiplicidade de opcións e de novas propostas.

Pola súa parte, o rítmico axuste entre producción e consumo, que fora —lembrémolo— un mecanismo esencial da transmutación entre valor simbólico e valor económico, non parece tampouco, hoxe por hoxe, moi operativo. No ámbito da creación musical seria, por exemplo, a aceleración da evolución vangardista produciu neste século unha tal desconexión co público melómano que a dinámica de progresiva difusión de innovacións chegou a ficar para ela suspendida[12]. Noutro lado, e en sentido oposto, tanto no ámbito da literatura como no da plástica deixou de ser inhabitual que o éxito artístico acompañe ó económico. En definitiva, xa que logo, é toda a mecánica da distinción cultural moderna a que parece seriamente alterada.

E se a dinámica da orde artística moderna está alterada, ¿ata que punto subsiste a súa estructura? ¿Mantense, por exemplo, o esquema tripartito do campo artístico, tal como fora descrito por Bourdieu? Vexamos. Para co-

11. Moulin, Raymonde. *L'Artiste, l'institution et le marché*. Flammarion, París, 1992.

12. Menger, Pierre-Michel. "L'oreille spéculative: création et consommation musicales", en *Revue Française de Sociologie* XXVII (3), 1986, pp. 445-79.

mezar, podemos sinalar que, cuestionada a lenta pauta de consagración dos artistas, a distancia entre os consagrados e os novos aspirantes, que era de carácter máis ben temporal, reduciuse moito. A carreira, en efecto, tendeu a facerse moito máis rápida, tanto no acceso ó recoñecemento artístico como na consecución do éxito económico. Nese sentido, esa oposición, que recobre unha gran diversidade de situacións, deixou de ter a importancia estructural que tivera. Pero aínda máis transcendental que ese cambio resulta a difuminación que está a ter lugar no contraste entre as posicións "artísticas" e as "comerciais". Os artistas consagrados, por exemplo, xa non carecen de recoñecementos e honras, senón que, por contra, os acaparan. E os novos aspirantes non se manteñen xa xeneralizadamente á marxe das institucións oficiais, pois estas hai tempo que se abriron á vangarda. A creación mesma, que se fixera estrictamente incompatible entre ambos campos, volveu a mesturarse de mil maneiras. Na plástica, por exemplo, desde a aparición do *pop art* proliferan todo tipo de asimilacións e hibridacións; e o mesmo acontece noutros ámbitos artísticos. Os xéneros en principio máis dispares e opostos conviven agora sen disonancias e sen desdouro nunha mesma obra: a novela experimental e o xornalismo deportivo, os seriais televisivos e o teatro de vangarda, a ilustración e a pintura artística. E xa non é infrecuente atopar a exquisitos intérpretes, como o Kronos Quartet ou a catalana Orquestra del Lliure, combinando no seu repertorio e nos seus concertos a vangarda musical contemporánea con autores como Ornette Coleman, Frank Zappa ou Astor Piazzola.

¿E que é o que acontece, por outra parte, en relación coas empresas de ambos sectores? ¿Mantense o contraste nos modos de producción e de distribución das obras? ¿É posible seguir distinguindo hoxe entre formas de intermediación alternativas respecto ó público? Desde logo, non pode dicirse que as pautas descritas por Bourdieu desaparecesen por completo do panorama actual, pero non hai dúbida tampouco de que as tranformacións que ó respecto se produciron nas últimas décadas son moi profundas. Véxase como se vexa, a aproximación nas súas prácticas entre os dous sectores básicos do campo artístico resulta evidente. O sector de gran producción cambiou grandemente a súa fisionomía. A imaxe tradicional da industria cultural como un conglomerado integrado verticalmente, no que a demanda resulta perfectamente previsible e permite, por tanto, unha xestión segura e eficaz da producción, deixou en gran medida de ser certa. Os casos arquetípicos da industria cinematográfica e da industria discográfica norteamericanas, afectadas por cíclicas crises desde os anos corenta e cincuenta, amosan que as incertezas respecto á demanda chegaron a ser consubstanciais tamén neste sector[13]. Debido a iso, por outra parte, nestas

13. Sobre a evolución da industria cinematográfica nos EE. UU., Storper, Michael. "The transition to flexible specialisation in the US film industry: external economies, the divi-

industrias impúxose unha tendencia cara á desintegración vertical das empresas e a segregación da función de producción. O panorama actual neste sector é, así, o dunha concentración oligopólica de grandes organizacións distribuidoras e difusoras nas que se acumula establemente o beneficio, fronte a unha multiplicidade de pequenas e medianas empresas productoras, orientadas á creación, nas que o que se acumula é o risco; algo —isto último— non tan afastado da configuración típica das empresas do sector de producción restrinxida na versión de Bourdieu[14].

Por outra parte, no ámbito da producción restrinxida, a progresiva expansión da subvención pública e privada alterou en gran medida a lóxica que vencellaba o ciclo de consagración á mecánica da distinción cultural e á valorización económica da obra a longo prazo. Neste sentido, o radical cambio de actitude das institucións de conservación, que conduciron a un cada vez máis rápido recoñecemento da innovación, contribuíron extraordinariamente non só á aceleración da carreira artística dos novos creadores, senón tamén á aceleración da carreira no mercado, e o que resulta aínda máis transgresor, á sincronización de ambos os dous tipos de carreira. Ás veces, a constitución de mercados altamente protexidos pola subvención propiciou a desvinculación absoluta dos creadores respecto do público, rompendo así igualmente a mecánica de progresiva asimilación[15]. E en todos os casos, o aumento da intervención pública en favor da creación artística tendeu a diminuír o risco económico da producción, transformando así as condicións da mesma[16]. Polo demais, noutro sentido, as políticas culturais de democratización e de democracia cultural, que serviron de fundamento a esa crecente intervención pública no ámbito das artes, tenderon a desxerarquizar todo o campo cultural, desactivando, en consecuencia, a dinámica de identificación distintiva das elites coa innovación estética[17]. O obxectivo de boa parte das institu-

sion of labour, and the crossing of industrial divides", en *Cambridge Journal of Economics* 13, 1989, pp. 273-305. Sobre a industria discográfica, *vid.* Peterson, Richard e Berger, David. "Entrepreneurship in Organizations: Evidence from Popular Music Industry", en *Administrative Science Quarterly* 16, 1971, pp. 97-106; "Cycles in Symbol Production: the Case of Popular Music", en *American Sociological Review* 40 (2), 1975, pp. 158-73.

14. Iso explica o paradoxo que atopa Eve Chiapello no seu recente estudio sobre a problemática da xestión artística (*Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artistique.* Métailié, París, 1998), de que sexa nunha empresa de producción audiovisual (unha empresa dedicada fundamentalmente á realización de seriais para a televisión) onde aparece o máis agudo conflicto coas esixencias da xestión económica.

15. Foi o caso da música contemporánea en Francia, analizado por Pierre-Michel Menger (*Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine.* Flammarion, París, 1983).

16. Ese feito fica ilustrado no estudio de Chiapello (*op. cit.*, 1998) pola sorprendente harmonía coa que se integran as esixencias de xestión económica no caso das orquestras; organizacións caracterizadas, como se sabe, pola súa elevada dependencia da subvención.

17. As políticas de democratización cultural, que son as que primeiro se poñen en marcha, tiñan como obxectivo facer chegar ó conxunto da poboación a cultura canónica que tradicionalmente fora patrimonio das elites. Fronte a elas, posteriormente, as políticas

cións artísticas de excelencia, fortemente subvencionadas, pasou así a ser, directamente, o gran público[18]. Por último, as ambigüidades, as aproximacións e as intersecções tamén proliferan no ámbito das fórmulas e institucións de intermediación. Hoxe en día, os descubridores artísticos profesionalizáronse, estudian *marketing* e tratan de suscitar a meirande atención mediática posible para os seus lanzamentos. Os publicistas e comunicadores, pola súa parte, interveñen cada vez máis decisivamente na valorización e xerarquización da arte pura[19]. E o sistema de ensinanza, sensibilizado pola crítica culturalista e adoutrinado polo relativismo cultural que transmiten as institucións de conservación, está deixando de operar como garante último da lexitimidade cultural.

Todos estes cambios que reseñei —a expansión da esfera cultural especializada, o esvaecemento dos seus contornos no marco do modo de vida, a desestructuración do campo artístico e a conseguinte desxerarquización estética—, permiten enxergar unha nova configuración social: a da sociedade da cultura. Nesta nova configuración a cultura representa un decisivo recurso dentro do xogo económico e do xogo político xeral.

UNHA NOVA ORDE CULTURAL

A nova centralidade da cultura especifícase paradigmaticamente no caso das grandes cidades. Aí a actividade artística demostrou ser un recurso eficaz en procesos de rexeneración de barrios degradados ou en procesos de promoción de centros históricos. A través dela exprésanse cada vez máis os conflictos intergrupais ou interétnicos e do mesmo modo é manexada hoxe politicamente para lograr o obxectivo inverso: a cohesión e a integración social. Ademais, aparece actualmente como un factor de enorme importancia na potenciación da imaxe da cidade ou na súa transformación, función que pode ter unha transcendencia social e económica de primeira orde, como demostra o caso característico de Bilbao. Neste, como en tantos outros, o factor anovador reverte na moral cidadá, e por esta vía no nivel xeral de actividade, e tamén, de modo superlativo, no atractivo da cidade, ben sexa para as empresas de fóra ou para o turismo cultural.

de democracia cultural púxeron a ênfase no fomento da propia actividade cultural da poboación, abandonando toda actitude xerarquizante en materia cultural.

18. DiMaggio, Paul. "Social Structure, Institutions, and Cultural Goods: The Case of the United States", en Bourdieu, Pierre e Coleman, James (eds.). *Social Theory for a Changing Society*. Westview Press, Boulder, 1991, pp. 133-6.

19. Ese é un dos cambios actuais que Bourdieu recoñece nos seus últimos escritos sobre estes temas (*vid. Sur la télévision*, op. cit., pp. 66-67).

Pero é que a producción cultural mesma se constitúe nun motor central da economía local. Porque estando cada vez máis a economía actual baseada en procesos culturais de manipulación simbólica, e sendo así que esta capacidade de manipulación simbólica se concentra tradicionalmente nas metrópoles, o sector cultural que a contén tende a ocupar un predominante espacio dentro delas[20].

Outra instancia fundamental na que se concreta a nova centralidade da cultura é no macrosector económico que hoxe se está conformando como resultado da converxencia entre o sector das telecomunicacións, o dos medios de comunicación e Internet. Este novo desenvolvemento industrial ten unha enorme transcendencia social e a súa importancia económica vai acrecentándose día a día. Nel, a producción cultural constitúe un dos compoñentes esenciais: o dos contidos.

A demanda de productos audiovisuais aumenta aceleradamente. E esta demanda arrastra a doutras moitas producciónns artísticas (música, ou cine, por exemplo), ó tempo que proporciona valiosos *inputs* de traballo e de reputación a numerosos creadores vidos doutros ámbitos (como o do teatro, no caso dos actores). O imán productivo do mundo audiovisual actúa hoxe sobre outros moitos universos artísticos de modo semellante a como o mundo editorial e o mundo da prensa escrita viñeron actuando desde hai xa tempo. E son estes mundos articuladores da cultura contemporánea, o mundo da edición, o do xornalismo e o mundo audiovisual, os que se ven absorbidos agora con avidez polos novos conglomerados comunicacionais; proba do valor estratéxico que adquiriron.

Pero tomemos agora unha pouca máis de perspectiva e tratemos de preguntarnos qué significa esta nova centralidade social da actividade cultural, de qué maneira altera, e en qué sentido, a orde cultural na que se asentan as sociedades occidentais desenvolvidas. Adoptando un punto de vista weberiano, podemos representar a orde cultural moderna como o resultado dun longo proceso de racionalización. Nel, tanto as representacións mentais da existencia como as intitucións que organizan a vida social fóronse decantando, foron escindindo a imaxe mítica orixinaria, diferenciando ámbitos de realidade e esferas de acción e dando lugar a grupos culturais distintos e xerarquizados. Na representación weberiana da modernidade capitalista, a orde cultural é unha orde de valores contrapostos e de esferas de acción separadas. As artes ocupan dentro dela un espacio autónomo e illado; un espacio que é relativamente marxinal, xa que, como a relixión, aínda que en forma oposta a ela, as artes non fan senón desempeñar unha simple función com-

20. Scott, Allen J. "The Cultural Economy of Cities", en *International Journal of Urban and Regional Research* 21, 1997, pp. 323-39.

pensatoria: unha función de consolación antirracional no marco dun modo de vida dominado pola racionalidade instrumental[21].

Fronte a esta disposición, tipicamente moderna, vemos cómo o expandido universo actual das artes está pasando a ocupar unha posición moito máis central e decisiva dentro da dinámica social contemporánea. Daniel Bell advertiu hai xa moitos anos (1976) que a orde cultural actual xa non está rexida pola ética puritana racionalista senón por valores e sensibilidades de carácter hedonista. Neste novo marco, as artes non só gañaron terreo e se diversificaron, senón que adquiriron novas e importantes funcións: funcións de desenvolvemento identitario, individual e colectivo, funcións de rexeneración simbólica de espacios e de dinamización económica de territorios, etc. A vida social no seu conxunto, tanto na súa dinámica económica como na súa dinámica política, tende agora a pivotar cada vez máis sobre a dinámica de creación cultural.

O PAPEL DAS ARTES DENTRO DA DINÁMICA CULTURAL CONTEMPORÁNEA

Unha característica fundamental da nova orde cultural que hoxe se está configurando é o esvaecemento dentro dela de todas as fronteiras e a atenuación tamén de todos os contrastes. Na perspectiva de Bourdieu, que anteriormente evocamos, a imaxe da orde cultural moderna era a dunha orde da distinción (entre os consumidores), das distancias (entre os creadores) e das oposicións (entre productores e consumidores). Hoxe, sen embargo, como xa vimos, os sectores da arte pura e da arte comercial tenden a converxer (as carreiras dos creadores poden ser igualmente curtas e fulgurantes, os modos de actuación dos intermediarios tenden a ser cada vez máis semellantes e xa a penas é estraño o tránsito entre xéneros de diferente lexitimidade), as prácticas e os consumos culturais son cada vez menos excluíntes[22] e o paso da posición de consumidor á posición de creador fíxose moito máis fácil en múltiples actividades artísticas características da época (sobre todo entre a mocidade[23]).

A distensión do universo artístico, é dicir, a relativa desactivación das súas oposicións, que é un factor fundamental no proceso de ampliación do territorio do artístico (por asimilación de actividades antes xulgadas como ilexítimas ou como impuras), é tamén un elemento clave no cambio das relacións entre as diversas disciplinas artísticas e entre o mundo das artes e o conxunto das prácticas que compoñen os estilos de vida da

21. Menger, Pierre-Michel. "Les paradigmes de la sociologie de l'art", en Domínguez, Iñaki e Rodríguez Morató, Arturo (eds.). *Arte, cultura y sociedad.* AESCA, Bilbao, 1992.

22. Peterson, Richard e Kern, Roger. "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore", en *American Sociological Review* 61, 1996, pp. 900-7.

23. Willis, Paul. *Common Culture.* Open University Press, Buckingham, 1990.

poboación. Se o paradigma da modernidade artística preconizaba a profundización nas esencias do propio código disciplinar, a época actual alenta todas as formas da promiscuidade, tanto entre xéneros como entre disciplinas artísticas. E se noutro tempo a tendencia fora cara á expurgación de toda funcionalidade allea á lóxica artística do espacio social da arte, hoxe vemos cómo proliferan neste espacio todo tipo de contaminacións. De feito, mesmo se pode dicir que a propia dinámica da innovación artística se sitúa hoxe predominantemente nestes espacios intersticiais, interdisciplinares e supradisciplinares.

A nova orde cultural dá lugar, así, á aparición dun espacio de conexións e relacións transdisciplinares cada vez máis denso e decisivo. Este espacio propicia a consolidación do marco local metropolitano como o ámbito característico da dinámica cultural contemporánea, e iso porque fai que estes enclaves metropolitanos, seguindo a lóxica dos distritos industriais, tendan a concentrar cada vez máis a actividade cultural, ó aproveitar as vantaxes competitivas de operar como grandes matrices de procesos culturais múltiples. Dada a crecente intersección dos mercados de traballo artístico, a súa maior densidade metropolitana ofrece importantes vantaxes ós creadores. Para as industrias culturais, dadas as condicións de producción flexible nas que operan actualmente, a ancoraxe metropolitana proporciónalles tamén substanciais beneficios, tanto en termos de aforro de custos de transacción como polas economías externas que se derivan da propia densidade dos actores (procesos de aprendizaxe colectivo, políticas e accións concertadas, etc.) Pero o dominio cultural metropolitano cífrase sobre todo na importancia que van adquirindo, cada vez máis, os procesos culturais transdisciplinares, que tenden a adoptar unha configuración local: procesos de producción nos que se vinculan diferentes sectores, como a televisión e o mundo editorial, ou o sector do xoguete e o cine de animación; ou procesos nos que se entretece a actividade de sectores disciplinares específicos e a actividade cultural informal[24].

Na nova orde cultural que se materializa nas modernas metrópoles toma forma unha nova lóxica da creatividade cultural. É unha lóxica que xa non opera en forma lineal e unívoca, a partir de estímulos e de recursos proxectados desde unha sociedade pasiva e refractados e revaluados culturalmente por un universo de creadores omnipotentes. O dinamismo cultural contemporáneo cífrase agora en procesos de contornos flexibles e de

24. Harvey Molotch, nun memorable traballo sobre Os Ánxeles ("LA as a product: how desing works in a regional economy", en Scott, Allen e Soja, Edward (eds.). *The city: Los Angeles and urban theory at the end of the twentieth century.* University Of California Press, Berkeley, 1996, pp. 225-75), explica cómo as culturas de deseño sedimentadas localmente e as imaxes locais dan lugar a un fondo de estilos, sensibilidades e temas do que se alimenta toda a creación local.

carácter non lineal. A dinámica da creación e do consumo cultural nas modernas metrópoles depende de forma cada vez máis decisiva dos entrelazamentos e das retroalimentacións entre diferentes sectores e procesos: é por riba de todo unha cuestión de sinerxias e de resonancias interdiscursivas. As vibracións creativas, o mesmo que as dinámicas de atención valorizadora e de resonancia e reelaboración simbólica, teñen lugar de continuo en moi diversos puntos da matriz cultural metropolitana. Neste contexto, o universo artístico ve erosionada en gran medida a súa autonomía e diminuída do mesmo modo a súa autoridade, pero acrecenta enormemente a súa influencia. Na nova sociedade da cultura, o universo das artes vén constituíndo o centro neurálxico da matriz cultural local.

PERIGOS E OPORTUNIDADES PARA AS ARTES NA NOVA SOCIEDADE DA CULTURA

No contexto urbano, a maior centralidade social da cultura supón, en primeiro lugar, unha meirande atención pública cara a ela; unha atención que valoriza a creación e o patrimonio autóctono, que incita á práctica e ó asociacionismo cultural, aínda que non sempre repercuta inmediatamente no consumo, e que, en calquera caso, adoita conxugarse tamén cun incremento no interese externo, cun aumento do turismo cultural, por exemplo.

A maior atención pública reverte, dunha ou outra forma, nun aumento dos recursos dispoñibles para a actividade artística, ben sexa pola nova demanda que produce o turismo cultural, por unha meirande propensión ó mecenado ou ó patrocinio cultural privado, ou, ó cabo, por unha mellor disposición dos poderes públicos á inversión en cultura.

Pero ó mesmo tempo, a nova centralidade social da cultura na cidade ofrece tamén non poucos riscos para a propia vitalidade cultural urbana. Numerosos sociólogos documentaron amplamente os procesos de aburguesamento que adoitan experimentar os barrios artísticos das cidades e o efecto de expulsión que isto ten para os creadores. Analizando o caso de Nova York, a metrópole cultural arquetípica do século XX, Sharon Zukin chegou a concluír que "pode haber unha contradicción entre a reputación de Nova York como lugar de innovación cultural e como mercado cultural"[25].

Por outro lado, a evidencia da utilidade da cultura para o desenvolvemento urbano, ben sexa polos seus efectos cohesionadores ou polos

25. Zukin, Sharon. *The cultures of cities.* Blackwell, Oxford, 1995, p. 150.

múltiples beneficios económicos que se lle asocian, suscita o perigo da funcionalización extracultural da política e da acción cultural, dependencia que pode ter repercusións moi negativas na vitalidade artística da cidade. É un perigo que se concreta hoxe en día especialmente na orientación economicista de moitas políticas culturais, concibidas tan só en razón das súas repercusións económicas a curto prazo, e cegas respecto ós efectos que poden producir nos complexos e delicados sistemas culturais contemporáneos.

No que atinxe á revolución comunicacional que estamos vivindo, os seus efectos sobre o mundo da cultura son igualmente ambiguos. Fronte ós agoireiros da homoxeneización cultural, pódese constatar que a multiplicación das canles e dos fluxos mediáticos tende a aumentar as posibilidades de emisión de novos contidos. No contexto de Internet, será máis doado para as producciónns periféricas ou marxinais acceder a públicos afastados e especializados. E por outra parte, o propio aumento xeneralizado da demanda de contidos proporcionará novos recursos que repercutirán directa ou indirectamente en todo o mundo da creación cultural.

Sen embargo, tamén neste caso son obvios os riscos que entraña o actual desenvolvemento comunicacional para o florecemento das artes. Por unha banda, o proceso está producindo unha acelerada concentración dos conglomerados mediáticos, que xa de principio limita a competencia e ameaza a diversidade dentro dos vellos marcos estatais. E por outra, no contexto da desxerarquización estética propia dos nosos días, no que a autoridade da creación artística está moi minguada, a potenciación dos polos industriais da cultura, coa súa inherente tendencia conservadora, pode poñer en perigo a viabilidade das iniciativas innovadoras.

A creatividade cultural só pode xerminar localmente e hai unha tensión de fondo inevitable entre o desenvolvemento cultural urbano e o desenvolvemento da industria cultural comunicacional. Cabe pensar que esta tensión se decantará en favor da creatividade cultural só na medida en que logre fraguar unha nova forma de autonomía artística, que agora terá que ser de base local e interdisciplinar, máis que universal e sectorial.

A. R. M.

Participación cultural e transformacións sociais

Gilles Pronovost

1. INTRODUCCIÓN

A maior parte dos países occidentais dispoñen agora de datos lonxitudinais sobre a participación cultural. Citarei soamente os tres casos que coñezo mellor: os Estados Unidos realizaron catro enquisas desde 1982, a última en 1997; Francia realizou catro enquisas desde 1973, a última en 1997; o Quebec realizou cinco enquisas desde 1979, a última en 1999. En España, Italia, Inglaterra, Alemaña e a maior parte dos países nórdicos existe tamén unha importante tradición de recollida de datos de investigación sobre este tema, pero son datos estes últimos que coñezo menos.

Ademais, fixéronse estudios sobre o emprego do tempo —ou o orzamento temporal— case en todos os países occidentais, que fornecen datos excepcionais para o coñecemento das estructuras dos tempos sociais. Na miña obra de 1996, recensei ó redor de cen deles[1].

Realizáronse numerosas análises lonxitudinais partindo desta riqueza de datos que ou ben pescudaban nunha ou varias tendencias emerxentes ou ben se centraban en abordaxes comparativas. O meu propósito é presentar algunhas das tendencias máis fundamentais, que ó meu parecer destacan no que atinxe ás transformacións na participación cultural en Occidente. Para ese fin apoiareime nas investigacións que coñezo, salientando as dimensións cualitativas e os procesos sociolóxicos máis decisivos. O debate respecto dos problemas de comparación, das

1.Pronovost, Gilles. *Sociologie du temps.* De Boeck, Bruxelas, 1996.

dificultades metodolóxicas e das diferencias ás veces importantes entre as diversas sondaxes, teño que relegalo a obras máis especializadas. As "actividades culturais" só constitúen unha faceta das prácticas sociais observables na vida cotiá. Trátase dun "relanzo" relativamente superficial da cultura, dunha dimensión visible dos comportamentos e das significacións. O seu estudio revélase, emporiso, como de grande interese, pois bota luz á estructura das actividades cotiás, así como ós procesos sociais obrando en toda sociedade (estratificación social, relacións interxeracionais, estereotipos, subculturas, etc.).

Do mesmo xeito, os estudios sobre o emprego do tempo, mesmo se son reconducidos demasiado a miúdo a parámetros unicamente cuantitativos, infórmannos das transformacións na utilización do tempo, sobre todo do tempo de traballo, do tempo libre e das prácticas de sociabilidade.

2. SOBRE ALGUNHAS TENDENCIAS LONXITUDINAIS

2.1. *A lenta medra do tempo libre en Occidente*

Os estudios sobre o orzamento temporal teñen a tendencia a considerar o tempo libre como unha categoría residual, o cal provoca certas diferencias nos resultados segundo o contido ligado a esta categoría de tempo. O estudio de Szalai, por exemplo, incorpora a educación dos adultos e a participación relixiosa e política nesta categoría[2]. Nos nosos días, inclúense nela esencialmente as actividades culturais, as saídas, as actividades deportivas e aquelas vencelladas ós medios.

Na medida na que dispoñemos agora de estudios lonxitudinais sobre o orzamento temporal, é posible avaliarmos os principais trocos no emprego do tempo despois de varias décadas. Así, parece que a duración real do tempo dedicado ó traballo minguou de forma continua na maioría dos países desde os primeiros estudios de orzamento temporal ata comezos dos anos setenta, baixando o ritmo da diminución de xeito considerable nas dúas últimas décadas. A duración do traballo, non obstante, pouco cambiou na última década; se ben a recente enquisa francesa indica, pola contra, que aínda diminuíu levemente, a tendencia vai máis ben cara a certa suba nos países cun forte crecemento económico. Ficando practicamente estable a duración do traballo en conxunto, o traballo masculino diminuíu, mentres que o feminino aumentou de maneira significante, o cal contribúe á estatística anulación dos movementos de tempo. Por outra banda, a duración total dedicada ós labores domés-

2. Szalai, Alexander *et al.* (ed.). *The Use of Time. Daily Activities of Urban and Suburban Populations in Twelve Countries.* Mouton, A Haia, París, 1972.

ticos reduciuse sobre todo entre as mulleres activas e subiu entre os homes, e iso de forma máis pronunciada nas categorías de idade dos de menos de 45 anos. Houbo, alomenos desde hai unha década, un desprazamento significante do peso do traballo entre homes e mulleres, isto é, elas dedican claramente máis tempo ó traballo remunerado e menos tempo ós labores domésticos, sendo ó revés no caso dos homes. Non se debe crer, non embargantes, que este movemento se efectuara paralelamente: nesta redistribución dos tempos, as mulleres seguen sendo as grandes perdedoras; gardando todas as proporcións, os desprazamentos de tempo do traballo doméstico cara ó traballo remunerado entre as mulleres xamais se ven acompañados por unha suba equivalente do traballo doméstico entre os homes.

Outra modificación importante concerne ó tempo dedicado ó lecer: na medida na que o tempo dedicado ó traballo diminúe, ou incluso se este fica estable, o tempo libre continúa incrementándose. John Robinson mesmo chega a afirmar que se trata do cambio máis importante no período que vai de 1960 a 1980[3].

Nas enquisas, o tempo investido en actividades de lecer representa, actualmente, entre catro e cinco horas ó día, dependendo das actividades tidas en conta e o país en cuestión, amosando, habitualmente, as nacións máis industrializadas unha media máis elevada. Así, a enquisa francesa indica unha media de catro horas e catro minutos en 1985/86, catro horas e trinta e un minuto en 1998/99. Incluíndo outras actividades (como as comidas en restaurantes, a xardinería, os cursos seguidos con obxectivos de cultura persoal, os transportes vencellados ó lecer), pódese engadir case unha hora adicional por día, de xeito que defendo a tese de que a media real está máis preto das seis horas ó día dedicadas ó tempo libre nos países occidentais, cousa que xa sucede no Quebec e no Canadá. O tempo libre corresponde, así, á cuarta parte do tempo total dunha xornada media, máis do corenta por cen do tempo se se exclúe o sono. Desta cantidade total, ¡soamente o consumo dos *mass-media* representa entre o trinta e cinco e o corenta por cen do tempo libre! En efecto, case se pode dicir que "a semana de tempo libre" (aproximadamente 44 horas no Canadá) é máis longa ou, polo menos, equivalente á "semana de traballo".

O tempo dedicado a actividades de lecer foi, daquela, crecendo constantemente nos países occidentais. En Francia, por exemplo, o INSEE calculou, a partir dunha contabilidade diferente, que o tempo libre medrou en catro horas máis por semana entre 1975 e 1985, e en tres

3. Robinson, John e Godbey, Geoffrey. *Time for Life: The Surprising Ways Americans Use their Time.* Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 1999 (2ª ed.).

horas adicionais ata 1999. Os traballos de Robinson permiten tirar a conclusión de que entre 1966 e 1986 tamén nos Estados Unidos se experimentou un incremento do tempo libre, na orde dunha hora máis por semana no caso dos homes activos no mercado do traballo e de tres horas e media no caso das mulleres no mercado do traballo. No Canadá, o tempo dedicado a actividades de ocio aumentou nuns trinta minutos entre 1986 e 1992 e outro tanto en 1998. Os estudios sobre o emprego do tempo permiten soster a tese do que denominaba "a lenta medra do tempo libre en Occidente", pois os desprazamentos de tempo realízanse case que unicamente rumbo ó tempo libre.

Ora ben, é sabido que un gran número de persoas expresan unha *percepción* completamente diferente do tempo libre: seica estamos demasiado ocupados como para gozar de tanto tempo, traballamos de máis e, desde logo, ¿por que beneficiarse de máis tempo se é para consumir máis televisión, ou mesmo non facer nada? Non teño tempo de entrar aquí en tal debate. Abonde coa mención de que a sensación de falta de tempo é propia de certas clases de intelectuais e de profesionais e que contradí non soamente as grandes tendencias no emprego do tempo senón tamén aquelas en materia de participación cultural.

2.2. *Diversificación e intensificación das prácticas culturais*

Unha comparación sumaria da evolución de participación cultural dos anos sesenta ós anos oitenta deixa enxergar moi nitidamente un movemento de intensificación e de diversificación das prácticas culturais en Occidente. A análise dos datos disponíbles permite a conclusión de que os anos setenta, e a fin desta década en particular, constituíron un punto de inflexión nese movemento das prácticas culturais. Constatáronse incrementos ás veces moi considerables de participación, así como unha ampliación dos públicos e das clientelas. Isto nótase especialmente no caso dos hábitos de lectura, da frecuentación dos museos e na práctica de actividades culturais e científicas. Esta diversificación tradúcese igualmente nun leve estreitamento das distancias entre os diversos graos de formación escolar, sobre todo nos hábitos de lectura e as visitas ós museos.

Que cadaquén o xulgue. A maior parte dos indicadores de participación cultural experimentaron un incremento, indo decote do simple ó dobre entre 1970 e 1990 nos Estados Unidos, en Francia e en toda a Europa occidental en xeral: frecuentación dos museos, asistencia a espectáculos de teatro, visitas do cinema, lectura de libros, etc. Hai tamén indicios para pensar nunha importante progresión nas actividades científicas en versión de afeccionado: astronomía, informática, observación da natureza, arqueoloxía, coleccionismo, etc.

Así mesmo, obsérvase desde hai algúns decenios un entusiasmo moi importante polas prácticas artísticas de afeccionado. Nun estudio moi pormenorizado feito en Francia sobre este tema, Olivier Donnat demostrou moi ben a evolución notable e continuada das prácticas artísticas de afeccionado, definidas como as que se "realizan no marco das actividades de ocio, isto é, fóra de toda constricción escolar ou profesional"[4]. Os resultados indican que o corenta e sete por cen dos franceses, dunha idade de 15 anos e máis, practicaron ó longo da súa vida unha das doce actividades reflectidas na enquisa de 1993-1994. Nos Estados Unidos, en 1997, os dous tercios da poboación adulta tíñanse dedicado a tales actividades. En 1997, o dezaoito por cen dos franceses tocaron un instrumento de música ou practicaron o canto, o trinta e dous por cen realizaron, como afeccionados, unha actividade non musical[5]. O avance atinxiu practicamente todas as actividades (música, escrita, teatro, etc.). A xeración dos de 35 anos e menos é a que sustentou tal auxe, a xente nova implicouse masivamente, mais case todas as xeracións participaron en tamaña difusión das prácticas artísticas.

A praxe de actividades socio-educativas ou puramente educativas tamén experimenta un incremento. Así, aumentou a proporción dos que asistiron a cursos ou obradoiros de arte. Nos Estados Unidos, por exemplo, máis do corenta por cen da poboación adulta xa fixo algún curso de música entre a infancia e a idade adulta; en canto ás artes visuais, ós obradoiros de escrita ou ós cursos sobre o coñecemento das obras de arte, estamos falando dunha proporción de case o vintecinco por cen.

Non se pode pasar por alto o *boom* da música das últimas décadas. A escoita cotiá de música, na casa, no coche, no traballo ou na rúa, é agora unha parte integrante dos modos de vida. Resulta evidente que os hábitos de escoita da música só constitúen unha faceta das relacións cos medios: as altas taxas de consumo da música chamada popular non baixaron desde case hai unha década, mesmo teñen tendencia a aumentar. É máis, escoitar música implica a utilización de moitos medios de comunicación, na medida en que a radio, a televisión e os aparellos audiovisuais son constantemente demandados pola maioría dos fogares, formando parte do seu equipamento habitual.

Do mesmo xeito, todo o Occidente se fixo "teléfago". Así, apoiándose nos estudios sobre o emprego do tempo, os franceses, os americanos e os canadenses, dedican, na actualidade, máis de dúas horas diarias a veren a televisión, é dicir, ¡o equivalente a case dúas xornadas de traballo "normal" por semana!

4. Donnat, Olivier. *Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français.* Ministère de la Culture, Département des études e de la prospective, París, 1996, p. 174.

5. Donnat, Olivier. *Les pratiques culturelles des Français. Enquête 1997.* La Documentation française, París, 1998, p. 279.

3. SOBRE ALGÚNS FACTORES SOCIOLÓXICOS FUNDAMENTAIS

Este breve retrato descritivo servirá de pano de fondo para unha análise dos procesos sociolóxicos que o marcaron. De feito, alén destes poucos datos descritivos podemos identificar movementos profundos de continuidade, de ruptura e de cambios, ós cales me hei ater a continuación.

3.1. *Efectos de cohortes, efectos de idade*

Comezarei pola distinción entre *efectos de cohortes* e *efectos de idade*. O *efecto de cohorte* é aquel que se manifesta mediante a observación dos comportamentos da mesma categoría de idade a medida que vai avellentando; por exemplo, son xeralmente as persoas que tiñan entre 25 e 34 anos na década dos setenta as que aumentaron a súa frecuentación de museos e teatros a medida que foron avellentando, e isto ata a fin do último decenio; noutras palabras, e como indicarei máis adiante, o incremento de certas prácticas culturais chamadas cultas é, en gran parte, obra da xeración dos *baby boomers*. O *efecto de idade*, pola súa banda, tradúcese en comportamentos semellantes ou diferentes entre as mesmas categorías de idade en diferentes intervalos históricos; por exemplo, no Quebec, na sondaxe do ano 1989, os mozos de 15 a 17 lían menos en comparación coas persoas da mesma idade das sondaxes anteriores; nunha sondaxe posterior, pola contra, os da mesma categoría de idade lían máis.

Cómpre sinalar outro efecto máis: o que se podería denominar *efecto de período* e en virtude do cal as diferencias entre as cohortes e as idades son debedoras das conxunturas históricas e económicas en particular; así, a comezos dos anos sesenta, a cohorte dos de 20 a 25 beneficiouse dunha conxuntura moito máis favorable que a cohorte análoga que viviu durante os anos 80.

Ora ben, sobre a base das distincións que acabamos de facer pódese concluír que o movemento de intensificación das prácticas culturais, nitidamente observable na maior parte das sondaxes, é, en gran medida, obra da poboación nacida despois da guerra, no que se refire á frecuentación dos establecementos culturais e á asistencia ós espectáculos, sendo a categoría dos maiores a responsable dos valores en canto ós costumes de lectura.

A modo de exemplo, os *baby boomers* intensificaron a súa frecuentación dos museos e do teatro a medida que ían facendo máis anos e isto, de maneira moi clara, tanto no Quebec e en Francia como nos Estados Unidos. Esta é unha das principais conclusións dun estudio da National Endowment for the Art. Unha das maiores consecuencias desta evolución das prácticas culturais dos grupos de idades mediano e máis vello é que a inflexión ben coñecida das taxas de participación segundo a idade

—unha das constantes dos estudios de participación cultural— vese adiada a idades aínda máis avanzadas. De forma máis xeral, os que tiñan entre 35 e 45 anos nas décadas de 1970 e 1980 viñeron constituír as dúas xeracións clave que marcaron a evolución e as transformacións das prácticas culturais en Occidente. Pero cómpre discernir dous movementos interxeracionais diferentes: o que liga os nacidos na posguerra ós seus pais e o que introduce unha ruptura entre eses primeiros e os seus fillos.

3.1.1. *O modelo dominante de referencia cultural entre os* baby boomers

No primeiro caso, a "revolución cultural" que coñeceu Occidente nas décadas anteriores pódeselle adxudicar, en gran parte, á xeración dos nacidos na posguerra, esa clase de idade mediana dos que rondaban os trinta anos a comezos dos anos 70 e que agora están nos cincuenta e tantos: fortemente escolarizados, a gusto no económico, activos no cultural e, en canto ó ámbito político, ó mando do Estado. É a unha xeración así á que se debe, en gran parte, o movemento de intensificación e de diversificación das prácticas culturais trazado a base das enquisas xa citadas.

Hai un *efecto de período* que certamente xogou a prol desta xeración que chamo "a clase dos *parvenus*" (en referencia á famosa obra de Veblen), pois a conxuntura económica contribuíu a favorecer aínda máis esta xeración, ó contrario, por exemplo, dos que chegaron á xubilación a comezos dos 70, cunha historia económica detrás que fora dabondo menos propicia.

No plano da formación da identidade social, unha gran parte da nosa representación da sociedade foi marcada por esta xeración. O percorrido cultural, económico e político da xeración dos que hoxe teñen entre 40 e 50 anos serviu de referencia para a definición da identidade cultural en Occidente. Asistiuse a un proceso bastante nítido de identificación entre unha clase social e unha representación cultural da sociedade.

A cuestión da formación da identidade social entre a xente nova está, parcialmente, vencellada ó ascenso da xeración dos *parvenus*, pois, tratábase dun verdadeiro *modelo de referencia* ó que se convidaba ós mozos de hoxe, mentres que en ningún caso se beneficiaron dun efecto de conxuntura económica igual de favorable. Ademais, tal modelo implicaba normas de comportamento, valores, actitudes, hábitos (por exemplo con respecto á lectura e á escrita, con respecto a certo clasicismo nos gustos, con respecto ó éxito económico) que a xente nova tiña soamente que imitar, por así dicir. De feito, os adultos de agora, na crista do seu éxito económico e cultural, quixeron que a xeración dos novos que os seguía simplemente se limitase a retomar o seu propio camiño que, sen embargo, estivera amplamente favorecido pola conxuntura económica dos anos 60 e 70.

3.1.2. *A apropiación posterior de semellante modelo polos novos xubilados*

Contrastando con isto, a formación da identidade social das persoas maiores tomou un rumbo ben diferente. Así como o demostran todas as sondaxes, as persoas de 45 anos e máis len cada vez máis: trátase da única cohorte que incrementou as súas cotas de lectura de libros nas dúas décadas de 1970 e 1980 e a única con taxas positivas de aumento de lectura en todas as categorías (xornais, revistas, libros). Velaí o exemplo máis típico das grandes transformacións das prácticas culturais entre as persoas maiores. Elas amosan cotas de voluntariado iguais ou superiores á media, case a metade delas practica "actividades para estar en forma"; hai unha década, a cota de frecuentación dos museos, teatros e bibliotecas públicas incrementou ó redor dun un por cen entre as persoas de 55 e máis anos (sen embargo, empezou a minguar).

Todo indica que as xeracións dos maiores adoptaron a posteriori os modelos culturais da xeración dos *baby boomers*. É como se se beneficiasen, con certo retraso, dos efectos de período (o desenvolvemento económico dos anos 60 e 70) que se xuntan cun tipo de "efecto de xubilación", propiciado pola acumulación do capital. Noutros termos, as persoas maiores foron modificando pouco a pouco o seu modelo de referencia para se apropiaren daquel da xeración dos *baby boomers*. Asemade, como moitos destes últimos acceden agora a unha xubilación dabondo dourada, o movemento non fai senón ampliarse.

(Tratándose de persoas maiores, as sondaxes máis recentes indican, sen deixar lugar a equívocos, que estas entraron nunha fase de mingua en canto ás cotas de participación nos espectáculos culturais, o mesmo que sucede, por certo, coa xeración dos nacidos na posguerra. Daquela, xa non se pode contar con eses *baby boomers* e novos xubilados para o incremento da clientela das institucións culturais clásicas.)

3.1.3. *A "revolución cultural en Occidente"*

Nos Estados Unidos os estudios de cohortes desenvolvidos pola conta do National Endowment for the Arts revelan as mesmas tendencias de participación cultural no grupo das persoas nacidas entre 1948 e 1967: estas inclináronse cara a prácticas de *cultura culta* (museos e galerías de arte), en detrimento de prácticas cada vez máis populares, como o jazz.

En Francia, por outro lado, Olivier Donnat describe minuciosamente "o sitio e as funcións da cultura consagrada". Así, os franceses de máis de 45 anos expresan o que el chama "unha estructura ultra clásica" do capital informacional[6]. Os que el chama aínda "os clásicos", "caracterí-

6. Donnat, Olivier. *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclecticisme.* La découverte, París, 1994, p. 82.

zanse polo seu gusto do conformismo, o seu rexeitamento dos artistas 'provocadores' e por determinadas disposicións intelectuais"[7].

De maneira máis xeral podemos dicir que é bastante posible que a xeración dos nacidos na posguerra teña, así, constituído o axente cultural central, chegado, durante certo tempo, a definir as normas de gusto, esencialmente no que se refire á cultura clásica tradicional. Esta xeración, levada —cómpre lembralo— por un auxe económico sen precedente, moldeou o sistema escolar de acordo coa súa imaxe, valorizou e frecuentou as institucións culturais clásicas (museos, teatros, sobre todo)... e agardou a que os demais seguisen as súas pegadas.

3.1.4. *¿Nova fractura entre as xeracións ou renovación da cultural moderna?*

As últimas sondaxes deixan ver, de xeito bastante claro, que esta cohorte que cualifiquei de "clase dos *parvenus*" terminou probablemente o seu ciclo de dominación cultural. Entrou en certa fase de repregamento, tal como, por certo, os novos xubilados. Isto pódese albiscar en alomenos dous planos fundamentais.

No plano dos *hábitos de lectura*, os datos máis recentes indican que as taxas de lectura dos xornais, das revistas e dos libros se atopan en declive. Os xornais están sendo abandonados polas novas xeracións, mais non necesariamente as revistas, sobre todo as científicas. Verbo dos libros, as novas xeracións amosan unha porcentaxe significativamente inferior de lectores asiduos. Alén as cotas de lectura, pódense constatar diferencias probablemente bastante fundamentais en canto á elección dos medios. Así, os maiores de 45-50 anos botan man máis de novelas e obras xerais, mentres que os novos buscan informacións puntuais sobre a actualidade, as estrelas e as novidades culturais. De acordo co visto ata de agora, case se podería dicir que as persoas ó redor dos cincuenta ou máis mostran certo clasicismo nas súas prácticas de lectura, fronte ás xeracións máis novas que están máis orientadas cara a uns medios senón novos, alomenos ó gusto do día, tal como toda clase de revistas.

Emporiso, a relación co libro e coa lectura sufriu unha modificación: o libro e a revista insírense en procesos de intercambio ou incluso de sociabilidade, como é o caso do disco, da cinta de vídeo e, de maneira máis xeral, dos costumes de escoita de música; vanse abandonando as bibliotecas públicas en beneficio dunha crecente frecuentación das librerías comerciais. O libro remite dabondo claramente a unha práctica "lúdica", a revista a unha práctica de información.

7. *Ibidem*, p. 95.

No plano das *prácticas culturais*, pódese, sen dúbida, falar, segundo Olivier Donnat, dun renovamento das prácticas culturais adxudicables, en gran parte, á xeración nacida ó redor dos anos sesenta, os que hoxe teñen menos de 35 anos. Vese ben no abandono de certas prácticas culturais clásicas e no auxe de prácticas culturais "modernas": novos xéneros de música, novos tipos de espectáculo. De feito, o citado estudio francés non dubida en falar dunha "fractura entre a poboación de menos de 35 anos e a de máis de 45"[8].

Aquí é posible aducir o exemplo das escollas de música. Das últimas sondaxes desenvolvidas sobre o tema dedúcese con moita nitidez que, se ben as preferencias pola música clásica se manteñen, asistimos claramente a unha enorme diversificación dos gustos na que música "rock", jazz e "música popular" compiten entre elas. Os hábitos de consumo musical van no mesmo sentido: son os "novos" de menos de 35 anos os que marcaron e seguen marcando a pauta e os que arrastran no seu ronsel as prácticas musicais dos maiores.

Entre as xeracións xa se debuxan, daquela, fendas importantes: a cohorte que marcou a revolución cultural en Occidente a partir dos anos setenta —os nacidos na posguerra— maniféstase aínda no plano dos hábitos de lectura de libros e da frecuentación dos museos, pero xa iniciou un movemento de diminución da súa frecuentación do conxunto dos establecementos culturais e dos espectáculos; resulta moi plausible que esta cohorte seguise os movementos de consumo de discos e casetes, incitada pola importancia que a cultura musical ten entre os novos. En canto a estes, constatamos que diversificaron as súas prácticas culturais e musicais e tamén modificaron os hábitos de lectura. Fronte ós maiores, ademais, marcaron a pauta no que atinxe á intensificación do consumo de discos e casetes e da frecuentación do cinema.

Olivier Donnat non dubida en falar do "retroceso absoluto da cultura consagrada entre os menores de 35 anos e, sobre todo, entre os adolescentes"[9]. Sectores enteiros da cultura escolar xa non se transmiten. A excepción da lectura de libros, as xeracións maiores pola súa banda, amosan certo movemento de repregamento. Por outro lado, non se pode negar a diversidade do "capital informacional" entre os mozos, ó igual que a súa ampla familiaridade coas novas tecnoloxías da información. Dos estudios que eu mesmo realicei sobre este tema pódese concluír que son moi a miúdo os novos os que transmiten ós seus pais o saber técnico e científico necesario para a utilización das novas tecnoloxías.

8. *Ibidem*, p. 126.
9. *Ibidem*, p. 138.

De forma máis xeral, observamos ou ben un movemento de ruptura con respecto á cultura clásica tradicional ou ben a unha renovación cultural importante, isto é, aquela feita polas xeracións mozas. ¿Unha nova querela entre Antigos e Modernos? ¿Déficit de coñecemento? ¿Aumento do eclecticismo?

Eu persoalmente tendo a falar non de "ruptura" senón de renovación cultural. Pois falar de ruptura viría equivaler, parcialmente, a establecer o modelo de referencia dos *baby boomers* como unha norma. Por outra banda, insistindo máis ben no proceso de renovamento das prácticas culturais, saliéntase o papel fundamental das diversas xeracións nos trocos culturais e en certas prácticas cotiás.

3.2. *O mantemento e o afianzamento das desigualdades*

Tal como subliñei en varias ocasións, nas décadas de 1960 e 1970 viviuse, innegablemente, unha intensificación e diversificación das prácticas culturais. Na maioría das enquisas as cotas de participación cultural atopábanse en crecemento regular e notábase unha ampliación dos públicos da cultura. Unha aparente homoxeneización, os logros reais no plano da formación escolar e da mobilidade social xunto cun achegamento dos estratos sociais conduciron, sen dúbida, a certa "democratización cultural". Malia isto, o campo do lecer e da cultura ficou fortemente estratificado segundo os indicadores clásicos, como son os ingresos, o emprego ou a formación escolar; non hai estudio que non o demostre.

Ora ben, "rematou a tendencia á reducción das desigualdades económicas dos anos sesenta e setenta. Ó terreo plano dos anos oitenta sucedeu [...] un período no que as desigualdades aumentaron novamente"[10]. O equipo Dirn fala, ademais, de *estructuración e diversificación das desigualdades*. Os seus efectos manifestos son facilmente observables no eido do lecer e da cultura.

Limitareime aquí a salientar dúas grandes tendencias. A primeira ten que ver con que, malia todos os esforzos de *democratización cultural*, o campo da cultura segue escapando ás políticas igualitarias que se lograron introducir, por exemplo, en materia de traballo e de sanidade. Continúa sendo tan profundamente desigualitario —contribuíndo ó afianzamento das diferencias sociais as variables pesadas como o nivel de vida e, sobre todo, a educación—, que en trinta anos de desenvolvemento cultural, só queda constatarmos que as desigualdades a penas se atenuaron.

A outra tendencia que me gustaría subliñar é a chegada dos novos medios —de maneira destacada as novas canles especializadas e, ante

10. Dirn, Louis. *La société française en tendances 1975-1995*. Presses Universitaires de France, París, 1998, pp. 23-24.

todo, a Internet—, que contribúen a agrandar de novo as distancias. Nun estudio sobre a mocidade que acabo de rematar amósase que os grandes eixos da estratificación socioeconómica seguen exercendo os seus efectos. O círculo da retirada cultural, ou mesmo do isolamento social, xa aparece debuxado desde unha idade de trece anos. As diferencias de acceso ás novas tecnoloxías están en relación coa importancia dos ingresos do fogar. Así, os mozos menos activos no plano cultural, que ven máis a televisión e non teñen acceso a Internet, dedican menos tempo ós traballos escolares, están xeralmente máis illados e viven nun fogar de ingresos baixos. Isto vai unido co isolamento social.

3.3. *O mantemento e o afianzamento dos estereotipos*

A pesar da importancia dos esforzos realizados en materia de non-discriminación no traballo e no ensino, cómpre non subestimar a amplitude da división sexual do lecer, calco da división tradicional dos roles familiares. Outro eixo principal de estratificación no eido do tempo libre e da cultura constitúeo esta división entre os sexos. Aquí as diferencias observadas atinxen ós niveis e á intensidade da praxe, os xéneros e os contidos. Manifféstanse nas prácticas ligadas ós hábitos de lectura e ós medios, así como en certos outros sectores de actividades culturais e isto de maneira moi marcada xa entre a xente nova. Así, nesta enquisa xa citada sobre a mocidade, enxerguei que a partición homes-mulleres xa queda manifesta a partir dunha idade de nove anos: traballo escolar, escolla de lecturas e escolla de actividades de lecer diferéncianse segundo o eixo dos estereotipos femininos e masculinos. Neste sentido, o tempo do lecer constitúe un poderoso lugar de aprendizaxe dos roles sociais. É inestimable a importancia das prácticas de lecer na identificación por estereotipos masculinos e femininos, na aprendizaxe de cadenseu universo e comportamento.

4. O PAPEL DOS MEDIOS NO ACCESO Á CULTURA

Os medios de comunicación modernos desempeñaron e seguen desempeñando un papel fundamental no plano deste renovamento cultural, folga dicilo. Mais polo menos dous aspectos merecen ser sinalados no noso contexto.

a) Xa non é posible restrinxir o estudio das prácticas culturais á soa presencia nos lugares ou á frecuentación dos establecementos culturais. Os traballos actuais permiten concluír que, en efecto, a participación cultural é aínda máis importante gracias ás tecnoloxías da información e da comunicación. Así, nos Estados Unidos en 1997 o auditorio da música clá-

sica, do jazz e de obras de teatro via televisión duplicaba, en xeral, aquel das salas de espectáculo. Pódese dicir outro tanto do cinema: o público das salas de cinema amosa ou unha lixeira diminución ou unha relativa estabilidade, segundo o país, pero o número de filmes que se ven non fai outra cousa que aumentar, xustamente por mor das canles especializadas de televisión, da difusión de filmes a través da televisión convencional e o aluguer de cintas de vídeo. A enquisa americana demostra, igualmente, que os medios contribúen a certa "democratización" da participación cultural xa que as distancias habituais no nivel socioeconómico son moito menos pronunciadas.

Noutras palabras, os medios axudan innegablemente a ampliar de xeito significativo o acceso ós productos culturais, coa consecuencia dun agrandamento real do público da cultura. Os datos das sondaxes revelan ben esta verdadeira duplicación das taxas de participación cultural a través dos medios e suscitan unha cuestión certamente básica en termos de "democracia cultural", a da diversificación das relacións coa cultura.

b) En segundo lugar, as industrias culturais modificaron de xeito fundamental os procesos de lexitimación cultural. Sen se apoiaren necesariamente nos canons clásicos do bo gusto, os medios de comunicación introduciron o seu propio sistema de recoñecemento cultural. Ós consumidores ofrecéronlles estrelas, artistas e espectáculos fóra dos vieiros da cultura consagrada. Os obstáculos clásicos —o nivel de educación e o salario, as redes de información especializadas, as barreiras de clase— xa non teñen por qué ser importantes. A televisión en particular serviu de trampolín ós valores da cultura popular. Como escribe Olivier Donnat, "a economía mediático-publicitaria creou, en certa maneira, un sistema competidor de distinción que, por contra, modificou as relacións coa cultura consagrada, especialmente das xeracións novas "[11]. E, engade el: "No conxunto, vese que o dispositivo montado ó redor da televisión, da publicidade e das industrias culturais non vén substituíndo os mecanismos de consagración e de lexitimación anteriores e internos do propio eido artístico, senón que os duplica, altera e fai desenvolver"[12].

Mesmo aquí son as xeracións novas as que se amosan máis abertas e son as que demandan máis productos culturais televisivos, espectáculos populares ou Internet.

11. Donnat, Olivier. *Op. cit.*, 1994, p. 146.
12. *Ibidem*, p. 149.

5. CONCLUSIÓN

Se, por unha banda, debemos congratularnos polos progresos en materia de ampliación dos públicos da cultura, polo moi importante incremento da cantidade e da calidade dos equipamentos culturais, é preciso, non obstante, constatarmos que a "ollada sociolóxica" sobre o tempo libre continúa apoiando o papel das variables clásicas da estratificación socioeconómica e cultural, ó igual que a da construcción dos estereotipos sociais.

Vemos cómo neste punto exercen a súa influencia tamén as relacións fundamentais que de novo se establecen entre as xeracións.

Por outra banda, trátase dun campo en plena mutación. As relacións *traballo-lecer* modifícanse, sobre todo no que concerne á procura dun novo equilibrio entre os diversos tempos da vida. O auxe das novas tecnoloxías da información xa está producindo efectos significativos, concretamente no referido a unha *diversificación* dos modos de acceso á cultura e ás comunicacións, ata tal punto que as medidas tradicionais de participación cultural fican estreitas e imprecisas de máis.

En resumidas contas, pódese enriquecer unha lectura crítica da sociedade —e examinar nela os procesos sociais máis básicos— coa observación do lecer e da participación cultural.

G. P.

TÁBOA 1

EMPREGO DO TEMPO COTIÁN
CANADÁ, 1986, 1992, 1998

	1986	1992	1998
SONO (incluída a sesta)	8h 17m	8h 13m	8h 18m
LECER (comprende comidas en restaurantes, viaxes, xardinería, etc.)	5h 43m	6h 15m	6h 19m
do cal: Medios de comunicación	2h 21m	2h 14m	2h 15m
Actividades culturais	49m	39m	36m
Deporte	21m	30m	32m
Festas, visitas	57m	1h 17m	1h 03m
TRABALLO (incluídos os desprazamentos)	3h 32m	3h 41m	3h 47m
LABORES DOMÉSTICOS (incluída preparación de comidas)	1h 41m	1h 48m	1h 46m
ASEO PERSOAL	54m	51m	51m
ASEO DOS FILLOS	20m	22m	23m
COMPRAS e SERVICIOS	52m	45m	48m
EDUCACIÓN	48m	35m	35m
PARTICIPACIÓN EN ASOCIACIÓNS	15m	24m	20m
TEMPO RESIDUAL	27m	1m	0,4m

TÁBOA 2

EVOLUCIÓN DO EMPREGO DO TEMPO COTIÁN
FRANCIA, 1986/1998

		1986	1998
TEMPO FISIOLÓXICO		12h 6m	12h 4m
do cal:	sono	9h 13m	9h 3m
	aseo persoal	51m	48m
	comidas	2h 2m	2h 14m
TEMPO DE TRABALLO e FORMACIÓN		3h 39m	3h 23m
do cal:	traballo	2h 48m	2h 32m
	traxectos	20m	20m
	estudios	28m	29m
TEMPO DOMÉSTICO		3h 30m	3h 26m
do cal:	labores domésticos	2h 38m	2h 30m
	coidado dos fillos ou maiores	19m	18m
	bricolaxe	14m	18m
	xardinería e coidado de animais	19m	20m
TEMPO DE LECER		3h 7m	3h 35m
do cal:	televisión	1h 46m	2h 7m
	lectura	27m	25m
	deporte	8m	9m
TEMPO DE SOCIABILIDADE		58m	56m
TEMPO LIBRE (lecer e sociabilidade)		4h 5m	4h 31m

Fonte:
INSEE Première, n 675, outubro 1999.
1986: enquisa realizada en 1985-86.
1998: enquisa realizada de febreiro 1998 a febreiro 1999.

TÁBOA 3

TENDENCIAS NO TEMPO LIBRE, ESTADOS UNIDOS, 1965-1995
(EN HORAS POR SEMANA, REFERIDO ÁS PERSOAS ENTRE 18 E 64)

	1965	1975	1985	1995	de 1965 a 1995
MULLERES					
Activas	27,2	30	34	32,8	5,6
Non activas	39,2	45,4	46,4	49,5	10,3
Total mulleres	34	38,4	38,9	38,5	4,5
HOMES					
Activos	33	35,3	36,3	38,9	5,9
Non activos	61,1	61,6	55,6	63	1,9
Total homes	35,7	39,2	40,4	43,6	7,9
Total conxunto	34,8	38,7	39,6	41	6,2

Fonte: Robinson e Godbey. *Op. cit.* 1999, p. 339.

TÁBOA 4

TAXA DE PARTICIPACIÓN EN DETERMINADAS
ACTIVIDADES CULTURAIS, ESTADOS UNIDOS, 1982, 1985, 1992 E 1997

	1982	1985	1992	1997
Escoita de jazz	9,6	9,5	10,6	11,9
Escoita de música clásica	13	12,7	12,5	15,6
Ópera	3	2,6	3,3	4,7
Outros espectáculos musicais	18,6	16,6	17,4	24,5
Teatro*	11,9	11,6	13,5	15,8
Balet	4,2	4,3	4,7	5,8
Museos de arte	22,1	21,9	26,7	34,9
Sitios históricos	39	36	34,5	46,9
Lectura*	56,9	56,1	54	63,1
Cinema	63	59	59	65,5

*(literalmente: representación en directo dun espectáculo non musical)
*(poesía, novelas e relatos)

Fonte:
Arts Participation in America: 1982-1992. National Endowment for the Arts, Research Division Report #27, Washington D.C. 1993 (para 1982 a 1992).
1997 Survey of Public Participation in the Arts. National Endowment for the Arts, Research Division Report #39, Washington D.C. 1998 (para 1997).

TÁBOA 5

PARTICIPACIÓN CULTURAL A TRAVÉS DE MEDIOS DIFERENTES, ESTADOS UNIDOS 1997

	Televisión ou vídeo	Radio (discos, casetes)	Gravación
Jazz	30,7	39,3	29
Música clásica .	32,2	41,0	34,3
Ópera	15	10,8	10,7
Outros espectáculos musicais	25	4,8	11,5
Teatro*	23,4	6	
Danza	39,4		
Artes visuais	45,1		

*(literalmente: representación en directo dun espectáculo non musical)

Fonte:
1997 Survey of Public Participation in the Arts. National Endowment for the Arts, Research Division Report #39, Washington D.C. 1998.

Os grandes afeccionados: dunha socioloxía do gusto a unha etnografía da degustación

Antoine Hennion

Gustaríame presentar aquí as apostas e os primeiros resultados dunha enquisa comparativa, realizada con varios investigadores, sobre as modalidades e os dispositivos da condición de afeccionado, definida no sentido amplo de apreciación intencional, intensa, sistemática, organizada. Por unha banda, a enquisa aborda diferentes tipos de grandes amantes da música (asociacións e prácticas de afeccionado, concertos e espectáculos, escoita de discos e da radio); por outra, presta atención a outras formas de afección típicas, ó xulgarmos fecunda a súa comparación por razóns diversas e, ás veces, opostas: amantes do viño, da gran cociña, adicción á droga, prácticas deportivas de alto nivel, afeccionados de formas de arte contemporánea de status "musical" (instalacións, obras efémeras, interactivas, etc.). De xeito máis xeral, a problemática e análise bibliográfica tentan aproveitar a literatura que, en termos múltiples, reflexionou sobre a relación corpo / obxecto, en ámbitos como o amor e a sexualidade, as outras artes, a doenza e a dor, etc[1].

1. Véxase por exemplo a literatura americana sobre a dor (Scarry, Elaine. *The Body in Pain: the Making of and Unmaking of the World.* Oxford University Press, Oxford, 1985; Kleinman, A. *The Illness Narratives. Suffering Healing and the Human Condition.* Basic Books, Nova York, 1988), a minusvalía (Zola, Irving. *Missing Pieces. A Chronicle of Living with a Disabiltiy.* Temple University, Philadelphia, 1989), a sexualidade (Laqueur, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud.* Cambridge, 1990) ou sobre a droga (Gomart, Emilie e Hennion, Antoine. "A Sociology of Attachment: Music Lovers, Drug Addicts", en Law, J. e Hassard, J. (ed.). *Actor Network Theory and After,* Blackwell Publishers, Oxford / Malden MA, 1998, pp. 220-47). Pero tamén temos en mente a volta sistemática ás novelas onde a relación amorosa ou sexual se describe no rexistro case anatómico da investigación sofisticada de praceres e emocións e, desde logo, a abundante literatura que trata directamente de afeccións clásicas: pintura, poesía, gastronomía,

O propio obxectivo da enquisa, os "grandes afeccionados", contén xa un elemento de polémica fronte á socioloxía da cultura: a obsesión desta última por non avalar as racionalizacións producidas polos dominantes fixo que desatendese e, ás veces, descualificase o fervoroso discurso do afeccionado apaixonado. Prefire salientar os determinismos do gusto e as condicións sociais favorables ó seu exercicio, sospeita que o discurso do amor sexa unha máscara posta sobre un esforzo de distinción e elixe ser un contrapeso ó gusto culto, concedendo a palabra ás culturas populares. Todas estas estratexias de investigación, mesmo nas súas implicacións políticas, son, en parte, lexítimas e defendibles. Mais conduciron tamén a unha verdadeira inhibición: a do gusto como experiencia individual e colectiva, actividade deliberada que require unha implicación moi forte e multiplica a invención de dispositivos e de técnicas corporais e sociais. O desenvolvemento altamente productivo do apego a un obxecto, elaborado e compartido, é, así, interpretado paradoxalmente como o seu xusto contrario: un xogo pasivo e determinado con etiquetas sociais, no que as calidades e cualificacións do obxecto de apreciación non interveñen senón de forma secundaria ou ilusoria, concedéndolle a penas interese ó marco no cal se exerce este gusto ou esta paixón, ós dispositivos, ós tempos e lugares que os afeccionados saben inventar para desenvolveren a apreciación colectiva e instrumentada do seu obxecto común.

Máis que nos resultados definitivos —a fin de contas a enquisa segue en curso— este artigo, polo tanto, hase centrar nas razóns e nos medios para superar esta inhibición e sobre o interese máis xeral que a socioloxía pode atopar na análise do gusto como actividade colectiva, instrumentada e reflexiva.

O GUSTO COMO UNHA "ACTIVIDADE EN GRUPO"

Sexa no ámbito artístico (que é importante analizar segundo esta nova ollada comparativa) ou no dos obxectivos alimentarios, é posible captar mellor o gusto se non se comprende nin como resultado (automático ou aprendido) dos propios obxectos degustados nin como unha pura disposición social proxectada sobre os obxectos, senón como un dispositivo colectivo e instrumentado para poñer a proba as nosas sensacións. O gusto non é mecánico, é sempre "tentativo", é un *accomplish-*

droga ou cigarros, en particular, e a propia música con, por exemplo, as numerosas obras do século XVIII sobre o gusto musical ou as descricións de concertos de Burney (Burney, Charles. *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*. Flammarion, París, 1992) e no século XIX o texto extraordinario de Hanslick, Edouard. *Du Beau dans la musique: essai de réforme de l'esténique musicale*. Bourgeois, París, 1986.

ment como din os anglosaxóns: debe ser experimentado, ensaiado; desenvólvese segundo unha temporalidade complexa, feita de pequenos vaivéns entre abandonármonos ás nosas sensacións e o control recuperado das nosas opinións, a curiosidade virada cara ó obxecto exterior e a introspección dirixida cara ós nosos estados de ánimo ou ás nosas sensacións íntimas. É máis, constitúe unha transformación, ante todo no sentido fisiolóxico do termo e sobre o conxunto dos nosos estados. Cómpre tomar en serio o vocabulario indíxena que esixe un pracer de degustación ou unha execución musical que "a vostede lle faga algo".

Disto resulta, da banda do analista (tanto se inclinado sobre o estudio das propiedades do obxecto como sobre o das determinacións do degustador), o mesmo tipo de reconsideración dos pasos tradicionais: non se pode contentar con remitir o gusto a determinantes dos que só sería a actualización. O pracer non é a validación dunha identidade adquirida senón sempre a súa posta a proba, disto deixan testemuño as innumerables probas clásicas e outros tests a cegas que, da música ("¿de quen é esta pasaxe?") ó viño, pasando polas peritaxes e os falsarios en arte e en antigüidades, xogan precisamente con este carácter necesariamente incerto, arriscado, da apreciación estética.

UNHA NECESARIA CRÍTICA DA SOCIOLOXÍA CRÍTICA

A socioloxía crítica, centrada na denuncia do acceso desigual á cultura, acostumounos a descualificar a fina descrición do gusto como proceso activo que produce algo específico e pasa por técnicas colectivas e coñecementos acerca da súa realización perfectamente observables. A meta da nosa investigación (e, para nós, de maneira máis xeral o interese de estudiar os grandes afeccionados) é tomar o gusto como unha actividade e unha relación, non unha adhesión ou unha crenza (como o analizou a socioloxía crítica), impronta das obras (como o concibe a estética, malia a súa etimoloxía) ou productos (como o ve a análise fisiolóxica do gusto alimentario).

O interese do gusto entendido así está en que, a través dos procedementos, das prácticas e as relacións, establece ó redor dun conxunto de obxectos a definición de si mesmo e dun colectivo: a enquisa busca desembocar nunha socioloxía positiva do gusto, indo desde a implicación do corpo e a capacidade de captar os obxectos e de deixarse captar e modificar e afectar por eles, ata a participación dun colectivo, pasando por unha serie regulada de utilizacións, de dispositivos e de habelencias.

As enquisas con cuestionarios e entrevistas, dado que dependen do xeito en que os afeccionados describen os seus gustos, transforman estes, de facto, nun obxecto estabilizado que cómpre presentar ós demais

e que serven, sobre todo, para un desciframento de si mesmo, por si mesmo e polos outros. Esta función, central con respecto á cuestión da socialización das preferencias de cadaquén, permite adxudicar un lugar importante ás diferencias culturais e ás desigualdades sociais na análise dos gustos, dos que a socioloxía admitiu moi rapidamente, de maneira algo interesada tendo en conta os seus propios obxectivos, que só estaban pensados sobre o modo individual, subxectivo e pouco discutible da atracción persoal: "gustos e cores...". A dirección de conxunto das investigacións sociolóxicas sobre os gustos e, nas súas pegadas, sobre as prácticas culturais en xeral, achouse canalizada de forma case exclusiva cara á posta en evidencia dos seus determinismos sociais: unha única meta, explicar o que se quere inexplicable, remitir a causas obxectivas o que se di ser puramente subxectivo, ancorar en colectivos o que son inclinacións individuais, reducir a xogos de identidades e de diferenciación social apegos íntimos vividos sobre o modo do transporte, da transcendencia e dun acceso privilexiado ó sublime.

A este paso, con menos escrúpulos dos necesarios para apartar un sociólogo dos obxectos habituais das súas pescudas, desatendíase a un segmento enteiro da cuestión tradicional dos gustos: a análise e elaboración verbal de sensacións, a mobilización do corpo, por unha banda; a toma en conta dos obxectos degustados, por outra. Mesmo á vista da socioloxía tradicional, e de xeito menos acceptable, os gustos tamén estaban descualificados como praxe, rexeitábaselles o status de actividade reflexiva, crítica e productiva: non podían ser lidos senón como signos pasivos, atravesados como simples pantallas ou desenmascarados como artimañas baixo as que había que buscar o seu verdadeiro principio[2]. O propio traballo de producción dos gustos, a transformación dos degustadores, a elaboración colectiva dunha relación instrumentada e discutible entre os productos e os seus amantes, todo este aspecto do gusto, emporiso tan visiblemente social, estaba sendo desleixado, porque sobre el pesaba a sospeita de ser unicamente un simulacro, un xogo de crentes interpretando ó redor dos obxectos do seu culto ritos dos que supostamente recoñecían o poder, cando llelo contribuían[3].

2. Un dos intereses esenciais das enquisas lanzadas polo DEP sobre os afeccionados (Donnat, Olivier. *Les Amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*. DEP / Ministère de la Culture-DAG, París, 1996) consiste en romper con este modelo para ocuparse das prácticas efectivas, como xa fixeran os historiadores, por exemplo, no caso da colección (Pomian, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècles*. Gallimard, París, 1987) ou da lectura (Chartier, Roger. *Lecture et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*. Le Seuil, París, 1987. Chartier, Roger. *L'ordre des livres: lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre le XIVe et le XVIIe siècle*. Alinea, Aix-en-Provence, 1992).

3. Segundo o que demos en chamar a teoría da crenza xeneralizada, que Bourdieu (Bourdieu, Pierre. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Minuit, París, 1979) impuxo na socioloxía da cultura, pero que remonta a Durkheim (Durkheim, Émile. *Les For-*

A FABRICACIÓN DOS GUSTOS

A nosa idea é inverter esta relación entre socioloxía e fabricación do gusto, non partir das certezas críticas dunha para denunciar a outra, senón partir do traballo realizado por aqueles que forman o seu gusto para elaborar unha socioloxía das sensacións, dos praceres, dos apegos. O método a seguir era doado de designar, mesmo a levar a cabo: observar en detalle a implementación das ligazóns problemáticas que productores, intermediarios e afeccionados van tecendo ós poucos entre as orixes, as técnicas de producción, as propiedades identificables dos productos degustados, as condicións de degustación, a competencia do degustador e todos os demais factores que interveñen na apreciación[4] —inclusive aqueles que o sociólogo avaliaba de forma exclusiva—. O obxecto da pescuda cambia. En lugar de apartármonos precipitadamente dese obxecto ilusorio para centrarnos nas súas verdadeiras causas, viramos cara ó momento da apreciación (no dobre sentido que tomou a palabra, moi naturalmente, entre os afeccionados, para designar á vez o pracer experimentado na degustación e o xuízo sobre o producto degustado). Tomando en serio a idea dunha "producción" do gusto, analizamos polo miúdo as mil maneiras en que a apreciación se desenvolve, ó redor dunhas técnicas complexas de avaliación, de cualificación e de diferenciación que, a fin de contas, tamén chegan a converterse en obxecto de longas aprendizaxes e de debates internos nos ambientes dos afeccionados, críticos e productores.

O parágrafo anterior foi redactado deliberadamente cun vocabulario máis apropiado para o caso do viño: fixémolo para subliñar as virtudes dunha comparación entre campos diferentes, pois agás a propia palabra "gusto" (sen dúbida demasiado marcada, na súa utilización artística, pola problemática do bo gusto) é sorprendente constatar cómo ese vocabulario pode, sen grande esforzo, convir para o amor pola música e indicar de xeito pertinente o tipo de enquisas ó que convida tal concepción do gusto como unha actividade en grupo. O obxecto concreto da nosa investigación é a restitución do amor pola música (trátese de tocar ou de escoitar) non como unha simple pegada, o soporte pasivo dunha realidade deter-

mes élémentaires de la vie religieuse: le système totémique en Australie. Presses Universitaires de France, París, 1912), *vid.* Hennion, Antoine. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation.* Métailié, París, 1993.

4. Sobre o viño *vid.* Teil, Geneviève. "Dire le goût. Expression experte e naïve à propos du goût des fromages", en *Revue française de marketing* 156, xaneiro de 1996; Teil, Geneviève. "Devenir expert aromaticien: y a-t-il una place pour le goût dans les goûts alimentaires?", en *Sociologie du travail* 4/98, setembro de 1998, pp. 503-22. E sobre os mecanismos da confianza e os intermediarios necesarios nos mercados da calidade: Karpik, Lucien. "Dispositifs de confiance et engagements crédibles", en *Sociologie du travail* 4/96, pp. 527-49.

minada, senón como unha práctica completa: unha actividade ó vivo, colectivamente organizada, pasando por procedementos, corpos, unha temporalidade, obxectos e producindo transformacións nas persoas, nas relacións, nos obxectos do gusto, en fin, unha actividade definida, discutida e criticada, de forma reflexiva, polos propios participantes.

Á beira dos resultados empíricos que isto aporta, tamén implica, claro está, que a pescuda abrangue, de maneira indisociable, un importante aspecto metodolóxico, que trata dos medios a inventar para realizar tal proxecto na medida en que este require unha redefinición crítica das posturas habituais dentro das cales a socioloxía acepta manterse.

UNHA SOCIOLOXÍA DA ESCOITA

Neste sentido, cómpre entender a presente enquisa sobre os grandes afeccionados non tanto como interrogación relevante da socioloxía da "música" —pois esta palabra dá demasiado por suposto algo do que a formación aínda fica por estudiar— que como unha investigación sobre as modalidades da escoita (sempre incluíndo neste termo os dous aspectos de tocar e practicar)[5]. A polisemia da palabra escoita, a súa relativa indeterminación entre o activo e o pasivo é ben vida para indagar no que pasa coa música. Partir da escoita axuda a realizar un envorcamento da perspectiva para se situar a carón daquel ou daqueles que oen unha cousa organizada procedendo doutros ou que a producen para outros[6]; e axuda tamén a captar así a música non como un producto fixado, sobre unha partitura, un disco ou un programa, senón como un acontecemento incerto, un facer ó vivo, un xurdimento a partir de instrumentos e aparellos, de mans e xestos.

5. O oído ten unha historia: Beaufils, Marcel. *Comment l'Allemagne est devenue musicienne.* Laffont, París, 1983; Morrow, Mary Sue. *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution.* Pendragon Press, Stuyvesant NY, 1989; Johnson, James H. *Listening in Paris: A Cultural History.* University of California Press, Berkeley, 1995; Weber, William. "Did people listen in the 18th century?", en *Early Music,* novembro de 1997, pp. 678-91; Laborde, Denis. *De Jean-Sébastien Bach à Glenn Gould. Magie des sons et spectacle de la passion.* L'Harmattan, París, 1997; Maisonneuve, Sophie. *Le disque et la représentation de la musique classique aujourd'hui.* ENS-EHESS (memoria DEA), París, 1997; Maisonneuve, Sophie. *Le disque et la musique classique en Europe des années 1890 aux années 1950. Révolution des pratiques et construction d'un patrimoine.* Instituto universitario europeo (memoria), Florencia, 1998.

6. Un pouco sobre o modelo proposto de Chartier para a lectura, *op. cit.*, ou antes diso, de maneira menos histórica, na análise da recepción de Jauss (Jauss, Hans-Robert. *Pour une esthétique de la réception,* Gallimard, París, 1978) e, sobre todo, Iser (Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture.* Mardaga, Bruxelas-Liexa, 1985); no eido da música a vía está moi despexada: sinalamos os traballos de DeNora (DeNora, Tia. "Music and Erotic Agency.' Sonic Ressources and Sociol-Sexual Action", en *Body & Society* 3-2, xuño de 1997, pp. 43-65; DeNora, Tia. *Beethoven et la construction du génie.* Fayard, París, 1998).

Tal concepción da música como unha actividade, como un uso "performativo", indisociablemente mesturado con outras prácticas non musicais —cousa que o caso dos adolescentes ilustra ostensiblemente— é, en moitos outros casos (o amante da ópera, o membro dunha banda de música, a cantante que debuta entrada xa a cuarta década da súa vida), un modelo tan verosímil como o do consumo regulado dun ben cultural; ter en mente o seu exemplo impide considerar, de xeito demasiado rápido, a música como un obxecto e limitar a socioloxía da música a unha socioloxía da arte comprendida como a única análise dos modos de producción, de difusión e de recepción dun obxecto dado[7]. Cómpre, sobre todo, sacar a análise social do gusto da perspectiva falsamente obxectiva que o transforma soamente na medida dun consumo diferencial, segundo os criterios predefinidos: tal obxectividade non é senón unha obxectivización salvaxe, a medida unicamente é posible porque o afeccionado quedou reducido, de antemán, a ser só o portador das súas categorías socio-profesionais, sen que isto supoña o menor problema, e porque a música se considera un ben de consumo pasivo, co grao diferencial de educación que reclama como único trazo digno de ser retido. A música actúa e fai actuar, xunto con outras mediacións, transforma os que se apropian dela e volven convertela en algo diferente. Reciprocamente, non designa a mesma cousa ó cambiaren as súas situacións e momentos.

Esta co-producción, a co-formación dunha música e dos que a fan e escoitan (con outras actividades), reclama unha socioloxía da música máis equilibrada, na que a música ten tanto que lle aprender á socioloxía como viceversa[8]. Baixo as condicións que cómpre establecer (non se trata de transferir á "propia" música o que a interpretación social esóxena xa non fornece), son as capacidades máis xerais da música para producir estados individuais e colectivos ou —por dicilo de xeito máis pesado— esta hipótese de performatividade condicionada da música as que poden permitir a formulación da aposta dunha investigación sobre o gusto musical, tal como o entenden, de formas varias, os afeccionados máis diversos, como unha praxe rica e enxeñosa, que re-

7. Tanto no caso de que este "don" da obra se acepte —pero só para ser inmediatamente apartado da vista, quedando a súa análise relegada a outras disciplinas (Moulin, Raymonde. *De la valeur de l'art*. Flammarion, París, 1995)—, como no de ser refutado, relacionándose a propia obra de arte cunha elección arbitraria (Bourdieu, Pierre. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Minuit, París, 1979), unha construcción social (Peterson, Richard A. *Creating Country-Music: Fabricating Authenticity*. University of California Press, Berkeley, 1997) ou unha actividade coordinada e convencional (Peterson, Richard A. (ed.). *The Production of Culture*. Sage, Beverly Hills-Londres, 1976; Becker, Howard S. *Les mondes de l'art*. Flammarion, París, 1988).

8. Xa expresaramos esta esixencia no remate dun percorrido crítico da socioloxía da arte e da cultura, en Hennion, Antoine. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Métailié, París, 1993.

compón, asemade, a música e os que a practican, na situación concreta, segundo as necesidades, cos diversos soportes, medios, dispositivos e cerimonias dispoñibles[9].

Estas prácticas non se deben chamar ritos, o que as "socializaría" demasiado rápido; tampouco se trata de meros obxectos utilizados, o que os "materializaría" demasiado rápido, nin de obras, o que os "estetizaría". Trátase dun continuo que vai dos corpos e do gusto ó sentido máis físico do termo, ós repertorios e ós dispositivos materiais, pasando polas formas lingüísticas, os modos de apreciación e as formas de desenvolvemento da práctica: os lugares e os momentos son esenciais.

Lonxe de se perderen na infinita variedade subxectiva das maneiras de facer de cadaquén, estas modalidades íntimas ou colectivas do xogo, da práctica, da escoita de música poden ser reagrupadas e a enquisa amosa que desembocan na descrición posible de formatos comúns (non automaticamente compartidos fisicamente, pero recorrentes entre os diversos afeccionados) do amor pola música hoxe en día, dabondo estables e localizables: é a transformación radical de todos os seus intermediarios materiais a que realmente creou o espacio musical da escoita actual, o que denominamos a producción do afeccionado.

Na prolongación da enquisa anterior sobre as *Figuras do afeccionado*[10], a pescuda procura despexar estes formatos, desenvolvendo as pistas suxeridas por este primeiro informe verbo das novas formas de enquisa a realizar, co fin de captar así o gusto musical como un "facer en grupo con obxectos". Esta primeira investigación sobre os afeccionados de música (no sentido amplo, comprendendo practicantes e discófilos) tentou explicitar as estremas da socioloxía da cultura, tanto no plano teórico (reducción do gusto ós seus determinismos) como no métodico (entrevistas feitas fóra da situación de apreciación, revelando, daquela, máis ben o gusto oficial ou o ideal que a incerteza das sensacións).

Con respecto a tal visión radicalmente pasiva e determinista do gusto, as campañas de entrevistas e de observacións permitiron xa subliñar:

9. Unha pista a seguir é a da historia social das músicas populares, como o orfeón do século XIX, *cf.* Gumplowicz, Philippe. *Les travaux d'Orphée. 150 ans de vie musicale amateur en France; harmonie, chorales, fanfares.* Aubier, París, 1987; sobre a ópera, mellor estudiada, *vid.* Martorella, Rosanne. *The Sociology of Opera.* Praeger Publ., Nova York, 1982; Poizat, Michel. *L'Opéra ou le cri de l'ange: essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra.* Métailié, París, 1986; Fulcher, Jane F. *Le grand opéra en France, un art politique: 1820-1870.* Belin, París, 1988; Patureau, Frédérique. *Le Palais Garnier dans la société parisienne 1875-1914.* Mardaga, Liexa, 1991; ou tamén, sobre as sociedades de afeccionados: Fauquet, Joël-Marie. *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870.* Klincksieck, París, 1986; Campos, Rémy. *La Renaissance introuvable? Entre curiosité et militantisme: la Société des concerts de musique vocale, religieuse e classique du prince de La Moskowa (1843-1847).* Centre supérieur de la Renaissance, Tours, 2000.

10. Hennion, Antoine e Maisonneuve, Sophie. *Figures de l'amateur. Formes et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui.* La Documentation française, París, 2000.

—A riqueza dos dispositivos espaciais, temporais e técnicos habilitados polos afeccionados para se poñeren en condicións de gozar as músicas que lles gustan.

—A importancia dos mecanismos colectivos que permiten encaixar as fluctuacións e os riscos da apreciación.

—A constancia dun comentario crítico entre os propios afeccionados, para os que a elaboración dun vocabulario ten unha función performativa: "fai" o gusto, non o describe.

A investigación desembocou nunha cuestión sen resposta, sendo o seu tratamento frontal o obxecto do noso traballo actual: a da degustación, entendida como sendo o envés do gusto, a súa parte activa, actual e insegura, por oposición ás firmezas determinadas ou afirmadas dos xuízos sobre o gusto.

DOS GUSTOS Á DEGUSTACIÓN: ENQUISAS COMPARATIVAS

O resultado principal da enquisa anterior —a importancia que cómpre devolverlle á propia "degustación", contra unha socioloxía do gusto exclusivamente obsesionada coa súa reducción a mero xogo de etiqueta-xe social— convidaba entón a un traballo metodolóxico anovador, tentando definir, en particular, as maneiras de tomar en conta a "escoita", o efecto dos obxectos, as pezas, os sons, etc., sen que isto significase un regreso a unha definición do gusto como o simple negativo das propiedades estéticas das obras. Ben ó contrario, a "captación" dun pracer musical, dun momento privilexiado, dunha *ouverture*, foi analizada como un acontecemento sempre actual, meticulosamente buscado, que se apoia na música e as obras tanto como nas circunstancias colectivas ou íntimas, os formatos técnicos e espacio-temporais da cerimonia e as disposicións do degustador, e que debe articularse no intre adecuado para provocar a satisfacción ou o interese. Teoría do gusto como acontecemento construído, daquela, actividade performativa procurando a producción de estados apaixonantes a partir da música e non un rexistrar pasivo da beleza ou dos efectos inscritos na "música mesma".

O traballo común abordou o perfeccionamento e a discusión de métodos empíricos orixinais sobre a base de comparacións sistemáticas entre obxectos de gusto contrastados (música / viño, concertos / prácticas de afeccionado / discos, rock / rap / tecno / música clásica, música / artes plásticas, como tamén algúns casos máis que foron utilizados de maneira máis externa, en relación cos traballos de teses en curso): Concibindo o gusto como unha actividade colectiva, instrumentada, reflexiva, unha actividade con resultado incerto e que non deixa de autoavaliarse durante a súa realización para chegar á felicidade, é, en efecto, posible

localizar máis claramente o seu funcionamento comparando os dispositivos usados, no sentido amplo, segundo os ámbitos: obxectos, temporalidades, lugares, posturas e xestos, axudas e guías, críticas, comentarios, apoios científicos, etc.

A comparación entre os casos contrastados foi particularmente fecunda para avanzar nesta enquisa sobre o "gusto como unha actividade de grupo". Os amantes do viño, por exemplo, comparten bastantes trazos cos afeccionados da música, saben que un viño e unha degustación non se reducen xamais ó rexistramento dun estado estable e repetible: cómpre "gustar", hai compromiso e incerteza, recurso ás palabras e ás sensacións, importancia dos momentos e dos humores, traballo e aprendizaxe, pero tamén abandono e sorpresa. En cambio, o viño consómese, non ten historia que poida regresar ó presente, defínese por unha relación moi concentrada cun producto físico: o caso parece ben escollido, nas súas proximidades e nas súas distancias fronte á música, para achegar e opoñer técnicas sociais de degustación. Mais a comparación tamén é fecunda entre medios diferentes da música e os elementos xa postos en evidencia pola primeira enquisa ficaron confirmados "na situación concreta", e non só por entrevistas, o que agocha demasiadas veces as fluctuacións da apreciación tralas certezas retrospectivas do gusto.

Co termo da práctica, insistindo entón no carácter activo e performativo do gusto pola música, queriamos subliñar varios trazos que agora é posible desenvurullar de xeito máis analítico —mesmo se precisamente unha das restriccións que pesa sobre tal redifinición da socioloxía do gusto consiste en que as modalidades prácticas de composición e realización en directo do amor pola música non son externas á actividade descrita, senón que son o envite continuado dun intenso traballo reflexivo dos propios afeccionados, que non paran de interrogarse colectivamente sobre o que cómpre facer e o que non, sobre o que sucede, sobre o que cadaquén experimenta ou procura, sobre o que diferencia e o que é común: os primeiros sociólogos do gusto son os propios afeccionados.

Podemos formular de maneira máis explícita os puntos de vista que en tal concepción do amor pola música como práctica se impuxeron como recursos:

—Analizar o amor pola música como unha actividade colectiva e constantemente remitida, de maneira reflexiva, ó xuízo dos demais —o que, lonxe de o excluír, permite moito mellor afrontalo como atracción subxectiva e individual: o carácter privado e íntimo do gusto só é visto como incaptable e mudo, porque este momento privilexiado da paixón queda cortado das actividades públicas, colectivas (e máis prolixas) que o fan posible.

—Observalo como unha práctica que se desenvolve nunha situación concreta, segundo procedementos que a actividade do afeccionado busca mellorar permanentemente e coa axuda dunha serie articulada de instrumentos e obxectos.

—Estes obxectos abranguen, en particular, aqueles nos que se apoia a producción da música dun xeito moi específico: instrumentos, partituras, gravacións e outros elementos de transmisión dun repertorio; estes soportes requiren ferramentas de análise específicas, que aínda quedan por definir, por unha banda a partir dun uso crítico dos métodos da análise musical existente e, por outra, coa axuda dunha invención metodolóxica máis audaz e comprometida que permita á socioloxía atender mellor os obxectos que estudia.

—Observar cómo esta afección-práctica se apoia constantemente nunha formación e unha posta en acción dos corpos e das emocións que, lonxe de seren datos inmediatos, determinantes puramente físicos e psíquicos, son traballados ó longo do tempo a través da propia práctica de afeccionado.

—Seguindo as configuracións prácticas que os afeccionados mesmos estableceron, de maneira moi diferente segundo os ámbitos, salientar a importancia moi particular dos intermediarios, que serven para realizar as múltiples traduccións necesarias para a circulación dun "producto" complexo, no curso dos seus numerosos vaivéns entre productores e afeccionados: necesita compaña, precisamente porque a apreciación non se pode deducir do simple producto; inversamente, o traballo dos empresarios, críticos, xornalistas e comerciantes de todo tipo permite ler realmente o gusto como xesto colectivo.

—Finalmente, na prolongación das cuestións anteriores, acordouse unha atención sistemática á verbalización aplicada, baixo réximes diferentes, polos participantes da degustación: o corpo non fala senón a través de signos indirectos e a transformación en palabra dos praceres, das sensacións e das emocións non se fai simultaneamente; os vocabularios da paixón ou do gusto son moi mediatos, relaciónanse tanto co dispositivo retardado que fai falar como cos efectos na situación concreta; desde os anacos de verbalización entre afeccionados cando están bebendo, tocando ou escoitando, ata os discursos críticos ou as poéticas elaboradas, pasando polas revistas ou guías destinadas ós non coñecedores, a análise destes vocabularios mostra, por un lado, a forte tensión que sempre queda con respecto ó seu obxecto incaptable e, por outro, a necesidade de manter sempre presente e visible a ligazón co seu marco de producción: as restriccións que pesan sobre un crítico de viño, por exemplo (capacidade para demostrar a súa competencia, o carácter xeral, repetible e a posible circulación dos seus enunciados e

tamén a obriga de que os seus comentarios intenten, globalmente, incitar a degustar), conducen a un réxime de palabras moi diferente do que aplica un afeccionado que só busca incrementar un pracer instantáneo compartíndoo e subliñando o que ten de único —mesmo se o crítico lembra a miúdo metaforicamente este tipo de postura, para dicir que el tamén é un afeccionado e evitar así a acusación de rutina, de frialdade profesional ou de achegamento demasiado "frío", demasiado analítico; e viceversa, unha alta "peritaxe" de afeccionado pode, ás veces, prescindir completamente de todo coñecemento técnico sobre o producto mesmo (enoloxía, musicoloxía) para gardar unicamente os elementos (sensoriais, históricos...) necesarios para a autodescrición delicada dos praceres da degustación.

O GUSTO COMO PRÁCTICA: OS MODOS DE OBSERVACIÓN QUE CÓMPRE INVENTAR

A título indicativo, imos dar algúns exemplos de semellantes montaxes experimentais (a súa elección e definición precisa aínda necesitan algún axuste):

—Posta en escena de situacións clásicas da condición de afeccionado, como os comentarios e desacordos entre apaixonados, o esforzo por facer que un próximo tamén aprecie algo ou, ó revés, por convencer a un non-iniciado, as conversións espectaculares, a xustificación do desgusto (o desgusto do grande afeccionado, pero tamén os "non gustos" de afeccionados correntes, foron estudiados con atención por seren estas definicións á inversa modos moi interesantes da formación dos gustos), a relación coas recomendacións de xente próxima, de críticos ou de revistas e as maneiras de adquirir ou de elixir, de clasificar, de programar o seu propio "consumo", etc.

—Simulación de situacións ficticias, por unha banda cos participantes dun seminario sobre a escoita e, por outra, con grupos de afeccionados xa constituídos (viño) ou aínda por organizar (música), permitindo a comprensión de certos aspectos técnicos da influencia das condicións da degustación sobre o gusto, de facer "traballar", baixo o control da presencia doutros buscadores, os "relatos vitais" dos afeccionados sobre a evolución dos seus gustos, relatos sempre tan "implicados" e normativos que o seu status, na entrevista, é difícil de aclarar (a meta é delimitar as "carreiras" da condición de afeccionado, de chegar a unha descrición dinámica deses momentos e pasaxes obrigatorias, esas configuracións típicas, eses "períodos" e eses formatos dispoñibles dos gustos que son tan cruciais nos relatos de afeccionados como ausentes da súa análise científica).

—Organización de sesións de escoita ou de degustación ó redor dun problema concreto de percepción e de cambio (presentación/test a cegas, influencia do nivel de coñecementos técnicos e da cultura anterior do "producto", etc.), para así medir os trocos que provocan a repetición, o feito de falar en grupo dun producto, a comparación, todo tipo de técnicas que os afeccionados mobilizan sen tregua e de maneira caótica; e poñer os xuízos sobre as pezas, os intérpretes ou os viños á proba da audición ou da degustación por terceiros, dos que así varía, de xeito controlado, o grao de proximidade co afeccionado, grao que modifica considerablemente os réximes de expresión: auditores máis ou menos coñecedores, favorables, etc.

Dedicamos especial atención á invención de experiencias e observacións que permiten dar conta da escoita ou da degustación, dos seus efectos, da súa evolución e do cambio que provoca no degustador e, alomenos na mesma medida, no sociólogo. Este xa non pode contentarse con gravar unhas opinións *ex post*, cando se trata de medir en tempo real os cambios de sensacións e estados, instantáneos e a longo prazo, decote moi afastados do que fóra da situación se presenta como unha estructura estabilizada de xuízos coherentes.

A. H.

A invención do patrimonio cultural e a sociedade do risco

Antonio Ariño Villarroya

No museo Darder de Banyoles deica hai pouco exhibíase nunha urna, como "exemplar" da raza negra, o cadáver momificado dun guerreiro bosquimán, procedente das antigas colonias europeas. En 1991, un médico haitiano residente en Cambrils, Alphonse Arcelin, pediu que fose retirado e presentou unha demanda ó Concello por considerar que danaba a súa honra. Diversos colectivos de defensa dos dereitos humanos e varios gobernos de países africanos, así como a OUA, Nacións Unidas e a Unesco, promoveron protestas e reclamaron tamén a súa retirada.

En 1997, o Concello, acosado polas presións, decidiu reestructurar a Sala de l'Home e retirou o bosquimán ó almacén. Tres anos despois, no ano 2000, asumindo que non se podería exhibir "nunca máis" sen xerar conflicto, as autoridades municipais negociaron co Ministerio de Cultura a súa repatriación a África (Botsuana) para que fose inhumado na súa terra de orixe[1].

Este caso é interesante por múltiples razóns, pero traémolo aquí a conto, ó principio deste artigo, para defender a pertinencia da análise sociolóxica (non meramente antropolóxica) do patrimonio cultural, xa que a súa natureza non só é social e histórica, senón que se trata dun fenómeno radicalmente moderno.

1. "A historia do guerreiro disecado remóntase, ó que parece, ó ano 1830, cando nunha zona próxima á colonia inglesa de Cidade do Cabo, uns naturalistas franceses, os irmáns Verreaux, desenterraron o corpo dun indíxena recén falecido, de uns 30 anos, e decidiron disecalo. A peza foi exhibida en París ata que o naturalista Francesc Darder a adquiriu para integrala na súa colección de historia natural, coa que fundaría o museo de Banyoles" (Gerard Bagué. "El negro de Banyoles ya tiene visado", en *El País*, 1-VII-2000, p. 88).

Un dos trazos distintivos da sociedade moderna, que certamente non foi abordado de forma explícita como tal pola socioloxía, fica no que puidesemos denominar patrimonialización da cultura; é dicir, a xeración dunha sensibilidade e a súa cristalización nun campo de acción social en institucións públicas e cívicas (museos, asociacións), en ordenamentos legais e en corpos de expertos (anticuarios, arqueólogos, historiadores da arte, xestores culturais) que de xeito crecentemente sistemático rastrexan a realidade e a memoria histórica para seleccionar aqueles bens dignos de preservación futura porque expresan os logros dunha colectividade concreta ou da humanidade en xeral. Esta ollada é esencialmente moderna, pero adquire madureza (é dicir, radicalidade e intensidade) na modernidade avanzada, avivada e encirrada, entre outros factores, polas presións homoxeneizadoras da globalización. A vertixe do progreso, que non se somete a máis lóxica que a da pura racionalidade instrumental[2], ameaza con borrar toda pegada do pasado[3]. O patrimonio cultural e o asociacionismo de defensa do mesmo constitúen unha agarradoira fronte ó perigo de naufraxio na amnesia histórica.

O desenvolvemento destas ideas preséntase aquí mediante unha argumentación teórica que aborda a xénese e significado do patrimonio cultural como un fenómeno da modernidade[4]: presenta a ruptura que o patrimonio cultural comporta respecto á concepción iusprivatista do patrimonio e o significado da citada ruptura; e defende a tese de que o patrimonio cultural supón unha forma de modernización e superación da tradición, en canto implica reflexividade e conciencia do risco.

1. O NACEMENTO DO PATRIMONIO

A conservación do patrimonio cultural, como afirma José Luis García, "non ten nada que ver con outro fenómeno máis universal que é a tendencia dos seres humanos a conservar as súas propias formas de vida"[5]. É, por contra, unha práctica histórica filla da modernidade. Para que apareza e se consolide esta nova forma de ver os obxectos e as prácti-

2. Cando a picaraña de derrubo pon os seus dentes sobre un edificio, sobre un barrio, non pensa nos modos de vida que arrasa, nas xentes que expulsa do seu hábitat, senón nos beneficios que xera a especulación do solo. O progreso, a racionalidade do tráfico, a rexeneración do tecido urbano, serven de lexitimación.

3. Gross, D. *The Past in Ruins.* The University of Massachussets Press, Amherts, 1992.

4. Desenvolvín unha investigación empírica seguindo este presuposto, centrada no asociacionismo de defensa do patrimonio cultural da Comunidade Valenciana. O estudio tiña por título *Asociacionismo y patrimonio cultural en la Comunidad Valenciana.* Foi realizado coa colaboración de Ruth Burdiel Bueno e Mª. José Gómez Cantos, en 1999, por encargo da Consellería de Cultura da Generalitat Valenciana.

5. García, José L. "De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural", en *Política y Sociedad* 27, enero-abril 1998, p. 17.

cas sociais, requírese distancia histórica: os obxectos ou prácticas deben ser vistos como elementos documentais do pasado. Non se definen como tradicións activas e exemplares para o noso presente; desposúeselles de toda vinculación constituínte da vida ordinaria, o que significa que o patrimonio se entende como un fin en si mesmo: os obxectos que conforman o corpus ou inventario patrimonial fundan a súa razón de ser na deleitación que proporcionan á ollada estética e na racionalidade intrínseca da ollada científica (determinados obxectos acadan valor non tanto pola súa excelsitude senón porque constitúen xeiras que axudan a coñecer un determinado resultado ou pola súa vinculación emotiva coa expresión dunha identidade colectiva).

En *O culto moderno ós monumentos* (escrita en 1902), Alois Riegl, que foi presidente da Comisión Central Imperial e Real de Monumentos Históricos e Artísticos e que debía preparar unha nova lexislación para a reorganización da conservación de monumentos públicos en Austria, interpretaba a conservación, tal como expresa explicitamente o título, como unha forma de culto moderno. "O carácter e significado de monumentos non corresponde a estas obras polo seu destino orixinario, senón que somos nós, suxeitos modernos, os que llo atribuímos"[6]. Desta maneira, xéstase un novo campo de significación, ó que se transfire a sacralidade operante no campo relixioso e a creatividade lexitimadora do campo estético.

En *O pasado é un país estraño,* D. Lowenthal insistiu na diferencia implícita e a distancia inmanente que late na moderna construcción da condición de pasado (*pastness*): "Os soños arcádicos teñen antecedentes antigos, pero sería só despois do século XVIII cando o pasado se convertería nunha alternativa ó presente, atractiva a causa do seu romanticismo. Dado que o cambio revolucionario afastou rapidamente todos os pasados coñecidos, a nostalxia do que se sentía perdido espallouse polas imaxinacións europeas"[7]. Desta maneira, naceu no século XVIII ese país estraño chamado pasado, un pasado que deixaba de ser un manancial instructivo ou exemplar no plano moral, pero que comezaba a ser apreciado como unha herdanza "que daba validez ó presente e o exaltaba" ou como "unha fonte de pracer sensual"[8].

Como mostraron outros autores, o inicio da xestación desta nova ollada e do campo correspondente remóntase ó Renacemento, cando os vestixios antigos deixan de verse como ídolos pagáns, ponse en circulación o concepto de monumento como testemuño do pasado (e non

6. Riegl, A. *El culto moderno a los monumentos.* Visor, Madrid 1999, p. 29 (e. o. 1902).
7. Lowenthal, D. *El pasado es un país extraño.* Akal, Madrid, 1998, p. 29.
8. *Ibidem*, pp. 7, 94.

só como "monumento intencionado"[9]) e aparecen os primeiros indicios dunha normativa proteccionista. No século XVIII desenvólvese a arqueoloxía e esténdese o campo de interese máis alá de Roma e Grecia ó incorporar novos pasados, como o exipcio; tamén se instaura a historia da arte como disciplina especializada (Wackelman e Mengs). Os modernos Estado-nación, que se lexitiman como individuos históricos, atopan na constitución de patrimonios artísticos e monumentais, na creación de museos, etc., un instrumento simbólico eficaz para expresar tanto a súa singularidade como o exercicio do seu dominio (posesividade)[10]. Se se pode dicir que a nación é o deus da modernidade, tamén se pode afirmar que no patrimonio cultural celebra aquela a súa liturxia autorreferente. Os museos sérvenlle de templos e os monumentos e obras artísticas de iconas sagradas.

Pero, como insiste Lowenthal, a verdadeira constitución desta ollada é máis serodia, máis radilcalmente moderna: "Será só no século XIX cando, a partir dunha busca anticuaria, caprichosa e episódica, a conservación pase a converterse nun conxunto de programas nacionais, será só no século XX cando cada país procure asegurar a súa propia herdanza contra o expolio e o deterioro xeral"[11]. E será só na segunda metade do século XX, podemos engadir nós, cando aparezan e se definan os conceptos clave de patrimonio cultural e de ben cultural, que pretenden expresar a complexidade de relacións implicadas nas prácticas patrimoniais.

2. A DEFINICIÓN DO PATRIMONIO CULTURAL

A expresión *patrimonio cultural* aparece por vez primeira no Convenio Cultural Europeo celebrado no seo do Consello de Europa o 19 de decembro de 1954 (ratificado por España en 1957). No seu artigo primeiro fálase da existencia dun "patrimonio cultural común de Euro-

9. Por monumento "no sentido máis antigo e primixenio, enténdese unha obra realizada pola man humana e creada co fin específico de manter fazañas ou destinos individuais (ou un conxunto destes) sempre vivos e presentes na conciencia das xeracións vindeiras" (Riegl, *op. cit.*, p. 23). Para a historia do concepto de monumento *vid.* González-Varas, I. *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas.* Cátedra, Madrid, 1999, p. 27.

10. "Se a nación é o substrato do Estado, o patrimonio cultural é a súa tarefa principal" (Vaquer, M. *Estado y cultura. La función cultural de los poderes públicos en la Constitución española.* Centro de Estudios Ramón Areces, 1998, p. 115).

11. Lowenthal, D. *Op. cit.*, p. 7. "Pode que imaxinemos un pasado exótico que contraste cun presente monótono e infeliz, sen embargo, somos nós os que o fraguamos con ferramentas modernas. O pasado é un país estraño cunhas características que están configuradas de acordo coas predicciónns actuais; a súa rareza está domesticada polá forma na que conservamos os seus vestixios" (Lowenthal, D. *Op. cit.*, p. 8).

pa". Tamén a Unesco recorre a esa noción na súa Convención do Patriminio Cultural e Natural (París, 23 de novembro de 1972). Progresivamente, irá substituíndo e resumindo a variedade das formulacións precedentes de patrimonio histórico, artístico, histórico-artístico, paleontolóxico, etnográfico, etc., que desde inicios de século deran nome e contido ás lexislacións particulares dos Estados-nación[12].

Aínda que nos primeiros textos o patrimonio cultural non se identificaba co que puidesemos denominar testemuños materiais de valores culturais, é dicir, con cultura material (patrimonio moble e inmoble) ou con monumentos, conxuntos e lugares, dez anos máis tarde a Conferencia Mundial sobre Política Cultural, celebrada en México (1982), utiliza a expresión nun sentido máis amplo que inclúe xa o inmaterial: o patrimonio cultural dun país esténdese ás "obras dos seus artistas e arquitectos, dos seus músicos, dos seus escritores, dos seus sabios e tamén ás creacións anónimas xurdidas da alma popular e ó cunxunto de valores que dan sentido á vida; comprende as obras materiais e inmateriais que manifestan a creatividade dese pobo, linguas, ritos, crenzas, lugares e monumentos históricos, literatura, obras de arte, arquivos e bibliotecas"[13]. Neste sentido, pódese dicir que o adxectivo cultural se incorpora para designar un cambio cualitativo no proceso de patrimonialización, que supón modificar o concepto de patrimonio tanto en extensión como en intensión, é dicir, tanto no campo de obxectos que abrangue como no das propiedades que o definen.

Para comprender mellor este proceso, este cambio cualitativo, necesitamos clarexar con qué significado se manexa aquí o termo patrimonio, qué queremos dicir exactamente cando predicamos dun obxecto ou dunha actividade o seu carácter patrimonial, e qué aporta o cualificativo "cultural" respecto ás cualificacións precedentes.

12. Para o caso da lexislación española hai tres normas fundamentais, ademais da Constitución de 1978 (art. 3.3 e 46):

Decreto-lei de 1926: O conxunto de bens mobles e inmobles dignos de ser conservados para a nación por razóns de arte e cultura. Fálase do carácter típico de poboacións e cidades.

Lei de 1933: Inmobles e obxectos mobles de interese artístico, arqueolóxico, paleontolóxico ou histórico que haxa en España, de antigüidade non menor de un século.

Lei de 1985: Integran o Patrimonio Histórico Español os inmobles e obxectos mobles de interese artístico, histórico, paleontolóxico, arqueolóxico, etnográfico, científico ou técnico. Tamén forman parte do mesmo, o patrimonio documental e bibliográfico, os xacementos e zonas arqueolóxicas, así como os lugares naturais, xardíns e parques que teñan valor artístico e antropolóxico.

13. En Vaquer, M. *Op. cit.*, p. 254.

2.1. *A especificidade do patrimonio cultural*

Literalmente, entre os romanos, significaba todo o que procedía do *pater familias*. De aí que o primeiro significado que adoita aparecer nos diccionarios sexa o de "facenda que unha persoa herdou dos seus ascendentes". Pero, axiña pasou a designar, de xeito máis restrictivo, calquera conxunto de bens dotado de valor económico. Na linguaxe técnico-xurídica, denomínase con el o conxunto de bens economicamente valorables agrupados pola súa común pertenza a un suxeito ou afectos a un fin. A lei trata este conxunto como unha unidade abstracta ou ideal (unha *universitas iuris* clara e distinta), da que tamén forman parte as obrigas do titular[14].

Mais, aínda que o termo patrimonio se desenvolveu tecnicamente no dereito privado e administrativo vencellado ó dereito de propiedade privada absoluta e inviolable, cando falamos de patrimonio histórico-artístico ou de patrimonio cultural, transplantámolo a outro campo e utilizámolo para denominar metaforicamente un conxunto específico de bens (os bens culturais) que conforman o acervo[15] da sociedade.

Esta transición prodúcese paseniñamente coa configuración dos Estados modernos e a diferenciación progresiva das políticas culturais. Na creación por Colbert, en 1664, dunha Surintendance Générale des Bâtiments du Roi, que se ten por un dos primeiros precedentes da Administración pública cultural, aínda o patrimonio acumulado polo mecenado real se consideraba como privativo seu. Sen embargo, o dereito moderno establecerá o carácter público dos bens culturais con independencia da súa titularidade. Así, nos conceptos de patrimonio artístico, patrimonio histórico-artístico, patrimonio etnolóxico e, posteriormente, no máis globalizante de patrimonio cultural, permanecen as ideas de *herdanza*, de herdanza *valiosa* e de herdanza valiosa *posuída*, pero prodúcese unha innovación determinante en canto que esta herdanza é pública (con independencia de quén sexa o propietario do ben), é incluínte (con independencia de quén sexa o suxeito activador do recoñecemento do seu valor patrimonial[16]) e está destinada á preservación para o futuro. Mesmo alí onde os bens culturais son propiedade particular dunha persoa natural ou xurídica (unha catedral, un castelo, unha mansión,

14. Esta unidade faise patente, por exemplo, no feito de que o debedor debe responder do cumprimento das súas obrigas con todos os seus bens presentes e futuros (Vaquer, M. *Op. cit.*, pp. 237, 239).

15. En sentido figurado, "conxunto de bens morais ou culturais acumulados por tradición ou herdanza".

16. Poden predicarse simultaneamente dun suxeito colectivo individual (unha comunidade local ou a nación estado) ou dun suxeito colectivo xenérico como é a humanidade. A Alhambra de Granada, por exemplo, é patrimonio de Granada, da Comunidade andaluza, do Estado español, da Comunidade Europea e da Humanidade.

unha pintura, etc.), eses titulares están obrigados pola publicidade de destino ou de fruición. Por iso, como sostén Vaquer, o patrimonio cultural non é patrimonio en estricto sentido técnico e semella unha *contradictio in terminis*[17]. Habería que engadir, en todo caso, que se trata dunha contradicción fructífera e benvida, xa que permite aprehender a natureza singular dos bens culturais e ordenar o seu uso social.

2.2. *Os bens culturais*

O concepto de ben cultural, entendido como calquera manifestación ou testemuño significativo da cultura humana[18], introdúcese desde mediados dos anos cincuenta co fin de superar as limitacións que comportaba o seu precedente histórico, o concepto de monumento: este supuña unha identificación con entidades fisicamente discretas e concretas, materiais e tanxibles, separadas e acumulables; concedíase altísimo valor testemuñal ós productos das actividades creativas e un grao menos ós obxectos de tipo utilitario; e moi escaso ou ningún ós productos das clases sociais subalternas[19]. Na medida en que, gracias á antropoloxía e á súa comprensión da cultura como forma de vida, se cobrara conciencia da constitución simbólica de toda sociedade, do carácter global (non fragmentario) da cultura, da relatividade e lexitimidade de todas as prácticas e da complexidade dos procesos culturais, o concepto de monumento era incapaz de aprehender os trazos contextuais, inmateriais e anónimos dos obxectos e actividades dignas de preservación. Non só é patrimonio a igrexa gótica, senón tamén as humildes casiñas apoiadas a unha das súas paredes laterais e o centro histórico onde está situada; non só é patrimonio cultural unha obra de autor, senón as manifestacións populares de artesanía, de ritual ou de fala.

A expresión "ben cultural" aparece por vez primeira no texto da *Convención da Haia para a protección dos bens culturais en caso de conflicto armado* (14 de maio de 1954). Pero a elaboración técnica prodúcese en Italia, coa Comisión Franceschini, que tiña o encargo de reducir a unidade coherente unha lexislación dispersa. Segundo a súa primeira declaración, "pertencen ó patrimonio cultural da nación todos os bens que fagan referencia á historia da civilización". En 1976, Massimo Severo Giannini, que fora membro da citada comisión, publica o artigo "I beni culturali". Neste texto percíbense os titubeos e imprecisións nos que aínda se movía o esforzo teorizador. Por unha banda, Giannini adopta un concepto restrictivo ó soster que un ben cultural é un teste-

17. Ou un mero *nomen iuris*.

18. González-Varas, I. *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 44.

19. *Ibidem*, p. 43.

muño material con valor de civilización; pero, por outra, defende que a natureza xurídica dos bens culturais se define por dúas notas: a inmaterialidade e a publicidade[20].

No que atinxe ó carácter público, xa a Comisión Franceschini sostivera que "a cualidade de ben cultural ten sempre un valor xurídico en canto que lexitima ós poderes públicos competentes [...] a intervir cantas veces se opoñan problemas á tutela dos mesmos bens[21]. Para Giannini, publicidade significa non tanto que é propiedade do Estado, senón que ten un destino ou fruibilidade públicos.

A propiedade da inmaterialidade supón distinguir entre o soporte no que se plasma o ben e o ben cultural en si mesmo ("O bén ten como soporte unha cousa, pero non se identifica coa cousa"). Esta distinción foise facendo cada vez máis patente a medida que se estendía o campo de obxectos a conservar e protexer, incluíndo artesanías, rituais ou linguas. Na segunda metade dos anos setenta e inicios dos oitenta, a acción de determinadas institucións incluía nos seus repertorios de maneira crecente actividades e elementos procedentes da cultura popular e de carácter inmaterial tan etéreos e inefables como os sons e as imaxes[22]. O Proxecto para a Paisaxe Sonora do Mundo, lémbranos Lowenthal, "gravou un legado de sons a piques de desaparición que inclúe o ruído das vellas caixas rexistradoras, o son de refregar nas táboas de lavar, o de bater manteiga, o da navalla de afeitar que se suaviza, o asubío dunha lámpada de queroseno, o renxer das alforxas, o dos muíños de café manuais, o ruído das leiteiras de latón golpeando sobre vehículos tirados por cabalos, o son metálico de pesadas portas que se pechan e ás que se bota o cerrollo, a das campaíñas de man da escola e o das mexedoras sobre solos de madeira"[23]. Nestes casos, a conservación consiste precisamente nunha rotunda innovación: rexistrar nalgún tipo de soporte magnético ou dixitalizar imaxes das actividades en cuestión.

A definición do ben cultural mediante a inmaterialidade permitiu discriminar a concorrencia nun mesmo soporte de distintos bens e dereitos a protexer: o ben patrimonial en sentido xurídico estricto da cousa material, o dereito moral do autor a coidar o significado da súa obra e o ben cultural propiamente dito[24]. O ordenamento estatal no campo

20. Nestas concepcións influíron notablemente a análise e a lexislación posteriores. Vaquer tómaas como punto de partida para elaborar unha definición propia e precisa: os bens culturais son as manifestacións da creatividade do ser humano ás que a sociedade recoñece un valor intelectual ou estético (Vaquer, M. *Op. cit.*, pp. 243).

21. Vaquer, M. *Op. cit.*, p. 244.

22. Cormack , P. *Heritage in Danger.* Londres, 1978.

23. Lowenthal, D. *Op. cit.*, pp. 74-75.

24. Esta complexidade maniféstase ó considerar o caso da propiedade intelectual. En toda obra artística podemos distinguir un ben patrimonial do creador ou dos seus herdei-

cultural ocúpase exclusivamente da realidade que o concepto de ben cultural designa en tanto que inmaterial e pública.

Dadas as premisas anteriormente expostas, podemos considerar que o patrimonio cultural está formado polo "conxunto de todos os bens culturais, tanto se se exteriorizan en forma de un (cultural material) ou moitos soportes corpóreos (obras literarias, etc.), en forma de actividade (folclore, tradicións e manifestacións etnográficas en xeral) ou en forma difusa, a través de todos eles indistintamente (linguas)", que conforman o acervo dun pobo e son conservados para transmitilos ás xeracións futuras[25].

Agora ben, ¿como se establece o valor cultural de algo?, ¿como se produce o recoñecemento? Os criterios de antigüidade, perda de funcionalidade, escaseza e nobreza, que adoitan aducirse, son insuficientes e inadecuados, como demostrou Prats[26]. Os autores da Lei de Patrimonio Nacional británico, ante o arduo da tarefa, optaron por deixar que "se defina por si mesmo"[27], o que supón recoñecer que, nunha cultura plural, a lexitimidade sempre está sometida a negociación e tirapuxa e que o resultado ou balance é incerto e depende de quén ten capacidade para establecer os valores dominantes. Existen múltiples factores que propician a activación dos referentes patrimoniais (afirmación da identidade colectiva, consumo turístico, racionalidade científica) e múltiples actores para iniciar os procesos de demanda de recoñecemento, inventario e catalogación (institucións públicas especializadas, expertos, asociacionismo, sociedade civil, individuos particulares).

3. A MODERNIZACIÓN DA TRADICIÓN

Á vista da información precedente, é preciso afirmar que o patrimonio é distinto da tradición. Pero nada impide soster que tamén constitúe unha forma de modernización da mesma. Noutro lugar sostiven que a irreversibilidade e a universalidade da modernidade impiden que quede a salvo un lugar resgardado para a tradición como principio de

ros, con independencia do soporte no que se manifeste o ben cultural; un ben moral da personalidade creativa ou do autor e un ben cultural colectivo. Que a obra creativa se somete ó carácter público do ben cultural móstrase na caducidade dos dereitos de propiedade intelectual ou no deber de doazón forzosa de exemplares para o depósito legal. É dicir, que a propiedade intelectual é unha propiedade especial: a) carácter inmaterial do obxecto e b) fruibilidade pública dos bens culturais.

25. O texto entre comiñas procede de Vaquer (*op. cit.*, p. 254). Un par de páxinas despois engade: "O patrimonio cultural está integrado, ós efectos da nosa Constitución, por todas as creacións humanas dotadas de valor cultural, con independencia da súa forma —corpórea ou non, única ou múltiple, homoxénea ou heteroxénea— de manifestación" (*ibidem.*, p. 256).

26. Prats, Ll. *Antropología y patrimonio.* Ariel, Barcelona, 1997.

27. Lowenthal, D. *Op. cit.*, p. 74.

organización e reproducción das prácticas sociais. Neste sentido, pódese dicir que vivimos nunha sociedade postradicional (Giddens) ou destradicionalizada (Beck)[28], a pesar de que nela abonden discursos e propostas de revitalización e de lexitimación na tradición[29]. A. Giddens considera distintas formas de transformación e rexurdimento: o fundamentalismo, que sería unha tentativa de defender a tradición á maneira tradicional nun mundo plural, aberto e reflexivo que pregunta polos motivos da acción; o folclorismo comercializado e consumista, que suporía un baleiramento de contido e unha ficción que corta os lazos e conexións coa experiencia da vida cotiá; o retorno de experiencias existenciais reprimidas nas solidariedades comunais, e os modernos museos viventes, que adquiren o seu significado como exemplares dun pasado xa transcendido e ós que cualifica de reliquias[30]. Nalgunhas áreas da vida, o retroceso da tradición xerou ou foi substituído por adiccións e compulsividade[31]. Giddens conclúe que as tradicións son necesarias para a sociedade: dan continuidade e forma á vida, proporcionan un sentido de sacralidade[32]. Sorprendentemente, pese a que o asunto da tradición foi adquirindo unha crecente presencia nas súas publicacións e pese a teoría sobre a modernidade avanzada e a globalización, a súa elaboración é feble no que se refire á descrición do concepto de tradición[33] e a penas cunha tentativa nas propostas das formas de revitalización e presencia. O patrimonio cultural non é considerado explicitamente en ningún momento.

No punto de partida podemos estar de acordo cos teóricos da destradicionalización, pero é imposible coincidir na liña de chegada. Aínda que

28. Beck, U. *La sociedad del riesgo.* Paidós, Barcelona, 1998. Beck, U.; Giddens, A.; Lash, S. *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno.* Alianza, Madrid, 1997.

29. Sobre este tema, *vid.* Ariño, A. "Como lágrimas en la lluvia. El estatus de la tradición en la modernidad avanzada", en Ramos, R.; García, F. *Globalización, riesgo y reflexividad. Tres temas de la teoría social contemporánea.* CIS, Madrid, 1999, pp. 167-88.

30. Giddens, A. *Consecuencias de la modernidad.* Alianza, Madrid, 1997. *Modernidad e identidad del yo.* Península, Barcelona, 1995. *Más allá de la izquierda y la derecha. El futuro de las políticas radicales.* Cátedra, Madrid, 1996. *Un mundo desbocado. Cómo está modificando la globalización nuestras vidas.* Taurus, Madrid, 2000.

31. "A adicción entra en xogo cando a elección, que debera estar impulsada pola autonomía, é trastornada pola ansiedade. Na tradición, o pasado estructura o presente a través de crenzas e sentimentos colectivos compartidos. O adicto tamén é servo do pasado, pero porque non pode rachar co que ó principio eran hábitos de vida libremente escollidos" (Giddens, A. *Un mundo desbocado...*, op. cit., p. 59).

32. *Ibidem*, pp. 57-62.

33. Por exemplo, sostén que o concepto de tradición é moderno, unha creación da modernidade (*ibidem*, p. 52) e que na Idade Media non había noción xenérica de tradición. Unhas veces semella adoptar o concepto ilustrado que identifica tradición con antimodernidade; outras, en cambio, parece manexar un concepto máis neutro, pero nunca é definido. Pois ben, no xudaísmo precristián e en toda a historia do cristianismo xogou un papel moi importante (*vid.* Ariño, A. *Art. cit.*).

é certo que existen numerosos discursos que apelan á tradición, esta xa non sobrevive nin pode seguir sobrevivindo no noso mundo científico--técnico, democrático e pluralista como conxunto de crenzas ou prácticas con lexitimidade "inmemorial" transmitidas interxeneracionalmente e con capacidade de organizar o presente. Recupéranse os trebellos dunha granxa agrícola, pero ¿quen quere volver ás xornadas interminables de traballo baixo un sol de xustiza? Restáuranse os utensilios do fogar para colocalos nun museo comarcal, pero ¿quen quere conservar o autoritarismo patriarcal, a ética do sufrimento que sacrificaba a autonomía das mulleres ó servicio da casa e as podía condenar a virxindade perpetua? Evócanse, o día da inauguración do típico museo local, os plácidos seráns á sombra do emparrado e o rechouchío dos paxaros cando espertaba o sol á mañá, pero ¿quen bota de menos as omnipresentes frieiras do inverno, as pulmonías e as súas secuelas cando aínda non se coñecía a penicilina, as altas taxas de mortalidade infantil e feminina, as grandes fames e secas? ¿Acaso estes non eran compoñentes intrínsecos da denominada vida tradicional? A tradición non pode sobrevivir en condicións de modernidade avanzada[34], pero pode modernizarse ou metamorfosearse en patrimonio cultural. O mesmo que a transcendencia extramundana da relixión se metamorfoseou como transcendencia inmanente nun espacio social secularizado (véxanse as relixións civís) e do mesmo modo que as políticas da identidade funcionan como subrogados da suposta comunidade orixinaria[35], a tradición pode transmutarse en patrimonio. Este comparte con aquela algunhas dimensións importantes: é herdanza; herdanza valiosa, é dicir, constitúe non o todo do pasado, senón unha selección de elementos dotados de valor cultural, e transmítese interxeneracionalmente. Pois ben, os trazos que diferencian a ambos non son menos importantes: a) o patrimonio está afastado da vida cotiá, sometida a un intenso proceso de individualización; consiste nun tipo de selección moi distinto do que opera na tradición; b) depende dunha conciencia do risco que é intrínseco á propia modernidade; e c) supón, entre outros tipos, a reflexividade técnica.

Nun mundo onde xa non hai unha natureza como realidade exterior, radicalmente distinta da cultura, necesitamos construír o concepto de medio ambiente para relacionármonos co medio físico e definilo; nun mundo de individualización, privatización e globalización, inseguro e precario, "sen fogar", necesitamos inventar as políticas de identidade como refuxio; nun mundo onde xa non pode haber tradición como

34. "Os estándares actuais de comodidade, de vida social, seguridade e decoración teñen que violar a integridade herdada. Mentres que a adaptación pode protexer e mesmo realzar os trazos dalgunhas reliquias, os aparatos e os mobiliarios modernos agachan ou reemprazan a moitos outros" (Lowenthal, D. *Op. cit.*, p. 410).

35. Bauman, Z. *Community. Seeking safety in an insecure world.* Polity Press, 2000.

forma de reproducción sociocultural, necesitamos do patrimonio para relacionármonos co pasado e establecer os alicerces da continuidade social. Eses fósiles culturais que son os entes patrimoniais (sexan obxectos, monumentos, lugares ou actividades) producen sentido de intemporalidade e proxectan cara ó futuro. E do mesmo modo que o concepto de medio ambiente comporta unha conciencia do risco e reflexividade, tamén é portador dela o patrimonio.

4. A NOCIÓN DE RISCO

Foi Ulrich Beck quen nos aprendeu a ver a sociedade moderna como unha sociedade do risco; quen entendeu o risco como incerteza ou perigo fabricado, quen mostrou o seu impacto sobre a conciencia de seguridade e a xénese conseguinte dunha solidariedade defensiva (a comunidade da ansiedade).

Como di Giddens, a noción de risco é inseparable da sociedade industrial e das ideas de probabilidade e incerteza, porque cando falamos de risco referímonos á perigos que se analizan activamente en relación con posibilidades futuras. Mentres os seres humanos interpretaron o seu futuro en termos de designios da providencia divina ou do destino, non había lugar para o risco. Só cando a sociedade tratou de dominar o futuro, de colonizalo calculando beneficios e perdas, se puido falar propiamente de riscos e de seguros. Pero, ademais, a modernidade creou o "risco manufacturado", é dicir, ameazas que son resultado do que se fixo á natureza e á sociedade gracias ó coñecemento científico e á técnica. A conciencia do risco manufacturado (por exemplo, quecemento global, explosión atómica) xera un movemento de defensa, de conservación, unha solidariedade defensiva: isto é en gran medida a ecoloxía. En consecuencia, o risco ten dúas facianas: supón unha aposta e unha aventura pola colonización do futuro, pero comporta a evidencia de perigos dunha magnitude e dunha natureza novas.

Do mesmo modo, o nacemento e desenvolvemento do patrimonio non se poden entender sen a xénese dunha conciencia moderna "civilizatoria" que toma o progreso e o futuro como xustificación constituínte e sen a conciencia do perigo que para o patrimonio comportan as forzas da natureza e o paso do tempo, pero sobre todo o propio progreso e a modernidade. As actividades e prácticas propias da política patrimonial consisten xustamente en defender e conservar. Os procesos relativos á constitución do medio ambiente e do patrimonio na modernidade son tan paralelos que pode chegar a falarse dunha analoxía, se non dunha subsunción dunha polo outro en determinados aspectos. Existe analoxía entre os fins públicos do ambiente natural e do ambiente cultural e entre

as técnicas xurídicas con que se ordenan ambos espacios; na xénese dunha conciencia social de perigo ou de risco e as prácticas de conservación e defensa correlativas. O principal axente deteriorador do medio ambiente tamén o é do patrimonio monumental: a polución atmosférica. A propia extensión do concepto de patrimonio cultural levou a falar da paisaxe como patrimonio cultural[36] ou dos bens ambientais como bens culturais. Recentemente incorporouse o concepto mixto de patrimonio ecolóxico. Nalgúns países, a lexislación inclúe os bens ambientais como unha categoría dos bens culturais. Por parte, o patrimonio inmobiliario obsérvase e trátase cada vez máis desde unha perspectiva ambiental (conxuntos urbanísticos, históricos, ecomuseos). Esta conxunción e subsunción, en certo sentido, é comprensible xa que, como di Prats, os bens naturais non son máis que conxuntos culturalmente seleccionados.

Alois Riegl xa obervou este paralelismo a principios de século e abordouno tanxencialmente, pero con agudeza, nunha nota a rodapé: "Outro trazo característico da vida cultural contemporánea, sobre todo nos pobos xermánicos, que remiten á mesma orixe que o valor de antigüidade, son as tentativas de protexer os animais, así como o sentido paisaxístico en xeral, cun incremento que non só deu lugar xa en ocasións ó coidado e conservación de determinadas plantas e bosques enteiros, senón que mesmo chega a esixir protección legal para os monumentos naturais e con iso a incluír a masas de material inorgánico no ámbito dos individuos que necesitan protección[37].

Mais, o que nos interesa agora é establecer a conexión entre a patrimonialización da cultura e a conciencia de perigo. Mentres que Simmel aínda consideraba as ruínas como unha obra maxestosa e harmónica da natureza[38], en Riegl, e máis especialmente no seu discípulo Dvórak, atopamos xa que o concepto de perigo e a análise relativamente detallada dos perigos que corren os monumentos constitúen a clave do programa de conservación e protección.

Max Dvórak publica o seu *Catecismo para o conservación dos monumentos* en 1916. Nel analiza os tipos de perigos que ameazan os monumentos e distingue fundamentalmente catro: a) destrucción ou alteración de obras de arte antiga por ignorancia ou indolencia; b) danos sobre o patrimonio monumental por cobiza e fraude; c) destrucción por ideas de progreso mal entendidas ou esixencias da idade moderna; d) destrucción de monumentos antigos debido á obsesión por un falso embelecemento[39].

36. Martínez de Pisón, Eduardo, "El paisaje como patrimonio cultural", en *Revista de Occidente* 194-195, xullo-agosto de 1997. Afirma que a paisaxe posúe significados naturais, históricos, funcionais, simbólicos. Fala del como un legado fráxil e desprotexido.

37. Riegl, A. *Op. cit.*, p. 52.

38. Simmel , G. "As ruínas", en *Revista de Occidente* 76, setembro de 1987.

39. González-Varas, I. *Op. cit.*

O patrimonio cultural, ese tesouro acumulado polos pobos e pola humanidade, que proporciona continuidade no tempo, bota raíces no pasado e proxecta cara ó futuro e, xa que logo, dá consistencia a un presente sometido a vertixinoso cambio, está ameazado. É ameazado pola obra destructora da propia natureza ou polo simple paso do tempo, é dicir, pola acción das súas forzas químicas e mecánicas[40]. Pero, sobre todo, corre perigo pola propia lóxica do progreso que baleira de significado e función as pácticas sociais do pasado; pola acción depredadora de intereses particulares de diverso tipo (especulación urbanística, cobiza, expolio, rapina, mercados negros de obras de arte, etc.). A falta de conciencia e de sensibilidade leva a tales perigos ata o límite do sobrepasamento[41]: unha destrucción que frecuentemente non ten volta. Fronte a esta inconsciencia, a acción das minorías expertas ou cívicas consiste en suscitar a conciencia, mobilizar a sensibilidade e provocar solidariedades defensivas que conxuren o perigo. E é aquí onde, unha vez máis, a defensa do medioambiente e a defensa do patrimonio cultural conflúen. Asociacións, plataformas, movementos veciñais, expertos, danse a man para definir como patrimonio cultural e natural determinados espacios e rescatalos para o futuro gracias á súa protección legal.

5. PATRIMONIO E REFLEXIVIDADE

O concepto de patrimonio e a patrimonialización da cultura expresan e son resultado da reflexividade moderna de múltiples maneiras. Vimos que só pode haber conservación se hai conciencia do perigo. Debemos engadir que esta conciencia é ó mesmo tempo unha forma de reflexión desde a que se contempla o propio progreso. Como di H. Velasco, "la conservación é un modelo de reflexión desde o que contemplar o progreso, as transformacións ou desde o que amosar a identificación a través do tempo da sociedade mesma diferenciada ou da humanidade en xeral"[42]. Mediante a constitución de patrimonios histórico-artísticos ou culturais as nacións modernas lexitiman a súa identidade ó presentarse como individuos históricos e colectivos que están en continuidade coas xeracións pasadas e séntense responsables cara ás xeracións futuras. O patrimonio cultural non só é un legado dos pais senón un préstamo dos fillos, que hai que devolver acrecentado. Produce autoconciencia histórica, sentido teleolóxico da historia (lembremos que isto é o que atribuía Giddens á tradición) e sentido da responsabilidade.

40. Riegl, A. *Op. cit.*, p. 50.

41. *Overshoot*, sobrepasamento, é un concepto posto en circulación polo informe *Máis alá dos límites do crecemento*, de Meadows *et al.*, para explicar a crise medioambiental do planeta.

42. Velasco, H. *La cultura como patrimonio y como práctica.* Pendente de publicación.

En terceiro lugar, a definición de qué é patrimonio cultural é sempre resultado dun proceso de negociación. Non hai unha definición terminante. Depende do grao de lexitimidade e plausibilidade de que gocen as distintas definicións da realidade. No caso que citamos ó principio do bosquimán disecado de Banyoles, considerouse patrimonio mentres imperou un concepto de civilización e de ciencia posto en circulación pola práctica do colonialismo, pero nun contexto de crecente globalización e de énfase no respecto á diversidade cultural, de relativismo científico, interpretouse como unha obscena provocación racista e perdeu lexitimidade como patrimonio. Imaxinemos qué podería acontecer se alguén reclamase non xa a restitución das momias exipcias ó seu país de orixe, senón a súa inhumación. Todo dependería do grao de apoio que tal demanda obtivese dun movemento social. Durante a Revolución francesa dictáronse numerosas normas de defensa, protección e conservación dos monumentos nacionais, pero foron destruídos sistematicamente todos os signos de oprobio feudal e do escurantismo eclesiástico. Eses castelos, esas igrexas, ¿eran ou non patrimonio colectivo? Durante a Guerra Civil en España queimáronse imaxes e templos. ¿Eran ou non patrimonio cultural? Durante a caída do muro de Berlín e o derrubo dos réximes comunistas puidemos ver cómo se destruían numerosas estatuas e signos do comunismo, pero tamén cómo algúns museos recollían ou mercaban restos do muro.

En cuarto lugar, a maioría das accións de protección e conservación do patrimonio supoñen a participación de expertos e o manexo de coñecemento experto. Son eles os que investigan, exhuman, catalogan, certifican. No inicio de calquera expediente de catalogación dun monumento ou actividade como ben cultural e patrimonio cultural hai sempre un proceso de certificación baseado no coñecemento aportado por arqueólogos, historiadores da arte, etnólogos, antropólogos, restauradores e conservadores ou anticuarios.

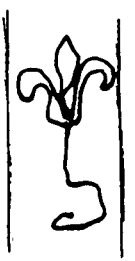
Dixemos que o patrimonio é sempre unha selección, comporta a asignación de valor (autenticidade, interese, orixinalidade, singularidade, excelencia, etc.) a algo. Aínda que as fontes do valor son múltiples (o Estado-nación, os profesionais, o mercado, as organizacións cívicas ou, incluso, grupos de particulares), no proceso de lexitimación e recoñecemento sempre interveñen expertos dotados de acreditación científica. Estamos, pois, ante o que E. Lamo de Espinosa denominou reflexividade técnica[43], na que a orixe dos coñecementos procede do científico social, xéranse unhas técnicas para a intervención e aparecen técnicos e burócratas (inspectores, restauradores, conservadores) que aplican eses coñecementos.

43. Lamo de Espinosa, E. "La interacción reflexiva", en Lamo de Espinosa, E.; Rodríguez Ibáñez, J. E. *Problemas de teoría social contemporánea.* CIS, Madrid, 1993.

Pero tamén se produce unha reflexividade mediata, en tanto que os coñecementos xerados polos científicos sociais se difunden, son asumidos polos actores e aplicados directamente nas loitas sociais. As numerosas asociacións que xurdiron nos últimos anos dedicadas á defensa do patrimonio, así como as plataformas (integración transversal de asociacións e redes sociais para a defensa conxuntural dun ben) son un claro testemuño da importancia crecente que adquire esta reflexividade mediata. Nos seus manifestos e documentos apélase constantemente ó saber dos expertos, ás certificacións e ordenamentos legais, ás catalogacións e rexistros, mais, ó mesmo tempo, convértense eles mesmos en executores deses coñecementos.

En resumo, nunha sociedade plural, qué é ou qué non é patrimonio cultural depende da existencia de suxeitos sociais de diverso tipo que o defendan, da posición que ocupen na estructura social e da súa capacidade para mobilizar a outros. En calquera caso, a patrimonialización da cultura non semella significar a fin da iconoclastia.

A. A. V.



As políticas culturais na España actual. Acerca dalgúns retos e dilemas político-culturais do Estado autonómico

Xan Bouzada Fernández

AS POLÍTICAS CULTURAIS NA ETAPA DEMOCRÁTICA

No ano 1975, cando se producía a morte de Francisco Franco, a sociedade española experimentara un profundo cambio social, económico e cultural que a convertía nunha sociedade complexa que rexeitaba de plano o simplismo autocrático e dictatorial do sistema declinante. A desaparición do Xeneral vai coincidir cunha transformación do modelo de goberno e coa chegada da democracia a través dunha transición política consensuada e pactada entre os actores políticos e sociais máis activos e influentes da sociedade española.

O primeiro ministerio de cultura español vai aparecer no ano 1977 como un símbolo da nova España que pactaba neses momentos a súa primeira constitución democrática. A súa aparición era todo un signo de que se daba por rematado un longo período escurantista durante o cal a relación entre política e cultura nacía tanto do medo como do afán de instrumentalización da primeira respecto da segunda. Nesas circunstancias non resulta estraño que o papel dos políticos da transición se centrase en lograr a reconversión daquelas estructuras, como o propagandístico Ministerio de Información e Turismo, os medios de comunicación do Estado ou os organismos e servicios fortemente ideoloxizados dependentes do "Movemento" que en virtude da súa orixe constituían unha lousa pesada e pouco funcional para facilitar a normalización da nacente democracia[1].

Este é o motivo polo que durante a transición non se aforrarán esforzos tanto para lavar a cara e resolver a situación das estructuras herdadas

1. Fernández Prado, E. *La política cultural*. Trea, Xixón, 1992

como para facilitar o achegamento ás novas elites sociais e intelectuais que foran tomando posicións durante o tardofranquismo. Os esforzos vanse dirixir a privatizar os medios de comunicación do Estado, a atopar novos destinos ós antigos funcionarios dos órganos do Movemento ou a darlle unha saída ós antigos equipamentos e servicios herdados. Nestas difíciles tarefas de facilitar a transición substituíndo os vellos criterios autoritarios e as estructuras fortemente xerarquizadas por outros modos máis afíns coa nova etapa, empregáronse a fondo no seu papel de ministros de cultura políticos da UCD tales como Pío Cabanillas ou Bartolomé Clavero Arévalo, que souberon facer gala de particular prudencia e moderación no respecto dos dereitos adquiridos polos antigos funcionarios franquistas.

Sen lugar a dúbidas o balance deste período evidencia a vontade defensiva de renunciar ó deseño dunha política cultural propiamente dita, resultando unha etapa azarosa e irregular, aínda que tamén é certo que este momento vai constituír unha base imprescindible para todo o que se vai realizar posteriormente. En xeral as políticas postas en marcha durante os cinco ministerios de cultura da UCD (Unión de Centro Democrático, gobernante en España entre 1977 e 1982) evidenciarán unha escasa eficacia así como un nivel de articulación precario na aplicación daquelas medidas que se pretendeu levar a cabo, como sucedeu coa protección do patrimonio histórico-artístico ou coa política de bibliotecas, e que foron promovidas carecendo do necesario desenvolvemento complementario dun marco lexislativo, técnico e financeiro preciso. Aínda que se algún evento resulta pertinente para definir este primeiro momento este é, sen dúbida, o da redacción e aprobación da Constitución española que ía significar a implantación dun novo espírito nas relacións entre a vida cultural e o Estado no noso país. Unha das novidades importantes introducidas pola nova constitución é a do recoñecemento do feito cultural con independencia do educativo. Nela recóllense a obrigatoriedade para os poderes públicos de facilitarlle o acceso e a participación ós cidadáns na vida cultural, outorgando ós poderes públicos a responsabilidade de promover e tutelar o acceso á cultura. Non embargante, onde o articulado resultou máis confuso, en virtude da súa vontade de reflectir unha solución consensuada coas periferias culturais da nación en aras de facer efectivo o recoñecemento do pluralismo cultural e lingüístico, foi no referente ó reparto de competencias entre o Estado central e os gobernos autónomos.

O Ministerio de Cultura existiu en España durante dezanove anos divisibles en dúas etapas diferentes, 1977-1982 e 1982-1996. En cada unha destas etapas o ministerio estivo baixo a responsabilidade sucesiva de cinco ministros de UCD e catro do PSOE (Partido Socialista Obrero Español). Á súa vez, e dentro do segundo período, poden establecerse dous momentos distintos. Durante a década dos oitenta o ministerio en mans

do PSOE evidenciará inicialmente unha forte e decidida actividade que en virtude dos progresivos recortes orzamentarios experimentados tenderá a facerse máis continuísta e rutineira a partir de finais da década.

Co acceso do PSOE ó poder, o primeiro goberno socialista vai encargar a Javier Solana, un político con peso e prestixio dentro do partido, a responsabilidade do Ministerio de Cultura. Sen dúbida con esta decisión o novo goberno pon de manifesto a súa vontade de utilizar a cultura como soporte dunha nova imaxe política actuando nesta decisión en sintonía coa experiencia francesa promovida por F. Mitterrand e J. Lang, a cal tamén aquí habería de provocar un contundente e progresivo incremento dos investimentos en cultura.

Cando accederon ó ministerio, os novos responsables socialistas, baixo a dirección de Javier Solana, de seguida se decataron das dificultades da situación; no seu diagnóstico detectaron diversos problemas e carencias tales como a situación de risco de perda e deterioro na que se atopaba o patrimonio histórico-artístico, as carencias de equipamentos actualizados para as novas demandas, a situación crítica na que se atopaba a industria cultural ou outras tales como a carencia de fontes de información fiables e contrastadas acerca do sector da cultura. Por todo isto, a partir do primeiro equipo comezará a deseñarse unha política cultural que partindo da situación existente buscará na experiencia francesa unha fonte de suxestións privilexiada. A partir dese momento levaranse a cabo estudios, transformaranse organismos, procurando en todo momento actuar con base nunha filosofía que se declarará non intervencionista e respectuosa coa capacidade de iniciativa da sociedade civil. En base a uns presupostos expansivos abordarase un plan plurianual para a construcción e rehabilitación de equipamentos culturais. Todo este pulo reformista irá acompañado dunha clara vontade desburocratizadora que se resolverá nun balance claramente positivo: se no ano 1983 o 76 por cento do persoal se dedicaba a funcións burocráticas e só o 24 por cento á atención de servicios, no ano 1986, e trala posta en práctica de diversas iniciativas e reformas, a situación vaise inverter coa reducción ó 35 por cento das persoas ocupadas nas actividades burocráticas, fronte a un 65 por cento encargado dos servicios culturais[2]. Entre 1982 e 1986 o Ministerio de Cultura tivo como eixes privilexiados da súa xestión os ámbitos da música, o teatro e a cinematografía que incluía axudas xerais á producción así como outras específicas á calidade ou ós grandes custos. Tamén nesa etapa, ademais dunha activa política de promoción equipamental, vanse poñer en marcha organismos como a Xove Orquestra Nacional de España en 1983, o Centro para a Difusión da Músi-

2. Bovillo, J. F. "Cultura y poderes públicos: el Ministerio de Cultura", relatorio presentado en "Interacció 1998", Barcelona.

ca Contemporánea en 1983 e 1985, o Centro Nacional de Novas Tendencias Escénicas en 1983 ou a Compañía Nacional de Teatro en 1985. Foron de gran transcendencia así mesmo durante estes anos iniciativas tales como a política de apoio ó libro ou as Leis do Patrimonio Histórico Español ou a Lei da Propiedade Intelectual. Nese período produciuse unha auténtica eclosión na organización de actividades e na promoción de espectáculos e grandes acontecementos que se vían multiplicados coa participación de novos actores como as comunidades autónomas ou as cidades, provocándose unha nova situación viva e dinámica nese terreo. Temos que engadir aquí que este momento vai resultar fundamental para o asentamento das políticas culturais das novas comunidades autónomas que pasarán a ser recoñecidas en virtude da aprobación da Constitución. Nese aspecto a descentralización derivada dese proceso provocará un certo reparto de competencias entre o Estado e as comunidades que tenderá a reservarlle ó Estado a competencia de xestionar os grandes equipamentos tales como a Biblioteca Nacional, o Museo do Prado ou o Museo de Indias de Sevilla.

A última das etapas do ministerio que durará ata a chegada do triunfo do dereitista Partido Popular estenderase desde 1986 ata 1996. Nun primeiro momento o ministro responsable será Jorge Semprún, quen fará gala dos seus intereses cinematográficos intentando reformular a política existente que fora instaurada no período precedente con Pilar Miró á fronte da Dirección Xeral, así mesmo, durante esta etapa o Museo Nacional de Arte Contemporánea convértese en Centro de Arte Reina Sofía e lógrase a creación do Museo Thyssen-Bornemisza. Neste primeiro momento promoverase tamén un Plan para o Fomento da Industria e o Comercio do Libro que resultará fráxil malia a transcendencia socioeconómica do sector en España, habida conta do amplo mercado que Latinoamérica representa para o libro en castelán. As iniciativas postas en marcha incluíron tamén a realización de varios estudios tales como o Mapa de Infraestructuras ou A Cultura en Cifras, así como o esforzo pola creación de redes culturais, a cooperación con Iberoamérica, a formación de xestores ou o fomento do turismo cultural. En conxunto ese período que se pode definir basicamente pola vontade de execución e consolidación dos planes iniciados vaise ver afectado por diversos factores: o primeiro deles, a diminución das competencias a causa das transferencias ás Comunidades Autónomas, as restricciónns orzamentarias ou a perda da maioría absoluta que obrigaría ó partido socialista a unha maior flexibilidade no trato cos partidos nacionalistas periféricos. De todos xeitos pode afirmarse que nesta etapa o ministerio mantivo un alto nivel de cumprimento dos seus presupostos, incrementándose dotacións nalgúns sectores e iniciándose un plan de investimentos a longo prazo mediante convenios coas Comunidades Autónomas.

SITUACIÓN ACTUAL DA ADMINISTRACIÓN CULTURAL ESPAÑOLA

As competencias da Administración Cultural Española, que desde o acceso ó poder en 1996 do Partido Popular están na súa maior parte baixo a responsabilidade do actual Ministerio de Educación e Cultura, teñen a súa orixe nunha profunda remodelación do departamento levada a cabo no ano 1985 logo de rematar o proceso de transferencia de competencias ás Comunidades Autónomas. Entre estas competencias están a xestión de diversos organismos como a Biblioteca Nacional, varios arquivos históricos e unha vintena de museos de carácter suprarrexional, a regulamentación dalgúns aspectos estratéxicos das industrias culturais e a cooperación coas Comunidades Autónomas para a protección do patrimonio histórico. Ademais destas funcións o Ministerio colabora coas administracións autonómicas e os concellos na creación dunha rede de infraestructuras, administra institucións e servicios como o Centro Dramático Nacional, as grandes orquestras nacionais ou as compañías artísticas, desenvolve programas de promoción artística e cultural e é, así mesmo, responsable de todo o concernente ás relacións culturais internacionais.

Respecto do fomento da creación artística pode afirmarse que esta se beneficiou do apoio do Estado e do das administracións locais e autonómicas asemade. O Estado veu xogando un importante papel como inversor público coa adquisición de obra dos artistas españois investindo tamén, a través do Ministerio, na producción artística de proxectos musicais, teatrais e de danza ou subvencionando as producción cinematográficas.

En conxunto poderiamos afirmar que en España durante os últimos anos pode establecerse un paradoxal balance ó resultar constatable o feito de que se deu unha participación na demanda de políticas e iniciativas culturais que en todo momento superou a capacidade dos cidadáns e consumidores para participar e gozar dos servicios e bens conquistados. É moi probable que este desaxuste non resulte independente de factores tales como o feito de que a cultura, ata o momento e para grandes masas de poboación, fose basicamente un fenómeno máis identitario, festivo e sociocultural que un ritual para o gozo individualizado das grandes obras do espírito. Igualmente a excesiva proximidade entre política e cultura provocou que frecuentemente a poboación demandase liberdades culturais onde desexaba liberdades políticas e que o responsable político ofrecese con celeridade, e non sempre de xeito rigoroso, o engado sociocultural onde cumprían liberdades cívicas e un maior recoñecemento da sociedade civil.

Este tipo de vicios e limitacións estructurais das políticas culturais en España provocou ó longo dos últimos anos problemas e desaxustes diversos que deron lugar a que os mapas de distribución dos equipamentos culturais resulten arbitrarios e discriminantes dabondo ou que un

país coa potencia editorial do noso vexa incumpridos nalgúns casos a ratio de dotación de bibliotecas públicas que esixen alomenos a implantación dunha en poboacións de máis de dous mil habitantes, ou que o apoio ás producciónns teatrais non provocase como no caso da cinematografía un efecto sostido favorecedor dos productos de calidade.

Desde o momento de auxe das políticas culturais que representou o primeiro goberno socialista, produciuse un aumento desmedido da presencia do Estado nese ámbito que respondía máis ben a criterios conxunturais vinculados a un tradicional distanciamento da dereita respecto da cultura que trataba de ser compensado agora polos novos actores socialdemócratas. No seu apoio, diversas declaracións políticas de principio como "as débedas coa cultura", ou "as obrigas morais cara ás grandes figuras da vida cultural", procuraban cubrir un baleiro no que abundaban as consideracións políticas voluntaristas e escaseaban os criterios técnicos rigorosos. En conxunto, a situación debuxada evidenciaba carencias importantes tanto a nivel da organización da formación artística como na xénese de mediacións entre os grandes creadores e os seus públicos, ou no relativo á eficacia dos mecanismos de protección dos creadores regulados desde a administración[3]. Todos estes problemas se ían evidenciando nunhas circunstancias nas cales dous determinantes superiores tendían a marcar de cerca o proceso: as crecentes restriccións orzamentarias dirixidas a controlar o déficit público e as dificultades do obxectivo de coordinar, ou alomenos compatibilizar, os diferentes niveis da administración local, autonómica e estatal.

A POLÍTICA CULTURAL AUTONÓMICA

Quizais o proceso máis relevante e orixinal experimentado polas políticas culturais na España democrática sexa o da creación de dezasete comunidades autónomas dotadas dun forte protagonismo a nivel político-cultural. Un protagonismo que aparece multiplicado no caso das tres comunidades históricas: Cataluña, País Vasco e Galicia, que posúen maiores competencias pola súa condición constitucional de "nacionalidades", dotadas dunha lingua e cultura específicas.

Este proceso viuse acompañado por un intenso fluxo descentralizador. Esta tendencia estaba fortemente condicionada tanto polas esixencias políticas dos seus cidadáns[4] como pola necesidade político-cultural dos gobernos autónomos de dispoñer duns soportes identitarios sóli-

3. Rodríguez Morató, A. *Los compositores españoles. Un análisis sociológico*. CIS, Madrid, 1996.

4. Delgado, E. "Los contenidos sociales de la cultura", en *Referencias* 5, Barcelona.

dos. De todos xeitos, quizais se poida afirmar que as Comunidades Autónomas desempeñaron un papel en ocasións complementario ó privilexiar o ámbito sociocultural fronte a unhas políticas culturais estatais ocupadas en preservar a súa competencia nas áreas máis nobres da alta cultura. Pretensión esta que non obstante non carecerá de lóxicas resistencias periféricas na medida en que as administracións autonómicas van ir estendendo tamén as súas esixencias e demandas de modo paulatino cara a ese terreo. En todo caso, tanto as iniciativas socioculturais como as competencias asumidas polas Comunidades Autónomas a nivel da promoción artística e creativa en virtude dos seus fortes compoñentes simbólicos van ser canalizadas, naqueles casos en que isto é posible, cara ó servicio da promoción de proxectos sensibles ós trazos diferenciais e específicos destes territorios. No caso concreto do fomento da creación artística, esta beneficiouse do proceso descentralizador das responsabilidades culturais en España aínda que sen deixar de contar nunca cunha implicación moi forte no sector por parte do goberno do Estado. En calquera caso esta situación non implica que as súas competencias non deixen de ser concorrentes entre as distintas administracións, senón simplemente que o Estado central é quen asume o protagonismo neste sector. Sen dúbida durante os últimos anos, e en virtude do papel político xogado polos nacionalistas vascos e cataláns ó favoreceren a gobernabilidade do Estado, a tendencia foi cara a un progresivo diálogo entre os entes autonómicos e o goberno central en aras de construír un consenso que en moitos casos se fundamentou no principio de subsidiaridade e na práctica da consulta mutua.

Certamente o alcance competencial das Comunidades Autónomas viña orientado polas formulacións reivindicativas de carácter político e cultural que agromaran durante os últimos anos do franquismo e que resultaron particularmente intensas naqueles territorios dotados dunha lingua e cultura propias. Debido a isto estas demandas convertéronse en plena democracia en esixencias investidas dunha forte compoñente política que o Estado democrático non podía ignorar. En virtude disto recoñecéronse como dereitos aspectos tales como o exercicio da expresión cultural en todos os idiomas existentes en España, o exercicio dos dereitos culturais colectivos no uso de códigos e símbolos propios dun grupo cultural así como a facilitación por parte das institucións democráticas das destrezas e coñecementos necesarios para o cumprimento deste tipo de dereitos. Hai que dicir que dunha lectura radical destes dereitos vai derivar tamén unha reivindicación que ata a actualidade non se viu satisfeita consistente en esixir a transferencia total das competencias culturais do Estado cara a aquelas comunidades autónomas consideradas "nacionalidades históricas".

No momento en que as Comunidades Autónomas inician a súa andadura vaise consolidar unha inflexión de políticas culturais que se definirá por unha clara sensibilidade cara ó territorio comunitario e local. Certamente esta sensibilidade non estivera totalmente ausente ata daquela nas prácticas públicas da acción cultural, proba disto serían as Deputacións provinciais, un organismo da administración pública española que exerceu un papel de coordinación e de prestación de recursos financeiros e servicios ós municipios de cada provincia. Así mesmo as Caixas de Aforros (entidades de economía social de carácter parapúblico estendidas por todo o territorio español) ó estaren dotadas dunha ampla marxe de manobra financeira levaran a cabo tamén un importante traballo de acción cultural e social habitualmente de alcance municipal. A novidade agora non é tanto o obxecto local sobre o que se inspiren e proxecten as accións culturais como a decisión, amplitude e intensidade do novo compromiso institucional. A partir dos primeiros momentos da democracia e entre os anos 1979 e 1986 vaise producir o maior traspaso de competencias en materia de cultura entre o Estado e as distintas Comunidades Autónomas. De igual xeito será neste mesmo período cando se produza unha progresiva asunción efectiva das competencias culturais por parte das Autonomías que ía estar liderada por aquelas que contasen un maior nivel de definición lingüística, cultural e política. Probablemente o feito de que tamén en 1982 o Partido Socialista, por primeira vez no poder trala recobrada democracia, decida converter o ámbito cultural en eixe protagónico da súa política vai provocar que durante algúns anos a situación estea marcada pola descoordinación de iniciativas, a duplicación de programas ou o abandono respectivo dalgúns sectores por parte duns e outros. As dificultades e os conflictos van resultar inexorables cando as comunidades defenden a exclusividade competencial no seu territorio e o Ministerio non renuncia a establecer unha política para todo o Estado desde a capital.

En prol de establecer unha lóxica no reparto competencial os artigos 147 e 148 da Constitución determinan unha distribución xenérica das responsabilidades que debe ser concretada en cada un dos estatutos específicos. En principio os sectores culturais cunha maior tradición de intervención dos poderes públicos son atribuídos ás comunidades autónomas (Patrimonio monumental, promoción da lingua e cultura propia, artesanía, museos, bibliotecas, conservatorios de música...), agás aqueles museos, bibliotecas ou arquivos de alcance e titularidade estatal que quedan en mans do Estado. Outra das vías competenciais abertas que se evidenciou dunha gran transcendencia para as Comunidades Autónomas foi a de dispoñer da potestade de crear medios de comunicación propios, o que permitiu a posta en marcha de compañías de radiotelevisión autonómicas estratéxicas para a promoción das súas

linguas e culturas. O Estado pola súa parte asume competencias tales como a defensa do patrimonio histórico-artístico, a promoción de infraestructuras, a lexislación sobre a propiedade intelectual ou a normativa de funcionamento dos medios de comunicación. En xeral pode afirmarse que fóra destas funcións específicas, os restantes ámbitos poden ser atendidos por dous niveis de administración en réxime de concorrencia. Como resposta ós conflictos competenciais acontecidos no sector cultural, a arbitraxe do Tribunal Constitucional español resolveu de maneira salomónica que a competencia cultural debía ser compartida polo Estado e a Comunidade Autónoma, ou mesmo por outro tipo de comunidades, considerando o feito de que a cultura como actividade humana carece duns límites ríxidos e definidos.

Debemos lembrar aquí que a tensión e a conflictividade entre as comunidades históricas e o Estado no tocante ó alcance respectivo das competencias culturais é un problema que está aínda lonxe de verse resolto. Se xa no ano 1982 e trala transferencia da maior parte das competencias por parte do Estado cara ás Comunidades Autónomas, os gobernantes nacionalistas do País Vasco e de Cataluña se amosaron en prol da eliminación do Ministerio de Cultura español, esta demanda de exclusividade por parte das nacionalidades históricas acaba de estudiarse de novo no marco dunha reunión de traballo de Galeuzca, formado polos tres principais partidos nacionalistas de Cataluña, País Vasco e Galicia, na cal se reivindicaba de novo a súa desaparición[5]. Foi diferente a postura da dereita española representada polo Partido Popular que desde unha posición liberal contraria a intervir no ámbito da cultura optou por unha decisión intermedia, feita efectiva coa súa chegada ó goberno en 1996, consistente en eliminar o Ministerio de Cultura para unilo ó de Educación baixo unha única denominación de Ministerio de Educación e Cultura. Se se contempla a situación que presentan no seu conxunto as políticas culturais das dezasete Comunidades Autónomas existentes en España podemos constatar cómo a maioría delas dispoñen de consellerías que están vinculadas a outras áreas de actividade distintas da cultural, as máis das veces o seu vínculo establécese con Educación, Xuventude, Deportes, Benestar Social ou Turismo. A nivel de eficiencia no desenvolvemento das súas competencias os factores que explican os maiores ou menores niveis de implicación do Goberno Autónomo no sector relaciónanse co grao de definición cultural e lingüístico da comunidade, co tipo de territorio ou mesmo coas características dos partidos gobernantes que resultarán máis ou menos activos canto máis ou menos dependan dun voto vinculado á realidade sociopolítica local.

5. *El País*, 12-II-1999.

En xeral, en todas elas prevaleceu nos primeiros momentos un estilo de traballo marcado pola improvisación e pouco respectuoso co rigor da análise e a planificación das iniciativas. O político en xeral prevaleceu sobre o técnico e sociolóxico. En todo caso, debe recoñecerse que en todas elas se levou a cabo un labor importante no campo da recuperación do patrimonio histórico, así como na creación de redes de infraestructuras culturais. En moitos casos o feito de que a asunción dunha nova responsabilidade en cultura fose entronizada polo organismo autonómico provocou no cidadán a identificación entre a iniciativa e a institución, co conseguinte reforzo do prestixio desta. No momento no que nos atopamos permite que afloren dúas constatacións, unha o feito de que os pasos dados evidencian unha profunda carencia estructural que remite á escaseza de cooperación, intercambios e relacións técnicas e culturais entre as distintas Comunidades Autónomas, e por outra banda a circunstancia constatable de que o balance global de todo proceso que pode ser establecido resulta hoxe favorable. De feito pódese afirmar que o proceso de territorialización da política e xestión cultural en España foi probablemente o máis rápido e intenso dos levados a cabo en calquera país durante as últimas décadas. O proceso implicou a transferencia de competencias tanto no político como no patrimonial ou no administrativo. E todo isto foi levado a cabo en base a progresivos consensos alcanzados entre todas as forzas políticas parlamentarias. Por esta vía se alcanzou unha situación como a actual na cal as políticas culturais desempeñaron un labor fundamental como facilitadores do proceso conxunto de descentralización das políticas públicas en España.

En todo caso, e a modo de reflexión global sobre a situación do sector durante os últimos anos, podemos concluír este apartado establecendo algunhas constatacións de carácter xeral; primeiro: que os factores de identidade política e territorial marcaron a pauta do proceso tanto na orixe como no desenvolvemento das políticas culturais; segundo: que o proceso ó outorgarlle novos protagonismos ós ámbitos territoriais locais permitiu a emerxencia de modelos de intervención diversificados en detrimento dunha posible homologación dos servicios; e terceiro: que o auxe do ámbito autonómico como actor político cultural resulta paralelo ó auxe actorial do municipio e a cidade na medida en que estes favorecen a proximidade do cidadán ós servicios e ás prácticas culturais.

A SITUACIÓN POLÍTICO-CULTURAL DAS "NACIONALIDADES HISTÓRICAS": OS CASOS DE CATALUÑA, O PAÍS VASCO E GALICIA

As características sociolóxicas e territoriais das tres comunidades históricas españolas resultan bastante heteroxéneas. No caso de Cataluña, ato-

pámonos cun país próximo e aberto a Europa que en todo momento xogou as súas cartas a favor da modernidade cultural. En Cataluña a nivel territorial o factor determinante que prevalece no ámbito das políticas culturais veu sendo, sen dúbida, o da tensión entre a gran metrópole barcelonesa e o resto do territorio, ou se se prefire, entre o concello da capital e o goberno autónomo da Generalitat que en moitos momentos competiu no seu esforzo por acadar o protagonismo na producción e promoción de institucións ou proxectos culturais. De todos modos o feito de que a cidade estivese gobernada por un partido de estructura estatal e a Generalitat por outro de carácter nacionalista provocou unha certa diferenciación de estratexias marcada pola maior atención da Generalitat cara a todos os aspectos que relacionaban a cultura coa identidade nacional.

Na práctica político-cultural do goberno autónomo resulta visible a súa preocupación central por traballar de cara a lograr a "normalización lingüística e cultural" do país. De cara a avanzar na promoción da propia lingua, realizouse un esforzo en varias frontes que contou co privilexiado instrumento da Radio Televisión pública autonómica ademais de recorrer ó desenvolvemento de intensos programas de formación, á posta en marcha dunha elaborada política de subvencións así como ó establecemento de diversos regulamentos normativos dirixidos á recuperación do idioma catalán. En congruencia co obxectivo central de carácter sociopolítico da Generalitat este organismo vai crear unha serie de institucións dirixidas a consolidar a memoria e identidade do país; o Museo Nacional de Arte de Cataluña, o Arquivo Nacional e o Museo de Historia de Cataluña contribuirán, xunto con outras institucións culturais nacionais como o Teatro Nacional ou o Auditorio Nacional, a exercer un claro simbolismo político. Como complemento a estas liñas de traballo levouse a cabo un definido esforzo pola construcción dun imaxinario aberto ás vangardas e á cultura global. Esta orientación plasmouse tanto nunha política de subvencións xenéricas de apoio á creación, á difusión escénica e á industria editorial como na consolidación de institucións tales como a Televisión Catalana, o Centro de Cultura Contemporáneo ou o Museo de Arte Contemporánea.

Como trazos característicos das políticas culturais catalanas sempre se incidiu na importancia, solidez e variedade acadada no país polo tecido asociativo, así como na ampla rede de museos existentes que ó superar o número de douscentos cincuenta converteuse nun logro cultural xenuíno caracterizador das políticas culturais do país.

O País Vasco, pola súa parte, viuse condicionado a nivel territorial exactamente polo problema contrario ó de Cataluña, a existencia de —sobre todo— dúas capitais, Bilbao e San Sebastián, desexosas de exercer o protagonismo cultural no país, o que provocou unha aguda tensión competitiva entre elas.

A política cultural vasca aparece orientada por tres eixes fundamentais, o primeiro dos cales, que en coincidencia co caso catalán ocupa unha parte fundamental dos esforzos, é o da normalización lingüística e cultural do país. Cara a ela vaise dirixir, tamén aquí, tanto a creación do complexo público da Radio Televisión autonómica como toda a política de recuperación da lingua e a memoria vasca. En sintonía con estas iniciativas centradas na reconstrucción da memoria e da cultura o goberno autónomo deseñou igualmente un elaborado Plan Nacional de Museos que aspira a equilibrar este tipo de servicios repartíndoos entre as tres provincias da comunidade. Tampouco en Euscadi se relegou a promoción de institucións culturais propias tales como a Orquestra Sinfónica de Euscadi, o Palacio de Congresos e da Música Euscalduna de Bilbao ou o Palacio de Congresos Kursaal de San Sebastián. Con intención de abrir a sociedade vasca ós fluxos culturais, turísticos e económicos globais inaugurouse recentemente, cun extraordinario esforzo económico por parte do Goberno Autónomo, o Museo Guggenheim de Bilbao, situado nun impactante e innovador edificio deseñado polo arquitecto Frank Gehry.

En conxunto a política cultural da Comunidade Autónoma vasca evidenciou unha clara tendencia a privilexiar os aspectos de difusión en detrimento do apoio ós proxectos de creación e ós creadores, o cal sen dúbida non supuxo que resultasen alleas a este feito as propias características e limitacións do entramado cultural do País Vasco no cal o desenvolvemento político da súa sociedade civil non estivo acompañado dunha tradición e unha vitalidade cultural equiparable a ningunha das outras dúas nacionalidades históricas.

No caso de Galicia atopámonos cunha comunidade cunha forte densidade cultural enraizada nunha historia rica en torno ó gran centro relixioso e artístico de Santiago de Compostela, pero que se viu afectada nestes últimos anos polas desvantaxes da súa condición socioeconómica periférica dentro de España e de Europa. A nivel territorial en Galicia as tensións entre as distintas cidades no se fixo patente dunha forma moi aguda se cadra a causa da forte significación simbólica da capital da comunidade, Santiago de Compostela, que facilitou o seu recoñecemento como centro espiritual e turístico de Galicia. Non obstante entre Santiago de Compostela e A Coruña téñense producido desencontros derivados das aspiracións frustradas desta última por acadar a condición de capital da comunidade autónoma.

A circunstancia de que a Comunidade Autónoma de Galicia non estivese gobernada por nacionalistas condicionou sen dúbida o alcance e o nivel de ambición das súas políticas culturais. Non obstante, tamén en Galicia a recuperación da lingua descansou nunha importante medida na existencia dunha Radio Televisión pública e no desenvolvemento

durante os últimos anos dun esforzo continuado dirixido a facilitarlle o acceso e o uso do seu propio idioma ós cidadáns galegos aínda que non sempre este esforzo respondese a un plan sólido e coherente.

O traballo cultural sobre a memoria centrouse en Galicia dun modo pragmático, orientado ó turismo relixioso e cultural con iniciativas relacionadas co Camiño de Santiago e as súas modernas peregrinacións. En torno á celebración xacobea, téñense organizado exposicións e eventos culturais de moi diverso signo. De cara a facilitar a consolidación cultural e identitaria da comunidade galega a Consellería de Cultura do goberno autónomo puxo en marcha diversas institucións tales como o Arquivo do Reino de Galicia, o Centro Dramático Galego ou o Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais do cal dependen a Real Filharmónica de Galicia e o Ballet Galego. Así mesmo, como no caso das outras comunidades históricas, non estiveron tampouco ausentes en Galicia proxectos de calado máis vangardista tales como o Centro Galego de Arte Contemporánea ou "A Cidade da Cultura", unha ambiciosa iniciativa persoal do actual presidente do goberno autónomo.

En xeral hai que indicar que en Galicia a situación cultural non pode ser cabalmente comprendida se se ignora a grande importancia que ten no país o "galeguismo histórico", un movemento político cultural nacido da resistencia contra o franquismo, que logrou poñer en pé importantes realizacións tales como a emblemática Editorial Galaxia ou a Biblioteca Penzol, que hoxe exerce como Biblioteca Nacional de Galicia. Hai que considerar tamén como específico do país o grande apoio que desde as institucións autonómicas se presta á producción e difusión do libro galego, así como a organización de circuítos culturais que se distribúen por todo o país ó longo da rede recentemente creada de centros sociais e culturais.

Finalmente indicar que a nivel comunicacional e cultural as tres comunidades históricas existentes en España puxeron en marcha no ano 1996 unha iniciativa pioneira coa creación dunha canle de televisión para os sistemas de cable de América Latina denominado "Galeuzca" que aspira a servir de plataforma inicial para a afirmación e a difusión das súas culturas tamén no exterior.

AS POLÍTICAS CULTURAIS AUTONÓMICAS NO MARCO DA TENSIÓN ENTRE O GLOBAL E O LOCAL

As Comunidades Autónomas españolas representan un exemplo claro de espacios sociopolíticos que foron conquistados en virtude dun proceso de reivindicación cultural dunha identidade local posta ó servicio da reclamación de dereitos políticos territoriais. En virtude disto as autonomías españolas viñéronse caracterizando durante os últimos

anos como uns espacios definidos por unha situación de tensión e de crise de cambio permanente. Os aspectos que foi asumindo o perfil desta situación variou, pero en xeral concretouse na forma de crise de poder, crise de recursos financeiros e crise de definición de modelos de intervención global. Os dous primeiros aspectos reseñados dependen basicamente do modo sociopolítico de integración no Estado español e da estratexia de renegociación continua en aras de mellorar as condicións de adhesión e o terceiro aspecto remite sobre todo ás dificultades existentes hoxe para construír desde un goberno autónomo unha política cultural que saiba responder con rigor ós actuais desafíos da globalización sen renunciar á vocación conservacionista da loita pola preservación e defensa da propia memoria e cultura.

A tensión global/local representa hoxe probablemente o atranco máis difícil de superar, pero se cadra tamén o máis suxerinte, sobre o cal se dirimen actualmente as lóxicas inspiradoras das políticas culturais autonómicas. Tanto a nivel político ou económico como ó da xestión cultural efectiva ese dobre horizonte de referencia supón asemade bloqueos e posibilidades. Certamente non resulta de todo nova unha tensión que, sen chegar a retrotraernos excesivamente na nosa historia, tivo como momento de despegue privilexiado o movemento romántico a mediados do século XIX, durante o cal se produciron as primeiras manifestacións afirmadoras das culturas locais. Pero se ben é certo o feito de que esa tensión non é totalmente recente o que si resulta indiscutible é que nunca como na actualidade —e isto sen dúbida alén da *global babble* trivializadora que hoxe inunda os medios— o feito global acadara un nivel comparable nin na súa intensidade nin na súa simultaneidade. A actual intensidade dos intercambios de carácter económico favorecidos polo acordo do GATT asinado en Marraquesh no ano 1994 que liberalizou o comercio internacional, xunto co extraordinario desenvolvemento dos transportes e as comunicacións facilitaron tamén a multiplicación dos fluxos de persoas inspirados tanto pola capacidade de atracción das grandes metrópoles como por un turismo ávido á procura de lugares enxebres. Os avances mediáticos permitiron pola súa parte un novo escenario no cal o espacio global instantáneo se converte en posible. As comunicacións vía satélite ou a rede de Internet, que en poucos anos alcanzará a cincocentos millóns de persoas, proporcionan novas oportunidades para a consolidación de foros e comunicacións simultáneas.

Non obstante, é certo tamén que axiña, e a medida que a ameaza da homoxeneización se ía estendendo como proceso global, os espacios locais tenderon a recuperar, cando non a reinventar, as súas propias culturas. As afirmacións maximalistas de acordo coas cales a homoxeneización global da cultura sería un feito inexorable en vías de

consumarse[6] parecen ignorar todo o denso movemento reactivo que desde o eido do local veu tomando forma nos últimos anos. Resulta ademais particularmente significativo o feito de que fose precisamente naquelas zonas centrais do Occidente, máis impregnadas polos valores globais, onde algunhas culturas relegadas evidenciaron unha capacidade de reacción máis rápida. Desde Irlanda, Gales, Escocia, Quebec, A Bretaña francesa, Occitania, Córsega, ata as comunidades históricas españolas ou mesmo no caso das novas repúblicas xurdidas tralos conflictos ocorridos en Europa central, ponse de manifesto unha tendencia que cuestiona a hipotética linearidade do proceso homoxeneizador.

A partir de aquí vaise configurar unha situación feita de novos desafíos, conflictos e paradoxos que algúns definiron como de proceso "glocal"[7] na medida en que este habería de dar conta dun escenario no cal a complexidade dialéctica dos acontecementos debería substituír a unha simplista polarización dicotómica entre o global e o local.

O cambio de escenario representa ademais, alomenos no caso das "culturas locais" das que aquí nos ocupamos, unha "resubstanciación" dos propios conceptos polarizados. Se na orixe do desenvolvemento da cultura moderna a tensión entre globais e locais (este trazo mesmo se atopa presente tamén na vella distinción mertoniana entre "locais" e "cosmopolitas") distinguíase entre uns locais —por rutina e inercia—, fronte a uns individuos habilitados para controlar e decidir a súa apertura cara ó global, as novas circunstancias sitúannos ante unha reacción que é máis que ningunha electiva. Os novos locais xa non o son en virtude dunha imposición das circunstancias senón como actores conscientes que asumen voluntaria e conscientemente a súa actitude. Sen dúbida esta situación non é allea ó feito de que o cidadán da modernidade serodia non desexa renunciar a unha dobre querencia de unión local e vagabundaxe global que o leva a simultanear ese dobre vínculo de fidelidades. Esa mesma versatilidade que lle permite redefinir os modos de vinculación pode facilitarlle tamén o acceso a novas formas de pertenza máis irónicas, menos mecánicas, "a belonging without identity"[8]. Un contexto como o actual habitado por actores reflexivos dotados de marxes crecentes e iniciativa e autonomía favorece, sen dúbida, a emerxencia de novos vínculos comunais e locais que fan posible a aparición de comunidades de pertenza elixidas polos propios actores sociais.

6. Ritzer, G. *The MacDonaldization of Society.* Sage, Londres, 1995.

7. Robertson, R. *Globalization: Social Theory and Global Culture.* Sage, Londres, 1992; "Globalization", en M. Featherstone *et al.* (Comps.). *Global Modernities.* Sage, Londres, 1995.

8. Grossberg, L: "Identity and Cultural Studies", en Hall, S. e Du Gay, P. (Edits.) *Questions of Cultural Identity.* Sage, Londres, 1997.

Esta nova situación vainos confrontar con varios paradoxos que nos axudarán a recoñecer algúns dos dilemas posicionais que han ser resoltos por parte dos actores implicados neste tipo de procesos. As máis das veces os máis introducidos nos fluxos globais da cultura son asemade os máis sensibles cara ás culturas locais. Os locais de elección aparecen simultaneamente como os máis efectivos nas prácticas da rede global. Se cadra por este motivo a afirmación do local realízase con frecuencia recorrendo ós medios tecnolóxicos máis actuais[9]. Ou na mesma dirección, resulta así mesmo constatable o feito de que en ocasións resulta imprescindible aprender os modos de actuar da cultura que nos domina para poder defendernos dela. Ou o que vén ser o mesmo dito con outras palabras, a constatación de que o local tende a resistirse ó cambio ó mesmo tempo que posúe a capacidade de adaptarse a el. Aquí pode servir de exemplo o caso recente de moitas culturas locais que despois de anos de consumir teleseries americanas enlatadas finalmente reaccionasen sendo quen de realizar de maneira eficaz as súas propias producciónns. Dando continuidade ó mesmo tipo de lóxica nalgúns contextos locais son precisamente aqueles individuos tradicionais e locais, por imperativo de necesidade, os que mellor asumiron os cambios derivados dunha modernización cultural inmersa en fluxos globais que semella terlles proporcionado a posibilidade de ampliar os seus horizontes vitais e as súas perspectivas.

Outro dos aspectos paradoxais que supón este problema é o da caracterización respectiva de locais e globais. Por unha parte a condición de globais oculta frecuentemente a multilocais vocacionais. Ser global aparece neses casos como a vía para poder estar culturalmente aberto a múltiples realidades locais. Por outra banda, tamén resulta claro que se incrementa no noso planeta a heteroxeneidade de todos os ámbitos e espacios ó mesmo tempo que resultan reveladores os casos daqueles individuos que reclamándose dun só lugar sono, de feito, de moitos. As fidelidades dos que habitan o local están cada vez máis diversificadas. En definitiva, a actual recuperación do local é aberta e complexa como complexo e aberto é o seu modo actual de producirse.

Así mesmo hoxe o local evidencia unha nova virtualidade que o habilita para converterse en global na medida en que a súa condición de orixinalidade cultural xenuína resulta máis manifesta. Neste sentido o local forte en arte, música ou creación acada con renovada facilidade o acceso á universalidade. Se cadra por este motivo o coñecido aforismo proposto por W. Thompson do "pensar global, actuar local", ten que ser reconsiderado hoxe á inversa. Á inversa actúan hoxe, con efi-

9. Durán, X. *O nacionalismo na era teconolóxica.* Laiovento, Santiago de Compostela, 1998.

ciencia global e desde un pensamento de raíz local, culturas minorizadas como a irlandesa ou a galega, por exemplo, no ámbito da creación musical, conseguindo en virtude disto un revelador acceso ó global da súa memoria local e da súa capacidade creativa.

Outro dos modos paradoxais que a cultura local puxo de manifesto foi a súa tendencia a "producir o local contra o local". Probablemente esta inflexión resulte inexorable e se deba ó feito de que a reconstrucción dinámica da identidade resulta imposible sen que aconteza un dobre impulso de reivindicación da memoria ó tempo que de traizón cara a ela. Matar por amor, negar o localismo para favorecer a emerxencia dun novo "local". Sobre todo cando os localismos tradicionais connotaban relegamento e submisión, a loita cauterizadora contra o existente xurdía neses casos como un rito rexenerador e inexorable.

Se o proceso de globalización ou a ameaza da homoxeneización cultural provocaron como revulsivo a resposta local tamén levan acontecendo durante as últimas décadas unha serie de transformacións sociais que interpelando ó local favoreceron a súa revitalización. O declive das grandes utopías de carácter holístico facilitou unha nova mirada cara ó próximo e ó concreto. Ademais disto, a ameaza da quebra do Estado protector facilitou, particularmente en Europa, a recuperación das vellas solidariedades familiares e locais. Optando por contemplar o proceso desde abaixo algúns entenden que a irresoluta demanda expresiva de identidade tende a agromar de novo no seo dunhas sociedades como as nosas, individualistas e atomizadas. Fronte a unha situación contextual e ambiental na que avanza unha construcción de redes cada vez máis flexibles que cuestionan os modos de vinculación sociais tradicionais, a reafirmación identitaria parece querer recuperar para os cidadáns un terreo sólido sobre o cal asentarse. Nunha sociedade cada vez máis heterodeterminada, a reafirmación exerce como un acto simbólico de liberdade asumida. En virtude disto, o baleiro provocado pola desestabilización dos modos de pertenza tradicionais e o cuestionado equilibrio espacio-temporal veríase aliviado co logro dun asentamento firme nos lugares da memoria.

Desde o interior mesmo do sistema social das comunidades locais emanou unha particular vitalidade homeostática que parece negarse a aceptar a inevitabilidade dunha disolución reiteradamente anunciada. Dese modo tomaron corpo en contextos socio-históricos diferentes formas vigorosas de resistencia identitaria que se negan a ser varridas polo fluxo virtual global[10]. Pero ademais estas identidades que dan forma ás realidades locais non son só as que definen o seu sentido senón tamén aquelas que orien-

10. Castells, M. *El poder de la identidad.* Alianza, Madrid, 1998.

tan a súa proxección cara ó futuro. Será a causa disto que estas colectividades poderán reflexionar non só sobre "¿quen somos?", ou "¿de onde vimos?" senón tamén "¿que podemos ou que queremos chegar a ser?"[11]

Inmersas neste contexto de tensións globais/locais as políticas culturais das Comunidades Autónomas españolas asumiron de modo gradual e progresivo feitos tales como o de que as súas orixes culturais estaban chamadas a concretarse en formas de poder político e de autonomía. Desde esta afirmación de partida a acción cultural converteríase nunha ferramenta ben engraxada ó servicio da construcción do Estado e do nacional local. As novas autonomías iranse facendo Estado amparándose no pretexto da memoria e do patrimonio cultural. Nese camiño a lingua vernácula servirá de soporte privilexiado e de nai de todas as políticas culturais. O cumprimento dese requisito lingüístico inicial facultará a todos aqueles creadores e difusores culturais que o respecten para a abordaxe de calquera apertura cara ó mundo da cultura global, os seus mitos e as súas realidades.

Outras constatacións tales como as virtualidades da relación cada vez máis estreita existente entre a identidade, cultura e desenvolvemento serviron tamén a ámbitos locais (Comunidades Autónomas, cidades, comarcas...) de diversa orde para capitalizar de maneiras diferentes os seus trazos e potencialidades culturais na forma do turismo, as artesanías ou o desenvolvemento local.

Estes desafíos prodúcense ademais nun contexto como o da nova Europa nacente que en gran medida pode ser definida polo seu intento de atopar alternativas e solucións creativas á tensión global/local. A nova Europa pretende construír un espacio e uns valores comúns sen ignorar os feitos diferenciais, aspirando ó seu recoñecemento como espacio supranacional sen deixar por isto de contemplar as realidades dos pobos e das culturas infranacionais. Todo isto en base a un reto que implica a dobre fidelidade á mestizaxe e ó xenuíno. O cal dá lugar ó feito de que en certo modo o actual desafío por avanzar cara a unha cultura europea común poida entenderse tamén como unha achega no camiño da construcción dunha cultura global fundamentada nuns valores universais compartidos.

As políticas culturais desenvolvéronse en España desde un esforzo inicial de recuperación cultural e identitaria que atopou unha vía de afirmación política, alomenos transitoria, no actual modelo autonómico e que desembocou coa súa institucionalización nun proceso no que pugnan diversos modos de intervención que se atopan polarizados e reflectidos no dobre memoria-creación[12], o cal en gran medida se superpón e coincide coa tensión local/global.

11. Hall, S. e Du Gay, P. *Op. cit.*, 1997.
12. Giner, S. *Comunió, domini, innovació: per una teoría de la cultura.* Laia, Barcelona, 1985.

Neste escenario agroman os máis sentidos dilemas ós que hoxe se enfrontan os responsables políticos das Comunidades Autónomas nas súas tomas de decisións. Qué liñas de acción priorizar: a mirada cara ó pasado e, daquela, centrarse nun traballo sobre a memoria e o legado do patrimonio artístico e cultural; ou ben aventurarse cara ó futuro facendo protagonistas á historia viva e á creatividade. Arriscarse a deseñar políticas culturais non intervencionistas con pouco Estado que corren o risco de permitir que o mercado arrase con todos os logros que celosa e dificilmente foron conquistando neste campo, ou ben, optar por un modelo de intervención proteccionista que polo contrario correría o perigo de degradar a cultura asfixiándoa. Por parte, as Comunidades Autónomas do Estado español se queren consolidar un espacio cultural e comunicacional propio hanse enfrontar xa hoxe coa esixencia de actuar en consonancia cun retorno no cal a producción para o mercado de bens culturais se converteu nun protagonista central na sociedade de consumo avanzada. Neste aspecto, ás dificultades derivadas da escala económica que lles afecta tanto a nivel de capacidade productiva como a nivel do mercado dispoñible, as Comunidades Autónomas vense compelidas a concibir liñas de especialización e estratexias que lles permitan promover un sector productivo, liberado da tutela pública e economicamente viable, no ámbito da cultura. Para isto as Comunidades Autónomas contan de partida cun patrimonio precioso: o da condición xenuína da súa propia cultura como valor específico.

Un reto que hoxe comparten de maneira progresiva as distintas Comunidades Autónomas do Estado español é o de lograr articular de maneira eficiente unha cooperación estable e sostible entre a Administración Pública e a sociedade civil que permita apoiar os actores culturais máis activos e facilitar asemade unha coherencia de conxunto entre as diversas iniciativas[13]. Os apoios á creación e ós creadores, ós productorès e ós promotores ou ás actividades, programas ou eventos culturais, e en ámbitos tan distantes como a producción audiovisual ou a promoción do asociacionismo, vense cada vez de maneira máis clara (en tempos de axustes do déficit e de contención do proceso inflacionario que viñera durante anos definindo a tendencia do gasto en cultura) compelidos a responder a lóxicas estratéxicas que fagan máis eficiente o conxunto do proceso de acción cultural. Outro problema, en fin, que nalgunhas comunidades se evidenciou de modo particularmente agudo (no caso de Galicia co macroprograma cultural en torno ó Xacobeo, así como en Euscadi cunha fagocitadora política cultural promotora de macroequipamentos) é o da esixencia de que as funcións de promoción cultural, preservación da memoria, creación de equipamentos e apoio á industria cultural,

13. Zallo, R. "Estrategias culturales: el caso vasco", en *Voces y Culturas* 1, pp. 11-12.

se produzan dun xeito ordenado e xerarquizado. Esta esixencia emerxe na medida en que nalgunhas comunidades se relegou a posibilidade de manter intervencións sobre o propio entorno e sobre a cultura e o patrimonio que poderían ter un efecto multiplicador e duradeiro mesmo con investimentos máis aquilatados dos que foron realizados que non empecesen o mantemento de políticas culturais orientadas e coherentes.

Ó longo do noso artigo, e de maneira particular nestes dilemas finais, pretendemos resumir algúns dos principais problemas que presenta hoxe a concepción e o deseño das políticas culturais autónomas locais en España, tanto desde a óptica da tensión global/local como desde algúns dos problemas que máis preocupan hoxe neste eido. En todo caso estas consideracións presentámolas aquí conscientes de que este é un espacio chamado a experimentar unha transformación intensa e profunda durante os próximos anos en paralelo cos cambios estructurais que tanto a nivel político como tecnolóxico están hoxe acontecendo no ámbito europeo en xeral e no español en particular.

X. B. F.

LIBROS

SECCIÓN A CARGO DE:
LITERATURA: **DOLORES VILAVEDRA.** HISTORIA: **XAVIER CASTRO.** CIENCIA: **MANUEL RODRÍGUEZ. GUSTAVO A. GARRIDO.** FILOSOFÍA: **CARLOS FERNÁNDEZ.** LINGÜÍSTICA: **HENRIQUE MONTEAGUDO.** CIENCIAS SOCIAIS: **XAN BOUZADA.** POLÍTICA E DEREITO: **ÁLVARO X. LÓPEZ MIRA.** ECONOMÍA: **XOAQUÍN FERNÁNDEZ LEICEAGA.**

Unha historia de perdedores pero non de rendición

● XURXO BORRAZÁS. *Na maleta*. Sotelo Blanco Edicións, Santiago de Compostela, 2000.

A viaxe, en todas as súas dimensións, é xa unha constante narrativa nas novelas de Xurxo Borrazás: a viaxe dos personaxes como fuxida ou na procura de identidade, a viaxe do lector como metáfora da narración, sen esquecer a que o propio autor emprende cara a un mundo imaxinario contestatario da realidade presente. Se a viaxe e a metaliteratura caracterizaron a trama de *Eu é* (1996), en *Na maleta* (2000), última entrega do autor, a viaxe devén de novo motor da historia mais esta vez sen referencias metaliterarias e sen complicacións na trama. Unha novela coa que Borrazás pretende, ante todo, "chegar ó público lector" (*O Correo Galego*, 5-XI-2000).

Os protagonistas de *Na maleta*, Pepe e Carme, son curmáns, teñen trinta e nove anos e levan once de mozos. As súas vidas discorren sen preocupacións ata que chega ás súas mans unha misteriosa maleta con setenta e oito millóns no seu interior. Impulsados por un estraño sentimento de culpa, convéncense de que é preciso agocharse e inician unha viaxe a ningures.

Unha viaxe sen destino que lles ha de mostrar os seus límites, unha personalidade de seu e a verdadeira realidade que agochan as súas vidas. E porque "nada é o que parece" (p. 20), a súa fuxida sérvelles para atoparse como dous seres anquilosados nunha longa relación de conveniencia e afogados por unha invisible cadea familiar, na que descobren ademais que comparten o mesmo pai. Coñecemos tamén a personalidade de Pepe, un personaxe sen demasiada intelixencia nin intuición que atopa traballo nunha surrealista empresa de traballo temporal: "obediencia mental" (p. 10) é a única cualidade requerida para facer uns encargos que semellan tirados dun filme do cinema

negro; a mesma "obediencia mental" coa que sempre afrontou a súa vida. Carme, pola contra, demostra maior intelixencia có seu mozo e unha forte personalidade. Mais neste xogo de aparencias e despois de ser burlados polo destino, os personaxes non deixarán de sorprender ó lector.

E non só son difíciles de afrontar as súas familias senón tamén a colectividade por unha falla de convicción persoal e de confianza no grupo: "Estaba claro que a partir dese momento non confiaría en ninguén" (p. 80). Unha sociedade onde "todo se medía e negociaba entre xestos e rosnidos. A verdade, a forza, o sometemento, o mando, o dereito a copular e a comer" (p. 183), como neses documentais de animais que tanto lle gustan a Pepe. E se a roda do destino os empuxa cara ó fracaso é porque o dominio nunca estivo destinado ós máis febles.

En *Na maleta* os personaxes son víctimas dun exceso de incomunicación e do fracaso das súas relacións a todos os niveis, o que os conduce dun xeito irremediable á exclusión. Unha visión desoladora que o autor non fai exclusiva da cidade senón que a traslada tamén á aldea. Mais esta aparece caracterizada desde as contradicciónes que lle confire a súa propia evolución. Por unha banda, a emigración dos novos cara ás cidades veciñas deixa reductos de "vida humana acurralada polos montes, xente isolada, vellos e vellas a agardar a morte en silencio, a morte propia e as alleas" (p. 31); mais, por outra banda, a aldea continúa a ser refuxio, tanto para eses, que como Pepe, foron criados no campo, como para aqueloutros que visitan o rural ó xeito dun "turista", deixando atónitos ós seus habitantes que non chegan a comprendelos; así lle acontece ó taberneiro de Folgoso:

> Preparan as estradas para chegaren antes e logo mírannos como se fosemos santos. A maioría aínda poñen a roupa rachada para falar connosco. A culpa é nosa. Nas cidades abúrrense e veñen aquí a que lles dean conversación e uliscar as pegadas dos lobos. Un aforra coma un parvo para mercar a televisión e agora que coa pensión a fin pode, eles séntanse nun cepo e pídenche que a apagues, que senta mal vela [...]. Sempre o dixen, a xente que cando non traballa tampouco descansa é a xente que máis sofre, non anda ben de arriba.

A aldea representa para Pepe a nostalxia deses "cheiros que sobrepasaban a familia" (p. 166) ou a autenticidade de certas cousas como a diferencia "entre un bo pan e un bolo de fariña" (p. 62). E ademais a posibilidade de que os mortos continúen a convivir sen estrañeza cos vivos en zonas de indeterminación que impiden distinguir a realidade do soño: "¿Soñei? ¿E como sei de certo que o soño non é este? (p. 102).

Outras cuestións relacionadas coa actualidade galega xorden na novela, unha crítica solapada no argumento que xa é habitual atopar nas obras de Borrazás: a emigración ou o problema do paro que afecta a unha elevada porcentaxe da xuventude galega. Precariedade que agocha o humillante papel que desempeñan as empresas de traballo temporal cos seus "contratos de escravo" (p. 36); como humillante é a actitude deses ricos para os que Pepe fai certos encargos pola empresa e que evidencian a inmutable oposición entre ricos e pobres, sometedores e sometidos.

Espello da nosa realidade, *Na maleta* de Xurxo Borrazás é sobre todo unha historia de perdedores que consegue manter a expectación do lector de principio a fin. Unha historia que mostra que certas cousas como a riqueza e o poder non cambian de man, e outras, como a rebelión, son imposibles. Unha maleta, tan incrible como inesperada, permítelles a Pepe e a Carme contemplar as súas vidas desde o outro lado do espello. E aínda que sexan burlados polo destino, sempre lle quedará a posibilidade de recobrar "polo menos a dignidade" (p. 217).

MARÍA LUÍS GAMALLO

Eu tamén fun coas vacas

● ALFONSO EIRÉ. *Eu tamén fun coas vacas*. Espiral Maior. A Coruña, 2000.

Dous anos despois da súa primeira entrega narrativa, *Amigos sempre* (novela), Alfonso Eiré entrega un novo libro narrativo, de contos e relatos, segundo a contraportada. A cousa non está tan clara.

O volume consta de 27 textos narrativos, mais a maioría deles non son nin contos nin relatos. Son "estampas", "recordos", "lembranzas" pasadas pola peneira da memoria —selectiva—. Hai contos, en verdade: "Unha noite na baiúca", "O apestado das bostelas no gañote", "Os astronautas galegos", "A caza do ravisaco, un bicho moi raro", "O Pancho asistiu ao seu velorio", "Os astronautas galegos", "Xan sube ao ceo no coche"..., quizais algún máis, se somos amplos de miras. Ademais, digámolo de entrada, non son os "textos" máis interesantes: "O Pancho asistiu ao seu velorio" recorda moito, sendo diferente, un determinado conto de Ánxel Fole: "De como o xastre Bieito volvéu pró inferno"; ou "A caza do ravisaco...", reunión de diversas anécdotas que andan por contos máis ou menos populares ou que se contan de diferentes modos en diversas, por non dicir todas, as vilas galegas. É, pois, no conto, no relato, onde falla o autor. ¿Por que? Sinxelamente, porque nestes relatos (contos) o autor móstrase máis como "observador" do mundo que como creador de mundos. Noutras palabras, observa o que ve —ou o que lle "permite" ver a súa memoria— e transcríbeo, non o transcende, non "re-crea" a partir dun(s) mundo(s) dados: neste caso, os da súa infancia e, nalgúns momentos, mocidade. Ou, se se prefire, nestes relatos o autor non acaba de apreixar a outra realidade, aparentemente imaxinaria e quizais máis ben real, que é a verdadeira forma da realidade.

Mais se nos contos "falla" o autor, é nas estampas onde máis brilla, non só debido a unha linguaxe mestura de fala popular e de modismos locais cunha escritura estética, non só a que, digamos, "salva", recupera palabras e

expresións esquecidas ou abandonadas polos escritores actuais, senón porque non se trata nestoutros textos de contar historias... o que interesa é materializar unha impresión, unha lembranza, unha situación, que é o que lle dá ó volume o tan procurado moitas veces: unha unidade temática. Unidade temática que non vén dada non só porque a vaca —o campo, a vida labrega— é o elemento, o fío conductor. A verdadeira unidade temática vén dada, máis ben, pola vontade de estilo, pola vontade de recuperar un mundo que, non sei por qué, parece alleo ós actuais intereses dos nosos narradores.

Nestas estampas, o autor non quere ser actual, senón sincero, de aí que se poida ver nos textos un amor (¿frustrado?) polas vivencias do pasado, de aí que nestas "impresións", nestas "situacións", nestas "lembranzas" o que lle interesa é fixar xestos e non aparencias. Ou o "xesto", o matiz particular da persoa —o avó, o pai, a nai...—, da paisaxe, dos animais (a vaca, sobre todo —léase o texto que fecha o volume: "A vaca galega", ou o que o abre e dá título ó volume, por non citar outros).

Este querer fixar, apreixar o xesto de xentes, animais e paisaxes non lle impide certa recreación poética, e grandes doses de tenrura e alegría vital, mesmo en momentos de plena impugnación social, tanto do pasado como do presente. Impugnación que non é explícita a maior parte das veces, mais que atravesa —achamos— estas estampas impresionistas. Tal vez sexan iso, estampas impresionistas sobre homes, paisaxes e animais. Estampas narradas desde unha perspectiva pretendidamente inxenua e directamente sentimental —de sentimento—, porque o autor apela directamente ós sentimentos, non desde unha sensibilidade, digamos, enfermiza ou como mero recurso sentimental, senón porque a "memoria", o recordo —e tal vez a súa propia experiencia profesional— fíxolle ver o que dicía non hai moito Agnes Heller: "A desaparición da linguaxe emocional da maioría dos nosos medios é homóloga á desaparición das emocións na 'vida'".

E mediante a memoria do pasado —recordemos, selectiva— o autor quere tansmitir a emoción do traballo, da sega, do amor á vaca, ós cans, do coñecemento do primeiro aparello de radio, do canto —xa case completamente desaparecido— do carro, das palabras esquecidas que dan o tránsito das estacións... que sentiu el por vez primeira. A memoria dun mundo polo que sente fascinación física e psíquica. Porque nestes textos, autor e voz narrativa son o mesmo, como na narrativa popular.

Con todo, e malia algunhas "estampas" logradas, *Eu tamén fun coas vacas* non é un libro logrado, tal vez porque esa voz que conta desde a lembranza, con ser profundamente viva, non logra certa impersonalidade, certo distanciamento misterioso que podían facer que a maioría dos textos superasen o confidencial, o autobiográfico, a tendencia inicial ó lirismo, a liberación do *ego*. Todo iso que permite, en literatura, tomar distancias coas cousas e coa vida.

Verbo da súa anterior entrega narrativa, pensamos, Alfonso Eiré deu un paso atrás, non por cultivar o que podiamos chamar "ruralismo", pois esa absurda polémica que dividía a literatura galega en novidosa se era "urbana" e tradicional, se era "rural" pasou a mellor vida —pensamos—, senón porque este libro, se

ben goza das características da narrativa "espontánea" non deixa entrever ningunha das que W. Benjamin chamaba narrativa "sintética" e que estaban presentes en *Amigos sempre* (véxase a miña reseña, en *Grial* 139, pp. 591-6).

Desta vez, podiamos afirmar, que a pesar da vontade literaria e a vontade de estilo, o xornalista gañou a partida ó escritor.

XGG

Da necesidade da soberbia

● MANUEL DARRIBA. *Velada do billarista*. Sotelo Blanco Edicións, Santiago de Compostela, 2000.

Se escribimos un texto, cando comezamos coa redacción a miúdo non sabemos a onde imos chegar. Descubrimos, así, a importancia do azar, daquel que non controlamos e, emporiso, repercute no que facemos e vivimos. Podemos aplicar outra estratexia e planificar todo minuciosamente. Pode saír un texto tal e como nós o quixemos, un calco da nosa vontade. Se cadra constatamos que lle falta o máis importante, sen sabermos concretamente o que é. Hai unha fenda que sempre está aí, que non sabemos explicar nin ás veces ver sequera. Intuímola, sentimos que algo se nos escapa e que permanecemos na superficie. Hai xente que se decata, haina que non.

Manuel Darriba si o fai. Xa puidemos ver na novela *Outonos espectaculares* (1998) a súa habelencia para ensamblar historias de diferentes personaxes, urdindo un conxunto interesante con intriga e divertimento. Se aí tal vez a facilidade de construír unha narración polifónica desembocou no lixeiro sen transcendencia, que non podía —nin pretendía— satisfacer a gustos máis esixentes, en *Velada do billarista* —Premio Manuel Lueiro Rey de Novela Curta 2000— as cousas preséntanse doutro xeito. O que antes se antollaba unha pose de melancolía, agora é unha saudade agachada pero decisiva e poderosa. O virtuosismo literario que está alcanzando neste relato case parece o producto dunha resignación ou, se non o producto, pois si un procedemento do que o autor sabe que non remedia os males da sede existencial. De todo canto xornalista escritor anda por aí, Darriba é un dos que máis avanzan no sendeiro do absoluto, incondicional, sen reservas. Por fin.

Ás veces a única maneira de conservar a dignidade é actuar con soberbia, característica denominada vicio por aqueles que nos queren dominar degradándonos, os predicadores dunha humildade que quizais a eles lles convén, como aquel rei cego que mandou pechar as contras porque disque a luz non lle facía falta a ninguén. Isto vén a conto pois Manuel Darriba ofrécenos con *Velada do billarista* unha narración construída con soberbia desenfadada. E fai ben, tamén poñendo unha dedicatoria que se agradece: "Ós que non se venden". Cómpre dicir máis veces as cousas como son, chama-

las polo seu nome. É unha arrogancia narrativa, unha artificialidade consciente que nos abre os ollos para o verdadeiro e que crea unha historia tan sofisticada que chega a librarnos da necesidade de buscar unha verosimilitude que só nos distraería do importante. Darriba non nos engana co afán de ser realista, suposto espello fiel da vida. Non. Vai máis alá. Chega a verdades decote ocultadas polo que se pode percibir a primeira vista. Constrúe conscientemente e manexa, sabendo, non obstante, que como creador só pon en marcha as bólas dunha partida de billar que logo toma vida propia. É exactamente isto o que a cita inicial do libro expresa.

O carácter xeométrico da composición —dous personaxes femininos e dous masculinos que, descoñecéndose, se cruzan ó longo dunha noite, pasando, ademais, todos polo mesmo pub— lembroume o filme *Os amantes do círculo polar* no que ten de inverosímil e verdadeiro. Nos dous casos a artificialidade da concepción narrativa non impide unha moi fonda visión de realidades palpables e concretas. Aceptando o xogo proposto, o lector pode achegarse a capas descoñecidas do mundo no que vivimos, á parte do pracer estético que a boa aplicación destas estratexias pode fornecer. Sabendo que somos os grandes trapalleiros das nosas propias vidas, principiantes da existencia, só de cando en vez enxergamos o milagre, sen entendelo.

E aí está a segunda referencia que se me acordou na lectura desta *Velada*: a prosa de Raymond Carver, cualificada de espida e realista e, sen embargo, tan metafísica dentro dos límites permitidos pola nosa época contemporánea. Porque o estilo directo e coloquial co que funciona o libro de Manuel Darriba, no interior do conxunto tan construído, retrata o día a día pouco espectacular de catro habitantes dunha cidade de provincias facilmente identificable non só polos amantes da boa comida e da néboa. E igual que nos escritos de Carver, o banal destas vidas non esgota a necesidade de algo máis, dunha transcendencia do tipo que for, a descrición minuciosa da superficie deixando lugar a un misterio, a un sentido que non captamos. Velaí está de novo esa fenda.

¿Cales son os catro compoñentes desta *jazz jam session* literaria —máis que cuarteto— de *Velada do billarista*? Son catro capítulos nos que outros tantos protagonistas falan en primeira persoa desde cadanseu punto de vista, nun estilo máis ben oral, como se llo contasen a alguén, impresión que a aparición de certas expresións de captación de atención reforzan. O primeiro personaxe é un piloto dun avión anti-incendios que despois dunha xornada longa toma un cacharro nun pub decorado con cousas relacionadas co mundo da vela. O segundo é un repartidor de pizzas que despois de dúas viaxes fai un alto no mesmo pub. A terceira persoa é unha muller doente dunha enfermidade estraña afectando ó control das súas extremidades e que excepcionalmente entra no antedito pub porque si. A cuarta protagonista é unha xardineira que rexe un invernadoiro e que quedou cun rapaz no mesmo local polo que pasan os tres restantes.

Os catro capítulos rebobinan, en certo xeito, o tempo, pois o segundo volve a un momento anterior ó final do primeiro, e así o fan o terceiro e o cuarto. Varíanse, daquela, as mesmas escenas dos diferentes encontros presentadas desde perspectivas distintas, aínda que cada un dos narradores engade máis vivencias ó seu relato que non teñen que ver cos demais. Todos coinciden con todos, se ben o repartidor de pizza non o fai coa muller en-

ferma no pub senón antes, na rúa, nun choque co ciclomotor. O curioso é que a persoa que primeiro tivo que chegar ó pub, a xardineira, sexa a última en aparecer como narradora, rematando, ademais, a súa narración antes do momento de ir ó pub.

Os catro son persoas solitarias: o primeiro por ser tímido e acabar de perder un amigo, o segundo por elección e traballar de noite, a terceira por vir de separarse e estar enferma, a cuarta por lle ir co carácter. Hai unha tensión amoroso-erótica entre os catro, formándose dúas hipotéticas parellas: o piloto e a enferma (é a parella onde se albisca algo como unha evolución ó ser convidada a muller polo home ó final do terceiro capítulo, sen que ó final do primeiro capítulo —a narración do piloto— se chegase ata ese momento), o repartidor e a xardineira (aquí o desexo parece máis ben unidireccional: o rapaz séntese atraído por ela). ¿Que vai pasar?

Catro bólas que sobre unha mesa de billar chamada vida se rozan, observadas nun momento en que nada se sabe aínda do seu comportamento definitivo. Catro músicos afeccionados que sen quereren se xuntan nunha *jam session*, alcumada destino. Actores escollidos ó chou nun escenario nomeado pub. Círculos de luz superpoñéndose, nunha danza invisible. De noite, cando a alma se ve mellor. En calquera lugar.

FRANCK MEYER

Unha edición facsímile do manifesto *¡Máis alá!*

● XOSÉ Mª DOBARRO, XESÚS TORRES e ERNESTO VÁZQUEZ SOUZA, (EDS.), MANUEL ANTONIO e ÁLVARO CEBREIRO, *¡Máis alá!*, Betanzos, Asociación Eira Vella, 2000. Facsímile da edición de 1922.

Non moitas das persoas que leron *¡Máis alá!* nos últimos vinte anos coñecen a fortuna que tiveron por dispoñeren, de maneira accesible, deste texto emblemático da historia literaria galega. Cómpre lembrar o que agora se ve con claridade nesta oportuna reprodución facsimilada que se publicou en coincidencia co primeiro centenario do nacemento de Manuel Antonio, o máis importante sen dúbida dos dous autores que figuran con nome e apelido ó pé do manifesto a daren a cara por outros igualmente responsables aínda que menos probos. En efecto, débese dicir que a proclama iconoclasta asinada polo poeta rianxeiro e Álvaro Cebreiro apareceu, no mes de xuño de 1922, como un pasquín fraxilmente editado, con feitura moi humilde e, en fin, sen se pór á venda con normalidade. Con tales condicionamentos *¡Máis alá!* estaba, xa que logo, condenado a non perdurar. Non chama a atención, a partir deste precario nacemento editorial, e tamén —por qué non

dicilo sen viravoltas— a partir dunha aberta discrepancia coa ideoloxía estética expresada nel, que *¡Máis alá!* estivese durante case sesenta anos, desde 1922 ata 1979, tan só ó alcance duns poucos privilexiados. O certo é que durante este longo período o manifesto unicamente foi coñecido case sempre, cando polo menos se sabía del, a través de oídas máis que da lectura directa daquela primeira edición que tiña á mantenta como receptores, por outra parte, un círculo restrinxido de persoas.

Do que se acaba de advertir, sirva como proba que en 1955 Fernández del Riego presente na *Escolma de poesía galega, IV. Os contemporáneos*, en calidade de escrito autopoético de Manuel Antonio, para acompañar unha mostra de quince poemas seus, o "Prólogo dun libro de poemas que ninguén escribeu", publicado por primeira vez no xornal *Galicia* o 25 de xullo de 1924. Cabe aducir tamén como testemuño da escasa memoria que se tiña do manifesto o feito de que Jerónimo Pablo González Martín, aínda en 1972, describa no seu *Ensayo sobre la poesía gallega contemporánea* as ideas poéticas de Manuel Antonio analizando o mesmo "Prólogo dun libro de poemas..." Como informacións concluíntes xa, entre moitas máis que sería posible traer a colación, téñase en conta que nin nas recensións que saúdan o poemario *De catro a catro* en 1928, nin nos escritos elexíacos que se doen da morte do poeta rianxeiro en 1930, nin, despois da Guerra Civil, nos artigos que comentan a nova edición de *De catro a catro* publicada en Bos Aires por Rafael Dieste, nin, por último, nas notas que aparecen para conmemorar o vixésimo quinto aniversario deste volume é factible encontrar, tan sequera en cantidade baixa, referencias tanto a prol como en contra de *¡Máis alá!*

Como se dixo ó comezo, os lectores dos últimos vinte anos si contaron, polo contrario, coa posibilidade de leren comodamente o manifesto. A folliña fogosa subscrita por Manuel Antonio e Álvaro Cebreiro só foi rescatada do esquecemento en 1978, cando o que propiamente é a segunda edición de *¡Máis alá!* se publica nese ano por iniciativa de Carballo Calero, quen inclúe o texto no segundo tomo da serie *Prosa galega*, editada polo Departamento de Filoloxía Galega da Universidade de Santiago. Igualmente Carballo Calero ha ser o responsable pouco despois da terceira edición, no ano 1979, cando o manifesto se inclúa no volume de homenaxe que o mesmo Departamento de Filoloxía Galega dedica, co gallo do Día das Letras Galegas, ó poeta rianxeiro. A que sería a cuarta edición de *¡Máis alá!*, nesta nova oportunidade xa con máis difusión, é a que consta na tan útil como esvaradía, sobre todo polo seu rigor insuficiente, colectánea *Correspondencia*, que García-Sabell lanzou tamén en 1979. Para completar este breve percorrido editorial débese mencionar que a quinta edición do manifesto foi dada ó prelo por César Antonio Molina xa en 1983, na antoloxía bilingüe que preparou da poesía de Manuel Antonio.

Visto todo o exposto é necesario, por conseguinte, considerarse de parabéns por esta coidada edición facsímile de *¡Máis alá!* da que son autores Xosé María Dobarro Paz, Xesús Torres Regueiro e Ernesto Vázquez Souza, os tres acreditados polo valor que atribúen por riba de matinacións de aire fuxidío ás fontes documentais, tan imprescindibles particularmente para valorar o significado verdadeiro do provocador texto de Manuel Antonio e Álva-

ro Cebreiro. Nese sentido son de importancia extrema os escritos coevos en volta da recepción orixinaria de *¡Máis alá!* que, en tanto elementos paratextuais, se ofrecen en caderno á parte, xunto cunha análise introductoria, acompañando o facsímile do texto. Tales escritos eran xa coñecidos e algunha vez mesmo foron utilizados con criterio por algúns estudiosos, mais nunca ata agora se reuniran nun conxunto panorámico tan ilustrativo como este. Conviría, iso si, ampliar a relación dos devanditos escritos con outros que, sen estaren aí, axudan en medida decisiva a interpretar o manifesto nas súas coordenadas máis axustadas.

Nunha revisión de urxencia hai que citar, por exemplo, as recensións polémicas de Antón Villar Ponte —*La Voz de Galicia*— e Euxenio Carré Aldao —*El Ideal Gallego*— sobre o libro *Abrente*, de Victoriano Taibo, que demostran cómo o primeiro deles acende de maneira intereseira os ánimos de Manuel Antonio, xa de seu abondo combustibles, contra os *vellos* da Irmandade da Coruña logo de se ver obrigado a dimitir de *A Nosa Terra*. Tamén sería conveniente reproducir as notas que acusan recibo do manifesto na revista coruñesa *Gráfica* e no xornal portugués *Diário de Lisboa*, porque son útiles para percibir en qué grao Antón Villar Ponte, máis que Álvaro Cebreiro, levou a cabo a difusión do manifesto na área que ó debuxante coruñés lle fora asignada no reparto xeográfico que acordaran os dous autores mozos. Igualmente é relevante a serie de textos en que algúns *vellos*, a título individual, e outros *irmáns* van lidando sutilmente os ataques dirixidos contra eles por Manuel Antonio e Álvaro Cebreiro. Estes textos son de autores como Euxenio Carré Aldao ("Se volvera Santiago...", "Do nacionalismo e de outras cousas que co él teñen relación"), Federico Zamora ("En col de dous artigos"), Eladio Rodríguez González ("A modo de presentación", no libro *Cantigas y cantares*, de Mario Canda) ou Xosé Lesta Meis —"Da nosa psicoloxía". A fin de enxergar os ecos de *¡Máis alá!* imprescindibles se farían, de modo semellante, os artigos "La novísima poesía gallega (Aportación al estudio de la literatura gallega contemporánea), (1)", de Augusto Mª Casas, onde se di taxativamente que o manifesto "fue acogido con una culpable y estúpida indiferencia", e "Unha xeneración", de Emilio Pita, onde se inclúe esta perla máis que clara: "¿Non había rapaces con folgos pra erguer a súa voz nova e limpa xunto ás voces de Cebreiro e Manoel Antonio? Ningún apareceu. Durmían".

É aquela colección de paratextos, máis enriba referida, da autoría de nomes implicados na xestación, no proceso de redacción, na difusión e na recepción inmediata do manifesto o que serve a Xosé María Dobarro Paz, Xesús Torres Regueiro e Ernesto Vázquez Souza, sen nunca deixaren de pór os ollos, por outro lado, na riquísima *Correspondencia* do poeta rianxeiro, para trazar algunhas interpretacións ben norteadas sobre *¡Máis alá!* Nada hai que obxectar a todo o que eles achegan no seu "Estudo Introductorio", sempre baseado correctamente nas fontes primarias utilizadas. Moi polo contrario, é de xustiza felicitalos por mostraren que o relevo mítico, como sinal inequívoco da modernidade, que se atribuíu na historia das letras galegas ó manifesto ó longo das últimas dúas décadas non se corresponde punto por punto, nin moito menos, coas claves orixinarias que determinaron a primeira recepción do manifesto de Manuel Antonio e Álvaro Cebreiro.

Efectivamente, é inescusable, e para iso xa vai sendo tempo, aceptar que *¡Máis alá!* foi obxecto no seu devir de dúas lecturas, unha *literal* e outra *transcendental*, bastante diferentes. Primeiro, o texto foi no seu momento visto como unha especie de libelo, en raposeira complicidade urdido por Antón Villar Ponte e secundariamente Álvaro Cebreiro, daquela asistente deste en tantas tarefas, para aldraxar con argumentos estéticos comenenciudos os seus inimigos políticos da Irmandade da Coruña, é dicir, os *vellos* como Euxenio Carré Aldao, Eladio Rodríguez González, Florencio Vaamonde Lores e Manuel Lugrís Freire. Así o poñen ó descuberto todos os datos documentais dos que se dispón hoxe en día e, alén diso, máis de tres cuartos do mesmo manifesto encontran o seu sentido *literal* a partir desa circunstancia política tan concreta. En segundo lugar, emporiso, o texto apareceu desde 1979 revestido dunha importancia singular como fito rupturista *transcendental*, e polo tanto bandeira por antonomasia de todo o novidoso, tanto no discurso da crítica como nas voces das últimas xeracións poéticas. Non por azar, tal vez para desprenderse desa forma de certo conservadorismo estético, xa case consuetudinario, que suscitaba máis de un complexo, esta canonización produciuse xusto cando co aperturismo democrático comezaban a aparecer os primeiros síntomas de normalidade no sistema literario galego.

En fin, cómpre agradecer ós responsables da iniciativa esta edición facsímile de *¡Máis alá!* que era perentoria. Érao, por unha parte, porque resultaba indispensable coñecer o precario formato orixinal do manifesto despois de ter que frecuentalo a través de tantas versións modernas que podían causar impresións equívocas. E érao, tamén, porque esta reproducción facsimilada evoca, en sentido metafórico, a necesidade de reconstruír con fidelidade aquel primixenio horizonte de expectativas que envolveu o aparecemento do manifesto.

As voltas que dá o destino fixeron, non sen aceda ironía, que un exemplar precisamente gardado por Álvaro Cebreiro servise de modelo para levar a cabo o facsímile. Foi o mesmo Álvaro Cebreiro, tan coidadoso para outras cousas, que non quixo conservar nin a máis pequena mostra do seu contacto epistolar con Manuel Antonio a propósito de *¡Máis alá!*, probablemente por cargo de conciencia dado o seu arteiro comportamento en conivencia con Antón Villar Ponte, que lindou co engano vil ó amigo rianxeiro. ¿Quen pode crer arestora, por exemplo, que Álvaro Cebreiro remitise o manifesto ás revistas "*Tableros, Cosmópolis, La Pluma, Prisma*... en castelán; *Les cahiers idéalistes, La France qui lit, Mercure, La Revue de l'Époque* e outras en francés; *Poetry* en inglés, de Chicago; *Il Maglio, La Fiaccola, Poesia* en italiano; *Styl*, (Leiden) A Haia, Holanda; *Proletkue*, Checoeslovaquia, e *Modern Revue*, Checoeslovaquia e moitísimas mais", como lle conta en inverosímil lista ó crédulo poeta en carta do mes de xullo daquel ano de 1922? Mal podía imaxinar o debuxante coruñés que Manuel Antonio, celosamente, gardaría copia do material epistolar tanto recibido como enviado. É, polo demais, o mesmo Álvaro Cebreiro que, segundo confidencias verbais referidas por Álvaro Paradela en artigo publicado en 1956, negaba cinicamente asinar no seu momento o manifesto.

Reste, como consolo, unha chiscadela de Manuel Antonio relembrando a melancólica honestidade que destila o seu artigo "Sin...", publicado en *La*

Zarpa, para tentar responder a cantos lle deran paos a *¡Máis alá!*, uns meses antes de lle escribir ó amigo leal Victoriano Taibo: "Unha vez que pense un pouco recollendo ideias revoantes, vou sintetizar os meus enxendros teóricos en literatura".

XOSÉ MANUEL DASILVA

Poesía vasca 1990-2000

● JON KORTAKAR (ED.). *A ponte das palabras. Poesía vasca 1990-2000 / I litzezko zubia. Euskal poesía 1990-2000.* Letras de Cal, Santiago de Compostela, 2000.

En 1998 nacía Letras de Cal como proxecto editorial orientado á promoción e publicación das voces máis novas do panorama lírico galego e como vocación consciente de reafirmar a renovación estética que a poesía dos 90 supón no sistema literario galego. A intención dinamizadora presente entre os vinte membros-accionistas do Consello Editorial de Letras de Cal plásmase non só na mocidade (no sentido sistémico) de autores e propostas estéticas, senón tamén na procura consciente do acceso ó canon poético galego mediante a publicación da antoloxía de poesía dos 90 *dEfecto 2000* e a convocatoria do I Premio de poesía Letras de Cal.

O diálogo con outros sistemas literarios tamén forma parte da vontade de Letras de Cal por atender carencias do sistema literario galego cuestión que se demostra coa publicación do libro que estamos a tratar e doutros como *Um corpo para a infância* da autora mozambicana Celeste Cavreiro. É en decembro deste pasado ano cando, por primeira vez, as letras galegas da man de Letras de Cal deciden iniciar o contacto entre literatura vasca e sistema literario galego vertendo ó noso idioma cincuenta e seis poemas de vinte poetas vascos que publicaron na última década do século XX. Aparece así, como comenta Jon Kortazar —autor do limiar da antoloxía e coordinador da mesma—, un libro que pretende pór en "comunicación e entendemento dúas literaturas".

Consideramos que o maior mérito desta antoloxía reside precisamente aquí, neste intento de facer converxer dous sistemas literarios periféricos que pretenden ser postos en comunicación directa. Pero estimamos quizais tan positivo como isto o feito de que sexa precisamente unha antoloxía en lingua galega a que consiga reunir a todos os poetas e correntes temáticas máis significativos dentro do panorama vasco destes dez últimos anos.

Se ben inicialmente toda antoloxía implica selección, neste caso estamos a tratar cunha escolla que aposta pola poesía máis nova pois ofrece poemas de moitos autores que se deron a coñecer na década dos noventa. Deste

xeito, favorecendo o acceso das novas voces á publicación supérase a monodia que no panorama vasco puideron supoñer durante un tempo as voces dos poetas máis consagrados. E todo isto ten máis valor se temos en conta a primacía da narrativa dentro do sistema literario vasco no que a cantidade de libros publicados se refire (o cadro que se nos ofrece no apéndice II da antoloxía fala por si mesmo). Polo tanto, a diferencia da antoloxía galega (onde se barallaron á hora de facer a escolla aproximadamente cen nomes de poetas) neste libro manexouse un total de trinta e oito escritores dos cales foron escollidos aproximadamente a metade. Xa que logo, como apuntabamos máis arriba, o feito de que desde o sistema literario galego —onde a lírica actúa tradicionalmente como xénero canónico— se dea a coñecer a poesía doutro sistema —o vasco— no que a narrativa é o xénero por excelencia, aporta a esta obra un valor engadido.

Como se pode intuír despois de ver o criterio inicial da escolla (o da data de publicación dos poemarios), e a pouco que coñezamos a poesía vasca, nesta publicación coinciden poetas de diferentes idades e distintos intereses estéticos. Algúns deles, achéganse á poesía culturalista (Aurelia Arkotxa); outros, recorren a temáticas de corte civil (Gari Berasaluze, Urtzi Urrutikoetxea); e tampouco faltan poemas de temática amorosa (Isabel Díaz, Jose Luis Padron, Martin Etxebarria) nin de ton existencial (Xabier Olaso). Atopamos, incluso, certos ecos da poesía surrealista (Harkaitz Cano), da poesía simbolista intimista (Mirari García de Kortazar) e tamén da poesía da experiencia (Gerardo Markuleta).

Igual que ocorre co panorama poético destas últimas décadas en Galicia, a poesía vasca dos últimos tempos é dificilmente sistematizable. O achegamento histórico co que nos aproximamos ó panorama literario e a variedade de poéticas que conviven, dificultan a posibilidade de trazar liñas comúns entre autores ou elementos poéticos compartidos aínda que, cun criterio moi persoal, atrevémonos a situalos ó redor de dúas tendencias: a narratividade e o achegamento á cotidianidade.

Por outra banda, poderiamos poñer dúas pequenas pexas a esta publicación. A primeira delas refírese á escolla dos textos xa que, se ben a intención inicial era, segundo comenta Kortazar, publicar poemas do período anteriormente sinalado, finalmente foron incluídos tamén textos inéditos dalgúns autores e que, como tales, aínda son descoñecidos no sistema literario vasco. Precisamente, é en relación con este punto onde nos parece que agroma o segundo atranco. Aínda que este exemplar introduce ó final un índice con moitos dos libros ós que pertencen as composicións, é complicada a identificación dos textos con cadanseu poemario, un pequeno problema metodolóxico que non facilita as posibles achegas posteriores dos lectores do volume á literatura vasca.

Quixeramos, pola contra, comentar o excelente labor das persoas que verteron os textos da antoloxía desde o castelán ó galego mais, por outro lado, cremos oportuno reprocharlles ós propios autores que, ó autotraducirse ó castelán, algúns deles alterasen os poemas orixinarios facéndoos variar —ás veces significativamente— respecto das composicións en vasco. Xa que

logo, a utilización de traduccións intermedias debe ser tida en conta á hora de ler a antoloxía pois supón a sucesión de dúas interpretacións do texto inicial que, como dixemos, se ve alterada por veces na súa primeira fase.

Con todo, malia que toda antoloxía, como xa dixemos, implica unha escolla e, polo tanto, a aplicación dun ou varios criterios, esta obra axudaranos de seguro a achegarnos ós nomes máis coñecidos dos poetas actuais dun sistema literario aínda moi descoñecido para os lectores do noso país. Unha aposta editorial de agradecer ós autores desta primeira pero significativa *ponte*.

CRISTINA BLANCO GONZÁLEZ
IRATXE GUTIÉRREZ RETOLAZA

Unha lírica viaxe de interrelacións múltiples

● ARTURO CASAS (Edit.). *Auroras boreais*. Edit. Follas Novas. Santiago de Compostela, 2000.

"A medio camiño entre o próximo e a distancia infinita" descóbrese Islandia, illa "de la nieve silenciosa y del agua ferviente", tal como a definiu liricamente Borges, onde aínda permanece ese bafo máxico, mítico e mesmo exótico que a personalizou tan extraordinariamente, acaso metáfora viva dos ensoños máis fondos dun pobo onde a íntima fusión interactiva entre entorno e cultura conformou un traxecto vital e artístico de acentuada suxestividade. Non en van a narración e, moi particularmente, a poesía foron depositarias do misterio, lume e calor do íntimo; o oráculo; o nó entre o sacro e o cotián; o entrelazamento entre historia, lenda, saga e mito nun ambiente que, interiorizado polo frío e as duras condicións naturais, conformou un resorte artístico de rabiosa forza seductora, de aí que non sexa estraño nomear Islandia como "a illa das sagas". Certo que neste singular acontecer tamén tivo moito que ver ese verniz idealista e imaxinativo que os islandeses superpuxeron á realidade, a súa fe no poder subliminal ou sobrenatural do verso co fenómeno dos poetas feiticeiros, a súa viva e activa imbricación coa cultura antiga ou coas letras como catalizadoras da súa alma, idiosincrasia, espírito nacionalista e solidario. Trazos, en suma, que trocaron a súa literatura nunha canteira inesgotable da vida e cultura islandesas.

Neste cosmos identitario ten a súa raizame *Auroras boreais (Escolma de poesía islandesa moderna e contemporánea)*, unha múltiple e transcultural galería lírica que baixo a Librería-Editorial Follas Novas se vén de publicar na colección Libros da Frouma. Ideada por Arturo Casas (quen colaborou na traducción elaborada por Hermann Stefánsson e Perfecto Andrade) e conformada por un ilustrativo limiar e representativa escolma de Hermann Stefánsson, foi concibida a

raíz da capitalidade cultural europea que Requiavik comparte con Compostela. Sen dúbida, unha afortunada circunstancia que irmanda dúas comunidades marxinais ben diferentes e que, malia a súa limitadora periferia, confluíron nun enriquecedor horizontal intervinculativo, xa manifesto nos 80 coas compilacións en galego: *Lendas islandesas* de Skúli Gíslason e "Dez relatos islandeses". Faise necesario matizar, con todo, que os condicionamentos propios duns pobos cunha riqueza cultural e lingüística minorizadas motivaron que na orixe do achegamento galaico-islandés teñamos que situar as incursións hispano-islandesas por abrir as portas ás antoloxías galaicas. Lémbrese neste sentido a Borges, Matthías Jóhannessen, Jóhann Hjálmarsson, Ingibjörg Haraldsdóttir ou Einar Már Guðmundsson en canto ás interinfluencias e, no tocante ás traduccións, *Búsqueda* de Jóhann Hjálmarsson; *Os anxos do Universo* de Einar Már Guðmundsson; *Estación Atómica* de Halldór Laxness; "Cinco cuentos islandeses"; varias das sagas máis emblemáticas ou, globalmente, as antoloxías *Poesía nórdica* e *Cien años de cuentos nórdicos.*

Pode dicirse, xa que logo, que a presente escolma entretécese nun alumeante hiperborrealismo transfronteirizo vertebrado exemplarmente na interacción do autóctono e universalista, como confirman os versos: "non temos / ningunha patria agás a terra / ningún ideal agás a vida". Verbas ás que compasar tamén a propagadora confluencia intercultural e o universo polirreferencial que caracterizan e conforman a escrita destes autores (moitos deles traducidos a varias linguas) e a estimulante proposta na que se insiren, pioneira na súa edición bilingüe islandés-galego e notable no seu gusto estético, labor filolóxico e de recíproco (re)coñecemento. Cóntase así con trinta e dous relevantes escritores (entre eles o nobel Halldór Laxness e nomes imprescindibles polo que representaron na arte do seu país), nados entre 1880-1973, dos que só sete son escritoras (feito normal tendo en conta a escasa accesibilidade das mulleres nestes medios, máis participativa co incremento da súa valoración pública a partir dos 70). Aínda que algúns destes artistas son máis músicos que literatos, a súa imprescindible presencia neste e noutros repertorios deriva da decisiva influencia que a mestría das súas letras e arte exerceu na literatura islandesa. Este é o caso do célebre e polémico cantautor Megas, quen puntualmente experimentou na literatura co seu inquieto espírito artístico. Ó cabo un activo universo multidisciplinar no que tamén son resaltables polas súas interrelacións literario-musicais Bragi Ólafsson (baixista da banda The Sugarcubes e un dos fundadores do Grupo do mal gusto que traballa na publicación de música e literatura); Sjón (coautor, con Björk, das letras de The Sugarcubes, xenial na súa música, poesía e teatro mestizo ou como membro do Grupo do mal gusto); Didda (autora das letras de diversos grupos punk) ou Andri Snaer Magnason (editor do disco antolóxico de cancións tradicionais islandesas, *Voces*) e polas súas vinculacións cinéfilo-literarias, Bórarinn Eldjárn (quen literaturizou ficcións de Walt Disney nas rimas tradicionais nun dos seus poemarios); Steinunn Sigurðardóttir (quen coa súa novela *O ladrón do tempo* provocou un cambio na narrativa islandesa dos 80 ó tempo que motivou a súa exitosa adaptación ó cine en Francia) ou Einar Már Guðmundsson (pola brillante adaptación da súa novela *Os anxos do Universo*, na dirección de Friðrik þór Friðriksson, que me-

receu a consideración da mellor película da cinematografía islandesa). Riscos que non fan máis que corroborar a dialéctica interartística e polifacética dos creadores da que falabamos máis arriba. Proba do devandito é a complexa heteroxeneidade na que habitan as poesías e prosas poéticas deste mosaico lírico, o que non está rifado coa excelente sensibilidade creativa de cada un dos seus escritores nin con certos aspectos afíns entre os mesmos por ser esta unha colectánea que se inicia na modernidade e que culmina coa contemporaneidade máis inmediata. De seguro, unha das etapas clave e de maior interese despois dos séculos de ouro por efectuarse neste tempo os maiores cambios da literatura islandesa e que, como no poemario, ten como nota dominante a multiplicidade.

Aínda así, pode establecerse na antoloxía unha pequena estructuración, de tal xeito que a conforman o extraordinario poeta *neorrealista e destacado autor teatral* Jóhann Sigurjónsson; os *atómicos*: Halldór Laxness (o anovador, controvertido e experimental premio nobel que deu nome ós anteditos poetas con Estación atómica), Stefán Hörður Grímsson (complexo e influente pola súa lírica certeira e transcendente), Hannes Sigfússon (modernista de escrita directa e primorosa) ou Sigfús Daðason (*bolígrafo vermello,* que destacou como renovador do modernismo e reputado artesán da linguaxe); *os responsables de Morgunblaðið*: Matthías Jóhannessen (de sucinta e peculiar poética, condensada en espacios, tempos e intertextualidades interferidas) e Jóhann Hjálmarsson (o absoluto *surrealista* islandés, distintivo pola súa ampla diversidade experimental e discursiva); os *continuadores dos Rímur*: Hannes Pétursson (renombrado poeta da *segunda xeración modernista* pola súa poesía referencial, singular e a especificidade das súas Terras interiores), þorsteinn frá Hamri (persoalísimo renovador da tradición folclórico-moderna coa súa verba alusiva, política, analítica e autocrítica) ou Gryðir Elíasson (célebre pola súa inqueda e aguda expresión, empate de recursos visuais e experimentos varios, imaxes revolucionarias e crítica desacougada); os *poetastros ou xeración bromista*: Magnús þór Jónsson —Megas— (transcendente cantautor que creou escola coa súa escrita irreverente, provocadora ou controvertida con motivos de inspiración folclórica e moderna), Sigurður Pálsson (de estética cosmopolita e localista, resultante dun buscado xogo lingüístico que conforma en metódicas triloxías), þórarinn Eldjárn (de imaxes singularmente imprevisibles e impactantes nas que conxuga anovación, humorismo, folclore, modernidade e cotianeidade) ou Steinunn Sigurðardóttir (tan creativa, orixinal, sorprendente e dinámica como próxima, humorística e irónica); os *posmodernistas*: Einar Már Guðmundsson (iniciador do movemento coa súa relevante triloxía poética e o seu estilo lírico, lúdico, renovador, maxistral e único) ou Hallgrímur Helgason (coa súa estética múltiple, áxil, intercultural, e integradora; con visitas á parodia, ó cómic ou ás linguas europeas); os *fundadores ou membros do Grupo do mal gusto e da súa banda The Sugarcubes*: Bragi Olafsson (creador dunha lírica estraña e sorpresiva, cun estilo posmoderno de reminiscencias modernistas) ou Sjón (quen na súa enxeñosa fusión de realidade, ficción, poesía, teatro e música salienta pola súa escrita rupturista e polimorfa).

Máis illadamente, na contextura dunhas *'letras inclasificables'*, sitúanse Nína Björk Árnadóttir (cunha estética preta, enigmática, natural, sumamente

sensible, sentimental, humana e conmovedora); Vilborg Dagbjartsdóttir (con poemas cheos de suxestión e experiencia, de sinceridade núa e directa), Ingibjörg Haraldsdóttir (enraizada nunha linguaxe e creación auténtica, soidosa, conversacional, emotiva, autobiográfica, achegada e particular), Linda Vilhjálmsdóttir (sempre a evolucionar con voz propia e renovadora nas súas letras suxestivas e abraiantes), Kristín Ómarsdóttir (plena de percepcións cromáticas, estrañas e sorprendentes que non deixan indiferente); Didda (Jónsdóttir) (artista punk que con expresión forte, directa, crúa e sincera creou unha biopoesía impactante, extrema e tremendista); Jón Thoroddsen —júnior— (conciso, estraño e humorístico); Ari Jósefsson (de célebre alento retórico, social, directo, provocador e antibelicista); Geirlaugur Magnússon (de claro resón universal pola súa persoalísima, metafísica e enigmática voz), o entusiasta dos haiku Óskar Árni Óskarsson (singular polo seu profundo lirismo poético e a súa estética minimalista), Ísak Harðarson (poeta relixioso moderno aconvencional, aberto ás linguaxes e rexistros máis diversos e baixos, mesmo lúdicos, críticos ou blasfémicos), Sigfús Bjartmarsson (sempre cun cariz novidoso e orixinal, meditativo ou filosófico e cun ruralismo típico islandés), Jónas Þorbjarnarson (de verba fresca, sinxela, concisa, próxima e ruralista) e Andri Snær Magnason (continuamente a crear novos espacios ou interrelacións e a integrar a arte na vida cotiá cunha obra accesible, interactiva e dinámica).

Topamos en conxunto, cun concorrente crisol lírico, pleno de percepcións e matices múltiples, de suxestión e experiencia, vida e metáfora, análise e autocrítica, símbolo e homenaxe; artellados na consecución dunha poética auténtica e singularizadora, na absorción elocuente de posibilidades discursivas varias, no intercambio fecundante e afán cosmopolita. En suma, unha palpitante alquimia poética proxectada baixo o guieiro máxico e luminoso das *Auroras boreais*, unha reveladora e seductora imaxe na que se entretece signicamente un cativante manancial lírico embebido da beleza estraña, penetrante e surreal desta "baía dos fumes, "terra de xeo e lume" na que os artistas fraguan o feitizo estético dos seus poemas. Argumentos que a privilexian e polos que non podemos máis que convidar a explorar e gozar destas letras que nos transbordan a realidades outras, máis alá da "illa do faro".

NATALIA REGUEIRO

Da sacralización e moralización do sexo

● Xosé Chao Rego. *O sexo, a muller e o crego*. A Coruña, Espiral Maior, 2000.

Tralo suxestivo título deste novo libro de Xosé Chao Rego achamos un ben documentado e argumentado axuste coa interpretación bíblica, coa tra-

dición católica, feito desde unha posición positiva, na que agroma o humor e a ironía, e un interese anovador dos costumes. Crítico dunha dogmática que naturaliza e sacraliza aspectos da vida e dos corpos dos seres humanos, que moraliza sobre o sexo, a virxindade, o matrimonio ou o celibato. Mais este interese crítico e reformador, xa de seu importante e comprometido co momento que lle toca vivir, afecta de forma directa ós crentes e á Igrexa. Sen embargo non é este o obxectivo último da empresa que acomete o autor, o asunto é máis fundamental: non é na moral sexual senón "a xustiza do Reino e a primacía dos pobres" onde radicaría a "auténtica teima de Xesús". Agora ben, non é menos certo que é un libro relevante para un público máis amplo, para aqueles preocupados pola tradición e a moral católica coma parte importante da nosa cultura, para os que tentan abordar as cuestións morais, sexuais e relixiosas. E neste senso resulta esclarecedor tanto pola revisión da interpretación canónica dos textos sagrados, canto por pórnos de manifesto que no seo do cristianismo —como por outra parte en todas as tradicións e culturas aínda que a miúdo se esqueza— hai contestación e axustes críticos, amosando as diferentes posicións e interpretacións, enfrontándose á cuestión do poder, da "impotencia" e da submisión. A tese básica preséntase desde o limiar: do Evanxeo non se pode tirar unha moral sexual, do que se está a falar é dunha moral católica "intelectualmente protagonizada por unha minoría de solteiros" (pp. 13-14), excluínte do 50 por cento da humanidade: ás mulleres; asentada sobre unha adaptación da moral estoica e de certos aspectos da filosofía grega, construída nun longo e complexo proceso histórico e secular.

Aínda que o libro non está estructurado en partes, no decorrer dos nove capítulos pódense establecer tres momentos. Os catro primeiros sentan as bases argumentativas e críticas que van dar pé a que a partir do capítulo V sobre "A situación actual" e do VI onde se presenta a perspectiva psicanalítica respecto da sexualidade, se aborden, nos tres últimos, os temas que realmente están a debate: matrimonio, virxindade e celibato. Así, comézase por desmontar o mito do "eterno feminino". Desde unha posición antiesencialista, apúntanse os mecanismos e eufemismos que elevan a muller ata as nubes (virxe e nai), e analízase o veo como máximo símbolo, ou, o que vén sendo o mesmo, cómo deixar de lado as mulleres reais. Fronte ó esencialismo, Chao defende a complementariedade dos sexos, dos distintos e cambiantes roles e funcións, cuestionando os estereotipos que naturalizan o masculino e o feminino. Da complementariedade chégase, mediante a cala psicanalítica que logo desenvolverá máis, á defensa do vello mito platónico do andróxino, da harmonía de contrarios, expresión do desexo dun futuro superador do antagonismo sexual. A naturalización e esencialización da muller preséntase como un proceso histórico, mesmo arrancaría da prehistoria, e que opera no inconsciente. Longo proceso que tería a súa orixe no medo á capacidade xerativa das mulleres que leva ós homes a apropiarse da cultura e o poder. Desmitificación do eterno feminino e explicación da estructura histórica da dominación masculina desembocan, concordando con P. Bourdieu, en que a violencia simbólica masculina é un problema que non só atinxe ás mulleres, senón tamén ós homes por canto, sostén Chao: "o machismo deshumaníza-

nos" (p. 33), impón a renuncia á tenrura en aras dunha constante afirmación da virilidade que agocha os medos e angurias gravados no insconsciente colectivo e individual, dominación que ten na Familia, na Igrexa, na Escola e no Estado os seus mecanismos de aplicación. Conclúese sinalando o moito que queda por facer tanto para o feminismo coma para unha "masculinidade que se pretende humanizada" (p. 37). No empeño de seguir desentrañando a idea básica de que nin a dominación masculina nin a esencia feminina son naturais e eternos, senón froito dun proceso de "sexualización cultural", abordará nos tres capítulos seguintes o proceso que vai da exaltación da sexualidade e da sacralización do sexo no mundo oriental pre-bíblico ó pesimismo sexual da Igrexa, trala desacralización do sexo nos textos bíblicos.

No capítulo II, "A sacralización do sexo", constátase a importancia dos mitos cósmicos orientais sobre a Deusa Nai, a Nai Terra que darán paso coa evolución da sociedade agrícola ó Deus Pai uránico e que lle serven para dar conta da recorrente cuestión dun primixenio poder feminino (cuestión, por outra parte, sempre disputada) que se verá desprazado polo poder masculino. Interesa a idea de que a sacralización do sexo vai unida ó mito dun matrimonio divino, dunha hierogamia, entre o Ceo e a Terra, o telúrico e o uránico, e que será representada nas deusas lunares como "fecunda virxindade". A fecundidade conséguese mediante o exercicio da sexualidade, así como da prostitución sagrada, e non mediante a castidade, iso si é "fecundidade virxinal". A virxindade conleva forza mítica e ideal relixioso, de aí que Chao sosteña que "da nostalxia destas tales deusas mediterráneas nace boa parte da marioloxía tradicional" (p. 44). Baixo o título "Secularización do sexo" examínase no capítulo III o herdo de Tenak, denominación que, segundo nos di, aplica por motivos ecuménicos ó que chaman Antigo Testamento. O punto de partida radica en que "se non podemos falar de ambigüidade na concepción que a Biblia ten do sexo humano, habemos confesar que a sexualidade goza de grande ambivalencia" (p. 51). A ambivalencia deriva da coexistencia nos antigos hebreos do culto a Iavé e ó mesmo tempo do culto a Baal e da prostitución sagrada. Nun contexto de pansacralidade e hipersexualidade relixiosa, os profetas reaccionan "presentando un Deus único, solteiro, que ten celos non tanto dos deuses coma de Israel, o seu pobo elixido" (p. 53) e por iso a ambigüidade: "cando na Biblia se fala de adulterio, moitas veces estase referindo á idolatría, infidelidade para con Iavé, pois marchan tralos baales" (p. 53). O problema fundamental é o da prostitución relixiosa pois supón infidelidade, idolatría ou apostasía. Tras indicar que a Igrexa realizou diversas mutacións no decálogo, nomeadamente no sexto mandamento, sublíñase a gran permisividade sexual dos hebreos (dos varóns), quen se distinguirían, non sen certa nostalxia pola parella divina, pola desmitificación e desacralización do sexo. A ambigüidade reflíctese igualmente na linguaxe erótica e mística do texto sagrado. Defendendo o liberalismo sexual da Biblia analízanse os dous relatos da creación para concluír afastándose dos que, coma L. Boff, tentan fundamentar aí a monogamía, concordando sen embargo no antifeminismo relixioso e eclesiástico. Así mesmo insiste en que o binomio puro/impuro na Biblia ten connotacións rituais e non morais que entroncan con concepcións antigas de maxia, tote-

mismo e animismo. Polo mesmo non é factible tirar conclusións sobre "a pureza virxinal de que padece a marioloxía ou coa abominación sexual que se aplica ó fenómeno da homosexualidade" (p. 65), son conceptos distintos. A pesar da boa consideración da sexualidade en Israel, esta inscríbese nunha sociedade patriarcal, do seu masculinismo, indícase, é un claro exemplo o rito da circuncisión, sinal de alianza de Deus co seu pobo. O que Chao quere salientar é a importancia que ten "para a nosa concepción cristiá do sexo, a eminencia que tivo o matrimonio ata servir de metáfora para expresar as relacións de Deus co seu pobo, con quen establece alianza" (p. 68). Así, respecto do testamento cristián fai reparar sobre "o pouco que dixo Xesús de Nazaré e no moito que lle fixeron dicir a Paulo". A idea é que agora o concepto de relación sexual como mancha está xa consolidado.

Fronte ó dogma da triple virxindade de María, o noso autor defende que a virxindade ten outro sentido, que é un símbolo indispensable, dada a tradición xudía e cristiá, para representar algo que está na Biblia: a iniciativa do Deus da alianza en orde a unha nova creación, a un nacemento que sexa representado coma un novo comezo. Por concepción virxinal enténdese, pois, que de Xesús de Nazaré naza unha nova humanidade, "pero de aí a perverter un símbolo teolóxico en materialidade xinecolóxica, hai un gran brinco que dá alta vertixe ós biblistas" (p. 73). Do Evanxeo non é doado tirar un código moral sexual pero si, pola contra, un código moral sobre a xustiza social. Despois de deterse nos textos paulinos, expón, no capítulo IV, o paso da liberalidade sexual bíblica ó pesimismo sexual da Igrexa. A adaptación do ascetismo gregoromano e o seu conflicto, nos primeiros cristiáns, co herdo hebreo acabarán por dar entrada as ideas de orde, xerarquía, renuncia ó pracer, celibato, que irán tomando corpo ó longo dos séculos. No século IV a virxindade e a vida ascética virán substituír ó martirio como vía para acadar a perfección cristiá. O matrimonio comeza a ser obxecto de atención, se ben o control canónico non se fará efectivo ata o século XI. Agostiño e Tomás de Aquino son pezas importantes neste proceso polo que o pecado remata por definir substancialmente o ser humano. O pesimismo sexual contrasta con algúns costumes que perduran durante séculos mesmo ata o século XX, como é o caso do "Risus paschalis" no que Chao se detén, entre outras cousas, para sinalar a desacralización do sexo e a distancia entre a Igrexa oficial e a poboación.

A diagnose da moral católica na situación actual parte de que as cousas non mudaron moito, faise necesaria unha nova moral sexual axeitada ós signos dos tempos e que poida reconciliar o cristianismo coa sexualidade. Botando man dos textos dos teólogos e de filósofos contemporáneos, preséntase a idea que permite recuperar, tras a longa viaxe e viraxe, o cerne do cristianismo, nomeadamente, a corporeidade do ser humano. Dela tíranse dúas reclamacións urxentes: a das segundas nupcias para os divorciado/as e o recoñecemento da homosexualidade (p. 108). A súa visión da sexualidade desenvólvese no capítulo VI. A psicanálise é a perspectiva adoptada para dar conta da xénese da mesma, do enigma sexual e da conflictividade inherente á sexualidade, do proceso de culpa e do vencello co poder. Resulta clarificador reparar, como fai Chao, no folclore, especialmente no galego, para expresar "graficamente" a concepción tradicional da sexualidade. Sen-

do este un dos capítulos máis longos enténdese o peso que ten a psicanálise no pensamento do autor, permitíndolle presentar a sexualidade como froito dunha aprendizaxe e concluír que non é posible moralizar sobre o instinto sexual básico se non se acepta que o pracer ten a súa autonomía, e que non pode circunscribirse á reproducción humana. Agora ben, esta nova ética sexual afástase da frivolización e euforia sexual, reivindícanse a tenrura e o erotismo fronte á, segundo P. Ricoeur, "caída na insignificancia", á perda de valor da sexualidade. Quere isto dicir, que se incorpora como un elemento fundamental á visión relacional, dialóxica e intersubxectiva, asentada sobre a corporeidade, sobre o corpo como realidade básica: "Non temos un corpo, senón que sómo-lo noso" (p. 155), e propio dunha relación humana na que a relación xenital non é o obxectivo, nin tampouco pecado.

Chegados aquí dispoñemos das ferramentas necesarias para a análise do matrimonio, a virxindade e o celibato, cabalos de batalla da moral católica. Merecentes os tres capítulos dunha lectura repousada e reveladora da política e moral sexual do catolicismo canónico, cómpre, ó noso xuízo, destacar o dedicado ó matrimonio. Faise patente que o matrimonio canónico só existe desde o século XI, cando é elevado a sacramento, froito da teoloxía escolástica; tamén cómo toma corpo a "indisolubilidade matrimonial" e os problemas derivados do herdo romano e do xermánico para establecer se a sacramentalidade do matrimonio recae sobre o sacerdote oficiante ou no consentemento dos esposos. Chama a atención xustamente sobre o feito de que nos dez primeiros séculos o matrimonio non ten sido unha fonte de conflicto entre Igrexa e Estado, a razón non é outra que o feito de que os Padres da Igrexa recoñecían a xurisdicción civil. Só cando a Igrexa impón o control aparecerán os problemas da indisolubilidade, da nulidade e do divorcio. Da análise histórica das concepcións do matrimonio e de cómo deixa de ser unha cuestión civil a ser obxecto da dogmática, vólvese afirmar que dos textos bíblicos non se pode tirar unha visión do matrimonio monogámico e unha moral sexual, indicando a manipulación e descontextualización dos textos e insistindo en que se están a referir á relación de Cristo coa súa Igrexa. A posta en cuestión da sacramentalización do matrimonio e a constatación da súa obrigatoriedade durante moitos séculos leva a Chao a introducirse no importante tema do contrato e do consentimento, a poñer sobre o tapete o relativismo histórico das formas matrimoniais e a cuestionar a posición que vén ocupar a muller. Isto é, a facer fincapé no control sexual do poder patriarcal e no matrimonio como remedio.

Desde os mitos, en particular o da muller eterna, examínase a virxindade, cómo a castidade se torna en exercicio e requisito da espiritualidade, cómo María se converte nun símbolo da instrumentalización moralizante, e cómo vai impóndose a primacía do triángulo pecado-sexo-morte. Fronte á marioloxía quérese constatar a pertinencia teolóxica da virxindade: a dimensión cristolóxica do misterio virxinal. Hai que resituar á Virxe María no lugar que lle corresponde no marco da revelación, hai que recuperar unha representación de Deus que non sexa exclusivamente masculina. O noso autor bota man da teoloxía feminista aínda que el mesmo indica que é unha cuestión pendente de resolución e que agarda poder abordala máis pormenorizadamente. Reaparece o an-

dróxino e a harmonía de contrarios como procura dunha nova imaxe de Deus. O bautismo como requisito de entrada no reino de Deus conleva, fronte á oficiliadade da Igrexa, a igualdade de dereitos, de homes e mulleres, e polo tanto non hai impedimento ningún para que as mulleres participen como membros de pleno dereito, exercendo todos os sacramentos, tamén o sacerdotal. Respecto do celibato e o "celi-voto", como di Chao, ponse o acento sobre os custos psicolóxicos do mesmo, arguméntase desde a Biblia e desde a teoloxía para relativizar a súa obriga. A partir dos datos históricos e da análise psicanalítica afírmase que non hai outras razóns para xustificar o celibato máis que o rigorismo, que vai tomando corpo na oficialidade da Igrexa, a súa conveniencia para a xerarquía e mantemento dunha monarquía absoluta. Hoxe, insiste Chao, dáse un movemento de protesta imparable. Mais como ben se indica este tabú clerical, o máis persistente e teimudo de todos, non ten que ver cun asunto persoal e optativo senón que o problema radica na súa dimensión estructural, nos seus custos psicolóxicos e na "funcionarización" da vida relixiosa. Por iso sostén o noso autor: "que o practique quen quixer, pero que non o convertan en voto necesario para exerce-lo ministerio".

Rematado o periplo polas perto de trescentas páxinas que recollen unha fonda reflexión, froito de moitos anos de teima, estudio e experiencia persoal, exposta con sinceridade e radicalidade, só cabe a penas sinalar brevemente dous aspectos relacionados entre si e, ó meu entender, salientables. En primeiro lugar o diálogo intelectual aberto ás mulleres e ás feministas, recollendo algunhas das súas aportacións, mesmo aínda que poida, como mesmo nos di, ampliarse no futuro. Diálogo no que, como en todos os terreos, as discrepancias e o debate non son un atranco senón un san exercicio de reflexión e dunha boa práctica. Tal é o caso, por pór un exemplo, da psicanálise que ben pode entenderse como teoría interpretativa pero tamén que non é a única. E, en segundo lugar, Chao asume valentemente o falar das mulleres cando semella que iso é só cousa delas, ou que pode traer problemas. En efecto, como el sostén, o "machismo deshumaniza" de aí que sobre estas cuestións non só quede moito por facer, senón que a todos e todas, crentes e non crentes, vainos algo importante nelas.

MARÍA XOSÉ AGRA ROMERO

Os lingüistas como falantes

● JOHANNES KABATEK. *Os falantes como lingüistas. Tradición, innovación e interferencias no galego actual.* Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 2000.

Ó estilo dos traballos sociolingüísticos levados a cabo por Labov (autor do célebre *The Social Stratification of English in New York City*), o investiga-

dor alemán Johannes Kabatek toma como base unha serie de trinta entrevistas con falantes profesionais de galego estándar (locutores de radio e televisión, lingüistas, estudiantes de filoloxía e profesores de lingua) para analizar os procesos de interferencia individuais, cotexando as opinións subxectivas dos informantes co seu comportamento oral real. O contraste entre as ideas sobre o estándar e a súa práctica cotiá resulta interesante por tratarse de usuarios conscientes que, por unha banda, teñen coñecementos metalingüísticos teóricos, "científicos" —aprendidos a través do estudio e non só da experiencia da propia convivencia intracomunitaria— e, pola outra, interactúan a diario como falantes nesa mesma colectividade.

En realidade, o volume que presentamos consiste na versión galega da tese de doutoramento do autor, dirixida por Brigitte Schlieben-Lange e Eugenio Coseriu, que aparecera publicada inicialmente en 1996. O texto (*Die Sprecher als Linguisten: Interferenz- und Sprachwandelphänomene dargestellt am Galicischen der Gegenwart*) fora, como sabemos, ben recibido pola crítica. En Galicia, por exemplo, deron conta da novidade especialistas como Xosé L. Regueira Fernández (*Cadernos de Lingua* 14) e Ramón Lorenzo (*Verba* 25). Non pretendemos, logo, engadir nada novo ó xa dito sobre este estudio, senón simplemente aproveitar a aparición da súa traducción para presentárllelo ós lectores que aínda non sabían del, ou ós que aínda coñecendo a súa existencia non tiñan dominio abondo do alemán para manexar o orixinal.

Johannes Kabatek goza dun prestixio contrastado entre os estudiosos da lingua galega, e posúe entre o público merecida sona polos seus artigos e conferencias. Sen embargo, cómpre advertir a aqueles que xa o coñezan de antes que o libro que presentamos aparece, por razóns obvias, marcado formalmente pola súa adecuación ás normas da investigación universitaria. A proporción con que harmoniza o par rigor/didactismo noutras exposicións desequilíbrase algo neste caso a favor do primeiro elemento. A presencia da comunidade académica (alemana) como lector implícito percíbese sobre todo na primeira metade, a que ocupan a introducción teórica (pp. 17-64), as cuestións preliminares e de metodoloxía (pp. 65-95) e a análise e comentario da lingua dos informantes e os seus xuízos metalingüísticos (pp. 97-239). A segunda, na que se ofrecen parte das entrevistas (pp. 271-447), despois de que un se familiariza cos criterios de transcrición adoptados, seméllanos accesible a un grupo máis amplo de lectores, e constitúe un documento de moi elevado valor sociolingüístico.

En xeral, estamos ante unha investigación innovadora e ilustrativa. Construída sobre a armación teórica establecida por Coseriu (da que toma, por exemplo, a tríada sistema/norma/fala ou a catalogación dos niveis de variación —diatópica, diastrática, diafásica; diacrónica— dunha lingua histórica) e os traballos e investigacións de Labov e dos seus discípulos, centra a súa atención na variación e o cambio lingüístico dunha mostra representativa dese grupo integrado polos que saben ben que falar non é un acto inocente, senón que, entre outras cousas, "falar é falar coma outros" (p. 23). Neste sentido, gustaríanos chamar a atención sobre as conclusións que presenta Kabatek en relación ós mecanismos de autentificación do discurso, que van desde o abuso de determinados vocábulos e expresións (intre, co gallo de, coido que, ollar, acadar...) dos neofalantes me-

nos hábiles ata os castelanismos que deliberadamente introducen na conversa informal os lingüistas profesionais cando queren aparecer como falantes "enxebres". Estas fórmulas discursivas, que se están a ensaiar día a día como indicadores de identidade, resultan de importancia fundamental na diferenciación estilística da lingua, en especial na caracterización das variedades internas (subestándar), aquelas que non coinciden co estándar de maneira exacta, aínda que o recoñezan como modelo de corrección e cara a el se orienten.

Con este estudio, adéntrase Kabatek nun campo de pescuda sociolingüística tan significativo como pouco explorado. A reflexión sobre tales prácticas lingüísticas nesta altura do proceso de estandarización ("a diferenciación diafásica da lingua galega é un proceso que se está a desenvolver na actualidade, e os criterios dos falantes aínda son moi diverxentes", p. 217), achega datos reveladores sobre a influencia que está a exercer o castelán na lingua destes representantes paradigmáticos do galego culto, ós que corresponde asemade oficiar de multiplicadores do estándar. O día en que a política lingüística mude, esta monografía confirmarase como unha referencia básica para o deseño de iniciativas que teñan o propósito de resultaren eficientes na promoción do galego. Mentres, resultará suxestiva para aqueles lectores máis academicamente adestrados na interpretación das opinións e estratexias lingüísticas. Aqueles que, como os entrevistados, son tamén eles falantes que actúan como lingüistas.

SERAFÍN ALONSO PINTOS

Un manual de traducción

● M. PALACIOS MARTÍNEZ, E. SEOANE POSSE. *Aprendiendo y enseñando a traducir; Learning and Teaching to Translate; Aprendendo e ensinando a traducir.* Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2000.

Dentro da colección *Materiais didácticos* do Instituto de Ciencias da Educación da Universidade de Santiago de Compostela, publícase o presente traballo dos profesores Ignacio Palacios e Elena Seoane, froito da súa experiencia docente no curso de Traducción impartido no primeiro ciclo da titulación de Filoloxía Inglesa da universidade compostelá. Trátase dun pequeno manual moi práctico e pedagóxico dirixido ás persoas interesadas en dar os seus primeiros pasos de forma autodidacta no eido da traducción do inglés cara ás linguas oficiais en Galicia, así como en sentido contrario, do castelán e do galego cara ó inglés. Mais do libro tamén poden tirar proveito os docentes (de ensino secundario, escola de idiomas e universidade) que boten man dos exercicios de traducción propostos tanto para fomentar no alumnado o inte-

rese pola práctica da traducción en si como para ensinar e consolidar certos aspectos gramaticais e léxicos da lingua inglesa.

No primeiro capítulo atoparemos unha serie de recomendacións prácticas de carácter xeral dirixidas ós que se inicien no labor de traducir. Algunhas das indicacións teñen que ver cos procedementos que se deben seguir antes de poñerse a traducir: chegar á esencia do texto de orixe; estudiar e analizar a súa forma; manexar de xeito adecuado o material auxiliar para o traductor, como son os diccionarios e as gramáticas. Doutra banda están os consellos que teñen que ver co traballo de traducción en si, entre os que se destacan: a necesidade de non se conformar cunha primeira versión do texto meta; a importancia dos aspectos socioculturais e pragmáticos na traducción; a idea de que a versión traducida ha de soar natural na lingua de chegada. Finalmente, ofrécense algunhas recomendacións que teñen que ver coa traducción dos elementos lingüísticos: a orde dos constituíntes na lingua meta, os falsos amigos e os casos de ambigüidade léxica e gramatical, así como as construccións gramaticais que funcionan de xeito diferente nunha e outra lingua.

Os seguintes dous capítulos deste manual preséntannos unha serie de traduccións propostas para diferentes tipos de textos, así como un comentario ou análise dos posibles problemas de traducción atopados: o segundo capítulo está dedicado ás traduccións directas e o terceiro ás inversas. Nos dous capítulos, atoparemos que a metade dos textos teñen como referente as linguas galega e inglesa, mentres que a outra metade vai destinada ó castelán e mais ó inglés. A presentación que se fai de cada texto responde a unha estructura similar: a) un primeiro apartado de preparación para a traducción, no que se fai unha descrición dos trazos propios do fragmento que ha de ser traducido: autor e posibles destinatarios, finalidade, estructura, trazos estilísticos do xénero textual ó que pertence o texto, etc. b) o texto orixinal, c) a proposta de traducción do devandito texto como unha das alternativas posibles, nunca como a versión definitiva, d) unha serie de notas que serven como comentario ás solucións adoptadas en cada momento e que se refiren ós problemas gramaticais, léxicos, pragmáticos e culturais cos que se pode atopar o estudiante á hora de traducir. O fin que se persegue é que, por medio dos textos propostos, os estudiantes adquiran as principais estratexias necesarias no proceso de traducción: a pertinencia de poñer cada fragmento nun contexto axeitado; a necesidade de ter en conta a importancia das expresións idiomáticas e da linguaxe especializada; a necesaria reflexión sobre a natureza comunicativa do proceso de traducción; a identificación das posibles ambigüidades inherentes a determinadas mensaxes orais e escritas, etc.

Na escolla que se fixo de textos propostos para a traducción directa e inversa seguíronse criterios como a representatividade de cada fragmento con respecto ós distintos tipos de xéneros textuais, así como a súa actualidade e o interese que puidese ter para o estudiante. Os textos pertencen a unha ampla gama de rexistros: textos xurídico-administrativos, educativos, epistolares, culinarios, literarios, administrativos, xornalísticos, científicos, económicos, relixiosos e publicitarios.

Ó longo de toda a obra ponse especial coidado en amosar que o proceso de traducción non se ha quedar nun simple transvase de códigos, senón que a miúdo hai que ter en conta aspectos pragmáticos e culturais tanto da lingua orixinal como da lingua de chegada á hora de analizar as distintas propostas de traducción dun texto. Así mesmo, insístese unha e outra vez nun dos principios fundamentais da traductoloxía dos nosos días, que afirma que sempre existe máis dunha traducción posible para un texto dado e, xa que logo, o proceso que leva á composición dunha determinada versión ou texto é moito máis importante que o producto final.

O capítulo cuarto foi concibido para os profesores de lingua e traducción inglesa, pois inclúe un grupo de dezaseis actividades prácticas para o ensino e a aprendizaxe das distintas técnicas de traducción. Cada unha das actividades vén acompañada dunha explicitación dos obxectivos explícitos que se perseguen con cada unha das tarefas, o nivel dos estudiantes ós que van dirixidas, e unha serie de ideas para que o profesor as poida poñer en práctica na aula. Nalgúns casos tamén atoparemos as fichas e materiais suplementarios para levalas a cabo, así como a clave correspondente dalgúns dos exercicios propostos. Máis concretamente, preséntanse actividades como as seguintes: traducción de títulos de películas; reflexións sobre o proceso de traducción; análise de textos paralelos de linguaxe especializada; diferencias culturais a través da traducción; a traducción de símbolos, proverbios, sinónimos e oracións ambiguas; a importancia do contexto; escoitar e traducir, etc.

O manual remata cun breve glosario no que se inclúen as definicións de todos aqueles termos empregados ó longo do libro e que lle puideran causar dificultades ós lectores. Finalmente, recóllense unha serie de referencias bibliográficas para as persoas interesadas en profundar máis polo miúdo no mundo da traductoloxía.

Existen outras razóns para recomendar a difusión do presente manual nos centros docentes onde se traballe coa lingua inglesa. A meirande parte das traducións e as actividades prácticas incluídas nesta obra foron traballadas antes na aula, polo que sen dúbida se viron beneficiadas polas observacións e comentarios que recibiron os autores por parte das persoas ás que ían dirixidas. Cómpre tamén destacar a axeitada escolma de textos que se fixo, dos que destaca a súa amenidade e o acerto ó presentalos como representativos dos distintos rexistros da lingua. Por outra banda, os exercicios e actividades de traducción apuntan sempre á utilización das técnicas e estratexias clave para todo aquel que se inicie no campo da traducción e do seu ensino. O manual foi pensado para o seu uso na aula por parte dos docentes, mais tamén para os estudiantes que queiran traballar coas traducciónns de xeito autónomo.

Un dous xeitos de normalizar e dignificar o uso dunha lingua coma o galego é mediante a traducción de todo tipo de textos desde e cara a nosa lingua. Aínda que o presente traballo pode axudar a cubrir algunhas das lagoas existentes en Galicia relacionadas coa falta de ferramentas axeitadas para estudiantes de traducción e traductores profesionais, hai que agardar que tras esta obra vexan a luz outros materiais pedagóxicos relacionados coa traducción e co ensino de linguas estranxeiras que empreguen o galego como

lingua vehicular ou de referencia. Por exemplo, se pensamos no ensino e na práctica da traducción bótanse en falta un manual de traducción de índole máis teórico e unha gramática contrastiva que fagan especial fincapé nas diferencias entre o galego e outras linguas, coma o inglés. Para non ter que botar man, como ocorre moitas veces, de ferramentas lexicográficas apropiadas para outras linguas, cómpre dotármonos de diccionarios bilingües amplos, así como de glosarios de "falsos amigos" e expresións idiomáticas do galego e das outras linguas. E finalmente, para o eido da traducción da linguaxe especializada faise necesario dispoñer de glosarios terminolóxicos axeitados ós distintos campos do saber científico e técnico do galego.

XOSÉ RAMÓN VARELA PÉREZ

Luces e sombras da sociedade en rede

■ MANUEL CASTELS. *La era de la información*. Alianza Editorial, Madrid, 2000.

Escoitamos falar tanto de sociedade en rede que ás veces xa non sabemos qué hai de real e qué hai de virtual nas afirmacións sobre o feito de atoparnos no comezo dunha nova etapa histórica. É por iso que resulta moi práctica a actualización do primeiro tomo dun completo estudio sobre a era da información do catedrático Manuel Castells. Estamos diante dunha das obras de referencia sobre a materia, xurdida no ámbito do traballo de investigación académica e expresada en linguaxe clara e precisa. Estas dúas características quizais resultaron decisivas para a excelente acollida que acadaron en todo o mundo os tres libros de Castells arredor desta materia, publicados en castelán e mais en inglés.

A nova versión do primeiro tomo é unha edición revisada na que se recollen as transformacións económicas, sociais e tecnolóxicas da última década do pasado século. O seguimento destes cambios permítenlle ó autor confirmar o diagnóstico que nos adiantou a finais de 1997, cando nos advertiu que estabamos diante dunha revolución con luces e sombras, e prestarlle especial atención á dimensión do cambio social e tecnolóxico que supuxo Internet en todos os ámbitos. Resulta especialmente lúcida a visión que nos ofrece sobre puntos fortes e puntos débiles da rede de redes, así como as claves da nova economía, con atención ó desenvolvemento da globalización e ás transformacións dos mercados financeiros.

Desde o último cuarto do século XX xurdiu unha nova economía a escala mundial, que Castells denomina *informacional*, global e conectada en redes para identificar os seus trazos fundamentais e distintivos e para destacar que están entrelazados. O catedrático de socioloxía urbana, que estivo anos en Berkeley (California) e agora retornará a Barcelona, á Universidade Ober-

ta, aporta datos e reflexiona sobre os novos camiños que colle a economía. Faino sen promover unha apoloxía das novas tecnoloxías, senón desde unha visión crítica capaz de destacar os aspectos que considera moi positivos para a sociedade e de apuntar os perigos ós que nos enfrontaremos. Ata apunta posibles vías para facerlle fronte ós retos que se aveciñan.

Se a primeira edición do libro de Castells supuxo un revulsivo no ámbito da comunicación e a socioloxía, a actualización deste primeiro volume resulta unha achega necesaria pola actualización dos datos e polos novos capítulos que incorpora. Agora recolle análises máis serenas sobre as tendencias de Internet, pois cando escribiu o libro aínda estaba nos seus primeiros pasos de popularización, e aporta máis datos para defender as súas teorías sobre o futuro: a producción concentrarase nun sector da poboación educado e relativamente mozo, e a futura estructura social estará extremadamente fragmentada como consecuencia da gran flexibilización e individualización do traballo.

Medios e xornalistas

A entrada nunha nova era, como moi ben describe o libro de Manuel Castells, non implica a desaparición dos xornalistas, dos medios ou dos Estados. De aí que haxa moitos ámbitos para investigar nesta sociedade cada vez máis complexa e que sexan precisas novas reflexións. É por iso, tamén, que resultan de interese os libros sobre *Estado y medios de comunicación en la España democrática*, de Isabel Fernández e Fernanda Santana (Alianza Ensaio, Madrid, 2000), e *Algo más que periodistas*, de Félix Ortega e María Luisa Humanes (Ariel Sociología, Barcelona, 2000). Son dous libros para ler con calma, xa que achegan moitos datos e puntos de vista de interese, á marxe de que os compartamos ou non.

No primeiro analízase a acción do Estado sobre os medios de comunicación españois no último cuarto do século XX, con explicación dos métodos empregados polos gobernos centristas, socialistas e populares (só hai un epílogo sobre os primeiros catro anos do Partido Popular) para controlar o poder. Como analizan unha etapa relativamente recente, permite recordar moitas das cousas que pasaron e aporta bastantes datos sobre a evolución mediática, que se caracterizou por multiplicar a oferta nun novo escenario no que o mercado gañou peso e se comezou a reordenación da estructura mediática de grupos.

Despois deste repaso pola evolución dos medios de comunicación en España nos últimos anos, convén unha lectura do papel dos xornalistas neses medios. Esa é a achega do texto de Félix Ortega e María Luisa Humanes, que centran o seu estudio na evolución do traballo do xornalista, na explicación da figura dun novo tipo de xornalista a partir dun marco teórico capaz de dar conta dunha profesión que se transformou nunha actividade multifacética, e na consideración do xornalista como un personaxe con posibilidades de influencia social máis aló dos límites propios dunha profesión. Trátase de reflexións moi actuais sobre unha profesión que segue estando no centro da actividade de mediación social e no centro da polémica. Foi así onte, na sociedade industrial, e segue a ser hoxe, na sociedade da información.

XOSÉ LÓPEZ

O REGO DA CULTURA

SECCIÓN A CARGO DE **FRANCK MEYER**

Actualidade de *Antígona* ou o debido enterro dos desaparecidos políticos

Antígona é un dos mitos clásicos que máis forza ten na actualidade e que máis útil pode ser para comprender o fenómeno do enterro, ou o seu contrario, que é a desaparición dun ser querido por vontade de terceiros, como aconteceu en América Latina.

Hai moitas outras versións da traxedia, mais tal como a narra Sófocles, Antígona, despois de acompañar ó seu pai Edipo que, exiliado e cego, necesitaba axuda, volve a Tebas, de onde ela e os seus parentes son orixinarios. Antígona, que leva canda ela o destino tráxico de ter nacido do matrimonio incestuoso dos seus pais (Edipo e Iocasta), atópase con que os seus dous irmáns, Etéocles e Polinices, morreron loitando un contra o outro. Pero non se trata dun combate persoal, senón político, xa que cada un deles lidera exércitos rivais que se opoñen, un por dar apoio a Creonte e outro por impedir que este chegue á monarquía de Tebas. Creonte é tío de todos os fillos de Edipo e arrógase o dereito de ser rei, erguéndose contra os herdeiros lexítimos, que son os descendentes directos de Edipo.

Na loita vence o exército de Creonte, que fai enterrar o seu xefe, Etéocles, coas máximas honras, pero prohibe enterrar o irmán deste, Polinices. Déixao ó raso para que apodreza ou o coman os voitres, de tal xeito que axiña comeza a descompoñerse. Pero como a ausencia de debido enterro é un dos actos máis impíos que puidesen existir para a cultura helénica, Creonte só pode obter que se cumpra o seu desexo publicando un decreto polo que se condena a morte ó que desobedeza. Este feito é de primeira importancia na traxedia, xa que Creonte ten que facer uso de toda a súa forza política e policial (pon gardas ó cadáver) para impedir que os habitantes de Tebas cumpran cos deberes que lles esixen, non as leis, senón o costume, a relixión e a piedade familiar. E, como veremos, nin o poder político nin o poder policial logran vencer a

tradición da debida sepultura, a que se volve contra quen, mesmo gozando de todo poder político, trata de impedir a súa realización.

Antígona, sabedora do acto que se comete contra o seu irmán, decide darlle sepultura e, aproveitando unha tempestade de poeira, furta o cadáver á vixilancia dos seus gardas, hónrao e cóbreo. Creonte ordena investigar quén se atreveu a desobedecelo e os seus homes non demoran en levarlle a Antígona. Desde o momento no que ela non só recoñece os seus actos, senón que ademais se declara orgullosa deles, Creonte ponse aínda máis firme na súa sentencia. Por iso Hegel, que vinte séculos despois desenvolveu boa parte da súa ética inspirado na traxedia que aquí comentamos, escribiu: "A conciencia ética é unha conciencia máis completa [que a xurídica] e a súa culpa máis pura *coñécese previamente a lei* e as potencias ás que se enfronta [...] e comete o delicto a sabendas, como Antígona. O feito consumado [o enterro de Polinices] invirte o punto de vista da conciencia; a súa *consumación* expresa por si mesma que o que é *ético* debe ser *real*" (*Fenomenoloxía do Espírito*, VI, "O Espírito"). En efecto, a conciencia ética de Antígona rebélase contra a conciencia política expresada na lei de Creonte e decide que o ético (o deber de sepultar) se transforme en real (realiza o enterro, asumindo as súas consecuencias). Os sufrimentos que poida enfrontar coa súa propia morte parécenlle menores que os que lle ocasionaría, en vida ou despois de morta, deixar de cumprir coa súa obriga respecto de Polinices. En efecto, Antígona di: "Sabía que tiña que morrer, ¿como non?, aínda que ti non o pregoaras. E se morro antes de tempo, iso creo eu que gano; pois quen viva, coma min, no medio de tantas desgracias, ¿como non leva ganancia na morte? Así que para min non é mágoa ningunha o acadar unha morte violenta; pero seríao se tolerase que quedase insepulto o cadáver do meu defunto irmán". Hegel coméntao nos seguintes termos: "A perda do irmán é irreparable para a irmá, e o seu deber con el o máis alto de todos" (*Fenomenoloxía do Espírito*, VI, "O Espírito").

Iso explica, referíndonos a un tema local, algunhas interpretacións recentes da lei de amnistía nalgúns países no sentido de que esta non é unha prohibición de investigar o crime, senón que antes de ser aplicada, os feitos e as responsabilidades teñen que ser identificados. Esta interpretación non é asunto de tecnicismos xurídicos ou un asañamento na persecución dos supostos culpables, senón que ó esixir que se investigue, facilítase o descubrimento do cadáver e, con iso, faise posible a debida sepultura. Así se protexe o costume de dar debida sepultura, ben superior ó de víctimas, victimarios, familiares e xefes militares, xa que ó non deixar a ninguén sen enterro protéxese a conciencia moral de toda a comunidade nacional, indirectamente afectada. Satisfacer esa esixencia ética é condición para que o efecto conciliador da antedita lei, supoñendo que poida gozar de algún, teña posibilidade de dar os seus froitos.

O drama aumenta de intensidade cando interveñen distintas persoas en favor da heroína: Tiresias, adiviño que sempre aconsellou con fidelidade ó rei e, especialmente, Hemón, fillo de Creonte e prometido de Antígona. É de salientar que se a unión destes dous últimos se consuma como desexan, os herdeiros do rei e os de Edipo chegarían, unidos polo sangue, ó trono de Tebas, resolvendo o conflicto político das dúas liñaxes que, por reclamar o trono de Tebas, veñen de enfrontarse nunha guerra civil que ó mesmo tempo é guerra de irmáns. A iso súmase, ademais, que Hemón informa ó seu pai de que a cidade tomou partido por Antígona e que Tebas, comprendendo os sentimentos filiais da rapaza, pide que a liberen e se anule a lei impía.

Creonte, de temperamento irascible e autoritario, encolerizado pola firmeza de Antígona, non logra medir as consecuencias dunha lei excesivamente dura para cos seus inimigos, despreza tanto as palabras do seu fillo como as peticións da cidade e mantén firme a sentencia, polo que a rapaza é encerrada viva nunha cova, onde, para abreviar os seus sufrimentos, afórcase coas súas propias trenzas. Pouco despois, coa intención de liberala e disposto a desobedecer ó seu pai e ó rei, que son o mesmo pero que o obrigan de distinto modo, chega Hemón á cova. Ó ver morta a súa noiva, toma a espada e suicídase. Posteriormente, cando Eurídice, nai de Hemón e esposa de Creonte, sabe do sucedido, tamén se dá morte. Así, ós numerosos males da máis nobre familia de Tebas (tres dos catro fillos de Edipo morren violentamente) e ó mal que Creonte inflixe á cidade, que sofre coa condena de Antígona, súmase o feito de que o gobernante, que se consideraba protexido pola omnipotencia do cargo, arrastra o seu propio fillo e a súa propia esposa á morte, pagando co sufrimento da súa familia e o seu a obstinación de deixar insepulto o seu inimigo político.

Como atenuante de Creonte só se pode dicir que se ve confrontado ó mesmo dilema que Antígona, pero no sentido inverso, pois mentres ela prefire cumprir cos deberes familiares antes que cos do Estado, Creonte prefire cumprir cos do Estado antes que cos familiares (non pode violar a lei política que dictou por ser válida para todos, aínda que se opoña á lei familiar). Con isò a traxedia chega a un dos seus puntos máis actuais, non só polo seu tema principal —o cadáver insepulto—, senón porque favorecer ós familiares con exencións á lei significaría corrupción. Creonte é mal gobernante, pola súa teimosía e a súa incapacidade de escoitar as peticións de Tebas, pero non se lle pode reprochar practicar o nepotismo, crime tan actual como frecuente.

Antígona, polo tanto, lémbranos que nin unha eventual conveniencia política nin o control policial logran sobreporse ó costume, á relixión e ó deber familiar de enterrar os seus mortos. Pouco importa que

sexan moitos ou poucos. Mesmo tratándose de un só, neste caso Polinices, a cidade enteira ponse da súa parte e da da familia ferida, esixindo modificar a decisión política, antiga ou recente, de deixar un cadáver insepulto. Facer o contrario cobre de deshonra, non a quen se lle quixo evitar as honras fúnebres, senón a quen impide que lle sexan dadas ó inimigo político. Por último, amósanos que ninguén, nin sequera o home máis poderoso do Estado, está protexido polo poder ó extremo de que as súas decisións sobre a sepultura dos seus inimigos non se volvan, co tempo, en contra del, como acontece a Creonte.

HERNÁN NEIRA

Tribulacións de Arthur Miller e Marilyn Monroe

En 1945 Igor Stravinski escoitou por radio a peza *Caldonia*, interpretada pola banda de *blues* dos Herman Herds, dirixida por Woody Herman. Quedou tan sorprendido que se decidiu a propoñer a Herman escribir unha composición para a súa *band*. Foi así como xurdiu *Ebony Concerto*, obra artellada en tres movementos nos que se pretende combinar os parámetros da música clásica coa nova linguaxe *jazzística*.

Unha das personalidades do mundo da cultura deste século de maior fuste, Arthur Miller, escoitouna por vez primeira na casa de Lee Strasberg, o mítico director do Actors Studio, no enorme piso *neoiorquino* que este tiña en *Central Park West*. Aquela música reproducida nun disco da casa Columbia recordáballe dalgunha maneira a Stravinski, pero cunha desconcertante mestura de *jazz* e saxofón. A peza parecéralle fabulosa, segundo deixou anotado na súa espléndida autobiografía *Vueltas al tiempo*, pero tamén consignou alí que Lee Strasberg presumiu de que lle regalara o disco Woody Herman en persoa, xa daquela, na segunda metade dos anos cincuenta, un músico de sona, namentres que a súa discípula, Marilyn Monroe, ollaba para el con veneración.

Miller preguntou a Lee qué título tiña para podelo mercar, pero este respondeulle que non era posible adquirilo como se se tratase dun disco calquera. Tentaba que parecese unha edición especial, pero Miller decatouse de que se trataba dun farol e non era o primeiro que lle detectaba o nomeado formador de actores. Tiña pois a impresión de que era un falabarato, pero non podía comentar nada disto coa súa dona, Marilyn, porque esta tiña unha absoluta confianza nel. Comezaba a

abrirse entre os dous unha fenda de incomprensión que en poucos anos os faría abismar nun divorcio. Algúns autores tiñan tamén a mesma opinión sobre Lee, pero formaban lexión, entre os máis brillantes e dotados, os que o consideraban como unha lenda viva. Elia Kazán reprocháballe que fomentase nos intérpretes a dependencia con respecto a el en lugar dunha personalidade independente.

Cando Miller colaborou en *Vidas rebeldes*, película dirixida por John Huston, para a que escribira o guión pensando en ofrecer á súa muller un papel que dignificase o seu traballo, decatouse de que a influencia dos Strasberg (pois tamén Paula, a egótica dona de Lee, exercía daquela unha tutela artística determinante sobre a famosa actriz) resultaba contraproducente: Marilyn cambiaba as súas intervencións nos diálogos e omitía de cando en vez palabras ou frases. Este era o xeito no que ela reciclaba as ensinanzas de Strasberg, tal e como as entendía, actitude que en opinión de Miller resultaba castradora, como tivera ocasión de observar noutros actores, por canto lles facía parecer máis tensos nas súas interpretacións. O quid da cuestión estribaba en que para os Strasberg a fidelidade ó texto non tiña demasiada importancia. O fundamental era a espontaneidade e a naturalidade na expresión dos sentimentos dos actores. Para Huston isto resultaba intolerable, como tamén para Miller, quen se preguntaba qué pasaría se fixesen iso mesmo cos autores clásicos, dos que a xente coñecía ben os textos e non aceptaría doadamente as modificacións. Tamén advertía que a Marilyn, que adoitaba sufrir tanto para desempeñar os seus papeis e que xa se vía obrigada a botar man arreo dos somníferos, aquelas teorías que enfatizaban a improvisación paradoxalmente facíana parecer menos auténtica e aínda menos capaz que noutras ocasións de encarnar o seu personaxe.

A autor de *Morte dun viaxante,* refería unha anécdota sobre Paula que revelaba o aire de importancia de que intentaba revestirse: cando daba a alguén a hora facíao como se se tratase dunha información secreta e para impresionar ó incauto observador levaba enriba varios reloxos: un no peto, outro na pulseira e un terceiro nun colar. Empregábaos para saber a hora en Toquio, Londres e Sidney, coa pretensión de facer crer que ela e o seu marido teceran unha rede de relacións e intereses nas grandes capitais mundiais.

XAVIER CASTRO

A Fundación Dez de Marzo pon én marcha unha nova publicación periódica

Despois dun labor continuado ó longo de case dez anos, a Fundación Dez de Marzo vén de crear unha nova revista de historia e ciencias sociais na cal se plasma a vocación do mundo sindical por manterse vencellado tamén ás dimensións máis críticas e renovadoras do pensamento e da cultura. O primeiro número da revista estivo centrado en reflexións sobre do sentido da historia así como nalgúns dos problemas metodolóxicos e didácticos suscitados pola presencia da disciplina no ámbito educativo. Amais disto, este primeiro número evidenciou unha especial sensibilidade por recoller testemuñas de historia viva de vellos militantes sindicalistas as cales resultan uns importantes documentos orixinais dos que soen contar cunha escasa presencia nas publicacións especializadas.

O segundo número de *Dez Eme* retomou o centro de interese da historia, pero neste caso privilexiando unha perspectiva monográfica máis centrada no período da posguerra franquista en España. Esta é a orientación de traballos tales como o de Rubén Vega García no que se realiza un balance xeral dese período, o de Joan Carmona que propón outro da situación da economía galega no franquismo ou os de María Xesús Souto, no que se aborda a represión franquista, o de José Manuel González Herrán sobre literatura e franquismo ou o de Carme Molinero sobre a situación da muller ó longo desa xeira histórica. Tampouco faltan neste número algúns traballos nos que se aportan propostas e mesmo unidades didácticas para orientar o labor educativo da formación histórica dos estudiantes nin tampouco os relatos de testemuñas vivas sobre a nosa recente historia.

Cómpre dicir que a Fundación conta co apoio privilexiado do sindicato Comisións Obreiras e que en virtude diso a vocación das súas iniciativas aparece marcada polos centros de interese propios dunha agrupación das súas características.

En todo caso cómpre tamén lembrar que esta Fundación desenvolveu nestes nove anos de vida activa un amplo labor no que se inclúe nun lugar privilexiado o seu Arquivo Histórico, que posúe unha relevancia moi especial tanto pola importancia da documentación que custodia como pola súa exemplar disponibilidade ó servicio dos investigadores deste período. Amais diso, e en paralelo co arquivo, desde a Fundación promoveuse activamente un labor investigador centrado tanto na preocupación polo afondamento no seu coñecemento como pola renovación historiográfica da abordaxe do estudio dos movementos obreiros.

Cabo destas actividades, a Fundación tamén se ocupou, cun grande éxito, de varias exposicións de carácter histórico e artístico así como dunha liña importante de publicacións centrada sobre todo na edición de monografías sobre a recente historia sociopolítica e sindical do país. Entre elas poden salientarse os libros sobre *O dez de marzo, unha data na historia*, de José Gómez Alén e Víctor Manuel Santidrián ou a edición do libro das *Primeiras Xornadas do Movemento Obreiro nas Nacionalidades* dirixida por Manuel Tuñón de Lara.

Como consecuencia do seu labor, a Fundación Dez de Marzo avanza no camiño de consolidarse coma un importante foco de creación e difusión cultural que tenta ampliar cara ó conxunto da sociedade galega os labores e as vocacións dunha entidade que promove e potencia as súas ben consolidadas raiceiras no movemento sindical obreiro do noso país.

X. B.

X. B.

ro sindical obrero do noso país.

que promove e potencia as súas
nxunto da sociedade galega os
ramo foco de creación e difu-
ndación Dez de Marzo avanza
Lara.

forzamento Obrero mas Ma-
muel Santidrián ou a edi-
dez de marzo, unha dúzia
ólifica e sindical do país.
, sobre todo na edición
o e artístico así como
coupon, cun grande

ÍNDICE DE COLABORADORES

ANTONIO ARIÑO VILLARROYA. Director do departamento de Socioloxía da Universidade de Valencia. O seu ámbito de investigación centrouse no eido da socioloxía da cultura, a cultura tradicional e o patrimonio. Entre as súas publicacións atópanse, entre outras, obras como: *La sociología de la cultura* ou *La ciudad ritual: la fiesta de las fallas.* É responsable da revista *Arxius de Sociologia* que publica a Universidade de Valencia.

XAN BOUZADA. Director do departamento de Socioloxía da Universidade de Vigo. Vicepresidente da Asociación Galega de Socioloxía e membro da ponencia de Lingua do Consello da Cultura Galega. Investigador no eido da socioloxía da cultura e o desenvolvemento local e comunitario. Os seus útimos libros publicados son: *O futuro da lingua galega*; *O desenvolvemento comunitario local*; *Políticas culturales y sociedad democrática* e *Cultura e concellos: as estratexias da promoción cultural no ámbito local.*

ANTOINE HENNION. Director do Centro de Socioloxía da Anovación de París. Foi presidente do comité de socioloxía das artes da ISA. Levou a cabo varias investigacións pioneiras sobre a socioloxía da música en Francia e sobre o mundo institucional dos conservatorios. Na súa obra *A paixón musical* sintetizou as súas aportacións neste eido e os seus estudios sobre os mundos do disco, a radio, a pedagoxía e o amateurismo musical. Na actualidade estudia a constitución social do gusto e traballa nun libro sobre Bach.

GILLES PRONOVOST. Na actualidade é profesor de socioloxía na Universidade de Quebec en Trois-Rivières. É un dos especialistas máis cualificados a nivel internacional no eido da socioloxía do ocio e da cultura, foi presidente do comité de investigación sobre socioloxía do ocio da ISA e presidiu o último congreso mundial de socioloxía. É autor dunha ampla obra na que se inclúen os libros: *A socioloxía do ocio*; *A socioloxía do tempo* e *Medias e prácticas culturais.*

ARTURO RODRÍGUEZ MORATÓ. Profesor da Universidade Central de Barcelona. Na actualidade é presidente da Asociación Española de Socioloxía da Cultura e do Comité Científico de Socioloxía das Artes da ISA. Investigou sobre de todo no eido das profesións culturais e entre os seus traballos salientan os libros: *Los compositores españoles*; *La problemática profesional de los escritores y traductores* e *Sociología de los creadores artísticos.*

GAËTAN TREMBLAY. Vicedecano de investigación da Facultade de Letras, Linguas e Comunicacións da Universidade de Quebec en Montreal e codirector do GRICIS. Presidente do Comité de Investigación de Socioloxía da Comunicación da ISA (Asociación Internacional de Socioloxía). É autor de numerosas investigacións e publicacións no eido da socioloxía da comunicación e en particular sobre a televisión e as industrias culturais en Canadá.

Encrucillada

Revista galega de pensamento cristián

A igrexa galega no novo milenio
BERNARDO GARCÍA CENDÁN

Ciencia e fe: do conflicto ó diálogo
ANDRÉS TORRES QUEIRUGA

O curador ferido
XESÚS MARTÍNEZ CARRACEDO

O mal das vacas tolas: reacción dunha parroquia rural
ALFONSO BLANCO TORRADO

CRÓNICAS DA ACTUALIDADE
Crónica política
Rolda da cultura
Rolda da Igrexa

Número 121
Xaneiro-febreiro
2001

AV Monografías
Abaco
Academia
ADE Teatro
Afers Internacionals
Africa América Latina
Ajoblanco
Álbum
Archipiélago
Archivos de la Filmoteca
Arquitectura Viva
Arte y Parte
Atlántica Internacional
L'Avenç
La Balsa de la Medusa
Bitzoc
La Caña
CD Compact
El Ciervo
Cinevídeo 20
Clarín
Claves de Razón Práctica
CLIJ
El Croquis
Cuadernos de Alzate
Cuadernos Hispanoamericanos
Cuadernos de Jazz
Cuadernos del Lazarillo
Debats
Delibros
Dirigido
Ecología Política
ER, Revista de Filosofía
Experimenta
Foto-Vídeo
Gaia
Generació
GRIAL
Guadalimar
Guaraguao
Historia, Antropología y Fuentes Orales
Historia Social
Insula
Jakin
Lápiz
Lateral
Leer
Letra Internacional
Leviatán
Litoral
Lletra de Canvi
Matador
Ni hablar
Nickel Odeon
Nueva Revista
Opera Actual
La Página
Papeles de la FIM
El Paseante
Política Exterior
Por la Danza
Primer Acto
Quaderns d'Arquitectura
Quimera
Raíces
Reales Sitios
Reseña
RevistAtlántica de Poesía
Revista de Occidente
Ritmo
Scherzo
El Siglo que viene
Síntesis
Sistema
Temas para el Debate
A Trabe de Ouro
Turia
Utopías/Nuestra Bandera
Veintiuno
El Viejo Topo
Viridiana
Voice
Zona Abierta

A cultura pasa por aquí

Asociación de Revistas Culturales de España

Exposición, informacion, venda e subscricións:

Hortaleza, 75. 28004 Madrid
Teléf: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67
http://www.arce.es
e-mail: arce@infornet.es

ASOCIACIÓN DE AMIGOS CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Neste primeiro aniversario da constitución da Asociación de Amigos do Centro Galego de Arte Contemporánea queremos dá-las gracias a tódalas empresas que, cunha auténtica vocación de mecenado, impulsaron un proxecto de compromiso co CGAC e a arte contemporánea en Galicia.

Invitamos a novas empresas e a particulares a colaborar con nós. Infórmese no Centro Galego de Arte Contemporánea, rúa Valle Inclán, s/n, 15704 Santiago de Compostela, tel. (981) 54 65 88, fax. (981) 54 66 25.

SOCIOS PROTECTORES

ANTONIO PERNAS, S.A.
ARIAS HERMANOS CONSTRUCCIONES, S.A.
BANCO PASTOR
CAIXA PONTEVEDRA
CAIXAVIGO
CARAMELO
CASTROMIL, S.A.
CORPORACIÓN NOROESTE, S.A.
DRAGADOS Y CONSTRUCCIONES, S.A.
EL CORREO GALLEGO
FERROATLÁNTICA, S.L.
FUNDACIÓN CAIXA GALICIA
FUNDACIÓN PEDRO BARRIÉ DE LA MAZA
IBERDROLA, S.A.
JOSÉ MALVAR CONSTRUCCIONES, S.A.
TELEVÉS, S.A.
UNIÓN ELÉCTRICA FENOSA, S.A.
RENFE VIAJEROS REGIONALES
ROBERTO VERINO DIFUSIÓN, S.A.

SOCIOS DE MÉRITO

GRIAL
ARTE Y PARTE
ALVA GRÁFICA, S. L.
ATLÁNTICO DIARIO
ECO, REVISTA DEL EJE ATLÁNTICO
EDICIONES ANTIQUARIA S.A.
EL PERIÓDICO DEL ARTE
EL PUNTO DE LAS ARTES
LA VOZ DE GALICIA
LA REGIÓN
LITONOR, S.A.L.
NINFA E RIVEIRO DESEÑO
PUNTO NORTE
REVISTA DE MUSEOLOGÍA
REVISTART
SIGNUM DESEÑO
TRIBUNA DE ACTUALIDAD

Fotografía: HISAO SUZUKI

AMIGOS DO CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

xullo-decembro/2000

Tempo exterior

Jesús Mª Gamallo Aller	Os desafios da acción exterior de Galicia
Jesús A. Núñez Villaverde	Modernización e democratización, asignaturas claves para Marrocos
Cristóbal Ramírez	O Sáhara fronte ó muro da intransixencia marroquí
Daniel V. Suanzes-Carpegna	O futuro da pesca galega nun mundo globalizado
Rosa María Miguélez Ramos	Efectos da ampliación sobre a política rexional comunitaria
Camilo Nogueira	O momento de Europa: Estados e Nacións ante o alargamento
Laudelino Pellitero	Mercosur, lenta conciencia da unión
Francisco Veiga	A guerra de Kosovo, 1999: Un compendio crítico
Xulio Ríos	Polonia e Solidarnosc, a máis longa transición
Fernando Delage	O mundo nos medios, os medios no mundo
Mariano Aguirre	De Somalia a Serra Leona: As dificultades da protección ás víctimas

nº 1

SEGUNDA ÉPOCA

INSTITUTO GALEGO DE ANÁLISE E DOCUMENTACIÓN INTERNACIONAL

IGADI

www.igadi.org

Para subscricións, dirixirse a:

IGADI

(Instituto Galego de Análise e Documentación Internacional)

Avenida Joselín, 7. Portal 3-4ºB.

36300-Baiona (Pontevedra).

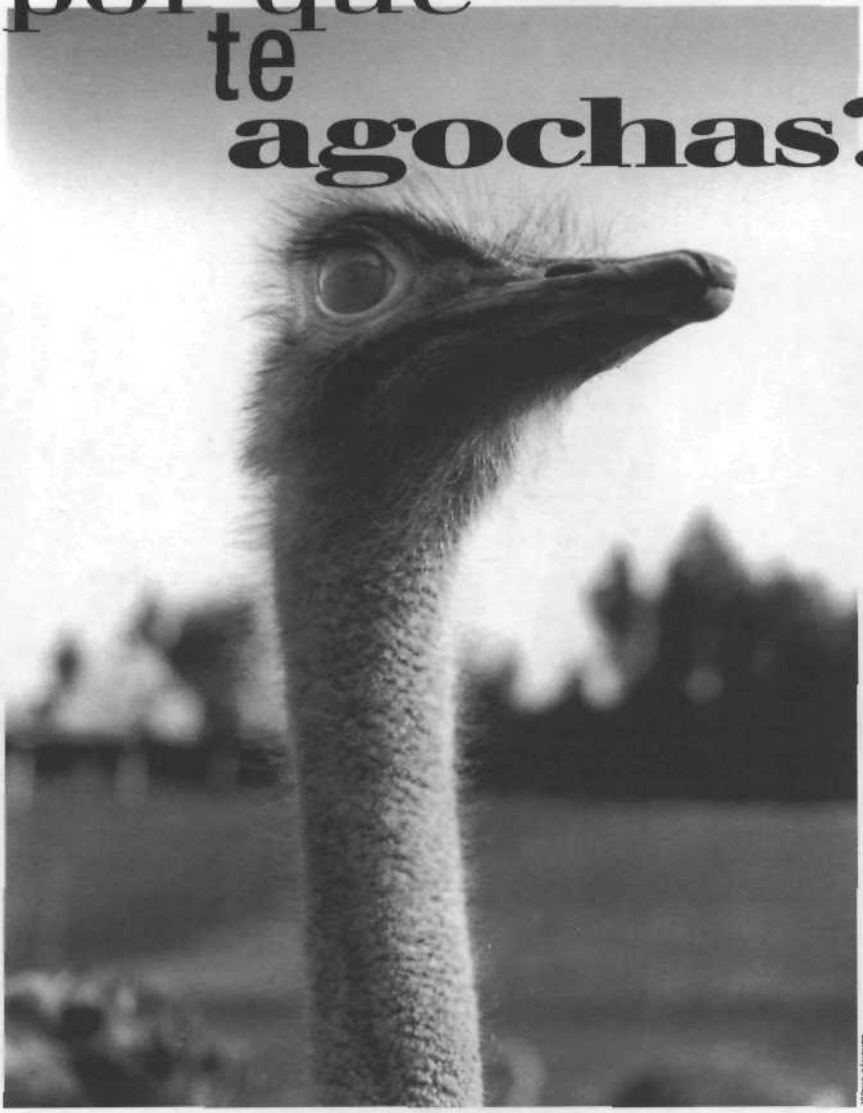
Galicia (España).

Tel/Fax: 986 35 72 38.

e-mail: info@igadi.org

Revista de análise e estudios internacionais

por que te agochas?



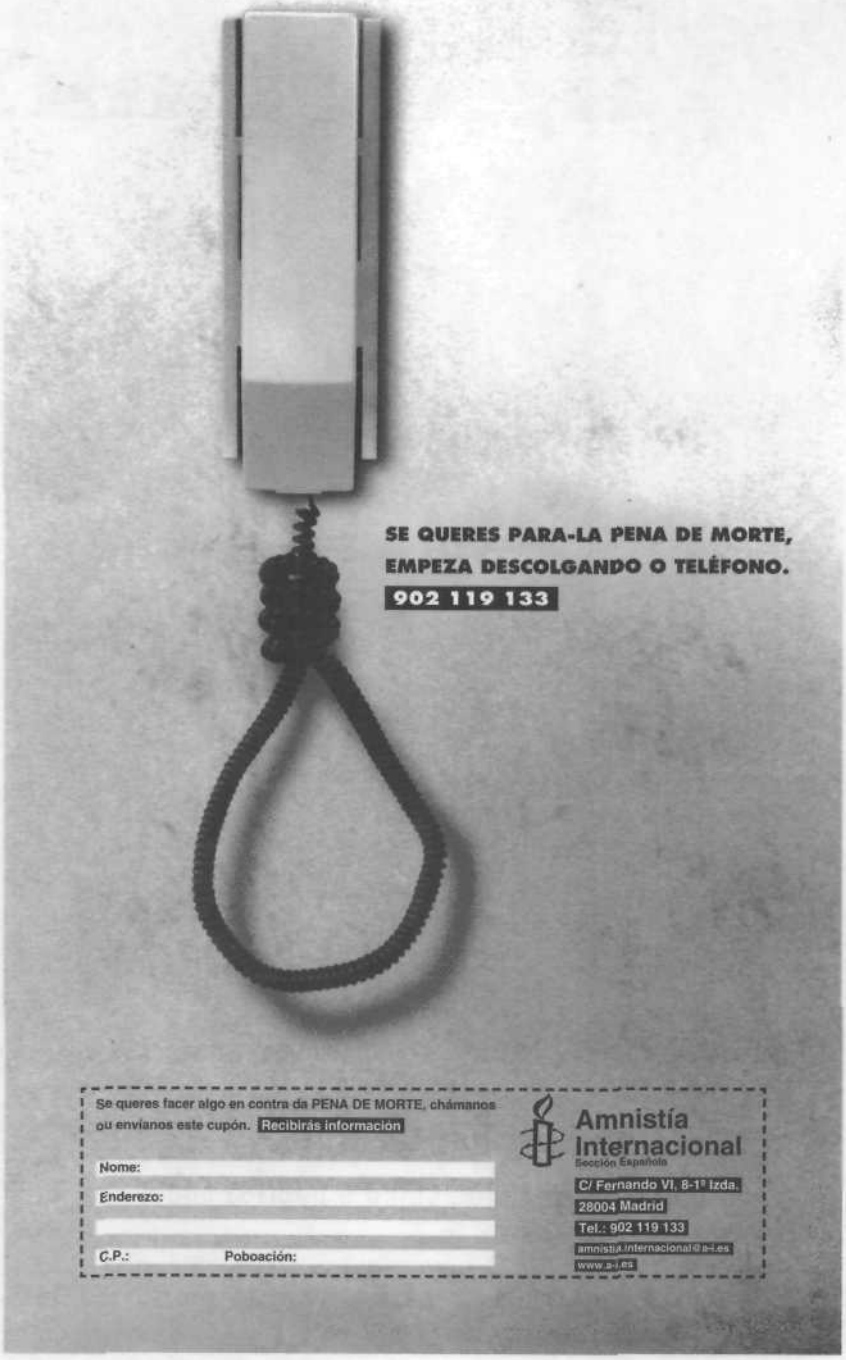
XURXO SÁNCHEZ

Non hai de qué

O que querías saber, como o querías saber

SUBSCRÍBETE A TEMPOS CHAMANDO Ó TELÉFONO 981-557119

REVISTA MENSUAL DE INFORMACIÓN PARA O DEBATE


SE QUERES PARA-LA PENA DE MORTE,
EMPEZA DESCOLGANDO O TELÉFONO.
902 119 133
Se queres facer algo en contra da PENA DE MORTE, chámanos ou envíanos este cupón. Recibirás información
Nome:
Enderezo:
C.P.:
Poboación:
Amnistía Internacional
Sección Española
C/ Fernando VI, 8-1º izda.
28004 Madrid
Tel.: 902 119 133
amnistia.internacional@a-i.es
www.a-i.es

GRIAL

A revista *Grial* apareceu por vez primeira en 1951, pero unha suspensión administrativa obrigouna a un prolongado silencio de máis de dez años. Reapareceu en 1963 e desde entón non deixou de se publicar. O espírito universal que lle imprimiron os seus fundadores, servir de canle responsable da actividade cultural galega e facer de ponte para a incorporación da cultura universal a Galicia, segue a ser o mesmo que preside a elaboración da revista na actualidade. Despois de todo, esta publicación leva o nome dunha fermosa lenda que é patrimonio cultural de toda Europa, pero que está tamén presente na historia e na arte galegas. En *Grial* aparecen, xa que logo, traballos que obedecen ó dobre propósito de informar sobre a realidade de Galicia ó propio tempo que se informa e reflexiona sobre os máis diversos aspectos da cultura universal.

Para enviar a: ***EDITORIAL GALAXIA, S.A.***
RECONQUISTA, 1 - 36201 VIGO (Pontevedra)
Enderezo electrónico: galaxia@editorialgalaxia.es
Páxina Web:
http://www.editorialgalaxia.es/grial/index.htm

BOLETÍN DE SUBSCRICIÓN

Apelidos e nome ou razón social.....

.....

Profesión.....

Enderezo.....

Localidade.....C.I.F.....

C.P.....Teléfono.....Fax.....

Enderezo electrónico .....

Data: Sinatura:

FORMA DE PAGO

A factura da subscrición emitirase no mes de marzo de cada ano polos 4 números

Contrarreembolso ☐

Domicil. bancaria ☐☐☐☐ ☐☐☐☐ ☐☐ ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

TARIFA (en pesetas) subscrición (4 números)
España.....4.700 ptas.
Estranxeiro....8.400 ptas.

PEDIMENTO DE NÚMEROS ATRASADOS

Rógolles que envíen os números atrasados que sinalo cunha cruz, ó prezo de 1.125 pesetas cada número:

139 ☐ 140 ☐ 141 ☐ 142 ☐ 143 ☐
144 ☐ 145 ☐ 146 ☐ 147 ☐ 148 ☐

Outros números.....

00149
9 770017 418006

galaxia