GRIAL

122

ABRIL , MAIO, XUÑO

TOMO XXXII / 1994

LINGUA COMÚN, INVENCIÓN LITERARIA

HENRIQUE MONTEAGUDO:
Aspectos da teoría da lingua estándar do Círculo Lingüístico de Praga e os seus continuadores.

JOHANNES KABATEK:
Galego escrito e lingua común na segunda metade do século XX.

XESÚS GONZÁLEZ GÓMEZ:
Entrevista con Horacio Vázquez Rial.

BIEITO IGLESIAS:
A invención e a melancolía.

DOLORES VILAVEDRA:
A escrita dramática galega contemporánea.

XAVIER CARRO:
Luís Seoane: unha estética de necesidade.

ISIDRO DUBERT:
A cultura popular na Galicia rural do Antigo Réxime, 1500-1830. Ofensivas e resistencias.

MARÍA JESÚS LORENZO MODIA / PURIFICACIÓN PÉREZ JANEIRO:
A traducción da poesía en lingua inglesa ó galego. Algunhas consideracións.

GRIAL

122

ABRIL, MAIO, XUÑO

TOMO XXXII / 1994

Director:
CARLOS CASARES
Secretario de Redacción:
XOSÉ MANUEL SOUTULLO
Consello de Redacción:
XAN BOUZADA, XAVIER CASTRO,
CARLOS X. FERNÁNDEZ, GUSTAVO ADOLFO GARRIDO,
MODESTO LÓPEZ BOUZAS, HENRIQUE MONTEAGUDO ROMERO,
MANUEL RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, DAMIÁN VILLALAÍN
Deseño: M. JANEIRO
EDITORIAL GALAXIA, S. A.
Redacción, suscrición e distribución:
Reconquista, 1. 36201 VIGO. Telfs.: 43 21 00 - 43 32 38. Fax: 22 32 05
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).

LINGUA COMÚN, INVENCIÓN LITERARIA

141 HENRIQUE MONTEAGUDO: Aspectos da teoría da lingua estándar do Círculo Lingüístico de Praga e os seus continuadores.

157 JOHANNES KABATEK: Galego escrito e lingua común na segunda metade do século XX.

181 XESÚS GONZÁLEZ GÓMEZ: Entrevista con Horacio Vázquez Rial.

199 BIEITO IGLESIAS: A invención e a melancolía.

207 DOLORES VILAVEDRA: A escrita dramática galega contemporánea.

219 XAVIER CARRO: Luís Seoane: unha estética de necesidade.

235 ISIDRO DUBERT: A cultura popular na Galicia rural do Antigo Réxime, 1500-1830. Ofensivas e resistencias.

255 MARÍA JESÚS LORENZO MODIA / PURIFICACIÓN PÉREZ JANEIRO: A traducción da poesía en lingua inglesa ó galego. Algunhas consideracións.

261 LIBROS:
ANA BELÉN FORTES, IRIS COCHÓN OTERO, VICENTE ARAGUAS, DAMIÁN VILLALAÍN, DANIEL ASOREY VIDAL, MODESTO HERMIDA, ELVIRA FIDALGO FRANCISCO, XESÚS GONZÁLEZ GÓMEZ.

279 TEATRO:
VINCENZO JACOMUZZI.

285 A CULTURA NO MUNDO:
FEDERICO ANLLADA.

287 ÍNDICE DE COLABORADORES.

Aspectos da teoría da lingua estándar do Círculo Lingüístico de Praga e os seus continuadores

Henrique Monteagudo

Desde que no século XIX a lingüística se esforzou conscientemente en constituírse nunha ciencia, abrazou unha vocación estrictamente descritivista, abandonando así a súa vella tradición de disciplina prescritiva. Unha consecuencia disto foi que os lingüistas se desinteresaron polas variedades "normadas" dos idiomas, particularmente pola lingua estándar (LS) e se centraron nas variedades non normadas, pescudando e colleitando variantes dialectais ou históricas que axudasen a reconstruír a historia do idioma, o cal constituía o obxectivo central da filoloxía histórica e comparada. De feito, as correntes principais da lingüística do século XX, desde Saussure a Chomsky, herdaron este desinterese polo estudio das variedades lingüísticas normadas, e polo tanto pola intervención *consciente* dos homes sobre a lingua.

A primeira escola lingüística que pretendeu unha abordaxe científica dos problemas que presenta o estudio da intervención humana consciente sobre a lingua e dun dos productos máis característicos desta intervención, a variedade estándar, e que polo tanto procurou unha crítica e unha fundamentación científica da lingüística prescritiva, foi o denominado Círculo Lingüístico de Praga. Foron as propias condicións sociolingüísticas da lingua checa as que colocaron diante da necesidade de abordar esta cuestión ós lingüistas do Círculo de Praga, que por outra banda son coñecidos e recoñecidos pola elaboración e aplicación do método funcional á análise lingüística, considerado unha achega fundamental á Lingüística estructural contemporánea.

O Círculo de Praga, a pesar de que foi o iniciador dos estudios verbo do proceso de estandarización e da lingua estándar, non pode considerarse propiamente como o fundador da sociolingüística actual,

pois adoptou un enfoque estrictamente funcional e deu por supostas as condicións sociolingüísticas para o desenvolvemento e funcionamento do estándar. Xa que logo, non explicitou, non problematizou e polo tanto non se detivo na análise destas condicións. En todo caso, as achegas do Círculo de Praga son claramente precursoras dos estudios sociolingüísticos que se desenvolveron a partir da década dos sesenta, e de feito moitas das cuestións que suscitou o Círculo continúan a ser ou lugares comúns ou obxecto de debate na sociolingüística actual.

As primeiras contribucións do Círculo de Praga ó estudio da lingua estándar proceden dos primeiros anos trinta deste século, pero a súa difusión nos medios científicos occidentais son moi posteriores. O personaxe clave en tal difusión foi un continuador da liña do Círculo, Paul Garvin, que ofreceu a traducción inglesa e francesa dos textos máis relevantes (os traballos orixinais foran publicados maiormente en checo, con ocasionais entregas en alemán). Ademais, P. Garvin e outros lingüistas checos completaron con contribucións propias algúns aspectos do traballo dos seus predecesores.

Este artigo pretende achegar ó público galego as ideas máis salientables do Círculo de Praga e dos seus continuadores verbo da lingua estándar, coa esperanza de ofrecer un material que sirva de apoio teórico no debate tan actual, e tan necesitado de racionalidade, como é o da estandarización do galego. Aínda que nos semella que o marco teórico aquí esbozado pode ser doada e fructiferamente aplicado ó estudio da nosa situación, reservamos esta tarefa para traballos ulteriores, deixando aberta ó lector a posibilidade de tentar unha primeira lectura desde a nosa peculiar situación.

1. O REXURDIMENTO DECIMONÓNICO DO CHECO LITERARIO E O PURISMO

O risco máis sobranceiro da versión contemporánea do checo estándar é a súa orixe relativamente recente. Os comezos da lingua escrita checa remóntanse ós séculos XIV-XVI, pero debido á derrota dos checos na Guerra de Trinta Anos (1618-48), o cultivo da lingua viuse interrompido ata a fin do século XVIII. Nesta época xa se perdera practicamente a secular tradición de cultivo da lingua, pois esta fora eliminada gradualmente de todas as esferas da vida pública e reducida ó estadio vernacular. O rexurdimento checo estivo marcado polas ideas da Ilustración e polo auxe do nacionalismo[1], e a consolidación do

1. *Vid.* Auty, R., "The linguistic revival among the slavs of the Austrian Empire, 1780-1850: the role of individuals in the codification and acceptance of new literary languages", en *The Modern Language Review* LIII (1958), pp. 392-404; e Goldblatt, Harvey "The Language Question and the Emergence of Slavic National Languages", en Aldo Scaglione (ed.), *The Emergence of National Languages*, Ravenna, Longo Editore, 1984, pp. 119-173.

estándar só se produciu a fins do século XIX. Das varias posibilidades que se presentaban para a elaboración da LS, finalmente impúxose unha orientación arcaizante, que se fundou na lingua literaria do período tardo-medieval / proto-moderno[2].

Ó mesmo tempo, a prolongada hexemonía lingüística do alemán en Bohemia e Moravia (especialmente nas cidades) durante o período de decadencia, e o feito de que aínda no período contemporáneo o alemán mantivese unha forte presión sobre o checo e competise con este, provocaron unha forte reacción nacionalista antixermánica, polo que a construcción da LS checa estivo intensamente influenciada polo purismo:

> A posición defensiva do checo estándar no século pasado deu orixe a unha actitude purista que se manifestou nunha forte tendencia a depurar a lingua das influencias estranxeiras, sobre todo dos préstamos do alemán. A actitude purista implicaba unha volta ás fontes da lingua checa por mor de resolver os problemas da codificación que se manifestaron durante o rexurdimento lingüístico e nos períodos subsecuentes[3].

Polo tanto, os dous criterios que guiaron o establecemento do estándar checo foron o de continuidade histórica e o de pureza. O primeiro avaliaba a corrección das formas e expresións sobre a base da continuidade histórica: unha forma ou expresión que correspondese máis exactamente ós seus precedentes históricos era preferible a outra que se arredase destes. O criterio de pureza estaba dirixido ó rexeitamento dos empréstamos, especialmente os procedentes do alemán.

A actividade e ideas do Círculo de Praga xurdiron precisamente nas condicións que acabamos de esbozar. O momento crucial da intervención polémica do Círculo na cuestión da elaboración do estándar produciuse en 1932, cando se publicaron as "Teses xerais do Círculo Lingüístico de Praga", acompañadas de varios traballos sobre a lingua estándar[4]. Unha das teses do Círculo propugnaba que a LS debía estar

2. *Vid.* Millet, Yves "Continuité et discontinuité: le cas du tchèque", en István Fodor & Claude Hagège, *Language Reform / La Reforme des langues*, 3 vols., Louvain, Buske Verlag Hamburg, 1983; vol. II, pp. 479-504.

3. Garvin, Paul L. "Le rôle des linguistes de l'École de Prague dans le developpement de la norme linguistique tchèque", en *La Norme Linguistique* (ed. Édith Bédard & Jacques Maurais), Gouvernement du Québec, s.l., 1983; pp. 141-52; a cita é da p. 142. Citaremos esta obra como Bédard & Maurais, *La Norme Linguistique*, e o artigo devandito como P. Garvin, "Le rôle des linguistes..."

4. Apareceron na obra editada por Bohuslav Havránek e Milos Weingart, *Spisovná cestina a jazyková kultura*, Melantrich, Praha, 1932. As contribucións máis importantes para a nosa cuestión son as de Vilém Mathesius, Bohuslav Havránek e as propias "Teses xerais". Existen traducións francesas dos tres traballos (nalgún caso, extractados): V. Mathesius, "Sur la nécessité de stabilité d'une langue standard", en Bédard & Maurais, *La Norme*

fundada no uso en vigor nos bos autores contemporáneos[5]. Isto implicaba o abandono do emprego exclusivo de criterios de continuidade histórica, o cal conlevou unha serie de reformas ortográficas, morfosintácticas e léxicas. Na crítica ás concepcións puristas da norma lingüística, fundadas exclusivamente en criterios históricos, salientou precisamente Roman Jakobson:

> ¿Xustifica a lingüística histórica a loita contra os xermanismos? Pola contra, a lingüística histórica ensínanos que unha grande lingua de civilización sofre sempre unha certa forma de hibridación e se desenvolve en contacto con outras linguas de civilización, arrequentando así os seus recursos expresivos[6].

O Círculo de Praga opúxolle ó purismo un punto de vista fundado na análise do sistema lingüístico e da situación social en que a lingua é empregada. Segundo as súas teses, a codificación da lingua literaria non debe repousar sobre unha noción romántica de pureza da lingua baseada na continuidade histórica e na eliminación de préstamos senón máis ben sobre a observación realista do uso que fan os mellores autores (escritores, científicos e intelectuais de primeira liña). Así, o Círculo opón a "norma real", que se atopa na práctica literaria e intelectual da xeración contemporánea e da inmediatamente precedente, á "norma ficticia" que se deduce das propostas dos puristas.

De por parte, os lingüistas do Círculo estableceron unha distinción entre o concepto de "norma obxectiva" (a que se deduce da observación do uso real da lingua) e a "codificación" normativa. Segundo isto, distínguese o *uso* (o emprego, a ocorrencia habitual dun fenómeno lingüístico, independentemente da súa corrección), a *norma* (que implica un elemento de conformidade a regras establecidas: cada variedade lingüística ten a súa norma, e a da estándar é o conxunto de regras que teñen unha existencia obxectiva e proveñen da comprehensión mutua dunha colectividade, que as percibe e acepta como obrigatorias no uso colectivo dos locutores da lingua), e a *codificación* (rexistro e regulari-

Linguistique: apéndice II (sen indicación de páxina); Bohuslav Havránek, "Emploi et culture de la langue standard", *idem*: Apéndice III; "Thèses générales du Cercle linguistique de Prague: Principes pour la culture de la langue", *idem*: Apéndice I. O último está traducido ó inglés como "General principles for the good cultivation of language", en *Advances in Language Planning* (ed. Joshua Fishman), The Hague-Paris, Mouton, 1974: pp. 417-26. Do traballo de Havránek manexamos tamén a versión inglesa, co título "The functional differentiation of the standard language" en J. Vachec (ed.) *Praguiana. Some basic and less known aspects of the Prague Linguistic School*, Praha, Academia, 1983, pp. 143-64.

5. Consideráronse contemporáneas as obras (non só literarias, senón tamén ensaios, tratados científicos e libros intelectuais en xeral) que se escribiran e publicaran nos últimos cincuenta anos, isto é, a partir de 1880, ano en que a LS moderna checa estaba xa considerablemente estabilizada.

6. *Cit.* en P. Garvin "Le rôle des linguistes...", p. 42.

zación da norma nos manuais, gramáticas, diccionarios, etc., por unha autoridade recoñecida, e que axuda a unificar e estabilizar a norma, que adoito está sometida a oscilacións).

Unha codificación (o que nós chamamos normativa) pode reflectir ben ou mal a norma vixente. A norma sofre cambios continuos, mentres que a codificación soamente os sofre a intervalos e con certo retraso. O papel dos lingüistas non se reduce a describir a "norma obxectiva", senón que consiste tamén en participar na codificación. Deste xeito, o Círculo de Praga racha co descritivismo, ó tempo que procura unha fundamentación obxectiva para o labor prescritivo:

> Canto á corrección gramatical, hai dous criterios principais para a súa determinación. O primeiro é a *boa formación* dun elemento lingüístico, isto é, o grao en que a súa formación e uso cadran coas regras que rexen a lingua; o segundo é a *xustificación funcional* (eficacia); os outros criterios —histórico, estético, etc.— soamente se aplican en segundo lugar, aínda que teñen a súa importancia[7].

En resumo, os lingüistas do Círculo de Praga non rexeitaban absolutamente os criterios de historicidade e enxebrismo, pero eran partidarios de que non se impuxese a pureza e exactitude histórica a custa dun bo uso xa establecido, e defendían que os criterios de cualidade da lingua repousasen sobre os atributos máis desexables para unha lingua estándar desde o punto de vista do seu papel na comunicación social.

2. OS ESTEOS DA TEORÍA DA LINGUA ESTÁNDAR DO CÍRCULO DE PRAGA

O Círculo de Praga non se limitou a facer unha descrición realista da situación, senón que fundamentou os seus puntos de vista nunha teoría da LS de orientación marcadamente funcionalista. De aí que a pregunta fundamental que formula o Círculo de Praga é: ¿En que se diferencia funcionalmente a LS das falas vernáculas que compoñen a lingua popular? A resposta está nos roles (nos que se comprenden os dominios de uso) que cada variedade da lingua cumpre na comunicación social. A LS difire das variedades vernáculas en que pode satisfacer máis funcións, e funcións de maior alcance ca estas. Especialmente, a LS satisfai as necesidades de expresión que crean as esferas características dunha civilización moderna.

As características estructurais que permiten á LS cumprir estes roles son, como veremos, a estabilidade flexible e a intelectualización. A carac-

7. Hausenblas, K. cit. en Garvin P., "Le rôle des linguistes...", p. 149.

terística máis importante dunha LS non sería a súa uniformidade (risco formal), senón a súa capacidade para servir de vehículo a comunicacións complexas (risco funcional). A oficialidade ou oficialización dunha lingua implica o seu emprego nos servicios públicos, nas transaccións internas do goberno, noutras esferas da vida pública; a consideración dunha lingua como lingua nacional supón que se emprega na producción literaria e que desexa utilizar (ou xa se utiliza) na educación. Aínda que a estandarización non serve en por si de criterio para definir a noción de lingua oficial/nacional, xoga un papel importante no seu funcionamento: dados os empregos complexos e múltiples das linguas oficiais/nacionais no mundo moderno, é difícil para unha lingua cumprir estes papeis sen ter adquirido o alto grao de estandarización que estes esixen.

En resumo, os principios que serven de alicerces para a teoría da LS do CLP son[8]:

A. Funcionalismo: a LS está determinada e delimitada polas funcións específicas (de carácter social) que está chamada a cumprir. O criterio superior de avaliación é a adecuación duns medios determinados para a respectiva función.

B. Normativismo: establécese unha dicotomía entre a norma e a codificación normativa. A norma é inherente á lingua, e está vencellada co carácter institucional desta, mentres a normativa existe fóra da lingua, serve finalidades prácticas e posibilita a intervención dos lingüistas para influenciar a norma na dirección desexada.

C. Sincronismo dinámico: o estadio óptimo da LS é a estabilidade flexible, isto é, o equilibrio dinámico.

3. PROPIEDADES ESTRUCTURAIS DO ESTÁNDAR

Os lingüistas do Círculo de Praga propuxeron caracterizar a LS desde o punto de vista formal polos seguintes atributos[9]:

1. *Estabilidade flexible.* Unha LS, para funcionar eficientemente, debe estar estabilizada gracias a unha codificación axeitada; ó mesmo tempo debe ser flexible de abondo na súa codificación como para per-

8. *Vid.* Frantishek Danesh, "Values and Attitudes in Language Standardization", en Jan Chloupek & Jirí Nekvapil, *Reader in czech sociolinguistics*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1987, pp. 206-245. Para este punto concreto, *vid.* as pp. 206-7.

9. *Vid.* V. Mathesius, *art. cit. Cfr.* Paul L. Garvin & Madeleine Mathiot, "The urbanization of Guaraní Language: a problem in language and culture", *Readings of the Sociology of Language* (ed. Joshua Fishman), Mouton, The Hague-Paris, 1972. *Cfr.* P. Garvin, "La langue standard - Concepts et processus", texto policopiado do relatorio lido no II Congrés international de la llengua catalana (Lleida, 1986). Citaremos estes traballos como Garvin & Mathiot, "The urbanization of the Guaraní language" e Garvin, "La langue standard" respectivamente.

mitir modificacións conforme a evolución e o cambio cultural. Polo tanto, esta característica depende da *codificación*, que á súa vez comprende dous procesos: construcción dunha norma codificada, formalmente desenvolvida en gramáticas e diccionarios; implementación da norma, por medio do control sobre os hábitos de escrita e fala.

2. *Intelectualización.* Implica a adaptación da lingua ó obxectivo de posibilitar a producción de enunciados precisos, rigorosos e abstractos (especialmente nos dominios da ciencia e a tecnoloxía, o goberno e a política, e a educación superior); ou sexa, consiste nunha tendencia cara a unha maior sistematización relacional e explicitación do discurso. No léxico, isto supón unha crecente precisión terminolóxica: establecemento de nomenclaturas específicas, diferenciación nidia dos termos e incremento dos termos abstractos e xenéricos. Na gramática, a intelectualización esixe o desenvolvemento de técnicas de lexicoxénese e a creación de mecanismos sintácticos que permitan a construcción de enunciados elaborados e complexos, solidamente artellados, e ó mesmo tempo a tendencia a eliminar modos elípticos de expresión, substituíndoos por construccións fixadas.

Bohuslav Havránek propuña distinguir tres graos de intelectualización: (1) intelixibilidade → (2) precisión → (3) exactitude. Estes graos corresponden respectivamente a tres rexistros da lingua: (1) rexistro coloquial, (2) rexistro técnico común, (3) rexistro científico-funcional.

A atribución dun grao superior de intelectualización ás linguas estándar atraeu críticas por parte dalgúns sociolingüistas posteriores, que lle achacan a Havránek que este termo incorpora o lugar común eurocéntrico de que o pensamento occidental é o mellor dos posibles[10]. Nesta liña, postúlase que termos tales como "intelectualización" e "estandarización" deben empregarse propiamente para denominar unha serie de operacións lingüísticas específicas, transmitidas por vía cultural, cun valor enteiramente relativo.

A crítica de John E. Joseph seméllanos moi representativa da posición dunha boa parte da sociolingüística actual. Para Joseph non se pode afirmar como verdade absoluta (non dependente culturalmente) que a educación ó modo occidental é superior ás prácticas tradicionais dun pobo ó que se lle impón tal educación, ou que, impresionado polo seu prestixio e vantaxes aparentes, a adopta máis ou menos libremente. En realidade, a modernización dunha lingua débese entender como o uso desa lingua en funcións estandarizadas tal como existen nas nacións máis poderosas e prestixiosas do mundo, cos cambios no idioma que esas funcións requiren.

10. *Vid.* John Earl Joseph, *Eloquence and Power. The rise of Language Standards and Standard Languages*, London, Frances Pinter (Plublishers), 1987.

Joseph admite que a determinación inicial de crear unha lingua estándar e o propio desenvolvemento desta implican unha conciencia metalingüística relativamente elevada por parte de cando menos un sector da comunidade lingüística, e que quizais as variedades estandarizadas faciliten o acceso a un nivel de cognición superior, pero afirma taxativamente que o uso dunha variedade estándar por parte dun individuo non implica nin a unha nin a outra cousa:

> A falacia cognitiva é soamente un dos varios tipos de prexuízo relacionado co uso de variedades estándar e non estándar. As súas orixes asociativas son claras: a lingua estándar é o vehículo da escrita, a educación e a alta cultura, que se supón que están relacionadas cunha maior capacidade intelectual[11].

De feito, as tres funcións indicadas por Joseph xorden nunha relación dialéctica co crecemento cognitivo, e pódese dicir que unha persoa que as domina seguramente conseguiu un certo avance cognitivo. Pero o que é totalmente infundado é avaliar o emprego do instrumento lingüístico asociado a esas funcións como unha medida do desenvolvemento intelectual dunha persoa.

En todo caso, coas precisións esbozadas e admitindo que se cadra a denominación non é a máis axeitada, coidamos que Havránek non marrou ó atribuírlle á LS un maior nivel de intelectualización verbo das variedades non-estándar.

4. AUTOMATIZACIÓN E DESAUTOMATIZACIÓN

Unha variedade pode considerarse estandarizada cando está completamente adaptada desde o punto de vista lingüístico para servir a unhas determinadas e específicas funcións comunicativas, de xeito que o seu emprego en determinados ámbitos socio-culturais, tipos de texto e universos de discurso non chama a atención: o propio instrumento lingüístico se volve "transparente", e a atención céntrase nos contidos que vehiculiza. Nèste caso, a relación entre cada un dos diversos estilos da lingua e cada un dos ámbitos, textos e discursos en que se empregan é *automática.*

A *automatización* da lingua posibilita a *desautomatización*[12], isto é, abre a posibilidade de facer un uso conspicuo do idioma, de empregar os seus recursos dun xeito que chamen a atención sobre o propio instrumento lingüístico, conventéndoo en parte substancial da mensaxe.

11. Joseph, *op. cit., p.* 41.
12. O último termo aparece traducido ó francés como *désautomatisation* e ó inglés ora como *desautomation* ora como *foregrounding.*

5. FUNCIÓNS DA LINGUA ESTÁNDAR

Nunha primeira formulación, Paul Garvin[13] propuxo distinguir catro funcións da lingua estándar, tres delas subxectivas (unificadora, separadora, prestixiadora) e unha obxectiva (marco de referencia). Máis adiante[14], engadiu outra función máis: a función participativa, que tamén é subxectiva. Vexamos como se definen estas funcións:

1. *Unificadora*: función da LS en tanto que vencello entre os falantes dos diferentes dialectos que forman a comunidade lingüística. A través da LS os falantes trascenden a identificación coa súa fala dialectal e séntense membros dunha comunidade lingüística meirande. Xa que logo, esta función opón a LS ós dialectos.

2. *Separadora*: opón unha LS a outras LLSS, como unha entidade distinta a estas e non como unha subdivisión dunha entidade maior. Por esta función, unha LS pode servir como un símbolo poderoso dunha identidade nacional propia, de maneira que pode estar emocionalmente moi cargada. Segundo P. Garvin, a dimensión da LS como símbolo de identificación deriva fundamentalmente da súa función separadora. Pola nosa banda, coidamos que esta dimensión identificadora se deriva igualmente da función unificadora; ou dito doutra maneira, fundiriamos as funcións unificadora e separadora nunha *función identificadora*, considerando aquelas como dous aspectos distintos desta.

3. *Prestixiadora*: a posesión dunha LS confire prestixio á comunidade correspondente e, dentro desta, ós individuos que a empregan. A posesión de estándar enténdese como un atributo da modernidade e do nivel de civilización dunha comunidade (aspecto colectivo), e o seu manexo considérase unha mostra do alto nivel cultural dos individuos (aspecto individual). Endebén, véxase o que atrás se deixou dito sobre a "falacia cognitiva". Nos procesos de normalización lingüística adoita producirse unha transferencia do prestixio da LS dominante allea cara á LS en desenvolvemento propia.

4. *Orientadora ou de marco de referencia*: a LS actúa para a comunidade lingüística como marco de referencia da corrección. Esta función é moi importante para o uso dun idioma na educación, nos medios de comunicación públicos e no ámbito legal, pero tamén ten importancia para as manifestacións da dimensión estética da lingua, que non se esgotan na lingua literaria, senón que atingue tamén o

13. *Vid.* Paul L. Garvin, "The Standard language problem: concepts and methods", en *On Linguistic Method. Selected Papers*, Mouton & Co., The Hague, 1964, pp. 153-8 e Garvin & Mathiot, "The urbanization of the Guaraní language".

14. Garvin, "La langue standard".

humor, a publicidade e o uso lingüístico conspicuo en xeral. Nunha comunidade que posúe unha LS, o culturalmente agardado é o uso rutineiro, automático, do estándar, e as desviacións deste uso, os empregos desautomatizados, teñen unha función estética, pois a súa impredictibilidade, independentemente do contido, concita atención. Como di P. Garvin:

> Para as cuestións de percepción literaria e poética, a función de marco de referencia fúndase sobre o feito sociolingüístico de que a maioría das obras literarias e poéticas se compoñen na variedade estandarizada dunha lingua. Xa que logo, mesmo se unha obra contén elementos non-estándar ou está enteiramente composta nunha variedade non-estandarizada, esta escolla da variedade constitúe un elemento esencial da estructura estética do texto. Así, o texto é percibido sobre o fondo da variedade estandarizada que en consecuencia constitúe o marco de referencia para a percepción estética do texto. Xa que logo, é a conciencia da norma estándar a que lles permite ós membros da comunidade lingüística percibir as diferencias entre as formas estándar e non-estándar sobre as que repousa a percepción estética[15].

5. *Participativa*: é a función pola que unha comunidade lingüística pode servirse da variedade estándar da súa propia lingua para participar dos avances culturais, científicos e outros do mundo moderno, sen renunciar á súa identidade. En contextos en que entran en compentencia unha LS allea e as variedades vernáculas da lingua propia, é a primeira a que cumpre a función participativa, e isto constitúe unha das causas da defección lingüística. Por iso, nestas condicións, a función participativa pode entrar en conflicto coa función separadora, e soamente a promoción social da lingua vernácula e o desenvolvemento nela dunha LS resolverá o conflicto entre a función separadora e a participativa.

6. ACTITUDES CARA Á LINGUA ESTÁNDAR

Ás cinco funcións devanditas correspóndenlles catro actitudes lingüísticas:

1. *Lealdade lingüística*: actitude que se dirixe ás funcións unificadora e separadora. A lealdade lingüística é o desexo que unha comunidade lingüística manifesta de manter a súa propia lingua, e, se cómpre, defendela contra a intromisión foránea. A forma máis primitiva de lealdade lingüística do individuo diríxese á súa fala vernácula. A lealdade dirixida

15. *Vid.* Garvin "La langue standard", p. 25.

cara a unha LS é dun nivel máis elevado, pero o tipo máis forte de lealdade é a que se dirixe a xustificar a estandarización incipiente dunha lingua vernácula.

P. Garvin, no modelo máis elaborado distingue unha lealdade pragmática (non-afectivamente orientada), que implica unha convicción relativamente obxectiva da excelencia da propia lingua, e unha lealdade emotiva (orientada afectivamente), que implica unha relación fortemente emotiva coa lingua propia e a súa variedade estandarizada, considerada como unha parte esencial e altamente valorizada do patrimonio nacional. Este segundo tipo de lealdade vencéllase á función separadora, e en moitos casos esta é a que motiva o desenvolvemento dunha lingua estándar separada.

2. *Auto-estima*: esta actitude está en relación coa función prestixiadora e, asociada á lealdade emotiva, é un prerrequisito para desenvolver unha lingua vernácula nunha LS. Normalmente, está centrada nunha ou outra propiedade real ou suposta da lingua (a súa musicalidade, antigüidade, expresividade, claridade, etc.). Como a lealdade lingüística emotiva, a auto-estima é adoito máis militante canto menos recoñecido se atopa o estatus da lingua propia por outros.

3. *Conciencia da norma*: diríxese á función de marco de referencia da LS, e está máis ligada á LS cás outras actitudes (estas tamén se poden referir ós vernáculos). A conciencia da norma presupón unha actitude positiva cara á codificación. Para o desenvolvemento dunha LS, é imprescindible que os membros da comunidade lingüística correspondente tomen conciencida da importancia da norma, da vixencia dun modelo que se tome como marco de referencia de corrección.

A forma en que se realiza a codificación pode representarse por un *continuum* de modelos de codificación. Nun dos extremos deste *continuum* atópase o modelo académico e no outro o que P. Garvin denomina de "libre empresa": o primeiro implica que nunha comunidade lingüística existe unha fonte de autoridade codificadora única e inapelable, recoñecida xeralmente, e seguida unanimemente; o segundo caracterízase pola ausencia dun organismo central encargado de formular e promulgar as regras de corrección lingüística. No segundo caso, son organismos privados, como as casas editoriais, os editores de diccionarios, os comités de redacción das diferentes publicacións e as institucións escolares, os que se encargan da súa posta en práctica. Estas fontes están en xeral de acordo nas cuestións principais e diverxen unicamente nos detalles. Entre estes dous extremos atópase unha gamma de posibilidades intermedias.

7. CONDICIÓNS SOCIO-CULTURAIS PARA O DESENVOLVEMENTO DUNHA LINGUA ESTÁNDAR

A LS presupón a existencia dunha cultura urbana na comunidade lingüística que usa, ou aspira a usar, a LS. De feito, existe unha correlación entre, por unha banda, cultura *folk* e fala vernácula e, por outra banda, cultura urbana e lingua estándar:

> O equivalente lingüístico da distinción entre culturas "folk" e culturas urbanas é a diferenciación entre fala vernácula e lingua estándar. Podemos considerar a lingua estándar como o máis importante correlato lingüístico da cultura urbana, aínda máis, podemos tomar o grao de estandarización lingüística no senso técnico como unha medida da urbanización da cultura dos falantes[16].

As actitudes características das comunidades lingüísticas estandarizadas, atópense estas en estadio nacente ou xa consolidado, son típicas da cultura urbana. De feito, o desenvolvemento da LS presupón a existencia, aínda que sexa embrionaria, dun núcleo de *intelligentsia* urbana. Segundo P. Garvin, a condición máis importante para tal desenvolvemento é a motivación, o desexo dunha comunidade lingüística de crear unha variedade estandarizada a partir da súa propia lingua. Ora ben, esta é unha condición necesaria, mais non suficiente. Debe estar acompañada pola presencia no seo da comunidade dun grupo de adherentes activos que se consagran ó cultivo da lingua, dado que os atributos necesarios para a estandarización esixen por parte de polo menos un grupo de usuarios da lingua un esforzo intenso e continuado.

Así, a estabilidade flexible esixe un alto grao de disciplina intelectual (as regras de corrección lingüística, unha vez elaboradas, deben ser respectadas de xeito consecuente para asegurar a estabilidade) e amplitude mental (o espírito aberto debe garantir a flexibilidade requirida á LS). De por parte, a intelectualización esixe un elevado grao de creatividade na explotación das fontes estructurais e doutro tipo da lingua para conseguir o desenvolvemento das terminoloxías e estilos necesarios para atinguir o nivel desexado. Os esforzos devanditos constitúen tarefas intelectuais de alto nivel.

Como se ve, o tratamento que ofrece Garvin da cuestión das condicións socio-culturais para o desenvolvemento dunha lingua estándar, cuestión que o Círculo de Praga propiamente dito nunca abordou, é moi esquemático e parcial. Obviamente, requírese un estudio máis amplo e detallado do problema, que esixiría afondar nas condicións e causas que

16. *Vid.* Garvin & Mathiot, "The urbanization of the Guaraní Language", p. 365.

explican que unha comunidade lingüística se sinta "motivada", como di Garvin, para erguer un vernáculo a estándar. Tal estudio foi abordado pola sociolingüística máis recente, pero calquera tentativa de estendernos sobre este asunto nos levaría lonxe do noso obxectivo neste artigo.

8. ACTITUDES CARA Á ESTANDARIZACIÓN E O ESTÁNDAR. O PURISMO

A cuestión das actitudes que interveñen no proceso de estandarización e que se manifestan cara á lingua estándar, con especial referencia ó purismo, foi explorada tamén por Frantishek Danesh, cunha perspectiva distinta á de P. Garvin, moito máis ampla cá deste. Recentemente, George Thomas, un eslavista desvencellado da tradición do Círculo Lingüístico de Praga, adicou unha obra completa á influencia do purismo no moldeamento das linguas estándar[17]. Para rematarmos o noso percorrido, faremos unha referencia, necesariamente breve, a este aspecto da cuestión, que nos semella de especial relevancia.

Segundo Danesh, o comportamento lingüístico individual e colectivo está gobernado por unha ou varias das seguintes actitudes xerais: (1) instrumental ou pragmática, que se guía polo criterio de eficacia e conveniencia, (2) ética, motivada polo recoñecemento de normas que facilitan a integración do conxunto da comunidade lingüística, (3) afectiva, controlada por factores emotivos, (4) tradicional, baseada na reverencia polo costume. As dúas primeiras actitudes teñen unha base racional, mentres que as dúas últimas teñen unha base non-racional. Esta distinción é de grande importancia, aínda que non sempre é doado distinguir entre as actitudes éticas e as afectivas.

Tanto Danesh coma Thomas tentan integrar as actitudes lingüísticas dunha comunidade no sistema global de valores desta, que se movería entre os dous polos das seguintes antinomias:

1: O dilema entre a gratificación (afectividade) e a disciplina (neutralidade afectiva, racionalidade). Os argumentos e actitudes guiados pola gratificación están cargados dun forte compromiso emocional, de maneira que os elementos da lingua son xulgados en base a preferencias subxectivas. Os orientados pola disciplina conducen a unha discusión desapaixonada, baseada en criterios funcionais.

2. O dilema entre a orientación individual, que enfoca os problemas lingüísticos con criterios idiosincráticos, e a orientación colectiva, que utiliza un enfoque obxectivo.

17. *Vid.* George Thomas, *Linguistic Purism*, London & New York, Longman, 1991; especialmente pp. 35-61 e 75-83.

3. A escolla entre o tipo de orientación de valores do estándar, isto é, entre o particularismo e a procura de obxectivos a curto prazo, que levan a acentuar a especifidade da lingua en cuestión, e o universalismo e a procura de obxectivos a longo prazo, que impulsa a abrir a lingua ós idiomas xenética ou culturalmente emparentados con ela. Con todo, o particularismo, motivado pola función separadora da LS, xogará necesariamente un papel importante nas primeiras etapas da estandarización.

4. A escolla entre as modalidades do obxecto social, isto é entre a cualidade, que introduce no tratamento dos problemas da lingua un forte elemento retórico, e a eficacia, segundo a cal as discusións están orientadas cara á obtención de resultados prácticos. Así, a depuración da lingua pode ser concibida como un fin en si mesmo ou, alternativamente, como un medio para incrementar o prestixio da lingua. Ademais, a crítica purista pode ser de carácter negativo e esencialista ou ben tentar ser constructiva e ofrecer solucións concretas.

5. A definición do alcance de interese do obxecto, isto é, o dilema entre a especificidade, que converte o purismo nunha ideoloxía monotemática e auto-recorrente, e a difusividade, que integra o purismo nunha concepción intregral do cultivo da lingua e nunha resposta global ás necesidades funcionais do idioma.

6. Finalmente, imos facer mención á antinomia que opón a resistencia fronte á aceptación verbo da innovación e o cambio. Nin a estabilidade ríxida nin a completa arbitrariedade do cambio son compatibles coa LS. Esta, como institución social, contén como compoñente esencial a capacidade de adaptación a estímulos internos e externos conforme a certos principios estructurais. A ferramenta que regula o cambio e controla o equilibrio dinámico é a normativa. Ora ben, esta debe ser directiva máis ca rixidamente prescritiva, adoptando fórmulas do tipo "se queres expresarte en forma estándar (o cal é de desexar por tal e tal outra razón), debes empregar certos medios lingüísticos deste xeito e evitar estoutros".

Os primeiros elementos de cada par forman unha serie de valores emotivamente orientados. Os segundos elementos de cada par forman outra serie contraposta de valores racionalmente orientados. A orientación racional que comprende as actitudes instrumental e ética, salienta o carácter instrumental da lingua, valora os medios lingüísticos de acordo co criterio de eficacia funcional, efectividade e economía, e subliña a forza imperativa das normas colectivas, e polo tanto, o carácter obrigatorio da norma correspondente na que se apoia. Como di Danesh, "todo acto de estandarización presupón a conformidade e lealdade dos membros da comunidade lingüística, motivada pola aceptación da integración social como un valor ético"[18].

18. *Vid.* Danesh, *art. cit.* p. 230.

A orientación non racional, pola súa banda, que comprende as actitudes afectiva (emocional) e tradicional, está motivada por factores nacionais e estéticos. Algúns aspectos desta orientación son compatibles coa racional, e non se deben marxinar nin subestimar nos procesos de estandarización; pero as actitudes decididamente irracionais son indesexables.

Existen moitas combinacións posibles entre elementos dunha ou outra serie, características de diferentes escenarios e situacións sociolingüísticos. Unha comunidade lingüística pode abrazar o conxunto de primeiras posibilidades, ou o conxunto de segundas (e entón diríase que está fortemente polarizada), pero é máis frecuente que combine elementos das dúas. Ademais, debe terse en conta que en cada par existe unha gradación entre os extremos.

Nunha situación plenamente normalizada, o esperable e desexable é a dominancia da serie racionalmente orientada. Ora ben, nunha situación de conflicto, en que un vernáculo dominado por unha LS allea inicia ou está a desenvolver un proceso de estandarización, a orientación non racional necesariamente terá un peso considerable, e "nestas circunstancias, isto semella bastante lóxico e funcionalmente xustificado en alto grao"[19].

Polo que se refire ó papel dos lingüistas que traballan no eido da estandarización, Danesh resumíao así:

> O estandarizador, mesmo que se ateña a un enfoque funcionalista cientificamente xustificado, non pode ignorar nin a situación sociolingüística real da comunidade, nin a "opinión pública lingüística" (aínda que pode tratar de reeducala), se quere que as súas decisións ou recomendacións estandarizadoras sexan realistas e agoiren un resultado fructífero[20].

Como dixemos ó principio deste artigo, boa parte das análises esbozadas nestas páxinas están asumidas pola sociolingüística actual, e mesmo son doutrina corrente nesta. Pero interésame subliñar que poden ser especialmente iluminadoras para as discusións sobre a estandarización do galego, unha cuestión latexante na que ás veces un ten a impresión de que a sociedade, e mesmo a *intelligentsia*, está moi pouco (in)formada. Definitivamente, a claridade non virá dun recitado de berros e barullo, á forza de verdades a medias e mentiras disimuladas, a poder de nomes sagrados e fórmulas máxicas, sementando aldraxes ou repetindo ata a fatiga vellos esconxuros; senón do estudio concienzudo, a reflexión calmada e o diálogo aberto e sereno. Así sexa, e que todos o vexamos.

H. M.

19. *Ibidem*, p. 218.
20. *Ibidem*, p. 234.

Galego escrito e lingua común na segunda metade do século XX

Johannes Kabatek

É sabido que a historia dunha lingua é un proceso continuo, resultado da continua creación lingüística dos falantes. Pero movéndonos na normalidade e na continuidade do presente, formando parte do propio decorrer do tempo e capaces dunha adaptación rápida ás condicións actuais, moitas veces esquecemos os estados anteriores ou xa non nos podemos imaxinar ata que grao as cousas eran distintas nalgún momento do pasado.

No caso da lingua galega escrita, hai que dicir claramente que *todo era distinto* se comparamos a situación posterior á ruptura do 36 coa situación actual: tan radicalmente distinta que parece difícil crer que se trata dunha mesma lingua. Na actualidade estamos diante dunha lingua codificada, unificada, usada en case todos os ámbitos onde se soe usar a lingua escrita; unha lingua de todos os xéneros de literatura e de case todos os tipos de textos non-literarios; textos xurídicos, administrativos, científicos; e mesmo en tipos de texto da publicidade, en carteis e letreiros ou nos xornais, aínda que con pouca extensión.

Nos "anos escuros" da guerra e da posguerra, practicamente nada diso existía, só a lembranza dunha breve época de esplendor do primeiro tercio do século. Un esplendor considerable se o comparamos coa situación do século anterior, pero relativo se o comparamos coa situación doutras linguas ou coa do galego na actualidade.

A Guerra Civil e o establecemento do réxime franquista interrompeu os procesos de emancipación das chamadas linguas minoritarias en España. Como xa antes o catalán e o éuscaro, o galego estaba a punto de se oficializar polo Estatuto de Autonomía, non ratificado nas Cortes de Madrid debido ó comezo da Guerra Civil.

Pero á parte do enorme logro para a lingua que tería sido a aprobación do Estatuto, cabe preguntarse pola súa probabilidade de éxito naquela época: non era comparable a situación galega coa de Cataluña, onde a lingua catalana contou xa con codificación e cunha clase social poderosa que a usaba; en Galicia non existía nin unha cousa nin a outra. Existían varias propostas para unha normativa, as máis logradas de Antonio Couceiro Freijomil de 1929[1]; pero non se contaba cunha verdadeira normativa aceptada pola comunidade. E para moitos dos galeguistas que loitaron polo Estatuto, o galego non era a lingua usada habitualmente na fala e na escrita, senón unha lingua pouco falada, e escrita sempre a carón do castelán. Entre a maior parte dos intelectuais galegos a lingua falada en casa era o castelán, como dixo Alonso Montero:

> Nos anos de preguerra o compromiso co galeguismo non implicaba, necesariamente, o monolingüismo no seo da familia. Viven hoxe algúns dos homes que loitaron seriamente polo Estatuto de 1936, alleos daquela e alleos hoxe a esta práctica lingüística, como práctica normal, dentro do seu fogar[2].

Cómpre logo preguntarse, ó falar da historia da lingua escrita na segunda metade deste século, de como se chegou á *codificación* da lingua galega e como se chegou á creación dunha *lingua común falada e escrita*. E ademais, hai que preguntarse como se crearon os *diferentes tipos de texto* inexistentes na primeira metade do século. Estas son as tres cuestións fundamentais deste capítulo da historia da lingua, e o problema de fondo é o da creación lingüística e o seu efecto na perspectiva histórica, é dicir, o cambio lingüístico. Vou intentar describir o proceso deste cambio nas diferentes épocas da posguerra, comezando pola primeira, a época dos *anos escuros*.

2. A POSGUERRA: OS ANOS ESCUROS

Falo de anos escuros da posguerra desde a analoxía cos séculos escuros entre a Idade Media e o Rexurdimento, pois os anos corenta e cincuenta, o tempo da *Longa noite de pedra*, marcan unha das etapas

1. Vid. Álvarez Blanco, Rosario. "A procura dunhas bases para a unificación: A contribución de Antonio Couceiro Freijomil" en *Homenaxe ó profesor Constantino García*, coordinado por Mercedes Brea e Francisco Fernández Rey, Vol. II. Santiago de Compostela, 1991, S. 19-31.

2. Alonso Montero, Xesús. "Do estado da lingua: algunhas cuestións" en *Grial* 107/XXXVIII, 1990, p. 285.

máis difíciles na historia da lingua galega[3]. Os primeiros anos do franquismo, o "duro decenio dos anos 40"[4], caracterízanse, segundo Ramón Villares[5], pola "resistencia" do galeguismo contra o réxime franquista; é unha época que parece pouco importante para a evolución da lingua escrita e para a lingua en xeral, pois publícase pouco en galego[6]. Sen embargo, é unha época, aínda que escura, na que se prepara a evolución posterior. Son anos dunha identificación cada vez máis intensa entre lingua e identidade galegas e resistencia antifranquista. Non creo incluso que sexa demasiado atrevido afirmar que sen os anos de posguerra sería inimaxinable a evolución posterior da lingua galega. Son anos escuros tamén respecto ó que cientificamente sabemos sobre a lingua. Xeralmente repítense os tópicos da forte ruptura do 36 e da represión idiomática do franquismo. Non hai dúbida de que houbo ruptura e represión, pero non dispoñemos de estudios detallados sobre a época; haberíase que preguntar como e en que se manifestou exactamente esa ruptura, que pasou co galeguismo non só no exilio senón tamén en Galicia, que se publicou e onde: habería que escribir unha historia da lingua galega entre o 36 e os anos 50[7].

É importante, porén, afirmar que nestes anos hai continuidade do galeguismo debaixo da superficie franquista, e iso malia que grande número dos galeguistas emigrou ó outro lado do mar: de aí, desde Bos Aires sobre todo, chegaban por vías clandestinas algunhas das publicacións galegas, entre outras o tan importante *Sempre en Galiza*, de Castelao, impulso considerable para os galeguistas da época[8].

O romanista alemán Georg Kremnitz, nun traballo sobre a lingua occitana publicado en 1974, fala de tres condicións fundamentais para a existencia dunha lingua que se poden representar en forma dun trián-

3. A expresión tomeina de Cabanillas, do ano 1954: "¿Como ves el futuro de la lengua? ¿No te parece un tanto oscuro? —Lo que está oscuro es el presente", en Alonso Montero, Xesús. *Informe dramático sobre la lengua gallega.* Akal, Madrid, 1973.

4. Piñeiro, Ramón. "A revista *Grial*" en *Tradición, actualidade e futuro do galego. Actas do Coloquio de Tréveris*, ed. por Dieter Kremer e Ramón Lorenzo. Santiago de Compostela, pp. 35-41.

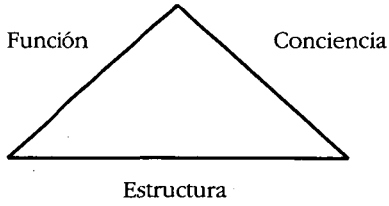
5. Villares, Ramón. *A historia.* Galaxia, Vigo, 1986, p. 219.

6. "De 1936 a 1946 nada, prácticamente, se edita en galego, de 1946 a 1951, casi nada" en Alonso Montero, Xesús. *Op. cit.* (1973), p. 104.

7. En Cataluña publicáronse xa dous detallados estudios sobre a represión da lingua catalana, tarefa aínda sen cumprir en Galicia. Aqueles estudios son: Benet, Josep. *Catalunya sota el règim franquista. Informe sobre la persecució de la llengua i la cultura catalanes pel règim del general Franco.* Blume, Barcelona, 1979, 3ª edición. E, ultimamente, Solé i Sabaté e Villarroya, Joan. *Cronologia de la repressió de la llengua i la cultura catalanes, 1936-1975.* Curial, Barcelona, 1994.

8. "Tales títulos no llegaron a figurar en los escaparates públicos y nadie, absolutamente nadie, se ocupó en la prensa periódica de estos libros [...] por diversos conductos llegaron a manos de quienes necesitaban este alimento y este estímulo" en Alonso Montero, Xesús. *Op. cit.* (1973), p. 105.

gulo que, no caso ideal, é equilátero: trátase da *estructura da lingua*, das súas *funcións comunicativas* e da *conciencia lingüística* dos falantes[9].



Pódese falar de lingua mentres garda a forma de triángulo. Se un dos tres lados baixa a cero, desaparece a lingua. Pero xa cunha estructura minimamente diferenciada pódese falar de lingua a condición de que exista suficiente conciencia dos falantes e suficientes funcións comunicativas (sería unha lingua "Ausbau" na terminoloxía de Kloss)[10]. Unha lingua sen función comunicativa é unha lingua morta. Sen conciencia idiomática, é unha lingua que Kremnitz chama "salvaxe".

Se consideramos estes tres criterios, o galego non evoluciona nos primeiros anos da posguerra nin en canto ó primeiro nin tampouco respecto ó segundo. As súas funcións comunicativas quedan outra vez reducidas ó uso no ámbito familiar e polo influxo cada vez máis acentuado da lingua dominante, corre o perigo de perder a súa estructura e disolverse no castelán. Sen embargo, e mesmo nos anos de case silencio, o galego avanza respecto á conciencia dos falantes. O centralismo franquista coa súa idea dunha España monolítica e uniforme provoca unha resistencia mental en Galicia que máis tarde sería a base do movemento autonómico e da creación e instalación da lingua común galega. Froito desta resistencia mental serían máis tarde, na literatura, as obras publicadas a partir dos anos cincuenta ou, por exemplo, o enorme éxito dun poeta coma Celso Emilio Ferreiro. Toda a creación literaria da posguerra é unha aportación á conciencia lingüística da intelectualidade galega e para un galeguismo que, pouco a pouco, vai preparando o seu terreo. A lingua é o símbolo da identidade galega, identificada coa "alma de Galicia" nun ensaio de Ramón Piñeiro de 1952:

> [...] quen perseguir ao noso idioma perseguirá a alma mesma de Galicia, o seu honor, a súa persoalidade esencial. Aquel que for ene-

9. Kremnitz, Georg. *Versuche zur Kodifizierung des Okzitanischen seit dem 19. Jh. und ihre Annahme durch die Sprecher.* Narr, Tübingen, 1974, p. 40.

10. Kloss, Heinz. "Abstand-Languages and Ausbau-Languages" en *Anthropological Linguistics 9 (7)*, 1967, pp. 29-41.

> migo do noso idioma é, de certo, un enemigo noso. Enemigo satánico, poisque é enemigo da nosa alma[11].

A lingua é símbolo de galeguidade, é ela quen identifica os galegos fronte ás forzas unificadoras e asimiladoras reinantes en España, como Piñeiro escribe noutro artigo, de 1954:

> O noso idioma é, xa que logo, a única forza espiritoal capaz de manter a cohesión íntima da gran comunidade social galega, que política, económica e humanamente está "parcelada" en núcleos distintos e distantes.
>
> ¿Quén podería negar a gran importancia social do idioma galego como factor activo de cohesión espiritoal?[12]

Son moi importantes os esforzos a partir dos anos 50, non só na emigración, senón tamén en Galicia. Unha aportación á conciencia, pero tamén á estructura e á extensión das funcións comunicativas, é a fundación da editorial Galaxia en 1950. Non é Galaxia a única editorial que publica en galego nesa época, habería que mencionar tamén outras, como a Editorial de los Bibliófilos Gallegos, en Santiago, ou outras coleccións como Porto, Galí etc. Pero a máis importante, a de máis proxección e continuidade é, de certo, Galaxia, que, nas palabras de Francisco Fernández del Riego, "desempeñóu unha misión, que se mantén en marcha, sin semellanza na historia da nosa cultura"[13]. Os primeiros anos da editorial foron difíciles. Entre 1952 e 1960, baixo o Director General de Información Juan Aparicio, a censura é dura e publicar en galego case imposible. Tanto máis importantes son as poucas publicacións desa época. En 1962 aparece a xa mencionada *Longa noite de pedra*, "un hito en la historia de la literatura gallega moderna[14]", un libro que deixa testemuño claro da identificación entre lingua galega e identidade propia. A partir do ano 1963, no centenario da publicación dos *Cantares gallegos* de Rosalía, Galaxia pode comezar a publicación con regularidade da revista *Grial*, desde entón un dos órganos máis importantes da cultura galega. No limiar do primeiro número concrétase a tarefa que se propón a revista:

> Fiel ó profundo siñificado diste centenario que preside o seu renacemento, *Grial* arela facer no noso tempo, co esforzo coordinado

11. "A lingua, sangue do espírito" en Piñeiro, Ramón. *Olladas no futuro*. Galaxia, Vigo, 1974, pp. 33-37.

12. "Trascendencia social do idioma" en Piñeiro, Ramón. *Ibidem*, pp. 66-67.

13. Fernández del Riego, Francisco. *Manual de Historia da literatura galega*. Xerais, Vigo, 1981, 5ª edición, p. 276. Para a historia da editorial e, en especial, da revista *Grial*, vid. Piñeiro, Ramón. *Op. cit.* (1982).

14. Alonso Montero, Xesús. *Op. cit.* (1973), p. 109.

> de todos, algo semellante ó que Rosalía fixo hai cen anos: remover as enerxías creadoras da espiritualidade galega[15].

O obxectivo de *Grial* é entón explicitamente a creación dunha especie de segundo rexurdimento galego. Coa súa publicación continua e coas demais actividades da editorial nos anos sesenta créase tamén unha certa unidade, anque limitada, da lingua escrita. A editorial tiña algúns criterios internos de ortografía, semellante en moitos aspectos á ortografía actual e distinta sobre todo en canto á preferencia de certas formas morfolóxicas e en canto ó tratamento dos cultismos. Preferíanse, por exemplo, as formas de plural en *-aes* (*culturaes*) ou en *-ós* (*razós*), había vacilación nos grupos cultos con formas como *eisistencia*, *aitividá*, ó lado de *actividade*, alternancia dos sufixos *-ble*, *-bel* e *-bre*, preferíanse os demostrativos *iste/ise*, a preposición *pra* e non *para*, había diferencias vocálicas respecto á norma actual en formas como *mismo*, *lingoa*, *espiritoal*, *nume*, *sin*, *si*, *i*; aparecía na escrita o *i* epentético (*a ialma*), aparecían formas que hoxe en día se consideran hipergaleguismos como *inteleituaes* por *intelectuais*, *crás* por *clase*, *ouxetivos* por *obxectivos*, *refresión* por *reflexión* etc.

No *Grial* 7, en 1965, Carlos Otero fai unha proposta de reforma ortográfica para o castelán, cun apéndice sobre ortografía galega, onde di que

> Lo dicho sobre ortografía castellana puede aplicarse también, en sus líneas generales, a la ortografía gallega[16].

É basicamente unha repetición das propostas de Ribalta, en 1910, para unha ortografía máis ou menos fonolóxica[17], seguindo o principio de Quintiliano aplicado ó castelán por Nebrija de representar cada fonema por unha letra. Hai, con respecto a Ribalta, algunha diferencia, por exemplo na acentuación e no uso do *h* como signo de división silábica, onde Otero cita a Rosalía —de feito non precisamente o mellor exemplo cando se trata de ortografía— como precursora. Pero cabe destacar dous elementos interesantes da proposta de Otero: o primeiro é a idea da posibilidade dunha ortografía radicalmente reformada r o galego por "falta de arraigo de las convenciones ortográficas"[18], e o

15. *Grial* 1, 1963, pp. 1-2.

16. Otero, Carlos P. "Con la benia de la Academia" en *Grial* 7, 1965, p. 41.

17. Xa a proposta de Ribalta (Ribalta, Aurelio. *Libro de Konsagrazión*. Madrid, 1910) fracasou e foi criticada na revista *Nós* por Johan V. Viqueira: "Teño unha razón fundamental contra a ortografía fonética: admitindo-a apartaríamo-nos do mundo lingüístico inteiro. E isolarse é morrer! Ningunha língua escríbe-se fonéticamente" en Viqueira, Johan V. "Sobre a nosa ortografía" en *Nós*, Supl. XXV, 1930, pp. 11-13 (manuscrito de 1918 publicado póstumo).

18. Otero, Carlos P. *Op. cit.* p. 42.

segundo é a crítica contra os que "imitan a ciegas la heterografía del castellano"[19]. O que Otero sinala implicitamente (aínda que o que propuña era principalmente a reforma do castelán) é a posibilidade de diferenciación dun galego máis fonolóxico a carón dun castelán máis etimolóxico, con ortografía distinta e polo tanto menos exposta ás interferencias do castelán[20]. Pero a proposta non foi moi realista dado que a alfabetización xeral en castelán dos galegos esixía, para o posterior proceso de alfabetización das masas en galego, grafías semellantes ás xa coñecidas na sociedade.

3. DE 1966 A 1982: AS MIL E UNHA NORMAS

Os anos sesenta foron para as tres comunidades españolas con lingua propia, á parte da castelá, anos preparativos, anos dun certo cambio, anos nos que a importancia das linguas propias adquiriu un forte ímpeto sobre todo desde as universidades. No ano 1966 prodúcense dous feitos decisivos para o futuro da lingua galega, ambos os dous coa intención principal de contribuír ó coñecemento da lingua, ou sexa ó lado da *estructura* da lingua no triángulo de Kremnitz enriba citado, pero os dous con consecuencias para a conciencia e para a posterior extensión das funcións comunicativas.

O primeiro foi a publicación da *Gramática elemental del gallego común*, de Ricardo Carballo Calero, un intento de poñer ó día todo o que se sabía sobre a lingua[21] e, ademais, de unificar a lingua onde había usos diverxentes. É, pois, na súa intención, moito máis do que unha gramática, é unha proposta para unha lingua común galega:

> Hay razones prácticas que aconsejan la fijación de un gallego común[22].

19. *Ibidem*, p. 44.

20. O fenómeno de interferencias pola escrita é bastante coñecido tamén noutras linguas. Vid. Vachek, Josef. *Written Language. General Problems of English*. Mouton, The Hague/París, 1973, pp. 40 e ss. O costume de ler textos en castelán fai que na lectura dun texto galego escrito con grafías case iguais este pode chegar a se pronunciar cunha tendencia de gardar os hábitos de lectura casteláns.

21. "Pocos libros llenan un hueco más importante y están llamados a desempeñar un papel tan útil como esta *Gramática elemental del gallego común*, de Ricardo Carballo Calero, que acaba de publicar Galaxia, Gramática que bajo la simpática modestia de su título y de su propia presentación significa [...] la puesta al día de todo lo que es imprescindible a unha persona culta conocer sobre el gallego" en Vázquez Cuesta, Pilar, "A propósito de la Gramática galega de Carballo Calero", en *Grial* 16, 1967, p. 194.

22. Carballo Calero, Ricardo. *Gramática elemental del gallego común*. Galaxia, Vigo, 1966, 4ª edición, p. 45.

Segundo Carballo Calero, estas razóns danse, en primeiro lugar, pola posible entrada do galego no ensino e pola necesidade de unidade da lingua literaria:

> Se hace, pues, necesario un gallego normativo que permita al profesor orientar sus enseñanzas, y al escritor resolver sus problemas de comunicación con el público, con un mínimo de coherencia[23].

Esta gramática inclúe tamén unha proposta de ortografía. A grafía que propón oriéntase principalmente no castelán, como era tradición desde o Rexurdimento, con algunhas modificacións específicas pola diferencia fonolóxica do galego. Di Carballo: "resulta [...] más adaptable para el gallego la ortografía castellana que la portuguesa", pasaxe que desaparece nas edicións posteriores, nos anos setenta por causa da orientación lusista de Carballo[24].

Esta ortografía é fortemente criticada por Pilar Vázquez Cuesta, pois adapta as regras de acentuación do castelán, o cal pode, na súa opinión, levar á perda da riqueza vocálica do sistema galego[25]. Nunha recensión da gramática, Pilar Vázquez Cuesta lamenta a falta de estudios científicos acerca da lingua galega:

> Para el estudioso de la Lingüística Románica el área ocupada por el gallego resulta una zona casi virgen y de la que es difícil hablar con seguridad[26].

E máis adiante di que

> la labor de campo está casi completamente por hacer[27].

Outro acontecemento do ano 1966 cambiaría ó longo dos anos vindeiros esta situación: a chegada de Constantino García González á

23. *Ibidem*, p. 46.

24. Coa súa *Gramática* de 1966, Carballo pode considerarse un dos iniciadores do proceso de normativización do galego. Nela fai propostas concretas para a creación dunha lingua literaria común e unitaria, para a creación dun galego culto. Só nos anos setenta cambia a postura de Carballo, e na 7ª edición, de 1979, oponse abertamente ás súas opinións anteriores acusando de "isolacionista" a tendencia xeral e chamando "auténtico" ó galego reintegracionista: "hay evidentemente una reacción reintegracionista, fruto principal de los estudios universitarios, que está restaurando la lengua literaria, restableciendo las formas auténticas" (7ª edición, 1979, p. 77; Vid. tamén Carballo Calero, Ricardo. "Sobre a nosa lingua" en *Grial* 64, pp. 148 e ss.

25. A evolución actual, cunha ortografía de acentuación basicamente adaptada do castelán, dálle a razón a Pilar Vázquez Cuesta, pois nótase na actualidade que entre bastantes falantes do galego culto a distinción sistemática entre vocais abertas e pechadas se está a perder. Aínda así, creo que non se pode botar a culpa á ortografía senón que en realidade é un influxo dado polo contacto directo coa *fonética* do castelán (vid. nota 17).

26. Vázquez Cuesta, Pilar. *Op. cit.* (1967), p. 162.

27. *Ibidem*, p. 195.

cátedra de Filoloxía Románica da Universidade de Santiago, que pola súa importancia se podería resumir cunha variación da famosa fórmula francesa: *Enfin, don Constantino vint!*, porque con el chega o estado actual da lingüística da época, non só de España, senón tamén de Alemaña, onde Constantino García coincidiu, en Bonn, con dous dos lingüistas e romanistas máis importantes da época, Harri Meier e Eugenio Coseriu. Mercedes Brea e Francisco Fernández Rei subliñaron que

> coa súa chegada se inaugura unha nova e fértil etapa na investigación da lingua propia de Galicia e no recoñecemento científico desta lingua secularmente desprestixiada e tradicionalmente ignorada nos ámbitos da romanística[28].

Ó chegar a Galicia, Constantino García inicia unha serie de traballos, ou, mellor dito, fomenta unha serie de traballos realizados polos seus discípulos ó longo dos anos sesenta e setenta, traballos que levan a un coñecemento profundo da realidade lingüística galega e que dan ós lingüistas do *Instituto da lingua galega*, creado a principios dos setenta, unha competencia que os converte nos líderes no proceso da codificación do galego.

As actividades cada vez máis intensas dos escritores galegos e as posibilidades dadas por unha certa (aínda que relativa) abertura de España[29] provocaron a necesidade dunha clara orientación normativa galega, para acabar co caos ortográfico e unificar a lingua. No artigo 17 da Ley de Educación de 1970 proponse, seguindo os criterios da UNESCO, que se estudie no ensino público a lingua estatal, unha lingua estranxeira e "en su caso, la lengua nativa"[30]. Esta fórmula introdúcese na lexislación sobre todo pola presión de parte de cataláns e bascos, pero afecta tamén a Galicia. A nova situación legal coa posibilidade de introducir o galego no ensino dá o impulso decisivo para a realización da tarefa xa moi anteriormente iniciada: a creación dunha lingua común galega e un movemento de planificación lingüística concreta.

28. No limiar da *Homenaxe ó profesor Constantino García*. *Op. cit.*, p. 5.

29. Aínda nos últimos anos do decenio dos sesenta segue a censura e falta a liberdade de prensa. Así, o 15 de maio de 1968, o Ministro de Información e Turismo, Manuel Fraga Iribarne, impón ó director de *La Voz de Galicia* unha multa de 50.000 pesetas pola publicación dun artigo en defensa da lingua galega e por "fomentar la discordia regional frente al poder central; inculcar la idea de que no es posible el desarrollo de Galicia sin el idioma propio con absoluto predominio" en Fernández Santander, Carlos. *Franquismo y transición política en Galicia*. Castro, A Coruña, 1986, p. 163. Máis tarde cambia a situación. Nun estudio do Ministerio de Educación e Ciencia do ano 1970 dise: "Existe una lengua y una importantísima cultura popular en Galicia, y hay que tenerla en cuenta a todos los niveles" en *Planificación de la educación de Galicia*. Madrid, 1970, en Alonso Montero, Xesús. *Op. cit.* (1973), p. 194.

30. Alonso Montero, Xesús. *Op. cit.* (1973), p. 196.

A institución co prestixio de levar a cabo a tarefa de codificación era a Real Academia Galega, pero non tiña a competencia científica necesaria por falta de estudios serios sobre a lingua. Esta competencia, adquirida durante os anos 70 principalmente polos lingüistas en torno ó ILG, tardou aínda en se facer decisiva.

O 15 de febreiro de 1970, a Real Academia Galega publica unhas normas ortográficas, por causa do "crecente desenrolo da literatura galega e o prestixio que a lingua está adquirindo en todos os seitores cultos da poboación"[31] unhas normas basicamente orientadas na ortografía castelá, "única que os galegos aprendían nas escolas ao tempo que o Renacimento das nosas letras creóu a necesidade dunhas normas da espresión escrita"[32]. As normas limítanse a poucos aspectos: abecedario, acento e contraccións; todos os demais problemas resólvense no capítulo IV cunha fórmula moi sinxela:

> Nos casos non previstos nestas normas, serven de supletorias as usuáis na ortografía castelá[33].

Con toda razón, Pilar Vázquez Cuesta critica estas normas por seren demasiado simples:

> En realidad, se limitan a oficializar la simplista y facilona ortografía de postguerra. Tienen, sin embargo, carácter provisional a la espera de otras más adecuadas a la estructura fonológica de la lengua[34].

Pouco despois da publicación destas normas, en 1971, sae do prelo o método *Galego I*, dirixido por Constantino García e publicado polo novo Instituto da Lingua Galega. No seu prefacio dise respecto á orientación normativa:

> Adoptamos, en principio, las normas provisionales propuestas por la RAG[35].

Pero só en principio. Se no método se propón a chamada segunda forma do artigo na escrita e a grafía *ó, pró, prá* con acentos e non *ao, pra o, pra a* como nas normas da Academia, isto parece ter pouca importancia. Pero é unha forma de insistir na provisionalidade das

31. Real Academia Galega. *Ortografía galega. Normas ortográficas aprobadas pola Real Academia Galega.* Vigo, 1970, p. 6.
32. *Ibidem*, pp. 4-5.
33. *Ibidem*, p. 16.
34. Vázquez Cuesta, Pilar e Mendez da Luz, Mª Albertina. *Gramática portuguesa.* Gredos, Madrid, 3º edición corr. e aum., 1971, 2 vol.
35. Instituto da Lingua Galega. *Galego I.* Universidade de Santiago de Compostela, 1971, p. 6.

normas da Academia e de sinalar que tamén o Instituto quere participar na discusión sobre a normativa.

En 1971, a Academia engade ás Normas de 1970 *Algunhas normas para a unificación morfolóxica da lingua galega*[36], normas tamén moi reducidas que, despois dunha introducción de oito páxinas, consagran só catro páxinas a "quince extremos"[37] da morfoloxía. Estas normas, aínda que pouco exhaustivas, son bastante importantes polo feito de trataren algúns casos de dúbidas nos que propoñen solucións que na súa maioría serán adaptadas despois polas normas de 1982. Mostran, ademais, unha clara preocupación por definir criterios normativos claros, discutidos na introducción e retomados en propostas posteriores: rexeitan o reflexo na escrita de "fenómenos fonéticos dialectáis"[38] como "a gheada, o seseo, o -e paragóxico, o i (ou u) epentético en fonética sintáctica, e certas metáteses ou síncopas que a tradición literaria máis firme considera dialectalismos ou vulgarismos"[39]. Xustifican diversas formas porque "coinciden co portugués", procuran, en xeral, buscar as formas de "carácter común", excluír dialectalismos e "evitar hiperenxebrismos". O criterio principal é o de seguir "a tradición literaria de maior fortuna"[40]. De feito, estes criterios reaparecen de forma semellante nas *Normas* de 1982. E dos quince aspectos tratados, catorce coinciden coas normas actuais, por exemplo, considéranse normativos os plurais en *-ans* das palabras rematadas en *-n* (irmán-irmáns), rexéitanse como dialectais formas ditongadas como **luita* por *loita*, **aira* por *eira*, **autro* por *outro*; prefírense as terminacións en *-ción, -cio, -cia* (*resolución, trapecio, Galicia*) salvo nos casos de palabras vivas na fala actual ou tradicionais como *benzón, vezo, priguiza*; considérase normativo o mantemento das terminacións *-ade, -ude* (*bondade, virtude*) etc. Só no caso do sufixo latino -BILE, a solución proposta é *-bel*, aínda que se acepte tamén a solución *-ble* nos casos de "moderna incorporación"[41]. É claro que estas normas deixan aínda moitas cuestións abertas, en particular a dos grupos cultos, non concretizada pero cunha tendencia —contraria á normativa de 1982— de "galeguizar" certos grupos consonánticos latinos na propia lingua da introducción, onde aparecen verbas coma *esistentes, sinifica, espresión, ouservadas, ouxeto* etc. Con todo, cómpre dicir que entre as normas de 1970 e as de 1971 hai un claro paso adiante e que por primeira vez desde as normas do Seminario de 1933 se fai un intento de normati-

36. Real Academia Galega. *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego*. A Coruña, 1971.
37. *Ibidem*, p. 20.
38. *Ibidem*, p. 25.
39. *Ibidem*, p. 27.
40. *Ibidem*, p. 25.
41. *Ibidem*, p. 29.

vizar con criterios científicos: as normas de 1971 marcan unha pauta que desembocará na codificación de 1982.

Os primeiros anos setenta son anos de cambios, de consolidación dun movemento, anos da penetración do galego no ensino e da consolidación do seu lugar na universidade, anos xa de decadencia do franquismo e de espera dun cambio político. É tamén nesta época cando o galego penetra cada vez máis no mundo urbano, e é un galego moi diferente daquel da lingua literaria medieval ou da dos grandes escritores desde Rosalía. Esta transformación da sociedade galega é o que Ramón Piñeiro chamou a "nova revolución da nosa lingua":

> A poboación urbana está a se interesar pola língua, a percibir a súa forza espiritoal colectiva. Iníciase unha tendencia á reivindicación da língua como expresión da persoalidade cultural propia.
>
> O centro fundamental da vitalidade da língua galega está pasando do campo á cidade. Trátase da meirande revolución da súa historia[42].

Este paso importantísimo para a supervivencia da lingua galega implica tamén a creación de moitos tipos de textos escritos non literarios, un proceso que —visto desde unha perspectiva soamente literaria— pódese interpretar como unha desmitificación ou case unha "vulgarización" dunha língua anteriormente reservada —na escrita— para a literatura. Se pensamos que o grande filólogo portugués Manuel Rodrigues Lapa coñecía o galego sobre todo pola literatura, é lóxico que para el a penetración do galego escrito en ámbitos non literarios, o que hoxe en día se interpreta como inicio dunha normalización lingüística, se considera como proceso de banalización dunha lingua que antes só servía de lingua artística.

Moitos dos escritores galegos apreciaban tamén precisamente a falta de codificación porque lles parecía que tiñan así unha liberdade de expresión non coñecida noutras linguas: moitos escritores querían ser creadores dunha normativa propia, e se miramos os libros publicados nos anos setenta (e, en parte, ata a actualidade) parece que hai neles un número interminable de propostas normativas. Desde a súa perspectiva, é comprensible a proposta de Lapa de 1973: se os galegos queren unha lingua unificada, élles moito máis fácil adaptar a portuguesa en vez de crear, a base da fala, outra lingua. Onde falla este argumento é onde non ten en conta a vontade de manter a identidade propia —non portuguesa senón galega— expresada a través da lingua diferente.

Pero hai na proposta de Rodrigues Lapa —e en toda a discusión posterior— tamén unhas confusións teóricas que me parece importante

42. "Unha nova revolución na nosa lingua" (1970) en Piñeiro, Ramón. *Op. cit.*, 1974, p. 239.

sinalar, confusión, dun lado, entre a *creación* dunha lingua común a partir da fala e a *distancia* entre lingua común e variedade lingüística despois dun proceso histórico, e doutro lado entre a escritura na *teoría* e na *realidade empírica*. A idea principal de Lapa é a seguinte:

> Não se escreve como se fala, porque a fala é um simples meio de comunicação, menos bem elaborado, ao passo que a língua literária é mais do que isso: é uma obra de arte que se vai polindo através dos tempos, deixando para trás o que parece inadequado, obsoleto ou sem beleza[43].

Para Lapa non hai ningún problema de codificación do galego ou de creación dunha lingua común, porque a lingua común do galego xa existe:

> O caso do galego é uma excepção felicíssima: essa língua literária de que ele carece está feita desde há oito séculos e chama-se hoje português. Os galegos têm a sorte rara de poderem fazer essa opção, coisa de que se não podem gabar nem bascos nem catalães[44].

Da longuísima discusión que segue a esta proposta quero citar só a reacción máis directa, a *Carta a don Manuel Rodrigues Lapa*, por Ramón Piñeiro, publicada, como o propio artigo de Rodrigues Lapa, en *Grial* no ano 1973 e onde Piñeiro di claramente que o galego moderno e o portugués son *dúas* linguas, aínda que orixinariamente idénticas:

> Hai unha segunda etapa, a etapa moderna, en que esa lingua común medieval se diferencia en dúas linguas irmás, o galego e máis o portugués[45].

A distinción fundamental feita por Lapa é a de lingua falada e lingua escrita. Lapa fala dunha especie de diglosia interna da lingua. Na época da publicación das *Normas* de 1982, Henrique Monteagudo e Francisco Fernández Rei publican un artigo en *La Voz de Galicia* que se pode citar como resposta ó problema formulado por Rodrigues Lapa:

> En todo idioma hai un nivel "culto", unha variante estandarizada, que se fai sempre a partir da fala viva e nunca ás costas dela; e se nalgún caso primou o mantemento dunha tradición arcaica sobre a fala viva, máis tarde acabouse por toma-la fala viva como punto de partida[46].

43. Lapa, Manuel Rodrigues. "A recuperação literária do galego", en *Grial* 41, 1973, p. 285.
44. Lapa, Manuel Rodrigues. "Otero Pedrayo e o problema da língua" en *Grial* 55, 1977, p. 39.
45. Piñeiro, Ramón. *Op. cit.* (1974), p. 278.
46. *La Voz de Galicia*, 11 febreiro 1982.

Temos, pois, dúas posturas opostas, unha, a de Lapa, que acentúa que hai, despois da creación da lingua literaria, diferencia entre esta e a fala viva, e outra que acentúa a imposibilidade de manter unha grande diferencia entre a lingua común e a variedade da fala viva. A primeira subliña un feito histórico-empírico que se dá cando xa existe a lingua común a carón da variedade dialectal, a segunda subliña a creación dunha lingua común antes da súa existencia. Son dúas perspectivas distintas do mesmo feito, separadas pola cuestión de se fai falta outra lingua común ó galego ou se se pode aceptar como tal a portuguesa.

Pero hai outro problema teórico. Entre os lingüistas hai xa desde hai tempo unha discusión sobre o que é a lingua escrita: se é só unha copia da lingua falada ou se é algo máis, se a escritura é só un sistema semiótico secundario que representa a lingua falada ou se é completamente distinta daquela. Hai unha especie de dogma na lingüística que remonta ata Saussure, quen di:

> Lingua e escritura son dous sistemas de signos distintos; a única razón de ser do segundo é representar o primeiro[47].

Ou na fórmula de Bloomfield:

> A escritura non é unha lingua senón só unha forma de lembrar a lingua por medio de signos visibles[48].

Esas son as posturas clásicas do estructuralismo. Pero temos tamén as teorías da escola de Praga sobre a lingua literaria, o concepto de Kloss sobre a *lingua en elaboración* ou mesmo a pasaxe de Lapa enriba citada. A contradicción pódese ilustrar con dous exemplos de fragmentos da literatura galega recente, o primeiro da novela *Polaroid* de Suso de Toro, do ano 1986 e o segundo da traducción da *Ilíada* por Evaristo de Sela de 1990:

> Ai si, oh. ¿E logo? E si. Non, oh. Home, non sei. ¿O que? Deixa que xa. Xa lle gustaría. Había ser eu. ¿O que? ¿De que? ¿A quen? Veña, home, veña. Que lle dean. Que lle medre. Dígocho eu. Que cho digo eu[49].

> Os outros, pois si, na mesma deuses que homes de empeñachado elmo, dormían a noite enteira, mais a Zeus non o tomaba o doce sono; senón que el andaba a cavilar na súa mente a maneira de, a Akhileus, honra lle dar, e facer morrer a moitos xunto as naves dos Akhaiói; e este, a el, na súa alma, parecíalle o mellor consello,

47. Saussure, Ferdinand de. *Cours de Linguistique Générale.* Edición de Tullio de Mauro, París, 1972, p. 45.
48. Bloomfield, Leonard. *Language.* Nova York, 1933, p. 21.
49. De Toro, Suso. *Polaroid.* Xerais, Vigo, 1986, p. 37.

> enviar, sobre o Atreídes Agamemnon, ó funesto Soño, e, por el chamando, palabras aladas lle dicía:
>
> "Anda, vai alá, funesto Soño, xunto das lixeiras naves dos Akhaiói [...]" [50]

A primeira cita confirma a teoría de que a lingua escrita é só representación da lingua falada, a segunda —que en realidade procede dunha tradición oral, a das epopeas homéricas— confirma a teoría de que a lingua escrita é máis do que o mero reflexo da lingua falada. O problema está aquí, igual que na idea de Rodrigues Lapa tan repetida despois por Carballo Calero e outros, nunha confusión entre *teoría* e *realidade histórico-empírica*. En teoría, a lingua escrita é só un sistema secundario para representar a lingua falada; calquera forma de fala: tamén linguaxe coloquial, vulgar, familiar etc., como no exemplo de Suso de Toro. Pero na realidade empírica, non todas as variedades se escriben, e só na lingua común é usual crear toda unha serie de estilos diferentes, esa riqueza estilística da lingua común descrita polos lingüistas da escola de Praga. Evidentemente, hai variedades lingüísticas que expresan máis distancia e outras menos, hai variedades que se escriben e outras que non[51]. Pero se o galego falado non se escribe ou non se escribía en certos ámbitos, é un feito empírico dado por unhas circunstancias históricas determinadas, non por necesidade. Negar a posibilidade de crear unha lingua común a partir da fala sería negar a creatividade dos falantes e a posibilidade do cambio lingüístico[52].

Á inicativa de Lapa segue, no ano 1979, unha proposta para unha especie de Normativa de transición entre galego e portugués por X. M. Montero Santalla, para iniciar un "proceso en varias fases"[53] de achegamento ó portugués. É un intento de aproveitar a flexibilidade do sistema gráfico e de achegarse ó portugués sen perder as particularidades

50. Homero. *Ilíada*. Traducción de Evaristo de Sela. Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 1990, p. 45.

51. Peter Koch e Wulf Osterreicher engadiron, nun traballo que moito chamou a atención dos lingüistas en Alemaña nos últimos tempos, as categorías de *falado/escrito* ás categorías de variación lingüística de Eugenio Coseriu entre variación diatópica (ou no espacio), variación diastrática (ou nos grupos sociais), e variación diafásica (de estilo). Para Koch e Osterreicher, a variación entre falado e escrito é a central e a máis importante, e o que critican é que a lingüística estrucutural non reparara niso. Non é certo, pois na teoría de linguaxe de Coseriu as categorías fala/escrita ou proximidade/distancia teñen o seu lugar, pero non na descrición teórica dos sistemas lingüísticos senón na súa *lingüística da fala* (Vid. Coseriu, Eugenio. "Determinación e entorno. Dos problemas de una lingüística del hablar" en *Romanistisches Jahrbuch VII*, 1955-56, pp. 29-54).

52. Para a cuestión teórica de fala e escrita vid. Kabatek, Johannes. "Wenn Einzelsprachen verschriftet werden, ändern sie sich. Gedanken zum Thema Schriftlichkeit und Mündlichkeit" en Gabriele Berkenbusch e Christine Bierbach (eds.). *Soziolinguistik und Sprachgeschichete: Querverbindungen*. Narr, Tübingen, 1994.

53. Montero Santalla, Xosé Martiño. *Directrices para a reintegración lingüística galego-portuguesa*. Ferrol, 1979, p. 5.

do galego, modificando, en parte, a morfoloxía, pero non os outros campos da lingua:

> Non teria consecuéncias notábeis nen na fonética nen na sintaxe nen no léxico[54].

En 1980 fúndase a *Associaçom Galega da Língua*, ata a actualidade a principal promovedora do reintegracionismo, que patrocina unha serie de traballos sobre filoloxía galega, organiza con regularidade congresos internacionais de alto renome e publica desde o ano 1985 a revista trimestral *Agália*. Tamén no ano 1985 publica, baixo a dirección de José Luís Rodríguez, un exhaustivo tratado de normativa reintegracionista galega, desde entón a orientación principal das publicacións da asociación[55]. No ano 1989 proponse en *Agália* o uso sistemático do til de nasalidade, o que a *Comissom lingüística*, responsable, dentro da *Agal*, polas cuestións respectivas á norma, apoia só en parte[56]. En 1990 publícase na revista a ortografía unificada dos países lusófonos do acordo de Lisboa (non ratificada aínda por Portugal nin Brasil) de outubro de 1990, sen propoñer explicitamente o seu uso[57].

O movemento reintegracionista máis radical atópase entre as *Irmandades da fala* de Pontevedra e de Braga, que participaron como invitados nos encontros sobre o Acordo Ortográfico en Río de Xaneiro (1986) e Lisboa (1990)[58].

Pero o respaldo oficial das forzas políticas e unha parte importante da intelectualidade galega decidíronse por outro camiño. O reintegracionismo quedou sempre minoritario e non logrou impoñerse contra as outras forzas da sociedade. O papel decisivo no proceso de codificación adquiriuno ó longo dos anos setenta o Instituto da Lingua Galega da Universidade de Santiago. Entre decembro de 1976 e xuño de 1977, o ILG organiza unha serie de seminarios sobre cuestións da normativa. O resultado, as *Bases pra unificación das Normas lingüísticas do galego*, considerábanse, como escribiu no limiar Domingo García

54. *Ibidem*, p. 4.

55. AGAL (Associaçon Galega da Língua). *Prontuário ortográfico galego*. Ourense, 1985.

56. AGAL. "Sobre o til de nasalidade" en *Agália* 19, 1989, pp. 365-370, especialmente a p. 370.

57. AGAL. "Acordo ortográfico para a lusofonia", en *Agália* 23, 1990, pp. 360-371.

58. Parece ser a única organización que ratificou o *Novo acordo* de Río de Xaneiro do 12-V-1986 e que usa a ortografía de 1990 nos seus escritos. Os seus representantes lograron, na elaboración dun léxico común a integración de dúas (¡!) palabras galegas (*brétema e lóstrego*), sendo de feito o galego a base histórica da maioría das palabras portuguesas. Vid. Fontenla, José Luís; Estraviz, Isaac e Figueroa, Adela. *Comentarios ao novo acordo ortográfico*. Pontevedra, 1986. Fontenla, José Luís. "Breve história do conflito linguístico na Galiza: A normativa do galego desde a II República até hoje" en *Linguística, Sociolinguística e literatura Galaico-Luso-Brasileira-Africana de expressão portuguesa*. Vol. II (*Temas de O Ensino*). Braga, 1986.

Sabell, o entón presidente da Academia galega, aínda como "propostas e non impostas", pero indicaban un claro camiño: en case todos os aspectos coinciden coas normas de 1982, e diferéncianse das normas anteriores pola súa tendencia a conservar practicamente todos os grupos consonánticos cultos dos latinismos, tendencia confirmada en 1982. Foi un intento, despois de tantos anos de anarquía gráfica, de atopar por fin un criterio claro para o tratamento dos cultismos, campo da lingua que esixía unha decisión porque non se podía consultar a fala viva dada a ausencia de moitas das palabras cultas na lingua falada.

Por necesidade dunha normativa oficial dada pola oficialización das linguas de España na Constitución de 1978, a nova Xunta de Galicia crea en 1979 unha Comisión de Lingüística para a elaboración desta normativa, publicada en 1980 pola Consellería de Educación e Cultura: é a primeira normativa da historia de Galicia que se publica por unha institución gobernamental. Estas normas teñen unha clara orientación lusista, coa vontade de abrir o paso á reintegración. No seu prefacio propoñen o achegamento á ortografía portuguesa e non exclúen máis avances no camiño da reintegración:

> Deixamos aberta a posibilidade dunha ortografia, pois, mais histórica, ou mais económica, ou mais solidária de outras formas do románico-hispánico ao que o galego pertence[59].

Pero non é duradeira esta proposta. En outubro de 1982, o Instituto da Lingua Galega e a Real Academia Galega publican as *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego* do 3 de xullo de 1982. Estas normas, dunha evidente orientación autonomista contraria a tendencias reintegracionistas, son oficializadas indirectamente pola Xunta de Galicia na *Lei de Normalización Lingüística* do 15 de xuño de 1983, pois nela faise responsable das cuestións relativas á normativa a Real Academia Galega: desde entón serven de normativa galega oficial. A lingua codificada nelas defínese como

> lingua común asentada na fala, pero depurada de castelanismos, supradialectal, enraizada na tradición, coherente e harmónica coas demais linguas de cultura [...][60]

A normativa é moi criticada, pero hai que dicir que o "invento" das normas está bastante enraizado nunha tradición galega de moitos anos. E no respecto á escolla das formas, é certo que a grande maioría dos

59. Xunta de Galicia. Consellería de Educación e Cultura. Comisión de Lingüística. *Normas ortográficas do idioma galego*. Santiago de Compostela, 1980, p. 12.

60. Instituto da Lingua Galega/Real Academia Galega. *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego*. Vigo, 1982, p. 8.

galegos poderán identificarse con elas, pois moitas delas son dialectalmente localizables no eixo Coruña-Santiago-Pontevedra-Vigo; territorio onde se atopa a maior densidade de poboación galega[61].

SINOPSE DAS PROPOSTAS NORMATIVAS

	Ortografía autonomista	**Reintegracionista mínima**	**Reintegracionista**	**Portugués**	**"Fonolóxica"**
Orixes	Tradición da lingua escrita desde o Rexurdimento (ortografía baseada no castelán con trazos propios galegos)	Tradición desde a Xeración Nós, en parte tamén na posguerra (Galaxia)	Propostas de Murguía, Viqueira etc.; proposta de Lapa 1973	Tradición da escrita do portugués	Principio clásico da identidade entre letra e son
Normas precursoras	Couceiro 1929, Carballo Calero 1966, RAG 1971, ILG 1971	Xunta de Galicia 1980, ASPG 1980	Motero Santalla 1977	Diversos acordos dos países lusófonos	Ribalta 1910
Continuadores	ILG 1977		ASPG 1982, AGAL 1983	Río de Xaneiro 1986, Lisboa 1990	Carlos P. Otero 1965

4. DESPOIS DAS NORMAS: PROBLEMAS DA LINGUA GALEGA

Coa base das normas de 1982 comezou unha nova época para a lingua escrita galega. A época máis fértil na súa historia, cunha producción literaria enorme e unha grande cantidade de publicacións non-literarias[62]. Por primeira vez, a lingua galega conta cunha normativa oficial non provisional e co respaldo de parte das institucións públicas. A polémica sobre o que algúns chamaron o "golpe lingüístico"[63] do 82/83 seguía e segue, pero ó mesmo tempo a aceptación da normativa oficial se estende. Mantén tamén bastante extensión a chamada ortografía reintegracionista mínima, con algúns acentos adaptados do portugués, sinal sobre todo dunha certa resistencia antioficialista. Pero hai unha tendencia ó longo dos anos oitenta de aceptar a proposta oficial, criticándoa ás veces pero aceptándoa polo recoñecemento da necesidade dunha normativa unificada ou pola posibilidade de conseguir subven-

61. Vid. o mapa en Kabatek, Johannes. "Der Normenstreit in Galicien: Versucht einer Erklärung" en *Lusorama* 18, 1992, p.76.

62. Vid. Senín, Xabier. "500 libros galegos" en *Grial* 107, 1990, pp. 381-386, quen relativiza os éxitos logrados nos anos 80.

63. *A Nosa Terra* 196-7, 1982, p. 5.

cións á publicación de parte das institucións gobernantes. Se nun principio moitos escritores ou profesores defenderon aínda a súa liberdade de expresión ou de cátedra, cada vez máis se deron conta de que o mantemento de varias propostas era en realidade unha ameaza para a propia lingua galega: se unha lingua en perigo de desaparición nunha situación de bilingüismo a carón dunha lingua plenamente normativizada e normalizada non crea criterios claros para o ensino, os alumnos acabarán escribindo a lingua con regras claras: o castelán. Moito se ten discutido en Galicia sobre a necesidade ou non necesidade dunha lingua estándar unitaria e sobre o chamado "galego común". Estes dous conceptos hai que separalos claramente: a lingua estándar é a lingua exemplar codificada conscientemente, no caso galego por un equipo de lingüistas; esta lingua, teoricamente, non sería necesaria, pero é útil sobre todo para a *unidade da escrita*, para o ensino destinado ós pouco asentados na lingua e o ensino escolar, para a prensa, as editoriais, para evitar confusión e poder "competir" con outras linguas e así contribuír ó mantemento e a extensión da lingua. A lingua común, en cambio, é o que os propios falantes crean con ou sen consciencia, unha lingua que nace pola existencia dunha comunidade consciente de selo, pola vontade dos falantes de se identificaren cunha comunidade lingüística[64]. Se por exemplo desde todas as rexións de Galicia chegan estudiantes á Universidade de Santiago, o galego que acaban falando entre eles non é exactamente o dialecto das súas aldeas ou de onde sexa a súa procedencia, créase nun ámbito diferente outra forma de falar, un galego que pode manter os trazos individuais das diversas falas pero que tamén se caracteriza por trazos comúns: cada comunidade identifícase lingüisticamente, e a comunidade urbana galega identifícase polo uso dun nacente ou xa xeralmente estendido galego común.

No caso de moitas linguas, o estándar creouse sobre unha lingua común xa existente. No caso do galego, algúns xa dixeran nos anos setenta que o galego común é un feito existente, como Francisco Fernández Rei:

> Hoxe existe xa un galego común utilizado pola maior parte dos usuarios, aínda que con discrepancias puntuais. Este galego común representa en boa medida os falares do galego central, especialmente na fonética, pero contén algunhas solucións morfolóxicas do galego occidental e algunha do oriental: trátase dun "supradialecto" que reproduce o territorio lingüístico do galego actual[65].

64. Orixinalmente entendíase por lingua común o que hoxe en día xeralmente chamamos *lingua estándar* ou *lingua exemplar*. Vid. Paul, Herman. *Prinzipien der Sprachgesichte*. Niemeyer, Halle, 1880, 5ª edición 1920, pp. 404 e ss. desta última edición.

65. Fernández Rey, Francisco. "A *questione della lingua* galega" en *A Trabe de Ouro* 5, 1991, pp. 29-40.

Isto coincide practicamente co que dixo Ricardo Carballo Calero sobre a lingua literaria:

> Hoje manifesta-se claramente a constituiçom dumha *koiné* literária que se nos apresenta como um compromisso entre as duas formas mais estendidas do idioma: o galego "lucense" e o galego "iriense". A aportaçom do primeiro é mais bem fonética, a do segundo, mais bem morfológica. Proscrevem-se o sesseo e a gheada; aceitam-se a soluçom *-am* do sufixo latino -ANU e o grupo *-ns* no plural. As razons que historicamente justificam estas soluçons som dumha parte a tradiçom, se calhar moderna, segundo a qual o sesseo, e sobretudo a gheada, eram fenómenos fonéticos fortemente vulgares e rurais, especialmente o segundo, que ademais se considera desnaturalizaçom ocasionanda polo adstrato ou superstrato castelam; de outra parte, o feito de que, ja nos nossos tempos, a morfologia do galego "iriense" adquiriu superior prestígio literário porque é a utilizada, em termos gerais, por umha soma tam importante de escritores como a representada por Rosalía de Castro, Marcial Valhadares, António López Ferreiro, Eduardo Pondal, Ramon Cabanilhas, Afonso Rodríguez Castelao, Luís Amado Carbalho, Manuel António Pérez Sánchez e muitos outros[66].

Outros din que o galego común aínda non existe, ou que existe, pero que non coincide co estándar[67]. Parece que a *questione della lingua* galega aínda non está definitivamente decidida. Pero, ¿que é o estándar, que son as normas? Unhas regras básicas de ortografía e de morfoloxía, un marco xeral que deixa abertas todas as posibilidades expresivas e artísticas. Un texto que cumpre coas esixencias das normas non é por iso un texto en bo galego. Desde o século pasado, o castelán actúa sobre o galego como unha especie de norma de prestixio. Moitos falantes, cando queren falar de xeito máis culto, á hora de poder escoller entre dúas formas galegas prefiren a que coincide co castelán porque lles soa mellor ou máis adecuada; ou hai a tendencia contraria de escoller expresamente unha forma non coincidinte porque lles soa máis galega: pero ambos os procesos condiciónanse pola presencia do castelán, e impiden unha auténtica expresión nunha lingua propia coas súas propias tradicións.

Os falantes tamén son planificadores lingüísticos, e son probablemente os máis importantes no proceso de planificación, pois unha vez

66. Carballo Calero, Ricardo. *Problemas da língua galega.* Lisboa, 1981, p. 61 e ss. Á parte das modificacións ortográficas, este texto publicárase xa antes nun artigo de 1972.

67. Creo que se pode dicir que unha conciencia do que pode ser unha lingua común galega existe xa desde o século pasado, con criterios cambiantes e ás veces cunha clara tendencia a castelanizar o galego. Hoxe en día, creo que hai dous modelos competitivos, un galego culto usado pola maioría dos falantes cultos e asentados na fala e outro galego culto fortemente influenciado polo castelán, usado sobre todo polos falantes "públicos" menos asentados no galego. O futuro decidirá cal será o modelo escollido maioritariamente.

lograda a unificación ortográfica e morfolóxica, son eles os que entran en xogo para a verdadeira creación da lingua común. Os planificadores codifican e seguen codificando coa edición de manuais de léxico, de terminoloxía ou de dúbidas gramaticais. Pero a lingua é moito máis do que iso: é un conxunto de tradicións de textos de moitos ámbitos, tradicións creadas polos falantes e non polos planificadores. A gramática e o diccionario son só o material de construcción para a obra da lingua, unha obra que en moitos sentidos quedaba por facer nos anos oitenta ou aínda hoxe.

Un exemplo: a lingua nos medios de comunicación, con tantos tipos de textos que o galego descoñecía ata a creación da radio e da televisión. Facía falta crear novos tipos de texto para a dobraxe dos filmes, para as noticias, para os comentarios deportivos, as entrevistas, etc. É importantísima, precisamente, a lingua dos medios de comunicación porque para moitos falantes da comunidade é a pauta de corrección, máis importante aínda nunha situación de inseguridade sobre a norma, nunha situación aínda de nacemento de normas. E vemos aquí que o galego que se está a crear está baixo influencia fortísima do castelán por tantas razóns que se pode dicir que o castelán é o factor decisivo na creación dos novos textos galegos, sexa de xeito positivo ou ben negativo. Todos os locutores da televisión e da radio eran falantes do castelán ó comezaren a funcionar a radio e mais a televisión. Certo, moitos deles eran galegofalantes: pero non nos novos tipos de texto. Porque falar na familia é outra cousa\ca falar no telexornal. O castelán estaba entón sempre presente: polo propio pasado e o sistema educativo, polos propios estudios nas escolas de xornalismo en Madrid ou noutras cidades fóra de Galicia, polos modelos coñecidos pola televisión e pola radio e ás veces tamén polos propios textos chegados da axencia Efe e adaptados ó galego en pouco tempo. Escribiu un xornalista da televisión galega, Xosé Pérez, hai pouco:

> A maior parte das noticias divulgadas pola TVG e a RG son redactadas utilizando como base os datos recollidos por axencias con sede en Madrid. Por suposto, os teletipos destas axencias están redactados en castelán [...] O xornalista debe traducilos ó galego e adaptalos á linguaxe televisiva ou radiofónica. A premura de tempo en moitos casos e a falta de capacidade noutros dan como resultado a elaboración de textos con expresións foráneas e sintaxe castelá[68].

A radio e mais a televisión contan con asesores lingüísticos precisamente para asegurar a corrección idiomática, a exemplaridade da lingua

68. Pérez, Xosé M. "A normalización lingüística na radio e a televisión de Galicia. Propostas dun xornalista" en *Cadernos da lingua* 6, 1992, p. 139.

empregada; pero eles só corrixen o que está codificado nas normas, non poden darlle a personalidade propia á lingua, isto é a tarefa do xornalista, do falante mesmo. Todos os falantes, e máis aínda os falantes profesionais, son ben conscientes diso. Como é moi frecuente en situacións de bilingüismo, desenvolven técnicas de transposición, dunha especie de traducción simultánea do castelán, con regras case como as que o gaiteiro de Pintos lle ensinaba ó seu discípulo no século XIX para "ir deprendendo" o galego. E tamén técnicas para galeguizar o texto, fórmulas ou verbas que lles parecen "máis galegas", para diferenciarse conscientemente do texto orixinal. Evítanse expresións coincidintes co castelán preferindo palabras que parecen máis enxebres. Isto tamén é unha forma de interferencia, pero non positiva senón negativa. Preferir, por exemplo, expresións ou palabras como *de xeito que*, *non si*, *intre*, *atopar*, *mercar*, *meirande* etc. e evitar os sinónimos ou case sinónimos *de maneira que*, *non*, *momento*, *encontrar*, *comprar*, *máis grande* etc. Nunha traducción dunha obra de teatro francesa traducida a finais dos oitenta atópase en case todos os casos onde a versión orixinal puña *moment* a traducción "intre". Pero *momento* é palabra moito máis común en Galicia ca *intre*, semanticamente diferente porque pode designar un lapso de tempo máis amplo, non como intre, que sería máis ben a traducción do francés *instant*, ou sexa: un momento moi breve e preciso, un instante.

O que acontece despois é que estas tendencias crean tradición, novos tipos de texto, novos modelos que despois se imitan. Desde fóra só se pode considerar o proceso desde unha perspectiva descritiva como a creación dunha nova lingua, un proceso de cambio lingüístico. Pero desde unha perspectiva galega habería que sinalar o perigo no que está a lingua de perder a súa personalidade propia e de converterse en lingua híbrida. Moitas das evolucións xa se consideran como normais e xa non chaman a atención.

Para a creación do galego culto —proceso iniciado e moi avanzado xa— hai dous camiños: o primeiro é a creación dunha lingua con modelos do castelán, unha adaptación do castelán, e o segundo é a creación á base das propias posibilidades galegas. É evidente que o galego sempre será unha combinación dos dous procesos, pero aínda non se sabe se perde a súa personalidade fundíndose no castelán, se foxe a un recanto illado e sen contacto ou se atopa a súa personalidade propia. É o vello problema da escolla entre asimilación ou isolacionismo, aínda presente, se ben xa con outras calidades[69].

Hoxe en día, que xa existe unha lingua escrita galega bastante normalizada e unha lingua común usada nos máis diversos ámbitos, a lingua

69. Kabatek, Johannes. "Interferencias entre galego e castelán: problemas do galego estándar" en *Cadernos da lingua* 4, 1991, pp. 46-48.

estase a achegar á situación do triángulo equilátero de Kremnitz. O que falta aínda é sobre todo conciencia, xa existente nalgúns falantes e escritores pero aínda moi pouco estendida. Tamén unha conciencia máis clara sobre os niveis da lingua, sobre o que é vulgar, popular, coloquial, propio da lingua culta ou da lingua común. Este é o derradeiro paso do galego, quizais o máis difícil, porque o cultivo dunha lingua non remata nunca, sempre é continuo.

J. K.

Entrevista con Horacio Vázquez Rial

Xesús González Gómez

Horacio Vázquez Rial, nado en Bos Aires en 1947, é Licenciado en Historia Medieval e doutorado en Xeografía Humana. Publicou en 1983 a súa primeira novela, Segundas personas. *Foi finalista dos premios Nadal e Plaza & Janés de novela. Autor de dez novelas, entre outras* Historia del Triste, La isla inútil, La Reina de oros, La libertad de Italia, *etc. A que fai o número dez é, precisamente,* Frontera Sur *(Alfaguara, 1994), que é tanto unha crónica da segunda fundación de Bos Aires, a cabalo entre dous séculos, como a memoria dunha emigración, a galega. Unha emigración que da man deste novelista recupera o territorio da memoria e toma os eidos do relato. Vázquez Rial, casado, pai de dúas fillas, fillo e neto de galegos, vive desde hai aproximadamente vinte anos en Barcelona.*

—*¿Que intenta con* Frontera Sur, *a crónica da memoria persoal, da memoria arxentina ou da memoria da emigración?*

—As tres cousas. Memoria persoal porque procedo dunha familia de grandes narradores orais e recibín unha parte substancial deste libro a través dos relatos dos meus pais, dos meus tíos, dos meus avós... Coñecín e tratei ós meus bisavós, que morreron cando tiña eu quince anos. Herdei, daquela, unha moi vasta memoria familiar pola vía do relato persoal: historias, anécdotas, datos, acumulados desde a Galicia de 1820, e ligados centralmente á emigración ou, se se prefire, á viaxe á América. Velaí a segunda liña: a memoria dunha emigración. O meu tataravó, que morreu de gripe na Coruña en 1925, ós 96 anos, fixera vintedúas viaxes a América, daquela. A mediados do século pasado podíase tardar seis ou oito meses en chegar a Cuba. Ese tataravó era representativo dun tipo de

emigrante que nunca terminaba por instalarse en América. Ía facer negocios e volvía a Galicia. Os fillos nacían sempre en Galicia: en canto a muller empreñaba, metíase no barco e regresaba a parir á aldea. Que era precisamente a aldea que se menciona na novela: Traba de Laxe. De alí proceden os Posse. Os Rial, tamén da provincia da Coruña, son de Serantes. Os Vázquez son de Lugo, de San Sebastián de Carballal, unha aldea próxima a Palas de Rei. Por outro lado, está a historia de Bos Aires. Na novela non se rexistra unicamente a emigración galega, senón tamén outras que foron importantes para a cidade. Os alemáns, por exemplo, que aportan nada máis nin nada menos que o bandoneón, o instrumento máis característico da música típica porteña, do tango.

—E, na novela, tamén o movemento socialista...

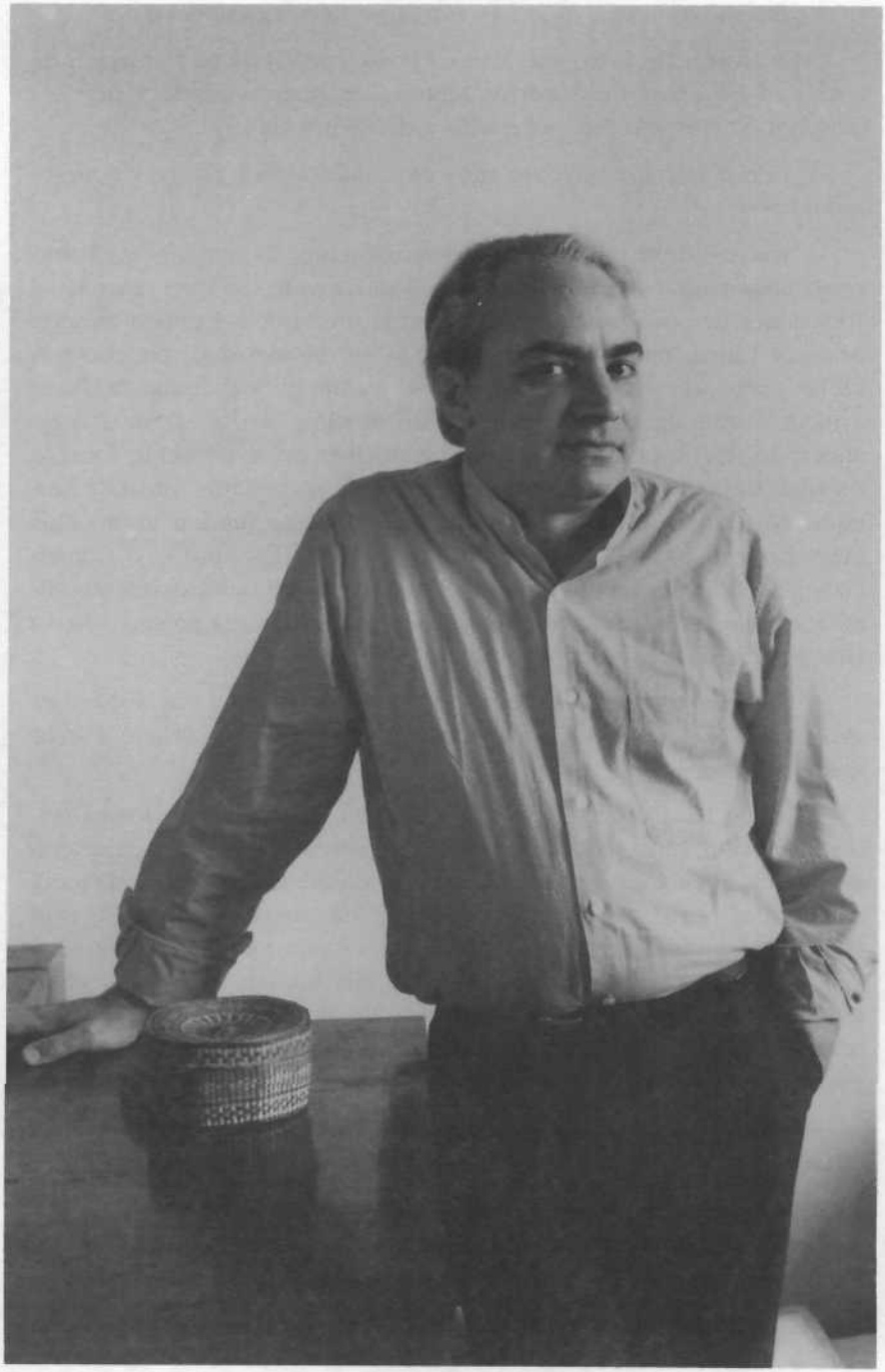
—Como realmente foi. De feito, os primeiros xornais obreiros que se publicaron naquela praza, publicáronse en alemán.

—A novela, xa que logo, está baseada na memoria persoal do autor e na memoria histórica xeral. A presencia desta resólvese en Frontera Sur *mediante un diálogo entre Reyles, o narrador da novela, e Clara, a súa muller, que fai preguntas concretas. Este diálogo, separado do resto mesmo por aparecer en letra cursiva, ¿que é?, ¿un aporte para que o lector comprenda mellor a novela ou un medio de dar visos de credibilidade á historia que se narra?*

—É fundamentalmente un referente para o lector español. Suponse que Clara non coñece Arxentina e que Reyles explícalle o que pasou alí. De paso, explícao para todos os lectores españois e, máis en xeral, para todos os lectores arxentinos. Unha novela ten a obriga de ser universal. Ademais, este diálogo permite separar o puramente histórico da ficción, para que o curso desta non se vexa interrompido.

—Algúns críticos sinalaron en Frontera Sur *algo que, supoñemos, depende máis da memoria persoal de Vázquez Rial que da memoria histórica: a bondade dos personaxes.*

—Creo que hai un malentendido, debido a que os críticos que falaron da bondade proceden dunha cultura política distinta da miña. O que entenden por bondade os que non veñen da esquerda é o que as xentes de esquerda chamamos solidariedade. Enfróntanse nese terreo a lectura cristiá e mais a lectura socialista da realidade. Eu vivín a solidariedade. Manuel Posse, que era o meu bisavó e que aparece na novela co seu verdadeiro nome, tiña unha casa como a que alí se describe onde constantemente se aloxaban galegos acabados de chegar a Bos Aires, e vivían mantidos a pan e coitelo ata que conseguían traballo, ata que se situaban. Había unha especie de pacto coa colectividade, recibíase á xente así.



HORACIO VÁZQUEZ RIAL Foto: Giovanni Giovanetti

—¿Esa solidariedade foi a base das posteriores sociedades galegas?

—En efecto. De feito, don Manuel Posse participou na fundación da Sociedad Española de Socorros Mutuos de Buenos Aires, á que seguiron a do Hospital Español e mais a do Centro Gallego.

—¿Non houbo un encontro entre esa solidariedade galega e o movemento obreiro?

—Non o houbo. Ó principio, seguramente, as institucións foron concibidas para esas dúas funcións. Seguramente, os que crearon as sociedades de socorros mutuos, conforme un modelo idéntico en toda América Latina, na Habana, en Santiago, en Montevideo, pretenderon reunir a reivindicación obreira cunha sociedade mutual de axuda. Pero, a medida que algúns emigrantes facían diñeiro, os dous termos íanse afastando: os obreiros comezaban a participar do movemento local, e os que deixaban de selo quedaban coa sociedade mutual. Sen embargo, foi esa xente a que fixo diñeiro, a que fundou institucións máis poderososas e perdurables: o Hospital Español e o Centro Gallego. Eu nacín no Centro Gallego, que posúe unha excelente clínica, e vivín ata os meus trece anos nunha casa que era propiedade do Hospital Español.

—Volvendo á novela, eu observo nela un paralelismo nos destinos de determinados personaxes: pai e fillo, Frisch e Beckman. ¿A que se debe ese paralelismo?

—Roque Díaz e mais o seu fillo, Ramón, e Antonio Reyles na terceira xeración, representan a continuidade singular da cultura galega en Bos Aires. Eles vanse relacionando con elementos distintos daquela sociedade, pero, curiosamente, non se mesturan con eles. E non porque Arxentina non dese lugar a numerosos matrimonios mixtos, senón porque no caso particular da familia foi así: todo se mantivo entre galegos, que se vencellaron cos demais, pero nunca chegaron realmente a se cruzar, nunca chegaron a unha integración absoluta. A proba é que eu estou aquí, claro.

—Pero na novela, en certo momento, eses galegos mestúranse con polacos...

—Nos negocios, si. No persoal, a idea de Ramón de casar coa filla de Liske Rosen pertence, en realidade, á miña xeración, que é a que si fixo matrimonios mixtos.

—Hai outro elemento notable en Frontera Sur: *as prostitutas, que, amais da importancia que teñen na narración, son tratadas como excelentes persoas. Esta caracterización das prostitutas, ¿vén da memoria herdada ou da experiencia persoal?*

—Hai coñecemento persoal e hai memoria histórica da formación de Bos Aires. Non esaxero en absoluto o papel das prostitutas na historia da cidade. Bos Aires foi poboada fundamentalmente por europeos fuxidos da miseria ou das persecucións, políticas ou relixiosas: homes sós na súa maioría. Iso foi o que permitiu que Bos Aires se convertese, en fórmula de Albert Londres, no maior mercado de carne humana do mundo. As prostitutas eran numerosísimas; en cambio, eran escasas as mulleres chegadas en plan de traballo, se non chegaban casadas. Así, moitos homes acababan casando con prostitutas. Algúns dos máis ilustres apelidos da oligarquía arxentina teñen esa orixe.

—Prostitución, clase obreira, emigrantes... Hai un momento da novela en que Ramón lle di a Roque: "Todo va a parar al mismo lugar, por lo que veo". En Bos Aires, ¿todo ía parar a ese tres puntos?

—Si, si. Realmente foi así ata ben entrados os anos vinte, cando se pode falar xa dunha xeración estable de arxentinos nativos, que pasa a ser maioritaria. Pero nos primeiros anos da novela, nas décadas dos anos oitenta e noventa do século pasado, cando a maioría de estranxeiros era absoluta, arredor do sesenta por cento dos habitantes da cidade, as cousas eran así.

—Falemos da súa obra en conxunto. Nótase nela unha decepción da revolución. ¿A revolución xa non é posible?

—Aquela revolución polo menos, a que imaxinamos ata os sesenta ou setenta, xa non. Neste momento, tres de maio de 1994, hai un golpe de Estado en España. Un golpe de Estado silencioso, con diversos resultados posibles. Temos a un ex-xefe da Garda Civil fugado, con vellas connivencias con mafias parapoliciais e co aparato de ETA. Temos unha substitución na xefatura do CESID. Temos a un xeneral da Garda Civil que dá negocios a empresas de Herri Batasuna. Creo que iso é o que amosa unha lectura relativamente afinada dos xornais. Cando Roldán fala de "tirar da manta", non fala de se Barrionuevo levou o diñeiro ou non. Non é ese o tema. De selo, sería un caso máis, como o de Rubio, e evidentemente non o é. Permite, incluso, pedir publicamente a renuncia do Presidente do Goberno... Aínda non sabemos por que marchou Adolfo Suárez, pero é de pensar e é de temer que as razóns fosen moi parecidas a aquelas polas que poida ter que se ir Felipe González, e que non son precisamente as de dominio público. Digo isto para iluminar coa experiencia inmediata outras anteriores. Polo que toca á experiencia arxentina, de feito, Montoneros era unha organización creada polos servicios de intelixencia e que funcionou perfectamente como factor aglutinador e liquidador da maior parte da esquerda. Os exemplos pódense multiplicar ata o infinito: Italia, cos comandos autónomos; Irlanda, o IRA e o apoio do Vaticano. Pódese, desde logo, chegar ata á Cuba de hoxe: ¿que pasa

alí?, ¿por que Fidel non cede? ¿Cales son os termos dese suposto socialismo, que nunca funcionou como tal, que foi un socialismo subvencionado mentres existiu a URSS? E habería que ir, naturalmente, ó caso soviético, ó que pasou alí entre 1956 e 1986, un período durante o cal se foi socavando, baleirando, o Estado herdado de Stalin, cousa que se fixo desde os aparatos que o propio Stalin creara. Tanto Gorbachov como Ieltsin, como os seus mentores, son xente ligada ó KGB. O que quero dicir é que a decepción non pasa pola esquerda, senón pola forma en que as organizacións que se chamaban revolucionarias foron sendo sometidas polos aparatos de represión e polos aparatos de control. A min paréceme que isto resta esperanzas a calquera clase de organización espontánea e cunha pretensión real de cambio...

—*A conclusión sería, entón, a de Reyles en* Los últimos tiempos, *cando di aquilo de "Para mí, el marxismo ha sido una voluntad de razón". ¿Foi o marxismo unha vontade de razón durante os últimos cincuenta anos?*

—Para nós, para os militantes de a pé, foino. Para as organizacións e dirixentes que se serviron de nós, non. Abonda con ver como se procedeu á liquidación do Partido Comunista de España. ¿Que máis vou dicir?

—*Entón, o militante ten unha ilusión, a ilusión da razón, e vostede escribe en* La isla inútil *que a ilusión é inimiga do progreso.*

—Iso é o que di un dos personaxes da novela, que non necesariamente ten que coincidir co que eu penso, e cando isto di é citando unha frase de Stalin. El non o aclara, pero a frase é de Stalin.

—*A decepción da revolución, ¿é tamén decepción do progreso?*

—De feito, do que non estou desilusionado é do progreso. A pesar de todo, a humanidade segue progresando. Estou en contra dese discurso de moda que vén soster que o progreso foi negativo, que trouxo máis desgracias que beneficios, etc. Isto non é certo en absoluto.

—*No fondo, estamos de acordo. Pero, ¿non trouxo o progreso técnico, ás veces, máis desgracias das que quería evitar?*

—Non. E soster iso paréceme moi perigoso. Hai toda unha literatura, moi autorizada e moi promovida, ecoloxista-integrista, que así o afirma. Hóuboa xa nos tempos de ascenso dos fascismos.

—*Si, si, lembremos que os primeiros ecoloxistas foron os nazis.*

—Efectivamente. E preguntémonos quen está sostendo a Greenpeace, quen promove o fenómeno Sepúlveda, que é un escritor de quinta categoría e que, sen embargo, foi lanzado con moito balbordo gracias á mensaxe ecoloxista dos seus textos. Pero hai moitos casos máis: aí está Amin Maalouf, coa súa novela *O primeiro século despois de Beatrice*, que é todo

un manifesto contra o control demográfico. E Llamazares, noutra vertente, coa súa nostalxia das vellas vilas do franquismo, que eu creo que está moi ben que quedaran asulagadas polo encoro, porque desas vilas tiveron que fuxir os nosos pais, porque se non, non comían, e se comían, levábaos a Garda Civil por calquera mixiricada, e iso era xa moito máis grave. Eu prefiro que os cubra a auga dun pantano útil para a comunidade.

—Deixando a un lado a ecoloxía, eu quería sacar un tema presente en todas as túas novelas: a violencia. Tanto a institucional como a chamada revolucionaria. ¿A violencia é, en último termo, o motor da humanidade?

—Podería ser un dos motores... Do que estou convencido é de que non hai pasos progresivos certos sen violencia. Gandhi acadou o que acadou, a independencia da India, a independencia da miseria. Non, as cousas non pasan por aí...

—A violencia, nese caso, debería ser colectiva, non individual.

—Efectivamente.

—Pero en La libertad de Italia *existe unha violencia individual que se quere enfrontar a unha violencia que se aproxima, colectiva.*

—O que alí ocorreu, nas circunstancias que se narran en *La libertad de Italia,* no que foi a guerrilla urbana do Ejército Revolucionario del Pueblo en Arxentina, foi que houbo unha ilusión, un equívoco terrible: os militantes que exercían a violencia individual crían estar exercendo a violencia colectiva. É dicir, considerábanse, en palabras de Lenin, vangarda esclarecida e esclarecedora do proletariado. Na realidade, non funcionaban así, pero eles crían que si. Crían que a súa violencia individual era unha violencia de representación.

—¿Coñeceu vostede esa violencia persoalmente, como militante?

—Si, si. Non teño ningún inconveniente en dicilo. De feito, *La libertad de Italia* é un libro de homenaxe a un militante desaparecido, que se chamaba na vida real como se chama no libro: Miguel Arellano.

—Arellano, que é memoria de Los últimos tiempos...

—Si, efectivamente, é o fantasma que aparece sempre. No ano 1973, Arellano recibiu unha maleta como a que recibe en *La libertad de Italia,* pero decidiu non fuxir. Quedou e, finalmente, desapareceu. Eu creo que se equivocou, que lle convíña escapar coa maleta. Pero para iso debería entender que estaba facendo algo puramente individual.

—Volvamos á súa obra. Vostede, nas súa novelas, reproduce un mundo realista, poboado de seres "reais", pero, por exemplo, en Frontera Sur *aparecen personaxes que veñen de alén da vida. Maidana, que é un morto...*

—E Arellano, como fantasma noutras novelas, e a posesa de *La reina de Oros* e, na mesma *Frontera Sur*, a Madre María. Eu creo que o irracional, no senso do aínda non racionalizado, forma parte do real. Creo e acepto a existencia de fenómenos paranormais; por experiencia persoal e porque os fenómenos paranormais, e os personaxes paranormais, forman parte da lenda, e a lenda perténceme como realidade por dereito de literatura. Maidana, o Aparecido, é unha figura da lenda familiar e, desde o momento en que forma parte desa lenda, para min é real.

—Literariamente falando, como di un dos personaxes dunha súa novela, Pablo Armando, o poeta cubano Pablo Armando Fernández, "la novela se hace con material de acarreo". ¿Non pode ocorrer que nese "acarreo" se arrastre moita ganga? A novela non é un bulldozer.

—Non, non, evidentemente. Hai un traballo de selección. O primeiro é a historia, o eixe, o que se vai contar; para contalo, pode un valerse de calquera recurso, utilizar calquera elemento. Non se trata de reunir un montón informe de cousas, senón de empregar cousas de calquera categoría, de serviren estas para soster a historia. Poñamos por caso, en *Los últimos tiempos* inclúo o texto dun programa de cine no que se fai un comentario sobre *El ángel azul*, e a necrolóxica de *El País* do último mariñeiro sobrevivente do acorazado Potemkin. Eran cousas que estaban aí, case esquecidas nas páxinas dalgún libro. Nese sentido falo de materiais de "carrexo": lendas, contos, obxectos, vellos recortes de prensa, que de súpeto se amosan apropiados para ilustrar a historia.

—Unha das características da súa obra é a interrelación que se establece entre distintas novelas por medio de personaxes que aparecen nunhas ou noutras, como presencias ou como ausencias: Bardelli, Arellano, Clara, Reyles... ¿Por que?

—Porque, en realidade, todas as miñas novelas son unha soa. Eu penso que todos os novelistas escribimos finalmente unha única novela, que todos aspiramos a lograr o que logrou Bassani ó reeditar toda a súa obra baixo o título xeral de *A novela de Ferrara*. Cada novela é un fragmento dunha gran historia, con moitos personaxes. Eu tardei moito en me decatar de como funcionaba iso. Cando escribín *Los últimos tiempos*, que é o libro da conciencia, decateime do que estaba a pasar, de que as miñas tres primeiras novelas, por exemplo, foran escritas por Reyles, que é un personaxe moito máis lírico ca min, moito máis capaz de acometer novelas dese xeito.

—Segundo vostede, cada unha das súas novelas é un fragmento da novela. Da Grande Obra, que dicían os alquimistas. ¿Pero non terá iso que ver coa súa condición de emigrante? ¿Non transmite o emigrante a súa memoria a base de fragmentos?

—Si, sen lugar a dúbidas. Ademais, a única terra real que posúe o emigrante é a do relato, as cousas que foron contadas, non posúe máis ningunha. Ata os vintedous anos, cando vin por primeira vez a España, a Madrid, eu vivín co soño dun país contado, que non coincidía co país real. Nunha novela inédita aínda, *El lugar del deseo,* na que aparece o Beckman de *Frontera Sur,* relato o meu encontro coa Ponte dos Franceses. Fun vela, con toda a carga épica da canción nos oídos, e atopeime cunha ponte como calquera outra ponte... ¿Como podía ter sido tan importante? Ante esa contradicción, decidín que o territorio máis real era o da lenda recibida. Considero tamén máis real o Bos Aires de Borges, que é unha pura invención, que o Bos Aires material.

—Todas as cidades son inventadas, ¿non?

—Eu creo que si, alomenos cando chegan á literatura.

—Na súa obra hai unha historia e mais a Historia. Existe a lenda, a oralidade. Pero o que está ausente nela é o que realmente marcou durante moitos anos a novela do século presente: a ordenación do mundo. Nas súas novelas, intenta explicar o mundo como un mundo-caos.

—Si, intento aceptalo na súa realidade caótica.

—É dicir, explicar o mundo tal como é: un caos, como din os novos escritores martiniqueses: Chamoisseau, Glissant, etc.

—Eu non pasei por esa zona da literatura, pero si por Marx. E Marx di que o concreto é o concreto caótico, cousa que os marxistas esquecen.

—Os escritores marxistas intentaron ordenar o mundo, esquecendo que é caótico...

—Porque non foron marxistas senón utopistas. E o marxismo non é unha utopía. O marxismo é unha historia do progreso.

—¿É dicir, que non houbo marxistas?

—Eu creo que a utopía, que en Lenin resulta politicamente positiva, é un elemento contaminante, introducido polas necesidades inmediatas do propio Marx, que debía organizar o movemento obreiro a partir da experiencia da Primeira Comuna. Se non se asumía o socialismo utópico, se non se propoñían modelos de sociedades ideais, non había que lle ofrecer á xente, á que non se lle pode propoñer unha análise científica da realidade, porque lle cae moi lonxe. Hai que propoñer unha sociedade ordenada dun xeito tal que o conxunto se beneficie, como punto de partida político.

—Pero o problema foi que os escritores marxistas ou comunistas non se decataron de que esa táctica non se podía aplicar á literatura.

—Eu creo que os escritores comunistas foron moi torpes. Máis que os teóricos. Lukács entendía bastante mellor estes problemas. Tamén os entendían, percibíanos mellor, os escritores realistas non marxistas, como Thomas Mann, que foi modelo de escritor realista para Lukács. Os que non os percibiron foron os escritores realistas socialistas, os realistas sociais en España, que ademais foron literariamente moi malos. Magníficas persoas, pero desastrosos escritores.

—¿Chegamos á conclusión de que o marxismo non debería aplicarse á literatura, ou que o escritor marxista simplemente debería lembrar, con Marx, que o mundo é o concreto caótico?

—Si. O que eu penso é que un non debe aplicar nada á literatura. A literatura, como todo traballo non alienado, é un instrumento mediante o cal intentamos unha determinada transformación do real e que, de feito, nese proceso, transfórmanos a nós. Esa é a clave do traballo: é un proceso de transformación que afecta á realidade e mais ó home que o realiza asemade. E é unha aprendizaxe. Que ás veces leva ó marxismo e ás veces non.

—A literatura transforma o mundo, transforma o escritor e o lector. Pero, ¿non é tamén pracer?

—Por suposto. Todo traballo non alienado proporciona pracer. Realiza a función esencial do ser humano: a transformación do mundo, que é o que nos fai humanos.

—¿Pero non se ten renunciado xa a transformar o mundo?

—Eu creo que non. Cando falo de transformar o mundo, refírome a introducir cambios distintos dos estrictamente políticos. De feito, este século viviu unha serie de revolucións dun tipo diferente das revolucións políticas: a aparición dos antibióticos, a psicanálise, a teoría da relatividade... Unha serie de avances concretos que son moito máis fundamentalmente transformadores para o conxunto da humanidade que as revolucións políticas en si mesmas, e que mesmo cambian o sentido destas. Hoxe, por exemplo, é posible considerar o problema da fame xunto co problema da saúde, porque é posible levar penicilina a Somalia. Iso implica cambios cualitativos substanciais, estructurais.

—A transformación da sociedade foi maior nos últimos cincuenta anos que nos dous séculos anteriores. ¿Tivo a literatura algún papel nesta transformación, serviu para transformar algo, á parte de a si mesma, claro?

—Eu creo que si. A literatura en xeral, e mesmo a mala literatura. A min seríame difícil imaxinar a resistencia antifranquista sen o realismo social, aínda que o seu legado literario sexa pobre. Xerou un certo

nivel de conciencia na clase intelectual deste país. Cumpriu unha función non directa, non de esclarecemento do proletariado, senón na formación diso que se chama "opinión pública", que é unha tarefa de elites, que non é unha tarefa xeral.

—Pero esa literatura non entra na historia da literatura...

—Entrar, entra, con todas as críticas que se poidan facer.

—Pero pode "malcastar", por dicilo cun símil taurino, o gusto do lector.

—Si... E pode mesmo xerar unha literatura peor. Pero, de todos modos, nunca estamos libres diso. A historia da literatura está chea de malos escritores. Nestes momentos, por exemplo, estamos vivindo unha literatura sinistra por parte dos novos escritores...

—¿"Light"?

—Peor que *light*, que, alomenos formalmente, era aceptable. Refírome ó que fan Ray Loriga, Ángel Mañas... unha literatura sinistra pola súa falta de contido. Unha literatura que tamén está formando opinión pública, operando claramente en contra do progreso, xerando un tipo de conciencia social deforme, oca, moi, moi característica dos procesos de ascenso dos fascismos...

—Esa literatura oca, baleira, di vostede, é propia dos procesos de ascenso dos fascismos, pero nos anos trinta había grandes escritores vinculados cos distintos fascismos...

—Ese é un asunto que a min sempre me preocupou. Hai diferencias de base entre uns e mais os outros, e cómpre revisar os casos modélicos. Está o caso de Ezra Pound, un megalómano que estaba convencido de que Mussolini ía aplicar as súas teorías. El non se adhería a Mussolini, senón que estaba completamente convencido de que Mussolini ía adherirse a el. Iso entra na orde das patoloxías. Está o caso do escritor capaz de disputar o poder, D'Annunzio, concretamente, que se propón como líder fascista alternativo. Está tamén o escritor que cre realmente no discurso do fascismo: Pierre Drieu La Rochelle, que, evidentemente, como é un home honesto e íntegro, cando se enfronta á derrota, acaba coa súa vida dun tiro. E, por suposto, en cuarto lugar, o oportunista, que tal vez sexa Céline, que en realidade non cre nada do que sostén nun determinado período, pero que, como pensa que ese que chega é o poder eterno, adhírese a el. Logo, vese condenado ó ostracismo e ó silencio o resto da súa vida. Pero antes deles, xeralmente nun período previo á institucionalización do fascismo, desenvolveron o seu labor, digamos que literario, os escritores de propaganda. Entre nós, Rafael García Serrano, ou Torrente

Ballester, por exemplo, con *Javier Mariño,* que sexa dito de paso, circula agora nunha edición de Seix Barral expurgada polo propio autor, na que faltan, xustamente, as páxinas máis clamorosamente propagandísticas. En Alemaña, Goebbels co seu *Michael,* que é unha novela construída sobre o mesmo esquema que *Javier Mariño.* Cada país tivo as súas novelas fascistas de iniciación, de xente nova que adquire unha determinada conciencia, rapaces modelo, sempre rechamantemente parecidos a José Antonio, mesmo no seu físico, xente ben peiteada e con gabardina. E esas novelas forman parte dunha literatura oficial de propaganda que promove unha cantidade de cousas que, por curioso que pareza, volven hoxe a estar de moda. Se se colle *Signal,* a revista nazi alemana en castelán, pódese observar que promovía o ioga, o culto da xuventude, o amor ó corpo, o ecoloxismo, o orientalismo... o mesmo que resucita a moda de Buda. Eran procesos de baleiro ideolóxico nos que, sen embargo, interviñeron xentes moi intelixentes que despois non se deixaron enganar polo fascismo. Subidos na cresta da onda deste proceso, Hermann Hesse e Thomas Mann, por exemplo, escribiron dúas novelas de influencia oriental: *Siddharta* e *Cabezas trocadas,* respectivamente.

—Pero tamén existe o escritor que camiña a carón do fascismo, como Jünger en Alemaña.

—Creo que Jünger, no ideolóxico, non deixa de ser un teórico elemental, do nivel de Torrente ou de Goebbels, aínda que máis hábil persoalmente, o que lle permitiu sobrevivir sen grandes cambios. El, ademais, abordou o tema fascista desde un ángulo sempre preservado en Alemaña, o do exército puro. Jünger pode reivindicar, e reivindica, a súa militaridade, a militaridade que pode desembocar no complot dos xenerais para asasinar a Hitler. É unha pecullariedade que denota distinción aristocrática e permite a Jünger un certo disimulo. Agora ben, a consecuencia ideolóxica da súa literatura é clara: non é un nazi. Xunto ó seu caso está o de Heidegger, aínda en debate. Non falta quen ataque a Farías, mesmo Kundera, no seu último libro, *Os testamentos traizoados.*

—Pasemos agora á súa persoa. ¿Cando veu a España por vez primeira?

—En 1970. Pasei un tempo en Madrid e logo vin a Barcelona. Colaborei na prensa. Logo estiven dando voltas por Europa pero, como era home consciente e de esquerdas, decidín volver a Arxentina, onde cría que tiña unha función que cumprir. Equivoqueime. Finalmente, houbo que marchar de alí para salvar a vida, que era o único que se podía salvar. Non había unha revolución que salvar. En 1974 establecinme definitivamente en Barcelona.

—E publicou o seu primeiro libro, de poesía, en 1979, nunha colección de exiliados arxentinos. ¿Por que tan tardiamente?

—Costoume moito coller os folgos necesarios para publicar. Publiquei aquel libro para graduarme de escritor, para convencerme a min mesmo de que o era. En Arxentina, en 1974, publicara un libro, non literario, senón de tipo técnico político, sobre problemas demográficos, pero iso non era ser escritor, era ser periodista especializado en economía e pouco máis... A novela dábame moito medo. Eu escribira sempre, pero só no ano 1981 me atrevín a dar o paso. Tiña unha relación máis ben casual con Jaime Salinas, e leveille a primeira das miñas novelas que eu considerei publicable. E Jaime publicouna inmediatamente, nesa colección pobre de Alfaguara que xa é unha especie de emblema xeracional, porque nela se lanzaron Merino, Millás, Casares, Conde, Pilar Cibreiro, unha cantidade de xente que seguiu na literatura.

—Vostede publicou toda a súa obra en España. ¿Séntese escritor arxentino ou español?

—Basicamente, escritor de lingua castelá. Pero o que eu sinta é, ata certo punto, secundario. Hai pouco, o profesor Ignacio Soldevila, que está actualizando a súa historia da novela española, preguntoume se me debía incluír nela. Eu díxenlle que si, desde logo, porque realmente eu fixen a miña carreira de escritor aquí, o meu público é fundamentalmente español, aínda que a miña temática sexa só relativamente española, agás en *La reina de Oros,* e mesmo que trate de cousas moi, moi marxinais. De todos modos, *Frontera Sur* forma parte dunha reflexión sobre a identidade, que carece de expresión literaria entre nós. Os italianos e os norteamericanos teñen unha literatura da emigración moi ampla. O tema do emigrante aparece na literatura italiana, aínda cando sexa marxinalmente, en novelas centrais. Estou pensando en *Cristo parou en Éboli,* por exemplo. Eu tomei en *Frontera Sur* o tema do vo do Plus Ultra como Levi toma alí o vo de Pinedo a Nova York. E están Silone, e Vittorini, que tratan extensamente o tema. E polo lado norteamericano, William Kennedy, Doctorow, a xente que está historiando Nova York nas súas novelas... Nós non posuímos esa literatura, nin do lado arxentino nin do lado español. Non hai unha gran novela galega da emigración, unha epopea dos galegos en Arxentina. Hai novelas menores, crónicas, rexistros de experiencias, algunhas obras polémicas, na súa maioría dun nacionalismo arxentino exasperante, moi reaccionario e xenófobo... *Los inmigrantes prósperos,* do santanderino Francisco Grandmontagne, o *Libro extraño,* de Sicardi, *En la sangre,* de Eugenio Cambaceres...

—¿Gustaríalle ver Frontera Sur *traducida ó galego?*

—Si, moitísimo.

—¿Sentimentalmente, ou porque pensa que os personaxes podían terse expresado en galego?

—Verá. Eu usei o español peninsular, mesmo algo amadriñelado, a partir da experiencia de Roque Díaz no seu tránsito por Madrid, Barcelona e Sevilla, vulnerando o que era a miña herdanza real nese sentido. De feito, o meu pai falou galego toda a súa vida, e aprendeu o castelán cando emigrou a Arxentina. Procedía dun medio rural no que se falaba exclusivamente galego, e cos seus amigos falou sempre galego. É dicir, que aí existe unha licencia literaria destinada á comprensión dos personaxes polo lector castelán.

—¿De modo que non existe unha gran epopea da emigración galega en particular?

—Non na novela. Onde mellor se expresou a epopea dos emigrantes de todo o mundo en Bos Aires foi no tango. O tango é un punto de confluencia. O outro día escoitei aquí, en Barcelona, unha orquestra formada por dous bandoneonistas arxentinos, fillos de italianos, un violinista francés, outro holandés e mais un pianista alemán. Exactamente así se formaban as primeiras orquestras de tango, con tipos que non se entendían entre si, que falaban linguas distintas... porque, de feito, no Bos Aires de principio de século non se falaba castelán: falábanse duascentas linguas distintas e a xente non se entendía. Falábase alemán, yiddish, italiano, mesmo árabe. Os xornais políticos e obreiros publicábanse en todas esas linguas, moitísimos en italiano, por suposto. No tango, toda esa xente que non se entende oralmente, enténdese musicalmente. Conflúe o bandoneón alemán co violín xudeu, co acordeón italiano, coa frauta francesa...

—Entón, Frontera Sur *sería, en certa maneira, unha paráfrase do tango.*

—Pois si, por iso se abre co bandoneón, que reaparece en determinadas situacións críticas ó longo de toda a novela.

—O tango, que naceu, como dicía Borges, nos bordeis.

—Si, e emigrou á boa sociedade cando os rapaces da boa sociedade casaron coas rapazas dos bordeis. Pero hai que concibir os bordeis cunha maneira distinta da actual. Refírome ó tipo de bordel que foi predominante tamén en España ata a guerra. Era un lugar de citas. Ás veces, os homes subían cunha muller a unha habitación, pero basicamente atopábanse, reuníanse alí para beber, para escoitar música, para se relacionar, para facer política. Gran parte da política, tanto en Arxentina como en España, facíase no bordel. E cando non se facía no

bordel, facíase nos teatros líricos, non Colón ou no Liceo. Era aí onde se argallaban os grandes contubernios. Primo de Rivera pasou media vida en bordeis, facendo política.

—*Nas súas novelas sempre aparecen personaxes reais, coñecidos. En* Frontera Sur, *ademais de Gardel, Durruti, etc., aparece a filla de Emma Bovary. ¿Que é ese personaxe, unha licencia ou aceno de complicidade co lector?*

—A min sempre me resultou curioso o destino desa rapaza. Esta novela escribina hai dous anos. Logo publicouse *Mademoiselle Bovary*, alguén inventou unha historia para ela. O desa rapaza é desacougante. Acaba a historia, queda con ese pai, que é un inepto... Pois caseina cun catalán e mandeina para Bos Aires.

—*No tratamento dos personaxes históricos anarquistas, como o mencionado Durruti, Ascaso, etc., que aparecen na súa última novela, déixase entrever unha certa indisposición cara ó anarquismo, que por outro lado aparece mellor "pintado" en* La reina de oros.

—Hai dúas historias distintas. O que aparece ben "pintado" en *La reina de Oros* é o militante de base. E unha vez máis volvemos ó mesmo, ós mitos da dirección, cos que non quero ser contemplativo. Ademais, eu teño as miñas contas persoais pendentes co anarquismo, porque penso que lle debemos unha parte moi importante da perda da guerra civil. Eu sigo a soster que a guerra non a gañaron os nacionais, senón que a perdimos nós, polas disidencias internas da esquerda, polas que nos puidemos consolidarnos en ningún momento. Niso, os anarquistas tiveron unha culpa moi grande. Sobre todo en determinadas zonas, en Aragón, por exemplo.

—*Por esas contas persoais co anarquismo, os personaxes de Durruti e Ascaso parécenme a min máis pallasos que calquera outra cousa.*

—Si, si. Eran homes moi inxenuos, terriblemente inxenuos, cousa que non é Reyles, evidentemente. A Reyles moléstalle esa inxenuidade, alporízao. O que eu conto aí é completamente real, ese asalto fíxose así, está na gran biografía escrita por Abel Paz: cando tivo un par de bolsas na man, Durruti dixo: "Ya está bien, no hace falta más", e deixou o banco cheo de diñeiro. A min tamén me alporizan esas inxenuidades, son moi negativas en política.

—*Pero o militante de base é inxenuo.*

—Si, pero el non ten a obriga de ser outra cousa. O dirixente ten a obriga de ser algo máis.

—*¿Que son na actualidade os personaxes de* Frontera Sur, *arxentinos xa de cuarta ou quinta xeración?*

—O que foron sempre os galegos, "bolicheros", é dicir, donos de bares ou restaurantes. Uso o termo con todo agarimo, porque o meu pai foi tamén "bolichero". Os galegos tenderon sempre a traballar cunha gran independencia, non quixeron ser obreiros, non quixeron patróns por riba súa. Eran homes de pequena empresa. Creo que esa é unha das grandes virtudes do galego.

—¿E que queda dos homes e da sociedade da novela na Arxentina actual?

—Unha fórmula cultural, mestiza.

—Todo país que queira volverse erguer debe ser mestizo. ¿Estamos ante unha nova Arxentina, mestiza?

—Exacto. A proba da vixencia da mestizaxe está nun dos puntos da reforma da Constitución que se está a considerar na actualidade en Arxentina: a derogación do artigo que esixe que o presidente sexa católico, apostólico e romano. Ademais, hai un cambio étnico recente na sociedade arxentina, que pasa pola incorporación de grupos que antes non existían, como os coreanos, os vietnamitas e outros, que chegaron nos anos setenta e oitenta.

—Ou sexa que, dentro duns anos, Galicia será só un recordo en Arxentina.

—Eu creo que acabará por integrarse como unha colectividade máis. Nunca foi o grupo dominante, non hai que se equivocar niso. Arxentina é un país basicamente italiano que, por razóns históricas, falou español.

—Quizais porque o inmigrante italiano se integrou máis?

—Fundamentalmente, por razóns de número. Conforme o censo de 1887, por exemplo, na cidade de Bos Aires había 430.000 estranxeiros, dos que 270.000 eran italianos, moito máis da metade, pouco menos de dous tercios. Dos 160.000 restantes, só unha parte eran españois. Había polacos, que son a terceira migración en número, árabes, alemáns, etc.

—A colonia italiana, ¿deu algún líder máis que Frondizi?

—Perón era descendente de italianos e de indíxenas arxentinos. A clase dirixente, que é a que dá, necesariamente, as figuras da política, a clase dos terratenentes, é fundamentalmente basca. Dos quizais cincuenta presidentes que debeu haber no último século e medio, trinta, polo menos, foron descendentes de vascos. Abonda con mirar a lista: Yrigoyen, Aramburu, Uriburu... Galegos, unicamente Alfonsín.

—Vostede volveu hai pouco dunha visita a Bos Aires. Nese momento, o "best seller" era un libro de chistes de galegos que armou bastante balbordo en Galicia cando a visita de Carlos Menem.

—Efectivamente. Eu non coñezo o tal libro, pero sei da súa existencia e da polémica que suscitou. Teño a impresión de que é unha proba máis da tosquedade que adoitan amosar os pobos cando exhiben as súas hostilidades elementais, inventando chistes sobre o que é distinto, ou é percibido como distinto: chistes de galegos, ou de xudeus, o de leperos, ou de "sudacas". En Arxentina, ademais, hai unha tradición de mofa respecto do estranxeiro, que consta na literatura do país ó longo dun século. Eu creo que iso vén determinado pola necesidade que teñen os arxentinos, que en realidade son só arxentinos polo lugar de nacemento, pero que son fillos de xentes chegadas doutros sitios... a necesidade que teñen, dicía, dunha verdadeira raíz nacional. Como carecen de arraigamento real, chúfanse e ponderan con soberbia as súas particularidades, mediante o escarnio do outro.

—Xa para rematar. Nestes momentos, aínda que vostede se considere máis escritor dunha lingua que dunha nacionalidade, a literatura arxentina, desaparecidos Borges e Cortázar, imposibilitado Sábato de escribir pola súa cegueira, Bioy empeñado xa na redacción das súa memorias, ¿que nomes ten?

—Da categoría dos que vostede acaba de mencionar, ningún. Nin Arxentina nin, en xeral, América Latina. Alomenos, ningún que teña a posibilidade de acadar o mesmo recoñecemento. Sen embargo, hai nomes importantes, cunha carreira aínda por diante e cunha obra xa publicada que non se pode ignorar. En Arxentina, Juan Martini, Juan José Saer, Osvaldo Soriano, Antonio Dal Masetto, Álvaro Abós, que gañou aquí, o ano pasado, o premio Jaén, cunha novela excelente, *El simulacro,* que foi publicada por Debate. En Chile, Gonzalo Contreras, Arturo Fontaine, Diamela Eltitt... Poderiamos seguir por todo o continente.

—¿Hai unha literatura arxentina da memoria?

—Non. A memoria, en Arxentina, está condenada. Porque, se non é remota, leva irremediablemente á dictadura, e da dictadura ninguén quere falar.

—Como en España.

—Como en España. Aínda que aquí tivemos unha marabillosa e grande excepción: José Antonio Gabriel y Galán. Sen dúbida, *Muchos años después* é a gran novela que esperabamos que aparecera despois da morte de Franco. Esa novela non se produciu aínda en Arxentina. A menos que sexa *Historia del Triste,* pero non son eu o máis indicado para xulgar iso.

X. G. G.

A invención e a melancolía

Bieito Iglesias

"Para alcanzar a morte non hai viatura tan veloz como o costume, o doce costume. En troques, se vostede quere vida e lembranzas, viaxe". É este un bo consello que temos que agradecer á pluma irónica de Bioy Casares. Sen embargo, non todos se atopan en condicións de aventurarse no século. A falla de peculio, os vencellos profesionais e familiares, os compromisos sentimentais e a pura nugalla, reteñen a moitos no limitado horizonte dun val, dunha cidade ensimesmada ou incluso na confortable sala de estar. Viaxar —no senso ulisíaco, para mudar a vida a cada paso— non é fácil, a despeito do que diga a publicidade dos operadores turísticos. Viaxar do modo en que o fai un dos Buendía, que abandona Macondo cos ciganos de Malaquías; do modo en que moitos dos meus paisanos se perdían en América, fuxindo da xustiza, da fame, pero sobre todo do costume, da paisaxe e da paisanaxe consabidas, da propia identidade; do único modo en que o viaxeiro pode disfrutar do prestixio de todo comezo, renacendo baixo distintos ceos, con diferentes afectos e diversas máscaras. Viaxar "cortando incidentes como rosas", en feliz expresión do poeta, non está ó alcance de calquera. Prefiren moitos as "secretas aventuras da orde", acovárdanse outros diante da vasteza do pluriverso, e hainos aínda que, presos da saudade, como o personaxe central de *Cinema Paradiso*, se empeñan en viaxar á lembranza sen fartarse nunca de pasado.

Para os tinguiliñas, os sedentarios e os que se bañan voluptuosamente no costume, escríbense novelas. A literatura permítenos incor-

---

Texto lido no IX Encontro de Escritores e Críticos das Letras Españolas, celebrado en Verines (Asturias) no verán de 1993.

porar moitas vidas, aínda que sexa dun xeito vicario, coa vantaxe de non contaminar a verdadeira vida. Como nos soños, as ficcións obran unha catarse, unha limpeza de desexos e frustracións e colman os anceios de aventrua e exotismo. Así, un probo funcionario que ensina lingua e literatura en Formación Profesional —"letras para pobres", que diría Michel Tournier—, pode capear galernas nas páxinas das novelas de ambiente mariñeiro, camiñar aterecido cos personaxes de London a través do silencio branco e visitar sen risco o reino da anaconda, convidado pola minuciosa e exacta prosa de Horacio Quiroga. Un baldado coma min —empreguemos o termo valle-inclanesco, antes que o lamentable eufemismo de diminuído físico—, participa en moitas ensaladas de tiros e convértese en home de acción cada vez que se mergulla nas procelosas andanzas da novela negra. Geoffrey O'Brien, nun prólogo á novela de Jim Thompson *Unha rapaza de bo ver*, sinala que o lector de novelas de crime desexa que os seus desacougos sexan aliviados e non espertados; de aí a súa popularidade entre tolleitos e viaxeiros cansos.

Das anteriores consideracións despréndese que, no meu concepto, o territorio da literatura abrangue toda a anchura da existencia, e aínda é difícil contelo nestes límites. No lector debátense dúas forzas contrarias que, por turno, acaban por arrebatalo. Nos extremos da corda tironean o espírito elemental do territorio propio, da patria cordial, e o anceio de novidades. Estes dous polos atraen, en maior ou menor medida, a todos os homes. Dunha parte están os ámbitos coñecidos e entrañables, que nos pertencen e nos aseguran un lugar no mundo. Moitos lectores, sobre todo aqueles menos "noveleiros" e remisos diante da diferencia, gustan de ver retratados nas ficcións os seus lugares amados, a súa cidade, e os cadros de costumes que lles son familiares. Este tipo de lecturas resultan con frecuencia decepcionantes, polo feito de que o escritor que o é non describe tanto a realidade como os seus desexos. Un escritor non é tal ata que demostra que pode escribir "coa imaxinación", segundo opinión de Rubem Fonseca que compartimos plenamente. Por máis color local, por máis escrúpulo que observe á hora de documentarse, a paisaxe literaria sempre haberá de remitirnos á xeografía do corazón. Niso se diferencia a boa literatura da guía ou a reportaxe. "A boa literatura impregna a certas cidades e revísteas cunha pátina de mitoloxía e de imaxes máis resistente ó paso dos anos que a súa arquitectura e a súa historia", anota Vargas Llosa comentando *Dublineses*, magnífico exemplo de como un escritor meticuloso e maniático da documentación cal é Joyce, cunha prosa que destaca xustamente pola obxectividade, non retratou Dublín, inventou, en cambio, unha cidade sobre os alicerces da nostalxia e o rancor. Parellos materiais fundamentan Auria, a urbe que envolve os personaxes de Eduardo Blanco-Amor nas súas novelas máis interesantes: *A esmorga, Xente ao lonxe, La*

catedral y el niño. Entre Auria e o Ourense municipal, interponse a memoria —ou a experiencia que, segundo Calvino é a memoria máis a ferida que nos deixou—, a fantasía e o talento narrativo do autor.

Por outra banda, os escritores precavidos esfórzanse en burlar o escrutinio dos lectores amantes da minucia. Borges recomenda, e el mesmo observou esta regra, situar as ficcións contemporâneas nun vago e impreciso presente, a fin de non converter a literatura en prosa notarial e ó lector en espía ó axexo dalgún erro, dun nome de rúa trabucado, dun lixeiro anacronismo na indumentaria dos personaxes...

Doutro lado, existen felizmente lectores que non desexan ver confirmada a súa imaxe do mundo; que postos diante dun espello aborrecen a visión de si mesmos, como certo carneiro da miña tribo que se coou na casa do dono e, diante do espello do armario, embestiuna e fíxoa anacos. Estes infatigables viaxeiros aprenderon a amar o inverno ruso nas novelas climáticas de sombrizos e líricos mestres da escrita, as barroncas de Nova Inglaterra, estremecidas polo monótono berro das cabras do aire, nos relatos viscosos de Lovecraft, e aquel val escocés memorablemente descrito por Chesterton.

Semellantes transportes poden conseguirse lendo mala literatura. No meu caso, confesarei que debo a primeira visión da vida árabe, das abigarradas medinas, a unha novela policial da que non lembro o nome, que describía un tiroteo nas terrazas da cashba de Alxer. Logo hai algunhas novelas excepcionais que, ademais de transportarnos, teñen a virtude de aforarnos por dentro, como fan os labregos coas cabazas transformadas en vasillas de viño, dispoñéndonos para acoller sentimentos novos.

Certo que non convén á saúde do corpo e da alma confundir os productos da imaxinación coa verdadeira xeografía. A menos que un, emulando a Alonso Quijano, decida apurar o transfondo de loucura que latexa nas ficcións. Para min o Condado de Yoknapatawpha é tan plausible e imprescindible como a mancomunidade de Os Chaos de Amoeiro, pero a cautela mantén convenientemente balizada a alfándega que separa a fantasía do mapa administrativo. Os "turistas de bananas" que Simenon traslada ás Illas dos Canacos, cheos de mitoloxía literaria e visións de Gauguin, voltan decepcionados ou múrchanse atrapados nunha Polinesia indolente, ameazada de lepra e fastío. Máis intelixente é aquel neno chinés do conto que, afastado da casa paterna rodeada de prados e árbores floridas, se encontra diante dun cadro que reproduce fielmente o rincón feliz da súa infancia e, resoltamente, se adentra na pintura. É máis fiel e acorde coas irisacións da memoria a reproducción estilizada pola arte que a paisaxe real, ten boa dúbida.

A procura do exótico encontra novos alicientes se as sorprendentes visións do mundo nos son presentadas nunha lingua distinta daquela na

que vivimos instalados. Lembro o sabor das palabras ó ler en castelán, na miña infancia rural, practicamente monolingüe en galego. A palabra "dehesa" por exemplo, que aparecía nunha traducción de *A illa misteriosa*, antollóuseme misteriosa e bela ata que souben a correspondencia galega "devesa" e o seu significado ben vulgar de "eido pechado". Cando un le no idioma familiar non pode illar os vocábulos do torrente verbal, sinalouno Borges, afeccionado a ler en linguas a penas coñecidas —a Eça de Queiroz en portugués, as sagas nórdicas na lingua orixinal—. Para min un dos maiores encantos de ler a Nabokov, poño por caso, é o de tropezar con verbas como *soomerki*, palabra rusa que designa o solpor e que embelece considerablemente o roibén do ceo.

As notas anteriores adoptan o punto de vista do lector. Non é casualidade. Anque tomei a pluma e, o que constitúe maior ousadía, publiquei un par de volumes de ficción, as miñas mellores experiencias con e da literatura vivinas en canto lector. A literatura é para moitos —para min foino— un xeito de felicidade e o feito de escribir, como o dixeron aqueles escritores que confesan as súas motivacións, obedece ó pagamento dunha débeda.

Entre os meus numerosos acredores encóntranse narradores que eluden a localización xeográfica, que evitan os nomes de lugar e reducen a pintura de ambientes a unhas pinceladas abstractas. "A aldea xacía afundida na neve. Nada se vía no outeiro; brétema e tebras rodeábana; nin o máis feble resplandor revelaba o gran castelo". O castelo de Kafka pertence sen dúbida ó reino das ideas platónicas, universais. Desencarnado de accesorios e anécdotas singulares, contén todos os castelos posibles. Non obstante, a neve, a aldea sepultada e a brétema e as tebras coloréanse e adquiren unha realidade física na imaxinación dos lectores. A imaxinación déixase guiar polo anxo do singular. A un amigo meu, por exemplo, a idea de castelo, coas súas troneiras e almeas, anímao á lubricidade desde un encontro que tivo cunha fermosa muller nas ruínas dunha fortaleza. "Cando me mergullo en textos de ambiente medieval, onde se mencionan fosos e seteiras, é como se lese *Penthouse*", confesa. Este é, evidentemente, un efecto non previsto por Kafka.

A elisión de pormenores xeográficos persegue, e ás veces logra, envolver o relato nunha atmosfera onírica. Con todo, os soños cobran a miúdo unha realidade vívida e prolixa. Lembremos aquel paciente de Freud que en soños se achega a dous altos edificios xémeos e atopa entre ambos os dous unha casiña pequena. Franquea a porta e adéntrase nun húmido corredor que se estreita progresivamente ata deixalo atorado, sen poder avanzar nin recuar. Se detallista é o soño, aínda máis concreta é a explicación de Freud, e non menos soñadora: o paciente quere posuír a criada por angosta vía e os edificios son as nádegas, e o corredor húmido e estreito é...

Hai tamén partidarios da alegoría. Un escritor alegórico que quere ambientar a súa narración nunha cidade que se chama Xunqueira, situada nas beiras dunha lagoa, quizais escolla para nomear a vila un topónimo alusivo do tipo Cidade das Ras: Cabalgará deste xeito unha metáfora sobre outra, xa que a alegoría é unha das cousas máis fatigosas e redundantes da literatura.

A min gústanme —xa se decataría o agudo lector—, as historias con color e perfume, os guisos profundos. Gústame constatar o relevo e os accidentes do mundo, anque ó cabo se comprobe unha común sensibilidade en todas as direccións da rosa dos ventos. Nabokov conta en *Fala, memoria* a súa primeira viaxe en tren, fala da curiosidade con que axexa pola xaneliña a paisaxe nocturna: as luces dalgunha cidade descoñecida antóllanselle perlas que, ó paso do comboio, esváense nunha bolsa de veludo negro. Todos podemos narrar unha experiencia semellante e, ó mesmo tempo, diverxente nos pormenores, nos "benditos pormenores", segundo expresión do propio Nabokov. Na miña primeira viaxe en tren, de Ourense a Madrid, o que me mantivo alerta e pegado á xaneliña foron os contornos dos piñeiros mansos e do que eu intuía como touros bravos escurecendo a noite de lúa.

Eses días petou na miña porta unha señora de mediana idade que quería iniciarme nalgunha sorte de relixión truculenta. Pretendía interesarme nun folleto que anunciaba a consumación da Historia e a fin dos Tempos. O seu recato e xesto estirado fíxome evocar un personaxe de *Luz de agosto:* a solteirona de fortes convicción relixiosas, seducida polo vagabundo Joe Christmas, que pasma ó seu propio seductor co lume da súa entrega amorosa, alimentado por un caudal ceibador de palabras obscenas. Quere iso dicir que as predicadoras do "fosco Sur" gardan algunha semellanza coas que fan proselitismo na chuviosa Compostela, ou ben que o espírito salaz dun vagabundo sureño aniña en min, residente empadroado na cidade tomada polas vieiras xacobeas, máis inclinada desde logo ó levítico que ó venéreo.

Si, díxose que toda a literatura universal está contida nun único libro, e toda a experiencia humana remite a unha fundamental unidade —"todo o que pasa no mundo, pasou antes na miña aldea"—, pero ninguén ten dereito a privarnos das miudezas. Hai unha literatura rexional, vencellada ó costumismo e á etnografía, enteiramente prescindible, non en razón da adscrición territorial senón da súa falla de ambición. O importante nunha narración, claro está, son as historias e os personaxes. Orson Welles, falando de certos filmes —aínda que a súa observación pode extrapolarse á literatura—, estráñase de que haxa xente capaz de filmar na cociña dun caserón camponés a unha señora pelando patacas. "Alguén ten que petar na porta", di.

Cunqueiro adica varias páxinas do seu *Simbad* a describir o país imaxinario de Bolanda, "ordenado en outeiros redondeados" e regado polas augas do río Iadid, nome que "na algarabía dos naturais quere dicir frescor". Non poden estrañar estas precisións en alguén que deixou escrito: "quizais sexa verdade que o fin último de toda cultura é a invención e a melancolía". Non obstante, un amante da fuga, un constructor de universos ficticios onde afastarse e resarcirse das asperezas e limitacións da terra e o tempo que lle tocou vivir, refire así o seu regreso a Citerea, á dozura do país natal de Mondoñedo: "pasa Totona do almacén, lixeira con todos os seus anos. Sempre que me fala chámame Alvarito, que me viu nacer. Arrecende a loureiro queimado, que afuman chourizos na casa veciña. Petan na porta e adiviño quen é, polo toque de martelo... ¡Que grande, rico e fermoso é o mundo!"

Don Álvaro atopouse entre os dous fogos cruzados sinalados ó comezo destas reflexións: a chamada da identidade e a tentación da fuxida. Para os escritores, a viaxe do picaflor ou da abella pola luxuriosa variedade das corolas é máis ardua que para os lectores. Moitos escritores, cun sentimento hipertrofiado da nenez —"a verdadeira patria do home"—, adicaron toda a súa obra a unha cidade, a un microcosmos social que converteron nunha rica e eshaustiva réplica do universo.

Outros intentaron a fazaña de animar paisaxes descoñecidas sen saíren da súa biblioteca. En calquera caso a forza dos universos literarios non depende da fidelidade das lembranzas ou da amplitude da súa documentación, senón da forza do desexo e da saudade. Do desexo de rescatar un lugar, uns personaxes do caos e a caducidade do tempo. Da nostalxia dunha vida máis libérrima, como só poden ofrecela as ficcións.

Pola miña parte —se se me permite falar en primeira persoa— adico a maior parte do meu traballo literario a imaxinar historias que acontecen en Cuba —á que me ata unha arrasadora morriña aínda sen tela visitado, pola memoria prestada dos meus avós emigrantes na illa—, en Suíza —outro destino do éxodo familiar—, e noutros lugares elixidos por gusto, por misteriosas afinidades e, sobre todo, no meu rincón feliz de Ourense: os seus barrios baixos e o seu contorno rural. Non teño ningún interese en voltar á patria da miña infancia, se non é pola vía da invención e cabalgando na Palabra, montura por certo ben pouco dócil. Tampouco hai outros camiños practicables. O retorno ó "rincón feliz" ó estilo Henry James, para enfrontarse co personaxe que tería sido de non abandonar o niño, téntame pouco. Se acaso, como quere James, esa posibilidade de min mesmo seguiu existindo desde que o deixei, será hoxe un dilixente zapateiro —na miña terra e circunstancias, os tolleitos sen estudios víanse abocados á profesión de remendóns—, quizais casado cunha viúva de bo ver e moi parcial da partida de tresillo e do

licor-café. Gústame imaxinalo feliz na súa artesanía, e non teño mentes de perturbar a súa dita.

Quizais os que me convocaron a conversar sobre os teritorios da literatura, referíanse non tanto ó espacio narrativo, do que me viñen ocupando con mellor ou peor fortuna, como ó ámbito definido polos mapas lingüísticos. É certo que a lingua traza uns límites que debemos transcender asumindo unha realidade que Umberto Eco define como unha Europa —un mundo— de traductores. De lectores que se alegran na confusión babélica, á que estamos condenados desde que a espada flamíxera nos expulsou do Paraíso e da lingua universal das bestas, que só coñece variacións de especie. A diferencia doutras linguaxes artísticas, o da plástica ou a música, por exemplo, de máis doada universalización, o escritor nace nun idioma, "a casa do ser" segundo expresión de Rilke. Só ten diante dúas alternativas: a vida doméstica e a mudanza temporal ou definitiva. O acceso a lectores doutras linguas depende da comunicación entre as culturas, da azarosa industria editorial e a súa política de traducións. Un acceso tanto máis necesario canto que ben pode ocorrer que os lectores interesados non se conten entre os coterráneos. Vizinczey sinalou que o lector debe compartir co escritor semellantes ideas sobre o sexo, os cartos, a vida e a morte. É razoable pensar entón que, por extravagantes que sexan as concepcións dun escritor, nun mundo superpoboado, haberá millóns de almas afíns. Pero tamén razoable é situar esas almas en latitudes alonxadas, cultural ou fisicamente, do autor.

No meu caso —e descúlpese de novo o argumento persoal—, atopei unha dificultade imprevista. Unha parte do idioma galego —aquela parte sensible da linguaxe concreta, das locucións e modismos—, é descoñecida das novas xeracións urbanas. Ó empregar certas verbas que me son familiares, aprendidas no barrio e na aldea, teño a sensación de escribir nunha lingua morta. ("A lingua é o po dos mortos", algo así dixo London). A recepción por parte dalgúns lectores vese deste xeito distorsionada. Parágrafos que un concibe como transparencias que reflictan a historia con inmediatez, adquiren unha estilización expresionista por mor da linguaxe. O lector, para ben e para mal, detense na palabra illada, na mesma actitude con que enfronta as linguas estranxeiras. Singularidades dun ámbito literario como o galego, no que, desgraciadamente, a literatura aínda non pode prescindir da filoloxía.

Podemos felicitarnos, de calquera xeito, de habitar territorios ceibes como son os da literatura, onde as paixóns e a exaltación son polo xeral inocuas, onde as alfándegas son permeables e os traidores (traductores) recompensados.

B. I. A.

A escrita dramática galega contemporánea

Dolores Vilavedra

Non é tarefa doada falar dun tema como o que dá título a estas páxinas e non o é, fundamentalmente, por un problema de límites, isto é, de fixar con precisión os termos *a quo* e *ante quem* do fenómeno. E aínda máis difícil é facelo no marco dunha reflexión global sobre ética e estética do discurso teatral[1], nun final de milenio que cada vez ignora dun xeito máis ostentoso aquel axioma que inspirou tantas creacións e que mobilizou tantas vontades: "non hai estética sen ética". Xa que logo, estas páxinas van ter como obxectivo prioritario o de contribuír a definir a complexa e ás veces contradictoria rede de conceptos que subxacen no sintagma "escrita dramática galega contemporánea", e a facelo partindo dunha hipótese: a de que o futuro deste fenómeno artístico pasa, ineludiblemente, pola formulación duns criterios éticos propios, se cadra transitorios e localistas, pero axeitados ó noso "aquí e agora". A estética pode ser universal, a ética non pois, na medida en que aspira a selo, dilúese como tal.

Mais antes de entrarmos en materia, cómpre puntualizar algunha cuestión metodolóxica. En primeiro lugar, esta non é unha análise nin historicista, nin taxonómica: non pretendo facer unha revisión diacrónica dos textos dramáticos galegos, nin unha clasificación destes en función duns riscos comúns máis ou menos rechamantes, ben sexan estes temáticos, ideolóxicos ou estéticos. En todo caso, as observacións desta

1. Este texto é basicamente semellante ó lido no marco dun encontro sobre "Discursos éticos e estéticos do teatro contemporáneo" que, dirixido por Roberto Salgueiro e organizado pola Universidade de Santiago, tivo lugar os días 21, 22 e 23 de setembro de 1993. Un dos obxectivos que se nos suxeriron ós ponentes era o de enmarcar as nosas intervencións nun debate máis xeral como é o que lle daba título ó "Encontro". Isto explica a concreta orientación destas reflexións.

índole que salfiren estas páxinas non constitúen a súa finalidade última senón, simplemente, un aspecto tanxencial do que é realmente o seu obxectivo fundamental. Xa que logo, van ser poucos os textos e autores citados, e menos aínda o afán de exhaustividade ou totalización das propostas que das miñas palabras se poidan inferir.

Sentada esta premisa, que pretende sobre todo evitar susceptibilidades inxustificadas e inoperantes, imos intentar definir os adxectivos do sintagma que dá título a estas páxinas, na medida en que estes delimitan a periferia do fenómeno que se pretende analizar, para írmonos achegando progresivamente ó miolo da cuestión.

Así, ¿que entendemos por "contemporaneidade" e, sobre todo, que entendemos por "Escrita dramática galega *contemporánea*"? As dificultades de intentar albiscar as lindes históricas de calquera fenómeno resultan evidentes cando reparamos na relatividade dos valores temporais; sempre que falamos dun "antes" ou dun "despois" é, obviamente, en relación a algo. Por desgracia, os cortes experimentados polo sistema literario galego no seu proceso de conformación e, máis en concreto, a peculiar historia do noso teatro, converten en inviable a tentación de aplicarlle conceptos foráneos como podería ser o de posmodernidade —tentación á que, dito sexa de paso, teñen sucumbido algúns críticos— a un xénero que dubido chegara en Galicia a acadar sequera (polo menos non dun xeito meramente ocasional) o xa ultrapasado tren da modernidade. Coido que cara a esta necesidade de relativización conceptual apuntaba tamén Eduardo Alonso nunhas súas recentes declaracións en *El Correo Gallego* (11-4-1994) nas que afirmaba que "en Galicia, ser vangardista é conseguir que o público vaia ó teatro". Xa que logo, ó intentarmos definir a contemporaneidade do noso teatro cómpre deixar á marxe cronoloxías e criterios importados que non se axeitan ó noso peculiar desenvolvemento histórico; para fixarmos axeitadamente as estremas da nosa propia contemporaneidade o máis práctico e útil será adoptar un criterio (arbitrario e discutible, como todos os criterios) estrictamente interno e cronolóxico, e fuxir de entrarmos nos sempre esvaradizos debates filosóficos ou sociolóxicos, adoito utilizados como cortina de fume tras a que agochar complexos vergonzantes, arribismos oportunistas ou, simplemente, a incapacidade de xerar unha dinámica creativa propia.

Existe un certo consenso á hora de xulgar que o teatro galego contemporáneo nace a comezos da década dos 70. Manuel Guede ten salientado publicamente[2] que o teatro galego actual está conformado

2. No I Encontro de Teatro Profesional, celebrado en Ferrol no mes de xuño de 1988. As súas opinións están recollidas nas *Actas do I Encontro*, tanto nas conclusións da mesa 1A "Unha escritura teatral para unha sociedade galega" (pp. 107-109) coma na súa propia intervención "¿Que teatro demanda a sociedade galega?" (pp. 19-25).

polo que el denomina "fenómeno 72", expresión coa que alude ás vivencias dos que daquela tiñan entre 30 e 40 anos, centradas (segundo Guede) nos conflictos obreiros de Ferrol e Vigo que culminaron coa morte nun enfrontamento coa policía dos obreiros de Bazán Daniel Niebla e Amador Rei. Desde aquela pasaron vinte anos e eu dubido que hoxe sexa funcional e realista seguir considerando aqueles acontecementos como determinantes da escrita dos autores máis novos; en todo caso, tales sucesos e os seus protagonistas teríanse incorporado ás particulares mitoloxías de determinados autores e funcionarían como tales, do mesmo xeito que hai outros que procuran os seus mitos e contra-mitos na nosa Historia e na nosa Literatura[3]. Trátase, en definitiva, de encher a necesidade que toda literatura ten dunha mitoloxía propia da que botar man á hora de construír modelos de identidade, e esa mitoloxía créase fundamentalmente a partir de propostas individuais suxeridas á sociedade, unha vez que esta (ben no seu conxunto ou ben algún sector que se sinta identificado con elas) decide aceptalas como tales.

En 1973 agroma o fenómeno Abrente que vai funcionar, case durante unha década, como catalizador da dispersa e tantariñante vida teatral galega. O certo é que Ribadavia foi, por aqueles anos, unha caixa de resonancias sociopolíticas e estéticas da xente máis nova. Son os anos do Teatro Independente, da furgoneta e do voluntarismo, uns anos nos que había tantas cousas urxentes que dicir que a escrita ás veces semellaba un atranco, polo que nela hai de demora, de mediación, entre teatro e sociedade: de aí que a miúdo se optara por fórmulas de creación colectiva e de improvisación para erguer estructuras textuais "de urxencia". Claro que paralelamente acontece algo que podería parecer contradictorio respecto a isto que acabo de dicir: a necesidade de burlar a censura e a conciencia das posibilidades do teatro como instrumento de axitación social fan que no texto se atenda sobre todo ó seu potencial perlocutivo[4] e que se descoiden ou ignoren outras dimensións. Exemplos célebres desta inclinación serían obras coma *O cabodano*, de E. Ruibal (1975), *Laudamuco señor de ningures* de R. Vidal Bolaño (1976) ou *Lenta raigame* de F. Taxes (1979); neste senso, o texto que pretendeu explotar dun xeito máis radical ese potencial perlocutivo foi *Progreso e andrómena de Antroido* de Camilo Valdeorras (Premio Abrente 77).

En 1979, varios colectivos dan o salto á profesionalización e isto conleva unha crise de formas estéticas, valores éticos e estructuras tea-

3. Penso, por exemplo, en todo o teatro de Agustín Magán ou no *Agasallo de sombras*, de Vidal Bolaño; *Antígona ou a forza do sangue* de Mª Xosé Queizán sería un intento de elaborar unha mitoloxía propia combinando elementos autóctonos e universais.

4. É dicir, as consecuencias que o acto da súa producción-emisión pode ter no destinatario. Partimos aquí da célebre tríada dos actos de fala formulada por John L. Austin.

trais. Como consecuencia, en 1980 celébrase a derradeira Mostra de Abrente. No que a nós nos interesa, Abrente, e máis concretamente o concurso de textos teatrais en galego que daquela se convocaba no marco da Mostra, serviron de plataforma para moitos autores que arestora forman parte do grupo que poderiamos calificar como "consagrados" (Ruibal, Vidal Bolaño...), demostrando así que nunha sociedade que xera tal cantidade de productos culturais e pseudoculturais como a actual, non só é imprescindible a existencia deses mecanismos discriminadores e referenciais que son os concursos e premios, senón que ademais tales mecanismos funcionan.

En relación con isto, hai un dato que considero especialmente sintomático verbo da anormalidade na que se move a escrita dramática no noso país: algúns dos textos gañadores do concurso de obras teatrais convocado por Abrente entre 1973 e 1980 aínda non foron editados e outros tardaron máis de dez anos en selo (por exemplo, *Bailadela da morte ditosa* de Vidal Bolaño, premiada no ano 80, no veu o lume ata 1992). E a situación segue sen normalizarse: agás os textos gañadores dos Premios "Álvaro Cunqueiro" e "Rafael Dieste" (curiosamente, organizados e financiados ambos por institucións políticas), ou as montaxes do CDG, hoxe é case imposible para un dramaturgo galego publicar as súas obras, e aínda máis facelo nun período razoable de tempo que permita a entrada dos textos dramáticos nos procesos de validación social, evitando así retrasos inexplicables que os converten en pezas de museo. Nestas circunstancias, semella inútil, unha vez que o teatro se liberou da urxencia da loita política, calquera intento de establecer unha relación causa-efecto entre actualidade e escritura pois aquela chegaría, por medio desta, resesa ó público. Sobre esta cuestión volveremos máis adiante; agora interésame apuntar, simplemente, que se cadra é o coñecemento desta situación o que paraliza hoxe a moitos autores dramáticos á hora de escribiren sobre a realidade máis inmediata: sen garantías de seren estreados ou publicados, tales textos correrían o risco de esmoreceren nunha gabeta, ou sexa, de incumpliren o destino intrínseco de calquera manifestación teatral que é o de ser comunicativa.

O adxectivo *galega* préstase, na miña opinión, a dúas interpretacións: en lingua galega ou (obviamente, non é incompatible coa acepción anterior pero hai quen non considera imprescindible que vaian vencelladas) "emanada da sociedade galega", "inspirada nas peculiaridades étnicas e culturais do ser galego"; segundo esta lábil concepción do que é relevante á hora de definir hoxe o sistema literario galego, habería que considerar que Valle-Inclán, Cela ou Torrente Ballester forman parte del. Paréceme este un debate ocioso e superado pola evidencia dos feitos, no que non vou entrar. Simplemente, quero deixar

claro que nestas páxinas emprégase o calificativo "galega" para aludir estrictamente á producción teatral escrita orixinariamente en lingua galega, non tanto polo que isto ten de risco nidia e obxectivamente diferenciador coma pola evidente vontade que denota nos seus autores de situárense (para ben e para mal) no marco dun determinado sistema literario, regulado por unhas moi concretas regras do xogo.

O da lingua empregada no noso teatro é un tema apaixonante, sobre todo se se analiza desde unha perspectiva pragmática, isto é, achegándonos ás mensaxes co obxectivo de valorarmos os diversos factores comunicativos que contribúen a xeralas: emisor, receptor, competencia de ambos os dous, situación comunicativa na que se atopan, presuposicións que manexan, etc. Tarefa é esta que cómpre abordar con rigor e, polo mesmo, que sobarda os límites destas páxinas. Mais o que si parece evidente é que o galego é unha lingua teatralmente difícil por diversas razóns, e non me resisto a enumerar aquí algunhas que atinguen non tanto á estructura do propio idioma coma ó seu contexto pragmático. Refírome, fundamentalmente, ós desaxustes entre a competencia lingüística do autor, a do actor e a do público, desaxustes que poden darse a varios niveis:

— *Dialectal:* pode que non coincidan os rexistros dialectais de autor e actor e, como lóxica consecuencia, que o segundo se sinta afastado da lingua que o primeiro lle impón, non recoñecéndose nela.

— De *rexistros:* nin actores nin público —resístome a crer que tampouco os autores— teñen sempre claro a que rexistro lingüístico pertencen as variantes diastráticas que empregan, coas obvias consecuencias (perda de matices, anulación do potencial irónico, sobrecarga semántica, etc.) que isto ten nos procesos de interpretación por parte de ambos, de actores e público.

— De *instalación:* non todos os actores (ou emisores secundarios) —pero tampouco os autores (emisores primarios)— teñen o galego como lingua de instalación e como consecuencia disto, o idioma corre o risco de hiperretorizarse imperceptiblemente para ambas instancias emisoras, e ser así captado como tal polo receptor (sexa lector ou espectador), quen percibe perfectamente fenómenos coma o da credibilidade lingüística, isto é, o nivel de familiaridade e de dominio que actor e autor teñen da lingua empregada. Deste xeito, o código padece as sobrecargas impostas polo seu uso ritual e que noutras circunstancias lle deberían resultar alleas.

Coido que non fai falta moito máis para apoiar a afirmación de que o galego é unha lingua teatralmente difícil, aínda que só sexa polas perturbacións ("ruídos", en termos de teoría da comunicación) que, como as citadas, lle engade decote ó proceso de comunicación teatral.

Por outra banda, unha certa e comprensible despreocupación pola explotación das potencialidades comunicativas do texto teatral (da que falaremos máis adiante) detéctase tamén na linguaxe empregada: fronte a logrados intentos coma os de Euloxio Ruibal[5] ou Cándido Pazó de procurar unha linguaxe comunicativa, que sexa percibida como próxima e auténtica polo público, en moitos autores apréciase unha tendencia escapista e alienante[6], que pretende ignorar a difícil tensión que padecen aqueloutros empeñados na delicada tarefa de crear un rexistro literario a base das variedades máis populares do galego.

Mais quixera volver sobre a relación entre o discurso teatral galego e a sociedade que o emite. Manuel Guede, na súa xa citada intervención no Encontro de Ferrol (1988), preguntábase que sociedade era o obxectivo do traballo dos profesionais do teatro, e formulaba a cuestión en termos un pouco maniqueos: "¿a que vota a Paco Vázquez ou a que deposita a súa confianza en Cacharro Pardo ou Xosé Cuíña?" E el mesmo respondía:

> Velaí en sarcasmo cruel o noso destino. O noso público. Velaí o tribunal que nos xulga en canto subimos ó escenario e propoñemos un espectáculo [...] ¿quen elixe o interlocutor?, ¿quen queremos que sexa o noso público? Evidentemente, o discurso teatral é quen selecciona[7].

Este xeito de enfocar a cuestión seméllame cando menos parcial, pois coido que tamén se podería e debería (e aquí atopámonos inevitablemente co problema da ética) formular ó revés: ¿ou é que a sociedade non pode, por medio dos procedementos de que dispón (que van desde a crítica á sanción implícita que supoñen as cifras de asistencia a un espectáculo) seleccionar os discursos teatrais cos que mellor se identifica, sexa no plano estético ou ideolóxico?

Coido que en concepcións como a que exemplifiquei por medio das palabras de Guede reside unha das razóns que poderían explicar o actual fracaso da dimensión comunicativa da escrita teatral galega, pois paréceme que ás veces se produce desde o texto unha especie de negación do que a sociedade galega é, negación tras a que esta pode percibir un certo elitismo, un sutil complexo vergonzante cara a ela que provoca a única resposta que a sociedade pode dar: a igno-

5. Apréciase esta vontade fundamentalmente nas súas obras máis recentes: *Azos de esguello* e *Unha macana de dote*.

6. Poderiamos citar, entre outros, a Inma A. Souto e Miguel Anxo Fernán-Vello. No que atingue a esta cuestión é de lamentar que as aportacións teatrais de Anxo R. Ballesteros e do tandem Xosé Cid-Andrés Vila fosen (esperemos que polo de agora) tan puntuais, pois coido que supoñen un importante avance no proceso de modernización e autentificación da linguaxe teatral galega.

7. M. Guede, "¿Que teatro demanda a sociedade galega?", *Actas*, *op. cit.*, p. 22.

rancia (cando non o rechazo) do discurso teatral galego como un feito cultural relevante co que establecer un diálogo arrequentador e asumible, e a negación do seu valor simbólico como elemento configurador da súa propia identidade colectiva.

Segundo Guede, a sociedade galega, alienada, non reclama nada que non sexa *fast-cultura*; xa que logo, "é misión do dramaturgo mergullarse por baixo dunha epiderme mediatizada, recoller e facer saír á superficie a tensión que permanece asulagada"[8]. Estas declaracións apuntan, quizais non tan explicitamente coma as doutros profesionais, a prol dunha relación especular entre teatro e sociedade, moi próxima á trasnoitada concepción stendhaliana da novela que a consideraba como un espello que se pasea ó longo do camiño (*sic*).

Así, neses mesmos Encontros, Francisco Taxes definía o teatro como "un espello no que o pobo, a nación, ten que mirarse coma quen se mira a si mesmo", "un espello no que esta poida mirarse e corrixirse". Desde logo, paréceme moi pouco san, un chisco perigoso e excesivamente narcisista (á parte de bastante aburrido) o exercicio de mirar continuamente para o propio embigo. Como proposta artística, hainas máis elevadas, orixinais ou, simplemente, divertidas.

Tamén Eduardo Alonso avogaba daquela polo mesmo: "Unha sociedade sen teatro é unha sociedade sen espello" e Antonio Simón atopaba a clave dun teatro galego en "que fale da nosa reconversión naval e dos nosos peculiares conselleiros de cultura".

Resulta evidente que esta concepción especular do texto teatral está obsoleta o que, por outra banda, non é intrinsecamente bo nin malo. Simplemente, este tipo de propostas son redundantes. Quero dicir que a sociedade galega non precisa asistir á representación teatral dun texto para sufrir a *Traxedia* da reconversión, nin para vivir o *Drama* da corrupción dos nosos gobernantes, nin para rir coa *Comedia* dun alcalde que mete unha vaca na cadea[9]. Posiblemente, o público xa non quere ir ó teatro para ver alí representados os seus problemas, porque iso ofrécenllo decote a TV, o cine e a prensa escrita. Se cadra, o que procura hoxe o público galego no teatro son alternativas orixinais, modernas e coherentes coas que identificarse e poder reconstruír a súa cada vez máis dispersa e ameazada identidade. Ou, se cadra, quere, simplemente, soñar. E eu temo que aqueles que controlan os mecanismos do poder cultural (e non me refiro só ós políticos: a crítica, a profesión e mesmo un sector do propio público investido de poderes canonizadores teñen a súa parte de responsabilidade no asunto) estean

8. "Conclusións da Mesa 1A", *Actas, op. cit.*, p. 107.

9. Refírome a certo alcalde da vila pontevedresa de Baiona que levou ós calabozos a unha vaca porque lle comera a herba dun xardín público.

caendo, con máis frecuencia da que a nosa sociedade está disposta a tolerar, na trampa de confundir cultura con sentido do deber e, xa que logo, esixindo un certo grao de aburrimento como requisito garantizador de que o acontecemento é digno de mérito[10], sen preocuparse demasiado de que o espectáculo teatral cumpra o seu primeiro requisito: ser comunicativo.

Por outra banda, a devandita concepción especular (da que eu coido foxe o noso mellor teatro) rebaixa o texto teatral a unha práctica meramente imitativa e reproductiva e, polo tanto, evidentemente conservadora desde o punto de vista ideolóxico. Como alternativa, xorden así recentes propostas textuais que optan pola vía da sátira, da deformación paródica de reminiscencias risquianas (*Azos de esguello* e *Unha macana de dote*, de E. Ruibal) ou mihurianas (*O arce no xardín* de R. Salgueiro) como xeito de achegarse, superándoa, á nosa realidade.

E non quixera abandonar o meu intento de definir a especificidade *galega* do noso teatro sen formular unha cuestión: ¿Por que tanta necesidade dun teatro de "texto"?, ¿por que non explotar outras vertentes do feito teatral como a expresión corporal —sexa pola vía da danza ou o mimo? Non hai dúbida de que este outro tipo de teatro do que estou a falar precisa duns profesionais especializados e dun público dotado dun elevado nivel de competencia desemiotizadora que aquí non existe, por falta de formación e de tradición. Pero paréceme que tras ese afán reduccionista de explotar a fondo as evidentes posibilidades da lingua como elemento obviamente diferenciador e identificador (pero tamén simplificador), segue a latexar un afán continuista por seguir reivindicando un teatro nacional, definido como tal simplemente por parámetros lingüísticos, como un dos elementos imprescindibles para a construcción da nosa identidade colectiva. E isto, se cadra, é máis apreciado como unha necesidade por parte da profesión teatral que do propio país, na medida en que é no que aquela sustenta a súa propia razón de ser e no que atopa unha garantía da súa continuidade. Coido que o debate de cales son os elementos verdadeiramente definidores dun teatro galego de finais do século XX fica aínda por formular con valentía e sinceridade.

Tentaremos agora albiscar os riscos máis significativos do que hoxe, en Galicia, podemos entender como escrita dramática, o que non é tarefa doada pois cada vez resulta máis problemático propor unha definición do texto dramático, tanto pola actual tendencia a reivindicar calquera enunciado como potencialmente escenificable[11] coma pola impa-

10. A descrición do mecanismo canonizador que regula esta xeraquía cultural do aburrimento é de Peter Brook, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Nexos, Barcelona, 1986, pp. 7-8.

11. Significativamente, os textos de Manuel Lourenzo *et alii* que forman o volume *O camiño das estrelas* ofrécenselle ó lector como *textos-proposta*.

rable caída das barreiras que separan os xéneros tradicionais. Así, tras séculos de logocentrismo, comeza a imporse a idea de que todo texto pode ser axeitado para unha eventual posta en escena, e aqueles riscos que ata o século XX se consideraran como os máis especificamente teatrais —os diálogos, a noción de personaxe escénico, o conflicto— hoxe xa non nos parecen *conditio sine qua non* de todo texto teatral. E coido que esta idea non se acaba de incorporar con audacia á creación dramática galega, moi ancorada aínda en fórmulas tradicionais. Paréceme que o excelente resultado artístico obtido por experiencias coma a do espectáculo *Ocasos* do Teatro de Atlántico (que converte un texto de Marguerite Yourcenar nun monólogo de alta rendibilidade dramatúrxica) ou, en datas máis recentes, a de *Commedia* de Ollomol-Tranvía (na que se desenvolve un simple esquema escénico de Goldoni para investigar na vía da "Commedia dell'Arte") deberían animar a seguir tentando a vía de abrir o espacio textual a fórmulas máis innovadoras, menos pechadas xenericamente.

En canto ó termo "escrita", obviamente é polisémico, isto é, refírese tanto a "aquelo que se escribe" coma ó "sistema de signos utilizados para escribir" ou á "arte de escribir". Mentres que as dúas primeiras definicións aluden a estructuras pechadas, a última leva implícita a provisionalidade e o carácter procesual que considero inherentes a todo producto textual dramático. De aí que a miña insistencia na necesidade de analizar a producción teatral galega contemplada na dimensión comunicativa que toda escrita dramática posúe, se revela como imprescindible desde o momento en que un determinado texto teatral se postula como tal.

Efectivamente, o texto teatral ten dúas lecturas ou, falando en termos semióticos, pode formar parte de dous procesos de comunicación[12]: un individual, no que se activa o tradicional mecanismo de comunicación literaria que ten como elementos imprescindibles o *autor,* o *texto* e o *lector,* e outro que poderiamos calificar de procesual, por medio do que o texto pasa a formar parte dun proceso de delegación semiótica no que participan *autor-director-actor-público* e no que se ve sometido a un proceso de pluricodificación (musical, plástico, xestual, etc.) que lle engade e lle resta significantes e significados. Deste xeito, atopámonos ante dúas formas válidas para actualizar o potencial comunicativo do texto dramático, unha inmediata e outra mediata, unha individual e outra colectiva. Por suposto, ambas as dúas son lexítimas, pero agora interésanos máis a segunda que é a que, en

12. Para profundizar nestas cuestións, pode consultarse o libro de Patrice Pavis, *Voix & images de la scène. Pour une sémiologie de la réception,* Presses Universitaires de la Université de Lille, 1985.

última instancia, fai do teatro un fenómeno social, convertendo o texto nun espacio no que dialogan os diferentes elementos semiotizadores. Na medida en que sexamos radicais con esta forma de entender a escrita teatral, o texto converterase nun espacio axeitado para o diálogo social e a subversión axiolóxica. Por outra banda, esta concepción aperturista do texto dramático necesariamente ten que ter moi en conta as características dos intermediarios que participan no proceso de comunicación teatral. E isto non sempre se fixo en Galicia.

Como xa quedou apuntado máis arriba, do primeiro que se decata calquera que se achegue ó fenómeno da escrita teatral galega contemporánea é da evidencia de que moitas obras foron escritas sen ter ningunha perspectiva nin garantía de que ían ser representadas. Como consecuencia, a producción dramática sucumbe a unha dinámica de afastamento entre textos e escena: canto menos posibilidades ten de ser representado, máis se "literaturiza" o texto, ignorando unha serie de condicionantes que posiblemente facilitarían a súa posta en escena, por exemplo, o número de actores necesario para montalo, ou a súa representabilidade en espacios e locais atípicos que son os que predominan en Galicia. Así, os textos que poderiamos encadrar nesta liña de vocación predominantemente literaria priorizan a dimensión comunicativa *individual* que se realiza por medio do acto de lectura, é dicir, raramente conseguen dar o salto da escrita dramática á escrita escénica e, polo mesmo, refugan un tratamento circunstancial dos temas de máis actualidade e prefiren unha linguaxe simbólica para desenvolver asuntos que moi a miúdo se formulan de xeito metateatral. E esa circularidade un chisco endogámica e potencialmente non comunicativa que impoñen sempre os discursos "meta" (sexan metateatrais, metalingüísticos, etc.) seméllame outro síntoma moi evidente da escasa vontade de proxección social que caracteriza este tipo de textos.

A carón destes, hai unha tendencia contraria, que podemos denominar (sen ningunha connotación pexorativa por parte de quen escribe) "posibilista", firmemente decidida a priorizar a dimensión comunicativa da escrita dramática. En consecuencia, é doado detectar nos seus autores unha clara preocupación (se cadra inconsciente) por ver os seus textos representados, para o que simplifican ó máximo cuestións como o número de actores, o aparato escénico, etc. Por outra banda, en coherencia co anterior, non só non refugan os temas de máxima actualidade, senón que estes constitúen un dos seus principais sinais de identidade, tal e coma acontece en textos coma *Fin de acto* de Alberto Avendaño, *O coronel ten a quen lle escribir* de M. Riveiro Loureiro, *Travesía 92* de C. Pazó e outros xa citados. Deste xeito, a escrita dramática realiza unha forte aposta por chegar a converterse en escrita escénica. Se cadra, no fondo desta oposición entre dúas formas

de concibir o texto teatral latexa outra que poderiamos definir, de acordo coa orientación xenérica destas reflexións, como prioridade da dimensión estética / prioridade da dimensión ética.

Non quero rematar ser achegarme brevemente ó sempre espiñento tema das relacións entre teatro e literatura, e facelo desde a convicción de que o teatro non é o texto teatral. Dicía Boadella[13] que o casamento entre literatura e teatro non ten por que ser un casamento de por vida. E Ángel Facio[14] suxería que a renovación do texto teatral escrito pasa pola súa traducción a outro tipo de signos, argumentando que coa xeneralización da alfabetización e co espallamento do mundo editorial xa non ten razón de ser escribir textos para que sexan "ditos" nun escenario; segundo Facio, isto tiña sentido antes, cando moita xente non sabía ler e ter un libro era un luxo, daquela a xente ía ó teatro a "oír". Pero poñer hoxe en escena un texto teatral ten sentido na medida en que é "traducir" ese texto a signos escénicos. ¿Ata onde podemos chegar partindo destas premisas? A algo que xa suxerín antes, cando apuntei as dúas posibilidades de actualización do texto teatral: a cuestionar non só o estudio senón mesmo a consideración dos textos teatrais como textos literarios. Esta é unha práctica imposta pola tradición de estudiar a literatura como historia da literatura, perpetuada pola división clásica en xéneros e polo feito de que para estudiar hoxe a producción de case todos os autores que forman a Historia do Teatro Universal só temos os seus textos e, quizais nalgún caso, breves descricións da escenografía, do vestiario, das reaccións do público, etc. Pero esta práctica non ten hoxe moito sentido porque dentro dun par de décadas, cando a lenta maquinaria do *canon* (sexa teatral ou literario, todo proceso de canonización é, por definición, lento) decida santificar a Koltès ou a Vidal Bolaño e comece a estudialos, poderemos analizar todos os Koltès, todos os Bolaños, por medio do vídeo. Daquela, será imposible estudiar a escrita dramática á marxe da escrita escénica. E esta é xa unha dinámica irreversible.

Unha mostra máis da desigual relación entre literatura e espectáculo teatral, que proba ata que punto o segundo se sitúa nun plano subsidiario, entre vampírico e vergonzante, respecto da primeira: na historia da cultura galega practicamente non hai casos nos que unha obra literaria (ou cinematográfica, ¿quen non lembra o excepcional filme baseado no *Henrique V* de Shakespeare, dirixido e protagonizado por Kenneth Branagh?) se inspire nun espectáculo teatral, mentres que son

13. Entrevista realizada por Joan de Sagarra, publicada por Angel Berenguer no seu libro *Teatro europeo de los 80,* Laia, Barcelona, 1983.

14. Entrevista realizada no libro *Teatro español de los 80,* de Fermín Cabal/J. L. Alonso, Fundamentos, Madrid, 1982.

ducias os exemplos de espectáculos inspirados en obras literarias, galegas ou non. Penso, sen ir máis lonxe, en tantas recreacións como se levan feito dos mitos clásicos ou, un exemplo máis atípico pero non menos significativo, no espectáculo do Mago Antón *A vía láctea*, que ten a súa orixe nun relato de Darío X. Cabana.

Rematemos cunhas palabras de Peter Brook, moi pertinentes polo que teñen de voz de alarma pero tamén de desafío ético e estético, e de alternativa a un tempo realista e esperanzadora para o que pode ser o futuro do teatro galego. Polo demais, o debate fica aberto.

> Noutros tempos, o teatro puido comezar como maxia: maxia no festival sagrado, maxia ó xurdiren as candilexas. Hoxe en día é xusto o contrario. Case non se precisa o teatro e case non se confía nos seus profesionais. Xa que logo, non hai que supor que o público se arrexuntará devota e atentamente. Tócanos a nós captar a súa atención e a súa fe[15].

D. V.

15. Peter Brook, *op. cit.*, p. 130.

Luís Seoane: unha estética da necesidade

Xavier Carro

Á memoria do meu tío Xesús Carro, amigo fraternal de Luís Seoane.

E a Isaac Díaz Pardo, fillo de Camilo Díaz Baliño, que foi amigo do meu pai.

Blanco-Amor escribiu de Luís Seoane que era "un home do Renacemento", compartimos este xuízo do escritor ourensán pola súa finura para poñer de relevo a gran curiosidade intelectual do pintor, o seu tenaz compromiso de se situar co peso da razón na realidade, e de plasmala na provincia da arte, sen traizoar nin a vida nin a arte. Axeitadas son estas razóns para situar a Luís Seoane nun marco de rica referencia. Pero penso que estas semellanzas co home do renacemento, poden desvirtualo coma un home do século xx, plenamente marcado polo seu laicismo, e sobre todo, comprometido coa historia colectiva do seu país. No noso artista atopamos una asimilación racional da cultura, un alquitaramento da sabedoría artística para construír un sistema estético aberto a todos. As creacións de Seoane son alegatos que comprometen e involucran a todos os suxeitos da comunidade. A súa arte configúrase no compromiso e na expresión testemuñal dunha inmensa maioría que ocupa o espacio artístico coma realidade dun tempo e dunha historia. Luís Seoane substanciou o seu imaxinario coa historia dos olvidados e dos heroes anónimos. A súa pintura e a súa poesía son o resultado dunha apaixonada metamorfose creadora no magma candente da historia infamante dos humillados e ofendidos. Apaixonada síntese da historia, homes e mulleres convertidos en símbolos pola forza dun pincel mollado nas cores do sufri-

mento ou na quentura solidaria e cordial da palabra. Símbolos dunha arte ideoloxizada, no lenzo ou no poema. Todo ten sentido, na arte de Seoane, nada hai ocioso, desde a mirada dunha muller ata a linguaxe postural das súas figuras. Pintura e poemas que denuncian unha realidade que a historia non recolle. Arte civil e solidaria para con todos estes desherdados que son iso, desherdados da historia, da fortuna e da arte pero que son tamén as figuras da paixón, da paixón artística de Luís Seoane.

A arte de Luís Seoane péchase nun todo unitario; a pintura e mais a poesía son manifestacións complementarias dese artista, expresións conformadas polos mesmos pulos creadores. Pintura devorada pola lírica e poesía pola paixón racional. Linguaxes diferentes para expresar unha única mensaxe, signos para unha realidade concreta. Arte, en suma, necesaria e comprometida que denuncia e berra esa realidade "aristada" que tanto fería ó artista e que leva a "impronta da súa personalidade"[1]. A obra de arte é un modo de relación co real a través da imaxinación e do propio acto creador e isto que compete ó ámbito da conciencia e do ser non só axuda ó artista a asimilar o mundo espiritualmente senón tamén a iluminárllelo ós demais homes, porque a obra de arte matiza sempre o mundo con tons afectivos, fálanos da realidade desde a linguaxe da emoción creadora nada desde a interioridade mesma. A obra artística, polo tanto, é o resultado dun longo proceso creador individual onde o mellor do artista se transcendeu e fundiu unitariamente para concibila e creala. Cada obra, na súa individualidade autónoma, conleva a autoría de quen a fixo, xa que os compoñentes espirituais dese home a conforman dun xeito imborrable; son unha dimensión máis do Eu, case diría, unha constelación de vivencias, coñecementos e emocións plasmados e obxectivados artisticamente.

Toda a obra de Luís Seoane leva ademais, coma artista verdadeiro, a marca da súa personalidade. Domingo García-Sabell trazou con mestría os seus caracteres antropolóxicos, eses alicerces nos que se asenta e estructura a personalidade e que descubrimos en cada acto humano. Resumiu nun traballo de 1954[2] aqueles rasgos máis sobresaíntes: a) predominio do afectivo sobre o intelectivo, b) predominio do dinámico sobre o estático, c) pescuda constante dun punto de apoio na realidade, e d) radicalidade. No ano 1979 con motivo do pasamento, sintetízaos en tres vectores: 1) sinxeleza, 2) entrega indiscriminada á vida, 3) apertura existencial. Rasgos estes que explican a dimensión

1. Díaz Pardo, I. "Notas encol da obra e da personalidade de Luís Seoane", *Grial* 65, Vigo, 1979.
2. García-Sabell, D. *Seoane*. Ed. Galaxia, Vigo, 1954.

humana da obra do noso artista, porque as súas creacións xorden, por riba de todo, dunha vontade de obxectivar o mundo desde a emoción apaixonada dunha arte comprometida. Luís Seoane mostra, tanto nos cadros coma nos seus poemas, a súa postura e actitude vital ante esa realidade da dor e da inxustiza. As súas obras aínda que revelan unha grande composición racionalista emanan unha forza, unha colosal forza, de sentimento e de emoción, posta ó servicio "desa paisaxe humana da que el se consideraba parte integrante"[3]. Aí temos a converxencia principal: afectividade máis sinxeleza. Penso que son os alicerces do home e da súa obra. Luís Seoane foi fondamente sinxelo na formulación da súa arte porque son expresión de si mesmo, e da súa relación co mundo.

En Luís Seoane non só latexa un espírito intuitivo cunha gran curiosidade intelectual por todos os saberes, senón tamén un espírito aberto pero rexo e xusto que é capaz de obxectivar os seus coñecementos —tanto da realidade vivida como desa realidade intelectualizada— e transmutalos en materia artística despois dun longo proceso de depuración e de esencialidade. Unha realidade particular e concreta —a nosa realidade galega— convértea en simbólica e universal sen que perda a súa condición raigal de testemuña dunha terra. O receptor da obra de Seoane, tanto o espectador dos seus cadros coma o lector da súa poesía, o único que ten ante el, é arte, única e exclusivamente, arte elaborado desde unha lucidez impecable, asimilación —intelectual, ética e estética— da realidade. Hai toda unha estética en función desa realidade que lle interesa. Constata case notarialmente uns elementos, limitados e reiterativos que son expoñentes dunha situación que se manifesta artisticamente. A retórica literaria ou a técnica pictórica están ó servicio desa realidade que non pode ser traicionada nin desvirtuada. A obra de Seoane é a testemuña dun artista comprometido co seu pobo.

Pero tamén, como sinala García-Sabell, hai unha apertura existencial, un entusiasmo fraternal polo que a vida ten de doazón e de gozo para todos, aínda que os homes levados polo egoísmo intenten privatizala. Na súa pintura atopamos unhas cores, poucas, pero intensas e puras que remiten a ese mundo imaxinado, memoria do ideal. A obra de Seoane reborda entusiasmo humano en todas as súas manifestacións estéticas. Cores e palabras materializan esa bonhomía persoal e ese sentimento de alianza cos humildes. Hai en Seoane un pulo ascensional, unha forza que modula plasticamente o peso dramático das figuras asoballadas e irredentas, antiheroes do gran libro da historia e antifonario do sufrimento do pobo galego.

3. García-Sabell, D. "Luís Seoane, Relembro", *Grial* 65, Vigo, 1979, p. 263.

CIRCUNSTANCIAS VITAIS E ACTIVIDADES CREADORAS

Aínda que sexa moi brevemente e con intencionadas omisións, temos que reseñar a andadura vital de Luís Seoane porque ela nos axudará a unha compresión totalizadora da súa obra e da súa estética, fortemente arraigada na condición de emigrante e de home comprometido co seu pobo e a súa Terra.

A guerra civil marcará a vida de Luís Seoane, pois trunca a súa elección voluntaria de establecerse de xeito definitivo en Galicia e devólveo dezaseis anos despois á Arxentina onde nacera (1910) e que deixou en 1920 para se educar na terra dos seus pais

Luís Seoane, nace en Bos Aires no seo dunha familia de emigrantes. Cando ten seis anos, a familia retorna a Galicia. Xa instalados na terra, os pais preocúpanse da educación do fillo que cursa os estudios primarios na Coruña e ingresa no Instituto Xelmírez de Santiago para facer o bacharelato en 1920. Ó tempo que realiza os estudios académicos, cultiva a súa afección tomando clases de pintura e debuxo con Tito Vázquez. Na cidade compostelana fai as súas primeiras exposicións. Ocupa diversos cargos na F.U.E. e segue desenvolvendo unha intensa actividade artística como cartelista, gravador e ilustrador de varios libros de poesía. No ano 1932 licénciase en Dereito e expón os seus primeiros cadros ó óleo cunha marcada influencia de Paul Klee. En 1934 dáse de alta no Colexio de Avogados da Coruña e funda con Manuel Boedo o primeiro estudio xurídico colectivo. Nesta cidade tamén participa en diversas empresas culturais.

A guerra civil marcará a súa vida en dous períodos ben diferenciados. Outra vez a insania e a intransixencia daba ó traste coas intencións duns homes ilustrados e demócratas que apostaban polo progreso. Seoane, pouco tempo despois da sublevación e de maneira clandestina, marcha a Lisboa e alí embarca para Bos Aires. Toda unha etapa se pecha con este retorno á terra de nacencia, atrás quedan os anos de aprendizaxe e de toma de contacto con tantas realidades que conformarán o seu mundo artístico. Durante a súa estancia en Santiago entra de cheo coas xentes do Seminario de Estudios Galegos e colabora activamente en favor da nosa cultura, desde a súa ideoloxía dun home de esquerdas, marxista, que mantivo o seu ideario ata a fin dos seus días. Seoane toma partido desde ben novo, toma partido polos débiles e polos desherdados, cre no home e soña cun rexurdimento da cultura galega e dunha mellora radical para o seu pobo sumido na ignorancia e na pobreza. Seoane coñece e vive a historia do seu pobo desde os libros e desde a súa condición de emigrante, de exiliado. Serán anos de loita no mundo dos emigrantes para conciencialos dunha realidade e do feito cultural galego. Luís Seoane traballa entusiasticamente en

moitas empresas culturais, estéticas e políticas e a súa presencia humana e artística tivo un lugar destacado naquelas datas. O home Seoane, coma o artista, estivo sempre "centrado", soubo do seu compromiso e da lealdade ás súas ideas. A guerra obrigouno a seguir o camiño do exilio coma tantos e tantos outros. Incorporábase a outra realidade xa vivida pero que agora cobraría outra dimensión feita de ausencias, de dolorosas vivencias pero de vivos e solidarios afáns.

Se a guerra supuxo unha traxedia de vidas, tamén supuxo un retroceso na conquista dos dereitos políticos da nación. A fenda cultural que a contenda abriu foi de consecuencias tráxicas. A violencia da represión asoballa e deixa pulverizado todo aquel gran esforzo cultural e o país queda cercado polas tebras do medo e recluído na memoria dos sobreviventes. A outra Galicia, a Galicia emigrante, manterá viva a esperanza dun país reducido ó silencio. Opérase un movemento de traslación e os eixes culturais do galeguismo pasan alén mar para asegurar a continuidade cara ó futuro. Exiliados e emigrantes terán unha tarefa común e solidaria, restablecer a cultura fóra mentres que Galicia deprende a camiñar ás apalpadelas no túnel do tempo. Luís Seoane quedará marcado, como xa sabemos, polo drama da guerra civil e será un derrotado máis que se integrará nesa outra patria viva do exilio e desde a outra beira seguirá loitando polos os ideais e a cultura dunha patria negada.

Luís Seoane intégrase de cheo na comunidade galega bonaerense participando ademais en todas as empresas de apoio á causa republicana. Podemos dicir que a súa humanidade se desborda nunha actividade que se resume en catro parcelas ben concretas e que todas teñen coma denominador común a colectividade galega. A defensa da cultura galega nas comunidades de emigrantes é procurar manter os sinais de identidade dun país que está sufrindo o cerco dunha política de desprestixio e de aniquilación do seu pasado. O labor, entón, de Luís Seoane céntrase en: a) actividades artísticas, b) actividades editoriais e literarias, c) actividades combativas contra o réxime franquista e de concienciación do feito de ser galego na prensa e na radio, e d) dinamizador social na comunidade galega.

Case recén chegado á Arxentina, entra en contacto con pintores e comeza xa a súa actividade coma debuxante nunha serie de estampas satíricas sobre a traición dos militares e os sucesos de España. Ilustra libros de poemas de Lorenzo Varela, de Dieste e Rafael Alberti. En 1945 o Institut of Graphs de Nova York e a Pierpont Morgan Library elixiu como un dos mellores libros editados na década o seu cartafol *Homenaje a la Torre de Hércules*, esta distinción colócao ó lado de Picasso que tamén foi outro dos galardonados. A carreira artística coma deseñador en editoriais, cartelista, muralista e pintor non fixo máis que comezar.

Exposición en Caracas no 1948 sen esquecer as mostras que desde a súa chegada vai facendo na capital arxentina. Viaxa ó vello continente, Londres e París, e será nesta cidade onde no ano 1949 colgue a súa pintura con éxito. Na década dos cincuenta salientamos a súa actividade coma muralista no Banco Israelita do Río da Prata, no Teatro Municipal de San Martín e no Centro Lucense e tamén a súa primeira exposición en Nova York. Obtén a Medalla de Prata na Exposición Universal de Bruxelas (1958) e a Medalla do Senado da Nación Arxentina. En 1962 recibe o Premio Palanza, o máis importante de Arxentina en recoñecemento á calidade da súa pintura. Acontece dentro destes anos un feito de especial relevancia que é unha exposición de máis de cen obras do artista en Madrid baixo o patrocinio da Dirección General de Bellas Artes. A Galería Bonino de Bos Aires (1966) edita un libro monográfico sobre Seoane no que colaboran distinguidos escritores e críticos arxentinos. En 1967 fixa a súa residencia definitiva en Galicia pero pasa tempadas en Bos Aires onde segue expoñendo. Non podemos omitir a magna mostra retrospectiva (1948-1968) na Art Gallery International de Bos Aires, así coma a exposición de máis de douscentos gravados no Museo de Arte Contemporáneo de Bos Aires. É nomeado membro numerario da Academia Arxentina de Belas Artes. Expón en Alemaña e en Galicia comeza a reunir fondos para poñer en marcha o museo Carlos Maside. Colabora con debuxos e artigos en *La voz de Galicia* e presta a súa axuda desinteresada a cantas iniciativas culturais haxa, pois igual ilustra un libro coma fai de escenógrafo e deseñador das obras de teatro que concorren ó certame de Ribadavia. Morre en 1979, a piques de inaugurar en Santiago unha exposición de tapices e de retornar a Bos Aires para recibir unha grande homenaxe da nación arxentina.

Este apurado e incompleto esquema que só contén uns cantos fitos principais da súa traxectoria artística marca moi ben esta sobresaínte actividade trenzada arredor das outras, ou tamén estas encol daquela, formando un sólido e único traballo. Luís Seoane foi un home de poderoso e desbordante dinamismo, e case podemos afirmar que todas as súas ocupacións, artísticas ou non, tiveron esa vertente humanísima de se entregar ós outros solidariamente.

ACTIVIDADES EDITORIAIS E LITERARIAS

Sempre xirou a súa vida arredor do libro. Lembremos que nos seus anos mozos, alá en Santiago, ilustrou obras de Feliciano Roldán (*Huellas*) e de Álvaro Cunqueiro (*Mar ao Norde, Poemas do si e do non*). Esa mesma adicación, case vocacional, vaina seguir cultivando

nos seus anos de exilio, incluso como primeiro medio de subsistencia. Con este *modus vivendi et operandi* abre un camiño nada desdeñable para repartir traballo a escritores e artistas, víctimas da guerra civil que naquelas durísimas circunstancias foi unha maneira de asegurar a supervivencia. Traballa coa Editorial Losada; propulsor e animador de números monográficos sobre cultura galega onde colaboran escritores que viven na emigración e no exilio. Funda con Arturo Cuadrado (1940) unha editorial de autores galegos. Entra na editorial Emecé pero por disensións políticas e os receos dos donos en dar ó prelo unha obra de Lorenzo Varela, abandona a empresa ó pouco tempo e con Arturo Cuadrado e Lorenzo Varela funda a Editorial Nova (1944). Sairán textos de R. Dieste e L. Varela, *Homenaje a la Torre de Hércules* e o seu álbum de gravados *María Pita e tres retratos medievales.* En 1948 inaugura unha editorial, Botella al mar, destinada a escritores e a poetas noveles. Publica *Campesinos* (1954), unha obra de serigrafías sobre un poema de Rafael Alberti, en 1956 funda a Editorial Citania e é membro cofundador de AGUEA para a difusión da cultura galega. Isto, sen contar con todas as revistas que propulsou e levou como *Galicia* (1939), órgano do Centro Gallego de Bos Aires, da que foi director máis de vinte anos. Co seu inseparable compañeiro de fatigas Arturo Cuadrado lanza (1943) unha revista literaria quincenal *Correo literario.*

En 1954 aparece baixo a súa tutela a revista *Galicia emigrante* que terá anos máis tarde (1956) unha prolongación na radio. Un programa destinado ós emigrantes para o que escribirá moitísimas crónicas, todas elas orientadas a concienciar ós seus compatriotas da importancia da cultura galega.

Esta actividade editorial vaise prolongar tamén cando se asente de maneira definitiva en Galicia e publicará varias obras gráficas co selo de Cuco-Rei. Pero se a presencia de Luís Seoane é impoñente como animador e fundador de tantas empresas editoriais, tamén foi un prolífico escritor de textos críticos sobre diversos pintores. Anotamos os traballos monográficos sobre o pintor José María Cao (1954), "Eiroa" (1957), "Maside gravador" (1958), "El padre Feijoo y las artes visuales" (1964), "Diego Rivera" (1971) e George Grosz (1975) editado por Ediciós do Castro.

Deixamos coma coda final deste apartado a súa outra faceta de poeta civil que cunha certa periodicidade foi sacando do prelo os seguintes libros: *Fardel de eisilado* (1952), *Na brétema, Sant-Iago* (1956), poemas que van ilustrados con gravados sobre prancha de metal, *As cicatrices* (1959) con gravados en madeira e no 1972, *A maior abondamento.* Non reseñamos outras obras de carácter narrativo ou teatral porque caen fóra do noso obxectivo de estudiar as interrelacións entre a pintura e poesía. Inxente e central foi a relación co

mundo do libro ó longo da súa vida. Amor e arte nos libros dos amigos e nos seus, espléndida entrega dun espírito xeneroso que soubo enriquecer o libro cunha fermosa creación artística.

Seoane, integrado no Centro Gallego de Bos Aires, comeza a colaborar nunha serie de iniciativas culturais e políticas na que tamén figuran homes coma E. Blanco-Amor, Rodolfo Prada e Emilio Pita, estas cobrarán unha maior forza cando se incorporen R. Dieste, Lorenzo Varela, Arturo Cuadrado, cohesionados sobre todo, por Castelao, figura incuestionable que mantén un ideario de afirmación e presencia nacionalista. O Centro Gallego convértese no continente dunha cultura amputada pola forza, e alí continúase a restablecer unha cultura traxicamente interrompida no país pola guerra, "afortalouse, incrementouse" (Fernández del Riego) e dese xeito tamén, desde esa banda do Atlántico, rescatouse e preservouse o labor cultural. Os escritores e os artistas exiliados foron os encargados desa estratexia político-cultural que serviu dobremente tanto para manter a identidade dun pais asoballado pola represión franquista coma para revitalizar as raíces culturais dos emigrantes. Luís Seoane foi unha peza fundamental nesta engrenaxe, comprometido tanto desde a dirección do boletín do Centro como nas súas actuacións artísticas e sociais desde as que se combatía o réxime franquista. Pero Seoane tivo ademais unha visión converxente, para el os emigrantes eran tamén víctimas, coma os vencidos da guerra civil, dun país que non se atopou a si mesmo e loitará por un ideal galeguista que encerre un renacemento cultural, político e económico. Seoane promove e fomenta un plan de melloras sociais e culturais das que se poida beneficiar o emigrante ou exiliado coma el. Desta tarefa é mostra a creación do "Fogar galego para Anciáns" (1942), un lugar de acollida para aqueles que se atopaban desamparados na vellez despois dunha vida de traballos, e AGUEA (1950), que en certa maneira quere encetar co labor do desaparecido Seminario de Estudios Galegos para forxar e fortalecer unha conciencia galeguista entre a comunidade. A partir dos anos cincuenta, rómpese o illamento cultural entre a Galicia exterior e interior, e Seoane está ó corrente deste acercamento, aínda que haberá notables diverxencias. Coñece a única posible política, pero non a comparte, levada a cabo polos galeguistas do interior para restablecer e reconstruír a continuidade cultural rota pola guerra civil e proxectala nas novas xeracións.

Fecundo e animoso foi o labor de Seoane, prolongación do seu apaixonado vivir desvivíndose por Galicia. Respectado polas súas firmes convicción, puxo en todas as súas actividades o corazón, o seu inmenso e fraternal corazón por riba da amarga vivencia da emigración e do exilio.

A POÉTICA DUNHA ARTE INTIMADA

Abro este apartado retomando o sentido etimolóxico da palabra "poética", no significado de "construcción" para nomear de maneira unitaria e global o labor artístico de Luís Seoane. A súa obra é unha pechada construcción desa "realidade intimada"[4] que se chama Galicia. O artista non fixo máis que recrear desde o debuxo sinxelo ó óleo a vida do pobo, do seu pobo, que se abría ante os seus ollos. Pintar e escribir sobre Galicia, isto é, afondar na súa razón vital, materia nutrinte dese proceso de interiorización e de coñecemento comprometido coa realidade. A Galicia ideal, recreada pola color, ten o seu fundamento porque xorde desde esoutra do sufrimento e da emigración. Seoane válese dun "teimoso esforzo do espírito e da memoria", para facer unha arte comprometida, pensada, madurecida e vivida na dor; e non desdeña tampouco eses compoñentes esenciais —idealización e realismo— que vigorizan e conforman a súa pintura. Podemos escribir que Seoane fai unha pintura fondamente humana porque participa da mesma esencia unitaria do que está feito o home (corpo e alma) afundidas nunha comprensión estética da súa raigal realidade. Pintura de corpos chantados no chan dos días e dos traballos, pero que ten dentro ese fugaz pulo ascensional. As súas figuras non pesan porque están feitas da mesma substancia dos soños, foron pintadas coa forza da xenerosidade. Toda a súa pintura encerra un proceso de depuración da "memoria da memoria", requintada polo lonxano dunha realidade que se cristaliza e se fai ideal e modélica. O primitivismo é a forma lírica de esencializar Galicia, e a súa poesía cívica é unha forma de afirmala, son dúas formas de obxectivala no tempo. Creo que toda a súa obra é unha variación sobre un único tema. O compromiso e a súa estética veñen da mesma perspectiva da "realidade intimada"; naceron dunha racionalidade abrasada polo corazón.

A pintura de Seoane é unha pintura, coma xa apuntamos, esencial, de desposuimento do retórico, de renunciación e de gran sobriedade emotiva. O artista creou unha pintura aparentemente sinxela pero dunha forza expresiva, pois por medio dela quere expresar unha imaxe da súa Galicia intimada, e busca unha grafía propia, unha linguaxe persoal para expresala. Observamos sempre que o xeito de religarse con Galicia é a través de figuras dunha gran inxenuidade, dunha harmónica e estática beleza. Hai toda unha poética da ensoñación nos seus cadros, son variacións líricas desa imaxe ideal.

En Seoane atopamos reflexiva e longa aprendizaxe do pintor na historia da arte e na cultura para chegar a ese punto de converxencia

4. García-Sabell, D. *Op. cit.*

entre pasado e presente, mundo medieval e mundo contemporáneo asumindo a lección estética do románico, unha arte aberta e universal dirixida a "todos fieis cristiáns". Seoane pinta o que lle fere o seu corazón e pinta un só tema, teimosa e constantemente, expresándoo de múltiples formas. Os seus cadros son todos visións dunha mesma realidade, vivida e recreada na memoria dun emigrante. Imaxes-emblemas dun mundo idealizado que permanece fóra da razón crítica porque corresponde ó mundo do sentimento.

Os rasgos principais da súa pintura poderíanse resumir nunha pintura plana, de colores intensas, pouco descritiva, pero realizada cunha "gran sabedoría". Isaac Díaz Pardo subliña ademais que "a gran liberdade creadora constituía unha virtude na súa obra"[5]. Unha arte moi persoal que, partindo dos presupostos estéticos da modernidade, elaborou unha linguaxe plástica que tiña moito da tradición —a comunicación simbólica e arquetípica dunha mensaxe intelixible para todos—. O románico é a clave da súa arte, unha arte esquemática nas formas funcionaba bisemicamente neses dous planos, significando o sentido teolóxico último sen renunciar a esoutro máis cercano do mundo das realidades. Na pintura de Seoane atopamos esa mesma bifuncionalidade.

As raíces da arte de Seoane hai que rastrexalas nesta arte. O pintor, desde a súa formación cultural e artística, aproveita a gran lección da arte medieval. Fai unha pintura de marcado carácter narrativo-docente, iluminadora dos misterios que os poñía a rentes do cotián. O mesmo fixo Luís Seoane, elaborou unha pintura figurativa, cunha linguaxe moi sinxela que expresara unha imaxe perenne da Galicia ideal que levamos todos no corazón. Unha pintura froito dunha fonda reflexión, resultado dunha traballosa e sabia síntese de modernidade e tradición. Unha pintura pensada para o pobo desde a iconografía e a plástica popular. A pintura "intimada" de Seoane é unha pintura mental; o pintor nese proceso de sabedoría e de eliminación do innecesario o que conseguiu foi plasmar unha visión de Galicia en imaxes arquetípicas. Pintura sinxela de construcción intelectual cunha estética rexida polo linealismo, polo cromatismo plano e carente de perspectiva. As imaxes da lembranza non teñen perspectiva porque corresponden ó espacio da memoria, á realidade intimada, que se eleva a signo autónomo, e é a expresión persoal da realidade sentida e vivida desde a súa máis fonda manifestación artística.

Seoane expresou a través da súa obra esa imaxe poética e suxerente dunha Galicia intensamente amada, foina deixando en debuxos, gravados e óleos coma follas íntimas da súa árbore interior estercada coa dor do exilio e a nostalxia da patria ensoñada.

5. Díaz Pardo, I. *Op. cit.*

UNHA POÉTICA DA NECESIDADE

Todas as actividades do artista converxen nunha gran e única actividade, o compromiso ético e político coa súa Terra. Todas completan e arrequecen a personalidade do pintor e son subsidiarias unhas das outras porque obedecen a un mesmo pulo de identidade coa súa patria. A expresión plástica —pintura, debuxo e gravado— recolle a imaxe lírica da Galicia ensoñada, o paraíso perdido na lembranza e na memoria; mentres que na poesía, Luís Seoane persegue outra finalidade, concienciar ós individuos da súa historia, ensinarlle a súa "vividura" coma integrantes da historia colectiva dun pobo. A poesía de Seoane completa a súa pintura; ambas son formas complementarias do mesmo signo e correlatos dun mesmo compromiso. Luís Seoane emprega as dúas linguaxes coma expresión artística dunha mesma realidade.

Seoane fai a única poesía posible para un home comprometido e consecuente coa súa ideoloxía e coas circunstancias do exilio. O seu verso recupera a forza e o dramatismo da poesía civil que vén de Rosalía e podemos pensar que sexa a mesma voz que acompaña ó pobo na longa travesía do infortunio, voz modulada desde alén mar por un home que coñeceu tamén o sufrimento da derrota e da diáspora. Unha poesía comprometida, escrita na emigración e para un lector anónimo, verdadeiro destinatario por ser o suxeito axente e sufrinte da súa historia. Luís Seoane escribe unha poesía da necesidade, unha poesía comprometida coas xentes e coa cultura do seu país. Se a súa arte pictórica recollía esoutra vertente intimada da realidade, o seu discurso poético expresa con irada paixón, o sentimento de solidariedade co pobo, víctima da inxustiza e da pobreza. A súa poesía revela ademais a súa forte personalidade. Pon ó descuberto a súa xenerosidade, a súa fraternidade lírica porque o poeta renuncia á súa voz persoal para entregala e poñela ó servicio daqueles que a non teñen, que están privados dela.

A obra poética de Seoane inscríbese dentro da literatura americana da década dos 50 que Xesús Alonso Montero[6] definiu coma "contestataria, antitópica e xusticiera, rabiosa a veces". Seoane foi o "primeiro en levanta-la voz da protesta"[7], un precursor descoñecido e antecedente inmediato de Celso Emilio Ferreiro. *Fardel de eisilado*, cando aparece, era un libro inusual, rompe coa poética ó uso e inaugura un novo camiño. Era unha obra innovadora pero que non ten alcance en Galicia, debido ás circunstancias políticas e a súa escasa difusión, e sempre dentro de circuítos moi minoritarios. A obra vai destinada a un

6. Alonso Montero, X. *Celso Emilo Ferreiro*. Ed. Júcar. Gijón, 1982, p. 42.

7. Sucarrat, Francine. *Luís Seoane, su obra poética y su importancia en la literatura gallega actual*. Ed. do Castro, A Coruña, 1977, p. 198.

receptor concreto que non entende de preciosismos pero si de realidades máis cercanas ó seu mundo cotián. Unha poesía directa ó corazón, testemuñal e combativa dunha gran sobriedade. Seoane convértese na voz dos sen voz, no poeta comprometido coas realidades do seu pobo. Unha poesía necesaria. O artista faise portavoz, rapsoda anónimo, vate violento e profético da historia do seu país. Basilio Losada[8] sinalou con moito acerto que as claves da poesía de Seoane hai que buscalas na súa pintura. Penso que a xénese da súa poética devén da súa propia indagación pictórica. Son camiños paralelos que expresan a mesma realidade en escalas emocionais distintas, a individual correspondería á pintura desa Galicia intimada polo relembro, e a colectiva conformaríase a través da súa poesía, pero as dúas formas son manifestacións dun mesmo sentimento de identidade co seu pobo.

Toda a arte de Seoane —pintura e poesía— xorde dunha síntese que vén de conxugar un singular aproveitamento dos obxectivos estéticos do pasado cultural (románico e arte popular) cunha formulación ideolóxica-estética do século XX que lle servirán para crear unha arte testemuñal e comprometida, unha arte da necesidade concibida cunha linguaxe que chegue a todos. Este é tamén o fundamento da súa poética:

> Quixera facer unha obra que fora ó mesmo tempo un alegato polo home, polo home galego.
>
> Un poema non pode ser soio un prisma de cores, un xeito de xuntar verbas fermosas e producir sonidos; é o berro dun home.
>
> Sinxela, "unívoca e esencial" porque é modulación dunha realidade única que non "ten nada de máxica, pero si de ética".

Poesía e pintura que gardan o realismo dun románico que perdeu o trasfondo relixioso pero conservan ese didactismo que se inspira no mediato coñecido. En maior grao na súa poesía que na pintura, atopamos sempre mesturados "pedagoxía e ideoloxía"[9], elementos que tamén descubrimos coma esenciais desta arte relixiosa creada para conmover e catequizar unha comunidade nas verdades divinas, inamovibles e eternas. Seoane inspírase nesa arte para crear un discurso poético que, sen traizoar a historia do pobo, o eduque e o comprometa coa súa realidade.

Basilio Losada enumera tamén, dentro dese conxunto de rasgos, a narratividade e a ausencia da metáfora coma consubstanciais dese estilo prosaico. Un estilo de gran eficacia didáctica, baseado na funcionali-

8. Losada, Basilio. Prólogo *Obra poética*. Ed. do Castro, A Coruña, 1977.

9. González Fernández, Helena. *Luís Seoane. Vida e obra*. Ed. Galaxia, Vigo, 1994, p. 111.

dade dunha linguaxe unívoca que servira para educar as masas e inculcarlle un sistema novo de valores. Seoane négase coma poeta do "eu", renuncia ó seu universo persoal para se converter nun intermediario, nun simple voceiro dos que sofren a historia. Poesía da necesidade escrita cuns fins de loita e de propaganda, onde a palabra faise denuncia, e historia da realidade galega. Poesía que deixou de ser un luxo esteticista para ser voz dos sen voz. Seoane fixo algo formalmente moi semellante á súa pintura, unha poesía sen relevo, plana e discursiva pero dunha gran forza dramática baseada na contundencia da narratividade da historia fluíndo inexorable pola canle do verso.

Ademais do seu fondo sentido social, a poesía de Luís Seoane caracterízase por ese realismo do inmediato, de historia vivida con nomes propios nunha colectividade de emigrantes e de exiliados. Hai nos versos de Seoane un sentido de hebraización, de sufrimento colectivo que acompaña ás súas xentes, e por iso recorre á Historia como razón dialéctica para concienciar o seu pobo. Ela é o verdadeiro eixe da súa poesía, desa epopea vivida por unha Galicia real e anónima, de rostro humano, chea de antiheroes e de derrotados entronizados no olvido. A poesía épica de Seoane está feita coa mesma substancia do sufrimento, extraída de situacións individuais ou colectivas pero que todas expresan "os sentires" do ser humano.

Os catros libros (*Fardel de eisilado*, 1952, *Na brétema, Sant-Iago*, 1956; *As cicatrices*, 1959 e *A maior abondamento*, 1972) forman un conxunto temático unitario. A realidade de Galicia, tanto vivida como aprendida, ten a historia coma soporte, unha historia vivenciada para explicar o seu presente desde unha recuperación do pasado. Seoane constrúe unha memoria histórica desde unha poética da necesidade creada na dura experiencia do exilio. O friso do pasado servirá tamén de lección e de fondo coral á epopea de emigración, protagonista colectiva e anónima da historia real de Galicia. Cando Seoane se mergulla no pasado do país faino para constatar e ilustrar ós seus compatriotas que hai unha historia da que vimos e que dá razón do que somos como pobo. O poeta recorre a aqueles aspectos que máis lle servirán ó seu propósito ético e estético. A presencia de motivos distribúese á maneira dos pórticos románicos, é unha historia feita arte para os ollos do espírito, ou ben é seriación lineal á maneira da técnica do mural. Pero Seoane neste afán didáctico non se esquece de crear eses protagonistas, personaxes anónimos que poboaron a cotianeidade da historia pero que non tiveron espacio nela, fixérona tamén cos seus traballos, arelas e fracasos. Seoane ensina adoutrinando desde un presente social e político ben concreto, e a historia é o argumento de autoridade para darlle maior forza á súa denuncia para concienciar aqueles que na súa ignorancia descoñecen a súa historia. O escritor fai

unha poesía comprometida coa realidade pero dándolle a profundidade que devén dun pasado que foi tamén mítico e lendario.

A obra poética de Seoane forma un conxunto pechado e complementario. A emigración será o tema que abra o ciclo con *Fardel de eisilado* e se prolongue en *A maior abondamento,* outra volta de rosca pero ocupándose da emigración europea. Para Ramón Piñeiro "é o primeiro grande intento de cantar dignamente a enorme e penosa epopea anónima da emigración". O libro ábrese cun poema de corte biográfico que a maneira de pórtico nos introduce na realidade da emigración co país ó fondo desde un barco onde se escoitan "as voces amaldizoadas dos carceeiros e as gargalladas asesiñas dos verdugos". Poema narrativo que se pecha cunha arela esperanzada de retorno xubilar á patria, volta individual e colectiva de todos aqueles que andan espallados polo mundo. O libro artéllase, pois, sobre a saída do pintor cara á emigración:

Na súa testa reméxense as formas, as lembranzas
da lus e das córes da terra lonxana,
neste país desvariado ao da sua mocedade, onde
vive unha realidade estrana.

e o retorno do vello emigrante:

Voltando, a facer veu realidade o garimoso soño
de non morrer lonxe sen ollar novamente
os montes, o mar, os boscos da Terra. O lene
soño feito polos anos misericordia labrada.

O libro estructúrase coma un pórtico, tendo como corpo central do mesmo a figura simbólica de Ramón Cernadas, que a maneira de pantocrator, *lux mundi* da emigración, emerxe no medio desa noite escura e dramática da diáspora. Os demais poemas animan narrativamente esa realidade con outras figuras sacadas da historia colectiva e anónima. Como di Basilio Losada[10] se *Fardel do eisilado* é o friso arrepiante da emigración ultramarina, *A maior abondamento* é o poema da fuxida a Europa dos anos 50". As dúas obras substancian a súa forza lírica nese detallismo "miniado" que ilumina coas cores da crónica uns feitos que constituíron unha realidade da nosa historia. Poesía da necesidade escrita a rentes da experiencia colectiva e individual desde un presente que se fixo historia, e memoria dorida no corazón dos homes.

Pero o poeta tamén se mergullou na brétema da historia, *Na brétema, Sant-Iago,* buscando unha razón para sobrevivir. Santiago con-

10. Losada, Basilio. *Op. cit.*

verteuse, para o pintor, non nese espacio íntimo da súa historia persoal, senón no único territorio libre que lle quedaba da patria lonxana, tanto no espacio coma no tempo. Era o símbolo dunha patria imaxinada desde a ensoñación e desde o exilio, soporte para esoutra historia real dos derrotados. "Esta poesía ten un matiz entrañable e fondo. Está arraizada no decorrer do tempo, na saudade do pasado e na conciencia do presente"[11]. E, na miña opinión, un libro fermoso onde a melancolía ten a cor das rúas compostelanas albiscadas desde a lembranza.

Con *As cicatrices* complétase esa visión do pasado; por unha banda, o espacio mítico-lendario empalma coa tradición pondaliana, evocando unha épica guerreira que se perde na noite dos tempos, ou enaltece ese Medanus, ourive galego nas fronteiras xermánicas, vasalo de reis alleos e primeiro emigrante

Lonxe de Galecia, invocando a Lugus,
o das grandes mans,
protector dos oficios.
Na Xermania,
na beira do Rhin.

Pola outra, baixo o título que dá nome ó libro, o poeta retoma o ton bronco e a visión anguriada e tráxica dunha Galicia oprimida e irredenta, dunha Galicia, coma un barco á deriva e vencida sempre polas ratas. Poesía cívica, de rexa e viril voz. Unha poesía de gran intensidade emotiva que mantén a forza e a mensaxe comprometida co destino de Galicia e dos seus homes dos primeiros libros.

Seoane fixo unha arte intimada, recreando a realidade na memoria exiliada. Unha pintura para a superviviencia, emotiva e esencial para sentir e ver e deixou pintado no verso o berro inmenso e tremendo dun home, dun pobo, dun país. A pintura e a poesía de Luís Seoane son formas complementarias da mesma estética, da estética da necesidade.

X. C.

11. Lorenzana, Salvador. "Galicia na obra de Luís Seoane", *Grial* 65, Vigo, 1979.

A cultura popular na Galicia rural do Antigo Réxime, 1500-1830. Ofensivas e resistencias

Isidro Dubert

O interese pola cultura popular en sentido amplo, dunha maneira estructurada e continuada no tempo, materialízase en Galicia a partir do último cuarto do século XIX, é dicir, con case un século de retraso respecto ó que viña sucedendo noutras partes de Europa[1]. A partir deste instante comezarán a aparecer no panorama galego unha serie de publicacións de índole literaria, xurídica, costumista ou política, que, con distintos obxectivos e intencións, sitúan dalgunha maneira o seu centro de atención no "popular"[2]; tema que, por razóns que agora non veñen ó caso, alcanzará unha relativa e primeira madurez durante os anos trinta do noso século mercé ás investigacións levadas a cabo por algúns dos integrantes da Xeración Nós. Sen embargo, non é a nosa intención no pouco espacio do que dispoñemos tratar de enmarcar todos e cada un dos seus esforzos como parte dun fenómeno de natureza histórica de maiores dimensións que a diferentes niveis está tendo

---

Traballo subvencionado pola Xunta de Galicia a través da Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, gracias ós fondos destinados ó proxecto de investigación *Análise comparativa da evolución da poboación e da sociedade en áreas urbanas e rurais de Galicia e Minho, séculos XVI-XIX.* XUGA 21002A90.

1. Vid. Burke, P. *La cultura popular en la Europa Moderna.* Madrid, 1978, pp. 49 e ss.; Juaristi, J. *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca.* Madrid, 1987, pp. 15 e ss.; Risco, V. "Etnografía: cultura espiritual" en *Historia de Galiza* de Ramón Otero Pedrayo. Madrid, 1979, pp. 255 e ss.

2. A modo de exemplo véxanse os traballos contidos na recopilación de VV. AA. *Aldeas, aldeanos y labriegos en la Galicia tradicional.* Madrid, 1984; García Ramos, A. *Arqueología jurídico-consuetudinaria-económica de la región gallega.* Madrid, 1912. Respecto ós seus obxectivos e intencións vallan as interesantes e acertadas consideracións de J. M. Cardesín, "Entre el regionalismo jurídico y el catolicismo social: el derecho consuetudinario en Alfredo García Ramos", J. Beramendi, coordinador, *Galicia e a Historiografía.* Santiago de Compostela, 1993, pp. 211-241.

lugar no contexto europeo, como tampouco pretendemos establecer, conforme ó seu desenvolvemento temporal ou ás peculiaridades do ámbito galego, as características comúns ou as diferencias existentes entre as obras de finais do século XIX coas dos anos trinta ou posteriores. Si nos interesa achegarnos a certos aspectos do que os historiadores deron en chamar cultura popular no caso concreto da Galicia rural da Época Moderna. Cómpre, xa que logo, deixar claro que a nosa consideración do problema non difire substancialmente da realizada no seu día por outros especialistas na materia[3]. Por este motivo, entendemos que a cultura popular está composta por un conxunto de crenzas, ritos, costumes sociais..., propios das clases subalternas nun determinado período histórico; aspectos que entrecruzados entre si van configurar unha determinada visión do mundo, que se expresa no tempo a través dunha linguaxe simbólica específica con implicacións sociais, e na que por razóns meramente operativas incluímos a problemática derivada da linguaxe oral[4]. Daquela, este complexo entramado de elementos, coas súas relacións e interaccións, posúe unha natureza que varía con ritmo propio ó compás das evolucións que experimentan os distintos compoñentes das estructuras sociais, políticas ou mentais, poñamos por caso, razón pola que a súa interpretación non será a mesma segundo movamos nunha ou noutra conxuntura da historia de Galicia. Neste sentido, hai que ter en conta que o popular non só cambia de significado e de sentido en cada período histórico, senón tamén que estes varían en función de criterios xeográficos (interior-costa, urbano-rural) ou sociais (labradores, xornaleiros ou clases urbanas). De calquera xeito, a ninguén se lle escapa a complexidade dun obxecto de estudio que é debedor nos seus inicios da antropoloxía cultural, pero que na súa consideración como fenómeno histórico supera as limitacións que esta posúe tanto á hora de abordalo no pasado como á hora de ir alén das propostas elaboradas no seu día por folcloristas e etnógrafos. Desde este punto de partida, afastámonos da posibilidade de nos achegar ó popular cos mesmos lentes con que o fixeron os románticos ou os nacionalistas de primeira hora, que viron nas distintas manifestacións da cultura popular a pervivencia dun ser, e mesmo dunha esencia que, dunha parte, se definía por oposición ó asalto de patróns culturais foráneos e, pola outra, lexitimábase gracias á súa pervivencia e mais á súa resistencia a experimentar unha acultura-

3. Vid. Ginzburg, C. *El queso y los gusanos.* Barcelona, 1981, pp. 14 e ss.; Muchembled, R. *Sociétè et mentalites dans la France Moderne, XVIe XVIIIe siècle.* París, 1990, pp. 7 e ss.; Burke, P. *Op. cit.*, pp. 35 e ss.; Risco, V. *Op. cit.*, pp. 255 e ss.

4. Sobre este tema concreto nas sociedades do Antigo Réxime pode verse Juaristi, J. *Vestigios de Babel.* Madrid, 1993, pp. 88 e ss.; Bouza Álvarez, F. J. *Del escribano a la biblioteca. La civilización escrita europea en la Alta Edad Moderna, ss. XV-XVII.* Madrid, 1992, pp. 16 e ss.

ción. Dous puntos de vista que coinciden na súa inxenua e errada crenza de lle outorgar unha pureza, un grao de autonomía e unha potencia creadora que non posúe nin no pasado nin na actualidade[5].

1. CONSIDERACIÓNS PREVIAS E PROBLEMAS REAIS PARA A COMPRENSIÓN DO PROBLEMA: AS FONTES E OS MÉTODOS

Desde unha perspectiva estrictamente histórica as distintas manifestacións que configuran a cultura popular, os fenómenos de aculturamento que coñecen ou os de moralización polos que se ven afectados no curso dos séculos, forman parte dun proceso que transcende o ámbito exclusivamente galego, ó estaren presentes tamén noutros marcos territoriais, peninsulares ou continentais, ó longo do Antigo Réxime[6]. Isto non significa que estes procesos sexan lineais e uniformes no espacio e no tempo, polo que, loxicamente, en Galicia adoptan o seu propio *tempo,* o seu propio ritmo, que discorre durante a Idade Moderna conforme ás súas particularidades demográficas, sociais, culturais, e mesmo xeográficas. Por iso mesmo, o desenvolvemento destes procesos non terá nin sequera unha incidencia homoxénea en Galicia, algo que se aprecia con nitidez, por exemplo, nas distintas fases cronolóxicas que marcan a ofensiva contra o popular[7]. Máis preocupante que a súa adecuación, ou adecuacións, a un contexto histórico específico parécennos as dificultades reais que para o coñecemento destas manifestacións presentan as fontes manexadas (preitos, protocolos notariais, actas sinodais, visitas pastorais...). Neste sentido pódese lembrar que ó longo da Idade Moderna os distintos elementos que compoñen a cultura popular transmítense basicamente por vía oral e en galego, non en van movémonos no seo dunha sociedade iletrada, analfabeta e sen tradición literaria propia, contrastando abertamente co feito de que os testemuños que informan sobre a

5. Vid. os acertados comentarios de Chartier, R. "Cultura popular: retorno a un concepto" en *Manuscrits.* Barcelona, 1994, pp. 43 e ss.; Grignan, C. et alii. *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en Sociologie et en Littérature.* París, 1989, pp. 36 e ss.

6. Burke, P. *Op. cit.* 1978, pp. 295 e ss.; Ginzburg, C. *Op. cit.* 1981, pp. 184 e ss.; Muchembled, R. *Culture populaire et cultures des élites dans la France Moderne.* París, 1978 e *L'invention de l'homme moderne. Sensibilités, moeurs et comportements collectifs sous l'Ancien Régime.* París, 1988.

7. Vid. Barreiro, B. "El clero de la diócesis de Santiago: estructura y comportamientos (XVI-XIX)", *Compostellanum,* Santiago de Compostela, 1988; do mesmo autor "Sínodos, pastorales y expedientes de órdenes. Tres indicadores de la religiosidad en el N.O. de la Península Ibérica", L. C. Álvarez Santaló, coordinador, en *La religiosidad popular.* Sevilla-Barcelona, tomo II, 1989, pp. 72-95; "El clero en la diócesis de Santiago a través de las visitas pastorales, visitas *ad limina,* registro de licencias ministeriales y concursos a curatos" en *Compostellanum,* Santiago de Compostela, 1990, pp. 489-515; Dubert, I. e Fernández Cortizo, C. J. "Entre el regocijo y la bienaventuranza: Iglesia y sociabilidad campesina en la Galicia del Antiguo Régimen", M. Núñez, coordinador, en *El rostro y el discurso de la fiesta,* Santiago de Compostela, 1994, no prelo.

súa existencia ou sobre a súa pervivencia, están case todos eles en fontes escritas en castelán. Isto lévanos a considerar, por unha banda, o problema da fiabilidade respecto ó seu contido nesta materia, e, pola outra, o papel que xoga a figura do intermediario entre a tradición escrita e a tradición oral, é dicir, o personaxe que coñecendo ambas as dúas se move cunha relativa facilidade tanto na cultura de elite como na popular, o que de inmediato abre a porta para preguntármonos polo grao real de autonomía da última respecto da primeira.

En realidade, estas tres cuestións que se acaban de expoñer están indefectiblemente unidas. A proba máis evidente témola no feito de que as fontes escritas foron elaboradas por individuos vinculados, ou alomenos relacionados, en maior ou menor medida cunha cultura de elite que se expresa por medio da palabra impresa en castelán. Deixando para un posterior traballo a análise deste último e interesante aspecto nas sociedades do Antigo Réxime, e aproveitando asemade para remitir ó lector a autorizadas investigacións sobre o mesmo[8], o que a nós debe preocuparnos agora é que será no paso do oral ó escrito cando se "filtre" boa parte da información, cando se peneiren, escurezan e mesmo perdan a súa inicial espontaneidade, algúns dos principais elementos que se empregan no estudio da cultura popular. De aí que se poida afirmar que a información disponible está incompleta. Sen embargo, isto non invalida as fontes, posto que, aínda que os testemuños dos que dispoñemos sexan parciais, dispersos ou exiguos, tal e como recordou C. Ginzburg, a cultura popular segue existindo fóra do xesto que a suprime ou ignora, polo que o seu estudio resulta posible, con máis ou menos dificultades, aplicando tratamentos analíticos procedentes da historia social, da historia da cultura ou da historia das mentalidades[9]. En consecuencia, sobre a base de relatos fragmentarios, ou fortemente penetrados pola valoración negativa das autoridades eclesiásticas, como é o caso galego, pode procederse á recomposición do popular sen a necesidade de caer no anecdótico, en definitiva, sen chegar á erudición ou ós vellos modos e maneiras de facer a historia[10]. Desde esta perspectiva supérase entón a tentación de contemplar o fragmento como unha mera mostra do vivido, do individual, para consideralo, xunto ós demais, como unha manifestación incompleta de situacións sociais de maior transcendencia. Por outra parte, esta natureza fragmentaria non facilita a aplicación de técnicas cuantitativas ás fontes, tratamento este que en combinación con certas facetas xa coñecidas a nivel demográfico, social ou cultural, permitiríanos averiguar,

8. Caso dos mencionados Juaristi, J. *Op. cit.* 1987 e 1993, e Bouza Álvarez, F. J. *Op. cit.* 1992.

9. Ginzburg, C. *Op. cit.* 1981, pp. 15 e ss., e do mesmo autor *Historia nocturna*. Barcelona, 1991, pp. 12 e ss.

10. Chartier, R. *Lectures et lecteurs dans la France de L'Ancien Régime*. París, 1987, pp. 23 e ss.; Dubert, I. e Fernández Cortizo, C. J. *Op. cit.* 1994.

ou cando menos intuír, dalgunha maneira o grao, a intensidade, a orde ou a frecuencia, que na súa aparición na historia de Galicia seguen estas manifestación populares. Co fin de superar esta limitación centraremos unha parte da nosa atención na figura do intermediario: o escribán, o oficial de pluma, o crego..., personaxes situados nesa difusa fronteira entre a cultura de elite e mais a popular; nunha fronteira permeable, móbil, na que ten lugar o contacto e mais os fenómenos de difusións entre esas dúas tradicións, onde se re-crean, se adoptan ou se modifican as aportacións dunha e doutra conforme unhas necesidades ou uns valores específicos. De tal xeito que o paso das elites ó pobo dunha idea, dun valor moral ou cultural, aínda estando confiada, por exemplo no campo, a un eclesiástico non supón a súa aceptación ou a súa recepción mecánica polo campesiñado, que pode incorporala e adecuala ou non ó seu universo cultural sempre despois da posta en funcionamento dun complicado proceso de asimilación que contempla a activación, consciente ou inconsciente, de fenómenos de *interacción* ou de *apropiación* tal e como os definiron P. Burke ou R. Chartier, respectivamente[11]. Algo semellante sucede na viaxe de retorno, do popular á elite, o que nos indica xa de inmediato que as súas respectivas tradicións culturais non son autónomas, pechadas. Rómpese así, por un lado, coa vella idea romántica que cre nunha cultura popular eminentemente creativa que é destruída ou deformada quer polos efectos do progreso histórico, quer pola imposición de modelos culturais foráneos que son asimilados dun modo acrítico e, por outro, constátase que as ideas preexistentes condicionan a aceptación, a orientación e a re-creación das novidades a importar, actuando desta maneira como un filtro ante a chegada de novos artefactos culturais. Os historiadores da cultura son conscientes de todo isto e critican con dureza tanto a inxenua opinión de que as mentes dos integrantes das clases subalternas son como páxinas en branco como a de que proceden a unha recepción pasiva de propostas culturais estrañas. Non obstante, ó abordarmos este tema debemos ter presente a existencia daquilo que os especialistas denominaron "asimetría sociocultural", é dicir, o desigual grao de participación dos individuos de distintas tradicións culturais en cada unha delas[12]. Non estrañará polo tanto que resulte máis fácil para un membro da elite participar no popular que ó contrario, de aí a transcendencia do intermediario, ó conectar ambos os dous mundos e difundir as características dun noutro, e viceversa, con certas posibilidades de que a adaptación teña lugar nos termos indicados.

Na Galicia rural do Antigo Réxime o clero coincide en ser o principal intermediario entre estes dous mundos. Para comprendelo abondaría con

11. Burke, P. *Op. cit.* 1978, pp. 106 e ss.; Chartier, R. *Op. cit.* 1987, pp. 16 e ss., máis recentemente, *op. cit.* 1994, pp. 50 e ss.

12. Sobre este punto é enormemente claro P. Burke, *op. cit.* 1978, pp. 61 e ss.

facer mención á súa procedencia sociolóxica, básica e maioritariamente de extracción campesiña, ou á existencia dunha sólida estructura parroquial que, firmemente asentada desde a Idade Media, garante á Igrexa a súa presencia en máis de tres mil núcleos de poboación. Estes dous aspectos avalan a súa actuación secular sobre o conxunto da poboación e o seu funcionamento a un longo prazo como elemento que garantirá a transmisión, difusión e implantación dun patrón de comportamento de inspiración cristiá. En consecuencia, é lóxico que durante a Época Moderna a cultura popular non posúa ese grao de autonomía que algúns desexan conferirlle, que estea fortemente penetrada de elementos relixiosos, ata o punto de que a relación que establece co antedito patrón de conducta resulta ser dunha gran complexidade, amosándose asemade como unha cultura aculturada e aculturante. Isto apréciase con claridade no campo da relixiosidade popular, sobre todo despois de que esta procedeu a unha aceptación con máis ou menos resistencias dalgunhas das propostas eclesiásticas, o que obrigará á Igrexa, a cambio, a efectuar un verdadeiro esforzo de adaptación á súa realidade se verdadeiramente desexa facerse co seu control. Pero non nos enganemos, xa que a importancia real do clero como intermediario e, o que resulta máis interesante para nós, como difusor dunha determinada concepción do mundo, non é a mesma en todo o territorio e vai depender de factores tales como o seu grao de preparación, que á súa vez está en estreita relación coa atención e a preocupación que presten as xerarquías a este tema, de aí que varíe dun bispado a outro, facendo entón que os seus proxectos de aculturación carezan dun ritmo uniforme no espacio e mais no tempo. En suma, a dobre natureza da tarefa levada a cabo polos eclesiásticos, aculturante e aculturadora a un tempo, é moi complexa e incidirá sobre a cultura popular dunha maneira gradual e paulatina desde as primeiras décadas do Antigo Réxime gracias a unha ofensiva que sen embargo non vai adoptar o mesmo ton nas distintas partes do país, polo que, e anticipando conclusións, cremos: a que é posible falar sen temor de diferentes graos de intensidade no referido a aculturación, e do mesmo xeito falar tamén dunha desigual incidencia e arraigamento das manifestacións que conforman o popular no seo do territorio. De ser así significaría tamén a existencia de diferentes "niveis de autonomía" da cultura popular nun mesmo momento e lugar, e b) que a moralización e en xeral toda aculturación do popular, está en Galicia en estreita relación coa "clericalización da súa Igrexa"[13].

13. Saavedra, P. *A vida cotiá en Galicia de 1550 a 1850,* Santiago de Compostela, 1992, pp. 206 e ss.; Dubert, I. "La domesticación, la homogeneización y la asimilación de las conductas del clero gallego del Antiguo Régimen a la idealidad del modelo trentino, 1600-1850" en *El Antiguo Régimen y la Revolución Liberal,* Madrid, 1993, no prelo; Dubert, I. e Fernández Cortizo, C. J. *Op. cit.* 1994.

2. A OFENSIVA CONTRA A CULTURA POPULAR ENTRE 1500 E 1850

A Igrexa será a encargada de sustentar e de levar adiante un proxecto de aculturación dos distintos elementos que configuran a cultura popular (relixiosidade, sociabilidade, moralización...), máxime cando as autoridades laicas nin sequera se preocupan do problema, desentendéndose mesmo da proposta ou da promoción dun marco lexislativo de referencia, ó pareceren máis preocupadas polas cuestións de orde pública e de lexitimidade do poder político da monarquía[14]. Isto non quere dicir que os poderes laicos desatendan as súas chamadas de auxilio en certos momentos, sobre todo cando se trata de extremar o cerco en torno a certas fórmulas de sociabilidade campesiña; en calquera caso, os tribunais señoriais que posúen competencia no tema orientarán a súa actuación cara a outros vieiros[15]. Sen embargo, antes de proceder contra o mundo a Igrexa debe loitar por conseguir que o seu baixo clero eleve todo o referido á súa moralidade, ós seus costumes ou á súa aparencia externa ata unhas cotas que lle sirvan para marcar con claridade unha certa distancia do resto da poboación. Debe loitar daquela por conseguir a moralización do seu clero, a cal non segue as mesmas fases nas distintas partes do territorio[16]. Nos bispados da costa, e con toda probabilidade no de Ourense, esta reforma en materia de moral e costumes iníciase antes de Trento e prolóngase ata mediados do XVII. Desde este instante e ata a chegada dos primeiros anos do XVIII procédese á aplicación expeditiva e sistemática de distintas fórmulas coactivas para facela efectiva, de tal xeito que só unha vez sobrepasada a primeira metade do século nos atoparemos ante un estamento cunha boa formación cultural e espiritual. Polo contrario, nas sedes do interior, caso de Lugo, a aparición desta reforma sofre un retraso por diversas circunstancias en todas e cada unha das súas fases de case un século, e ó final da mesma só se poderá falar de éxitos parciais tanto no que respecta ó moral como ó espiritual ou ó cultural[17].

A existencia de dous *tempos* diferentes insiste na idea de que o eclesiástico non terá a mesma relevancia nin como intermediario cultural nin como difusor dunha determinada visión do mundo en toda Galicia. A súa actuación nesta dirección parece que foi máis intensa e temperá nos episcopados periféricos ca no interior. Así, por exemplo, un rápido repaso ás disposicións dos Sínodos eclesiásticos celebrados no ámbito tudense permítenos comprobar como xa en 1482 as autoridades

14. Vid, ó respecto as disposicións lexislativas recollidas na *Novísima Recopilación*. Madrid, 1805, libro XII, tit. XIII, XXIII, XXXI.

15. Dubert, I. *Historia de la familia en Galicia durante la Época Moderna, 1550-1830*. Sada, A Coruña, 1992, pp. 269 e ss.

16. Saavedra, P. *Op. cit.*, 1992, pp. 211 e ss.

17. Dubert, I. *Op. cit.*, 1993.

demandan ó párroco que esixa dos seus fregueses a asistencia ós actos de culto, como desde 1526 se lle ordena que proceda ó ensino sistemático de doutrina cristiá, da que se espera que os rudimentos sexan desde 1528 requisito previo para poder contraer matrimonio, instante a partir do cal a reconvención ós fieis pola súa falta de asistencia ós oficios divinos adoptará a forma dunha sanción que vai máis alá do individual e do meramente espiritual[18]. No extremo norte do territorio, no bispado mindoniense, xa en 1534 se condena o uso e abuso da blasfemia entre o campesiñado ou, e sen ir máis lonxe, danse os primeiros pasos para tratar de adecuar a súa concepción do tempo a un calendario eclesiástico[19], con todo o que isto implica. Son estas medidas puntuais, pero non por iso carentes dunha enorme transcendencia, as que nos remiten de maneira inmediata a un sólido entramado de normas morais de inspiración cristiá que se espera incidan tanto no comportamento individual como no social. Unhas normas que tratan de ir configurando, modelando e encauzando a personalidade de todas e cada unha das distintas manifestacións que compoñen a cultura popular no seu conxunto, así como a dos que participan en ou delas. É por esta razón polo que estas iniciativas pretridentinas se completan nos anos que seguen con medidas de natureza e intencións que van moito máis alá do individuo, caso da separación de sexos nas igrexas durante a celebración das misas (Tui 1528, 1627, 1665; Mondoñedo 1534, 1576, 1675; Ourense 1447, 1496, 1543, 1662), da prohibición de celebrar comidas, cantos e bailes profanos no interior dos templos (un exemplo en Mondoñedo en 1541, 1576, 1675; ou en Ourense 1447, 1496, 1543, 1662) ou da persecución emprendida contra adiviños, agoreiros e botadores de cartas (un exemplo en Tui en 1528, 1627, 1665; ou Ourense en 1543). A traducción sociocultural destas disposicións significa, por un lado, un verdadeiro intento por sacralizar o espacio, o que implica un recoñecemento formal por parte da Igrexa da existencia de espacios con funcións diferentes, unha sacra e outra profana, que se espera sexan asumidas pola comunidade de crentes, así coma o feito de que en última instancia deben estar sometidos a un ríxido control eclesiástico e, por outro, vemos como se procede ó combate e eliminación de prácticas relixiosas populares que posúen claros resaibos paganizantes[20].

A efectividade destas medidas podemos exemplificala gracias ó ocorrido nos territorios do Arcebispado de Santiago de Compostela con anterioridade e posteridade a 1650. Unha rápida consulta ás *Visitas Pastorais* efectuadas polas autoridades ós distintos arciprestádegos da sé

18. García y García, A. *Sinodicon Hispanum I. Galicia.* Madrid, 1981, pp. 341, 394 e 396.
19. *Ibidem*, p. 48.
20. Do que xa no seu día falou maís extensamente J. Contreras, *El Santo Oficio de la Inquisición en Galicia.* Madrid, 1982, pp. 205 e ss.

permite comprobar a súa orientación nunha dobre dirección xa desde os inicios do século XVII. En primeiro lugar cara á adopción de fórmulas que promovan a definitiva clericalización dos eclesiásticos, sendo neste sentido especialmente significativas e expeditivas as levadas a cabo durante a primeira metade do século. En segundo lugar cara á represión dos amancebados, concubinarios, blasfemos, incontinentes, mulleres que "viven de sobre si"..., é dicir, cara á adopción de medidas encamiñadas á moralización, á adecuación e reducción dos costumes campesiños a ese patrón de conducta de inspiración cristiá. Neste terreo concreto a actuación das autoridades demostran posuír unha efectividade realmente notable, xa que despois de 1650-1660 resulta practicamente imposible atopar neste tipo de fontes, ou noutras de natureza semellante, un mostrario de comportamentos que se refira dunha maneira tan rica coma sitemática a un tempo á transgresión da forma cristiá de ver, de entender e de vivir o mundo[21]. Algo semellante pode verse reflectido tamén nos *Libros de Visita* que pertencen ás distintas parroquias da diócese de Tui. En conxunto, o número destas visitas experimenta un notable descenso entre os séculos XVII e XVIII, tal e como se observa en San Ciprián de Mouriscados (século XVII: 35, século XVIII: 13), Barcia de Mera (XVII: 37, XVIII: 10), Morgadáns (XVII: 18, XVIII: 4), Dornelas (XVII: 31, XVIII: 8), Budiño (XVII: 18, XVIII: 7), ou Guillarei (XVII: 28, XVIII: 3), por citar só algúns dos casos máis relevantes. Por outro lado, en case todas as freguesías se aprecia con nitidez que a vixilancia das autoridades sobre as cuestións de moral e costumes tempérase notablemente a partir dos anos centrais do XVII, tal e como viamos sucedía tamén en Santiago de Compostela[22]. Por último, as actuacións que neste sentido encargan os prelados mindonienses ou ourensáns non fan senón ratificar esta impresión. Ó respecto, neste último bispado é evidente que das intensas visitas realizadas en 1654 e 1669 en tempos do bispo don Francisco Rodríguez Castañón, cunha duración superior ós dous ou tres meses, no curso dos cales se percorrían máis de cen freguesías, pásase ás levadas a cabo durante a prelatura de don Pedro Quevedo y Quintano, quen entre 1774 e 1785 a penas chegou a se deter en máis de sesenta e preocuparse por algo máis que non fose o estado das igrexas e o cobro de rendas e dezmos[23].

21. Vid. ó respecto no Arquivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela os detallados informes dos Visitadores Xerais da arquidiócese contidos nos cartafoles 1264, 1264 A, 1265, 1266 e 1270.

22. Vid. no Arquivo Histórico Diocesano de Tui os libros parroquiais correspondentes á freguesías mencionadas no texto.

23. Vid. no Arquivo Histórico Diocesano de Ourense, serie Visitas Pastorais, Cartafol 1.14.1 e Cartafol 1.14.0, mentres que no Arquivo Histórico Catedralicio de Mondoñedo, Serie Visitas Pastorais, Cartafol 41/4 a 41/11, que se desenvolven neste caso dunha maneira semellante en estructura interna, duración, parroquias visitadas, etc. ás realizadas polas autoridades ourensás durante o período analizado.

Á luz destes datos pódese dicir sen temor que arredor de 1650-1660 péchase para a Galicia occidental, cantábrica e ourensá, unha primeira gran ofensiva moralizadora contra as distintas manifestacións que conforman a cultura popular; unha ofensiva que, como ben se puido apreciar, xa se iniciara con anterioridade a Trento, se ben con posterioridade á celebración do Concilio será máis continua, estructurada e sistemática. Este feito non constitúe de seu ningunha novidade, xa que o ritmo temporal adiviñado para este vasto conxunto territorial é semellante ó seguido polas autoridades eclesiásticas doutras zonas de Europa occidental[24]. Isto non quere dicir que logo de 1660 a presión exercida erradique dun xeito definitivo as fórmulas de sociabilidade campesiña ligadas ó popular (fiadas, muiñadas, velorios, pitanzas de confraría...), senón máis ben que a partir desta data neste ámbito xeográfico a súa celebración non inquietará as autoridades, tal e como se pode deducir da benignidade das penas impostas ós que participasen nunha delas[25]. En consecuencia, será entre 1650-1660 e nunha data que se sitúa alén de 1800 cando se desenvolva a segunda fase da ofensiva contra o popular. Neste sentido, a recorrencia dalgunhas das súas manifestacións durante o XVIII, ata o punto de orixinar amargas queixas por parte dos párrocos, non nos debe conducir a dubidar desta cronoloxía, tal e como fai R. Chartier, quen, por diferentes motivos e ó referirse ó caso francés, prefire situar o gonzo entre 1850-1860 e 1914, respectivamente, o que no noso caso e á luz das evidencias disponibles non deixaría de ser esaxerado[26]. Así, a xeral tranquilidade da que fan gala as autoridades eclesiásticas galegas logo de 1660 é outro elemento máis a considerar, sobre todo cando a partir deste momento a Igrexa conseguiu controlar definitivamente os mecanismos que lle permiten proceder á restauración moral ou social da orde transgredida, podendo desta maneira unha e outra vez encauzar o campesiñado no seo do discurso predicado.

Para a Galicia interior lamentablemente carecemos de fontes tan precisas. Aínda que temos probada a celebración de distintos Sínodos eclesiásticos ó longo do XVII (1618, 1630, 1669), que nos permiten achegáramos ás características básicas do modelo de conducta que se pretende implantar, non posuímos en cambio a información complementaria que para a mesma época nos proporcionarían as visitas parroquiais. Neste sentido, a visita efectuada en tempos de don Lucas Busto,

24. Burke, P. *Op. cit.* 1987, pp. 295 e ss.

25. Por exemplo, o crego de San Martiño de Moraña reclama ó bispo en 1757 que "... sabiendo que algún hombre, o muger casados o solteros contrabienen a lo que va mandado por primera vez [asistir a unha fiada] los multen a cada uno de ellos en dos quartillos de aceite para la Lámpara de Santísimo Sacramento, y si con todo fuesen contumaces darán cuenta a su Exza... para castigarlos con el rigor que merecen...", Arquivo Histórico Diocesano de Santiago, Cartafol 1269, ano 1757.

26. Chartier, R. *Op. cit.* 1987, pp. 17 e ss.

entre 1703-1705 resúltanos de pouca axuda, o mesmo que a de 1735 ou a *Razón Universal* do bispado confeccionada en 1755 a instancias do Marqués de la Ensenada, ó centrárense todas elas máis nos aspectos materiais da diócese (dereito de presentación, valor do curato, cobro de dezmos...) que en destacar as súas peculiaridades espirituais. As tres resumen un esforzo administrativo, unha preocupación que ten a súa orixe no descontrol existente na cúpula episcopal lucense durante o transcurso do XVII. Este feito, xunto á profunda reforma que coñecerá esta igrexa durante o XVIII en materia de moral e costumes, e ó remate da cal o éxito alcanzado tan só pode ser calificado de parcial[27], é un claro expoñente de que a atención prestada á reforma do popular vai ser realizada aquí con múltiples dificultades e escasas posibilidades. Boa proba disto témola en que as autoridades eclesiásticas non serán capaces de erradicar definitivamente de entre o seu clero ata máis alá de 1830 certas pautas de conducta e situacións de natureza inequivocamente campesiña nas que se ve envolvido (malos tratos, pelexas, insultos, enfrontamentos en tabernas, traballos en oficios pouco dignos, amancebamentos ou calquera outra sorte de tratos ilícitos); non en van un de cada dous expedientes xudiciais abertos polo provisor eclesiástico entre 1680 e 1830 están referidos a algunhas das devanditas situacións. Este comportamento explícase en boa medida pola procedencia netamente rural dos sacerdotes, que se mantén sen a penas variación ó longo do Antigo Réxime en nove de cada dez ocasións, de aí a súa familiaridade co universo cultural campesiño, así como as dificultades que expresa para manter as necesarias distancias que esixe a súa condición con respecto a el[28].

Destes indicadores despréndese que a cronoloxía que marca o ritmo da ofensiva contra a cultura popular no resto de Galicia non é operativa aquí, polo que de termos que adiantar algunha, e sempre no estado actual dos nosos coñecementos, falariamos dunha primeira gran fase que iría desde Trento, ou quizais desde antes, ata 1750 aproximadamente. Un período no que destacan os fallidos intentos da Igrexa por moralizar e clericalizar os seus membros, o que se traduce socialmente na falta de atención prestada ó popular, explicándonos a intensidade e a pervivencia das distintas manifestacións que o compoñen tanto a nivel individual como colectivo[29], sobre todo á vista da irrelevante actuación do clero como intermediario ó comportarse desde todos os puntos de

27. Dubert, I. *Op. cit.* 1993.

28. *Ibidem.*

29. Un claro exemplo disto témolo nos comportamentos matrimoniais de natureza consanguínea, vid. Dubert, I. "Estudio histórico del parentesco a través de las dispensas de matrimonio y de los archivos parroquiales", J. C. Bermejo, coordinador, *Parentesco, familia y matrimonio en la historia de Galicia.* Santiago de Compostela, 1989, pp. 166-192.

vista como se dun campesiño máis se tratase. Só logo de 1750 se abre unha nova etapa nesta ofensiva, unha vez que tiveron lugar certos cambios na actitude da xerarquía fronte á conducta que expresan os eclesiásticos, a cal, malia todo, seguirá sendo desordenada e violenta en materia de moral e costumes ata máis alá de 1800, salientando novamente o peso que exercen sobre eles os valores que animan o seu universo cultural de procedencia. De aí que a periodización resultante nos afaste neste caso non só do que sucede no resto de Galicia senón tamén do que acontece noutras zonas de Europa occidental.

3. ALGÚNS INSTRUMENTOS E VÍAS DE ACULTURACIÓN

Definidas as fases nas que se inscribían os intentos de *reforma da cultura popular* por parte dun dos principais poderes operativos do Antigo Réxime, sería interesante deterse a analizar brevemente e de manera xenérica, por non dispoñer de espacio para máis, cales son os principais mecanismos ou instrumentos dos que se serve para canalizar os valores culturais, hábitos sociais e comportamentos cotiáns do campesiñado no seo dun discurso de inspiración cristiá. Unha angueira que, como todas aquelas que afronta a Igrexa, responde a unha estratexia deseñada a longo prazo e á que a poboación rural oporá tanto resistencias como rendicións condicionais, que en ambos casos rexeitan a idea dunha recepción pasiva dos modelos alternativos propostos ás clases subalternas[30].

O desenvolvemento dunha auténtica *pedagoxía de masas* pola Igrexa galega adoptará no tempo caracteres específicos e ben definidos, sobre todo se temos en conta que nos movemos nun ámbito carente de tradición escrita, de cultura oral, con ausencia do libro e uns niveis de alfabetización moi baixos. Estes feitos van condicionar a orientación e o sentido das actuacións eclesiáticas cara á posta en práctica, non só de certas facetas que caracterizan a devandita pedagoxía, senón tamén dos obxectivos que pretende cubrir en cada momento, é dicir, con anterioridade ou posteridade a 1650 (1750 no interior). Para comprender as variacións que coñecen as estratexias adoptadas debemos ter presente que antes de 1650, en concreto durante o primeiro tercio do XVII, a porcentaxe de *poboación masculina adulta* que posúe un certo dominio da escritura a penas chega en toda a Galicia rural ó 8%, mentres que na Galicia urbana esta cifra ascende ata un 20-28%. En calquera caso, e a pesar de que estas porcentaxes han variar substancialmente conforme nos refiramos a unha ou a outra parte do territorio (interior/costa), ó seu nivel de poboación, ó seu grao de

30. Burke, P. *Op. cit.* 1978, pp. 295 e ss.

riqueza, á distinta consideración urbana dos enclaves, ó sexo ou á condición social das persoas, todos os indicadores refrendan a evidencia de que nos atopamos ante unha poboación analfabeta[31]. Ante unha realidade destas características o camiño seguido pola Igrexa para levar adiante o seu programa de reforma da cultura popular vai apoiarse en primeiro lugar nas posibilidades que lle ofrece a imaxe e en segundo na palabra, e durante o seu desenvolvemento farase patente esa interacción, aculturante e aculturadora a un tempo, entre o relixioso e o popular.

A representación iconográfica dos templos ata 1650-1660 advírtenos que os novos valores propostos tras a reforma tridentina plásmanse en temas e figuras tradicionais, dunha concepción exemplarizante que esconde tras súa un auténtico proxecto de vida en todos os aspectos. Neste sentido, R. López puido dicir xa no seu día que o popular fai seus os contidos oficiais e o oficial fai seus os contidos populares[32]. A favor desta simbiose, afirma o devandito autor, xogará tanto a xa mencionada procedencia sociolóxica do clero como o carácter artesán do artista imaxineiro. Esta acción propagandística de efectos inmediatos compleméntase coas predicacións populares, as cales, sen embargo, non están pensadas a estas alturas do Antigo Réxime como algo estructurado e sistemático[33]. Isto non nos debe conducir a infravalorar os efectos da palabra na difusión dunha determinada mensaxe, xa que de maneira paralela á transmisión oral e visual se procede noutros terreos, por exemplo e como xa sabemos, ó tratar de sacralizar o espacio, someter o concepto de tempo natural do campesiñado a unha óptica cristiá ou ó procurar difundir determinados valores morais a título individual como un medio que sirva para contrarrestar o impacto dunha ética tradicional, espontánea, desordenada, e co obxectivo final de facerse co control dos corpos, e o que de aquí se deriva, é dicir, das fórmulas de sociabilidade campesiña. De todo isto temos constancia nas disposicións sinodais ou nas actuacións represivas que seguen a cada visita das autoridades ás freguesías do bispado, que orientan unha acción que a longo prazo desexa a substitución duns valores de natureza campesiña por outros máis acordes ó espírito do cristianismo tridentino.

31. Gelabert González, J. E. "La cultura libresca de una ciudad provincial del Renacimiento: Santiago de Compostela", *La documentación notarial y la Historia.* Vol. II. Santiago de Compostela, 1985, pero de maneira especial o seu traballo, "Niveaux d'alphabétisation en Galicia, 1635-1900" en *De l'alphabétisation aux circuits du livre en Espagne, XVEe-XIXe siècle.* París, 1987.

32. López López, R. "Arte y sociedad: la religiosidad de Galicia durante el Antiguo Régimen a través de algunos elementos iconográficos", *Actas del VII Congreso Nacional de Historia del Arte.* Mérida, 1993, pp. 853 e ss.

33. Rivera Vázquez, E. *Galicia y los Jesuitas.* A Coruña, 1989, pp. 235 e ss.; Saavedra, P. *Op. cit.* 1992, pp. 177 e ss.

Con posteridade a 1650-1660 (1750 no interior) ábrese unha fase na que as estratexias de aculturación e de reforma do popular coñecerán pequenas pero significativas variacións no curso do proceso aberto desde os inicios do XVI. A isto contribúen tanto as conquistas da etapa anterior como as novas condicións históricas nas que se atopa inmersa a sociedade galega. Por exemplo, cara a 1700 aquela porcentaxe de poboación adulta masculina que amosaba un certo dominio da escritura, lembremos un 8%, triplícase, e mesmo irá *in crescendo* a medida que avanza o século, aínda que non será ata unha vez sobrepasada a metade do século XIX que non se articule unha rede de escolaridade primaria máis ou menos estable que permita asegurar os logros conseguidos neste terreo, os cales se resumen nese case 60% de adultos varóns que din saber ler e escribir logo de 1860[34]. Ata ese momento os niveis de alfabetización, sempre controlados a través do dominio da escritura, xiran en torno ó 40-45%, coas consabidas variacións que introduce o sexo, a situación xeográfica ou social, poñamos por caso. Non obstante, malia as melloras operadas neste terreo o libro segue a ser un obxecto estraño ó campesiñado, o analfabetismo afectando a amplas capas do mesmo, en especial a nenos e mulleres, e a base da transmisión da cultura popular esencialmente oral, sobre todo á vista da irrelevancia do ensino primario e secundario, do escaso impacto social da imprenta ou da mesma Universidade[35]. De aí que a Igrexa, sen abandonar como fórmula pedagóxica o recurso ás representacións e programas iconográficos presentes nas igrexas, relativízao un tanto en favor da palabra. Isto non significa que en ningún momento pretenda deixar de cubrir os mesmo obxectivos que na etapa precedente, por exemplo no referido ó control do tempo ou das fórmulas de sociabilidade colectiva, xa que a preocupación por estes temas queda manifesta na recorrencia coa que aparecen nas sinodais e nos informes correspondentes ás visitas. O que agora sucede fronte á fase anterior é que se incide máis na palabra; non en van será a partir da segunda metade do XVII, e en concreto dos primeiros anos do XVIII, cando dunha maneira continua e estructurada no espacio e no tempo se proceda á realización de *predicacións colectivas* e de *misións populares* nas que se involucran

34. Vid. ó respecto Gelabert, J. E. *Ops. cits.* 1985 e 1987; Sanz, M. "Alfabetización y escolarización en Galicia a finales del Antiguo Régimen" en *Obradoiro de Historia Moderna.* Santiago de Compostela, 1992, pp. 219 e ss.; Rey Castelao, O. "La Iglesia en el contexto de la sociedad gallega del Antiguo Régimen" en VV. AA. *O feito relixioso na Historia de Galicia.* Santiago de Compostela, 1993, pp. 71-96, e da mesma autora "Cultura y mentalidad en la Galicia del Antiguo Régimen: balance y perspectivas de dos décadas de investigación", J. Beramendi, coordinador, *Galicia e a Historiografía.* Santiago de Compostela, 1993, pp. 123-145.

35. Rey Castelao, O. *Op. cit.* 1993, pp. 137 e ss. Máis xenérico o traballo de L. Domergue, "Les livres importés en Galicia au XVIIIe siècle", *De l'alphabétisation aux circuits du livre en Espagne, XVIe.-XIXe. siècle.* París, 1987.

as distintas ordes relixiosas. Abondaría con lembrar a este respecto o exemplo que nos proporciona a reorganización do convento franciscano de Herbón acometida en 1695, que culmina en menos dunha década coa apertura no mesmo dun auténtico Seminario de Misións, ou, e seguindo dentro da mesma orde franciscana, que será nos anos centrais do XVIII cando se articulen no seu seo os primeiros Colexios de Propaganda da Fe, dos que sairán equipos de predicadores e catequistas cuns obxectivos moi concretos e ben definidos cara ás distintas partes de Galicia[36]. Estes equipos procederán a difundir dunha maneira racional e metódica as bases doutrinais e morais dun determinado patrón de conducta, xa que a realización dunha misión establece que durante varios días hanse celebrar Predicacións, Catequizacións, Confesións e Comuñóns Xerais, que rematan cun gran Auto de Ánimas. Da súa efectividade dá conta a esterilidade de fontes como as xa mencionadas visitas, máis preocupadas a estas alturas do século polo igresario das parroquias, ou a case nula actividade dos tribunais eclesiásticos á hora de reprimir as transgresións da orde predicada. Neste contexto resulta normal a aparición ó longo do XVIII dunha literatura eclesiástica que vén reforzar o desenvolvemento desta estratexia, caso por exemplo do *Interrogatorio y modo breve para examinar (confesar) a un rústico*, obra do Licenciado don Domingo Manero, capelán do Hospital Real de Santiago de Compostela nos últimos anos do XVII, ou dos numerosos catecismos, breviarios ou sermonarios ó uso na centuria seguinte.

O empeño eclesial ó longo do Antigo Réxime conseguirá impregnar en maior ou menor medida certos caracteres que configuran a cultura popular de elementos de natureza relixiosa, os cales estarán presentes nalgunhas das súas manifestacións colectivas, de tal xeito que só será a desconfianza moral coa que son contempladas a que dea orixe ás queixas dos párrocos durante o XVIII. A esta situación chégase gracias a que os mecanismos empregados na ofensiva desencadeada contra o popular, caso da mencionada sacralización do espacio, que se inicia como sabemos con anterioridade a 1650, demostran ser as fórmulas adecuadas para modelar, sempre a longo prazo, a conciencia moral e social do campesiñado. Conforme isto, unha vez asimilados os postulados derivados da súa particular pedagoxía (a existencia dun espacio sacro e outro profano nos que hai que se comportar sempre de maneira diferente), espérase que estes repercutan en todos os planos da vida cotiá. De aí que ata ben entrado o século XVIII se insiste en lembrar unha e outra vez que a separación de sexos no interior das igrexas sexa efectiva ou que a prohibición de comidas, bailes ou outros

36. Blanco, R. M. *El convento franciscano de Herbón.* Lugo, 1925, pp. 53 e ss.

festexos no seu interior teña lugar acudindo a criterios de tipo relixioso e funcional a un tempo[37]. Delimitado daquela o campo do sagrado, o interese diríxese a continuación cara ó espacio público, cara ó espacio lúdico e festivo que existe en romerías, feiras, fiadas ou velorios, mediante unha acción continua, paciente, que combina o preventivo co expeditivo. En definitiva, o desenvolvemento desta estratexia secular caracterízase por ir do sinxelo ó complexo, do sacro ó profano, do individual ó colectivo..., co obxectivo final de abranguer e de estar presente en máis e máis manifestacións da vida social da comunidade. Con isto preténdese en última instancia garantir a asimilación dos preceptos cristiáns básicos polas súas sucesivas xeracións, ata que cheguen a vivilos como algo natural, é dicir, ata que contribúan a partir dun momento dado á creación e á consolidación dunha determinada concepción do mundo ó lado das tradicións específicas da cultura popular. Sen embargo, o desexo eclesiástico de se facer co definitivo control da sociabilidade campesiña nunca se fará realidade dunha maneira plena. Unha proba témola por exemplo no referido ó control do tempo, xa que, en Galicia como noutras partes de Europa, a pesar de proceder á superposición dun calendario relixioso sobre un ritmo temporal natural, que coincide cos cambios estacionais que marcan e definen en cada momento a laboura agrícola, os seus destinatarios nunca chegarán a axustar definitivamente o seu *tempo* vital, familiar, social ou económico, ó devandito calendario[38].

4. AS RESISTENCIAS DA CULTURA POPULAR

A ofensiva eclesial contra a cultura popular ten pois un éxito relativo e na súa batalla plurisecular cobre unha parte significativa dos seus obxectivos. Ademais, como acabamos de comprobar o espírito relixioso non consegue invadir todas e cada unha das súas distintas manifestacións, tal e como o demostraron tamén as diferentes situacións das que demos conta en anteriores traballos[39]. Os seus resultados falan da pervivencia dun espírito lúdico á marxe dos desexos de aculturación, dun espírito máis social, máis festivo, campesiño en definitiva, que se revela cunha grande espontaneidade nas tabernas, (onde ten lugar a perda de control das mentes e mais dos corpos ó amparo do viño, do xogo, do

37. Vid. por exemplo as mencións ó respecto recollidas nas notas 18 e 19.

38. Lebrun, F. "Le calendrier agroliturgique dans la société traditionnelle de la France de l'Ouest (XVIIe-XIXe siècles)", *Sociétés, villageois et rapports villes-campagnes au Québec et dans la France de l'Ouest, XVIIe-XIXe siècles.* Rennes, 1987, pp. 35 e ss.; Muchembled, R. *Op. cit.*, pp. 88 e ss.; Saavedra, P. *Op. cit.*, 1992, pp. 215 e ss.

39. Dubert, I. e Fernández Cortizo, C. J. *Op. cit.*, 1994.

canto, da chanza ou do enfrontamento), nas fiadas, nas muiñadas ou nos velorios de defuntos (onde se expresa a solidariedade interna da comunidade e mais a confusión entre os sexos, caso das primeiras, ou onde aflora a falta de compostura ante a morte, a irreverencia ante o corpo do finado ou a trivialización do ritual, caso dos segundos). Todo o que acontece nestas xuntanzas sitúase á marxe da orde predicada, ademais de se substraer á mirada atenta e vixilante das autoridades. As reiteradas queixas dos párrocos refírennos á existencia dunha conciencia campesiña que se resiste ó seu proxecto aculturante, na medida na que trata de manter un espacio operativo fóra desa orde cristiá, onde non se impoña a separación física entre os sexos, onde se ría, se cante, se baile ou se berre sen orde nin concerto aparentes. Coincidimos, en consecuencia, con R. Chartier cando afirma que será no festivo onde se aprecie de maneira clara a loita entre dúas dinámicas culturais, a final da cal queda en evidencia a resistencia dunha delas a perder definitivamente unha parte significativa do seu universo[40]. Sen embargo, non por iso debemos abrir unha porta á idea de autonomía plena da cultura popular a pesar de que posúa a súa propia racionalidade, a súa propia lóxica, regras e normas. E por se houbese lugar a dúbidas, vexamos simplemente tres probas neste sentido.

A primeira é a súa celebración ás agachadas, en lugares afastados, pouco accesibles, sempre de noite e sen o coñecemento do clero. Existe, pois, unha vontade real de fuxir dos condicionamentos que impón á vida cotiá o costume, a tradición ou a cultura dominante. Nestas condicións non estrañará que a súa fiscalización estivese en mans da Igrexa, de aí que o que alí acontece sexa mal coñecido, presentado sempre en termos negativos, pero en último termo inevitable á vista da súa permanencia secular. En calquera caso, nada nos debe conducir a pensar que fiadas, muiñadas ou velorios, funcionan como unha mera válvula de escape a unha represión institucionalizada. Soster esta idea non significaría máis que retrotraer ó pasado unha imaxe que se nos antolla demasiado actual como para ser certa nunha sociedade rural de Antigo Réxime, e como tal analfabeta e de cultura oral. O que en realidade sucede é que a vida cotiá en sentido amplo, que trata de ser regulada sobre a base dunha tradición de inspiración cristiá, e a transgresión que supoñen estas xuntanzas, son dous mundos reais en eterna pugna, pero non obstante condenados a coexistiren ante a dificultade de que un deles se impoña ó outro de maneira definitiva. Dous mundos nos que as súas racionalidades se interpenetran e complementan de tal xeito que admiten a participación dos individuos que compoñen a comunidade campesiña sen que se produzan escisións de ningún tipo.

40. Chartier, R. *Op. cit.*, 1987, pp. 27 e ss.

A segunda proba contra esa falta real de autonomía do popular é que pese a que a celebración secular de fiadas discorra conforme a unha lóxica propia, a que escapa ó control eclesiástico ou a que atenta contra as bases do discurso cristián, esta non se debe ler única e exclusivamente en clave cultural. A tradicional interpretación que delas se fai como unha manifestación lúdica dunha cultura que se resiste a se dobregar a un proxecto aculturador de inspiración cristiá sen máis, debe ser convenientemente matizada. Así, aínda que se viñesen celebrando ó longo do Antigo Réxime e aínda que fosen combatidas desde sempre pola Igrexa, a razón da súa supervivencia non se limita á pretendida fortaleza do popular ou ó triunfo parcial das actuacións emprendidas polas autoridades. Neste sentido, se ben é certo que habería que ter presente a situación interna das distintas igrexas galegas en cada momento, non o é menos que un feito económico aparentemente estraño ó mundo campesiño, como é a aparición das primeiras formas de traballo doméstico vinculadas á industria do liño, e ó téxtil en xeral, no mundo rural de Galicia occidental e cantábrica unha vez sobrepasadas as décadas centrais do XVIII, orixinará a revitalización e intensificación das fiadas[41]. De aí o lóxico sobresalto da Igrexa, que ante o seu pulo non dubida en pedir auxilio ás autoridades laicas, ofrecido por elas baixo a forma de autos lexislativos que as prohiben por Real Acordo de 1745, 1747, 1788 e 1826, ou a potestade outorgada ós mordomos pedáneos para que procedan a rexistrar muíños ou outros lugares sospeitosos[42], o que sen embargo non impedirá que continúen tendo lugar. Así, por exemplo, na diócese de Tui son numerosas as freguesías que a finais do século XVIII conservan nos seus libros parroquiais lamentacións dos párrocos ante a evidencia de que estas xuntanzas se celebran de noite e a deshora[43]. Aínda que, todo hai que dicilo, a estas alturas do século a bondade das penas impostas ós que participan nelas indícanos que a Igrexa fíxose xa co control dos mecanismos necesarios para proceder á reparación de calquera transgresión da orde moral, social ou espiritual, por parte dos seus fieis.

O último argumento que cabería mencionar contra a tentación de considerar a cultura popular, non xa como un sistema pechado, coherente e autónomo, que satisface as necesidades dun amplo sector da poboación, témolo na aparición das feiras como fórmulas alternativas ós tradicionais ámbitos de sociabilidade campesiña[44]. O interese da

41. Saavedra, P. *Op. cit.*, 1992, pp. 217 e ss.

42. Pérez Constanti, N. *Notas viejas galicianas.* Santiago de Compostela (reed.), 1993, pp. 85 e ss.

43. Por citar algúns exemplos vid. ó respecto as queixas contidas nos libros que recolle a visita realizada á parroquia de Moreiras polas autoridades o 27 de xaneiro de 1694, p. 199; á de Sabaxáns o 24 de agosto de 1732, p. 98, ou á de Cequeliños o 26 de setembro de 1780, p. 78, Arquivo Histórico Diocesano de Tui, Serie Visitas.

44. Saavedra, P. *A Facenda Real na Galicia do Antigo Réxime.* Santiago de Compostela, 1993, pp. 152 e ss.

Igrexa por evitar que a súa celebración coincida con festivos ou domingos é completamente lóxico logo de todo o que levamos dito. Trátase de seguir detentando o control do tempo, de poder adxectivar os momentos sacros e profanos da vida social ou de procurar que os que se ven envoltos neles non perdan o control do seu corpo. A realidade é que as dificultades que ten para proceder á súa domesticación reduce a súa presentación nas fontes manexadas a un "... theatro de perjuros, donde ay blasfemias, trampas y otros innumerables pecados..." Isto non quere dicir que nos atopemos ante a clásica manifestación do popular que se resiste ó correspondente proceso aculturador. Argumentar nesta dirección sería unha burda simplificación, sobre todo desde que P. Saavedra demostrou que a consolidación e o aumento no número de feiras se produce ó longo do século XVIII debido ás insuficiencias orixinadas no seo da pequena explotación, é dicir, debido ó retroceso do autoconsumo campesiño. Trátase polo tanto dunha razón de carácter económico que a partir dun momento concreto da historia de Galicia explica o xurdir da feira como un ámbito alternativo, como un lugar privilexiado para a re-creación da tradicional sociabilidade campesiña. De aí que na feira se expresen a un tempo tanto os elementos da cultura popular tradicional como os cambios que coñecerá no curso de poucos anos, ante o pulo e o arraigamento no medio rural de novos hábitos sociais[45].

O obxectivo final desta exposición é o de procurar poñer de manifesto que as lecturas do problema realizadas en termos de cultura dominante - cultura dominada carecen de sentido, da mesma maneira que aquelas que insisten inxenua e reiteradamente en afirmar a súa radical autonomía. Os datos manexados afástannos deste tipo de reduccionismos, ó tempo que aconsellan matizar a tradicional concepción de resistencia campesiña que, tanto no plano sociocultural coma no teórico, aparece estreitamente ligada a estas interpretacións. De todo isto dá fe a acción sistemática contra a cultura popular por parte das autoridades eclesiásticas en Galicia, que se revela dunha gran complexidade, ata o punto de que non pode ser avaliada correcta e coherentemente sen ter presente que, por exemplo e sen ir máis lonxe, o clero, que actuará como intermediario, será o verdadeiro encargado de levar adiante a ofensiva contra o popular, e a súa intensidade, sentido e dirección está en estreita relación con aspectos tales como a súa formación ou o seu grao de participación nos valores que configuran o universo campesiño. Uns aspectos que á súa vez non se explican sen facer mención ó estado moral, material, humano e institucional da igrexa galega ó longo do Antigo Réxime ou ós seus desexos e posibilidades reais de

45. *Ibidem.*

afrontar a clericalización dos seus integrantes, ós que, por outra parte, esixe en todo momento a súa participación activa nunha misión terreal cun obxectivo espiritual, pero paradoxalmente tamén con claras implicacións a nivel social, económico ou cultural na historia de Galicia.

I. D.

A traducción da poesía en lingua inglesa ó galego. Algunhas consideracións

María Jesús Lorenzo Modia
Purificación Pérez Janeiro

O labor da traducción da poesía en lingua inglesa ó galego tense realizado, en xeral, de maneira fragmentaria e asistemática. A nosa intención é darmos a coñecer e valorarmos a tarefa de traducción efectuada ata o momento presente, así coma dar noticia da elaboración —que estamos a realizar— dun catálogo que recolla esta producción poética en versión galega.

A publicación destes poemas comeza, ata onde temos noticia, no século XX cos "boletíns" *A Nosa Terra* e *Nós*. Neles tradúcense poetas tan diversos coma Walt Whitman, William Butler Yeats, George Russell, Charles Wolfe, Rudyard Kipling, e mesmo un poema de Terence Mac Swiney, alcalde de Cork (Eire) en 1920[1]. O volume de poemas traducidos é escaso.

Pola simple enumeración de poetas que foron obxecto de traduccións percíbese un asistematismo na elección de autores, e, en calquera caso, as razóns que impulsan esta tarefa non son de índole unicamente literaria.

Como sabemos, e como posiblemente ocorreu noutras comunidades, a xeración Nós pasa á historia como un grupo de grandes escritores cos intereses centrados na divulgación de novas correntes e tendencias artísticas, a fin de ampliar marcas e horizontes culturais así como buscar lazos intelectuais directamente conectados coas fontes, e tratar de atopar unha xustificación etnográfica e cultural dos seus propios ideais. Todo isto encamiñado a potenciar a identidade nacional

1. Cfr., respectivamente, *A Nosa Terra* 109, 1 xaneiro 1920; *Nós* I, 30 decembro 1920, p. 16; *ibid. II*, 15 marzo 1926, pp. 7-8; *A Nosa Terra* 42, 10 xaneiro 1918, pp. 1-2; *ibid.* 135, 28 febreiro 1921, p. 5; e *ibid.* 130-31, 5 outubro 1920, p. 7.

galega, a través da europeización, e a entroncar coas outras zonas europeas nas que o substrato cultural celta era importante. Outro dos fins era, así mesmo, facer da lingua galega unha lingua moderna e de cultura na que se expresaran novas formas e ideas[2].

No tocante ós traductores dos anos vinte, constátase que boa parte deles publicaron de maneira anónima, e polo xeral, non eran expertos en traducción senón intelectuais cun afán divulgador[3].

Con posterioridade prodúcese un período de silencio neste campo ata a aparición en 1949, na Editorial Alborada de Bos Aires, do libro de Plácido R. Castro, Luís Tobío Fernández e F. M. Delgado Gurriarán, *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego (sic)*.

Esta obra marca un fito debido a varios factores: é o primeiro libro de poesía traducido ó galego, e practicamente o único; aparece por primeira vez un texto bilingüe; a calidade das traduccións é sobresaliente; e atopamos, comparativamente, unha ampla selección de poetas e poemas. Todo isto reflecte o labor duns excelentes antólogos e traductores, por escolleren composicións representativas de diferentes autores e correntes artísticas.

No mesmo ano comezan a aparecer reproduccións e traduccións inéditas de poesía nun periódico de Santiago de Compostela, *La Noche*. Nesta ocasión ponse de manifesto que os diarios non son a maneira máis adecuada de divulgación de traduccións pola súa falta de rigor, debido primordialmente á premura do tempo de preparación, que trae como consecuencia numerosos erros e erratas[4]. As pautas de traducción evolucionaron parcialmente no que se refire á selección de autores, que se fai por motivos preferentemente estéticos, pero a calidade das traduccións é diversa.

Nesta época aparecen tamén traduccións en *Galicia*, a revista do Centro galego de Bos Aires, algunhas delas reproduccións con variantes das que Plácido R. Castro publicara no seu recente libro[5].

2. Cfr. L. Tobío Fernández, "Na historia do rexurdir da literatura galega", *Nós*, 11, 145, *Cincuentenario de Nós. Boletín mensual da cultura galega (1920-1970). Homenaxe a Fernández Oxea*, "O índice de *Nós*", *ibid.*, p. 49.

3. Cfr. E. Correa Calderón, "Os raros i'os novos. Páxinas extranxeiras", A *Nosa Terra* 76, 25 decembro 1918, p. 5. En Bos Aires publícase tamén anonimamente unha traducción do poema de Walt Whitman "Un carballo na Luisiana", *Acción Gallega*, 3 (1-9-1920) que xa aparecera con anterioridade no mesmo ano. O traductor coñecía a versión de *A Nosa Terra* e non obstante traballou tamén sobre o orixinal en inglés, ofrecendo variantes.

4. Cfr. E. Montes, "Walt Whitman "Un carballo na Luisitania" (*sic*)", *La noche*, 26 novembro 1949; E. Montes, "Un carballo na Luisiana", *A Nosa Terra*, 109, 1 xaneiro 1920, pp. 2-3; e Walt Whitman, *Leaves of Grass. Facsimile Edition of the 1860 Text*, Introd. Roy Harvey Pearce. Cornell University Press, Ithaca & London (1961), 1984, pp. 364-5.

5. Cfr. P. R. Castro, "Christina Rosetti" (sic), *Galicia*, 442, decembro 1949, p. 5. Trátase dunha colaboración para o programa galego da B.B.C. de Londres, emitida —segundo se nos di— no mes de xullo de 1949.

En 1952 publícase en Santiago de Compostela, na Editorial Bibliófilos Gallegos, a traducción de Celestino Fernández de la Vega e Ramón Piñeiro dunha obra de Julius Pokorny, que aparece como *Cancioeiro da poesía céltiga.* Este traballo presenta varias particularidades: é unha obra que merecera un premio no segundo concurso de traducción fallado en 1951 pola editorial dos Bibliófilos Gallegos, igual que a publicada en Bos Aires con anterioridade, que fora premiada no certame literario organizado pola Federación de Sociedades Galegas da Arxentina en 1946; aparece en forma de libro, xunto co anteriormente mencionado de Castro, Tobío e Delgado, e son os dous únicos existentes; contén poesía orixinariamente escrita en lingua inglesa, traducida ó galego a través do alemán; e inclúe un poema que xa aparecera na obra anterior[6].

No ano 1952 en Vigo encontramos algunha traducción de Álvaro Cunqueiro na revista *Alba*[7], tamén en *La Noche* en 1961[8]. Estas primeiras traduccións apuntan xa a un posterior e prolífico labor neste campo de parte deste escritor galego, como veremos posteriormente.

En 1955 publícase *Versos de alleas terras e tempos idos* de Ramón Cabanillas[9], que inclúe as denominadas paráfrases inglesas. Non estamos, por tanto, ante traduccións propiamente ditas senón ante recreacións poéticas baseadas en textos "de alleas terras e tempos idos".

Neste primeiro período da historia da traducción de poesía en lingua inglesa ó galego, que vai desde os comezos do século ata os anos sesenta, advertimos unha presencia destacada de traductores que publican os seus traballos en forma de libros que, aínda que escasos e simultaneándose con versións illadas de poemas en publicacións periódicas, representan serios intentos de trasladar á lingua galega a traducción poética da cultura anglosaxona.

A partir dos anos sesenta as traduccións aparecen principalmente en xornais, por exemplo *Faro de Vigo* ou *El Correo Gallego,* e revistas como *Grial, Nós, Nordés, Dorna* ou *Anglo-American Studies.* A traducción non é sistemática nin segue unha orde determinada en canto á selección de autores. Pola contra depende do gusto e intencións do tra-

6. W. B. Yeats, "He wishes for the cloths of Heaven", que na obra publicada en Bos Aires aparece titulada "O poeta desexa os panos do ceo" (p. 41) e na traducción de Santiago titúlase "Ofrenda", p. 135.

7. "A casa dos sete pilares. U.S.A." de T. E. Lawrence, *Alba* 12, 1952; que corresponde ó poema "To S. A." de *The Seven Pillars of Wisdom*; cf. S. Coote (Ed.), *The Penguin Book of Homosexual Verse.* Penguin Harmondsworth, Middlesex, 1983, 1987, pp. 291-2.

8. "Esta civilización non pode arruinarse", *La Noche,* 25 maio 1961.

9. R. Cabanillas, *Versos de alleas terras e temos idos* Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos, Biblioteca de Galicia IX, 1955; cfr. M. Míguez Ben, "La poesía "inglesa" de Ramón Cabanillas", *Homenaxe a Cabanillas no centenario do seu nacemento.* Universidade de Santiago, Santiago de Compostela, 1977, pp. 87-102.

ductor conseguíndose así, que poetas clásicos coma Keats, Pound ou Joyce, aparezan xunto a autores comparativamente menos coñecidos coma Michael Smith ou J. S. Lennox[10].

Entre os traductores destaca Álvaro Cunqueiro quen, desde as páxinas do xornal que dirixía, *Faro de Vigo*, e baixo diferentes pseudónimos[11], publica versións de poetas ingleses e americanos a un ritmo de tres ou catro poemas por mes, desde os anos sesenta ata a súa morte en 1981. O seu biógrafo, Armesto Faginas, recoñece que tiña costume de axudarse de versións en español ou doutras xa existentes en galego, coma as de Plácido R. Castro ou Micaela Misiego[12], aínda que ás veces aparezan erros substanciais derivados, tal vez, da rapidez coa que traducía. A modo de exemplo, o poema "The Negro Speaks of Rivers" de Langston Hughes pasou á nosa lingua como "Un neno fala de Deus"[13] e, curiosamente, é o poema elixido para ilustrar o grande labor de Cunqueiro coma traductor no número especial de *A Nosa Terra* dedicado a el[14].

A grande capacidade creativa de Cunqueiro coma escritor está moi presente na súa faceta de traductor, ofrecéndonos paráfrases e resumos que fan case irrecoñecibles en inglés os poemas obxecto de traducción. A presencia de títulos distintos ós dos orixinais, a unión de poemas sen que medie separación tipográfica entre eles, e as diferencias entre as primeiras liñas do poema orixinal e o traducido, converten o traballo de comparación entre ambas as dúas versións nunha aventura de exploración ó longo da obra poética dalgúns dos autores traducidos[15].

Por outra banda, queremos destacar novamente que a aparición destas traduccións nun xornal conleva que as erratas de imprenta se multipliquen, afectando incluso ó nome das/dos poetas. Así, Adelaide Chapsey resultou ser a poeta norteamericana Adelaide Crapsey, e os únicos poemas traducidos de Vachel Lindsay aparecen atribuídos a Vachey[16].

A inexistencia dun catálogo das traduccións ó galego é a causa de que se repitan poemas traducidos anteriormente —ás veces polo mesmo Cunqueiro, coma os poemas "A Girl" e "The Cloak" de Pound

10. Cfr. *Faro de Vigo*, 6 setembro 1970; *Grial* 92 (1986); *Nordés* 3 (1981); *Faro de Vigo*, 24 setembro 1970.

11. Os pseudónimos máis utilizados por Cunqueiro aparecen en Armesto Faginas, *Cunqueiro. Una biografía*. Xerais, Vigo, 1987, p. 243 e 247.

12. *Ibid.*, p. 247.

13. Cfr. *Faro de Vigo*, 24 xuño 1979.

14. Cfr. Xesús González Gómez, "Traductor de mil poetas", *A Nosa Terra. O mundo de Cunqueiro*, Extra 2 (1984), p. 33.

15. Cfr., respectivamente, *Faro de Vigo*, 10 outubro 1971, 22 xaneiro 1978, e 13 marzo 1977. Cf. X. González Gómez, *Álvaro Cunqueiro, Traductor*. O Castro, Sada, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1990.

16. Cfr., respectivamente, *Faro de Vigo*, 8 maio 1973 e 3 febreiro 1980.

que aparecen en *Faro de Vigo* nos anos 1974, 1977 e 1978[17]— ou, noutras ocasións, algúns traductores cren estar presentándonos un autor por primeira vez, cando xa aparecera con anterioridade[18].

O abano de autores traducidos por Cunqueiro é moi amplo. Desde Donne e outros poetas metafísicos como W. Drummond ata poetas da xeración *beat* como L. Ferlinghetti, Ginsberg ou Gregory Corso; desde Keats a Yeats ou T. S. Eliot[19]. O valor destas traduccións cunqueirianas reside na presentación de novas voces —algunhas tan novísimas en Galicia coma os poetas de Liverpool Adrian Henry (1932) ou Brian Patten (1946)— e, por conseguinte, novas formas de percibir e entender o mundo[20]. Aínda que as súas traduccións non son exactas nin, ás veces, fieis ó orixinal, o seu propósito de abandonar os temas sobre o celtismo, Irlanda ou o atlantismo, para presentar ó público poemas con innovacións técnicas e temáticas, xustifica todo o seu labor divulgador da poesía en lingua inglesa.

Paralelo ó labor de Cunqueiro atopamos as traduccións que aparecen nas publicacións periódicas. *Grial*, unha das máis antigas e duradeiras por comezar nos anos sesenta, ofrece traduccións que abarcan desde as Rubáyiát de Omar khayyam na versión inglesa de E. Fitzgerald[21] a Joyce, desde C. Rossetti ata unha antoloxía de poetas negros norteamericanos coma L. Hughes ou Weldon Johnson[22].

Nos anos setenta e oitenta, a calidade das revistas mellora —evitándose os erros tipográficos— e de ordinario inclúen textos bilingües, como ocorre con *Nordés*, *Nós* e *Anglo-American Studies*. A elección dos poetas depende, novamente, do gusto do traductor facendo que autores relevantes se repitan en varias publicacións e que, por outro lado, queden sen traducir épocas e escolas esenciais da lírica inglesa e norteamericana[23].

17. Cfr. *Faro de Vigo*, 2 xuño 1974, 25 setembro 1977 e 19 febreiro 1978.

18. Cfr. *Dorna*, 8 (1983), onde o traductor afirma que "era xa hora de ver un poeta *beat* en galego", cando xa foran traducidos por Cunqueiro en *Faro de Vigo*, 2 novembro 1971.

19. Cfr., respectivamente, *Faro de Vigo*, 4 decembro 1977, 23 xuño 1971, 2 novembro 1971, 17 xullo 1977, 2 marzo 1972, 6 setembro 1970, 29 abril 1973, e 6 xaneiro 1972.

20. Cfr. *Faro de Vigo*, 1 febreiro 1970, e 11 xaneiro 1976.

21. Cfr. *Grial* 81 (1965), e Omar Khayyam, *Rubaiyat*, versión galega Miguel González Garcés con debuxos de Alfonso Abelenda, Alberto Datas, Alejandro González Pascual e Antonio Tenreiro. Deputación Provincial, A Coruña, 1992.

22. Cfr. *Grial* 92 (1986), 76 (1982), e 28 (1972).

23. Hai que reseñar, aínda que fóra da cobertura deste artigo, as traduccións e versións de obras dramáticas en verso. Cf. William Shakespeare, *A traxedia de Macbeth*, versión galega de F. Pérez-Barreiro Nolla. Galaxia, Vigo, 1972; *Soño dunha noite de San Xoán. O Mercader de Venecia*, traducción de Miguel Pérez Romero, revisada por Dolores Gómez Ces Xunta de Galicia, Consellería da Presidencia e Administración Pública, Servicio Central de Publicacións, Santiago de Compostela, 1989; *Un soño de verán*, versión de Eduardo Alonso e Manuel Guede Vigo. Centro Dramático Galego e E. Xerais, 1992, versión libre —ou mellor— texto inspirado na obra de Shakespeare; e T. S. Eliot, *Morte na Catedral*, posta en galego por Isidoro Millán González-Pardo. Galaxia, Vigo, 1973.

As traduccións, de calidade varia, revelan a existencia de dous grupos de traductores. Por unha banda, poderíase falar dun grupo minoritario que ten un bo coñecemento de ambas as dúas linguas, e conseguen traduccións literais que, ás veces, tamén son literarias, e outro grupo do que o maior defecto é o descoñecemento do contexto estilístico no que se enmarca o poeta que é traducido. Son, éstas últimas, traducción palabra a palabra, que non marcan a diferencia de rexistros ou inclúen erros na lectura da sintaxe inglesa. Semellan versións feitas por criptoanalistas, que están a enfrontarse a unha mensaxe da que descoñecen o código e que é necesario interpretar primeiro para transmitilo despois.

Á vista da situación que sufriu o campo da traducción en Galicia, sería de desexar que nun futuro próximo se realicen traduccións ó galego coa meticulosidade e sistematismo que require calquera traballo de tipo filolóxico, especialmente tendo en conta os medios materiais e humanos cos que contamos a finais do século XX.

M. J. L.
P. P. J.

LIBROS

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

Unha narrativa policial xenuinamente galega

● BIEITO IGLESIAS. *Miss Ourense*. Galaxia, Vigo, 1994.

Cando se cumpren dez anos da publicación da primeira novela galega do xénero negro (*Crime en Compostela* de Carlos G. Reigosa), saen á luz baixo o título de *Miss Ourense* estes catro relatos dun dos narradores máis prometedores do momento actual, Bieito Iglesias. Nesta década acostumámonos a outro tipo de tramas máis actuais nas que intervén asiduamente o motivo do narcotráfico, o que fai que nos sorprendamos ante uns relatos ambientados nunha época pretérita e nunhas coordenadas espaciais menos populosas. Hai aínda máis elementos que lle confiren a estas historias policíacas unha personalidade propia: entre eles a tenrura e a saudade do pasado, o que fai máis meritoria unha obra que se integra dentro dun xénero que non consinte demasiada capacidade de manobra.

As narracións (entre as que se inclúe o relato "Luanda", premio Modesto R. Figueiredo en 1988) están aglutinadas arredor da temática policial e atravesadas por un fío conductor: o inspector Gumersindo Nespereira, unha especie de "Pepe Carvalho", adaptado ás caraterísticas do momento histórico: o franquismo da década dos 60 (época que semella moi querida para Bieito Iglesias se lembramos algún dos relatos de *Aventura en Nassau* e parte da novela *Vento de seda*), e do lugar: a Galicia subdesenvolvida de vilas e arrabaldos, a cabalo entre o mundo rural e o urbano. No que atinxe á localización espacial das tramas (parte das cales aínda perduran na memoria popular) hai que dicir que non recorre ós espacios máis usados nin ós máis recomendados polos entendidos: non serán Vigo, nin A Coruña, nin tan sequera Santiago as cidades polas que discorran os personaxes, senón Ourense e os seus arredores, lugares sobre os que a mirada delata ás veces unha certa dose de nostalxia (unha das constantes na obra de Bieito Iglesias xunto coa predilección polos personaxes marxinais). Outras latitudes tamén presentes aínda que menos importantes son algún punto de Portugal ("Luanda") e incluso a paisaxe rural dunha aldea ourensá ("A cruz de prata"), para a descrición da cal emprega pinceladas costumistas.

A diferencia dos relatos que integran a obra *Aventura en Nassau* (1991), nos que a crítica sinalou certas deficiencias estructurais, estes que agora nos

ocupan e que demostran un hábil manexo de recursos, están perfectamente construídos e equilibrados. Polo que atinxe ó estilo literario, que o autor muda para adaptarse a un xénero que así o require, carece dos complexos que lle foron imputados en ocasións anteriores (tanto no libro de relatos recén mencionado coma na novela *Vento de seda*), por canto dá renda solta á expresión e gaña en axilidade e verosimilitude. Non esquece Bieito Iglesias a importancia da linguaxe no xénero, aportando con plena consciencia do que está a facer e coa seguridade que lle dá a súa condición de galego-falante de sempre, un caudal léxico no que se mesturan a xerga policial e a linguaxe popular, ademais de dialectalismos da zona ourensá (e algún castelanismo quizais innecesario), que enriquecen este xénero literario en galego e que lle acaen especialmente ben á época e ós personaxes, dándolles unha singular riqueza expresiva. A galeguización é un dos maiores logros da obra que nos ocupa, en canto non atopamos este niveis de adaptación á peculiar realidade galega noutros ensaios do xénero negro máis miméticos cos padróns da novela policial clásica. Así mesmo, habería que facer mención da mestría no dominio da técnica dos diálogos que se nos presentan sorprendentemente vivos e naturais. Estas características unidas á minuciosa atención á anécdota, son os aspectos que máis contribúen a que as narracións gañen en veracidade.

O acertado manexo dos recursos humorísticos fai máis grata a lectura sendo responsable de que o disfrute do lector se basee, máis que na comprobación da súa sagacidade e perspicacia na resolución dos casos, nesa degustación das numerosas aportacións de fino humor. Non debemos esquecer que estamos tratando dun tipo de literatura (e dunha obra en concreto), que resulta accesible para calquera público, sobre todo se temos en conta a enorme cantidade de recursos humorísticos empregados, sen que por iso desmereza en nada ós ollos de lectores máis esixentes. Así mesmo, cómpre salientar a rápida e axeitada exposición do caso e os alardes dunha imaxinación áxil e desenfadada aplicada a unhas tramas que se enlean sobre si mesmas (nalgunha ocasión máis do desexable, poñendo en perigo a fácil comprensión do lector). Ás veces queda incluso algún fío solto o que, non chegando a prexudicar o conxunto do relato, contribúe a lle dar un aire de frescura e realismo.

Sen embargo, un dos maiores acertos destas catro historias policiais e de misterio é a caracterización do seu protagonista. Gumersindo Nespereira é sen ningún xénero de dúbidas un tipo fachendoso e cun agudo sentido do humor (que máis ben habería que cualificar de retranca), pero sen chegar ó cinismo. Moi dentro do prototipo requirido, predomina na súa personalidade unha visión das cousas entre escéptica e tenra e un carácter benhumorado, machista e autosuficiente. Este detective que vai por libre e que non dubida en mesturar o nome dun Papa co dun futbolista, estereotipo de perdedor resultón e de clásico antiheroe, suaviza e humaniza cos seus toques de tenrura toda a miseria e o lixo que envolven os baixos fondos. A concepción do mundo do inspector Nespereira é ademais a responsable, xunto co tipo de ambientes retratados, a problemática social e os tipos de delincuencia, desa "galeguidade" antes aludida, que diciamos moi evidente namais empezar a lectura de *Miss Ourense*.

Polas páxinas deste libro de relatos veremos desfilar, unidos por un denominador común, diversos tipos de ambientes e personaxes: desde a mafia portuguesa e o "lumpen" autóctono cos que se relacionan o presidente dun club de fútbol local e director de banco, ademais doutras autoridades ("Luanda"), ata familias de novos ricos que amasaron as súas fortunas adicándose a negocios fraudulentos ("Miss Ourense"), pasando polo misterio dunha cruz desaparecida dunha igrexa rural, relacionado cos amores da ama do cura e con dous asasinatos, nun ambiente polo que, entre festas da patroa e labores domésticos diversos, transcorren as vidas da xente do campo ("A cruz de prata") e por último, a investigación de dúas mortes violentas: a dun avogado corrupto e a dunha adolescente enredada cun "capo" mafioso ("O que enganan as iguanas"). Historias que espertan no lector unha forte sensación de verismo, aínda que o autor non pretenda adaptarse á verdade histórica senón dar saída a unha parte importante do seu mundo interior.

No plano ideolóxico, vénse considerando tradicionalmente a literatura policial coma un xénero apropiado para influír na sociedade. Nese sentido e sen ir máis lonxe o propio Montalbán, antes aludido, conecta estas obras coa estética do "realismo crítico", "social". Polo que a estes relatos respecta é innegable a análise que se fai da sociedade, polo menos deses sectores escollidos, plasmando por unha banda a mestizaxe cultural que se empezaba a acusar na Galicia da época e por outra demostrando que debaixo dese tecido social no que aparentemente nada acontece, agáchase un auténtico fervedoiro de baixas paixóns, degradación moral e hipocrisía.

No capítulo de débedas, Bieito Iglesias, que se confesa sabedor de que este xénero literario non admitiría a parodia, non dubida en emparentarse con Hammett, Georges Simenon e incluso co mesmísimo "Auguste Dupin" de Poe, copiado despois por Conan Doyle para crear o inmortal detective Sherlock Holmes; afirmacións que non conseguen distraer a atención da influencia que se fai máis patente a pouco de iniciar a lectura e que nos leva ás andanzas do detective de Vázquez Montalbán: "Pepe Carvalho" e incluso, aínda que en menor medida, ó estilo de Eduardo Mendoza.

Os que sigan a traxectoria literaria de Bieito Iglesias, non poderán deixar de recoñecer que esta última entrega, non só non defrauda as espectativas creadas en anteriores ocasións por este autor que xa ten dado numerosas probas de que sabe moverse polos distintos xéneros literarios cunha soltura insólita nun escritor tan incipiente, senón que supera posibles defectos dos seus inicios, demostrando que coñece as claves dun relato "redondo" e que posúe a suficiente bagaxe para dar vida a todo un entramado de historias e personaxes perfectamente novelables.

Bieito Iglesias, que confesa deberlle gratos momentos á lectura do xénero policial, quixo nesta ocasión render unha homenaxe a esta literatura (ademais de evocar o Ourense da súa infancia e mocidade), enriquecéndoa coa súa aportación particular ó tempo que disfrutaba dos mecanismos da creación dun xeito que non experimentara cos seus libros anteriores por seren obras de máis

custosa elaboración. Pola nosa banda non podemos deixar de constatar desde esa fundamental condición de simples lectores, que a impresión xeral despois de lermos estes relatos é a dunha lectura lúdica e desengraxante, coa que durante unhas horas conseguimos evadirnos plenamente da realidade. E con este precedente, todo o que se poida engadir está de máis.

ANA BELÉN FORTES

A mala morte

● ALFONSO ÁLVAREZ CÁCCAMO. *Xente de mala morte*. Galaxia, Vigo, 1993.

O último premio Álvaro Cunqueiro de narrativa é un volume de oito relatos cun tema común: o suicidio, a "mala morte", tratados con acerto pero de forma moi irrregular.

Certamente, a empresa non era doada: anticipando o desenlace desde o propio título, o sistema de equilibrios que caracteriza o xénero vese mermado canto ó efecto sorpresa que pedían os teóricos do relato clásico, de Poe a Cortázar. Amais o artificio produce un efecto de menor intensidade e dramatismo nas composicións. Se a isto engadimos que Cáccamo emprega técnicas do relato oral, e, por tanto, narra linealmente na maior parte dos casos e que a anécdota carece deliberadamente de transcendencia veremos o ambicioso do proxecto, que non sempre puido superar tales obstáculos.

Nalgúns casos soluciónase esta eiva introducindo elementos sorpresivos que xogan coas expectativas creadas no título, chegando a desenlaces inesperados ("Na corda frouxa" ou "Entraron as moscas"), aínda que o habitual é que o efecto final apareza atenuado —e mesmo destruído— pola narración de acontecementos posteriores ou pola introducción de comentarios innecesarios que aclaran o sentido do relato.

A brevidade e a condensación, as outras características do xénero, lévano a procurar prescindir de elementos accesorios. Así se comprende que se ateña a tipos fixos dos que o lector ten xa imaxes feitas ("Q. E. P. D.") ou que describa os personaxes por nomes e alcumes ("Os engados de Ghérmelin") caracterizándoos no esencial sen necesidade de recorrer ó narrador omnisciente, artificio que xa empregara con fortuna en *As baleas de Eduardo Reinoso*. O problema radica en que con frecuencia se afasta desta liña e a preocupación por facer atractivos os protagonistas condúceo a digresións e amplificacións repetitivas pouco suxerentes, que distraen a atención do lector impaciente por chegar á anécdota.

Nos relatos máis logrados, en todo caso, o significativo non radica na sorpresa final ou no ambiguo desenlace, senón no tempo diferente e no contraste

de valores do personaxe co resto do mundo. Se o volume mostra o vivir cotián nos ambientes urbanos, esaxerado e deformado para facer evidente a miseria dos nosos hábitos, só resulta afortunado nos momentos en que se bota man do lirismo e o narrador se abandona á tenrura no achegamento ós personaxes, chegando a transmitir unha delicada reflexión sobre a existencia. Ese é o caso do relato que abre o libro, "Entraron as moscas" cunha acertada introspección na mente dun oligofrénico e do que o pecha, "O centauro", que entra no camiño do onirismo con imaxes sinxelas e sostidas. No resto dos relatos o realismo, distorsionado mediante o humor, dexenera en retranca maliciosa, sen chegar á ironía e enxeño que iluminaban por veces *O eco de Ramallón.*

Tampouco axuda a sintaxe vacilante con abundantes pausas e repeticións, que busca reproducir a linguaxe oral, pero perturba a lectura porque non está dosificada, aínda que en ocasións a selección de rexistro sexa especialmente axeitada ("A moto"). A linguaxe, en xeral, é excesivamente plana e os xogos lingüísticos son sorprendentemente pobres nun escritor que nos ten afeitos a solucións máis coidadas.

O libro falla porque actúa por acumulación en lugar de buscar a concentración expresiva, a depuración estricta capaz de resaltar unicamente o significativo. Alfonso Álvarez Cáccamo carece aínda de rigor no control de todas as compoñentes, de forma que non logra evitar as páxinas prescindibles e as repeticións gratuítas. A impresión final é a dun intento interesante que supón un avance en relación cos relatos anteriores do autor malia que dependa en exceso dos recursos propios da novela, que xa demostrou dominar en *As baleas de Eduardo Reinoso.* Se o apresuramento que parece gobernar a redacción nalgúns momentos fose menos evidente o resultado, en lugar de prometedor, sería suxestivo. É un problema de xénero.

IRIS COCHÓN OTERO

Sabor á ourego

● XESÚS RÁBADE PAREDES. *Poldros de música.* Colección Esquío de Poesía, Ferrol, 1993.

En silencio desde *Matria de sombra* (1987), un libro de poemas, na miña opinión, desaproveitado se cadra pola certa tendencia apocalíptica (ou xeremisíaca) que deixaba traslucir, Xesús Rábade Paredes volve ó panorama poético cunha entrega, agora si, *clara* e *rotunda* como é *Poldros de música.* O autor de Seixas acadou con este libro o XIII Premio Esquío, un galardón tan preciso —e normalmente tan exacto— que se non existise habería que inventalo, marcando

as pautas dunha poesía, a súa, que ó ben visto aínda ten moitas cousas por dicir, sempre e cando estas veñan balizadas pola autenticidade (non vén a conto agora falar do sentido do ritmo ou da riqueza léxica que deben ser consubstanciais a un poeta) e sobre todo a frescura de que fai gala no seu último libro. Unha frescura, ou vizosidade, que teñen que ver co *descaro*, ou mesmo o *impudor*, de *Poldros de música*: libro erótico e xa que logo exhibicionista. O que, como é de recibo, non pode senón colisionar cunha realidade poética como a nosa, tan púdica de seu que habitualmente pouco máis permite que a exhibición de mans, pés ou facianas, agás as excepcións consabidas: unha Xela Arias, un Claudio Rodríguez Fer e, por suposto, o Xesús Rábade de *Poldros de música*.

Dicía que carece de senso recoñecerlle mestría ou oficio, rítmico ou léxico, a un poeta pois iso sería tanto como establecer categorías poéticas. E son dos que pensan que non existe a poesía regular nin moito menos a mala. Hai poesía, sinxelamente, e poetas (o demais non merece máis que o esquezo). E Rábade Paredes vén exercendo como tal desde aqueles tempos da poesía socio-política que, alomenos como se practicaba nos últimos sesenta e primeiros setenta (á sombra de Celso Emilio Ferreiro) atopou camposanto na antoloxía de María Victoria Moreno *Os novísimos da poesía galega/Los novísimos de la poesía gallega* (1973). O chamativo é que varios dos antologados neste libro soubesen atopar camiños novos, deixando á beira da estrada as formulacións xa periclitadas. Ocorre tamén que algúns dos antologados, como é o caso de Xesús Rábade Paredes, que comezaron o vieiro poético con absoluta precocidade, xa eran coñecidos con anterioridade ó libro de María Victoria Moreno (en tempos, penso, nos que a práctica poética suscitaba maior paixón que hoxe e maiores doses de *militancia*, e non soamente no senso rigorosamente político da palabra), máis por escribir unha poesía variopinta que unidimensional. Isto é, Xesús Rábade e outros que están na mente dos que seguen a literatura galega, daban conxugado os poemas belixerantes, por dicilo con palabras de Celso Emilio Ferreiro, con aqueles nos que se decantaba a temática amorosa ou paisaxística, ou ambas as dúas á vez. Deste xeito, a vinte anos de distancia, *Poldros de música* non fai máis que subliñar unha tendencia xa temperá na poesía de Rábade Paredes, como sinala por outra parte Anxo Tarrío Varela no lúcido prólogo que abre o recente Premio Esquío.

Así as cousas, *Poldros de música* é un percorrido exhaustivo e namorado pola xeografía, léxica e conceptual, do encontro erótico. Que, xa quedou dito, atopa neste libro unha canle impúdica e exhibicionista para a súa formulación e desenvolvemento. Para isto, para que o desenfado non renxa (ou borde a ridiculez ou a relambemento) o poeta deberá ter as ideas moi claras e o corazón ben limpo. Soamente entón o lector dará atopado o sosego preciso para entrar, como *voyeur* privilexiado, no xogo proposto polo autor. Innecesario dicir que aquelas premisas fican moi ben postas en *Poldros de música*, libro escrito en liña clara pero tamén elíptica (¿onde, se non, a poesía?), no que a simboloxía animal (comezando polo título) e telúrica serven de pano de fondo a unha composición de lugar —tamén a un *dramatis personae* de dous, e a destinataria do libro semella transparente— naturalista.

Aquí, na formulación erótico-telúrica, aparece un Xesús Rábade recorrente e debedor da súa temática habitual, quer narrativa, quer poética. Os exemplos, en *Poldros de música*, choutan por cada recanto en fervenza, non é menor o cheiro ou sabor a ourego. *Sobre cama de ourego* (p. 45), *Sábesme a vento, a ourego, a frouma antiga* (p. 53), *Sobre as moutas de ourego* (p. 59), *salferida de ourego* (p. 85), como mostras desa obsesión olfativo-gustativa que *Poldros de música* foi instalando na miña sensibilidad lectora. Outros, moitos outros poderían ser os exemplos da capacidade sensorial que arrastra a poética do autor de Seixas. Como moitos son os animais que van nela e a súa nominación alongaría de máis esta reseña. Quede aquí, en todo caso, a súa cita para confirmar que

Vimos de vellos ritmos, sensacións e colores
que a terra nos pón dentro sen sabérmolo... (p. 85)

Virá despois o autor-protagonista —estamos falado de poesía lírica que é tanto como dicir a confirmación continua do eu— a facernos partícipes da súa entrega erótica, sen lindeiros e sen final, reinventando as palabras que de puro semellar gastadas volven a recuperar vizosidades. ¿Algunha novidade entón en *Poldros de música?* Sospeito que todo a base de remexer Rábade, coa xa sinalada autenticidade, no vello calcetín da simboloxía erótica. Certo que hai en *Poldros de música* algún poema xa coñecido; por exemplo o que di *Collido nos teus vezos/fun sabendo o mapa do teu corpo/fermosas xeografías*, sobre todo desde que, neste século, Miguel Hernández ou Pablo Neruda fixaron os parámetros lírico-corporais. Pero en todo caso esta non é máis que unha caída ben cativa nun libro singularmente *redondo*. E, repito, valente, afoutado, impúdico, orgulloso e tan positivamente descarado. ¿Como se non valorar estes versos que, desde xa, levarei gravados na memoria?

Vésme silente.
E vou violento e manso,
gaveando branduras como peitos,
e ensaio no teu ventre
as artes da piola. (p.49)

VICENTE ARAGUAS

Como unha novela

● MIGUEL ANXO FERNÁNDEZ. *O Carballiño. Vellas historias, vellas fotografías. 1870-1970.* Xociviga, O Carballiño, 1992.

Este é un libro dificilmente clasificable. Gustarán del probablemente, a pesar das súas nulas pretensións cientifistas, os amigos e cultivadores da historia

local. Fascinará tamén ós afeccionados á fotografía e ós infatigables arqueólogos da imaxe galega. Pero hai moito máis que placas de color sepia e información histórica nesta garimosa reconstrucción do pasado do Carballiño realizada por Miguel Anxo Fernández. En cada unha destas fotos das rúas e das xentes carballiñesas revive a vida soñada e perdida por unha das vilas máis singulares de Galicia, aquela que un día quixo ser, e puxo nesta angueira certo empeño; "el lugar más atrayente de Galicia y punto veraniego más concurrido del Noroeste". A min paréceme que con este magnífico álbum non van disfrutar só os historiadores ou os fotógrafos, senón tamén, e quizais máis que ninguén, os afeccionados ás novelas e ás películas, que atoparán aquí, discretamente desvelada, unha historia que semella feita a medias entre o Cunqueiro de *Xente de aquí e de acolá*, o Eduardo Mendoza de *La ciudad de los prodigios* e o Fellini de *Amarcord*.

Está aquí contida a novela nunca escrita do Carballiño. Nas vellas historias que abren o libro, rescatadas por Miguel Anxo Fernández de esquecidos folletos de erudición local, das actas e os boletíns municipais, de *Vida gallega*, dos acopios de Fariña Jamardo, que foi secretario do Concello nos anos 50, da rica e variada prensa local: *Ecos del Arenteiro*, *Vanguardia republicana*, *Hermandad*, *Espíritu infantil*, *La Karaba*... Saberemos por todos estes documentos, peneirados por Fernández con benhumorado rigor, de don Perfectiño Viéitez, indiano opulento e progresista que costeou as obras do cemiterio civil; do poderío de Calvo Sotelo, da matanza de Oseira, da loita polo ferrocarril, das expectativas creadas polo balneario, "el más barato de España", das construcións do Parque, o Matadoiro, o Asilo, a Praza de Abastos, o monumento ós Irmáns Prieto. E de par dos grandes patricios benefactores e das obras públicas de envergadura, a historia pequena e decisiva, a que vai formando de vagar ese aire local e intransferible que os viaxeiros atentos poden percibir en cada vila. A historia dos cines e as diversións, do Carnaval que resistiu a prohibición, dos equipos de fútbol, dos bares e os casinos, as orquestriñas, as tertulias, as barberías, as festas e as tendas de ultramarinos. Nestes escenarios van aparecendo tipos populares e cun algo de míticos, como Eugenio González "O Gorila", campión internacional de *catch*, fotografado co cinto que o acredita como tal. Ou as rondallas de "Los Interrogantes" e "Caballeros de otro siglo", a Orquestra Millara, o alucinante "sacamuelas", os impresores e os fotógrafos.

Estes últimos son a pedra angular do libro. Están Pacheco, Ksado e Llanos, pero sobre todo Ramón e Benito Godás, Campinas e Rizo, fotógrafos carballiñeses, industriais artesanos que conseguiron apreixar coas súas aparatosas cámaras todo ese transcorrer vital resucitado agora neste libro encantadoramente municipal e nada espeso. Son eles os autores das vellas fotografías. Os pulcros retratos de familia en sobrios interiores, coas cadeiras de mimbre e os reposteiros de veludo que aínda hoxe nos fan chegar un pouco daquela penumbra, espaciosa e tranquila como un serán de agosto. Os grupos de cabaleiros fotografados nunha fraga, inmortalizados en tanto forzas vivas da época, cun garda civil auténtico, de tricornio de charol, no medio. E a vida na rúa, as comidas campestres de mantel sobre a herba, os disfraces do Entroido, as

terrazas, as "señoritas carballiñesas" do 56, solteiras e de paseo, xa fondonciñas, embutidas en abrigos de botóns enormes. Tamén o falanxismo rampante atravesando a rúa Mosquera e facendo erguer o brazo á xentiña. E as visitas á vila de Franco e Rocío Dúrcal.

Sería unha pena que o aprecio que este libro merece quedase só para as xentes do Carballiño. En certa medida, nestas vellas fotografías podemos vernos tódos e cada un de nós. Como nunha novela.

DAMIÁN VILLALAÍN

Seoane, retrato dun artista sincero

● HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ. *Luís Seoane. Vida e obra.* Galaxia, Vigo, 1994.

Que un autor sexa elixido como figura do Día das Letras supón moito máis que dedicarlle solemnes discursos e concursos escolares. Supón, por riba de todo, poñer a andar a aínda nova máquina da crítica literaria galega. Sexa debido ó que sexa, autores que puideron non ter os estudios críticos merecidos acadan deste xeito un recoñecemento á súa obra e unha análise máis detida das súas facetas creadoras. Penso que este é o caso de Luís Seoane. Poeta, dramaturgo, articulista, artista plástico... é un claro exemplo de humanista que, por diversas circunstancias, nunca foi estudiado de abondo. Traballos como os de Helena González Fernández tentan poñer fin a esta anómala situación.

A autora, que xa nos sorprendera gratamente nun prologuiño ó libro de Francisco Alonso, *Persianas, pedramol e outros nervios,* e que vén sendo colaboradora habitual, entre outras, desta revista, proponse facer un estudio que sexa capaz de abarcar a vida e a totalidade da obra do noso homenaxeado. As súas pretensións non rematan aí, xa que o estudio está feito cun evidente afán de accesibilidade e coa vontade de ser útil a lectores que non terían por que estar excesivamente familiarizados coa crítica literaria. Non será, polo tanto, un libro de tese no sentido de que a autora pretenda xustificar unha revolucionaria e anovadora visión de Seoane, nin tampouco unha análise excesivamente pormenorizada da súa obra. É, máis que iso, un manual que, se ben é certo que toca moitos puntos e chega a unha visión detallada da obra, procura, penso, ter a claridade na exposición como primeiro obxectivo.

Para lograr isto, Helena González divide o seu estudio en trece apartados, que van desde a biografía ós anexos, onde inclúe, por exemplo, unha interesante carta a Piñeiro ou unha autopoética que reflecte a particular visión da creación e da arte que tiña Seoane. Polo medio quedan capítulos que afondan na ideoloxía ou na análise da obra desde unhas claves primordialmente temáticas.

Ideas que intuïamos antes de ler o libro fanse absolutamente patentes despois. Entre elas destacan a faceta cívica de Seoane ou a súa peculiar relación coa terra, mediatizada pola súa condición de emigrante-exiliado e o peso dunha memoria que, tras longos anos de ausencia, conduce a unha orixinal visión do mundo ansiado. Non é que Seoane sexa un costumista, nin moito menos. O libro de Helena González Fernández ten moi clara a idea de que Seoane foxe non só do costumismo, senón desa saudade fácil e folclórica. O noso autor é un activista, un emprendedor que, fronte ós humanistas italianos do renacemento, regala a súa arte a un pobo que non está con el máis que na memoria. Seoane é un marxista convencido, un home íntegro que entregará o seu traballo ó labor de facerlle unha historia ás súas xentes. De aí a polémica con Celso Emilio. Non pensemos que Seoane non sabe da existencia da explotación de galegos por galegos, é que Seoane comproba que son moitos máis os heroes anónimos, os perdedores, homes e mulleres que nunca máis regresarán, protagonistas da intrahistoria unamuniana.

Esta é unha das claves do noso autor e unha das máis reiteradamente tratadas no libro. O artista como debedor dun pobo, dunha colectividade que está composta por milleiros de personaxes sen nome, afeitos a padecer. De aí parte quizais o compromiso lingüístico del ou a súa idea de arte nacional, porque é a lingua da colectividade que foi quen de crear unha arte que lle pertenceu integrándose perfectamente no contorno.

Malia o exposto ata aquí, non debemos pensar que o libro de Helena González analiza só a ideoloxía do autor. Sería moi difícil separar, polo menos no caso de Luís Seoane, o que é a obra e a ideoloxía persoal. Estamos ante literatura de compromiso no sentido máis digno do termo. A nosa autora tenta facer un estudio da obra dramática, prosística e, máis detidamente, da poética. Volverán, evidentemente, unhas claves interpretativas que nos levan á ideoloxía como concepto básico que define toda a obra do exiliado, incluso a plástica. Non é raro así que unha idea se desenvolva varias veces ó longo do libro, que se reiteren cousas que xa se dixeron como explicación a outros aspectos da obra ou mesmo da vida. Esta reiteración pódese deber ó especial coidado que pon a autora en que non confundamos o que é a sinceridade ideolóxica do texto coa súa valía estética, alén do ton didáctico que, como falamos ó principio, se propicia no libro.

Hai, con todo, aspectos que poden dificultar a lectura deste estudio. Algúns deles veñen causados pola actividade febril de Luís Seoane, que nos some nun continuo cambiar de nomes de iniciativas culturais, amigos, escritores, lugares, datas... Quizais a vida de Seoane mereza un libro á parte, ou quizais un libro non excesivamente longo non se pode permitir a inclusión de tanta profusión de datos en tan curto espacio, porque daquela atordamos o lector cunha lista interminable de nomes e datas. Alén diso, a autora arríscase a cometer algún erro ou despiste como é o facer nacer en Arxentina ó mexicano Octavio Paz. Botamos de menos unha selección nos datos biográficos e unha maior amplitude na análise da obra. Outros aspectos que facilitarían a consulta serían unha

bibliografía á que pode acudir, aínda que as notas a pé de páxina son moi completas e nos remiten a diferentes estudios. Con respecto ó criterio polo que se traducen e normativizan as citas, ten sentido tendo en conta a situación lingüística que vivimos e o carácter didáctico do libro, aínda que non dubidamos que algún purista ha estar en desacordo.

En definitiva, estamos ante un libro de aproximación a unha figura moi importante da nosa literatura recente. Un ensaio completo para obter unha visión xenérica do que era o autor e a súa obra, un libro feito coa vontade de clarificar máis que de presentar dúbidas e novas cuestións, aínda que tras de si leve un precioso labor de documentación. Libro que seguro será seguido de traballos parciais e temáticos ós que abre a porta. Sexa como sexa, unha pedra máis na construcción da ponte que remate co descoñecemento dese sincero artista que era Seoane.

DANIEL ASOREY VIDAL

Do pasado ó presente literario

● ANXO TARRÍO VARELA. *Literatura galega. Aportacións a unha historia crítica*. Edicións Xerais, Vigo, 1993.

Cando nos achegamos a un libro co ánimo de gabalo, de criticalo ou, simplemente, de coadxuvar á súa publicidade, sempre se produce un acto de especial respecto, no indiscutible respecto que case todo libro merece. Pero cando nos achegamos a un deses escasos traballos ós que se lles pode sintetizar o conxunto das súas cualidades nun só e sinxelo sintagma: *a utilidade*, o repecto íspese de ouropeis, para se converter en agradecemento debido ó autor da correspondente fazaña. Un exemplo de obra pola que o seu autor merece o agradecemento dos estudiosos, é *Literatura galega. Aportacións a unha historia crítica*, de Anxo Tarrío Varela.

OS VELLOS MANUAIS HISTORIOGRÁFICOS

Unha vocación para a historiografía da nosa literatura, foi a de Augusto González Besada, quen, entre outros traballos, xa no ano 1887, cando o noso corpus literario era ben escaso, logrou publicar dous volumes, baixo o título *Historia crítica de la literatura gallega. Edad Antigua* (tipografía de *La Voz de Galicia*, A Coruña). A seguinte peza bibliográfica que merece mención, no senso que tratamos, non aparecería ata que Uxío Carré Aldao aportou *Literatura gallega del siglo XIX* (Librería Regional de Carré, A Coruña, 1903. Unha segunda edición, ampliada baixo o título *Literatura gallega*, viu a luz en

Barcelona, Editorial Macci, 1911). Andando o tempo, non faltaron estudiosos que se encargasen de compendiar, en manuais especializados e diccionarios de escritores, todo o proceso de creación literaria en lingua galega. Cabería destacar aquí, polo inmenso esforzo realizado, por mereceren os seus traballos ese calificativo ó que rendemos preitesía, *a utilidade*, os nomes de Antonio Couceiro Freijomil, Francisco Fernández del Riego e Ricardo Carballo Calero, autores de obras meritorias ben coñecidas de todos; o mesmo Anxo Tarrío Varela, non hai moito tempo, xa nos adiantou un volume (*Literatura gallega*, Taurus, Madrid, 1988), dirixido ó mercado castelán, que ben podemos considerar como fundamento da obra que hoxe comentamos.

O PRIMEIRO GRAN COMPENDIO HISTORIOGRÁFICO

Esbozada a nosa historiografía literaria, temos que recoñecer, en *Literatura galega. Aportacións a unha historia crítica*, o primeiro libro globalizador, con criterios selectivos, da historia literaria en Galicia. Con esta obra, contamos con máis de cincocentas páxinas cheas de información ponderada, alleas a consideracións intrascendentes, alleas a superfluas inclusións, de tal maneira que, en cada páxina, a rendibilidade elévase a niveis pouco usuais en estudios destas características. Polo mesmo, na actualidade, *Literatura galega. Aportacións a unha historia crítica*, preséntase como peza da que ningún estudioso, estudiante ou curioso poderá prescindir en calquera tipo de achegamento que realice ós textos literarios escritos, ata o momento, en lingua galega; neste volume poderase atopar a información peneirada, a complementación a un coñecemento previo sobre o tema, a visión xeral dunha quebrada e quebrantada historia que, á fin, malia non ter alcanzado os meles da normalidade, semella que encontrou o seu fío de continuidade.

AS APORTACIÓNS A UNHA HISTORIA CRÍTICA

No marco desa ampla e globalizadora síntese historiográfica, vémoslle a este libro de Anxo Tarrío Varela un mérito, se cabe, superior a outros que xa deixamos constatados: a referencia constante, intensa e extensa, ós diversos estudios monográficos, ás reseñas críticas ou divulgadoras, ás análises que os diversos estudios levan feito e, mesmo, ás diversas edicións daqueles libros que alcanzaron tal fortuna, danlle unha textura de historia crítica a esta obra, que tan só se pode alcanzar desde os moitos anos dedicados á docencia da materia, dedicados á crítica e á reflexión sobre o feito literario en galego, dedicados, tamén, ó estudio da lingüística, da semioloxía, da teoría literaria e da literatura comparada. Desde tales aportacións —en certos casos, novas e persoais aportacións— calquera interesado ou profundador poderá atopar, en *Literatura galega. Aportacións a unha historia crítica*, os necesarios sinais que o guíen nas singraduras dunha indagación contrastada, con todas as probabilidades de se bifurcar en ben diversos roteiros, daqueles que xa foron coadxuvantes á consecución deste volume.

CABO

Antonio Fraguas, o distinto profesor que soubo manter vivo o espírito do Instituto de Estudos Galegos, debeu de se atopar tan ó seu gusto na lectura desta obra que, nun longo artigo que lle dedicou no diario *O Correo Galego* ("Os escritores galegos", Santiago de Compostela, 20 de marzo de 1994), semella engaiolarse de tal maneira, nos camiños marcados por Anxo Tarrío Varela que, lonxe de se perder en distanciados comentarios ou opinións, no que se ocupa é en se emparellar co autor do libro para facer, de novo, os seus vellos e mallados camiños da historia.

Pola nosa parte, tan só queremos deixar constancia de que a agudeza analítica do profesor Tarrío Varela, así como a súa experiencia investigadora, aportan fundamentados e relativizados xuízos de valor, tanto como aportan información nova ou novo enfoque da vella información.

MODESTO HERMIDA

Diccionario da literatura medieval galega e portuguesa

■ LANCIANI, G., TAVANI, G. *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Caminho, Lisboa, 1993.

Entre a morea de libros que se espallan polas mesas de traballo dos que, con máis ou menos afán, se adican ó estudio da literatura medieval, sempre se botaba en falla un instrumento de traballo que puidera dar ese dato puntual que se buscaba, esas referencias precisas para situar cronoloxicamente unha serie de composicións, saber quen naceu primeiro ca quen, como se manifesta o paralelismo, cal é o espello de Cristina... Ás veces non nos quedaba máis que valernos de enciclopedias da literatura que, con frecuencia, non resolven as nosas dúbidas porque se deteñen moi pouco na literatura medieval.

Por iso, cando saíu á luz o *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* respiramos, porque xa podiamos poñer nas nosas mesas ese instrumento básico que, non soamente vén encher un oco que reclamaba atención, senón que sobrepasa as necesidades de información de quen se achega a el.

Co nome de diccionario ábrese ante nós unha pequena (só porque, lamentablemente para nós, non abrangue outras literaturas da mesma época) pero densa enciclopedia na que, ordenados albafeticamente, podemos atopar practicamente todos os nomes propios e comúns da literatura galego-portuguesa

relativos a un período comprendido entre as orixes e 1516, data da publicación do *Cancioneiro Xeral*.

As entradas son nomes de trobadores —recollidos polo nome completo, tal como adoitamos nomealos— (*Martín Ares Mariño, Johan Airas de Santiago*); títulos de composicións de autores coñecidos ou anónimos (*Crónica Troiana, Libro de Arautos*); nomes de persoeiros que, dalgún xeito, tiveron que ver coa vida literaria da época (*Jaime de Portugal, Rui de Pina*); xéneros literarios (*tenção, partimen*); manuscritos (*Pergaminho Sharrer, Peraminho Vindel*); definicións de termos literarios, retóricos ou métricos (*refram, paralelismo, redondilho*); nomes —esta vez, recollidos polo apelido— de estudiosos que adicaron toda a súa vida á investigación na literatura medieval galego-portuguesa (*Nunes, José Joaquin; Pellegrini, Silvio*).

Cada unha delas constitúe unha valiosa fonte de información que colma enteiramente as necesidades do usuario que, moitas veces, vai buscando algo moi preciso. Sen dúbida, atopará o que busca, pero enmarcado nun milleiro de datos máis e correndo o perigo de caer nas redes que tecen as constantes alusións a diferentes voces que poden aínda fornecer máis noticias e que obriga ó lector a poñer freos á súa curiosidade cando se dá conta de que o están embaucando as voces que o chaman desde diferentes páxinas ó mesmo tempo.

Cada trobador se encadra nun marco espacio-temporal, con datos biográficos —na medida do posible—, datos bibliográficos (número de composicións conservadas, vías de transmisión, organización dentro dos manuscritos que as conteñen...) e, segundo a importancia do trobador, comentarios pormenorizados sobre a súa obra, o seu estilo, orixinalidade, posibles débedas de composicións ou a outros trobadores e, mesmo, comentarios de composicións individuais cos que se contribúe á definición das particularidades do seu xenio, así como á xustificación dentro dunha corrente determinada.

Dos cancioneiros, ademais dunha completa descrición formal, dáse conta do seu contido, número, orde e autoría das composicións que recolle; datación, nóme do recopilador (se se coñece), intención, organización, copistas; concomitancias con outras obras de carácter semellante; características particulares; importancia na tradición manuscrita; localización actual, edicións, comentario das mesmas, e análise dos problemas que presenta a edición definitiva.

Detrás de cada título hai unha data, o nome do autor, se non é unha obra anónima, unha descrición formal do orixinal que o conserva, data da primeira publicación, difusión, edicións actuais, descrición do contido, estudios merecidos, así como polémicas —no caso de existiren— que puidera suscitar por algún dos seus aspectos.

Dos xéneros literarios dáse unha información concisa, encadrándoos con relación a outros xéneros e delimitando a súa individualidade; orixe, tipoloxía —abranguendo todas as posibles variedades conceptuais e formais que implican a lóxica diversificación do xénero—, rexistro e tradición; funcionalidade, cultivadores e títulos (moitas veces seguidos dun sucinto comentario) das obras máis representativas do xénero en cuestión.

En canto ás composicións de autor dubidoso ou descoñecido, faise un informe semellante ó que podemos atopar nas obras de autoría segura —coa lóxica excepción do nome do autor— pero, ademais, exponse o estado da cuestión na actualidade, propóñense diversas posibilidades e déixanse no aire suxerencias que poidan provocar o interese do lector para que el tamén poida aportar a súa opinión.

Practicamente todas as entradas son unha soa por estaren todas interrelacionadas ó presentaren cada unha delas numerosas referencias a outras voces —como xa dixemos arriba— que completan a curiosidade do lector. Pero, se aínda non se conformara con isto, cada rúbrica vén rematada por una selecta bibliografía, suficiente, precisa, escollida pola habilidade de quen coñece ben a materia da que está a falar e que sabe encamiñar ó lector cara a aqueles estudios que complementen o que aínda lle queda por coñecer.

Con este método, foron dando cabida neste diccionario a todos os poetas galego-portugueses e practicamente todos os do *Cancioneiro de Resende*. Están tamén todos os autores coñecidos de textos medievais cultivadores doutros xéneros, desde a filosofía ata a haxiografía, pasando pola historiografía. Recóllense os títulos de todas as obras anónimas cos comentarios pertinentes e amplas definicións de todos os xéneros literarios, así como dos movementos literarios ou filosóficos que máis afectaron á producción literaria galego-portuguesa. Biografías e *curricula* expostos desde un punto de vista crítico dos máis importantes estudiosos. E aínda collen neste diccionario termos particulares desta literatura como *dobre, leixaprem* e outros máis xenéricos, de valor universal que o medievalista emprega a diario, desde *muwaxaha, livro, autor* ata *música, iconografía, impossibilia*... Pero, ata aquí, todo é esperable nun magnífico diccionario como é este do que estamos a falar; o sorprendente é que teña tamén respostas para preguntas sobre temas supraliterarios, porque pertencen máis ó ámbito da sociedade medieval que ó estrictamente literario, ó incluír voces como *cavalería, jogral, cortes senhoriais, mosteiros* ou *embaixadores*.

Por todo isto, os que nos mergullamos nos cancioneiros, entre os trobadores, alumeándonos coa retórica, estamos de noraboa e debemos felicitarnos porque os profesores Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani teñan levado adiante esta iniciativa e, ós seus colaboradores, expertos nas materias que tiveron que condensar nas voces que asinan, agradecerlle moi sinceramente que teñan traballado tanto e con tanta pericia para nós, meros beneficiarios do seu esforzo.

ELVIRA FIDALGO FRANCISCO

Artigos xornalísticos de Valentí Puig

■ VALENTÍ PUIG. *Annus horribilis*. Edicións 62, Barcelona, 1993.

En 1982 aparecía o primeiro libro de Valentí Puig (Mallorca, 1949): *Bosc endins*. Unha especie de dietario que tería continuación con *Matèria obscura* (1991) e que, de seguro, terá novas edicións. O libro veu remexer as augas sempre calmas da literatura catalana. A personalidade e os pensamentos do autor escandalizaron naqueles anos. Puig proviña da xefatura de prensa de UCD en Mallorca, e nas súas notas proclamábase admirador dos EE UU e do conservadurismo europeo. Con todo, malia os mares de críticas ideolóxicas que recibiu, houbo que rendirse perante a súa calidade literaria. Calidade que revelaría unhas veces con novos libros, *Dones que fumen* (1983) excelente conxunto de relatos, e que defraudaría outras, *Somni Delta* (Premio de Novela Ramón Llull 1987), unha novela na que o autor non soubo controlar nin os personaxes nin a súa omnisciencia.

A finais de 1993 daba ó prelo un novo libro, *Annus horribilis*, recolla de artigos publicados, en castelán ou catalán ben que aquí aparecen todos en catalán, en xornais e revistas como *ABC, Quaderns d'economia, Cuenta y razón, Política exterior*, etc. Son nove artigos sobre política internacional, pero son algo máis que iso. O título vén dado pola definición que de 1992 fixo a raíña de Inglaterra Isabel II, logo que o seu entorno familiar se vira sacudido por mil e unha peripecias: separación dos duques de York e do príncipe de Gales e Lady Di, divorcio da princesa Anna e Mark Phillips, incendio do castelo de Windsor, e, por se fose pouco, ese mesmo ano a realeza británica decide declarar a Facenda. Pero Puig di que el, a pesar de todo, non ten tantas queixas.

Os diferentes artigos tratan temas como o referendo irlandés sobre Maastricht ("Un taxista amigo de Delors"), sobre o congreso dos *torys* británicos ("Hexemonía *tory*"), unha estadía en Croacia ("Week-end de príncipes") a familia real británica ("Gorgis, incendios e separacións"), a unión europea ("Cubo de Rubick") e os tres restantes podíanse incluír dentro dun apartado no que entran, a partes iguais, unha ollada ó mundo e mais a confesión ideolóxica do autor, que, por outra parte, atravesa todos os artigos do libro.

De primeiras, cumprirá dicir que é un libro non apto para "progres", reciclados ou non, xa que é un ataque frontal ás teorías e prácticas da esquerda europea no seu conxunto (socialista, social-demócrata ou comunista). Pero é un libro que, aínda que poida desagradar en certos momentos pola ideoloxía que deita, lese dun tirón gracias ó humor e á ironía que amosa. Valentí Puig non se anda con rodeos: ataca directa e frontalmente. Para el "fronte á autarquía ruinosa dos países comunistas, o comercio como motor de desenvolvemento económico dos países libres é probablemente 'a nova orde', co chip de Confucio". Aínda que recorda que "nas areas de Kuwait quedara encallada a

idea dunha defensa común europea e a capacidade europea de tutelar 'unha nova orde mundial'. Declárase conservador porque "non quero que se perdan as vellas receitas de cociña, as leccións de historia, a lexitimidade da propiedade privada, a memoria dos nosos devanceiros, o respecto á lei, a noción de autoridade, a lavadora automática, os vellos praceres da civilización, as ideas de rigor e esforzo [...]. Desde a finitude e a imperfección do home, os conservadores viven sen mala conciencia o seu compromiso coa preservación da lei e a orde, o horror ás utopías e o respecto polas fraxilidades da civilización. Definitivamente son conservador porque creo na memoria". A cita é longa, mais explica ben o pensamento, a ideoloxía de Valentí Puig.

Mais esta ideoloxía non invalida o libro. Os seus artigos lense como apaixonantes novelas. A búsqueda do adxectivo definitorio, preciso, é constante. O humor aparece a cada intre, mesmo cando fala de persoas e ideas que admira (Bush ou Margaret Thatcher), o sarcasmo faise presente cando fala dos ideólogos socialistas ou comunistas. Fai un feroz retrato de Hilary Clinton pero, ó final, sáelle a tenrura. Odia todo o que soe a "coerción" (*sic*) do estado, a propiedade nacionalizada, a intervención do estado na vida económica. Ataca a cultura do subsidio ("non faltaron —fala de Maastricht—, concesións á cultura do subsidio, unha maneira coma outra calquera para que os ineficaces poidan manter a súa ineficacia a custa dos máis eficaces"), rise da solidariedade ("Podes pedir o voto do teu veciño porque pretendes ter demostrado que sabes xestionar mellor os bens da comunidade de propietarios, pero diría pouco a favor da xente que vive na mesma escaleira se pedises o seu voto coa promesa de que os amarás máis e mellor que os outros candidatos").

O escritor catalán ten tres ídolos intelectuais: Karl Popper, Von Hayek e, en menor grao, I. Berlin..., sen esquecer os editorialistas de *The Wall Street Journal*, verdadeiros *maîtres à penser* de Valentí Puig. Uns *maîtres à penser* que o conducen á insolencia e á *boutade*, sempre, e iso é a raza do escritor, mesturadas co humor e a ironía: "Pola contra, o caudal de ideas dos gurus da xestión empresarial —moito máis proveitosa que calquera ideólogo ó uso— asenta os fundamentos dunha reflexión sobre a globalidade, razón de ser dun modo cuns mercados financeiros e uns sistemas de telecomunicacións que avantaxan en complexidade á formulación filosófica ós herdeiros dunha tradición xa obsoleta que se esqueceu da capacidade inventiva do home", etc.

Se o volume está inzado de *boutades* e arroutadas, non por iso se debe esquecer aquilo no que máis brilla Valentí Puig: o periodismo narrativo, retrato en tres liñas, a claridade de ideas, a incidencia na realidade ("os novelistas parecen máis dedicados a describir as paisaxes espurias da imaxinación en lugar de describir o volcán que teñen diante, a piques de erupción no mundo actual"), o humor e a ironía.

Annus horribilis é un libro irritante en moitos aspectos. Provocador na maioría dos artigos que o compoñen. Deita unha ideoloxía que non agradará á maioria dos lectores cataláns, nin á clase política (Puig non é nacionalista). Tampouco será do agrado da dereita española, que, di, non pode autono-

mearse conservadora por medo a que se lle vexa axiña o trabuco e a sotana. Pero, sobre todo, o presente libro non é para ninguén que adore réximes caídos, ideas que xa están esquecidas e que só defenden nostálxicos dun tempo pasado que sempre foi peor. Con todo, non se pode estar de acordo coa maioría das ideas de Valentí Puig —amalgama de liberalismo político e liberalismo económico—, sobre todo cando hai tantos que padecen fame e non son ineficaces. Non se pode, como pensa el, deixar que o mercado regule ata as relacións entre os homes; pero ler o libro de Valentí Puig serve para saber por que o mercado triunfou sobre a economía planificada. E é que o escritor catalán, ó explicalo todo como se estivese a escribir unha novela, esquécese de metafísicas e entra de cheo nunha complexa realidade que, ó ser caótica, intenta ordenar. E ordénaa; á súa maneira: provocativa, humorística, irónica e curiosa, porque o autor está convencido de que a curiosidade é unha das paixóns máis beneficiosas para o home. Un libro que explica moito máis sobre 1992 e sobre a crise das sociedades occidentais que moitos volumes escritos por sesudos profesores que non acaban de apreixar a complexa e voluble sociedade en que nos movemos. Un libro ó que cómpre abordar esquecéndose da ideoloxía e do pensamento de cadaquén se se quere disfrutar do seu humor, da súa ironía e, mesmo, da súa verdade, tan irreal.

XESÚS GONZÁLEZ GÓMEZ

TEATRO

Unha *Commedia dell'Arte,* entre Goldoni e arlequíns galegos

Unha vez máis, o engado da *Commedia dell'Arte.* Co sorriso afable, cotián e retranqueiro dun grande mestre, Carlo Goldoni. E se vos andan a dicir que *Commedia dell'Arte* e Carlo Goldoni non poden ir xuntos, que son opostos, non fagades caso: son uns ignorantes.

Á obra do comediógrafo veneciano aplícaselle xeralmente a etiqueta de "O teatro do mundo", para subliñar a vontade de transportar e trasladar ó escenario a realidade rasante, de facer do mundo mesmo un teatro.

Ó conxunto do seu facer teatral aplícaselle outra etiqueta, "A reforma da comedia", nunha época na que a decadencia do teatro cómico *dell'arte* chegara ós extremos da vulgaridade e da repetición, Goldoni interviu para lle restituír dignidade e autenticidade artística. Precisamente mediante unha *reforma* (xa que calquera tipo de *revolución* casaba pouco coa *medietas* pensativa e sorrinte do seu espírito, do seu carácter, do seu estilo), unha reforma que certamente significaba devolver unha orde racional á arte da escena, pero que significaba máis que nada atesourar toda a experiencia precedente nunha concepción que hoxe poderiamos chamar de "teatro global".

Demasiado a miúdo fálase de Goldoni coma de quen tornou a escribir os textos teatrais completos forzando a unha disciplina de recitación, fronte ó uso e abuso dos *canovacci* e do teatro da improvisación: e así esquécese e agóchase a amplitude da súa sensibilidade dramatúrxica, feita de atención a todos os compoñentes escénicos (e abondaría con ler aquela extraordinaria lección de teatralidade que é a súa comedia-manifesto *Il teatro nuovo,* que compón unha triloxía ideal de teoría do teatro xunto cos textos coetáneos *Paradoxe sur le comédien* de Diderot e *Hamburgische Dramaturgie* de Lessing), e de participación activa na realidade da *commedia dell'arte* e do teatro da rúa. Esquécese a continua e abondosísima producción mesmo de *canovacci* e de papeis para actores sós (que, iso si, irán cambiando cada vez máis os traxes de *tipos* polos de *caracteres,* aínda vestindo as habituais prendas tradicionais das máscaras de Arlequín e Brighella).

A improvisación, a adaptación ás diversas condicións loxísticas e de público da representación, o uso dos espacios escénicos, a fisicidade dos actores, a intervención da música: son só algúns dos aspectos que fan da dramaturxia

goldoniana un fenómeno que vai alén da preocupación polo texto escrito, e que incluso constitúe a verdadeira xenialidade teatral e o seu valor cosmopolita de *clásico* popular.

Desta lección fíxose intérprete dun xeito sobranceiro, ó noso parecer, o grupo galego de *Ollomoltranvía*, na representación dun texto menor, xusto dun *canovaccio*, *La bague magique*, revisado, reescrito e retitulado *Commedia* (excelente homenaxe tamén esta ó significado global do teatro goldoniano).

Sen se deixar tentar por modernizacións esaxeradas (temiamos inicialmente experimentalismos inoportunos ou banais, como a rotura da *cuarta parede* ou folclorismos forzados), pero aproveitando a cambio as ocasións ofrecidas pola *modernidade* implícita nos textos do autor veneciano, a representación reproduce e renova con personalidade propia a obra.

Esencial a posta en escena e a escenografía, que a primeira vista pode parecer case modesta: no centro unha grande tarima cadrada, espacio "consagrado" á activación dos acontecementos; ós lados, catro escabeis de madeira; ó fondo, un só bastidor central totalmente neutro. E moi poucos e elementais xogos e puntos de luz. ¡Que diferencia co luxo, co fasto, coa grandiosidade das postas en escena *clásicas* das obras maiores de Goldoni! (e pensamos, por exemplo, na *Locandiera* de Strelher, ou no *Ventaglio* de Trionfo).

Despois, na estructura narrativa, voltamos a atopar os elementos típicos e esenciais da comedia popular clásica: un Arlequín tan esfameado de queixo coma de amor, un Capitán dunha covardía xactanciosa, a gracia festiva da criadiña Arxentina, as senís e ruíns paixóns eróticas dun Pantalone, o pedante racionalismo do Doutor.

Todo aliñado co elemento fabuloso dun anel máxico que quita a memoria, e co irrenunciable xogo do equívoco enxertado por unha carta de amor que pon en movemento todos os mecanismos da acción.

O risco de caer no estereotipo, no aburrimento da repetición ou, como moito, da demostración de virtuosismo interpretativo, estaría máis que xustificado. Pero de súpeto, coa entrada colectiva na escena dos actores, un esquécese de todo isto, a estructura dramática desenvólvese en todas as súas potencialidades teatrais, a representación impón a participación con autenticidade e frescura. E produce, naturalmente, unha diversión intelixente, sobre todo intelixente.

O texto non é senón unha parte do teatro. Neste senso, poderiamos chegar a dicir que calquera texto é sempre e só un *canovaccio*. Isto serve con certeza para Goldoni, e aínda máis para este Goldoni, o de *La bague magique*. Entendérono perfectamente os de *Ollomoltranvía*, os da *Commedia*. ¿Algún exemplo?

Partamos do texto mesmo. O orixinal é conservado e reproducido con exactitude, integralmente "respectado"; pero engádenselle aportacións "macroscópicas", tanto nos diálogos coma nos personaxes: sen embargo, aquel Capitán fanfarrón e galiña do longo nariz e do andar torpe e afelpado, ou aquel Doutor Minuta dunha lóxica estrafalaria, insértanse con naturalidade e fluidez nos

acontecementos, como "evocados" pola atmosfera da representación (sendo en cambio froito máis ca actual dos modernos realizadores).

Máis verbo do texto: a súa capacidade de adaptación constante ó lugar da representación (neste caso, Compostela, a Compostela dos estudiantes e sobre todo das estudiantes), con referencias que familiarizan os sucesos co público, e coa operación de reducción ó cotián, que fan aínda máis eficaz o efecto cómico e a forza mimética do espectáculo, sen caer para nada no facilón e diletante.

Falemos por exemplo dos actores, que con recitación segura, coa súa mobilidade xestual e as súas habilidades acrobáticas, acompañan e interpretan o diálogo con precisas, nunca mecánicas, réplicas.

Falemos por exemplo do espacio escénico. A gran tarima central, e ó redor os catro escabeis, para os músicos e os actores de fóra de escena. Entre estes dous espacios créase un xogo continuo de actitudes, intervencións e intercambio de diálogos, nunha alternancia de introversión e estrañamento que confiren densidade ós acontecementos, amais de xerar evidentes resultados cómicos. Deixádenos a este propósito lembrar polo menos as hilarantes e emblemáticas dificultades do vello e gotoso Pantalone para superar o escalonciño que leva á tarima, e que o forzan a permanecer sempre en equilibrio entre participación activa e exclusión dos sucesos (e é por iso natural, e cómico, que cando consiga por fin subir ó *palco*, se deixe levar por actitudes de prepotencia e polo afán de mando).

Todo isto realízase con mesura, sen excesos, novamente interpretando o espírito "reformista" do sorrinte burgués Goldoni. As acrobacias dos actores non se converten nunca en xogos de prestidixitación, propios daquel teatro de rúa dos saltimbanquis ben coñecido do escritor veneciano, pero pouco compadecidos co seu gusto por un certo decoro. E as intervencións sobre o texto e sobre os personaxes non deixan nunca transparentar ningún tipo de voluntaria ou forzada interpretación "moderna", en ningunha dirección social ou ética, ou ideolóxica.

Cremos que neste caso non ten senso ningún tentar un reparto de méritos (¡que bo Goldoni! ¡que bos os actores, ¡aquel actor! ¡que bo o director, o escenógrafo, os músicos!, etc., etc.). Ten sen dúbida senso dicir que o que se produciu entre Goldoni e os comediantes galegos foi un encontro moi afortunado.

En 1793, nun París inflamado polas paixóns lícitas e ilícitas da grande Revolución, Carlo Goldoni morría "esquecido e na miseria" (así rezan as biografías e os manuais). Dese mesmo París, e nos mesmos días, fuxía disgustado dos excesos dos *sans-culottes* o aristocrático-anárquico Vittorio Alfieri, o outro grande dramaturgo italiano do século XVIII, que estaba a realizar a paralela "reforma da traxedia". E nos arrabaldes de París arrastraba a súa cansa fama erótica un decrépito Giacomo Casanova (e de todas estas coincidencias lembrarase ben Ettore Scola nunha das súas mellores películas, *Il mondo nuovo*, distribuída en España co título de *La noche de Varennes*).

Douscentos anos máis tarde (1993 non foi só o ano do Xacobeo compostelán), segundo a discutible usanza dos cumpreanos póstumos, celebráronse

con grande fasto numerosas manifestacións dedicadas á persoa e á obra de Goldoni (unha mostra, e para quedar en España, o festival de teatro goldoniano de Valencia). E deuse grande pulo á traducción, publicación e difusión das súas obras e dos estudios verbo delas (e deixádeme recordar polo menos o xeneroso labor emprendido nesta dirección pola Asociación de Directores de Escena de España). Pero estamos convencidos de que, á marxe de tanto fasto, entre as mellores homenaxes ó autor de *A pousadeira* débese recordar, e tornar a ver, precisamente esta *Commedia* galega.

Engadamos aínda unhas poucas liñas. Parece certamente obrigado, cada vez que se fala de calquera realización en galego ou de autores/artistas galegos, subliñar o detalle do *en galego*, e insertalo nun contexto, nunha evolución histórico-nacional, case a xeito de sostén e xustificación dunha "tradición" aínda non consolidada.

Non nos queremos substraer a este uso. E a primeira observación a este respecto é a seguinte: no caso da *Commedia*, o texto e a declamación galega son eficaces dun xeito natural, e están en harmonía con todos os outros elementos da representación, con resultados e efectos de completa madurez artística e lingüística. Ata o punto de que nin nos decatamos de que estaba en galego.

Segunda observación. Nas páxinas desta mesma revista leramos a propósito dun teatro realista e naturalista galego: "Creo que unha concienzuda excursión por esas terras escénicas podería producir dous efectos sumamente benéficos sobre o noso teatro. Por un lado, os nosos actores e actrices ampliarían às súas posibilidades e rexistros, que seguen hoxe moi constrinxidos no farsesco e, xa algo menos que hai uns anos, nuns modos cargantes e sobreactuados. E por outro lado, a inmersión realista podería ter tamén consecuencias sobre a audiencia: o público do teatro, hoxe coma onte, gusta de ver reflectido enriba do escenario o seu mundo contemporáneo, os entornos vitais máis ou menos cercanos que actúan sobre nós e sobre os que, ó mesmo tempo, podemos nós actuar". (Damián Villalaín, "*Non se chora*: un sainete cruel", *Grial* 121, xaneiro, febreiro, marzo 1994). Pero xusto despois, o mesmo articulista engadía: "Por suposto, calquera texto ou representación teatral, á marxe da época ou lugar en que se desenvolva, pode ter capacidade para falarlle ó home moderno e isto é o que fai perdurables os dramas de Eurípides, Shakespeare, ou Chejov". Ben. A esta lista de clásicos deberemos engadir agora tamén a Goldoni. Que ofrece asemade, polo menos no caso desta *Commedia* e gracias á interpretación de *Ollomoltranvía*, o "valor engadido" da posibilidade dunha ambientación propia e familiar para calquera público, neste caso, pasando da Bérgamo orixinal á Compostela actual, e dun uso maduro do farsesco afastado dos perigos do estereotipo e dos *modos cargantes* e *sobreactuados*. ¿Que máis queres?

Unha derradeira cousa, totalmente subxectiva: de todo canto vin de teatro en galego, *Commedia* é o espectáculo que máis me gustou.

VINCENZO JACOMUZZI

FICHA ARTÍSTICA

O espectáculo *Commedia* baséase no *canovaccio* para *commedia dell'arte* en tres actos *La bague magique*, que Goldoni escribiu en París e en francés en 1764, e estreado, segundo parece, en 1770.

"Comedia de magia, del estilo de otras escritas en París, en esta ocasión el objeto mágico es un anillo que hace perder la memoria a Arlecchino, dando lugar a múltiples enredos, y a la aventura amorosa con su propia mujer, Argentina, de la que ya no se acuerda". (de "Las obras de Goldoni una a una", por Fernando Doménech y Juan Antonio Hormigón, en VV. AA., *Goldoni: mundo y teatro*. Publicaciones de la Asociación de Directores de escena de España, A.G.S., Diseño y Producción Editorial, S. A., Madrid, 1993).

Título: *Commedia. Un xoguete para Goldoni.*

Intérpretes: *Víctor L. Mosqueira, Nuria Sanz, Marcos Orsi, Avelino González, Evaristo Calvo e Santiago Prego.*

Producción: *Ollomoltranvía.*

Escenografía, atrezzo, vestiario e máscaras: *Suso Montero.*

Música orixinal: *Fernando Reyes.*

Textos, dramaturxia e traducción: *Cándido Pazó.*

Deseño de iluminación: *Alfredo Laforet.*

Axudante de dirección: *Mela Casal.*

Dirección: *Cándido Pazó.*

A cultura pasa por aquí

A&V
Afers Internacionals
Ajoblanco
Album
Alfoz
Anthropos
Archipiélago
Arquitectura Viva
L'Avenç
La Balsa de la Medusa
Bitzoc
La Caña
El Ciervo

Cinevídeo 20
Claridad
Claves de Razón Práctica
Creación
El Croquis
Los Cuadernos del Norte
Cuadernos Noventa
Cuatro Semanas
Delibros
Derechos Humanos

Dirigido por...
Documentos A
Ecología Política
ER
El Europeo
Fotovideo
GRIAL
Guadalimar
El Guia
Hora de Poesia
Insula
Jakin
Lápiz

Leer
Letra Internacional
Leviatán
Lletra de Canvi
Nuestra Bandera
La Página
El Paseante
Pensamiento Iberoamericano
Quaderns d'Arquitectura
Quimera
Raices

Revista de Occidente
RevistAtlántica
Scherzo
Síntesis
Sistema
El Socialismo del Futuro
Suplementos Anthropos
A Trabe de Ouro
El Urogallo
Zona Abierta

Diseño: Tau

A R C E

Asociación de Revistas Culturales de España

Exposición, información, venta e suscricións:

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

A CULTURA NO MUNDO

Cambio de marcha no *Arts Council*

A simple ollada á fotografía que publica o *Financial Times* dinos moito do que acontece nunha das institucións emblemáticas da cultura británica, o *Arts Council*: un home de aparencia elegante, anque discreta, sentado nunha sinxela cadeira metálica no centro dunha estancia baleira. É Lord Gowrie, o recentemente nomeado presidente da institución.

A austeridade da imaxe, que salienta un período de *interim* na historia do Consello, quere significar tamén o comezo dunha nova etapa, máis axeitada ós tempos que corren. Lord Gowrie, con 54 anos, é considerado un especialista en camiñar entre ovos, un home imaxinativo, franco, coas ideas claras. O seu historial non deixa lugar a dúbidas. Educado en Eton e Oxford, foi profesor nos Estados Unidos e asesor de arte antes de ser fichado polo Partido Conservador para a cadeira de Ministro das Artes, no ano 1983. A súa faciana xerencial vén avalada polo seu anterior cargo de presidente de Sotheby's.

Gowrie retoma o Consello nun momento no que a penas lograba manter a súa reputación, en medio de labazadas recibidas desde todos os lados. Lord Palumbo, o seu antecesor, vivira o ano derradeiro do seu mandato como un inferno, logo de catro anos de abundancia e alegría no reparto de subvencións. De súpeto, chegaron os recortes presupostarios para as orquestras de Londres e, de seguido, a rebaixa no propio orzamento da institución en máis de tres millóns de libras.

Os obxectivos do novo presidente van precisamente por aí, por recuperar o nivel de subvencións inicial. Para iso ten que convencer ó seu ministerio, que é o mesmo que dicir ó goberno, de que hai boas razóns detrás. Sábeo perfectamente, por iso unha das súas primeiras medidas foi nomear para a Secretaría Xeral a unha estreita colaboradora, Mary Allen, co encargo expreso de cortar a burocracia e poñer fin ás liortas caseiras.

A "modificación" (así a denomina Gowrie) que pretende facer no Arts Council pasa pola recuperación de artistas bandeira para a cultura británica, como son Liam Neeson (*A lista de Schindler*), Sir Richard Rodger (*Ópera*) ou Thelma Holt (*Arquitectura*), para apoiar os éxitos puntuais acadados no momento: o expectacular triunfo da obra de Lucien Freud, de Thomas Allen (*Don Giovanni*) na Scala de Milán, ou de Diana Rigg (*Medea*) en Brodway.

Para levar a cabo o seu programa necesita cartos, e os tempos non están para alegrías presupostarias. Sen embargo, Gowrie conta cunha carta marcada, como é a aprobación, nos meses vindeiros, dunha Lotería Nacional que pode brindarlle á institución uns cen millóns de libras ó ano. Algunhas voces perversas subliñaron este punto como o móbil da súa incorporación ó Arts Council, aceptando unha situación actual desastrosa. Pode ser, pero é xusto recordar que foi o propio Gowrie quen propuxera a Lotería a Margaret Thatcher, topando de fronte co rexeitamento que a *dama de ferro* lle tiña ó xogo.

Á hora de encontrar solucións imaxinativas, Lord Gowrie semella non ter límites. Basta lembrar que durante o seu mandato ministerial, ideou e estableceu o *Business Sponsorship Incentive Scheme*, un proxecto de incentivos para recadar, sen concurso do Estado, un certo nivel de financiamento de centros e actividades culturais.

Lord Gowrie é poeta confeso e publicado, ó que lle encanta asistir a congresos e exposicións como un participante máis. "Pode que tan só sexa un *caddy* —di— pero quero estar no *green*". Antony Thorncroft, que lle realizou unha entrevista para o *Finacial Times*, engadiu a este comentario que poucas veces un *caddy* ten unha influencia tan grande no xogo.

FEDERICO ANLLADA

ÍNDICE DE COLABORADORES

XAVIER CARRO. Santiago de Compostela, 1942. Licenciado en Filoloxía Románica pola Universidade Complutense de Madrid. Colaborador habitual da prensa galega, deuse a coñecer como poeta e narrador cos libros *El dolor de la carne* e *Las horas y los días*. En galego publicou en 1973 *As calexas do cigurath* e *A obra literaria de Eduardo Blanco-Amor*.

ISIDRO DUBERT. Muros, 1961. Profesor de Historia Moderna na Universidade de Santiago. É autor de traballos sobre Historia Social, Historia da Familia, Demografía Histórica e Historiografía. Ten publicado *Historia da familia en Galicia durante a época moderna, 1550-1830*.

XESÚS GONZÁLEZ GÓMEZ. A Rúa, 1950. Productor de programas en Radio Nacional de España en Cataluña. Colaborador en diversas revistas e xornais galegos. Ten publicado *Antoloxía da poesía surrealista de expresión francesa; Ucronía*, con seudónimo, e *Álvaro Cunqueiro, traductor*, co que gañou en 1990 o premio "Ánxel Fole".

BIEITO IGLESIAS. Ourense, 1957. Profesor de Lingua Galega nun instituto compostelán. En 1988 obtivo o premio de narracións curtas "Modesto Rodríguez Figueiredo". Colaborador en varios medios de comunicación, entre eles *La Voz de Galicia* e *Luzes de Galiza*. Ten publicados os libros *Aventura en Nassau*; *Vento de seda*; *Miss Ourense* e, en colaboración, *Catro ensaios sobre a esquerda nacionalista*.

JOHANNES KABATEK. Stuttgart 1965. Licenciado en Filoloxía Románica pola Universidade de Tübingen/Alemaña. É profesor de Lingüística

Románica na Universidade de Paderborn/Alemaña. Autor de varios traballos sobre diversos temas lingüísticos, entre outros sobre presente e pasado da lingua galega. Actualmente está a preparar a súa tese de doutoramento sobre *Interferencias e cambio lingüístico no galego actual.*

MARÍA JESÚS LORENZO MODIA. A Coruña, 1959. Licenciada en Filoloxía Inglesa pola Universidade de Santiago de Compostela. Profesora titular de Lingua e Literatura Inglesa da Facultade de Humanidades da Universidade da Coruña. As liñas de investigación nas que traballa na actualidade son literatura sentimental feminina inglesa do século XVIII e as relacións entre a literatura inglesa e a galega.

HENRIQUE MONTEAGUDO. Muros, 1959. Licenciado en Filoloxía Galego-Portuguesa. Profesor na Universidade de Santiago e membro do Instituto de Lingua Galega. Autor de numerosos traballos de Sociolingüística e de historia social da lingua. Editor de Rosalía, Castelao e Otero Pedrayo. Coautor da *Gramática galega* e do *Diccionario normativo galego-castelán.*

PURIFICACIÓN PÉREZ JANEIRO. Vigo, 1962. Licenciada en Filoloxía Inglesa pola Universidade de Santiago de Compostela. Profesora titular na Universidade da Coruña. A súa liña de investigación é a literatura experimental escrita por mulleres no século XX e as relacións entre a literatura inglesa e a galega, con especial interés na traducción.

DOLORES VILAVEDRA. Vigo, 1963. Licenciada en Filoloxía Hispánica pola Universidade de Santiago na que traballa como profesora axudante de literatura galega. Obtivo un D. E. A. na EHESS de París. En 1993 doutorouse coa tese *Análise diacrónica dos emisores inmanentes. A polifonía na novela galega.* Publicou diversos artigos sobre a narrativa galega contemporánea, así como unha edición de *Follas novas* e o libro *A recepción inmanente na obra de Neira Vilas.* É directora adxunta do *Anuario de estudios literarios galegos.*

9 770017 418006 00122