

Novo espazo público: a emerxencia cultural

Edición ao coidado de
Nieves Herrero
María Pilar Freire
Eulalia Agrelo

CADERNOS CIPPCE SOBRE EMERXENCIA CULTURAL

DIRECTOR

Arturo Casas Vales

CONSELLO EDITORIAL

Á. Enrique Carretero Pasín
Fausto Dopico Gutiérrez del Arroyo
Nieves Herrero Pérez
Juan José López Rivera
Manuela Palacios González
María do Cebreiro Rábade Villar
M. Felisa Rodríguez Prado
Anxo Tarrío Varela

CONSELLO CIENTÍFICO

Josetxo Beriain (Universidad Pública de Navarra)
Antón Figueroa (Universidade de Santiago de Compostela)
Florencia Garramuño (Universidad de San Andrés, Buenos Aires)
Kirsty Hooper (University of Warwick)
María Lozano Mantecón (Universidad Autónoma de Madrid)
Michel Maffesoli (Institut Universitaire de France / Université Paris Descartes)
Francisco Pedro dos Santos Noa (Universidade Eduardo Mondlane, Maputo)
Mari Jose Olaziregi (Euskal Herriko Unibertsitatea)
Juan Luis Pintos de Cea-Naharro (Universidade de Santiago de Compostela)
Sharon Roseman (Memorial University of Newfoundland)

CADERNOS CIPPCE SOBRE EMERXENCIA CULTURAL é unha colección de libros electrónicos do Centro de Investigación de Procesos e Prácticas Culturais Emerxentes (CIPPCE, <http://www.usc.es/gl/institutos/cippce>), centro propio da Universidade de Santiago de Compostela constituído formalmente no ano 2010. Os promotores do Centro foron oito grupos de investigación, seis deles pertencentes á área de Artes e Humanidades e outros dous á área de Ciencias Sociais e Xurídicas. A especialización destes últimos é en socioloxía, imaxinarios sociais, historia económica e demografía, mentres que a dos primeiros corresponde a teoría literaria, lingüística, filoloxía, antropoloxía social, análise do discurso, estudos sistémicos e empíricos sobre cultura, comparatismo cultural e literario e análise de redes. Segundo os seus estatutos fundacionais, o CIPPCE ten encomendado o estudo científico de fenómenos de emerxencia artístico-literaria e máis en xeral de procesos culturais emerxentes, sen restricións territoriais nin lingüísticas. O Centro ocúpase asemade de documentar e analizar alternativas metodolóxicas e heurísticas xurdidas na investigación sobre o cambio e a emerxencia culturais.

CADERNOS CIPPCE SOBRE EMERXENCIA CULTURAL constitúe unha serie aberta, sen periodicidade preestablecida, destinada ao público universitario e investigador nacional e internacional. Compilará achegas significativas nos campos de investigación específicos do Centro, tanto internas como externas. Entre elas, as procedentes dos simposios e conferencias organizados polo CIPPCE, complementadas no seu caso por propostas de interese conceptual, metodolóxico ou analítico que se valoren polo Consello Editorial como contributos de entidade respecto da emerxencia cultural. Tales propostas poderán proceder de investigadores individuais ou de grupos externos que formulen, seguindo as directrices técnicas do Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, iniciativas situadas nos marcos de competencia e actuación propios do Centro. Darase cabida así mesmo a traballos en progreso ou ocasionais, sempre de alcanzaren estes no criterio do Consello Editorial a calidade esixíbel.

Os **CADERNOS CIPPCE** liganse desde os seus inicios á plataforma de código aberto Open Monograph Press, implementada polo Servizo de Publicacións da USC a finais de 2013, no mesmo momento no que a serie se materializaba por acordo da Xunta de Centro do CIPPCE e alcanzaba vida pública.

**Novo espazo público:
a emerxencia cultural**

CADERNOS CIPPCE
SOBRE EMERXENCIA CULTURAL

N.º 3

Novo espazo público: a emerxencia cultural

Edición ao coidado de

NIEVES HERRERO
MARÍA PILAR FREIRE
EULALIA AGRELO

2015

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND 4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.gl>

© Universidade de Santiago de Compostela, 2015

Deseño de cuberta

Ildefonso Vidal Ocampo

Servizo de Publicacións e Intercambio Científico
da Universidade de Santiago de Compostela

Maqueta

Antón García

Imprenta Universitaria

Edita

Edicións USC

Campus Vida

usc.es/publicacions

DOI

<http://dx.doi.org/10.15304/9788416533855>

Índice / bookmarks

7 Presentación

Ámbito literario

13 Sobre o suposto dunha literatura mundial nun espazo público global.
Avaliación desde o pensamento de Nancy Fraser

ARTURO CASAS

29 A cidade das mulleres: imaxinarios urbanos na poesía actual
de Galicia e Irlanda

MANUELA PALACIOS

43 Prácticas performativas nas poetas galegas contemporáneas: o corpo e a
voz como espazo de resistencia en Xiana Arias, Paula Carballeira, Andrea
Nunes e María Rosendo

LARA ROZADOS LORENZO

57 O suxeito poético performativo como alternativa ás lecturas biografistas
e/ou sexualizantes

ÁNXELA LEMA PARÍS

69 Crítica literaria e redes sociais en Galicia

MARÍA XESÚS NOGUEIRA PEREIRA

81 Da «rostridade» ao anonimato combativo de Wu Ming: autoría na Rede

ALBA CID

93 A Berenguela, contraespazo público de emerxencia política

ALBA ROZAS ARCEO

Ámbito sociolóxico

107 Resistencias ao cuestionamento do pacto social de xénero no
ámbito universitario

MARÍA XOSÉ RODRÍGUEZ GALDO, MARÍA PILAR FREIRE ESPARÍS, ELISA JATO
SELJAS, JOSÉ CORDERO TORRÓN, FAUSTO DOPICO GUTIÉRREZ DEL ARROYO

- 123 O protagonismo das mulleres no coidado e na reprodución social
MARÍA XOSÉ RODRÍGUEZ GALDO, MARÍA PILAR FREIRE ESPARÍS, JOSÉ CORDERO
TORRÓN, FAUSTO DOPICO GUTIÉRREZ DEL ARROYO
- 139 A emerxencia dunha cultura *microgrupal*.
Cara a un novo «paradigma de sociabilidade»?
ÁNGEL ENRIQUE CARRETERO PASÍN
- 151 A peza artística-audiovisual *Gernika Lemoizen*: lugares de memoria
en tensión
IRATXE RETOLAZA GUTIÉRREZ, AMAIA SERRANO MARIEZKURRENA

PRESENTACIÓN

UN CENTRO que se ocupa da emerxencia cultural non podía deixar de abordar o espazo como un dos seus temas relevantes de estudo. Non só porque estamos a vivir un novo espazo emerxente, senón porque o espazo é el mesmo o *locus* necesario de múltiples emerxencias. As transformacións do tempo e o espazo teñen sido valoradas desde as ciencias sociais como un dos efectos máis relevantes da globalización e como factor clave e pano de fondo das súas diversas manifestacións.

De entre as múltiples perspectivas desde as que o espazo pode ser analizado, o Centro de Investigación de Procesos e Prácticas Culturais Emerxentes (CIPPCE) delimitou como tema dunha das súas xornadas de reflexión o «espazo público», é dicir, o espazo da sociabilidade, do debate, da circulación de ideas, do exercicio da cidadanía e da política. Neste volume recóllese parte das intervencións presentadas no Simposio «Novo espazo público: a emerxencia cultural», que se desenvolveu en Santiago de Compostela no mes de maio do ano 2015. Dado que a maioría das persoas que acudiu á chamada do CIPPCE se dedica á literatura, nas súas contribucións esta manifestación creativa amósase como óptica fundamental de achegamento ao espazo público. Algunhas delas analizan o espazo público (a cidade, por exemplo) tal e como aparece contemplado desde a creación artística e literaria, mentres que a maioría trata o espazo literario como un ámbito no que non poderían deixar de manifestarse moitos aspectos actuais do espazo público xeral ao que pertence. Entre eles, destacan dous que se repiten en diferentes traballos. O primeiro ten que ver cos efectos de Internet e das redes sociais sobre os procesos de creación e

recepción. En todo caso, esta énfase no espazo virtual aparece parcialmente equilibrada pola abordaxe da performatividade e das dimensións físicas e corporais do espazo que se leva a cabo noutras achegas. O segundo aspecto que sobresaé é a presenza das mulleres e das cuestións de xénero.

Estes dous aspectos, salientables no conxunto dos estudos que se abeirán ao espazo literario, recóllense tamén nos que son enfocados desde unha perspectiva máis sociolóxica. Ao pé daqueles que se centran nunha análise concreta das transformacións e as continuidades que se producen nas relacións de xénero no tocante aos usos de tempos e espazos, outros expoñen reflexións teórico-prácticas sobre os novos paradigmas culturais de sociabilidade e de reconstrución da memoria colectiva.

En consecuencia, este volume vértébrase en dous grandes bloques: «Ámbito literario» e «Ámbito sociolóxico». O primeiro deles ábrese coa achega de Arturo Casas que ofrece unha revisión crítica dalgúns dos referentes teóricos máis destacables sobre a existencia dunha *World Literature*, alén de incluír argumentacións que proceden do campo das relacións internacionais, política mundial e sistemas-mundo. En relación á noción de espazo público, apunta as reconsideracións que, desde as postuladas por Hannah Arendt e Jürgen Habermas, benefician a incorporación da idea do global aplicada ao público, plano no que son necesarias as anotacións críticas de Nancy Fraser e Chantal Mouffe, polo que atinxe ao cuestionamento feminista da distinción entre o público e o privado.

Os traballos que figuran a continuación teñen en común a inclusión dun enfoque de xénero da man de Manuela Palacios, Lara Rozados e Ánxela Lema. Palacios examina a presenza do xénero feminino nos ámbitos urbanos da poesía feita por mulleres, a partir da idea de que as cidades tamén se articulan a través das ideoloxías de xénero. Refírese á notoriedade adquirida polas mulleres poetas nos sistemas literarios galego e irlandés desde os anos 80 do século XX, polo que presta atención a se esta intervención das escritoras na esfera pública literaria implica ou non novas representacións da muller no espazo urbano e, máis especificamente, no que atinxe á súa axencialidade, mobilidade, modernidade, pertenza ou alienación, amais no relativo aos espazos e tempos permitidos ás mulleres.

Na investigación de Lara Rozados analízase o xermolar de novas voces poéticas no ámbito galego como práctica de resistencia fronte aos discursos hexemónicos. Expón que estas representan o salto da «creadora» individual á actividade compartida e que, por medio do anonimato, do emprego de heterónimos ou de novos xeitos de edición, emerxe a creadora como mediadora, que

toma fragmentos e elabora novos discursos para que o público (non pasivo) continúe a construír. Con este obxectivo apunta que estas creadoras recollen citas, homenaxes, palimpsestos e ensamblaxes de imaxes preexistentes, así como mesturan códigos e mesmo se prestan asistencia recíproca entre elas para acabar por configurar unha rede poética colectiva, ademais de lograr unha liberación fronte á opresión do sistema patriarcal.

Pola súa parte, Ánxela Lema reflexiona sobre a recepción da poesía elaborada por mulleres e a súa relación coa escrita. A partir da análise do carácter politizado e ritualizado da linguaxe como instrumento reprodutor do modelo patriarcal, afronta a cuestión de se realmente se superou o biografismo decimonónico. Considera que, coa proposta do suxeito poético como *performance*, queda de manifesto que non se dá unha desvinculación total entre suxeito autor e obra nos estudos teóricos literarios actuais, senón que existe un biografismo inconsciente nuns parámetros desemeallantes aos de tempos pasados.

Tamén pertencen a este bloque literario as contribucións de María Xesús Nogueira e Alba Cid, nas que se repara na revolución que está a provocar a Rede no fenómeno literario. O traballo de Nogueira achégase á creación dun espazo crítico arredor da literatura galega en Internet, nomeadamente, nas redes sociais. Esmiúza as dinámicas que están a emerxer entre os axentes participantes no eido da crítica, o seu desprazamento cara a un novo espazo público, o cambio dos conceptos de autoría e recepción, e as transformacións no mesmo discurso provenientes do emprego destes medios. Tamén se fixa na influencia da crítica nas redes sociais e na blogosfera no campo literario galego.

A partir da consideración da Rede como unha ampliación do espazo público, Alba Cid aproxímase a dous modos contrarios de xestionar a autoría no campo virtual. Detense na acción da autora ou autor individual co propósito de lanzar unha imaxe súa na Rede, polo que a creación dunha «marca persoal», a mediación cultural, a autopromoción e as tomas de posición no campo literario son manifestacións habituais nos seus perfís sociais. Todo un monllo de estratexias mercadotécnicas que parecen diluír, outra vez, a separación entre autor e obra. Fronte a este modelo autoral, intérnase no papel subversivo de grupos a prol da creación colectiva, caso do italiano Wu Ming, que entenden a literatura e a comunicación como parcelas de acción política.

O bloque literario péchase coa contribución de Alba Rozas que revisa a concepción da Torre Berenguela na recreación deste lugar en *Fragmentos de Apocalipsis*, de Gonzalo Torrente Ballester, como un contraespazo baseándose no concepto de espazo contrafactual de Barbara Piatti e Lorenz Hurini. A perspectiva que introduce o movemento social anarquista permite a

reconceptualización dun lugar sagrado nun espazo público. Apoiándose no concepto de imaxinación xeográfica de David Harvey resalta a función política deste espazo a partir do enfrontamento entre as significacións concedidas por diferentes axentes sociais.

No segundo apartado, «Ámbito sociolóxico», inclúense os dous estudos asinados polo Grupo RIDHEM (Rede de Investigadores en Demografía, Historia Económica e Migracións), que evidencian a relación entre o público e o privado e os roles de xénero e o uso do tempo en ambos espazos; o texto de Ángel Enrique Carretero, que trata o tema dos imaxinarios sociais como cohesionadores de microgrupos societarios, e a achega de Iratxe Retolaza e Amaia Serrano, na que revisan a peza artística-audiovisual *Gernika en Lemoiz*, soporte de lugares de memoria en tensión.

M^a Xosé Rodríguez, Pilar Freire, Elisa Jato, José Cordero e Fausto Dopico –membros do Grupo RIDHEM– poñen de manifesto como a división entre tempos-espazos (profesional, familiar e persoal) non é real nas actividades cotiás de boa parte das mulleres do Persoal Docente e Investigador (PDI) da Universidade de Santiago de Compostela. Sinalan que esta contradición non se está a solucionar por efectivas políticas públicas –que impliquen a asunción dunha nova cultura organizativa asentada na igualdade real entre mulleres e homes–, senón a través das «axudas familiares» rexidas por principios culturais de «obrigatoriedade» e do recurso a outras extrafamiliares. Salientan que, malia pensarse que o PDI sería máis sensible á adopción de medidas de igualdade de respaldo legal e máis proclive ao reparto das tarefas domésticas, danse avultadas diferenzas de xénero na súa execución.

A seguir, M^a Xosé Rodríguez, Pilar Freire, José Cordero e Fausto Dopico poñen de manifesto que o modelo teórico de familia igualitaria, con ambos cónxuxes con emprego remunerado e compartindo os traballos do coidado, está lonxe de concretarse no contexto español e no estudo de caso de colectivos profesionais. Determinan que a «coerción psicolóxica» (e moral) que as demandas culturais dimanantes da identificación «mulleres/actividades de coidado» provócalles a moitas mulleres un sentimento de culpa ante o «abandono» dos «coidados» a favor do seu exercicio laboral extra-doméstico e da súa realización persoal. A partir dos datos recollidos conclúen que se ben a dispoñibilidade de recursos familiares para apoio da reprodución da súa rede, entendida en sentido amplo, tendería a reducirse, debido sobre todo ás mudanzas na traxectoria vital das mulleres e na mesma concepción de «familia», a feminización das tarefas domésticas e do coidado continúa sendo a realidade dominante nas primeiras décadas do século XXI.

Enrique Carretero, apoiándose en diversas fontes filosóficas e sociolóxicas analiza a emerxencia dun fenómeno cultural nas sociedades occidentais como é o da aparición dunha variedade heteroxénea de microgrupos tanto no mundo real como virtual. O autor pregúntase ata que punto representaría este fenómeno a presenza no espazo público dun novo paradigma da sociabilidade de tipo posmoderno ou tardomoderno. O percorrido pola noción de «imaxinario» nas súas diferentes xenealoxías e formulacións (Cornelius Castoriadis, Michel Maffesoli etc.) sérvelle para poñer de relevo as formas de cohesión e solidariedade propias e específicas destes grupos articulados ao redor das configuracións de sentido de espesor existencial reducido, efémero e versátil.

Por último, Iratxe Retolaza e Amaia Serrano focalizan a súa atención na peza artística, *Gernika Lemoizen* [Gernika en Lemoiz], dirixida por Irati Gorostidi, por responder a un duplo interese: a inqueda pola corporeización do pensamento e a (re)construción da memoria colectiva vasca. Comentan que nesta intervención artística, amais de converxer o coreográfico e o poético-musical, entrecrúzanse tres lugares de memoria do imaxinario colectivo vasco: o bombardeo de Gernika, a central nuclear de Lemoiz e o cantautor Mikel Laboa. Examinan estes espazos con pormenor e conclúen que esta mostra artística realocaliza estes símbolos e suscita cuestións relativas á memoria cultural, ao carácter público/privado dos lugares de memoria e á corporeización das prácticas conmemorativas/rememorativas.

A partir deste abano de artigos preténdese, xa que logo, arrojar máis luz sobre aspectos teóricos relativos ao binomio integrado polo concepto de novo espazo público e de emerxencia cultural, así como sobre o seu reflexo en diferentes manifestacións culturais e sociais. O predominio das novas tecnoloxías e as mudanzas que se están a dar, na actualidade, nos xeitos de vida e nos paradigmas de pensamento conflúen, sen lugar a dúbida, na creación de novos espazos desde os que o discurso literario, o tecido cultural, as cuestións de xénero, a memoria colectiva etc. son esculcados desde novas ópticas acordes tamén cos novos tempos.

NIEVES HERRERO, MARÍA PILAR FREIRE e EULALIA AGRELO (eds.)¹

¹ As editoras queren agradecerlles a Arturo Casas a axuda prestada no proceso de edición e a Manuela Palacios a revisión dos resumos en inglés.

Sobre o suposto dunha literatura mundial nun espazo público global. Avaliación desde o pensamento de Nancy Fraser

Sobre el supuesto de una literatura mundial en un espacio público global. Evaluación desde el pensamiento de Nancy Fraser

*On the assumption of a World Literature in a global public sphere.
Evaluation from Nancy Fraser's thought*

ARTURO CASAS <arturo.casas@usc.es>

*Grupo de Investigación Teoría da literatura e Literatura comparada,
CIPPCE, Universidade de Santiago de Compostela*

RESUMO. Preséntase unha revisión crítica dalgúns dos principais referentes teóricos que participan no debate sobre a existencia dunha *World Literature* (Moretti, Casanova, Damrosch e Apter, entre outros). A análise incorpora así mesmo argumentacións provenientes dos estudos sobre relacións internacionais, política mundial e sistemas-mundo. Por outra parte, tense presente o debate actual sobre a noción de espazo público. A este respecto, obsérvanse en particular as reconsideracións que, partindo das coñecidas propostas de Arendt e Habermas, favorecen a introdución da idea do global aplicada ao público, plano no que resultan básicos os argumentos críticos de Nancy Fraser.

Palabras-chave: espazo público, globalización, literatura mundial, Nancy Fraser, sistemas-mundo

RESUMEN. Se presenta una revisión crítica de algunos de los principales referentes teóricos que participan en el debate sobre la existencia de una *World Literature* (Moretti, Casanova, Damrosch y Apter, entre otros). El análisis incorpora asimismo argumentaciones

procedentes de los estudios sobre relaciones internacionales, política mundial y sistemas-mundo. Por otra parte, se tiene presente el debate actual sobre la noción de espacio público. A este respecto, son observadas en particular las reconsideraciones que, a partir de las conocidas propuestas de Arendt y Habermas, favorecen la introducción de la idea de lo global aplicada a lo público, plano en el que resultan básicos los argumentos críticos de Nancy Fraser.

Palabras clave: espacio público, globalización, literatura mundial, Nancy Fraser, sistemas-mundo

ABSTRACT. This paper presents a critical review on some of the main theoretical frameworks that take part in the debate about the existence of a World Literature (Moretti, Casanova, Damrosch and Apter, among others). The analysis also incorporates some arguments taken from the field of International Relations, World Politics and World-Systems Studies. Additionally, the current debate on the notion of public sphere is taken into account. In this regard, the reconsiderations that, based on the well known proposals of Arendt and Habermas, favour the introduction of the idea of the global applied to the public are particularly observed. In this aspect, Nancy Fraser's critical contributions are basic.

Keywords: globalization, Nancy Fraser, public sphere, World Literature, World-Systems

1. Indagación inicial

Un dos cometidos que o Centro de Investigación de Procesos e Prácticas Culturais Emerxentes (CIPPCE) delimitou desde a súa constitución como merecedor de atención no seu marco específico de análise é o da observación crítica da emerxencia de novos referentes conceptuais. En especial, daqueles que no tempo actual e polos motivos que sexa están a alcanzar unha proxección reordenadora do campo das ciencias sociais e humanas, onde os axentes obxecto de atención son algúns máis que os típicos das achegas fundacionais desas disciplinas (o individuo, a comunidade, o mercado, a sociedade, a nación, o estado). En suma, trataríase de estar atentos a referentes conceptuais capacitados para promover, desde o que Boaventura de Sousa Santos (2011) vén designando como unha socioloxía das emerxencias, cambios relacionais e funcionais dentro das ciencias sociais e delas mesmas con outras ciencias e outros saberes, incluídos os non regrados institucionalmente. A fin de entendermos direi que esa socioloxía das emerxencias consiste de inicio na capacidade de a investigación social detectar e fomentar heurísticas novas, novas constelacións de problemas que urxiría analizar no canto doutras vinculadas a vellas ópticas, a vellas preguntas, a vellos intereses.

Nese horizonte, e en xeral no das ciencias sociais e humanas, a idea que teñamos sobre o que sexa a cultura acaba sendo crucial. Como tamén o é a decisión correlativa sobre o modo idóneo de achegarmos coñecemento científico

sobre unha entidade tan complexa e difusa; tan dada a reformularse desde as achegas iniciais, enraizadas a finais do século XVIII apenas na filosofía da historia e na etnoloxía, para dous séculos despois pivotar xa sobre a imposibilidade dunha contemplación extracultural da cultura, por canto esta non deixa nada fóra do seu radio de afectación (Schröder 2005: 8-9).

Refírome máis en concreto á loita pola hexemonía epistemolóxica e académica nos estudos sobre cultura hoxe no mundo, particularmente perceptíbel en espazos académicos como o latinoamericano, onde esa disputa converxe adoito cunha teoría crítica da modernidade e da posmodernidade (Martín Barbero e Herlinghaus 2000) e onde se manifestan menos rexos os mecanismos da razón escolástica e da doxa epistémica dos que fala Pierre Bourdieu (1999: 203-219). Comparecen así argumentos, plataformas e axentes vinculados en ocasións cos estudos culturais, coa semiótica da cultura, os estudos de xénero, a comparatística cultural e literaria, os estudos sobre interculturalidade, os estudos poscoloniais, os estudos sobre política cultural e sobre industrias culturais, a socioloxía da cultura, a xeografía crítica e algunhas outras disciplinas, en xeral abertas ao que se identifica como epistemoloxías do sur (Santos e Meneses 2014), que están a converter o subcontinente americano nun auténtico *laboratorio mundial* (González 2011).

O sinalado converxe en boa medida coas propostas dun dos teóricos máis importantes do operativo sociolóxico coñecido no ámbito anglosaxón como *World-Systems Approach*. Interésame neste momento lembrar algunhas das ideas que Immanuel Wallerstein levou hai vinte anos ás reunións da Gulbenkian Commission on the Restructuring of the Social Sciences. En especial, unha delas para comezar: a da necesidade de reinventar a universidade, que lonxe de ser unha «institución continua» ao longo da historia é, tal como hoxe a coñecemos, o resultado dun proceso de agregación disciplinar que se consagrou no medio século anterior á Primeira Guerra Mundial.

Na percepción de Wallerstein, esa reinvención da universidade debería ter como un dos seus alicerces máis firmes unha fórmula que o profesor estadounidense e o conxunto da Comisión Gulbenkian fixeron célebre, a de *abrir as ciencias sociais*, cuxo modelo cuatripartito orixinal –antropoloxía, economía, ciencia política e socioloxía– deixou de amosar congruencia e viabilidade para as coordenadas do presente. Isto é algo que, novamente en relación con América Latina, evidencian as contribucións do Proxecto Modernidade/Colonialidade desde a súa creación en 1998 en Caracas. Con participación de filósofos, teóricos da comunicación, críticos culturais e literarios, antropólogos, pedagogos, sociólogos e tamén teólogos da liberación este grupo

acabou localizando puntos de converxencia precisamente co pensamento de Wallerstein sobre os sistemas-mundo, que afectan a cuestións tan centrais na axenda actual das ciencias sociais e dos movementos pola emancipación como o da diferenza cultural e colonial, a precariedade e o estatuto do *pre-cariado* como grupo social ou cultural (Standing 2013) ou o xiro descolonizador da filosofía política, coa superación política da posmodernidade pola *transmodernidade* (Dussel 2004 e 2007). Adiantarei que, na miña consideración, esta das ciencias sociais é a zona cara a cal correspondería moverse, non sen urxencia e resolución, aos estudos literarios e aos seus tradicionais valedores, determinadas institucións sobre todo públicas acompañadas polo sector letrado da poboación, quizais non demasiado significativo en termos de poder pero consciente en todo caso da relevancia práctica e non só simbólica nin museística do capital cultural.

Por último, nestas aproximacións iniciais ao asunto, engadirei que resulta doadamente constatábel un feito en principio algo sorprendente, aínda que sen dúbida acaba por revelarse lóxico en canto atendemos ás razóns de fondo que están a operar. Trátase do seguinte: a apelación ao espazo público –ou, de se preferir, á *esfera pública*– dista moito de ser recorrente, sequera usual, entre os especialistas en literatura mundial. Pascale Casanova, por exemplo, non observa a necesidade de ter presentes o pensamento de Hannah Arendt nin o de Jürgen Habermas cando en 1999 publica *La République mondiale des Lettres*. E isto malia dedicar algúns capítulos a cuestións como a invención sociocultural da literatura ou a fabricación do universal. O propio Bourdieu, de quen Casanova é discípula, foi adoito reticente a establecer diálogo con pensadores como os citados, e cando o fixo –a propósito de Habermas por exemplo en *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques* ou en *Méditations pascaliennes*– marcou moi severas distancias. Fíxoo en particular, e o dato é relevante para nós, por referencia aos efectos ideolóxicos da *absolutización do relativo* e en especial polo que xulga abuso da profesión de fe universalista asociada ao anterior, algo que no seu criterio formaría parte do privilexio constitutivo da condición escolástica e en definitiva dunha idealización inaceptábel da realidade social (Bourdieu 1999: 90). A fin de explicitar de forma clara esa distancia, tomo, do mesmo lugar, a seguinte cita:

La representación de la vida política que propone Habermas, a partir de una descripción del nacimiento del «espacio público» tal como surgió en las grandes naciones europeas en el siglo XVIII, con las diversas instituciones (periódicos, clubs, cafés, etcétera) que acompañan el desarrollo de una cultura cívica y lo sostienen, oculta y excluye la cuestión de las condiciones

económicas y sociales que deberían cumprirse para que se instaurara la deliberación pública propia que condujera a un consenso racional, es decir, a un debate en que todos los intereses particulares que compiten merecieran la misma consideración y los participantes, sometiéndose a un modelo ideal de «actuación comunicacional», trataran de comprender el punto de vista de los demás y otorgarle el mismo peso que al suyo. ¿Cómo ignorar, en efecto, que incluso en el ámbito de los mundos escolásticos, los intereses de conocimiento arraigan en unos intereses sociales, estratégicos o instrumentales, que la fuerza de los argumentos carece de eficacia contra los argumentos de la fuerza (o incluso contra los deseos, las necesidades, las pasiones, y, sobre todo, las disposiciones) y que en unas relaciones sociales de comunicación la dominación siempre está presente? (Bourdieu 1990: 90-91)

2. Pensar/facer a literatura mundial

A vella *Weltliteratur*, anunciada por Goethe nas súas conversacións de 1827 con Eckermann, conta cun preludio xenérico no cosmopolitismo normativo kantiano e cun precedente sólido e bastante preciso nalgunhas elaboracións do primeiro comparatismo literario, o formulado practicamente na mesma altura que *Zum ewigen Frieden* [«Para a paz perpetua»] de Kant por autores como Carlo Denina, Johann G. Herder e Juan Andrés. Promocionada con novo pulo, semella hoxe ser un *mot d'ordre*; un deses referentes capacitados para inducir reequilibrios non só na axenda corrente de comparatistas, historiadores da literatura e filólogos senón tamén nunha dimensión moito máis profunda que afecta o traballo de todos eles. Falo certamente dunha dimensión de natureza epistemolóxica que conecta co vigor que están alcanzando desde hai un cuarto de século disciplinas emerxentes como a xeopolítica e os estudos internacionais (no mundo anglosaxón, International Relations, International Studies, Global Studies e outras formulacións, dependendo de matices e prioridades), despois dunha etapa dominada por disciplinas parciais. Entre estas últimas os Area Studies, que procuraron a especialización en rexións específicas do globo para profundar logo no seu coñecemento económico, histórico, sociocultural ou político. E todo isto nun mundo que pouco ten que ver xa co correspondente á bipolarización previa á derruba do bloque soviético hai un cuarto de século.

Porén, se as cartografías mudaron, a forma de comprender e de estudar o feito literario no mundo académico e escolar –no primeiro caso a miúdo reducido ás competencias dunha historia literaria tardopositivista e no segundo a un espazo de aplicación de ferramentas lingüísticas tradicionais– apenas se

modificou en termos académicos e curriculares. Un indicio revelador é, como tantas veces se ten dito, o da preeminencia da dimensión nacional en case todo achegamento a ese feito literario, no que malia todo converxen ben máis factores que o identitario e o autorial.

A incidencia como metarrelato da noción de *World Literature* na comprensión do que poida ou deba ser o estudo da literatura no século XXI é por outra parte indubidábel, se ben no mundo académico e cultural hispánico e iberoamericano nunca chegou a constituírse como «asunto candente de debate», por reutilizar agora a descrición debida a César Domínguez (2012: 3). O fenómeno posúe con toda evidencia dimensións axiolóxicas, afectivas, estéticas e políticas. Pero hai algunhas outras dimensións que sería torpe esquecer. Polo menos as tres seguintes. En primeiro lugar, as de índole corporativa, coa reconstitución dos departamentos universitarios de Letras e a reformulación dos seus obxectivos. Como ten sinalado Sanja Bahun (2012: 379), «to «think» world literature means to «do» world literature». E isto é así, segundo desenvolve a mesma comparatista, polo feito de derivaren de tal toma en consideración a organización e publicidade de cursos e seminarios sobre literatura mundial, a preparación de novos manuais centrados nesa esfera, a tradución de obras (pre)catalogadas como vinculadas a esa literatura mundial e tamén pola obvia constitución dun *lobby* académico específico encamiñado a xerar as condicións óptimas para o fomento do novo obxecto de estudo. En segundo termo, constátase unha especie de redución tácita e táctica da literatura á narrativa, modalidade favorecida de xeito exponencial se a comparamos coa escasa atención deparada ao teatro ou á poesía. Esa redución foi obxecto inicial dalgúns polémicas bastante coñecidas, entre elas a protagonizada por Efraín Kristal e o propio Franco Moretti en *New Left Review* a comezos de século, e seguiu viva posteriormente en particular no ámbito latinoamericano (Sánchez-Prado 2006). O certo é que calquera persoa que lea Pascale Casanova ou Franco Moretti –que lea mesmo Emily Apter, autora en 2013 dun libro significativamente titulado *Against World Literature*–, calquera que consulte volumes como *The Routledge Companion to World Literature* (D’haen, Damrosch e Kadir 2012), sabe con exactitude de que se está a falar; e isto por moito que deba recoñecerse que nalgúns dos libros de Damrosch e por suposto en moitos outros nos que non podemos deternos neste momento, entre eles *Aesthetics and World Politics* do profesor australiano Roland Bleiker (2012), a atención á produción non narrativa resulte notábel ou mesmo fundamental. Finalmente, en terceiro lugar, mencionaría as dimensións conectadas coa oportunidade comercial, adoito aproveitada polas editoriais internacionais atentas ao tirón académico actual da *Weltliteratur* goethiana.

Só para centrar minimamente a cuestión, compensará lembrar en esquema algunha das formulacións máis socorridas sobre a noción de literatura mundial. Entre elas destaca pola súa circulación internacional a debida a David Damrosch (2003: 281), quen en termos algo imprecisos delimitaa como unha clase de escritura ávida de tradución (por tanto, non sometida a excesivas restricións locais na conformación da lingua literaria), indutora dunha forma de lectura que promovería asemade a deslocalización e a deshistorización dos discursos e suxeita a unha condición nacional mesurada, aínda que persistente non abafante, senón –a expresión corresponde ao propio Damrosch– *elípticamente refractada*.

Esta clase de comprensións responden a achegas á literatura mundial desde puntos de vista extranacionais, ou en todo caso fortemente polarizados e xerarquizados entre centros lexitimadores e periferias ecoicas, como acontece no modelo do propio Moretti. Fronte a esta clase de configuracións cabe situar unha alternativa de base internacional con algúns puntos de converxencia co modelo da escola de Bratislava, representábel esta pola obra de Dionýz Ďurišin. Nalgún sentido, as propostas de Alexander Beecroft, recente autor dunha *Ecology of World Literature* (2014) e defensor desde hai anos dunha «World Literature without a hyphen» (Beecroft 2008), apuntarían cara a esta vía, receptiva ademais ao contraste histórico do concepto e da súa pluralidade cultural.

En fin, malia a ausencia de concreción detectábel en teóricos como Damrosch, estamos perante un concepto *a priori* forte, cun percorrido histórico que suma xa dous séculos de existencia e que mostra un potencial heurístico crecente, atractivo e prometedor; aínda que tamén, desde algunhas perspectivas non autocompracentes, necesitado de precisións e incluso de refutacións parciais. Verase a medio prazo se incluso totais.

Un inciso que me parece pertinente introducir é o do feito sempre obvio, pero ás veces tamén obviado, de que os conceptos posúen vida e relato históricos de seu. A este respecto, Xavier Landrin (2010) estudou recentemente nun documentado traballo o que denomina semántica histórica da *Weltliteratur*, correspondendo a óptica ao que desde as sistematizacións de Reinhart Koselleck se coñece como historia conceptual. Resulta un operativo imprescindíbel, en particular se aceptamos con Landrin que desde determinadas formulacións a idea dunha *Weltliteratur* aparece naturalizada (Landrin 2010: 79) e consecuentemente deshistorizada (81). Pola súa banda, Antoni Martí Monterde (2011) fixo algo non desemeillante nun estudo monumental, aínda que a súa perspectiva é máis ben a dunha historia política da idea de literatura mundial e do propio comparatismo ao longo do século XIX. A concepción

do que poida chegar a ser un cosmopolitismo poscolonial, posnacional e non eurocéntrico, no sentido pensado entre outros por Ulrich Beck ou Anthony Giddens, precisa igualmente da aplicación dunha semántica histórica que evite algunhas das confusións e simplificacións habituais, case sempre postas ao servizo de intereses e ideoloxías moi específicos (Mouffe 2013: 139-141). O mesmo cabería observar sobre o cosmopolitismo crítico e postuniversalista do sociólogo británico Gerard Delanty (2008).

Obviamente, as circunstancias axudan a que aquela vixencia da *World Literature* da que falamos se mostre produtiva, pois resulta claro que os procesos da globalización económica e cultural, e as respostas que estes reciben (vía resistencia global, reaccións altermundialistas ao neoliberalismo, renovación da teoría crítica e demais), teñen algunha conexión cos debates arredor da significación e funcionalidade da *World Literature*. Unha delas, en concreto a da complexa dialéctica entre o global e o local, constitúe tamén desde a fundación do CIPPCE un eixe de reflexión habitual, diría que un dos máis imperiosos e esixentes de cantos foron formulados no breve percorrido do Centro.

3. Dimensións do espazo público

A conceptualización do espazo público é unha peza relevante na construción da teoría e da filosofía políticas actuais. E iso despois dunha fase na que pareceu esgotado o rendemento da noción debido a unha ampla serie de publicacións de decisiva influencia e clara autoridade. Entre elas as debidas a Hannah Arendt, Niklas Luhmann, Jürgen Habermas, John Rawls, Reinhart Koselleck e Richard Rorty, nalgúns casos ampliadas e matizadas, mesmo corrixidas, ao longo do tempo polos seus propios autores.

Resultan aproveitábeis e moi exactas ao respecto as explicacións desenvolvidas por Nora Rabotnikof, profesora na Universidad Nacional Autónoma de México, nun libro publicado hai dez anos, *En busca de un lugar común* (2005). Rabotnikof comeza por observar a converxencia de tres dimensións da idea do *público* cando este adxectivo se emprega como modificador de *espazo*. A primeira sería a do común, a día de hoxe matizábel a partir da significación alcanzada por nocións como patrimonio material e inmaterial, bens comúns creativos e sobre todo procomún. A segunda dimensión correspóndese co que alcanza publicidade social como algo non oculto e non secreto. A terceira co que se manifesta accesíbel a todos. Obsérvese que estas tres dimensións afectan á produción artística en xeral e de xeito moi especial á produción e ao consumo literarios. Amais do cal as tres comparecen nas propostas

iniciais de Habermas, que Nancy Fraser esquematizou do seguinte xeito nun traballo publicado orixinalmente en 1997: «Según Habermas, la idea de una esfera pública es la de un cuerpo de «personas privadas» reunidas con el fin de discutir temas de «pública incumbencia» o de «interés común»» (Fraser 2011: 143).

A propósito da fortaleza coa que a noción de espazo público se fixo ineludíbel na teoría política contemporánea, a profesora arxentina observa que non se podería explicar esta sen a carga negativa coa que a idea de *estado* tivo que pezar pola súa asociación co autoritarismo ligado ás grandes ideoloxías do século XX (fascismo e comunismo stalinista sobre todo), nin tampouco sen facer mención a unha especie de nostalxia cultural por algo que no decurso histórico se foi perdendo. De aí a deriva cara ao que hoxe se denomina de xeito adoito impreciso «sociedade civil», para algúns unha especie de *anti-estado* e para outros simplemente un *mercado* con vínculos solidarios, como expón Rabotnikof (2005: 297-317), nalgún momento da súa exposición co foco centrado na realidade política latinoamericana. A propósito da sociedade civil, engade, o substrato do xeral ou común deixou de ser o fondo hegeliano, fundante e normativo, máis ou menos homoxeneizante. Invocada a sociedade civil, pasaron a ser elementos constitutivos de debate a diferenza, o pluralismo e os conflitos internos inherentes á comunidade. Xustamente todo iso que Jacques Rancière (2010) convoca no seu pensamento como *mésentente*, disenso, e que en Jürgen Habermas é indicio de intereses de grupo desagregados da política deliberativa.

Tamén quedou cuestionada coa emerxencia da sociedade civil a asunción dun relato único de explicación, a aceptación dunha única tradición ou a dunha simboloxía ou dun imaxinario comúns, basicamente porque fronte ao ideoloxema da *herdanza* foi postulado o de *construción*. En particular, cobrou forza o escenario novo da conflitividade real ou potencial entre as formas de vida maioritarias e os dereitos individuais. Por motivos próximos a estes falou Habermas (1981: 172-208) da mediación entre estado e sociedade civil que representaría a opinión pública. Deteñámonos porén na definición do *disenso* en Rancière, que cito pola tradución ao español do libro *El espectador emancipado*:

[D]isenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que se imponga como evidencia. Por eso, toda situación es susceptible de ser hendida en su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación. Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades. El disenso pone

nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común. En eso consiste el proceso de subjetivación política: en la acción de capacidades no contadas que vienen a escindir la unidad de lo dado y la evidencia de lo visible para diseñar una nueva topografía de lo posible. (Rancière 2010: 51-52)

Obviamente, esta nova topografía do posíbel e todo canto levamos apuntado diríxese directamente a cuestionar a liña divisoria entre o público e o privado, que tanto interesou explorar no seu momento ao pensamento feminista. E isto tanto se entendemos esa liña ao xeito de Kant, ao de Hannah Arendt ou ao de Norbert Elias. Matizaremos algo a este propósito.

En «Was ist Aufklärung?», Kant –ben contextualizado e glosado por Roger Chartier (2003: 33-50) a propósito da súa reflexión sobre a sociabilidade da *res publica litterarum*– estableceu unha distinción moral e intelectual pola cal alcanza superioridade civil quen expresa por escrito o seu pensamento, accedendo por tal vía a unha dimensión pública da que carecería todo individuo desconectado da circulación letrada e internacional das ideas. Arendt, pola súa parte, introduciría un terceiro vértice, o da intimidade, inducido polo que a pensadora alemá estuda como proceso de socialización do privado, algo que tamén acabou por interesar ao ironismo liberal de Richard Rorty. Elias, en fin, concentrou a súa atención xa desde 1939, data de publicación de *Die Gesellschaft der Individuen*, na relación permanente entre individuo e sociedade, xustamente nesa sociedade de individuos cuxa existencia é para o sociólogo alemán incontrovertíbel, segundo é ben sabido.

4. Interaccións conceptuais: Nancy Fraser e Chantal Mouffe

Unha vez perfilada en bosquexo a cartografía conceptual sobre a que reflexionar, incidirei de xeito máis directo nalgunhas ideas concretas. Serán formuladas apenas como aproximación a unha nova axenda relativa á interacción conceptual do que se entende por literatura mundial e opinión pública global. A proposta inscríbese por isto mesmo, sen vontade ningunha de grandilocuencia, nunha socioloxía e unha política da literatura mundial.

A fin de delimitala debidamente convirá introducir un par de cuestións. En segundo termo e con certo detalle atenderemos a reinterpretación do espazo público por Nancy Fraser. Pero antes, brevemente, fixarémonos na crítica da razón comunicativa habermasiana desde presupostos inspirados polo pensamento de Mikhaíl Bakhtín e o seu círculo.

A este último respecto, introduciréi un comentario sobre a incorporación do pensamento de Bakhtín nalgunhas reelaboracións conceptuais do espazo público. Fareino remitíndome ao volume titulado *After Habermas. New Perspectives on the Public Sphere*, coordinado en 2004 por Nick Crossley e John M. Roberts. Non debería esquecerse antes de emprender esta tarefa que no propio pensamento de Jacques Rancière é perceptíbel esa mesma pegada do teórico ruso na delimitación da súa específica teoría da enunciación. Pois ben, algunhas das críticas preeminentes á concepción habermasiana do espazo público fórmulanse no libro citado a partir dunha rede conceptual inspirada nas investigacións do Círculo Bakhtín entre cuxos elementos sobresaen os seguintes: o rexeitamento dos dualismos idealistas (entre eles o do público e o privado) e a denuncia da abstracción formalista e normativa; a subordinación do mundo da vida e a obliteración das prácticas conversacionais; o esquecemento da intersubxectividade e da súa dimensión ética na construción dunha teoría da razón comunicativa; ou a desaparición dos usos festivos e carnavalescos da linguaxe. Trátase de puntos que no volume indicado se complementan con outros contrastes efectuados a partir do pensamento de Pierre Bourdieu, Axel Honneth e outros autores contemporáneos e que permiten contemplar en perspectiva algúns outros dos puntos de converxencia e de diverxencia entre as dúas conceptualizacións que aquí se pretenden correlacionar, a do espazo público global e a da literatura mundial.

Procedamos xa co punto principal, conectado coa diferente visión do público en Habermas e Rancière. Neste plano, en particular no tocante á dimensión global do espazo público, semellan máis que pertinentes as posicións de Nancy Fraser, nalgunhas ocasións interpretadas como unha crítica posmoderna a Habermas. A lectura por Fraser da razón ilustrada habermasiana parte dun punto chave, o da non aceptación pola teórica estadounidense da universalidade idealizada da razón. En efecto, Fraser identifícase en parte cunha tradición teórica –unha historiografía revisionista, como ela mesma a denomina–, entre cuxos nomes destaca os de Elizabeth Brooks-Higginbotham, Mary Ryan, Joan Landes e Geoff Eley, que denuncia nas achegas de Habermas unha idealización da esfera pública burguesa de inspiración liberal cuxa contraparte sería, nada menos, unha serie de exclusións decisivas e persistentes no tempo, basicamente debidas ás condicións de xénero, clase e etnia (Fraser 2011: 143-151). A isto haberían de engadirse unha asimilación igualmente crítica das consideracións sobre dominación e poder de Michel Foucault e outros pensadores postestruturalistas e dalgunhas das bases do propio ironismo rortyano, así como tamén de conceptos (*distinción*, por exemplo) incorporados

desde a socioloxía de Bourdieu. Destes lugares teóricos derivan a aposta de Nancy Fraser pola análise dos contraespazos públicos e a súa insistencia na avaliación da lexitimidade normativa e da eficacia política da opinión pública. Isto ademais da súa específica toma de posición como pensadora feminista aliñada cunha teoría crítica emancipatoria, claro está.

En realidade, as propostas da historiografía revisionista terían representado para a pensadora que estamos a seguir un poñer en cuestión catro supostos centrais da esfera pública habermasiana:

1. El supuesto de que es posible para los interlocutores en la esfera pública poner en suspenso las diferencias de estatus y deliberar «como si» fueran socialmente iguales; el supuesto, entonces, de que la igualdad social no es una condición necesaria de la democracia política.
2. El supuesto de que la proliferación de una multiplicidad de públicos enfrentados es, forzosamente, un paso hacia atrás, más que hacia delante, hacia una mayor democracia, y que una esfera pública única y comprensiva es siempre preferible a un nexo de públicos múltiples.
3. El supuesto de que el discurso en las esferas públicas debiera restringirse a la deliberación sobre el bien común, y que la aparición de «intereses privados» y «asuntos privados» es siempre indeseable.
4. El supuesto de que una esfera pública democrática que funcione precisa de una clara separación entre sociedad civil y Estado. (Fraser 2011: 150-151)

A partir de aquí xorde a súa propia proposta da esfera pública como espazo no que se manifesta e desenvolve unha loita de intereses entre axentes individuais ou colectivos agrupados por compartiren algunha clase de diferenza (cultural, de xénero, racial, relixiosa...), unha loita non orientada pola idea habermasiana do acordo como *télos* senón pola aspiración a impor algunha forma de control e en definitiva de hexemonía.

O punto de vista faise así máis acentuadamente sociolóxico e, en sentido estrito, político. De feito, amosa puntos de converxencia coa comprensión dos campos sociais por Pierre Bourdieu como marcos delimitados por unha loita que persegue a acumulación do capital en xogo. E amósaos tamén coa postulación por Chantal Mouffe dun *agonistic public space*, no que os diversos intereses e os distintos puntos de vista contenden uns cos outros sen posibilidade ningunha de reconciliación final (Mouffe 2013: 92). Nótese que tales percepcións non son en absoluto asimilábeis ao recoñecemento por parte de Habermas dunha especie de refeudalización da esfera pública por causa da intervención de intereses corporativos a miúdo apoiados no control mediático da opinión pública.

Porén, no que me gustaría incidir con certo detalle agora mesmo é no que Fraser denomina *transnacionalización da esfera pública*, algo que sen dúbida acaba por afectar a idea dunha literatura mundial, xusto o que a nós nos importa máis neste momento. Resulta xa habitual a referencia ao feito de que en Habermas a esfera pública nace limitada nun sentido nacional e nun sentido liberal-burgués, perceptíbel este por exemplo na comentada falta de referencia aos excluídos do debate público. Tamén é coñecido o escepticismo do filósofo alemán sobre a consecución dunha esfera pública global malia o feito certo de determinadas organizacións internacionais –algunhas non gobernativas– perseguiren tal obxectivo e, por outra parte, malia producirse aínda a irrupción global das tecnoloxías da comunicación e do que nesa orde supuxo e supón Internet (Poster 2004). Pois ben, a posición de Nancy Fraser ao respecto é nidia: seguen sen ser separábeis os conceptos de espazo público e poder soberano asociado ao estado-nación, motivo polo cal resulta moi cuestionábel a viabilidade conceptual dun espazo público global.

En todo caso, nunha relectura de escritos previos recentemente publicada, moi en particular do seu influente traballo «Transnationalizing the Public Sphere: On the Legitimacy and Efficacy of Public Opinion in a Post-Westphalian World» (Fraser 2007), a autora someteu a repaso crítico seis aspectos do asunto entre os cales interesa aquí de forma central o derradeiro, por canto fai referencia precisamente á literatura como fundamento cohesionador e simbólico dos imaxinarios sociais dos que se nutre a propia esfera pública e porque ademais menciona de forma explícita a existencia dunha *World literature*.

A posición de Fraser cando observa en que modo mudaron algunhas condicións globais desde os primeiros anos do terceiro milenio até o momento no que redacta as súas conclusións, mediado o segundo decenio do século XXI, concrétese nestas palabras:

Transnational public spheres could fare better in this regard, but only if two conditions were met: first, they would need to be sufficiently inclusive and solidaristic to ensure parity of participation among far-flung interlocutors who are disparately situated, ideologically diverse, and unequally empowered; and, second, they would need appropriate addressees – robust, accountable transnational public institutions, able to transmute public opinion into enforceable political will. (Fraser 2014: 130)

Non pretendo promover unha translación mecánica destes presupostos ao terreo aquí tratado dunha literatura mundial. O meu propósito consiste unicamente en deixar anotadas en esquema as reflexións precedentes, que cada

quen modulará segundo a súa específica percepción do modo no que se está a procesar académica e conceptualmente o metarrelato da *World Literature* no noso tempo. En calquera caso si anotarei que, cando menos no meu criterio, non tería moito sentido que esa percepción se despreocupase dun par de precisións que tomarei do libro de Chantal Mouffe xa referido.

En primeiro lugar, todo o derivado da privatización do público, que nalgún momento do seu razoamento Mouffe di que provoca a non pertinencia da tradicional distinción entre o público e o privado, cuxos límites, de existiren, serían tan borrosos a día de hoxe como os que caiba localizar entre arte e publicidade (Mouffe 2013: 85).

Por outra parte, as dificultades para a supervivencia dunha arte e unha produción literaria críticas nun mundo dominado polo capitalismo corporativo. Isto, en último termo, sería indiscerníbel para a politóloga belga dunha cuestión que afecta directamente a todo canto aquí fomos analizando. En concreto, o feito de que a arte crítica, e máis en xeral as prácticas culturais e artísticas desa mesma condición –exemplificadas por Mouffe coa produción do artista chileno Alfredo Jaar (www.alfredojaar.net)– interveñen ou operan no espazo público de moi diferente modo segundo a preconceptualización deste se corresponda cunha comprensión habermasiana, orientada a un consenso en última instancia pospolítico, ou cunha comprensión agonística.

BIBLIOGRAFÍA

- APTER, E. (2013). *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. Londres, Verso.
- BAHUN, S. (2012). «The Politics of World Literature». En D'HAEN, TH.; DAMROSCH, D.; KADIR, DJ. (eds.), *The Routledge Companion to World Literature*. Londres, Routledge, pp. 373-382.
- BEECROFT, A. (2008). «World Literature without a Hyphen. Towards a Typology of Literary Systems». *New Left Review*, 54, pp. 87-100.
- BEECROFT, A. (2014). *An Ecology of World Literature: From Antiquity to the Present Day*. Londres, Verso.
- BLEIKER, R. (2012). *Aesthetics and World Politics*. Hampshire, Palgrave Macmillan.
- BOURDIEU, P. (1979). *La Distinction*. París, Éditions de Minuit.
- BOURDIEU, P. ([1994] 1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. 2ª ed. Trad. TH. KAUF. Barcelona, Anagrama.
- BOURDIEU, P. ([1997] 1999). *Meditaciones pascalianas*. Trad. TH. KAUF. Barcelona, Anagrama.
- CASANOVA, P. ([1999] 2001). *La República mundial de las Letras*. Trad. J. ZULAIKA. Barcelona, Anagrama.

- CHARTIER, R. ([1990] 2003). *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*. Trad. B. LONNÉ. Barcelona, Gedisa.
- DAMROSCH, D. (2003). *What Is World Literature?* Princeton, Princeton University Press.
- DELANTY, G. (2008). «La imaginación cosmopolita». *Revista CIDOB d'afers internacionals*, 82/83, pp. 35-49.
- D'HAEN, TH.; DAMROSCH, D.; KADIR, DJ. (eds.) (2012). *The Routledge Companion to World Literature*. Londres, Routledge.
- DOMÍNGUEZ, C. (2012). «Literatura mundial en/desde el castellano». En DOMÍNGUEZ, C.; VILLANUEVA, D. (coords.), *Literatura mundial: una mirada panhispánica*, monográfico de Ínsula, 787-788, pp. 2-6.
- DUSSEL, E. (2004). «Sistema-mundo y «transmodernidad»». En BANERJE, I.; DUBE, S.; MIGNOLO, W. (eds.), *Modernidades coloniales. México D. F.*, Editorial El Colegio de México, pp. 201-226.
- DUSSEL, E. (2007). *Política de la liberación. Historia mundial y crítica*. Madrid, Trotta.
- FRASER, N. (2007). «Transnationalizing the Public Sphere: On the Legitimacy and Efficacy of Public Opinion in a Post-Westphalian World». *Theory, Culture & Society*, 24 (4), pp. 7-30.
- FRASER, N. (2011). «Repensar la esfera pública. Una contribución a la crítica de la democracia actualmente existente». En CARBONERO GAMUNDÍ, M. A.; VALDIVIELSO, J. (eds.), *Dilemas de la justicia en el siglo XXI. Género y globalización*. Trad. M. W. JONES e J. VALDIVIELSO. Palma, Universitat de les Illes Balears, pp. 139-176.
- FRASER, N. et al. (2014). «Publicity, Subjection, Critique. A Reply to My Critics». En NASH, K. (ed.), *Transnationalizing the Public Sphere*. Cambridge, Polity Press, pp. 129-156.
- GONZÁLEZ, A. G. (ed.) (2011). *Latinoamérica, laboratorio mundial*. Madrid, Oficina de Arte y Ediciones.
- HABERMAS, J. ([1962] 1981). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, Gustavo Gili.
- LANDRIN, X. (2010). «La sémantique historique de la Weltliteratur: genèse conceptuelle et usages savants». En BOSCHETTI, A. (dir.), *L'Espace culturel transnational*. París, Nouveau Monde, pp. 73-134.
- MARTÍ MONTERDE, A. (2011). *Un somni europeu. Història intel·lectual de la Literatura Comparada. De la Weltliteratur a la Literatura Comparada*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- MARTÍN BARBERO, J.; HERLINGHAUS, H. (2000). *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural*. Madrid/Fránkfort, Iberoamericana-Vervuert.
- MOUFFE, CH. (2013). *Agonistics: Thinking the World Politically*. Londres, Verso.
- POSTER, M. ([1997] 2004). «La ciberdemocracia. Internet y la esfera pública». En SÁNCHEZ-MESA, D. (comp.), *Literatura y cibercultura*. Trad. Ó. JIMÉNEZ. Madrid, Arco Libros, pp. 177-197.
- RABOTNIKOF, N. (2005). *En busca de un lugar común. El espacio público en la teoría política contemporánea*. México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México.

- RANCIÈRE, J. ([2008] 2010). *El espectador emancipado*. Trad. A. DILON e J. BASSAS. Castellón, Ellago Ediciones.
- SÁNCHEZ-PRADO, I. M. (ed.) (2006). *América Latina en la «literatura mundial»*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh.
- SANTOS, B. de SOUSA (2011). *El milenio huérfano. Ensayos para una nueva cultura política*. 2ª ed. Compilación de ensaios presentados por J. C. MONEDERO. Madrid, Trotta.
- SANTOS, B. de SOUSA; MENESES, M. P. (eds.). *Epistemologías del sur (Perspectivas)*. Tres Cantos, Akal.
- SCHRÖDER, G. ([2001] 2005). «Prólogo». En SCHRÖDER, G., BREUNINGER, H.(comps.), *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 7-11.
- STANDING, G. ([2011] 2013). *El precariado. Una nueva clase social*. Trad. J. M. MADARIAGA. Barcelona, Pasado & Presente.

A cidade das mulleres: imaxinarios urbanos na poesía actual de Galicia e Irlanda¹

La ciudad de las mujeres: imaginarios urbanos en la poesía actual de Galicia e Irlanda

The City of Women: Urban Imaginaries in Present-Day Poetry in Galicia and Ireland

MANUELA PALACIOS <manuela.palacios@usc.es>
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO. As tradicións literarias de Galicia e Irlanda amosan unha notable presenza do espazo rural e natural, especialmente na súa poesía. Así e todo, a poesía actual está a configurar novos espazos urbanos nos que a cidade é ben un tropo —do corpo, do poema etc.— ben o contexto espacial desde e sobre o que fala a voz poética. Unha proba desta incorporación progresiva da cidade ao xénero poético é a recente publicación de dúas antoloxías: *A cidade na poesía galega do século XXI*, editada por Gonzalo Vázquez (2011) e *If Ever You Go: A Map of Dublin in Poetry and Song*, editada por Pat Boran e Gerard Smyth (2014). O obxectivo deste artigo é o de analizar a presenza das mulleres nos espazos urbanos da poesía de autoría feminina, tendo en conta que as cidades tamén están configuradas por ideoloxías de xénero. Desde os anos 80 do século XX houbo unha importante incorporación de mulleres poetas aos sistemas literarios galego e irlandés

¹ Este artigo foi realizado no marco dos proxectos de investigación «Ex-sistere» e «Eco-ficcións» financiados polo Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2012-35872 e FEM2015-66937-P respectivamente), así como do Grupo «Discurso e Identidade» (Xunta de Galicia, GRC2015/002GI-1924) e a Rede «Lingua e Literatura Inglesa e Identidade II» (Xunta de Galicia R2014/403).

polo que cómpre determinar se esta participación das autoras na esfera pública literaria comporta ou non novas representacións da muller no espazo urbano no tocante á súa axencialidade, mobilidade, modernidade, pertenza ou alienación, así como no relativo aos espazos e tempos permitidos ás mulleres.

Palabras-chave: cidade, muller, poesía, Galicia, Irlanda

RESUMEN. Las tradiciones literarias de Galicia e Irlanda muestran una notable presencia del espacio rural y natural, especialmente en su poesía. Sin embargo, la poesía actual está configurando nuevos espacios urbanos en los que la ciudad es o bien un tropo —del cuerpo, del poema etc.— o bien el contexto espacial desde y sobre el que habla la voz poética. Una prueba de esta incorporación progresiva de la ciudad al género poético es la reciente publicación de dos antologías: *A cidade na poesía galega do século XXI*, editada por Gonzalo Vázquez (2011) e *If Ever You Go: A Map of Dublin in Poetry and Song*, editada por Pat Boran and Gerard Smyth (2014). El objetivo de este artículo es el de analizar la presencia de las mujeres en los espacios urbanos de la poesía de autoría femenina, teniendo en cuenta que las ciudades también están configuradas por ideologías de género. Desde los años 80 del siglo XX ha habido una importante incorporación de mujeres poetas a los sistemas literarios gallego e irlandés, por lo que es necesario determinar si esta participación de las autoras en la esfera pública literaria conlleva o no representaciones nuevas de la mujer en el espacio urbano en lo que respecta a su agencialidad, movilidad, modernidad, pertenencia o alienación, así como en lo relativo a los espacios y tiempos permitidos a las mujeres.

Palabras clave: ciudad, mujer, poesía, Galicia, Irlanda

ABSTRACT. Galician and Irish literary traditions evince a conspicuous presence of rural and natural spaces, especially in their poetry. However, present-day poetry is configuring new urban spaces in which the city is either a trope —of the body, the poem, etc.— or the spatial context from which and about which the poetic voice speaks. Proof of this progressive incorporation of the city to the genre of poetry is the recent publication of two anthologies: *A cidade na poesía galega do século XXI*, edited by Gonzalo Vázquez (2011) and *If Ever You Go: A Map of Dublin in Poetry and Song*, edited by Pat Boran and Gerard Smyth (2014). In this article, I aim to analyse women's presence in the urban spaces depicted in women-authored poetry, always bearing in mind that cities are also configured by ideologies of gender. Since the 1980s, there has been an important incorporation of women poets to the Galician and Irish literary systems, so it is necessary to assess if these women's participation in the literary, public sphere entails or not new representations of women in urban spaces concerning their agency, mobility, modernity, belonging and alienation. Attention must also be paid to the kind of space and time allowed to women in urban space. *Keywords:* city, woman, poetry, Galicia, Ireland

1. A cidade: un «novo espazo público» para as mulleres?

É a cidade realmente un «novo espazo público» para as mulleres na poesía contemporánea? Esta é, ao meu entender, a pregunta principal que debo responder no presente artigo, dado o contexto no que foi presentado, como

relatorio, no Simposio CIPPCE 2015, «Novo espazo público: a emerxencia cultural» en maio de 2015. Para contestala voume referir a Peter Barry e á súa tese principal no libro *Contemporary British Poetry and the City* (2000), onde defende a imperiosa necesidade de re-asociar a poesía coa cidade, se non queremos que a poesía esmoreza ata a súa posíbel desaparición, e advirte da urxencia de rachar o vínculo automático entre poesía e natureza se se quere chegar ao público actual:

Unless we can re-associate poetry with the city then we may have to accept its contemporary near-demise, its dearth, at least, if not –just yet– its death. [...] Breaking the automatic link between poetry and the countryside, between poetry and «nature», may therefore contribute a little to keeping it in circulation, and perhaps even to broadening its appeal. (4)

No seu estudo sobre a representación da cidade na poesía británica contemporánea, Peter Barry analiza a obra de arredor de trinta poetas, todos homes, e só na introdución comenta un poema dunha muller, Denise Riley, quen segundo o autor ilustra as características da poesía contemporánea de autoría feminina sobre o tema da cidade. Opina Barry que a cidade das mulleres poetas adoita ser unha xeografía interiorizada –«an inner, psychic space» (18)– que reflicte o estado de ánimo da voz poética, unha cidade interior, non externa, que adoce de falta de especificidade pola ausencia de nomes de rúas, edificios, barrios ou veciñanzas:

[...] I have favoured poets whose representations of the city are what I call «urban-specific» rather than «urban-generic» and this means, among other things, that the city appears in the poetry as an external, denotated reality which is referred to using the names of specific streets, buildings, neighbourhoods and districts. I have found, however, that this seems not to be the way that women write about cities: more common with women poets is an appropriation and internalisation of geography, so that it represents and embodies such things as states of mind, and structures of feeling. (16)

Engade Barry que as mulleres poetas adoitan empregar o concepto espacial do cuarto no cal se sitúa o suxeito, ocupando xa que logo unha xeografía privada no lugar da xeografía pública das rúas (18). Nomear espazos como rúas e edificios implica, na opinión de Barry, nocións de propiedade e identificación, polo que este crítico aventura a hipótese de que as mulleres non se senten cómodas con esta idea de propiedade (16). Apunta Barry que o radicalismo técnico da poesía das mulleres e a súa crítica aos procesos normativos

de localización — «denial of the efficacy of any kind of normative locatory process» (19)— son incompatíbeis coa especificidade cronotópica que el persegue na súa selección de poetas e poemas (17, 19).

Para a miña análise do espazo urbano desde unha perspectiva de xénero, parto dos seguintes conceptos básicos: o espazo é unha noción esencial na adquisición da subxectividade; o espazo é unha representación marcada pola ideoloxía (Foucault 1988, Lefébvre 1974); o patriarcado promove unha serie de asimetrías xenéricas na ordenación do espazo como as que tradicionalmente crearon a segregación entre espazo privado e público, coas conseguíntes xerarquías de poder e relacións sociais tanto dentro de cada un destes espazos como entre eles (Bondi 1998). Debo tamén ter en conta para o meu estudo a intersección do vector de xénero con outros vectores como a idade —falarei da infancia, por exemplo—, a clase social —os espazos da burguesía e os da clase obreira—, a relixión —especialmente importante para a discusión do conflito entre católicos e protestantes na literatura irlandesa— e o colonialismo —no tocante ás súas pegadas na cidade moderna. Como en calquera discusión de xénero, por suposto, cómpre tamén ter en conta a relevancia do corpo e, en concreto, a do corpo sexuado e o seu xeito de ocupar o espazo urbano (Grosz 1992).

No seu estudo sobre a representación da cidade no Modernismo das Illas Británicas, Monroe Spears (1970) identifica o período Augusto do século XVIII como un dos cumios da literatura urbana en lingua inglesa, coa súa poesía satírica seguidora dos modelos latinos. Esta presenza da cidade na literatura esvaeceuse, segundo Spears, coa chegada do Romanticismo e a súa fusión da poesía coa natureza de xeito case irreversible ata a chegada do Modernismo. Por suposto, cómpre facer excepción dalgúns poemas urbanos de William Blake e William Wordsworth, pero así e todo a cidade da literatura romántica adoita representar a alienación e opresión do individuo convertendo o espazo rural e natural no único refuxio posíbel.

Na literatura anglo-irlandesa, W.B. Yeats e o movemento do Celtic Revival [rexurdimento celta], de finais do século XIX e principios do XX, privilexiaron os espazos rurais do oeste de Irlanda mentres que a cidade maiormente representada era unha idealizada capital de Dublín do xa distante século XVIII. Non foi logo, en opinión de Spears, ata as primeiras décadas do século XX que a cidade reapareceu con forza na poesía de T. S. Eliot e Ezra Pound, así como na narrativa de James Joyce e Virginia Woolf. Pola súa banda, Peter Barry fálanos do declive da poesía urbana despois dos anos trinta do século XX, cun predominio da poesía rural en poetas como Ted Hughes e Seamus Heaney ou, no mellor dos casos, as imprecisas referencias urbanas da poesía de Philip Larkin (2000: 6).

En canto á representación da cidade na literatura galega, dinos Gonzalo Vázquez na súa introdución á antoloxía por el editada *A cidade na poesía galega do século XXI*: «A cidade, que noutras literaturas ten unha fonda tradición poética –os retratos de Baudelaire na literatura francesa, por exemplo– foi moi marxinal na nosa literatura ata a segunda metade do século XX» (2012: 7). Eu mencionaría, non obstante, pola súa relevancia á aproximación comparada deste artigo, o tratamento da cidade en certos textos narrativos da Xeración Nós, así como a influencia do Modernismo irlandés na literatura galega deste período. Refirome ao relato «Dédalus en Compostela (Pseudoparáfrase)» (1929), de Vicente Risco, a novela *Arredor de si* (1930), de Ramón Otero Pedrayo, e, por descontado, a tradución que este último fixo en 1926 (2003) de fragmentos dun paradigma da novela urbana no Modernismo británico, *Ulysses*, de James Joyce. Porén, puido ser esa menor presenza do espazo urbano na historia da poesía galega a que levou a Gonzalo Vázquez a editar unha antoloxía con máis vontade prospectiva que retrospectiva e incluír, como indica o título, poetas e textos do século XXI, o cal nos permite coñecer os tipos de cidades que se están a configurar nestes momentos no sistema literario galego e mesmo participar, coa nosa lectura, na construción e reconstrución destas cidades.

2. A cidade na poesía galega de autoría feminina

No tocante ás configuracións da cidade que están a realizar as poetas galegas actuais, a antoloxía de Gonzalo Vázquez reconece a súa contribución e, fronte ao usual dez ou quince por cento de autoras nas escolmas, a súa incorpora un vinte e seis por cento. Aínda que as cifras son reveladoras da discriminación de xénero que persiste na sociedade e literatura galegas, centrareime na análise dalgúns dos espazos urbanos que trazan as poetas, dentro e fóra desta antoloxía, co obxecto de discernir se estas novas cidades de papel constitúen ou non un espazo público emerxente para as mulleres.

Se o poema de William Blake, «London» (1794), observaba as mulleres da rúa, as prostitutas, acusándoas de transmitir as enfermidades venéreas: «But most thro' midnight streets I hear/How the youthful Harlots curse/Blasts the new-born Infants tear/And blights with plagues the Marriage hearse», a muller da rúa que describe Estíbaliz Espinosa no seu poema «De entre todas as formas de facerche inmortal» (Vázquez 2011: 69-72) é unha *flanêuse* desinhibida que percorre a cidade e a inscribe no seu poema: «Ninguén que non che habite entenderá/por que te paseamos/por que che dedicamos un libro». Fala

a poeta da cidade da Coruña, a cal é recoñecíbel polas referencias a localizacións e acontecementos concretos, aínda que con certas camuflaxes: «a túa torre», «broslado marroquí de zara», «o petróleo que manchaba as túas luvas de encaixe provinciano», «a túa estatua da Unión y el Fénix», «as torres da refinería dende a autoestrada de Arteixo» etc. Aínda que a voz poética se sitúa nun espazo privado —o cuarto—, son tanto o espazo liminal da ventá —«Pero asomou á fiestra»— como a cidade externa, industrial e comercial —e non meramente a cidade como tropo do estado de ánimo interior, que Peter Barry atopa na poesía de autoría feminina británica— os que centran a atención do poema.

Foxe Espinosa das grandes narracións da historia, mesmo daquelas que recorren á exemplaridade da «heroína» —referencia a María Pita, a quen a poeta deixa aquí sen nome. Foxe tamén, di a voz poética, da «enumeración de espazos significativos/*Plazuelas, vistas, recunchos, penedos*», evitando así a poesía turística. Porén, abundan os espazos significativos que relacionan o suxeito lírico coa xenealoxía familiar, o seu «pequeno núcleo familiar adorado». Son espazos estreitamente vinculados aos afectos, aínda que a voz poética afirma rexeitar aproximacións confesionais e sentimentais: «Nos poemas dedicados a un lugar un espera unha confesión/[...]/Mesmo algunha anécdota sentimental/[...]/Pero xa non nos queda nada diso por darche». Eu diría, non obstante, que é *confesional* referirse ao pesadelo recorrente «de que che engole un tsunami» e que pode semellar *sentimental* falar do espazo habitado polos seres queridos, pero empregaría estes termos no seu mellor sentido, entendendo esta confesión como a necesidade de partillar os medos secretos e a sentimentalidade como unha aproximación ética que salienta os afectos tanto nos vínculos humanos como na configuración identitaria.

Así e todo, fronte aos sinais de pertenza ao grupo familiar e a esta cidade, persiste un certo sentimento de alienación que, malia o coñecido lema turístico da Coruña —a cidade na que ninguén é forasteiro—, se expresa nestes versos: «[...] o meu pai sempre é un forasteiro nas túas lousas/e na miña nai gravita unha beleza intocable». Alude o poema tamén a outro imaxinario espacial, transnacional, resultante das transformacións políticas e sociais das recentes décadas: «e ti crecendo civicamente, europeamente». Malia actuar esta alusión a Europa como un contrapunto á identidade familiar, e sen desbotar a posíbel ironía deste verso, atopo aquí unha incorporación das novas identidades transnacionais que se están a configurar nos espazos urbanos.

Este poema de Estíbaliz Espinosa representa un espazo urbano galego que pon en cuestión os modelos tradicionais de representación da cidade: as narracións históricas, turísticas, líricas etc. A voz poética transita entre os

espazos privado e público percorrendo rúas e autoestradas e elaborando unha variante da *flanêuse* con dereito a ocupar a rúa. A dimensión afectiva revélase como fundamental na relación do suxeito co espazo para procura dos vínculos de pertenza, pero non é quen de vencer totalmente a alienación que torna seres próximos e queridos en seres distantes e espectrais. Se a heroína da «mala historia» non constitúe un modelo axeitado de muller urbana para a nova *flanêuse* desta cidade en continua transformación, tampouco o é, ao meu ver, esa nai de «beleza intocable» que semella transcender a especificidade do corpo sexuado e da clase social na que se move.

O seguinte texto que vou comentar non está incluído na antoloxía de Gonzalo Vázquez, senón que pertence a unha poeta de longa e recoñecida traxectoria como Chus Pato. Trátase duns fragmentos en prosa do seu poemario *Hordas de escritura* (2008) nos que unha protagonista feminina, Mariana, percorre outra cidade galega: Ourense. Se Peter Barry (2000: 16) bota en falta, nos espazos urbanos das poetas británicas contemporáneas, a especificidade cronotópica e desbota para o seu estudo os textos sobre xeografías sen nomes, Pato, pola contra, vainos falar de «nomes sen xeografía: a Loña, a Rabaza, Ceboliño ou a mítica avenida Bos Aires, da que coñecía o principio» (39). Salienda a poeta, deste xeito, a fenda entre o signo lingüístico e o seu referente, entre o nome do lugar –que nunha especie de *différance* nos traslada sen cesar a outros signos, outros significados e outros referentes– e o espazo físico e acoutado da cidade transitada.

Mariana é, neste fragmento de *Hordas de escritura*, unha rapaza nova que, ao rematar os estudos de primaria, comeza a explorar a cidade, deseñando para iso unha cartografía que seguirá disciplinadamente durante «seis anos seguidos» no seu camiño de ida e volta entre o seu domicilio e o colexio. O sétimo ano, ampliará o círculo, polo que podemos recoñecer a súa relativa axencialidade trazando o percorrido, transitando soa pola cidade, escollendo as paradas desde as que contempla todo aquilo que esperta a súa curiosidade. Como adoita ocorrer na poesía de Pato, a autora pon, non obstante, atrancos a unha lectura unidireccional e utópica de liberación. Esta Mariana *flanêuse* móvese sempre en círculo e repite diariamente, en correspondencia aos horarios e cursos escolares, un percorrido que se asemella a un labirinto, como se dun pequeno furelo de laboratorio se tratase.

Constitúen estas liñas de Pato unha narrativa de formación, unha pequena mostra de *Bildungsroman*, na que se instrúe á protagonista na disciplina da vida e na que Mariana aprende a compaxinar as restricións do labirinto coa súa limitada autonomía. A detallada toponimia do percorrido permite ler o

texto como quen le o plano da cidade de Ourense, mentres que topónimos, nomes de rúas e de establecementos evocan tanto a cultura e fantasía populares como a influencia, e a súa pegada na vila, de institucións como a eclesiástica. Curiosamente, malia o carácter repetitivo e circular do traxecto de Mariana, a súa narración alude aos profundos cambios urbanísticos da cidade: «[...] na rúa que logo recibiría o nome de Valle-Inclán e que de momento non era máis que un camiño enlameado» (39).

Na súa introdución á tradución inglesa de *Hordas de escritura*, Erin Moure salienta a importancia das migracións europeas neste libro de Chus Pato e cita o comentario da poeta sobre o potencial metafórico do termo «horda». Cómpre salientar aquí a suxestiva relación que Pato establece entre feminidade e mobilidade, liberdade de movemento e protección do grupo, consciente como é a autora da vulnerabilidade do individuo:

«I wanted to write a book that did not derive its structural unity from free verse, but from a horde of words: a protective mechanism borne deep inside it, but with maximum freedom, and mobility», says Pato. «The horde is the perfect mode of human relation because it is the perfect protective space for human beings, like the mother's womb. It also makes us think of constant movement, of mobility like the barbarians had, with their absolute freedom». (Moure 2011: 7)

Fronte ao común entender do termo «horda» como tropo de agresividade masculina e bárbara, Pato relaciónao cun útero materno protector, pois a horda permite á vez a protección do grupo e a mobilidade. Malia esta consideración benigna e feminina da horda, non é un elemento inocuo, xa que ao empregalo como cerne da súa poética, a escritora está aqueloutrando moitas das convencións da poesía lírica.

En *Hordas de escritura* conflúen as seguintes características: fronte ao suxeito unificado habitual na poesía lírica, atopamos unha mestura de voces e confusión deliberada de subxectividades, cun personaxe protagonista de identidade mutante —Jekyll, Mariana, Hrg etc.; a linguaxe e os seus procesos de significación reciben unha atención especial desde o mesmo título: hordas de escritura; esta metaliterariedade ten unha dimensión política, como a que amosa a cita de Friedrich Schlegel ao inicio do libro: «A poesía é un discurso republicano: un discurso que é el mesmo a súa propia lei e o seu propio fin, e no que todas as partes son cidadáns libres que teñen o dereito de pronunciarse para poñerse de acordo» (Pato 2008: 11); a poesía de Pato ten o recoñecemento de poesía erudita pola abundante información histórica, filosófica,

antropolóxica e cultural á que alude; finalmente, poemarios como *Hordas de escritura* evidencian a vontade de superar o formato do poema-páxina de arredor de 40 liñas para ir a outros formatos de longa escala, como o que aquí estrutura o libro en tres partes. O tropo da lava do volcán ilustra á perfección esta necesidade de desbordamento e derribamento de lindes restritivas: «Máis que entrar o mundo dentro do poema/botar por fóra a escritura, como unha lava lene e transparente, muselina» (Pato 2008: 49).

Curiosamente, son estas características –confusión deliberada de subxectividade, foco na linguaxe, obxectivo político, erudición e composición a longa escala– as que Peter Barry identifica na poesía urbana dos homes poetas que inclúe no seu estudo *Contemporary British Poetry and the City* (2000: 15), pero que non parece atopar na poesía británica escrita por mulleres. Pola contra, eu afirmaría que, aínda que non figuren coa intensidade coa que aparecen na obra de Chus Pato, todas elas son características identificábeis, en maior ou menor grao, na poesía de autoría feminina producida actualmente en Galicia e Irlanda.

3. A cidade na poesía irlandesa de autoría feminina

No tocante á poesía irlandesa contemporánea e á relación entre muller e espazo urbano, gustaríame comezar por referirme á recente antoloxía *If Ever You Go. A Map of Dublin in Poetry and Song*, editada por Pat Boran e Gerard Smyth (2014). Unha das preguntas que tento responder neste ensaio, a raíz da excluínate aproximación de Peter Barry, é se as autoras de poesía produciron ou non configuracións relevantes do espazo urbano nos seus textos. A antoloxía *If Ever You Go* parece confirmar que si, pois inclúe a 36 mulleres dun total de 181, cifra que se achega a un 20% de representación feminina. O feito de que a presenza de autoras sexa aínda algo baixa pode explicarse como o resultado dunha tradicional dificultade das mulleres para acceder ao mundo editorial, ademais doutros atrancos sociais e culturais que limitaron o seu desenvolvemento intelectual. De feito, esta antoloxía irlandesa, a diferenza da galega editada por Gonzalo Vázquez, non é exclusivamente contemporánea, senón que incorpora textos tradicionais tanto da cultura popular como do canon literario. Outra diferenza entre as dúas antoloxías que merece reflexión é que mentres a antoloxía irlandesa se centra en representacións da cidade de Dublín, a galega incorpora textos tanto de cidades galegas como estranxeiras. O status de capital da República de Irlanda que ten Dublín e a súa dimensión histórica, social, cultural e económica sen dúbida favorecen unha proliferación de discursos sobre esta cidade de difícil equivalencia na literatura galega.

De entre as poetas irlandesas que máis sobresaen no debate actual sobre a muller no espazo urbano irlandés gustárame comezar por Eavan Boland –unha poeta de status xa canónico na literatura irlandesa contemporánea– e algunhas das súas reflexións sobre muller e cidade na literatura. Boland é ben coñecida pola súa incorporación na tradición poética irlandesa da experiencia cotiá feminina no espazo doméstico dunha clase media que adoita habitar nos barrios residenciais das aforas das cidades: espazo que en inglés se denomina «suburbs», pero que non debemos traducir nin entender por suburbios.

Poemarios como *Night Feed* (1982) exploran a experiencia da muller burguesa que desenvolve a maior parte da xornada diaria en tarefas domésticas e coidados familiares –o título do poemario refírese á lactación materna mesmo en horario de noite– nesos barrios afastados do frenesí do centro urbano. O illamento desa muller e a súa soidade na casa permiten por unha banda unha notábel capacidade introspectiva e unha intensa intimidade nas relacións nai-filla, pero ese espazo doméstico tamén a pode converter nunha escrava do consumismo capitalista polo que electrodomésticos e mobiliario reciben máis atención que a propia muller, tal e como ocorre no poema «Woman in Kitchen» desta mesma colección.² O espazo doméstico adoita aparecer clasificado polo tipo de tarefas que se desenvolven nel: os labores do fogar, a lactación, o xardín e o espazo de creación poética. O illamento destes barrios residenciais favorece unha certa continuidade coa tradición pastoral irlandesa e a concentración no traballo de escritura, pero é un espazo moi acoutado a unha clase social determinada, polo que non favorece o encontro con outros grupos sociais.

Outra poeta irlandesa cuxa experiencia e obra adoitan ir relacionadas co espazo urbano é Paula Meehan, a quen o Presidente de Irlanda nomeou *Chair of Irish Poetry* en 2013. Desta poeta salientaría o xeito no que inscribe na súa obra o espazo que en inglés se denomina «inner city», centro urbano onde habitan as clases traballadoras, ou para falarmos con máis precisión, as clases sociais que levan varias xeracións sen atopar emprego e sobreviven no mellor dos casos cos subsidios sociais. Estes barrios sufriron especialmente tanto os efectos das drogas –en concreto, a heroína– nos anos oitenta como as consecuencias da prostitución exercida nas súas rúas (González Arias 2000: 290-292).

González Arias estudou polo miúdo os espazos urbanos na vida e obra da poeta, así como a especial vulnerabilidade da infancia e da muller neles, concluíndo que Meehan nos fornece un arquivo fiel da vida urbana da muller tal e como se desenvolvía en Irlanda tanto nos anos que precederon o fenómeno do

² A tradución galega deste poema está recollida en Palacios (2003: 59).

Tigre Celta como nos da grave crise financeira que rematou co espellismo de prosperidade económica de Irlanda (2009). Precisamente, a especulación urbanística coa conseguinte destrución do hábitat natural, a expansión forzada das lindes da cidade ata convertela en irrecoñecíbel para os seus propios habitantes e, como consecuencia da crise inmobiliaria, o abandono das urbanizacións, que agora son un sinal fantasmagórico do crecemento descontrolado capitalista, son temas que Meehan trata no seu recente poemario *Painting Rain* (2009).

A cuestión colonial ten un impacto na poesía irlandesa ao que non atopo paralelo na literatura galega, precisamente porque a intervención da metrópole tivo desenvolvementos moi diferentes nas dúas comunidades. Gustaríame referirme neste respecto a tres poetas e ao seu tratamento desta cuestión: Lorna Shaughnessy, Mary O'Donnell e, de novo, Eavan Boland. A primeira é unha poeta de Irlanda do Norte que actualmente vive na República. O seu poemario *Witness Trees* (2011) fala da loita pola supervivencia tanto no ámbito privado como no público e contén unha serie de poemas sobre o impacto do terrorismo na cidade de Belfast que agrupa baixo o epígrafe de *Belfast Obituaries*. Á violencia patriarcal e á derivada da exclusión social que vimos na obra de Paula Meehan, debemos engadir agora a violencia política e sectaria que enche as rúas de cadáveres inocentes, contando de novo a muller e a infancia entre as principais vítimas na poesía de Shaughnessy.

Mary O'Donnell fai así mesmo unha crítica feroz do que Todorov (1995) denominou «os abusos da memoria» en poemas como «An Amnesiac in Dublin» do poemario *The Ark Builders* (2009). Neste poema a voz lírica percorre a cidade de Dublín e contrasta o frecuentemente invocado discurso heroico de resistencia fronte ao colono inglés –tal e como se manifesta nos nomes das rúas, monumentos e nos edificios emblemáticos– coa amnesia cara ao presente e a progresiva degradación cultural e social da cidade.

As pantasma do pasado continúan a percorrer a cidade tamén na poesía de Eavan Boland, quen, despois dos poemarios sobre a experiencia doméstica e persoal feminina, escribiu sobre a identidade híbrida irlandesa e sobre o profundo impacto da colonización británica en libros como *The Lost Land* (1998) –precisamente, un poemario dedicado a Mary Robinson, feminista e primeira muller Presidenta da República de Irlanda (1990-1997). Poemas como «The Mother Tongue» falan dos lindes espaciais impostos pola colonización inglesa na propia cidade, das loitas pola resistencia fronte ao invasor, pero o punto de vista é escéptico con respecto ao discurso heroico e as identidades monolíticas e esencialistas. O poema «Heroic³», na mesma colección,

³ A tradución galega deste poema está recollida en Palacios (2003: 47).

no que unha nena fala coa estatua dun heroe nacional, reclama a atención á participación das mulleres e o seu dereito a inscribir a súa experiencia na historia nacional. Este é un poema que denuncia a vella exclusión da muller do espazo público e reivindica esperanzado o papel que unha nena desexa desempeñar na nova cidade irlandesa.

4. Conclusión

Como conclusión deste ensaio, podería salientar que aínda atopo excesivas resistencias a escoitar e visualizar os discursos das mulleres sobre o espazo urbano ou a favorecer a súa participación activa nel. Observo, tanto na poesía galega como na irlandesa aquí comentada, unha forte conciencia de clase e do impacto que esta ten nos espazos polos que se moven as mulleres. Percíbese aínda, sobre todo, unha ausencia de modelos femininos de participación activa na vida pública tanto nos discursos oficiais e históricos como no contexto familiar. As poetas de Galicia e Irlanda amosan especial atención ao rexistro das transformacións tanto físicas como sociais que están a sufrir as cidades das dúas comunidades e, mentres a historia da colonización de Irlanda segue a inspirar moita da poesía actual, en Galicia atopamos interese pola pegada que institucións como a Igrexa ou o poder económico burgués foron deixando na configuración das cidades galegas. A relación da muller coa cidade é agónica nas dúas literaturas e revela que, aínda que a *flanêuse* vai conquistando espazos día a día, a súa vulnerabilidade é manifesta tanto pola violencia machista, como pola derivada do conflito político ou da marxinação de certos espazos urbanos.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRY, P. (2000). *Contemporary British Poetry and the City*. Manchester, Manchester University Press.
- BLAKE, W. (1794). «London». *Songs of Experience*. <<http://www.poetryfoundation.org/poem/172929>>. Consulta 27/06/2015.
- BONDI, L. (1998). «Sexing the City». En FINCHER, R.; JACOBS, J. (eds.), *Cities of Difference*. London, The Guilford Press, pp. 177-200.
- BOLAND, E. (1982). *Night Feed*. Dublin, Arlen House.
- BOLAND, E. (1998). *The Lost Land*. Manchester, Carcanet.
- BORAN, P.; SMYTH, G. (2014). *If Ever You Go. A Map of Dublin in Poetry and Song*. Dublin, Dedalus Press.
- FOUCAULT, M. (1988). *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Ed. Colin Gordon. Suffolk, Harvester Press.

- GONZÁLEZ ARIAS, L. M. (2000). «Entrevista con Paula Meehan». En GONZÁLEZ ARIAS, L. M., *Otra Irlanda. La estética postnacionalista de poetas y artistas irlandesas contemporáneas*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, pp. 287-312.
- GONZÁLEZ ARIAS, L. M. (2009). «In Dublin's Fair City: Citified Embodiments in Paula Meehan's Urban Landscapes». *An Sionnach: A Journal of Literature, Culture, and the Arts*, 5: 1 & 2, pp. 34-49.
<http://muse.jhu.edu/journals/an_sionnach/v005/5.1.gonzalez-arias.pdf>. Consulta 03/07/2015
- GROSZ, E. (1992). «Bodies-Cities». En COLOMINA, B. (ed.), *Sexuality and Space*. New Jersey, Princeton Architectural Press, pp. 241-253.
- LEFÉBVRE, H. (1991). *La production de l'espace*. Paris, Gallimard.
- MEEHAN, P. (2009). *Painting Rain*. Manchester, Carcanet.
- MOURE, Erin (2011). «Animality and Language». En PATO, C., *Hordes of Writing*. Exeter, Shearsman, pp. 7-8.
- O'DONNELL, M. (2009). *The Ark Builders*. Todmorden, Arc Publications.
- OTERO PEDRAYO, R. ([1926]2003). *Fragmentos de Ulises, 1926*. Vigo, Galaxia.
- OTERO PEDRAYO, R. (1930). *Arredor de si*. A Coruña, Editorial Nós.
- PALACIOS, M. (ed.) (2003). *Pluriversos: Seis poetas irlandesas de hoxe*. Trad. M. PALACIOS e A. CASAS. Santiago, Follas Novas.
- PATO, CH. (2008). *Hordas de escritura*. Vigo, Xerais.
- RISCO, V. (1929). «Dedalus en Compostela (Pseudoparáfrase)». *Nós*, 67, pp. 123-129.
- SHAUGHNESSY, L. (2011). *Witness Trees*. Cliffs of Moher, Co. Clare, Salmon Poetry.
- SPEARS, M. (1970). *Dionysus and the City. Modernism in Twentieth Century Poetry*. Oxford, Oxford University Press.
- TODOROV, T. (1995). *Les abus de la mémoire*. Paris, Arléa.
- VÁZQUEZ, G. (ed.) (2012). *A cidade na poesía galega do século XXI*. Noia, Toxosoutos.

Prácticas performativas nas poetas galegas contemporáneas: o corpo e a voz como espazo de resistencia en Xiana Arias, Paula Carballeira, Andrea Nunes e María Rosendo

Prácticas performativas en las poetas gallegas contemporáneas: el cuerpo y la voz como espacio de resistencia en Xiana Arias, Paula Carballeira, Andrea Nunes y María Rosendo

*Performance practices in contemporary Galician poets:
body and voice as a space of resistance in Xiana Arias, Paula Carballeira,
Andrea Nunes and María Rosendo*

LARA ROZADOS LORENZO

[<lararozados@gmail.com>](mailto:lararozados@gmail.com) [<larisa.rozados@rai.usc.es>](mailto:larisa.rozados@rai.usc.es)

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO. Recentemente xurdiron novas voces poéticas no contexto galego como práctica de resistencia fronte aos discursos hexemónicos: subverten a idea de identidade unívoca e pechada, a da autoría baseada nun principio de autoridade e a de xénero, a través de prácticas que propoñen unha nova identidade fragmentaria, mutable, construída e partícipe na colectividade. Supoñen o salto da «creadora» individual á actividade compartida. A través do anonimato, do uso de heterónimos ou de novas formas de edición, xorde a creadora como mediadora, que recolle fragmentos e constrúe novos discursos a partir deles, para o público (non pasivo) seguir construíndo. Usan citas, homenaxes, palimpsestos, relecturas e ensamblaxes de imaxes preexistentes, así como mesturan códigos: *performance*, videocreación, a propia voz e imaxe ou manifestacións

artísticas propias da contracultura (graffiti, fanzines, accións de rúa...). Tamén se citan e acoden mutuamente unhas a outras tecendo unha rede poética colectiva. Esta nova percepción do suxeito supón unha liberación fronte á opresión do sistema patriarcal: a autorrepresentación preséntase estratéxica para rebater estereotipos de xénero. Escollemos catro poetas (Paula Carballeira, Xiana Arias, Andrea Nunes e María Rosendo) con trazos comúns e analizamos estas dinámicas, a creación literaria que resulta e como interactúan entre si para mellor entender os procesos de interacción entre a vida social e a creación literaria.

Palabras-chave: poesía, teatro, *performance*, videocreación, hibridación, poesía-non lírica, crítica literaria feminista

RESUMEN. Recientemente surgieron nuevas voces poéticas en el contexto gallego cómo práctica de resistencia frente a los discursos hegemónicos: subvierten la idea de identidad unívoca y cerrada, la de la autoría basada en un principio de autoridad y la de género, a través de prácticas que proponen una nueva identidad fragmentaria, mutable, construida y participe en la colectividad. Suponen el salto de la «creadora» individual a la actividad compartida. A través del anonimato, del uso de heterónimos o de nuevas formas de edición, surge la creadora como mediadora, que recoge fragmentos y construye nuevos discursos a partir de ellos, para que el público (no pasivo) siga construyendo. Usan citas, homenajes, palimpsestos, relecturas y ensamblajes de imágenes preexistentes, así como mezclan códigos: *performance*, videocreación, la propia voz e imagen o manifestaciones artísticas propias de la contracultura (graffiti, fanzines, acciones de calle...). También se citan y acuden mutuamente unas a otras tejiendo una red poética colectiva. Esta nueva percepción del sujeto supone una liberación frente a la opresión del sistema patriarcal: la autorrepresentación se presenta estratégica para rebatir estereotipos de género. Escogemos cuatro poetas (Paula Carballeira, Xiana Arias, Andrea Nunes y María Rosendo) con trazos comunes y analizamos estas dinámicas, la creación literaria que de ellas resulta y cómo interactúan entre sí para mejor entender los procesos de interacción entre la vida social y la creación literaria.

Palabras clave: poesía, teatro, *performance*, videocreación, hibridación, poesía-no lírica, crítica literaria feminista

ABSTRACT. Recently new poetic voices in the Galician context have arisen as a practice of resistance to hegemonic speeches: they overthrow the idea of a univocal and enclosed identity, the idea of authorship based on a principle of authority, and the idea of gender, by means of practices that propose a new identity: fragmentary, changeable, built, participant in the collectivity. They entail a shift from the individual «creator» to shared activity. Through anonymity, or the use of heteronyms, or new forms of edition, arises the creator as a mediator, that collects fragments and builds new speeches from them, so that the audience (not passive) contributes to this collective construction. They use quotations, homages, palimpsests, re-readings, assemblings of pre-existing images, and they mix codes: performance, videocreation, their own voice and image and artistic manifestations of counterculture (graffiti, fanzines, street actions...). They also quote and turn to each other, thus knitting a collective poetic network. This new perception of the subject entails a release from the oppression of the patriarchal system: self representations becomes a strategic tool to refute gender stereotypes. We have chosen four poets (Paula Carballeira,

Xiana Arias, Andrea Nunes and María Rosendo) with common features, and we analyse these dynamics, their resulting literary creation, and their reciprocal interaction so as to better better understand the processes of interaction between social life and literary creation.

Keywords: poetry, theatre, performance, videocreation, hybridisation, non-lyric poetry, feminist literary criticism

1. Introducción

Nesta investigación abórdase a performatividade en catro poetas galegas: Xiana Arias, Paula Carballeira, Andrea Nunes e María Rosendo. A escrita que chamamos «performativa» vai máis alá do emprego de prácticas teatrais arredor da literatura: pescúdase como as propias nocións de identidade, suxeito, autoría ou xénero (como construción social e xénero literario) son postas en cuestión a través desta escrita e de que xeito opera esta como arte de acción e intervención.

1.1. Hipótese, obxectivos e metodoloxía

Pártese da hipótese de que estas poetas comparten características comúns: formación elevada, precocidade na escrita, precariedade laboral, recorrencia aos premios literarios, experimentación cos xéneros, formatos e soportes, e un discurso resistente fronte ao hexemónico.

Para acometer este estudo realízase unha análise desde a teoría da literatura e da literatura comparada, sen descoidar a crítica literaria feminista e o cruzamento da literatura con outras disciplinas, nomeadamente estudos de *performance* ou semioloxía teatral. O corpus cinguirase ás obras das catro artistas, vinculadas pola proximidade xeracional, xeográfica e afectiva, mais tamén por compartiren espazos de creación e activismo (Rede Feminista Galega, fanzine *Pelos e Cousas*, colaboracións, citas como o recital A Rebelión da Décima Musa ou o Festival da Poesía do Condado). Dita obra abrangue publicacións, intervencións públicas, propostas teatrais ou videocreación.

1.2. Sobre o rexistro e a escolla da materia de análise

Á hora de contar o obxecto de estudo, enfrontámonos ao problema do rexistro da «performatividade». A respecto da *performance*, Peggy Phelan (1993) considera que o carácter de acontecemento da acción escénica non permite a súa reprodución por medios tecnolóxicos: «A performance non pode

ser gardada, rexistrada, documentada ou participar doutro xeito na circulación de representación «de» representacións: unha vez que o fai, convértese noutra cousa distinta da performance» (Phelan 1993: 146). Pola contra, Philip Auslander (1999) defende a idea de que esa diferenza foi xa superada, e a *performance* en vivo hai tempo que se integrou e esvaeceu na retransmisión: «calquera distinción que puidesemos presupor [...] entre acontecementos en directo e mediatizados está colapsada, porque os eventos ao vivo están a se volver máis e máis idénticos aos mediatizados» (Auslander 1999: 32). Para Fischer-Lichte, en ambos os dous autores prima o interese ideolóxico: tentan «probar» a superioridade cultural dunha cousa ou outra (Fischer-Lichte 2011: 143), pero finalmente conclúe «Precisamente, a súa documentación (a das *performances*) é a condición de posibilidade para que se poida falar delas» (Fischer-Lichte 2011: 156). Cabe sinalar a cuestión da intermedialidade nestas prácticas: a fotografía e o vídeo insírense nelas como parte da produción artística, como linguaxes que tamén se hibridan coa escénica e coa poética, máis alá que como ferramentas de rexistro e documentación.

Para delimitar o obxecto de estudo cinguirémonos aos textos e ás intervencións documentadas que citamos no apartado de bibliografía de corpus.

2. Claves da performatividade

Para determinar que entendemos por «performativo» acudimos á teoría dos actos de fala de John L. Austin. En *How to do things with words* establece a diferenza entre actos de fala locucionarios, os comúns; ilocucionarios, aqueles en que se está realizando unha acción ao dicir un enunciado (Austin 1971: 146); e perlocucionarios, aqueles en que, ademais de realizarse unha acción, como declarar, prometer ou prohibir, se recollen as consecuencias desta acción, que poden ser non intencionais (Austin 1971: 153). Cando o acto de expresar a acción implica en si mesmo realizar unha acción, é ese un acto de fala «realizativo» ou «performativo».

Lembrando a Erika Fischer-Lichte e a súa «estética do performativo», hai un paralelismo entre a teoría de Austin e a de Judith Butler sobre como as accións cotiás nos configuran e se establecen condicións de corporización como elementos de realización escénica (Fischer-Lichte 2011: 58). Para Butler, o acto lingüístico carrega acción en si mesmo: «A linguaxe é a idea de «máis ca unha actancia – un acto con consecuencias», unha acción estendida, unha *performance* con efectos» (Butler 1997: 7). A partir do estudo do xiro performativo no teatro dos 60 e a redefinición da relación entre público e actores,

pola que non se representa un mundo ficticio, senón que «algo acontece» entre eles (Fischer Lichte 2011: 42), explícase o desenvolvemento do bucle de retroalimentación, ou un sistema autorreferencial e autopoético, non susceptible de interrupción nin de control (Fischer-Lichte 2011: 81). Presenza e representación son conceptos antagónicos nas teorías estéticas: o corpo do actor contraponse ao personaxe, a inmediatez e autenticidade, ao metarrelato (Fischer-Lichte 2011: 293-294).

Para Richard Schechner, a *performance*, coma o xogo, caracterízase pola ordenación especial do tempo, polo valor peculiar conferido aos obxectos, pola non produtividade en termos de «bens» e pola existencia de regras (Schechner 1988: 6-11 e 95-105).

2.1. «Liminalidade» e escisións do suxeito

Esta «performatividade» relaciónase coa «liminalidade», coa ruptura de fronteiras. Desestabilizouse xa a dicotomía entre o público e o privado que xurdira coa formación da sociedade burguesa no século XVIII. Fischer-Lichte define o «estado limiar» como «betwixt and between» e ten que ver cos ritos de paso xa abordados por Richard Schechner no seu estudo das prácticas performativas na antropoloxía (1998). A estética do performativo ten por obxecto de estudo a arte do rebasamento das fronteiras, asumidas no século XVIII, entre arte e vida, alta cultura e cultura popular. Tamén Fischer-Lichte contrapón o concepto de fronteira, relacionado coa lei, ao de «limiar», que relaciona coa maxia e ten máis que ver con eses ritos de espazo, cun «espazo entre» no que suceden cousas (Fischer-Lichte 2011: 406). Quen máis ten abordado a idea do «liminal» é Victor Turner, que, en *Simbolismo y ritual*, refire os chamados «ritos de pasaxe» e fai referencia a un «período liminal» neles e á «liminalidade» como sistema interestrutural. Os ritos de transición supoñen un tránsito entre estados e o individuo torna un «ser transicional», unha persoa «liminal», que «á vez xa non está clasificado e aínda non está clasificado» (Turner 1973: 56).

Tamén a fronteira entre realidade e ficción é preocupación clave no posmodernismo, e no caso da escrita do eu, a memoria é en si mesma artífice de ficcións. Atopámonos perante un suxeito escindido (Gudmundsdóttir 2003). A inestabilidade da identidade leva canda si a inestabilidade da autoría: quen é autor, quen é suxeito lírico, quen executante, quen personaxe... Entramos no que Arturo Casas definiu como poesía non-lírica: «o discurso poético xa non se pode interpretar como a autorrepresentación do suxeito discursivo,

nin como unha voz experiencial e finita vinculada ao presente» (Casas 2012: 23). Entronca con este discurso non-lírico a hibridación de xéneros e o esvaecemento das fronteiras entre linguaxes.¹

Como xa indicara Barthes, o autor/actor busca «textos á deriva»: «O desexable sería daquela non un texto de vaidade, nin un texto de lucidez, senón un texto de comiñas incertas, de parénteses flotantes (nunca pechar a paréntese é [...] ir á deriva)» (Barthes 2004: 143). Nesta liña, Katherine Hayles (1998) fala da desnaturalización da linguaxe, do espazo (que se converte en simulacro, virtualidade, e poderíamos acudir aquí a Marc Augé e á súa idea da sobremodernidade), e do tempo: no posmodernismo vívese nun «mundo de momentos presentes inconexos sen progresión continua nin lóxica» (Hayles 1998: 346). O individuo está na encrucillada, na simultaneidade de lugares e linguaxes, na superabundancia de acontecementos do presente (Augé 1992: 37). A respecto da desnaturalización do humano, acadimos ao *Manifiesto para cyborgs* de Donna Haraway (1995), que desmonta a teoría binaria de xénero referíndose a un corpo híbrido, rompedor coas fronteiras entre o natural e o artificial, o masculino e o feminino, o espiritual e o físico, ou o humano e o tecnolóxico.

Esta ruptura da linealidade, da ordenación lóxica do mundo que nos foi ensinada, casa co pensamento fragmentario, alén da tradicional división (Jakobson 1958: 91) entre metáfora e metonimia, entre relacións de similaridade/analogía e contigüidade, ou entre os eixos sintagmático e paradigmático da linguaxe, que veñen do estruturalismo de Saussure: esa fractalidade, recursividade entre os fragmentos, autosimilitudes e recorrencias dan lugar ás chamadas «reflectáforas».²

Concibir creativamente este desequilibrio entre o real e o simbólico deu os seus froitos no teatro da crueldade de Artaud, no absurdo de Samuel Beckett

¹ O inestable e multifuncional status do concepto de poesía hoxe reflíctese na súa capacidade de estar acompañada de adxectivos especificativos. Polo tanto, non é inusual atoparmos na poesía contemporánea categorías coma poesía narrativa, poesía dramática, poesía ensaística, poesía intermedia, poesía dixital ou poesía gráfica, entre outras. Baltrusch, B. e Lourido, I. (2012). «Sketching non-lirical discourses in contemporary poetry», in Baltrusch, B. e Lourido, I. (eds.), *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*. München, Martin Meidenbauer (tradución nosa), pp. 12-13.

² Unha reflectáfora é calquera recurso creativo (incluíndo, en literatura, recursos tales como a ironía, a metáfora, o símil, o retruécano, o paradoxo e a sinécdoque) que sorte o seu efecto creando na mente do lector unha tensión insoluble entre as similitudes e diferenzas dos seus termos. Noutras palabras, unha reflectáfora provoca un estado de inmenso asombro, dúbida e incerteza, unha percepción dos matices (Briggs, J. e Peat, F. D. (1990). *Especulo y refleción del caos al orden. Guía ilustrada de la teoría del caos y la ciencia de la totalidad*. Barcelona, Gedisa).

ou no teatro da memoria deformada de Tadeusz Kantor. Entronca isto co cuestionamento da figura aural, das fronteiras entre narradora, lectora, personaxe, executante (o que Genette chama metalepse de autor). Esta identidade fronteiriza, limítrofe, sitúase no territorio «liminal», «in between», do rito de paso dun estadio a outro (na antropoloxía de Victor Turner ou Richard Schechner), fronte ao «liminoide» (o adestramento voluntario), identidade de condición híbrida e cambiante que desafia a convención. Velaí o carácter revolucionario dunha nova noción de suxeito, autor/a ou *performer*. A respecto da relación desta linguaxe co feminismo, Lizbeth Goodman fala da corporalidade como textualidade: «a executante como representante do seu propio corpo como texto, ela mesma como personaxe ou disfraz, os seus propios movementos como simbólicos dos xestos e rituais da vida cotiá» (Goodman 1993: 182).

A esta ruptura do suxeito súmase a ruptura da narratividade. Walter Benjamin fala do discurso posnarrativo referíndose ao cine de Sergei Eisenstein, fundador da montaxe narrativa, ou ao cine-ollo de Dziga Vertov (*O home da cámara*, 1929): o que opera é a lóxica do rexistro de momentos. No seu ensaio *Sobre la fotografía*, Benjamin refería tamén o emprego de cámaras cada vez máis pequenas e manexables encamiñadas a converter «todas las relaciones de la vida en literatura» (Benjamin 2004: 215). Na contemporaneidade, coas cámaras omnipresentes a rexistrar as vidas (nas rúas, nos dispositivos electrónicos de uso particular...) e as construcións, textuais e fotográficas, da(s) identidade(s), nas redes sociais, eslúese a fronteira entre vida, literatura e arte. Lembramos a Rebeca Baceiredo, de quen recollera Arias poemas na súa intervención no «Picaversos», no pub compostelán Modus Vivendi o 24 de xaneiro do 2012, «nós, as tolas». Aquí acudimos ao seu ensaio *O suxeito posmoderno*:

O panorama contemporáneo resólvese coa primacía da virtualidade, das pantallas, das pantasma: a sociedade da imaxe que (nos) rexe limitase a absorber o mundo na súa representación, presentándoo para consumir. A estrutura de poder que a inaugura e que a artella conta cun dispositivo hexemónico que lle permite deslocalizar conceptos ou borrar significados en función de intereses económicos. (Baceiredo 2006: 12)

Esa rebelión contra a deslocalización de significado ao servizo de intereses económicos casa coa idea do teatro posdramático de Hans Thies Lehmann (1999): non é unha síntese de elementos semióticos o que aparece na escena, senón a acumulación paratáctica de pegadas (rastros, vestixios, non significados). É un sistema de signos non xerarquizados que segue a lóxica do soño. Baceiredo retoma a Artaud e o seu «pensamento do pensamento» por

oposición ao consumo, á acumulación de experiencias e á conversión do suxeito en espectador, entendéndoo como un espectador pasivo inmerso na felicidade mercantil, «a atrofia dos órganos mentais axeitados para comprender as contradicións e as opcións» (Baceiredo 2006: 71).

2.2. *Presenza, corpo e voz*

Esa contraposición da presenza á representación rebate tamén a noción canónica da obra de arte como algo permanente (Fischer-Lichte 2011: 189). E a vocalidade produce corporalidade: na voz orixínanse espazo e sonoridade (Fischer-Lichte 2011: 255). No caso de Xiana Arias, profesional que traballa coa voz como locutora no *Diario Cultural*, da Radio Galega, ademais de desenvolver proxectos propios na Radio Kalimera, a corporalidade producida pola voz tomará o papel principal. Paula Carballeira, como narradora oral e actriz, pon especial énfase no emprego da voz e do corpo. E tanto María Rosendo como Andrea Nunes, a través do vídeo ou co recital, traballan tamén esta idea do corpo e da voz como artefactos da propia poesía.

María do Cebreiro Rábade Villar (2011) aborda as «políticas do son» na *performance* poética galega contemporánea, que vén dunha tradición literaria predominantemente oral. Rábade diferencia as *performances* «tímbricas» das «acentuais». As primeiras, na esfera do emocional, rexeitan as metanarrativas e as segundas, na esfera das intervencións sociopolíticas conectadas coa defensa de identidades culturais minoritarias, estarían pola contra máis próximas á linealidade narrativa (menciona a Celso Fernández Sanmartín, que responde ao que Walter Benjamin recollía na figura do storyteller, ou o emprego consciente das variantes dialectais en María Lado e Leo F. Campos).

Rábade referencia unha intervención de Xiana Arias, no 2008, no seminario «Poesía e prácticas performativas». Sostén que nela produciuse unha interacción entre poéticas tímbricas e acentuais, unha converxencia entre o político e o afectivo, ou o emocional e a intervención social. A música de Leo Campos acompañou a Arias nun monólogo en que mesturaba poemas do seu primeiro libro, *Ortigas* (2007), e os que estaba a preparar para o segundo, *Acusación* (2009).³

Sinala tamén Rábade a diferenza entre a voz poética e o suxeito lírico: a voz non ten por que remitir á esfera do «eu». Precisamente veremos en Arias

³ Campos, poeta e cantautor punk, desenvolve tamén un proxecto de intervención performativa a través de diversos personaxes. Desde o comezo da traxectoria de Xiana Arias colaborou con ela, prologando *Ortigas*, ou axudándoa coa guitarra nas súas intervencións. Con Paula Carballeira, compuxo os textos e as cancións do espectáculo *Vendetta*, «cabaret punk» que a compañía Berrobambán levou aos escenarios galegos entre o 2004 e o 2006.

o emprego consciente de múltiples voces e múltiples formas de corporeizar o son. O uso da propia voz está cargado de connotacións, desde o traballo no medio radiofónico á arte. Arias xoga con ela, desdóbraa e altéraa, axudándose da técnica (como veremos, por exemplo, na curtametraxe *A caza dos gatos*) para desdoblarse tamén en diferentes eus, que lle permiten avanzar desde a individualidade ao colectivo, á comunidade. Nos créditos deste videopoema emprega o termo «voces» para referirse ás persoas participantes. A colectivización das voces de varias mulleres é un recurso que adoitan empregar nos seus videopoemas tanto María Rosendo («Helena a escuras», a partir dun poema de *Nómade*, realizado polas Candongas do Quirombo, colectivo do que Andrea Nunes fai parte), coma a propia Andrea Nunes («Todas as mulleres que fun», do poemario homónimo, ou «Agora ti», de *Corrente de esquecemento*). A colectividade unida a través de certa sororidade artística amósase nestes videopoemas que nun caso fan unha secuencia (varias mulleres próximas a Rosendo recitan cada unha un verso do seu poema, para remataren ao unísono) e no outro, unha superposición de elementos (voces e rostros de tres mulleres e imaxes de feministas históricas, que son nomeadas no poema de Nunes).

2.3. A posta en cuestión do xénero

Este emprego do corpo e da voz da *performer* serve para subverter cuestións relacionadas co xénero. Na *performance* referenciada por Rábade, Xiana empregaba obxectos coma unha corda, unha boneca ou unha pelota, mentres que usaba unha perruca e maquillaba a boca de vermello, contraponendo a imaxe de «muller adulta» fronte á de nena. Na edición do Festival de Poesía do Condado do 2013, en Salvaterra do Miño, a intervención de Xiana Arias, que titulou «Non conciliadas», comezou co xesto feminista de xuntar os índices e os polgares facendo un triángulo coas mans, metáfora da vulva. Paula Carballeira e Andrea Nunes participaron as dúas, como narradora e poeta respectivamente, no I Día das Galegas nas Letras, organizado pola plataforma de crítica literaria feminista *A Segra en Berres* (A Estrada) o 15 de agosto do 2014, un evento explicitamente feminista, que nesta primeira celebración enzalzaba a figura de Dorothé Schubart, investigadora do cancionero popular.⁴ E tanto Nunes como Rosendo abordan nos seus videopoemas a cuestión da representación do corpo das mulleres. Rebeca Schneider observa en *The explicit body*

⁴ Pódese consultar máis sobre esta celebración na páxina web da plataforma *A Segra*, <<http://www.asega-critica.net/2014/07/dia-das-galegas-nas-letras.html>>, consultada a 21 de xaneiro do 2016.

of performance a importancia do corpo en escena para varias artistas feministas, desde a década dos 60, e como son reproducidos, usando o corpo da artista como escenario, os dramas históricos do xénero e a raza. Estas artistas critican as formas de ver que situaron as mulleres para ser vistas e non para ver. O carácter transgresor destes traballos co corpo explícito na *performance* feminista está vinculado coa «fascinación polo corpo «primitivo», sexual, e excremental» (Schneider 1997: 3).

De Diego relaciona tamén o autobiográfico coa teoría de xénero, por esa negación histórica desde o discurso hexemónico: «las mujeres no hemos tenido tradicionalmente una historia propia al carecer, desde el discurso dominante claro, de la subjetividad que requiere el acto mismo de comenzar a narrar(se)» (De Diego 2011: 10). En Arias vemos experiencias da infancia nun afán claro de comezar a narrarse desde outras coordenadas moi diferentes ao discurso dominante. Tamén nos exercicios escénicos que Paula Carballeira propón para levar o seu poemario ás táboas hai unha importante carga autobiográfica, particularmente, na escena 4 de *Avestruz en terra allea*, en que os tres actores/actrices executan cadanseu monólogo con cadansúa caixa de obxectos persoais.

Comprobamos que coinciden algunhas destas autoras nunha figura recorrente vinculada co feminismo, a da bruxa: velaí o manifesto W.I.T.C.H. (Women International Terrorist Conspiracy from Hell⁵) e a utilización que del fai Arias para o fanzine «Pelos e Cousas» número 3: nas páxinas 2 e 3 deste fanzine que comeza polo final e lese ao revés publica un fragmento do manifesto, e na outra cara, unha fotografía dela vestida con roupas de «bruxa», sen amosar a cara. «Pelos e Cousas», como moitas outras publicacións co formato do fanzine, caracterizábase pola anonimía das súas colaboradoras ou o emprego de heterónimos. Xiana Arias sostén nesta fotografía o cartel: «Opresores: a maldición das mulleres caeu sobre vós».

A figura da bruxa é empregada tamén de xeito recorrente por Carballeira nos seus poemas, coma «Roque», de *Contatrás II-I*, que é representado teatralmente en *A folla máis alta*: cunha vasoira como único elemento escenográfico, o actor Carlos López executaba o seu monólogo, agochándose detrás dela e escenificando medo cun tremor das pernas; e na seguinte escena, a vasoira vira tótem, cando os tres actores efectúan unha danza circular arredor dela. A escena finaliza con Paula Carballeira executando o monólogo «As bruxas»:

⁵ As W.I.T.C.H. eran un colectivo activista que funcionou nos Estados Unidos na década dos 70. Realizaban *performances* de rúa, vestidas de bruxas, para vindicar a imaxe de mulleres oprimidas polo sistema que se rebelan coas súas artes contra o opresor.

A min ás veces chámanme bruxa
Iso é porque sempre me gustou facer maxia
[...]
Agora sei que a maxia non se pode facer
porque xa está feita
só hai que saber buscala
A maxia agóchase para que non a atopemos
Os magos descóbren a algunhas veces cos seus trucos
pero só as bruxas saben sempre onde está
(CARBALLEIRA, PAULA: *A folla máis alta*, inédito. Texto teatral cedido pola
compañía Berrobambán)

Por último, cabe destacar a recorrencia ao propio corpo, como ferramenta discursiva, nos videopoemas de Andrea Nunes e Raquel Rei como *As Candongas do Quirombo*: «Pelos e outras genialidades» é un exemplo. Este videopoema emprega un texto de Andrea Nunes, do libro *Corrente do esquecemento*, que soa na propia voz da autora. A imaxe coa que se ilustra é un percorrido da cámara por varias zonas dun corpo de muller, o da propia Raquel Rei, que desafia a norma tácita, no contexto dos canons estéticos impostos polo patriarcado, de que os corpos femininos deben estar depilados.

Este é un poema
con pelos no sobaco,
nas pernas,
nas «ingles»
NÚÑEZ BRIONES, ANDREA (2007: 32)

O corpo «encárnase» no poema, que mesmo recorre ao castelanismo «ingles» como unha forma de desnaturalizar o poema como tamén desnaturalizaría o corpo esa ausencia de pelos.

Outro exemplo témolo no videopoema «Todas as mulleres que fun»: combínase de novo a voz falada e o percorrido que fai a cámara dun corpo e as imperfeccións que non adoitan amosarse (cicatrices ou estrías), mentres o contrapón con imaxes que representan as cicatrices do corpo social e político do presente (manifestacións contra a xestión da crise do Prestige ou imaxes de mulleres fronte á garda civil na revolta das Encrobas). O verso final, «dóeme a pel de tanto querer prolongarte», pode lerse como ese xeito de entender o corpo propio, «campo de batalla» que diría Barbara Kruger⁶, como metonimia do corpo social, e aproveitar a súa potencia expresiva.

⁶ «Your body is a battleground» era o lema que a artista conceptual estadounidense empregara nunha fotografía de 1989.

3. Conclusións

A poesía destas catro autoras (Xiana Arias, Paula Carballeira, Andrea Nunes e María Rosendo) está marcada por unha fortísima vontade de intervir socialmente. É posible falar dunha escrita performativa nos termos de Austin, unha poesía que realiza, que actúa, ao tempo que é escrita... Ou posta en movemento.

A capacidade de Xiana Arias, Paula Carballeira, Andrea Nunes e María Rosendo para teatralizaren, hibridaren e carnavalizaren a súa escrita é un logro encadrable no xiro performativo nas artes que aborda Fischer-Lichte: o emprego do diálogo, da polifonía, da re-mestura e do fragmento como novo xénero é unha aposta consciente por derrubar fronteiras dentro da creación, saír do xustillo do canon que constrinxo a poesía e intervir de forma directa no máis próximo. A poesía é, nestas obras e mais nas súas múltiples vías de chegar ao público, vehículo de comunicación coa realidade, acción e intervención directa.

Estas obras, entendidas nun sentido amplo máis alá do texto escrito, abranguendo obra fotográfica, audiovisual ou escénica, son un exemplo do potencial da poesía contemporánea escrita por mulleres como elemento de transformación da sociedade: a posta en cuestión da noción de suxeito e da autoría, e a rebelión fronte ao canon patriarcal quedan manifestas na produción das catro autoras e tamén nas interaccións en certos espazos comúns. Achegamos aquí unha mostra seleccionada dun corpus moito máis extenso e que continuará medrando, co fin de que contribúa a incentivar investigacións futuras nestas prácticas emerxentes na poesía.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS REGO, X. (2007). *Ortigas*. A Coruña, Espiral Maior.
- ARIAS REGO, X. (2009). *Acusación*. Vigo, Galaxia.
- ARTAUD, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa.
- AUGÉ, M. (1998). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.
- AUSLANDER, P. (1999). *Liveness: performance in a mediatized culture*. London, Routledge.
- AUSTIN, J. (1971). *Como hacer cosas con palabras*. Barcelona, Paidós.
- BACEIREDO, R. (2006). *O suxeito posmoderno. Entre a estética e o consumo*. Vigo, Galaxia.
- BALTRUSCH, B.; LOURIDO, I. (eds.) (2012). *Non-Lyric Discourses and Contemporary Poetry*. München, Martin Meidenbauer.

- BARTHES, R. (2004). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires, Paidós.
- BENJAMIN, W. (2004). *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-textos.
- BERROBAMBÁN (2012). *A folla máis alta*, estrea o 6-1-2012 no Teatro Ensalle de Vigo. <<https://vimeo.com/37182086>>. Consulta 27/5/2015.
- BERROBAMBÁN (2014). *Avestruz en terra allea*, estrea o 29-3-2014 no Teatro Principal de Santiago de Compostela. <<https://vimeo.com/93195395>>. Consulta 27/5/2015.
- BRIGGS, J.; PEAT, F. (1990). *Espejo y reflejo del caos al orden. Guía ilustrada de la teoría del caos y la ciencia de la totalidad*. Barcelona, Gedisa.
- BUTLER, J. (1997). *Excitable speech. A politics of the performative*. London, Routledge.
- CANDONGAS DO QUIROMBO (2011): «Agora ti», videopoema de Andrea Nunes. <<https://vimeo.com/23155981>>. Consulta 27/5/2015.
- CANDONGAS DO QUIROMBO (2012). *IV Festival A rebelión da décima musa*, no Barrio de San Pedro, en Santiago de Compostela, 3-6-2011. <<https://vimeo.com/33407081>>. Consulta 27/5/2015.
- CANDONGAS DO QUIROMBO (2012). «Todas as mulleres que fun». <<https://vimeo.com/37481464>>. Consulta 27/5/2015.
- CANDONGAS DO QUIROMBO (2012). «Helena a escuras», videopoema de María Rosendo. <<https://vimeo.com/24655310>>. Consulta 27/5/2015.
- CANDONGAS DO QUIROMBO (2015). «Pelos e outras genialidades», cun poema de Andrea Nunes. <<https://vimeo.com/118165723>>. Consulta 27/5/2015.
- CARBALLEIRA, P. (2012). *Contatrás II-I*. Santiago de Compostela, Edicións Positivas.
- CASAS, A. (2012). «A Non-Lyric Poetry in Current System of Genres». En BALTRUSCH, B; LOURIDO, I. (eds.), *Non Lyrical Discourses in Contemporary Poetry*. München, Martin Meidenbauer, pp. 29-44.
- CASE, S. (2009). *Feminist and queer performance. Critical strategies*. New York, Palgrave MacMillan.
- CINECLUBE DE COMPOSTELA (2011). Curtametraxe *A caza dos gatos*, asinada co heterónimo Lara Tigre para o filme colectivo en defensa da Casa das Atochas, na Coruña. <<http://vimeo.com/23593984>>. Consulta 27/5/2015.
- DIEGO, E. DE (2011). *No soy yo. Autobiografía y performance en los autores contemporáneos*. Madrid, Siruela.
- FISCHER-LICHTE, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada.
- GARCÍA CORTÉS, J. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre la monstruosidad en el arte*. Barcelona, Anagrama.
- GENETTE, G. (2004). *Métalepse*. De la figure à la fiction. Paris, Seuil.
- GOODMAN, L. (1995). *Contemporary feminist theatres: to each her own*. London, Routledge.
- GUDMUNSDÓTTIR, G. (2003). *Borderlines. Autobiography and fiction in posmodern life writing*. Amsterdam, Rodopi.
- HARAWAY, D. (1995). *Manifiesto para cyborgs*. Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- HAYLES, K. (1998). *La evolución del caos*. Barcelona, Gedisa.

- JAKOBSON, R. (1958). «Two aspects of language and two types of aphasic disturbances». En HALLE, M.; JAKOBSON, R., *Fundamentals of Language*. The Hague, Mouton & Co.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. (1991). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra.
- LARETEIRA (2014). *Paula Carballeira no XXVIII Festival de Poesía do Condado (Salvaterra de Miño, 6-9-2014)*. <<https://www.youtube.com/watch?v=iDN2EdGphhs>>. Consulta 27/5/2015.
- LARETEIRA (2014). *Paula Carballeira no XXVIII Festival de Poesía do Condado II (Salvaterra de Miño, 6-9-2014)*. <<https://www.youtube.com/watch?v=MwGBE2r1EeE>>. Consulta 27/5/2015.
- NUNES BRIÓNS, A. (2007). *Corrente de esquecemento*. Compostela, Federación LGTB Aturuxo.
- NUNES BRIÓNS, A. (2011). *Todas as mulleres que fun*. Compostela, Corsárias.
- PHELAN, P. (1993). *Unmarked: the politics of performance*. London, Routledge.
- RÁBADE VILLAR, M. (2011). «Politics of sound: body, emotion, and sound in the contemporary Galician poetry performance». En GRÄBNER, C.; CASAS, A. (eds.), *Performing poetry: body, place and rhythm in the poetry performance*. Amsterdam, Rodopi, pp. 111-132.
- ROSENDO PRIEGO, M. (2010). *Nómade*. Culleredo, Espiral Maior.
- SCD CONDADO (2013). *María Rosendo apoia o Festival da Poesía do Condado*. <<https://www.youtube.com/watch?v=ZVY71tPFLHo&list=PLIWP6D9THGcOYbtheK4Yrj-HmdA0bDxt>>. Consulta 27/5/2015.
- SCHECHNER, R. (1988). *Performance theory*. London, Routledge.
- SCHNEIDER, R. (1997). *The explicit body of performance*. London, Routledge.
- TURNER, V. (1973). *Simbolismo y ritual*. Lima, Universidade Pontificia del Perú.
- VV.AA. (2011). *XXV Festival da Poesia no Condado. Sem as mulheres nom há revolução*. Salvaterra de Miño, SCD do Condado.
- VV.AA. (2012). *Pelos e cousas, 2*. Compostela, fanzine autoeditado.

O suxeito poético performativo como alternativa ás lecturas biografistas e/ou sexualizantes

El sujeto poético performativo como alternativa a las lecturas biografistas y/o sexualizantes

The performative poetic subject as an alternative to biographic and sexualising readings

ÁNXYELA LEMA PARÍS <anxela.leva@gmail.com>
Universidade da Coruña

RESUMO. Centrándonos no papel que a linguaxe desenvolve como estrutura a partir da cal ordenamos os nosos pensamentos, escribimos, achegámonos e decodificamos o mundo, reflexionaremos acerca da recepción da poesía feita por mulleres e da súa relación coa escrita. Partindo da análise do carácter politizado e ritualizado da linguaxe como aparello reprodutor da orde patriarcal, intentaremos pór a debate o feito de se realmente se superou o biografismo decimonónico ou non. Ao tempo, malia que é a partir da Modernidade que agroma un rupturismo entre suxeito e obra, o certo é que falta en todo momento unha perspectiva de xénero nos estudos literarios. A nosa hipótese é que coa proposta do suxeito poético como *performance* evidenciárase que, certamente, non existe unha desvinculación total entre suxeito autor e obra nos estudos teóricos literarios actuais, senón que existe aínda un biografismo inconsciente aínda que nuns parámetros diferentes aos de séculos atrás.

Palabras-chave: suxeito poético, Modernidade, *performance*, linguaxe, heteronormatividade

RESUMEN. Centrándonos en el papel que el lenguaje desenvuelve como estructura a partir de la cual ordenamos nuestros pensamientos, escribimos, nos acercamos y decodificamos el mundo, reflexionaremos acerca de la recepción de la poesía hecha por mujeres y su relación con la escrita. Partiendo del análisis politizado y ritualizado del lenguaje como

aparato reproductor del orden patriarcal, intentaremos poner a debate el hecho de si realmente se superó el biografismo decimonónico o no. Al mismo tiempo, a pesar de que es a patir de la Modernidad que nace un rupturismo entre sujeto y obra, lo cierto es que falta en todo momento una perspectiva de género en los estudios literarios. Nuestra hipótesis es que con la propuesta del sujeto poético como *performance* se evidenciará que, ciertamente, no existe una desvinculación total entre sujeto autor y obra en los estudios teóricos literarios actuales, sino que existe todavía un biografismo inconsciente aunque en unos parámetros diferentes a los de siglos atrás.

Palabras clave: sujeto poético, Modernidad, *performance*, lenguaje, heteronormatividad

ABSTRACT. Focusing on the role language plays as a structure used to arrange our thoughts, write, approach and decode the world, we will think about the reception of poetry written by women and their relationship with writing. Based on an analysis of language as a ritualised and politicised system that replicates the patriarchal order, we will try to stimulate a debate around the idea of whether we have overcome –or not– nineteenth-century biographic approaches to writing. Likewise, although the divide between the subject and her/his work materialised after Modernism, the truth is that literary studies still lack a gender perspective. Our proposal of the poetic subject as performance shall clearly show that current theoretical literary studies have not managed to completely disengage the author as subject from her written work. We will try to show how there is still an unconscious trend to explain the work of an author through biography (*biografismo*), but with parameters that differ from those used in previous centuries.

Keywords: poetic subject, Modernism, performance, language, heteronormativity

1. Introducción

En 1969 Michael Foucault pronunciou a súa xa tan coñecida conferencia diante da Sociedade Francesa de Filosofía en que se preguntou «Qu'est-ce qu'un auteur?» (Foucault 1969) e, seguindo a liña que marcou o filósofo francés, o presente traballo procura reflexionar e analizar a autoría desde un punto de vista máis funcional do que socio-histórico. A súa intervención chega nos finais da Modernidade e, certamente, non deixa de plasmar á perfección o clima dese período. A Modernidade, resultado de moitas das reflexións que xa se viñan preparando no Iluminismo, implica o eloxio ao individuo, a exaltación do suxeito e a percepción deste como orixe e fundamento último do que define e caracteriza a *persoa*. Segundo Foucault, a idea de autor (aludo á súa forma masculina de xeito consciente xa que é así como o desenvolve no seu traballo) nace nesta época ligada á revolución industrial e trae consigo o concepto do progreso, o enriquecemento e a exaltación do *eu* e da súa función práctica e remunerada dentro do seu contexto social. Xorde, por tanto, a escrita como oficio e a autoría como xeito de recoñecemento da propiedade que unha persoa ten sobre esa súa obra.

Porén, para Foucault, no Mundo Antigo non había este sentido burgués da función de autoría porque as regras de produción, apropiación e circulación dos textos eran ben diferentes. É como resultado de ter moito máis presente a relación do creador con respecto a aquilo que produce que no XIX agroma unha vontade por consultar as fontes verídicas para construír a biografía do poeta. Así, nace un gusto por querer saber o máximo posible sobre a vida da persoa creadora como fin último e xustificable para poder entender mellor os seus textos.

O público lector pasa, xa que logo, de ser consumidor de literatura a ser *voyeur* da literatura. A resposta perante unha obra xa non é soamente valorar se aquilo que di, e como o di, é mais ou menos interesante, senón que se procura saber, logo disto, quen foi capaz de o facer para eloxialo, mitificalo e, nalgún caso, canonizalo e facer que forme parte do mercado literario. En definitiva, desde o momento en que aparece esta visión do papel que o autor se supón que mantén con respecto á súa obra establécese un xeito de como esa obra debe ser recibida. Marcando e enfatizando quen é o propietario e produtor do ben, neste caso literario, temos sempre presente a persoa empírica que deu lugar a aquilo de que estamos a falar. Non se poderá, xa que logo, falar, comentar ou facer crítica do texto sen ter como pano de fondo a imaxe real que está detrás de todo o aparello ficcional que configura a súa obra.

2. Ese outro que nunca é a nosa outra

Estas cuestións podemos relacionalas rapidamente co Romanticismo, unha época marcada polo interese en se aquilo que os textos contaban era máis ou menos real. Após isto, o segundo aspecto que poremos en relación será, precisamente, o papel que desenvolveron as vangardas para deconstruír esa concepción da literatura. Se algo positivo trouxeron consigo estas correntes foi a idea de entender a poesía como traballo da linguaxe para a linguaxe e non a poesía como proxección da subxectividade. Noutras palabras, a forza da palabra adquiriría a súa máxima expresión e deixaría de ser importante a veracidade ou non dos feitos que se contan. Nesta liña, resultan interesantes posicións como as de Rimbaud: «Je est un autre», en que o poeta se descubre nun *outro* a través da súa poesía outorgándolle ao poema o carácter de autonomía total; ou de Mallarmé: «L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots [...]» (Mallarmé 1945: 366). Deste xeito, conséguese unha desvinculación do poema e asúmese o carácter intermediario do poeta: é el quen escribe mais non quen fala.

Porén, quen era ese *outro* de que falou Rimbaud? Esa *outretade* sobre a que estes dous poetas reflexionaron formouse desde os confíns da masculinidade: o masculino como universal e non-marcado. O problema, por tanto, vén dado desde o momento en que ese *outro*, ese *ser* literario, se configuraba sempre a través do masculino, posto que o feminino, en tanto que suxeito, non existía debido a escrita ser confinada tan só aos homes. Non había, entón, unha identidade do xénero feminino que existise no mundo da literatura. Fai-se evidente, desta maneira, que a suposta non vinculación entre suxeito empírico e literario non existía como tal, xa que se asumía que o desdoblamento e a identidade dese *outro-eu-literario* se realizaba sempre desde o masculino a non ser que a feminidade decidise mostrarse de forma clara. Xa Raquel Medina no seu traballo dedicado á posición das mulleres escritoras na Xeración do 27 sinalou que: «La autoridad de la voz poética en su superioridad artística desplegada en el poema, su capacidad para crear algo nuevo fuera del sentimentalismo y de lo anecdótico, hacían que esa voz surgiera desde los confines de la masculinidad» (Medina 2000: 165). Con estas palabras podemos ver que, efectivamente, a pesar de todas as reflexións que se realizaban sobre a poesía, a voz semellaba ter asentado sempre no ámbito do masculino, é dicir, o masculino como non-marcado.

Así, a linguaxe xoga un papel central para a *escritora-ela* porque as posibilidades para se poder mover dentro deste ámbito serán moi reducidas: ben unha escrita marcadamente identitaria, ben unha escrita á que se lle vai presupor un clima heterosexual e dirixida a un *receptor-poético-el*. Deixa de importar como a autora queira construírse porque non hai un lugar fóra do seu sexo e xénero, unha cuestión sobre a que tamén reflexiona Helena González (2007). Esta cuestión ponse de manifesto se atendermos ás etiquetas que reciben as obras poéticas como intento de definilas, mais tamén como xeito de as limitar. A poesía catalogada como lesbiana, por exemplo, encadra moitos textos que tan só contan cunha marca de xénero feminina na voz poética receptora e nos que automaticamente se asume a voz enunciadora como feminina no caso da súa voz empírica ser, efectivamente, a dunha muller. Isto é un claro exemplo de lectura sexualizada que non debería ter cabida desde o momento en que o texto non nos achega de forma ningunha esa información. Debería tratarse dunha interpretación libre, podemos supor, formada a partir da experiencia persoal de cada persoa, ou dunha interpretación baseada no papel social e político que a autora desenvolve e que etiquetaría nun sentido ou noutro a súa obra, xa que encontramos poemas homoeróticos en poetas ás que nunca se lles atribuíu tal temática. Sexa como for, aínda que o texto, de seu, non

achega toda esta información non debería significar que unhas lecturas sexan máis lexítimas do que outras.

Alén disto, esta predisposición á lectura biografista en chave sexualizante vai implicar unha influencia na nosa apreciación da linguaxe posto que se pecha a opción de encontrar textos homoeróticos en autoras ás que nunca se lles atribuíu tal clima. Onde se encontra aquí o xogo do desdobramento poético? Podemos xa adiantar que a linguaxe, construída baixo normas heterosexistas, está a limitar de xeito considerable a recepción da poesía xa que en moitos dos casos resulta determinante para poder falar ou non de textos en chave homoerótica como se exemplificará máis adiante.

3. A linguaxe como aparello reprodutor da orde patriarcal

Como é de imaxinar, a linguaxe, de seu, non oculta a realidade feminina, senón que son os diferentes poderes institucionais (academia, crítica, ensino...) os que fan da linguaxe un instrumento ao servizo do pensamento heteronormativo. Noutras palabras, estas institucións de poder, historicamente gobernadas por homes, traballaron na naturalización das estruturas a partir das que vemos e recibimos o mundo, conseguindo que recibamos o seu coñecemento como natural e non cuestionable porque sempre estivo aí. Pois ben, ás veces, a marxinalidade non se consegue tan só marxinando, senón non nomeando e é iso o que está a facer das lecturas poéticas máis un territorio colonizado polo aparello patriarcal. En relación con isto último, Helena Miguélez (2014) fala de Edward Said e do seu concepto de orientalismo en que trata a relación entre colonizador e colonizado. Así, explica: para o colonizador impoñer o seu discurso, este comeza por lexitimar o seu poder co fin de minimizar a persoa colonizada e facer que se apropie do seu discurso e o sinta como propio.

Un moi bo exemplo para esta cuestión é o discurso establecido do masculino plural como neutro. A partir dun discurso continuado desde as institucións de poder sobre cal é a verdadeira función deste masculino plural, o colectivo feminino colonízase e pasa a ser dependente deste primeiro modelo orixinal desde o que se pronunciará e enunciará, mais sempre xerando un discurso que inconscientemente non deixa de reproducir os parámetros que o configuran, é dicir, o patriarcado.

A lingua, ao representar un sistema de valores, ten que ter forzosamente unha estrutura patriarcal e masculina, que é a estrutura do poder e do prestixio. Neste sentido, a lingua está contribuindo á opresión das mulleres xa desde o momento no que aprendemos a falar, cando nenas, e pola lingua

estamos determinadas a sermos dependentes en relación co masculino. [...] As mulleres pensamos cunha lingua masculina. ¿Como podemos encontrar a nosa auténtica identidade cunha lingua que nos introduce nunha orde de valores que non é a nosa? (Queizán 1989: 15)

Continuando co cuestionamento da suposta irrefutabilidade do masculino plural como neutro, resultará interesante a reflexión que achega Niels Egmont no seu traballo *Sobre la naturaleza del significado* (1968) sobre a relación entre significado e verdade. O filósofo danés rexeita a concepción dos significados como ideas, posto que as ideas non son algo fixo senón que, máis ben, son unha proposta de interpretación, un borrador. O argumento que ofrece para desbotar esta concepción é o feito das ideas non seren demostrables e analizables cientificamente por non poderen verificarse publicamente. Isto último é moi revelador se temos en conta a loita feminista que se esforza en dar a entender a ocultación que na linguaxe se fai das mulleres. As mulleres silenciadas detrás do aparello patriarcal que conforma o tópico do masculino xenérico e que apenas poden aparecer cando o deciden facer de xeito individual ou apartadas de todo colectivo, é dicir, cando se expresan en feminino. As mulleres, por tanto, como incapaces de seren obxecto de estudo científico. No entanto, isto quedará máis claro cun exemplo.

Se collermos o enunciado «Todos fomos ao concerto» o cientificamente verificable e indiscutible é que todos, *eles*, foron ao concerto, é dicir, que foron *eles*, homes, ao concerto é o automaticamente verificable. O feito de que *eles* e *elas* puidesen ir ao concerto non será o automático, senón que será cuestión de nos informar moito máis, de preguntar quen foi ao concerto, para sabermos se foron *eles* e *elas* ou só *eles*. Porén, isto non acontecerá co enunciado «Todas fomos ao concerto» porque xa supomos que *eles*, efectivamente, non asistiron ao concerto.

Pois ben, que ese *todos* poida ser inclusivo para *uns* e excluínste para *outras* fai do xenérico, efectivamente, unha idea. O feito de que dicirmos *mazá* nos leve a pensar nunha *mazá*, independentemente de que a imaxe de *mazá* que cada persoa teña non sexa idéntica, significa que as características básicas que debemos coñecer para sabermos realmente o que é unha *mazá* será compartido. Algo que non acontece, curiosamente, con algo tan básico como sabermos quen fala e de quen se nos fala. Por que a diversidade non é cientificamente verificable e só sabemos representarnos por separado ou a mercé *doutros*? É fortemente significativo que a categoría masculina poida conter a feminina mais nunca ao contrario nunha relación de dependencia ou de exclusión se non se quere ceder ás normas que se propoñen. Deste modo, á

proclamación feminista tan sonada de que «o privado é público» sumamos as reflexións de Egmont de que o público é científico, é verificable. Toca agora preguntarnos se as mulleres poden ser consideradas obxecto científico de estudo ou se tal e como podemos aplicar á lóxica anterior, non.

Finalmente, os significados para Egmont, máis que verdades de *algo*, son aparellos de verdade. Así, o concepto de «aparello» transmite o sentido de construír un significado e poñelo a funcionar co obxectivo de que produza a verdade que previamente se lle pediu. En resumo, a verdade non é algo que conteñen os significados de seu, senón que se lles atribúe para que a reproduzan. Neste sentido, tamén é importante reflexionarmos sobre a diferenza que existe entre a palabra e a acción que esta provoca, porque a palabra non é, de seu, a acción que ela enuncia:

Si un performativo tiene éxito de forma provisional (e intuyo que el «éxito» es siempre y exclusivamente provisional), no es porque una intención gobierne la acción del lenguaje con éxito, sino solamente porque la acción se hace eco de acciones anteriores, *acumulando la fuerza de la autoridad por medio de la repetición o de la citación de un conjunto de prácticas anteriores de carácter autoritario*. No se trata simplemente de que el acto de habla ocurra dentro de la práctica, sino que el acto mismo es una práctica ritualizada. Esto significa que un performativo «funciona» en la medida en que al mismo tiempo saca partido de –y enmascara– las convenciones constitutivas que lo movilizan. En este sentido, ningún término ni ninguna afirmación pueden funcionar performativamente sin acumular y disimular simultáneamente la historicidad de la fuerza. (Butler 2008: 91)

A resposta perante o que aquí se está a pór a debate será que esa linguaxe que funciona como aparello reprodutor do pensamento patriarcal, esa verdade construída do masculino xeral como neutro, pertence ao ámbito da comunicación real e/ou funcional en oposición á comunicación, neste caso, poética e que non deberían confundirse. Porén, aínda considerádomos o poético como un campo que forma parte dese *outro* mundo (o literario e ficcional) que non se move baixo os mesmos patróns do *aquí* (o real), a única forma de nos achegar a ese *outro* mundo é a través da nosa natureza, unha natureza que é sempre cultural e construída polos poderes institucionais a que antes se fixo referencia.

O que se vai propor agora, por tanto, é contarmos cunha certa desconfianza tanto das lecturas que nós mesmas realizamos, como das lecturas que a crítica literaria nos fai chegar. Así, esta desconfianza vai basearse no suxeito poético performativo que anuncia o título deste traballo e que pretende evidenciar como sería o proceso de recepción poética de realizarmos unha separación real entre suxeito empírico e suxeito literario.

4. As vantaxes do suxeito poético performativo: uns exemplos prácticos

Coa finalidade de explicar do xeito máis claro posible as cuestións ás que se está a facer referencia, elaborouse unha selección de textos poéticos cos que apoiar a proposta teórica do suxeito poético performativo. Os poemas cos que traballaremos pertencen todos á poeta Lupe Gómez, concretamente ás súas obras *Os teus dedos na miña braga con regra* (1999) e *Pornografía* (2012).

Estamos xuntos
pero tamén moi separados.
(GÓMEZ 1999: 74)

Deixei que el me tocase
porque me gustaba ser tocada.
Como unha fruta para un indio.
Como un instrumento dun país libre.
(GÓMEZ 1999: 73)

«Paz»
Eu estaba tranquila ollándote
porque en ti acababa todo.
(GÓMEZ 2012: 24)

Ás veces
na escola
mándanme
debuxar oitos
e eu rebélome
e berro tanto
que os outros nenos
quedan sen asentados.
(GÓMEZ 1999: 20)

Como se pode observar, cada un dos poemas achega unha situación comunicativa completamente diferente. Se ben no primeiro dos textos encontramos unha relación de tipo homosexual (aplicando o raciocinio lingüístico anteriormente presentado), no segundo vemos unha de tipo heterosexual e,

xa no terceiro e quizais o máis interesante, non podemos marcar o tipo de relación que manteñen as voces. Así, malia neste último contarmos coa marca feminina da voz enunciadora, supor que se dirixe a un *ti* masculino sería sucumbir á normalidade heteronormativa. Por que non pensar nel como un poema de amor entre mulleres? Por que, entón, nunca se falou da poesía de Lupe Gómez como unha poesía homoerótica?

Aínda que poidamos asumir que nestes textos non é a propia poeta a que nos está a falar o certo é que os seus textos van lerse sempre desde unha voz feminina. Noutras palabras, a lóxica será pensar que, de a voz non marcarse explicitamente doutra maneira, a ausencia de marca determinará *Lupe-muller-voz poética feminina*, o que implicará que a persoa empírica está presente na nosa lectura do texto, dunha ou outra forma. Existe, xa que logo, unha mestura do real co ficcional, existe unha sexualización da voz en termos biografistas. Isto é o que explica que no primeiro dos textos se asuma ese masculino plural como inclusivo, xa que se a persoa empírica que firma estes textos fose un home probablemente a recepción do texto sería ben diferente. Alén disto, tamén é destacable que no segundo dos poemas exista unha relación marcadamente heterosexual e esta cuestión, en moitos dos casos, será o que extrapole esta ollada heteronormativa ao resto da súa obra, cando a poesía, antes de todo, é pluralidade.

Si el novelista no encuentra mayor problema a lo largo de sus sucesivas entregas en dar curso a narradores diversificados (ni sus lectores en recibirlos con naturalidad), parece como si el poeta estuviese obligado –también aquí, fundamentalmente, a partir del romanticismo– bajo la atenta mirada de sus seguidores, a mantener la señas de identidad del yo lírico en todos sus libros. (Casas 2012: 283)

O que se procura é enfatizar que estes poemas deben lerse, cada un deles, dentro da súa autonomía e independencia, xa que, como espero que se puidese ver, cada un presenta situacións comunicativas e temáticas que propoñen un xogo completamente diferente ao que podería entenderse como canónico.

No entanto, fica por comentar o último dos catro textos presentados posto que pode ser un moi bo exemplo desa *outredade* que anteriormente analicei. Ese «outros nenos» podería significar, nun principio, o grupo en que o *eu* decide incluírse. Porén, este texto vai ser recibido desde un *eu* feminino que decide vincularse nun grupo que se presuporá mixto, a pesar de o texto, de seu, non darnos as pautas para esa lectura. De facto, de considerarmos o *eu* como

feminino a ocultación total que o *eu-ela* sofre faise evidente, debido a que o motivo polo que teremos que descubri-la entre toda esa marca de xénero masculina resulta case esgotadora. En resumo, é máis doado e automático pensar que se trata dun *eu-el* que intenta rebelarse contra os *seus* amigos homes.

5. Conclusións

Os obxectivos deste traballo foron: tratar de evidenciar e demostrar que existe este tipo de lecturas biografistas e sexualizantes e, sobre todo, tratar de descubrir unha serie de lecturas posibles que está a ser ocultada debido a un sistema de recepción heteronormativamente construído. Así, o suxeito poético performativo que se achega é un suxeito que se trasveste en cada un dos poemas. Desta maneira, o *eu-escritora* lonxe de traducir unha mesma identidade decide disfrazarse en cada un dos poemas ao igual que nós podemos construírnos de múltiples maneiras como identidades *online* nas diferentes redes sociais que existen na actualidade. Isto último quere dicir que eu podo ser *eu-facebook*, ao tempo que estou a ser un *outro-eu-twitter* ou un *outro-eu-instagram* sen deixar de ser o *eu* a quen unha amiga chama por teléfono mentres estou a representar todas esas identidades. É neste sentido que aínda que é o nome de Lupe Gómez o que asina a obra non implica que sexa necesariamente o *eu* da comunicación de cada un dos textos, senón que é un *eu* que debemos interpretar como andrónimo. Lupe Gómez é o *eu* produtor dunha variedade de *eu(s)* resultado de cada unha das experiencias e historias que se contan en cada un dos poemas: «El sujeto lírico se crea en y por el poema, que adquiere un valor performativo» (Combe 1999: 153).

Doutra banda, este sentido performativo e de travestismo que se propón atribuírle ao suxeito poético garda moita relación co concepto do heterónimo en poesía, mais chega moito máis lonxe desde o momento no que non procura unha maior ou menor vinculación co suxeito empírico, para alén de non precisar dun nome e apelidos propios para se definir, senón que existe unicamente por e para o texto. O suxeito poético performativo pon en dúbida, por tanto, o concepto de heteronimia, xa que, se a través dela é moito máis visible e doado participar no xogo de separación e desdoblamento do suxeito empírico con respecto ao suxeito poético, isto non deixa de reforzar a idea de que precisamos dunha persoa (real ou non) con nome e apelidos coa que recibir cada texto, sen pensar na posibilidade de nos deixar levar pola pluralidade de voces que a poesía nos achega. A heteronimia sería máis ben, na liña deste traballo, unha especie de mitomaxe, relendo o concepto de mitobiografía de Anne McClintock

(1995), que, en certas ocasións, semella que precisamos para poder formar parte de maneira consciente do xogo de voces que, por outra banda, é intrínseco á poesía independentemente de se manifestar a través dun heterónimo ou non.

Por último, este traballo pretende servir como mostra da necesidade de reflexión que existe nos estudos literarios e poéticos actuais no que ao xénero se refire, xa que o campo literario continúa a ser un ámbito máis onde calquera identidade diferente da considerada como normal non actúa nunca de maneira natural e non-marcada. Ademais, cabe dicir que non se procura priorizar ou marcar unha lectura como mellor e outra como peor, senón ampliar a ollada lectora e asumir que existe unha pluralidade significativa en textos que temos moi fixados e que nos poden achegar unha nova perspectiva moi enriquecedora. É necesaria unha reformulación arredor destas cuestións como tamén é necesario reflexionar sobre a inoperatividade que en moitas ocasións provocan as etiquetaxes literarias. O feito de que textos como os anteriores non se recibiran antes deste xeito tampouco debe ser criticable xa que, como moi ben sinala Diana Fuss, as formas de ler varían segundo o momento histórico: «[...] las formas de lectura son históricamente específicas y culturalmente variables y las posiciones de lectura están siempre construídas, asignadas u organizadas. [...] El público lector, como los textos, está construído» (Fuss 1999: 144). Todas somos fillas das nosas lecturas e do noso contexto e a evolución dos estudos de xénero, feministas e *queer* que se deu até o día de hoxe é o que nos colocou unhas novas lentes a partir das que poder ler estes poemas noutros termos e darlles unha nova perspectiva que só debería sumar e xamais restar.

BIBLIOGRAFÍA

- BUTLER, J. (2008). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid, Síntesis.
- CASAS, A. (2012). «Pragmática y poesía». En VILLANUEVA, D. (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 229-308.
- COMBE, D. (1999). «La referencia desdoblada». En CABO ASEGUINOLAZA, F. (comp.), *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco Libros, pp. 127-153.
- FOUCAULT, M. (1969). «Qu'est ce qu'un auteur?». *Littoral*, 9, pp. 3-32.
- FOUCAULT, M. (2010). *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets.
- FUSS, D. (1999). «Leer como una feminista». En CARBONELL, N.; TORRAS, M. (eds.), *Feminismos literarios*. Madrid, Arco Libros, pp. 127-146.
- GÓMEZ, L. (2012). *Pornografía*. Santiago de Compostela, Edicións Positivas.
- GÓMEZ, L. (1999). *Os teus dedos na miña braga con regra*. Vigo, Xerais.

- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, H. (2007). «A enunciación como estratexia identitaria». En LAMA LÓPEZ, M^a X. (ed.), *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península*. Sada, Edicións do Castro, pp. 125-131.
- MALLARMÉ, S. (1945). *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard.
- MCCLINTOCK, A. (1995). *Imperial Leather. Race, gender and sexuality in the colonial contest*. New York, Routledge.
- MEDINA, R. (2002). «Emancipando la voz: Ernestina Champourcin y la desexualización del sujeto poético en el 27 femenino». En ZECCHI, B.; MEDINA, R. (coords.), *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Barcelona, Anthropos, pp. 162-180.
- MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, H. (2014). *Galiza, um povo sentimental?: Género, política e cultura no imaginário nacional galego*. Santiago de Compostela, Através.
- NIELS EGMONT, C. (1968). *Sobre la naturaleza del significado*. Barcelona, Labor.
- QUEIZÁN, M. X. (1989). *Evidencias*. Vigo, Xerais.

Crítica literaria e redes sociais en Galicia¹

Crítica literaria y redes sociales en Galicia

Literary criticism and social networks in Galicia

MARÍA XESÚS NOGUEIRA PEREIRA

mariaxesus.nogueira@usc.es

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO. O traballo ten por obxectivo levar a cabo un achegamento á conformación dun espazo crítico arredor da literatura galega en Internet e, en especial, nas redes sociais. Son obxecto de análise as novas dinámicas xurdidas entre os axentes implicados na actividade crítica, o desprazamento desta cara a un novo espazo público, a transformación dos conceptos de autoría e recepción, e as mudanzas no propio discurso derivadas da utilización destas canles. Aténdese ademais á incidencia que a crítica nas redes sociais, e tamén na blogosfera, está a ter no campo literario galego.

Palabras-chave: crítica, Internet, espazo público, redes sociais

RESUMEN. El trabajo tiene por objetivo llevar a cabo una aproximación a la conformación de un espacio crítico alrededor de la literatura gallega en Internet y, en especial, en las redes sociales. Serán objetos de análisis las nuevas dinámicas surgidas entre los agentes implicados en la actividad crítica, el desplazamiento de esta hacia un nuevo espacio público, la transformación de los conceptos de autoría y recepción, y las transformaciones en el propio discurso derivadas de la utilización de estos canales. Se atenderá además a la

¹ Este traballo foi levado a cabo no marco dos proxectos de investigación «Ex-sistere» e «Eco-ficcións» financiados polo Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2012-35872 e FEM2015-66937-P respectivamente), e dirixidos por Manuela Palacios González.

incidencia que la crítica en las redes sociales, y también en la blogosfera, está teniendo en el campo literario gallego.

Palabras clave: crítica, internet, espacio público, redes sociales

ABSTRACT. This paper aims at considering how to approach the consolidation of a critical space around Galician literature on the Web, and especially on social networks. Subjects of this analysis are the new dynamic synergies emerging between different agents involved in criticism, the shift of criticism towards a new public space, the transformation of concepts such as authorship and reception, and shifts in discourse arising from the use of these communication channels. Particular attention is paid to the impact criticism on social networks and the blogosphere is having on the Galician literary field.

Keywords: criticism, internet, public space, social networks

1. Inicio

Dentro do amplo e suxestivo abano temático propiciado por un simposio que leva por título *Novo espazo público: a emerxencia cultural*, considerei oportuno facer unha reflexión acerca do aproveitamento que de Internet como novo espazo público fixo a crítica literaria. Tal exercicio parte, como é obvio, do recoñecemento das profundas mudanzas comportadas polos medios dixitais no ámbito da cultura, desde a apertura de novas posibilidades de difusión e interacción, até a aparición de novas textualidades e novos axentes. Neste senso, o meu propósito non é tanto trazar cartografías sobre a crítica galega e as redes sociais como dar resposta a algunhas preguntas que desde hai tempo pairan sobre os estudos literarios. A primeira delas é en que medida os discursos canalizados a través de Internet foron quen de modificar a crítica literaria galega. A segunda, en que medida podemos afirmar que estamos diante dun fenómeno de emerxencia cultural.

Queda fóra do meu propósito profundar na estrutura teórica que sostén o concepto de *emerxencia* e que permite tirar del rendibilidade analítica no campo da cultura, cuestión para a que me remito ao completo marco deseñado por César Domínguez (2006) no ámbito dos estudos comparatistas, ás achegas de Arturo Casas (2013), ás aplicacións sistémicas levadas a cabo polo grupo Galabra (Martínez e Torres 2013) ou aos axustes realizados por David Muíño (2013) para abordar a textualidade dixital. Debo tamén aclarar que, ao me referir á *crítica literaria*, estou a empregar o termo nun sentido extenso e non restrinxido unicamente ao plano textual nin á súa manifestación máis común, a recensión na prensa ou noutros medios. Deixando a un lado esta limitación, a todas luces inoperativa hoxe en día, alén de atender á actividade

«que se leva a cabo nos xornais, nas antoloxías, nas revistas literarias, nas recensións académicas incluídas en publicacións especializadas e nos *readers*», a crítica abrangue tamén, como oportunamente recordan Iris Cochón e María do Cebreiro Rábade, as actividades realizadas

nos consellos editoriais das coleccións de literatura, nos temarios pedagóxicos, nos cursos de verán, nos premios, nas bibliotecas, nos museos, no teatro e na rúa, nas *performances*, nas manifestacións, nos *blogs* da rede, na danza contemporánea, nos programas de televisión. (2004: 173)

Ademais dun tema pouco tratado na literatura galega, a crítica literaria nas redes sociais ofrece unha certa resistencia en canto obxecto de estudo debido a diferentes razóns que non deben ser obviadas. Unha delas é a falta de tradición na análise destes novos soportes, circunstancia que se une á tamén escasa tradición no propio estudo da crítica literaria.² Outra sospeita que pesa sobre a crítica difundida a través das redes sociais ten que ver coa falta de profesionalidade que a miúdo se lle achaca. Semellante cuestión devén, en última instancia, das transformacións producidas no concepto de autoría e da (mal) chamada *democratización da crítica*, á que se refería Xesús González Gómez (2011) a propósito das páxinas das librarías *on line* e de plataformas do tipo Amazon: «O modelo de participación dos lectores nas webs creba a utopía da democratización da crítica e a recomendación literaria.³ Exabruptos e descualificacións poden máis que un xuízo ponderado das obras».

A adopción de pseudónimos e o anonimato ensombreceron ademais en moitos momentos un exercicio da crítica que mesmo chegou a ser denunciado polos seus abusos. Tal acontece na queixa formulada por Ramón Nicolás que evidencia non poucas tensións:

A web existente até hai pouco tempo baixo o título de *ovixia.blogspot.com*, pode ser un bo exemplo do que falamos [a crítica da crítica] pois nela se exercitaba, libremente, iso si, unha crítica feroz, destrutiva, mesmo aldraxante, ao aludir a cuestións de filiación persoal, allea aos valores, ou deméritos, estritamente literarios. Con todo, ese blog contaba cunha gran popularidade entre o ambiente literario de noso como tamén o foron, coido, algúns foros onde se

² Son polo de agora escasos os estudos sobre crítica literaria galega, fóra das de Alexandre (2010), Casas (2008), Nicolás (2008), Rábade (2010 e 2011) e Requeixo (2005 e 2011), este último dedicado especificamente á *blogocrítica*.

³ O autor estíbese a referir ao falseamento de comentarios levado a cabo con intereses comerciais.

abriron liñas e comentarios sobre a crítica, lembro un no foro «arroutada» no que todos, ou case todos os críticos que exerceron como tal nos últimos tempos, fomos alcumados de mercenarios ou vendidos a intereses comerciais ou editoriais, cegos, ignorantes ou inútiles para esa práctica. (Nicolás 2008: 16)

Tamén sobre os foros se pronunciaba Xesús González Gómez para defender o interese do anonimato como estratexia e censurar ao tempo o mal uso que del acostuma facerse na Rede:

No entanto, co anonimato poden conseguirse as máis válidas e obxectivas (*sic*) críticas, sempre que sexan críticas e non descualificacións e insultos, que [é] o que adoitan facer moitos/as sen se atreveren nunca a pór o seu nome. Unha crítica sen asinar sempre é máis interesante que unha crítica asinada: o anonimato pode conducir a escribir o que de verdade se pensa, a escribir sen condicionamentos e sen coaccións. Mais fuxamos daqueles que, enmascarados no pseudónimo ou no anonimato da Rede, dedícanse, simplemente, a difundir o que nunca se atreverán a proclamar abertamente e coa fronte ergueita e a cara descuberta, porque, simplemente, non só o medo garda a viña, senón porque ao lles faltar argumentos dedícanse ao insulto, á descualificación e a ser «graciosos». (González Gómez, 2011).

As reservas que a crítica na Rede suscita deben engadirse aínda as derivadas do almacenamento dos contidos publicados neste espazo. Malia iniciativas como Internet Archive ou Waybackmachine, que non resultan demasiado útiles para o caso que nos ocupa⁴, sobre a crítica aparecida en Internet pesa a sospeita da súa condición efémera inestábel. No caso particular das redes sociais non debe esquecerse o feito de que a información arquivada e, polo tanto, a súa xestión, está en mans de empresas privadas.

2. Historia e análise

Máis que presentar neste espazo unha cronoloxía do fenómeno que se está a estudar, creo oportuno enmarcalo nunhas coordenadas histórico-sociais e atender deste xeito ao desenvolvemento da cultura –en particular da literatura e a crítica galega– en Internet. Nun achegamento á cuestión, é obrigado

⁴ A inexistencia de iniciativas neste senso dálle unha espeial importancia ao proxecto Poesia-galega.org. Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura. Base de datos e repositorio dixital, dirixido por Arturo Casas e financiado polo Consello da Cultura Galega. Trátase dun «conxunto formado por unha base de datos e un repositorio dixital sobre a poesía galega dos séculos XIX, XX e XXI».

destacar a presenza temperá de contidos culturais e literarios galegos na Rede, así como o xurdimento pioneiro dalgúns *sitios* fundamentais para a conformación dun espazo público dedicado ao debate sobre temática literaria. Sen afán de exhaustividade, os que se mencionan a seguir constituíron verdadeiras referencias na esfera pública dos últimos anos da década dos noventa e primeiros do novo milenio:

— O portal *Vieiros*, creado en 1996. Alén de constituír a través dos seus foros un espazo fundamental para o debate de temas de interese xeral para Galicia, abriu unha sección específica dedicada á crítica literaria, o «Cartafol de libros», concibido «coa intención de converterse nunha guía de lectura e en un lugar de debate sobre literaturas e, en xeral, sobre o mundo da edición en galego».

— Páxinas pioneiras como *O Ximnasio de Akademo* ou *Residente en memoria*, que acolleron contidos non só de literatura galega –a segunda delas estaba especializada en poesía– senón tamén de crítica. O feito de que nin unha nin outra deixasen pegada na Rede conduce de novo á reflexión acerca da necesidade de iniciativas institucionais para o arquivado de contidos culturais.

— Os primeiros portais institucionais: *culturagalega.org* e, dentro del, a sección *lg3*, dedicada á literatura, que publica desde 2003 a sección «Críticas». O portal non permite a opción de *comentar* os contidos e renuncia, deste xeito, a un dos trazos inherentes ao soporte.

— Os blogs ou *bitácoras dixitais*, que foron xurdindo desde 1997 e que tiveron o seu auxe en 2004. A través de *post* e *comentarios* contribuíron tanto á difusión da crítica como ao fomento do debate. Unha boa proba da vitalidade que esta canle tivo na cultura galega é a creación do neoloxismo *blogomillo* para se referir á blogosfera.

Á hora de analizar a creación dun novo espazo público en Internet para o exercicio da crítica, non poden tampouco obviarse os procesos de socialización da lectura que foron canalizados nos últimos anos a través destes soportes. Estoume a referir fundamentalmente a tres fenómenos:

I. A creación de clubs de lectura virtuais, promovidos a miúdo por bibliotecas públicas e centros de ensino.

II. A aparición de redes de lectura, como *Rede de libros*, que se sitúan na órbita de modelos que acadaron un amplo seguimento no ámbito da literatura española, como *Lecturalia*, *Librofilia*, *Quelibroleo* etc... Trátase de espazos que, alén de conter fichas, incorporan comentarios, propoñen votacións valorativas e, en definitiva, promoven unha prescrición popular e desinteresada por parte das lectoras e os lectores.

III. O aproveitamento por parte do sector do libro –en papel e electrónico– destes modelos en iniciativas tan populares como Amazon ou, entre nós, o portal *Biblos*.⁵

Finalmente, ao proceso de conformación dun espazo público para o debate crítico na Rede non foron alleos dous feitos que afectaron de maneira importante ao panorama cultural dos últimos anos. Un deles é a drástica redución de espazos na prensa dedicados á cultura e, en particular, á crítica. O outro é a popularización das redes sociais.

O peche de publicacións periódicas en papel, e a desatención que vén sufrindo nos medios a cultura galega, reduciu de maneira considerábel a presenza da crítica dedicada á literatura galega. A crise do xornalismo cultural e a situación que está a atravesar a profesión foron expostas por Montse Dopico, no transcurso da Gala das Letras na que a Asociación de Escritores e Escritoras en Lingua Galega (AELG) lle fixo entrega do Premio á mellor traxectoria no Xornalismo Cultural 2014. Ao tempo que formulaba a súa denuncia, a xornalista explicaba a tendencia que estaba a detectar na información cultural:

Eu creo que a sociedade foi neste, como en moitos outros contextos, por diante das empresas de comunicacións e dos gobernos. (Diante, desde logo, da Xunta que recortou o apoio á creación e difusión cultural nun 60 por cento). Desaparecidas as seccións culturais de *Vieiros*, *A Nosa Terra*, *Xornal de Galicia* ou *Galicia hoxe*, ou suplementos como o *Luzes de El País*, produciuse unha multiplicación crecente de blogs e webs culturais que se uniron á información cultural prestada por medios alternativos de estruturas máis modestas, pero tamén en xeral máis libres que as empresas de maior tamaño, e tal como está a situación non menos precarias. (Dopico, 2015)

O desmantelamento dunha boa parte dos espazos que se foran consolidando ao longo de décadas na prensa, primeiro en papel e máis adiante tamén en formato electrónico, deu lugar efectivamente a unha migración de contidos ás páxinas web e, sobre todo, aos blogs e plataformas. Unha achega á súa cartografía actual resulta reveladora da importancia destes espazos na difusión da crítica.

O fenómeno máis salientábel no proceso de migración foi o dos blogs, que non só se revitalizaron senón que experimentaron un notábel grao de especialización. Unha boa proba disto constitúea a súa tipoloxía, que sería posíbel bosquejar como segue:

⁵ www.biblosclube.com.

— Blogs dedicados de xeito monográfico á crítica literaria en galego, como *Caderno de Crítica*⁶, de Ramón Nicolás, e *Criticalia*⁷, de Armando Requeixo. Ademais de reproduciren recensións inéditas e outras aparecidas na prensa en papel, cumprindo polo tanto unha función de repositorios, publican comentarios sobre novidades e inclúen seccións como «Manuscrito» e «Cuestionario Proust» (*Caderno de crítica*) ou «Casas literarias» e «Ars dedicandi» (*Criticalia*). Os dous blogs ofrecen ademais, con carácter mensual, unha listaxe de recomendacións baseadas, nun caso, nas vendas e, no outro, na escolla de voces críticas. «Taboleiro do libro galego», sección de *Caderno de Crítica*, achega unha selección de libros de varias categorías elaborada a partir da información que facilitan nove librarías galegas. Pola súa banda, «Tabela dos libros» vén presentando cada mes unha listaxe dos «máis recomendados» por catro persoas do ámbito da crítica.⁸

— Blogs que funcionan como canles de publicación de recensións orixinais. O caso máis salientábel, pola regularidade das publicacións desde a súa creación en 2010, é *Bouvard e Pécuchet. Crítica arbitraria de libros e outros obxectos impresos*⁹, do recentemente desaparecido Manuel Rodríguez Alonso. Material orixinal, xunto con outro publicado na prensa, aparece tamén no blog *Novenoites. Caderno de lecturas e críticas* de Francisco Martínez Bouzas.¹⁰

— Blogs concibidos a xeito de cadernos de traballo, como é o caso de *Ferradura en tránsito*¹¹, de Xosé Manuel Eyré, que na actualidade recolle, alén de recensións inéditas, notas de lectura.

Esta tipoloxía complementábase con blogs xeralistas que inclúen entre os seus contidos culturais crítica literaria. A responsabilidade destas canles corresponde a axentes varios que implican a autoría (*As crebas*¹², de Miro Villar ou *O levantador de minas*¹³, de Alfredo Ferreiro), a edición (*Brétemas*¹⁴, de Manuel Bragado) ou o ensino (*Trafegando ronseis*¹⁵). Un exemplo desta

⁶ <https://cadernodacritica.wordpress.com>.

⁷ <http://armandorequeixo.blogaliza.org>.

⁸ Trátase de Inmaculada Otero Varela, Francisco Martínez, Montse Pena Presas e o propio Armando Requeixo. Na *Tabela* colaborou tamén, até o seu recente falecemento, en setembro de 2005, Manuel Rodríguez Alonso.

⁹ <http://bouvard.blogaliza.org>.

¹⁰ <http://novenoitest.blogaliza.org>.

¹¹ <http://xmeyre.blogaliza.org>.

¹² crebas.blogaliza.org.

¹³ olevantadordeminas.algueirada.com.

¹⁴ *Brétemas. Notas de traballo de edición e algunhas outras anotacións*, bretemas.gal.

¹⁵ trafegadoronseis.blogspot.com.

diversidade, tamén na maneira de exercer a crítica, é o blog *As escollas electivas*, «iniciativa privada impulsada por Suso Díaz e Maripaz Paz no que as voces incluídas deben ser propostas por outras ou outros poetas».

Uns e outros blogs resultaron fundamentais para a difusión do discurso crítico. O impulsor de *Criticalia* identificou na crítica aparecida neles un «estilo propio» definido por «unha serie de especificidades que a singularizan respecto doutros discursos críticos tradicionais e que conforman o seu carácter xenuíno» (Requeixo 2011).

No que atinxe ao debate, a importancia dos blogs foi menor pois, aínda que no seu deseño estaban concibidos para incluír comentarios, estes canalizáronse principalmente a través dos perfís que moitos deles crearon nas redes sociais.

A difusión da crítica na Rede levouse a cabo ademais a través doutros espazos, concibidos a xeito de páxinas ou de revistas. Pola súa relevancia cómpre ter en conta os seguintes:

— As revistas literarias, que inclúen contidos relacionados coa actualidade e exercen, de diferentes maneiras, a crítica. É o caso de *Fervenzas Literarias. Revista de Literatura Galega*¹⁶, que desde 2007 vén difundindo información acerca da actualidade literaria. A páxina convoca o premio «O mellor do ano», que é votado, nas súas diferentes categorías, por lectoras e lectores. Nesta órbita sitúanse tamén *Biosbardia. O país dos libros en galego*¹⁷, creada en 2013 baixo a dirección de César Lorenzo Gil e que conta cunha sección de críticas, e *M. Magazine cultural galego*¹⁸, fundada por Montse Dopico en 2014, que abrangue contidos culturais en xeral.

— *A Sega. Plataforma de crítica literaria de orientación feminista*¹⁹, creada en 2013 cunha clara vontade de intervención e unha función correctora:

A Sega nace do exercicio de observar un panorama da crítica caracterizado polos silencios das voces das expertas, por lecturas sen explicitación da posición, pola falla de análise crítica dos textos das autoras. O tempo é chegado de okupar con enerxía o espazo público para que as lecturas críticas adopten voces ás que non se lles deu ata o momento nin visibilidade nin autoridade.²⁰

Os blogs e as páxinas web salvagardaron en boa medida a función prescritiva que a crítica viña desenvolvendo na prensa. Non obstante, non foi nestes

¹⁶ <http://www.fervenzasliterarias.com>.

¹⁷ <https://biosbardia.wordpress.com>.

¹⁸ <http://montsedopico.com>.

¹⁹ <http://www.asega-critica.net>.

²⁰ <http://www.asega-critica.net/p/a-sega.html>.

medios, senón nas redes sociais, onde se produciu a interacción co lectorado. Sobre a potencialidade dos *comentarios* e a súa migración ás redes chamaba a atención Ramón Nicolás:

O diálogo case sempre se dá con lectores, que cos autores algo menos; en todos os casos con educación e cordialidade. Pero tamén teño que dicir que desde hai dous ou tres anos, ese diálogo xa non se dá na propia páxina do blog senón que se trasladou ás redes sociais. Ese foi o principal cambio que notei nestes cinco anos. (Lorenzo 2015a)

As redes sociais, principalmente Facebook e Twitter, popularizadas contra o final da primeira década do novo milenio, axiña comezaron a acoller contidos críticos de diferente natureza. Ademais de novidades, enlaces a textos publicados noutros medios e tamén orixinais, estas plataformas promoveron debates a través dos *comentarios* e *chíos*, que recolleron algunhas das polémicas máis recentes da literatura galega. Sirvan como exemplo os xurdidos a raíz das declaracións de Marcos Calveiro de abandonar a escritura²¹, das afirmacións de Rexina Vega acerca da conveniencia da desaparición dos premios ou a súa cualificación da literatura infantil e xuvenil como menor²², ou as suscitadas pola celebración do Día das Letras Galegas.

Os axentes que participan nestas redes lanzan en ocasións mensaxes coa finalidade de incitar a opinión e fomentar o debate. Resulta significativo a este respecto o comentario de Facebook no que Xurxo Sierra Veloso, a propósito das afirmacións de Rexina Vega ás que antes me referín, tenta intervir na planificación do debate:

Tampouco lin tantos libros en galego nos últimos anos como para poder falar, pero recoñezo que é moi interesante o debate que propón Xina Vega. Por iso me sorprende que non acabe de agromar o fervedoiro de opinións que se podía intuír.²³

Non poucas veces estas polémicas tiveron como obxecto de discusión a propia crítica literaria. Un exemplo atopámolo nos retruques recibidos en Twitter por un artigo aparecido en *Praza Pública* no que Verónica Martínez Delgado (2015) demandaba estudos literarios desde unha perspectiva de xénero. O texto foi retrucado por Helena Miguélez Carballeira, quen puntualizou que

²¹ Lorenzo (2015c).

²² Lorenzo (2015b).

²³ Post do 28/4/2015. <https://www.facebook.com/xsierraveloso?fref=nf&pnref=story>.

hai espazos feministas sólidos para a crítica, coido, hoxe en día en [@RevistaLuzes](#), Grial, [@diariocultural](#), [@aSega_critica](#), [@temposdixital](#) e nas posicións, selección e discurso crítico de [@marioregueira](#), [@montsedopico](#), [@ramonnicolasr](#) etc. que publican en medios variados.²⁴

3. Conclusión

Os blogs e páxinas web, pero, sobre todo, as redes sociais, conforman un novo espazo público de interacción entre axentes diversos arredor da literatura. Á hora de valorar a crítica nas redes sociais como fenómeno emerxente, cómpre no entanto diferenciar dous niveis:

O primeiro deles é o da reprodución ou o enlace a contidos que foron difundidos noutros soportes, e mesmo de textos orixinais, creados *ex profeso*. Neste nivel, os contidos críticos replican a textualidade convencional. A función das redes é neste caso a difusión (o *comentario*, o *rechío*).

O segundo é o da interacción propiamente dita a través de *posts* ou (*re*) *chíos* con opinións algunhas veces provocadoras que propician o debate, a polémica e mesmo a intervención. Este nivel, no que debemos situar tamén os *gústame*, os *favoritos* e as estrelas valorativas, é o menos sistematizado, o máis desatendido polas institucións académicas e, por suposto, o menos canonizado. Con todo, é o que máis mudanzas comportou para a crítica, debido, cando menos, a tres factores:

a) A súa inmediatez na comunicación, inherente ao medio.

b) O ensanchamento e diversificación da recepción, e tamén da situación comunicativa, debido á popularización de dispositivos móbiles.

c) A transformación profunda do concepto de autoría, tanto pola eliminación da profesionalización en canto requisito, como polas posibilidades de ocultación que se incorporan, ben mediante a pseudonimia, ben mediante o anonimato.

Unha aproximación á crítica nas redes sociais permítenos concluír que estamos diante dun espazo emerxente e innovador, xurdido case sempre na periferia dos circuitos tanto editoriais como académicos. A crítica que, baixo diferentes modalidades, ten como canle as redes sociais posúe polo tanto unha condición subalterna a respecto de textualidades máis convencionais.

Queda, para un estudo asentado, entre outros piares, nunha metodoloxía empírica da recepción, determinar o grao de incidencia desta crítica no estado de opinión xeral, no sector editorial (isto é, nas decisións editoriais e no índice

²⁴ HMiguélezCarballeira @HMCarballeira, 1/2/2015.

de vendas) e no canon. Outra pregunta para a que se precisa unha distancia temporal maior a respecto do obxecto que se está a estudar é saber en que medida estas manifestacións están transformando –ou poden chegar a facelo– a crítica literaria no seu conxunto.

Unha análise necesariamente provisoria da cuestión permite intuír que, alén de enriquecer a crítica, coa diversificación e a incorporación de novos axentes e perspectivas, esta textualidade emerxente está a iluminar conflitos e espazos escuros no relativo, por exemplo, ao repertorio, ao canon, á normativa e ao xénero. É esta a razón pola que a crítica nas redes se converte, en ocasións, nunha sorte de intervención. Na capacidade de crear a partir destas manifestacións un verdadeiro contradiscurso radica, ao meu entender, unha das súas principais contribucións.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEIXANDRE, M. (2010). «Unexplored Territories: Criticism and Writing by Women». En NOGUEIRA, M. X.; LOJO, L.; PALACIOS, M. (eds.), *Creation, Publishing and Criticism. The Advance of Women's Writing*. New York, Peter Lang, pp. 65-74.
- CASAS, A. (2008). «A crítica académica da literatura galega: perspectiva e propostas». En EYRÉ, X. M.; NOGUEIRA, M. X.; RODRÍGUEZ, O. (eds.), *A crítica literaria galega*. s. l., Sección de Crítica da Asociación de Escritores en Lingua Galega, pp. 29-40.
- CASAS, A. (2013). «Sabemos ver a emerxencia cultural? Achegas desde a socioloxía das ausencias e a socioloxía das emerxencias de Bonaventura de Sousa Santos». En RODRÍGUEZ PRADO, M. F. (ed.), *A emerxencia cultural a debate. Referentes teóricos e aplicacións. Cadernos CIPPCE sobre emerxencia cultural*, 1, pp. 11-24.
- COCHÓN OTERO, I.; RÁBADE VILLAR, M. DO C. (2004). «A crítica no campo literario. Teorías críticas e identidades emerxentes». En CASAS, A. (coord.), *Elementos de Crítica literaria*. Vigo, Xerais, pp. 161-204.
- CULTURAGALEGA.ORG (2004). «Vieiros dedica unha canle a publicar recensións das novidades editoriais». [culturagalega.org](http://culturagalega.gal/noticia.php?id=5238&soportal=lg3). <http://culturagalega.gal/noticia.php?id=5238&soportal=lg3>. Consulta 22/10/2015.
- DOMÍNGUEZ, C. (2006). «Literary Emergence as a Case Study of Theory in Comparative Literature». *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 8 (2). <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1304>.
- DOPICO, M. (2015). «Non temos medo. Non vamos calar. E imos moito máis alá da resistencia». *M. Magazine cultural galego*, 12/5/2015. <http://montsedopico.com/cronicas/non-temos-medo-non-vamos-calar-e-imos-moito-mais-ala-da-resistencia/>. Consulta 22/10/2015.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, X. (2011). «Pouco estilo nos comentarios na rede». *Redelibros*. <http://redelibros.es/social/text/107>. Consulta 22/10/2015.
- LORENZO GIL, C. (2015a). «Ramón Nicolás: «Mudar de lingua literaria non é a mellor vía cara ao éxito»». *Biosbardia*, 23/3/2015. <https://biosbardia.wordpress>.

- com/2015/03/23/ramon-nicolas-mudar-de-lingua-literaria-non-e-a-mellor-via-cara-ao-exito/. Consulta 22/10/2015.
- LORENZO GIL, C. (2015b). «Rexina Vega: “Deberían desaparecer todos os premios literarios”». *Biosbardia*, 27/4/2015. <https://biosbardia.wordpress.com/2015/04/27/rexina-vega-deberian-desaparecer-todos-os-premios-literarios/>. Consulta 22/10/2015.
- LORENZO GIL, C. (2015c). «Marcos Calveiro: “Escribir deixou de ser imprescindible para min”». *Biosbardia*, 4/5/2015. <https://biosbardia.wordpress.com/2015/05/04/marcos-calveiro-escribir-deixou-de-ser-imprescindible-para-min/>.
- MARTÍNEZ DELGADO, V. (2015). «Visión de xénero na crítica literaria galega feita en Galicia». *Praza Pública*, 1/2/2015. <http://praza.gal/cultura/8725/vision-de-xenero-na-critica-literaria-galega-feita-na-galiza/>. Consulta 22/10/2015.
- MARTÍNEZ TEJEIRO, C.; TORRES FELJOO, E. J. (2013). «Notas sobre a emergêcia na actividade do grupo Galabra: quadros teóricos, transferencia e emergêcia de investigadores/as e metodoloxías». En RODRÍGUEZ PRADO, M. F. (ed.), *A emerxencia cultural a debate. Referentes teóricos e aplicacións. Cadernos CIPPCE sobre emerxencia cultural*, 1, pp. 39-57.
- MUÍÑO, D. (2013). «Emerxencia e textualidades dixitais». En RODRÍGUEZ PRADO, M. F. (ed.), *A emerxencia cultural a debate. Referentes teóricos e aplicacións. Cadernos CIPPCE sobre emerxencia cultural*, 1, pp. 25-38.
- NICOLÁS, R. (2008). «A crítica literaria xornalística da literatura galega. A crítica académica da literatura galega: perspectiva e propostas». En EYRÉ, X. M.; NOGUEIRA, M. X.; RODRÍGUEZ, O. (eds.), *A crítica literaria galega*. s. l., Sección de Crítica da Asociación de Escritores en Lingua Galega, pp. 15-26.
- RÁBADE VILLAR, M. DO C. (2010). «Critical Styles Notes on the Functions of Galician Feminist Criticism». En NOGUEIRA, M. X.; LOJO, L.; PALACIOS, M. (eds.), *Creation, Publishing and Criticism. The Advance of Women's Writing*. New York, Peter Lang, pp. 55-63.
- RÁBADE VILLAR, M. DO C. (2011). «Xuízas e testemuñas. O papel da creación literaria nos procesos de construción da identidade». *Boletín Galego de Literatura*, 45, pp. 135-145.
- REQUEIXO CUBA, A. (2005). «Crítica literaria: problemática e actitudes». *Grial*, 168, pp. 123-127.
- REQUEIXO CUBA, A. (2011). «Crítica literaria 2.0: ciberensaio e blogocrítica». *Cadernos Redelibros*, 32, 4/7/2011. <http://www.redelibros.es/social/articles/44/cr32-critica-literaria-galega-2-0-ciberensaio-e-blogocrtica> (enlace non operativo).

Da «rostridade» ao anonimato combativo de Wu Ming: autoría na Rede

De la rostridad al anonimato combativo de Wu Ming: autoría en la red

From rostricity to Wu Ming's combative anonymity: online authorship

ALBA CID <alba.cid@usc.es>

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO. Entendendo a Rede como unha ampliación do espazo público, realízase unha aproximación a dous modos opostos de xestionar a autoría no mundo virtual. En primeiro lugar, observamos a actividade da autora ou autor individual, alentado a presentar unha imaxe de si na Rede. A construción dunha «marca persoal», a mediación cultural, a autopromoción e as tomas de posición no campo literario son manifestacións habituais nos perfís que os creadores manteñen en Redes sociais, e parte destas estratexias mercadotécnicas parecen disolver novamente a separación entre autor e obra. En segundo lugar, fronte a este modelo autoral exploramos a postura subversiva de grupos a favor da creación colectiva, como o italiano Wu Ming, que conciben a literatura e a comunicación como ámbitos de intervención política.

Palabras chave: autoría, Wu Ming, ciberliteratura, Redes sociais, imaxe propia

RESUMEN. Entendiendo la red como una ampliación del espacio público, se realiza una aproximación a dos modos opuestos de gestionar la autoría en el mundo virtual. En primer lugar, observamos la actividad de la autora o autor individual, alentado a presentar una imagen de sí en la red. La construcción de una «marca personal», la mediación cultural, la autopromoción y las tomas de posición en el campo literario son manifestaciones habituales en los perfiles que los creadores mantienen en redes sociales, y parte de estas

estrategias de mercadotecnia parecen disolver nuevamente la separación entre autor y obra. En segundo lugar, frente a este modelo autoral analizamos la postura subversiva de grupos a favor de la creación colectiva, como el italiano Wu Ming, que conciben la literatura y la comunicación como ámbitos de intervención política.

Palabras clave: autoría, Wu Ming, ciberliteratura, redes sociales, imagen propia

ABSTRACT. Understanding the web as an enlargement of public space, an approach to two opposite ways of managing online authorship is proposed. In the first place, the activity of the individual author is observed, because any author has been encouraged to present a self-image on the internet. Activities such as the construction of a «personal brand», cultural mediation, self-promotion or an explicit positioning in the cultural field(s) are usual in the personal profiles that creators keep in social networks. These marketing strategies seem to dissolve (again) the distinction between the author and his work. In the second place, and in opposition to this traditional model, we analyze the subversive approach of groups in favour of collective creation, such as the Italian group Wu Ming, who envision literature and communication as fields of political intervention.

Keywords: authorship, Wu Ming, ciberliterature, social networks, self-image

1. Introducción

Como afirmou Michel Foucault na célebre conferencia de 1969, «Qu'est-ce qu'un auteur?», inmediatamente posterior ao artigo de Roland Barthes sobre «a morte do autor»¹, certos discursos están dotados da función-autor en diversas culturas e alturas históricas, mentres outros non. Talvez as mudanzas que implicou a «cultura da conectividade» –tomando o termo do volume de José Van Dijck (2013)– deberían facernos repensar as particularidades actuais desa función. Así, revisar que formas e emprazamentos adoptan eses discursos na cultura contemporánea tendo en conta a Rede como plausíbel ampliación do espazo público é un dos puntos chave deste traballo. Ademais, a presenza de escritores e escritoras en redes sociais –cada vez máis normalizada nos nosos días– vacila entre a proximidade co lectorado e a rendibilidade da construción da «marca persoal», derivando por veces nun culto á personalidade. Fronte a este modelo autorial ligado á creación individual e propietaria, que recorre a estratexias en boa medida mercadotécnicas, sitúanse grupos como Wu Ming, que optan polo anonimato ou o anteface do pseudónimo, a favor da creación colectiva, conscientes das oportunidades desta e da comunicación como un dos ámbitos de intervención política.

¹ Publicado inicialmente en inglés na *Aspen Magazine*, 5/6 (1967) e, un ano despois, en francés, en *Mantéia*, 5.

Postulamos, en suma, que Internet se presenta como un espazo privilexiado para a construción discursiva da realidade e da identidade e, polo tanto, os formatos literarios que o escollen como matriz principal crean modelos narrativos e autorais complementarios, senón novos², que cómpre analizar.

2. A Rede como ampliación do espazo público

Incorporar a esta reflexión a noción de espazo público convidanos a tratar cun concepto expandido do literario. En primeiro lugar, trazar a ligazón entre literatura e espazo público implica atender «a legitimación [da literatura] para participar nos debates intelectuais e políticos» (Lourido 2014: 72) e, xa que logo, analizar a súa presenza en actividades e espazos físicos de variado perfil, que van da fórmula recital á improvisación ou manifestación. Pero como se traslada a noción de espazo público á Rede? E cales son os emprazamentos e as implicacións da exposición do produto e do produtor, isto é, da obra e da figura autorial en Internet?

Como é sabido, a popularización do emprego de novas canles mediáticas e tecnolóxicas provocou notábeis alteracións na produción, consumo e distribución dos textos. Os avances tecnolóxicos prometían velocidade, eficiencia, poder, coñecemento e control, aspectos con enorme potencial para o desenvolvemento persoal, pero cun alcance moito maior, capaz de cuestionar as dinámicas culturais até entón operantes. Na actualidade, contamos con exemplos de produción e representación autoral localizados integramente na Rede.

Para definir as particularidades desta canle, foron moitas as voces que se serviron dalgúns conceptos chave de Deleuze. Entre eles, Gubern empregou o concepto de rizoma para incidir na estrutura do sistema comunicativo de Internet, por carecer este de centro irradiante ou definido, o que provoca que a información circule dun modo «descentrado», nun medio «centrífugo, horizontal e ramificado capilarmente» (Gubern 2000: 122). Que a produción de relacións intersubxectivas se realice en Redes marcadas por ese descentramento resulta fundamental para a análise que desenvolveremos. Pero tamén desterritorialización e reterritorialización, multiplicidade, asignificancia, cartografía e calcomanía ou «rostridade» (Ortiz Leroux 2013) teñen axudado a explicar as novas redes. Sobre algúns destes termos volveremos.

² Como era de agardar, a socioloxía contemporánea vén entendendo a Rede como outro espazo de observación e investigación e, precisamente, dun artigo de DiMaggio, Hargittai, Neuman e Robinson extráese asunción intuível no texto: «a recurrent theme across domains is that the Internet tends to complement rather than displace existing media and patterns of behavior» (2001: 307).

3. A autoría na Rede

Como enriba comentamos empregando os termos de Foucault, a autoría implica un «certo modo de ser do discurso». Sendo a «función autor» unha das formas da «función suxeito», é de supoñer que tanto a altura histórica coma os medios de circulación das obras lle imponían certas modulacións.

De continuarmos a explorar as particularidades da canle, unha das posibilidades doadamente perceptíbeis de Internet é a de modificar a natureza da transmisión, eliminando os axentes mediadores tradicionais.³ Acuñado no final dos anos 90, o termo «disintermediation» procuraba describir a elusión da persoa intermediaria, ofrecendo unha relación de acceso directo entre produtor e consumidor. Aínda que un dos ámbitos de observación máis directa deste aspecto fose o musical, onde se testaron cambios significativos entre as compañías discográficas, artistas e fans⁴, tal característica é aplicábel á relación autora-lectorado. Esta relación de acceso directo pode funcionar como unha campaña mercadotécnica prolongada no tempo, que favoreza a demanda, á vez que alimenta a sensación de veracidade e inmediatez.

No desenvolvemento efectivo deste e doutros aspectos afondaremos a continuación, no núcleo do presente traballo. Os modos de construírse virtualmente, tamén en tanto autor ou autora, son diversos. Da panoplia de posicionamentos existente, enfocaremos aquí dous modelos, diametralmente opostos. Presentaremos, en primeiro lugar, a presenza activa e «propietaria» das autoras e autores nas redes, ligada frecuentemente á autopromoción e á construción ou reforzo dunha «marca persoal», para analizar, en segundo lugar, unha forma de anonimato literario combativa e organizada desde a Rede.

3.1. O modelo autorial tradicional nas redes sociais

Na era do espectáculo e da mercadotecnia da imaxe, na que «todo individuo presente no espazo público é empurrado a construír e dominar a imaxe que ofrece de si mesmo» (Meizoz 2007: 15, tradución propia), tamén o intercambio literario foi apoiándose máis e máis sobre as esixencias da publicidade, e unha serie de postas en escena antes inauditas neste campo volvéronse parte integrante dun novo xeito de encarar a existencia pública da literatura. Deste xeito, vimos observando na última década un importante continxente

³ Paradoxalmente, Internet tamén crea novos perfís de mediadores, como veremos nesta mesma epígrafe.

⁴ Véxanse traballos coma o de Breen (2004).

de autoras e autores que apostan pola súa presenza en Redes sociais e polo vertido da súa obra en formatos electrónicos.⁵ Obviamente, son múltiples os modos de servirse da rede ou habitala: desde o estudo do mercado editorial á autoficción, pasando pola publicitación dun eu virtual e a interacción cos seguidores –que son, en última instancia, plausíbel lectorado.

Cómpre aclarar que as reflexións desta epígrafe detéñense sobre aquelas creadoras ou creadores que deciden manter unha presenza activa nunha ou varias redes (desde Stephen King a Arturo Pérez Reverte ou Manuel Rivas), non daqueles que contan con miles de seguidores en *fanpages* ou perfís meramente informativos, isto é, non enunciados desde unha primeira persoa do singular.

Se para explicar a estrutura da Rede se botaba man do «rizoma», igualmente deleuziano é o concepto de «rostridade» –ou «rostricidade»–, no que agora nos apoiaremos. Desde *Mil mesetas*, cito: «O rostro xa é en por si todo un corpo: é como o corpo do centro de significancia, ao que se aferran todos os signos desterritorializados» (Deleuze e Guattari 1998: 120, tradución propia). O rostro sempre está fetichizado, predicibelmente fetichizado, e é precisamente o rostro unha das iconas indiscutíbeis da actividade en redes sociais.⁶ Polo xeral, é precisamente a cara a que funciona como *interface* mediadora para o recoñecemento nas redes (lembramos que *face* procede de FACIA en latín, co significado de rostro, superficie). A escolla desta imaxe resignificada é, polo tanto, unha das primeiras decisións ás que a produtora se enfronta no mundo virtual. Contedora dunha multiplicidade de códigos, a imaxe do rostro contribúe a reducir e presentar, axuda a adquirir consciencia do outro. É polo seu poder de representación polo que escollemos rostro e «rostridade» como metáfora e etiquetado desta postura autoral.

En 1977, tres décadas antes de instaurárense as dinámicas da cultura visual tal e como hoxe as coñecemos, coa conseguinte fascinación pola imaxe, Susan Sontag reflexionaba na colección de ensaios *Sobre a fotografía* acerca da agresividade implícita en cada uso da cámara, acerca da idealización e

⁵ No que respecta á produción, aínda que non sexa esta a meta deste traballo, ha de sinalarse que as relacións e ritmos que impón a rede entraron tamén nos textos como novo repertorio.

⁶ De procurarmos unha ollada retrospectiva que dese conta das funcións da imaxe da autora ou autor, cumpriría lembrar os bustos de mármore da Antigüidade Clásica, colocados habitualmente en bibliotecas, como custodios dos libros e rolos das personalidades esculpidas; ou os primeiros libros impresos da historia, que a partir do século XV incorporan o retrato como poderoso paratexto. A súa forza de representación chega até os nosos días por medio das fotografías nas lapelas ou contracapas, se ben mediada pola decisión dos diferentes selos editoriais. No entanto, a Idade Media preséntasenos como unha época máis comedida a este respecto. Os manuscritos miniados podían incorporar pequenos retratos do autor, pero dun modo non central nin sistemático.

o consumismo estético. Desde a súa perspectiva, ofrecer unha imaxe propia constitúe un mecanismo máis de control sobre o mundo, outra proxección mediada. Dando un paso á fronte nesta reflexión, apuntamos que confirmar a experiencia e estetizar a realidade son accións habitualmente privilexiadas pola mercadotecnia tradicional.

As autoras e autores xestionan de maneira autónoma a representación do seu eu 2.0. Non desenvolvemos para este traballo unha análise sistemática a partir dun corpus de perfís públicos (sabendo que o mesmo deseño dos parámetros da análise require abonda reflexión), pero aproximámonos aos modos de xestionar a autoría individual nas redes sociais a partir dunha sucinta tipoloxía das intervencións en liña de autoras e autores:

- a) O anecdotario cotiá. Recollemos baixo esta etiqueta as interaccións de carácter máis informal, espontáneo ou «doméstico». Tamén as dependentes da actualidade sociopolítica.
- b) A exposición de intereses, filias (e fobias) culturais. Os perfís públicos das autoras e autores adoitan ser xenerosos con respecto ao número de citas e referencias a outras obras, artigos etc. Este mapeamento interartístico, que vai máis alá do catálogo de lecturas, individualiza e resignifica a figura responsábel da escolla, tende lazos etc. En moitos casos, as autoras (e outro tipo de figuras públicas) acaban constituíndose como «intermediarias culturais»: aquelas que, na multiplicación de temas e problemas que a pluralidade da esfera pública comporta, son capaces de fornecer unha orde interpretativa e teñen as competencias necesarias para compartir e dar eco a determinados contidos. Estudiar a súa «especialización» (temática, xenérica...) e as condicións e variacións destes procesos de apropiación sería fundamental ao analizarmos estes casos.
- c) O exercicio crítico. Inclúense aquí as lecturas sobre a produción propia ou allea, ou os posicionamentos explícitos ante as dinámicas do campo. É preciso sinalar que o ton «confesional» atravesa esta subdivisión e as dúas anteriores, constituíndo un dos trazos básicos da ilusión biográfica.
- d) O exercicio publicitario. Englobamos aquí o anuncio dos proxectos en andamento, próximas colaboracións, publicacións ou aparicións públicas. O control dos tempos e a dosificación da información é, en moitos casos, digna dunha análise desde os principios da mercadotecnia.
- e) O exercicio literario. Entran nesta subdivisión os microrrelatos, poemas fragmentados, versos, tweets poéticos etc., isto é, a creación literaria publicada nestas plataformas.

Sendo estes os esteos básicos, presentados sen xerarquización de ningún tipo (e susceptíbeis de reformulación ou fusión), non parece fantasioso afirmar que se camiña, nalgúns casos, cara a un culto á personalidade, que coloca os produtores e os produtos nun estatuto próximo ao de mercadoría fetichizada. A comunidade de seguidores non coñece a autora, senón o personaxe virtual, pero esta puntualización que vimos de facer non impide a ilusión biográfica.

Nestes casos, tal (sobre)exposición pode entrar en conflito cunha das grandes achegas da crítica postestruturalista: o divorcio entre autor e obra, a superación da autorreferencialidade, ao producirse a constante miraxe da aproximación ao autor real, á persoa. Malia que estes relatos da cotidianidade non sexan máis que unha representación lista para o consumo, a enunciación en primeira persoa, canda o emprego doutros elementos, coma un certo confesionalismo e a achega de testemuños gráficos, devólvennos ao citado ámbito da ilusión biográfica.

3.2. A construción anónima e colectiva: Wu Ming

Enunciamos unha pregunta como guía desta epígrafe: como converter o anonimato explícito nun lugar de enunciación política? O potencial político das TICs (Tecnoloxías da Información e a Comunicación) para a inclusión e cohesión social foi considerado desde cedo, cuestión doada de entender visto o alargamento das posibilidades de participación e de acceso á información que a Rede proporciona. Wu Ming é un colectivo formado por cinco mozos bologneses, que xa actuaban anteriormente baixo o pseudónimo colectivo Luther Blissett, alias empregado desde a década dos 90 por toda persoa que quixese participar en accións de guerrilla comunicativa e sabotaxe a medios de comunicación masiva, entre outras actividades.⁷

O grupo conta cunha biografía e unha base significativa de textos teóricos e programáticos, indexados na Rede e parcialmente recompilados en volumes corais como *Esta revolución no tiene rostro*⁸ (Acuarela Libros, 2003, na súa versión ao español⁹). Dicimos corais pola súa condición interxenérica, capaz

⁷ O pseudónimo garda certa vixencia e a súa presenza é incluso rastrexábel en eventos próximos xeoculturalmente, como o foron as mobilizacións de protesta ante o desfile militar co que se celebrou o Día das Forzas Armadas na Coruña, en maio do 2005. Nalgunhas webs pode aínda lerse que a acción sería retratada polo «fotógrafo portugués que traballa co nome artístico de Luther Blissett» (VV.AA. 2005).

⁸ Recensionado por Fernández-Savater (2002), entre outros.

⁹ No que respecta á noticia ou pegada do colectivo ou das súas obras no campo cultural galego, só podemos referenciar as achegas de Hauser (2010), desde o Proxecto Derriba, e Dobao (2015), alén dalgunha referencia en entrevistas a Xabier Cordal.

de condensar cartas a xornais italianos, relatos, panfletos ou reflexións sobre o 11-S, o conflito palestino ou os movementos de resistencia global.

Para revisarmos as estratexias de Wu Ming de modo organizado servíremonos dun esquema tripartito, que parte das seguintes aseveracións: o colectivo practica a subversión desde o formato, a subversión temática e a subversión das xerarquías e funcións autor-lector tradicionais.

A subversión desde o formato: *copyleft* e *transmedia storytelling*

Un grupo de mozos réunese, escribe un guión e comeza a deseñar «unha biblia» de personaxes durante meses. Nese traballo preliminar, no coidado da trama e na documentación exhaustiva, asenta o desenvolvemento posterior de novelas colectivas, de corte maiormente histórico. A mensaxe subxacente é: se estes esforzos son un produto social, non deben privatizarse. Deste modo, para que a propiedade das obras resultantes sexa común, o grupo publica con *copyleft* e faino nos termos concretos de permiso de copia, uso e modificación, sempre sen fins comerciais. Este é un dos modos de burlar o *habitus* capitalista do campo literario, liberando os textos para que difundan os valores e ideas capaces de construír unha contracultura.

Para contribuír a esa meta, «estimular as sinapses e as comunidades de lectores» (Wu Ming 2007), o colectivo aposta tamén polo modelo de *transmedia storytelling* –que presentara Jenkins en 2003– ou narración transmediática, é dicir, aquela capaz de xerar unha cosmogonía que se derrame nun amplo abano de medios. Así, prodúcese unha *matriz de narracións* que pode desenvolverse en varias plataformas a un tempo e que dá froitos diversos, como a convivencia dun xogo de rol, mapas ou arquivos de audio para expandir *Manituana*. Pero non debe confundirse esta capacidade de dispoñer constelacións co experimentalismo. Nunha entrevista a Guillem Martínez, recollida no 2000 en *El País*, o colectivo recalcaba: «Nuestra experimentación es con el método. No con el estilo. Preferimos experimentar con la trama antes que con el lenguaje».

Paradoxalmente, novelas como *Q* foron un éxito de vendas (700 páxinas, 80.000 exemplares vendidos) e pasaron ao papel publicadas na editora de culto Einaudi, o que influenciou a súa chegada ao español a través de Mondadori, mais sempre con dereitos de reprodución parcialmente abertos, isto é, en consonancia cos postulados do colectivo.

A subversión temática

Para contextualizar este punto, pode ser útil desvelar a orixe do nome Luther Blissett, primeiro punto de encontro para a columna boloñesa da que proceden os membros de Wu Ming. O Luther Blissett Project nace en 1994, tomando –supostamente– o nome dun futbolista xamaicano (dianteiro centro do Milan A. C.) cuxa falta de pericia desatou unha restra de insultos xenófobos.

Que un colectivo ubicuo e «fantasma» homenaxe un personaxe público, vítima da violencia simbólica no ámbito deportivo, con proxección de masas, confirma a súa filosofía e o seu posicionamento transversal. Pero falamos tamén de subversión temática ao observar o emprazamento e os contidos das novelas publicadas até o momento. Sexa desde a reforma europea do XVI, coma en *Q*, ou desde a historia dos pobos indios, coma en *Manituana*, as tramas subliñan os personaxes secundarios da Historia e escollen fases significativas para a comprensión da actualidade. O tempo da Reforma luterana concíbese, por exemplo, como o momento de consolidación do capitalismo como forma dominante de produción. Así, a intelixencia colectiva canalízase en sentido emancipador, nunca continuísta.

A subversión das xerarquías: autoría e lectorado

Contra o artista «individual e propietario», sitúase a creación colectiva e anónima; contra o minimalismo e o personalismo, o traballo co «código fonte». Dedicaremos esta terceira subepígrafe a revisar o concepto de autoría¹⁰ e de lectorado propostos polo colectivo.

Na citada entrevista publicada en *El País*, un dos membros de Wu Ming respondía a Guillem Martínez: «No creemos en la idea de un genio individual. Un escritor es un fenómeno colectivo, aunque escriba solo», e tamén «Nuestra práctica niega la musa, el ego, la reafirmación social». Fronte ao modelo de autor propietario xa presentado, que debe lidar coa proxección da súa imaxe, atopamos a posición daqueles que exercen outro tipo de control sobre a súa marca, escollendo o anonimato mediático.¹¹ Conscientes da mercantili-

¹⁰ Revisando a función-autor foucaultiana, véxase o artigo de Thoburn (2011) sobre este colectivo.

¹¹ Puntualizamos que o seu pretende ser un anonimato mediático, porque nos nosos días a súa identidade é ben coñecida en Italia, e o contacto *in praesentia* co lectorado foi constante até o momento: «Tenemos nombres y caras. Yo me llamo Roberto Bui, no es un secreto. No posamos para las fotos porque nos parece una idiotez pero hemos hecho más de 400 asambleas con lectores» (Bravo 2008).

ción que desencadea a imaxe do rostro como elemento resignificado, afirman: «No vamos a la tele. No sirve para transmitir nuestras ideas, es más proclive a transmitir personajes» e «Nos hemos negado a ser fotografiados. Eso ha creado cierta disfunción económica, tensión con los medios» (Martínez 2000). Significativamente, Wu Ming, o nome actual do colectivo centrado na produción literaria, tradúcese en mandarín por «sen nome», «anónimo» ou «cinco nomes», segundo se module a pronuncia da primeira sílaba; e continúa a ser empregado na actualidade polos disidentes chineses como alias para denunciar a falta de liberdade de expresión.

Desde esta óptica desmitificadora e consciente da perversión mediática, non hai espazo para a pasividade receptora. Interactuar cunha historia implica ir alén da comprensión e a inmersión. Se cada relato é parte dun hipertexto, o que compre é favorecer a lectura colaborativa, facilitar unha sorte de «manual para a co-creación dun mundo». Falamos dunha subversión das xerarquías porque o lectorado de Wu Ming, dotado dun código-fonte, pode escoller cando intervir no rumbo dunha novela, somerxerse na información, posicionarse... en definitiva, afastarse do modelo de lector pasivo, mero consumidor. Cúmprense, xa que logo, os desexos da crítica postestruturalista de finais dos sesenta, do Roland Barthes que pretendía «facer do lector non un consumidor, senón un produtor do texto» (Multhrop. 2003: 25 *apud* Fouces González 2013: 121).

Nunha recensión de *Esta revolución no tiene rostro*, Marcelo Expósito empregaba unha metáfora moi axeitada, ao noso ver, para condensar o traballo do colectivo, ao dicir que a política de Wu Ming, «su comunismo literario, consiste en defender las nuevas tierras comunales» (2003: 13). En efecto, a fortaleza do núcleo boloñés asenta nun uso coordinado e sagaz da forza colectiva e das posibilidades de comunicación e creación dixitais.

4. Conclusións

Ao longo deste traballo presentamos dous modos de xestionar a autoría na Rede, enfrontando «rostridade» e anonimato combativo, xestión do eu 2.0 e xestión de códigos fonte, ilusión biográfica e negación dunha biografía. Mentres algunhas intervencións engarzan con naturalidade coas estratexias mercantís, outras sitúan o *copyleft* por diante, ligando activismo e proxección global. A burla e a exposición das debilidades dos medios de comunicación co conseguinte empoderamento dos usuarios¹² foron parte da eficacia do antigo

¹² Neste sentido véxase Luther Blissett (2005).

Luther Blisset, e o traballo de información e protesta, así como a articulación de comunidades produtoras como Wu Ming, falan por si sós do colectivo.

Pero a primeira parte destas reflexións procura reivindicar un aspecto particular: as redes sociais como un dos lugares de observación da postura autoral, por darnos acceso a unha «presentación do si» 2.0 escollida, e tamén ao *feedback* e a interacción coa comunidade creada.¹³ Estes espazos xestionados desde a individualidade constitúen un lugar tan público coma unha entrevista, reportaxe ou aparición televisiva, autorizándonos a contemplar o mundo virtual como unha plausíbel ampliación do espazo público.

En todo caso, existe un amplo abano de posibilidades de construción e representación autoral entre os dous exemplos mostrados, e ningunha postura (individual ou colectiva) poderá reducirse á acepción do «artificio, o acto promocional ou a estratexia» (Meizoz 2007: 19), nin entenderse como aspecto autosuficiente: fará falta coñecer en profundidade o campo, o espazo cultural no que esa postura se exerce, e con relación a que posturas se exerce, realizando estudos de caso específicos. Claro é, estas aproximacións só poden entenderse partindo dunha perspectiva sociolóxica sobre a literatura como un discurso en interacción permanente co rumor do mundo, sexa na pantalla ou no papel, onde queira que este resoe.

BIBLIOGRAFÍA

- BRAVO, P. (2008). «Wu Ming, los escritores más secretos». *El País*, 2 de xuño 2008. http://elpais.com/diario/2008/06/02/tendencias/1212357602_850215.html. Consulta 21/10/2015.
- BREEN, M. (2004). «The Music Industry, Technology and Utopia: An Exchange between Marcus Breen and Eamonn Forde. Busting the Fans: The Internet's Direct Access Relationship». *Popular Music*, 23, pp. 79-82.
- DEBORD, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pretextos.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pretextos.
- DIMAGGIO, P.; HARGITTAI, E.; NEUMAN, W. R.; ROBINSON, J. P. (2001). «Social Implications of the Internet». *Annual Review of Sociology*, 27, pp. 307-336.
- DOBAO, A. (2015). «Omnia Sunt Communia!», blog persoal de Antón Dobao. <https://blog-dobao.wordpress.com/2015/06/17/omnia-sunt-communia/> Consulta 10/10/2015.

¹³ A este respecto, cumpriría talvez atender o fenómeno fan que está a xestarse ao redor das «poéticas de cantautor» ou poéticas de selo «adolescente» no ámbito peninsular das últimas décadas, que poden estar a reformular modos de lectura e de participación.

- EXPÓSITO, M. (2003). «Wu Ming: comunismo literario». Orixinalmente en «Culturas», *La Vanguardia*, 5 de marzo 2003, pp. 13.
- FERNÁNDEZ-SAVATER, A. (2002). «Wu Ming, las historias como hachas de guerra». <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/hachasdeguerra.pdf> Consulta 10/10/2015.
- FOUCES GONZÁLEZ, C. (2013). «Espacios ciberliterarios en la narrativa italiana actual. Un análisis interdiscursivo». En ALEMANY FERRER, R.; CHICO RICO, F. (eds.), *XVIII Simposio de la SELGYC (Alicante 9-11 de septiembre 2010). Ciberliteratura y comparatismo*. Alacant, Universitat d'Alacant, SELGYC [Sociedad Española de Literatura General y Comparada], pp. 119-131. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7h3b1> Consulta: 13/10/2015.
- GUBERN, R. (2000). *El eros electrónico*. México, Taurus.
- HAUSER, O. (2010). «Omnia sunt Communia. Luther Blissett: Q», *Proxecto Derriba*. <http://proxectoderriba.org/omnia-sunt-communia-luther-blissett-q/> Consulta 21/10/2015.
- LOURIDO, I. (2014). *Livros que nom lê ninguém*. Santiago de Compostela, Através Editora.
- LUTHER BLISSETT (2005). *Manual de Guerrilla de la Comunicación*. Barcelona, Virus. <http://manualdeguerrilladelacomunicacion.blogspot.com/es/> Consulta 10/10/2015.
- MARTÍNEZ, G. (2000). «Pero, ¿Quién es Luther Blissett?». Orixinalmente en «Tentaciones», *El País*, 17 de novembro 2000. http://boek861.com/archivos/2_poesiavisual/pry/0%20LUTHER%20ACOSTA.pdf Consulta 13/10/2015.
- MEIZOZ, J. (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève, Éditions Slatkine.
- ORTIZ LEROUX, J. G. (2013). *Las redes sociales interactivas: tecnologías streaming y urbanización virtual* [tesis doctoral]. México DF, Universidad Autónoma metropolitana.
- THOBURN, N. (2011). «Autorship and Myth in the Wu Ming Foundation». *Cultural Critique*, 78, pp. 119-150.
- VAN DIJCK, J. (2013). *The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media*. Oxford, Oxford University Press.
- VV.AA. (2005). «Ante os exércitos estamos espid*s. Acción nudista contra o desfile militar». <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/180233/index.php> Consulta 21/10/2015.
- WU MING (2007). «Prefacio» a la edición italiana de Henry Jenkins, *Cultura Convergente*. Apogeo, Milano. http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/culturaconvergente_es.htm Consulta: 13/10/2015.

A Berenguela, contraespazo público de emerxencia política

La Berenguela, contraespacio público de emergencia política

The Berenguela, public counterspace of political emergency

ALBA ROZAS ARCEO <idual_mg@hotmail.com>

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO. A presente comunicación analiza a concepción da Torre Berenguela como contraespazo, de acordo coa definición de espazo contrafactual achegada por Barbara Piatti e Lorenz Hurni, a partir da representación deste lugar elaborada por Gonzalo Torrente Ballester na obra *Fragmentos de Apocalipsis*. Con este propósito, estudaremos como a construción da Torre de Berengaria representa a reconceptualización dun lugar sagrado, resultado dun proceso de secularización, nun espazo público, explicando a incorporación do movemento social anarquista na análise espacial, a raíz do uso creativo da devandita torre en relación coa apreciación do significado da forma espacial que constitúe o trasunto real deste espazo e o seu significado simbólico, de acordo co concepto de imaxinación xeográfica elaborado por David Harvey. Finalmente, analizarase a función política deste espazo a raíz do conflito entre as diferentes significacións outorgadas por distintos actores sociais.

Palabras-chave: contrafactual, Albrecht, Danneberg, Piatti, Hurni, Torrente Ballester, Harvey, espazo público, anarquismo, imaxinación xeográfica, procesos sociais

RESUMEN. La presente comunicación analiza la concepción de la Torre Berenguela como contraespacio, de acuerdo con la definición de espacio contrafactual aportada por Barbara Piatti y Lorenz Hurni, a partir de la representación de este lugar elaborada por Gonzalo Torrente Ballester en la obra *Fragmentos de Apocalipsis*. Con este propósito, estudiaremos

cómo la construcción de la Torre de Berengaria representa la reconceptualización de un lugar sagrado, resultado de un proceso de secularización, en un espacio público, explicando la incorporación del movimiento social anarquista en el análisis espacial, a raíz del uso creativo de la mencionada torre en relación con la apreciación del significado de la forma espacial que constituye el trasunto real de este espacio y su significado simbólico, de acuerdo con el concepto de imaginación geográfica elaborado por David Harvey. Finalmente, se analizará la función política de este espacio a raíz del conflicto entre las diferentes significaciones otorgadas por distintos actores sociales.

Palabras clave: contrafactual, Albrecht, Danneberg, Piatti, Hurni, Torrente Ballester, Harvey, espacio público, anarquismo, imaginación geográfica, procesos sociales

ABSTRACT. This essay analyzes the conception of the Berenguela Tower as a counter-space, according to the definition of counterfactual given by Barbara Piatti and Lorenz Hurni, and as represented by Gonzalo Torrente Ballester in his work *Fragments de Apocalipsis*. With this goal, we will study how the construction of the Berengaria Tower represents the reconceptualization of a sacred place, which as a result of a process of secularization, becomes a public space; and we will explain the incorporation of the anarchist social movement in the spatial analysis, stemming from the creative use of the afore-mentioned tower in relation with the appraisal of the meaning of the spatial form and symbolic meaning of its real counterpart, following the concept of geographical imagination designed by David Harvey. Eventually, we will analyze the political function of the space in the wake of the conflict between the different meanings given by several social agents.

Keywords: counterfactual, Albrecht, Danneberg, Piatti, Hurni, Torrente Ballester, Harvey, public place, anarchism, geographical imagination, social processes

1. Introducción

A concepción da linguaxe como instrumento apropiado para a representación da realidade deriva do establecemento da historiografía como disciplina académica que leva a cabo Leopold von Rake a principios do século XIX. En contraste, a posmodernidade reverte este postulado ao defender que a linguaxe crea a realidade e non se limita só a reproducila. Esta premisa entronca coas teorías

centered around the assumption that the writing of history is not an objective process of reconstruction but a creative and imaginative act, set out to remodel concepts of reality, past and present, by stressing the impact of narrative discourse on its subjects. (Martin 2011: 170)

Na mesma liña, o filósofo americano Arthur Coleman Danto concluía xa na súa obra de 1965, *Analytical Philosophy of History*, que os libros narrativos e

os historiográficos se redactaban seguindo as mesmas pautas, xa que as frases narrativas eran fundamentais tamén na escritura histórica. As reflexións deste especialista cuestionaban o status da Historia como disciplina académica, pois possibilitaban a consideración dos feitos históricos como ficción –a partir da tese de Danto, este tipo de presupostos en Humanidades coñécense como o *linguistic turn*. Pero as súas observacións puxeron o foco de atención sobre os ensaios de pensamento contrafactual, como salienta Martin (2011: 170), posto que «Historical counterfactuals have the potential to build bridges between history and fiction. They may be used to interrogate and offer critical perspectives on history and social science or their intellectual foundations» (Lebow 2009: 69).

2. A Berenguela: espazo contrafactual

De acordo coa definición clásica de Albert Einstein e Leopold Infled, as imaxinacións contrafactuais constitúen «mental arrangements that [...] cannot be realized» (citado en Albrecht e Danneberg 2011: 13). Noutras palabras, os experimentos de pensamento son contrafactuais cando se fundamentan en premisas *a priori* irrealizables, é dicir, que non se poden satisfacer, como apuntan Albrecht e Danneberg (2011: 13).

Unha definición básica de imaxe contrafactual fundaméntase na relación do presuposto ou antecedente *a* coas implicacións do consecuente *b*, constituíndo ambos, antecedente e consecuente, expresións verbais máis ou menos elaboradas que responden á estrutura «se *a*, entón *b*». Ademais, no momento en que se formulan estas premisas cando menos unha debe ser obviamente falsa, tanto para o autor como para o destinatario, en relación con certo coñecemento. É dicir, as representacións contrafactuais constitúen unha disposición proposicional, xa que implican a asunción dunha premisa que se considera ou se sabe obviamente falsa e non presentan un status epistemolóxico incerto ou discutible, tal como anotan Albrecht e Danneberg (2011: 14).

Segundo estes estudosos, *a priori* todas as imaxinacións contrafactuais son triviais, non obstante, a súa concepción obedece á afirmación dunha premisa que, dentro do seu contexto concreto de aplicación, non se pode trivializar (Albrecht e Danneberg 2011: 14-15).

En xeral, trátase de experimentos de caso que consisten na alteración dun feito histórico, ben proponendo un desenlace diferente, ben trocando unha ou varias das situacións que deron lugar ao evento en cuestión. Porén, os sucesos históricos constitúen un requisito imprescindible para a produción de versións contrafactuais da realidade, segundo sinala Martin (2011: 171). Neste

senso, é a interactuación entre os acontecementos, a linguaxe e as estratexias narrativas a que permite determinar que unha variación da Historia é contrafactual debido á súa índole irreal. En relación con este particular, Terry Eagleton sinala que «facts must always include interpretations» (citado en Martin 2011: 171), é máis, «interpretation on which everyone is likely to agree is one way of defining a fact» (Eagleton 2008: 75). Esta definición pon de manifesto o carácter retórico dos feitos históricos sen discutir o seu status e con este razoamento poden definirse como contrafactuais as representacións da Historia que se separan da «version that is commonly known and accepted at least in one aspect of great significance» (Martin 2011: 171).

De feito, a diferenza entre os experimentos contrafactuais e outras propostas ficcionais da Historia reside en que o afastamento respecto aos feitos históricos debe ser deliberado, isto é, «this kind of desviation is immediately visible because of its dimensions [...] it is there to be recognized and that it is there for a reason» (Martin 2011: 171).

As historias alternativas xorden a raíz da seguinte cuestión: «What if the world were somehow different?» (Sokoloff 2006: 306). Neste senso, as novelas contrafactuais fundamentan os seus argumentos ficcionais na modificación do transcurso histórico, de modo que o relato se remonta a un pasado posible, isto é, exploran «what might have been (but never happened)» (Piatti e Hurni 2009: 339).

As novelas históricas contrafactuais non impugnan os acontecementos reais nin a súa cronoloxía –aínda que en ocasións simulen negalos–, pois esta é «an integral part of their overall aesthetic strategy» (Martin 2011: 188). Pola contra, a través de determinadas técnicas narrativas empregadas para crear feitos históricos alternativos, proporcionan novas conclusións. Noutras palabras, constitúen «one of their aesthetic means to project an image of history against another image that already exists, against an established background of facts» (Martin 2011: 188).

Este é o caso de *Fragments de Apocalipsis* (1977), de Torrente Ballesster, pois nesta novela, concibida coma o diario de composición dun libro, o protagonista escritor desenvolve os feitos a partir dunha localización espacial alternativa que constitúe unha representación de Santiago de Compostela, concibida a partir do trasunto literario da Torre Berenguela:

Esa bomba, y la torre... [...] El nombre de la torre me lleva a Villasanta de la Estrella, una de mis ciudades [...] ¿Estallará la bomba? Y, si estallara, ¿qué? No hay nada a su alrededor. Además, para que estalle, tengo que decirlo, y

para que destruya la torre Berengaria tengo antes que levantarla con palabras [...] la torre me es necesaria. Si asciendo hasta el campanario, puedo, desde sus cuatro ventanas, contemplar la ciudad hacia los cuatro puntos cardinales: la ciudad entera [...] He nombrado la torre, y ahí está. Ahora nombro la ciudad, ahí estará también. Entonces, digo: catedral, monasterios, iglesias, la universidad. (Torrente 1982: 14-16)

A torre Berengaria vai constituír o punto de partida da historia contrafactual (ucronía, alohistoria ou historia alternativa) que representa a narración, de acordo coa definición establecida por Piatti e Hurni, como «the description of a historical «what if»: a speculative historical exercise» (2009: 333), pois «alternate histories revolve around the basic premise that some event in the past did not occur as we know it did, and thus the present has changed» (Hellekson 2001: 2). Segundo indican Piatti e Hurni (2009: 333), o lapso no que a historia se transvasa a un mundo paralelo denomínase «nexus event», así, o escritor protagonista desta novela establece que

hay que ampliar un poco la ciudad [...] Partamos, por ejemplo, de ese sepulcro que se oculta. Dicen que hay huesos en una arqueta, y que son de un apóstol. ¡Bah! Prefiero que lo sean de Esclaramunda Bendaña, un nombre que acaba de ocurrírseme, así, de pronto, a causa de ciertas relaciones, y que me gusta. (Torrente 1982: 19)

A partir do cambio de concepción do sepulcro como espazo que garda os restos de Esclaramunda Bendaña en lugar das reliquias de Santiago de Zebedeo –coñecido na tradición cristiá como Santiago o Maior–, que segundo a lenda foran trasladadas nunha barca até Galicia polos seus discípulos, o escritor protagonista traslada a ficción a unha realidade contrafactual a partir da cal se constitúe Santiago de Compostela como Villasanta de la Estrella.

As narrativas contrafactuals representan actos de imaxinación que inclúen un salto cara a unha irrealidade ontolóxica e non se definiron como un pasado imaxinario de libre invención, posto que deben presentarse coma unha opción real no transcurso da historia para resultar aceptables. Neste senso, Max Webber recomendaba «to attempt only «minimal» or «plausible» rewrites of history, to pursue counterfactuals that were embedded in reality» (Herwig 2006: 324). Consciente da necesidade de cumprir con este requisito a prol da verosimilitude da constitución do espazo onde se han desenvolver os feitos narrados, o escritor protagonista procura fundamentar a proposta novelística contrafactual de *Fragmentos de Apocalipsis*:

Una vez inventado, habrá que justificar con una historia su situación de privilegio, porque no es lo corriente que los huesos de una muchacha que no fue santa reposen en un lugar tan distinguido. ¿Quién pudo ser la señorita Esclaramunda? Por su apellido, una de la casa de Bendaña, [...] El arzobispo se enamoró de ella [...] El mariscal lo sospechaba y escondía a la niña [...] un día las vigías de la costa anunciaron escuadra de vikingos, a cuyo rey, don Olaf, había también llegado la fama de Esclaramunda y la quería robar [...] entonces el arzobispo ordenó al mariscal que acudiese a la defensa con todos sus soldados [...] envió a la mesnada agentes que le comprasen los soldados de la guardia del mariscal y le robasen a la moza, aunque fuese dando muerte a su padre [...] Vino el encuentro con los vikingos [...] y el rey Olaf, de retirada, juró ante sus dioses que al cabo de mil años volvería a castigar Villasanta [...] los soldados del arzobispo [...] quisieron poner en práctica su trama, que era de matar a su jefe y de robarle a la hija; pero él se percató, y, antes de morir, apuñaló a Esclaramunda, de modo que fue su cuerpo ensangrentado lo que llevaron a don Sisnando, que [...] apercibió a los mejores artífices a que le labrasen un sepulcro [...] Para guardarlo, concibió la idea de un lugar inaccesible en cuyo centro se instalase el sarcófago; y, no contento, dispuso que encima se levantase la catedral que el pueblo reclamaba para gloria y memoria de su pontificado [...] Con todo lo cual ya tengo: una historia real que se opone a la oficial. (Torrente 1982: 18-22)

Como podemos comprobar, as historias contrafactuais responden ás características da ficción, pois a clave do xénero é a alteración da historia que se sitúa nunha corrente temporal alternativa, apoiada tamén por localizacións espaciais específicas, con novas fronteiras políticas, en espazos urbanos e rurais remodelados e reorganizados, como sinalan Piatti e Hurni (2009: 333).

No que se refire ao espazo, Staley sinala que «a counterfactual and a scenario, while not real, are nevertheless an adjunct to reality» (Staley 2007: 116), é dicir, a historia deste tipo de novelas desenvólvese en contextos espaciais recoñecibles, que foron remodelados e o argumento proporciona ao lector indicios sobre un pasado similar ao seu.

3. A Berengaria: espazo de emerxencia política

A partir desta concepción contrafactual do espazo é preciso estudar como a construción da Torre de Berengaria representa a reconceptualización dun lugar sagrado, resultado dun proceso de secularización, nun espazo público.

As achegas marxistas de Harvey recollidas na súa obra *Urbanismo y desigualdad social* (1977) propoñen recorrer á imaxinación para incorporar os

procesos sociais na análise xeográfica. Este especialista defende que «toda teoría general de la ciudad ha de relacionar, de algún modo, los procesos sociales en la ciudad con la forma espacial que la ciudad asume» (Harvey 1977: 16) e propón unha concepción de imaxinación espacial ou conciencia xeográfica que

permite al individuo comprender el papel que tienen el espacio y el lugar en su propia biografía, relacionarse con los espacios que ve a su alrededor y darse cuenta de la medida en que las transacciones entre individuos y organizaciones son afectadas por el espacio. (Harvey 1977: 17)

de xeito que pode

conocer la relación que existe entre él y su vecindad, [...] juzgar sobre la importancia de acontecimientos que suceden en otros lugares (en el «territorio» de otros pueblos), juzgar si son importantes o no para él, dondequiera que se encuentre. (Harvey 1977: 17)

así como «idear y utilizar el espacio creativamente y apreciar el significado de las formas espaciales creadas por otros» (Harvey 1977: 17).

A partir das premisas de Harvey podemos vincular o proceso social que constitúe o movemento anarquista coa forma espacial que constitúe a torre da catedral de Villasanta. Así o deixa patente o autor de *Fragmentos de Apocalipsis* no inicio da obra ao falar dun «grupo de anarquistas que se reunía en casa de Ramiro, el sastre de la torre Berengaria», que é membro integrante xunto con «Pablo Bernárdez, de quien sus correigionarios sólo saben que lleva años calculando la cantidad de dinamita necesaria para volar la catedral de una sola vez y sin que quede una piedra en su sitio» (Torrente 1982: 223). «El encuadernador», que ten como preocupación principal a moral, xa que «Le trae a mal traer el número de muchachas solteras que quedan embarazadas y la escandalosa intervención del clero en la propagación ilegal de la especie. Sostiene que son los tiempos, y que tiene que llover azufre como castigo» (Torrente 1982: 223). Tamén «el *Dinamita*, un oficial barbero todavía joven, y el que mejor juega al mus de todos, y que debe su apodo a la insistencia con que asegura, ante cualquier dificultad, desaguizado o error, que «Esto se arregla con dinamita», aunque jamás haya tenido en sus manos un petardo» (Torrente 1982: 224). Ademais, este grupo de militantes políticos adoita reunirse co arcebispo da catedral villasantina para xogar ao mus, pero sorprendentemente cando o eclesiástico escoita os seus razoamentos «en vez de incomodarse, se ríe» (Torrente 1982: 224), razón pola cal, o autor protagonista non pode por

menos de manifestar «¡Pues buen arzobispo me he inventado y buenos anarquistas!» (Torrente 1982: 56).

De feito, se temos en conta o concepto de imaxinación xeográfica elaborado por Harvey, podemos constatar que os anarquistas son plenamente conscientes do papel que representa o espazo da torre Berengaria como símbolo do poder relixioso na cidade de Villasanta ao lado do cal non teñen validez as súas premisas ideolóxicas, baseadas na simplificación da filosofía política e social que chama á oposición e á abolición do Estado como goberno e, por extensión, de toda autoridade, xerarquía ou control social que se impoña ao individuo por as considerar indesexables, innecesarias e nocivas. Esta situación ponse de manifesto cando reciben a visita dun compañeiro anarquista procedente de Barcelona, que ao atoparse na casa do xastre non dubida en declarar:

En el comité central sospechan que sois unos mamalones, pero, después de haberos visto, me parece una opinión favorable. ¿Qué clase de anarquistas sois vosotros, que entráis en una catedral como Perico por su casa y todavía no la habéis volado? El comité central os acusa de no haber llevado a cabo atentado alguno contra estos símbolos de la opresión, pero lo que ahora contemplo es que, so sólo los mantenéis intactos, sino que os aprovecháis de ellos. (Torrente 1982: 227)

Pero fronte a estas acusacións será Pablo quen responda:

El comité central [...] es posible que sostenga puntos de vista especiales acerca del domicilio de los afiliados, pero no tiene la menor idea de cómo puede volarse esta catedral, o mejor dicho, de cómo no puede volarse. Los compañeros saben que tengo hechos estudios muy minuciosos al respecto, y puedo decirte, camarada, que si colocamos una tonelada de trinitrotolueno a veinte metros por debajo en un lugar determinado, que he calculado con toda precisión, no conseguiríamos más que volar el presbiterio y las capillas radiales. Ahora bien, la colocación de esa carga, para que sea eficaz, requiere ciertas excavaciones en roca viva, trabajo que llevaría bastante tiempo y que habría de realizarse a la luz pública, pues de hacerlo de noche el tableteo de las perforadoras retumbaría de tal manera que podría escucharse en toda la ciudad. En cuanto a la tonelada del explosivo, su adquisición, traslado y uso requerirían de trámites y desembolsos absolutamente impensables en el mundo en que vivimos. Pero esto no es todo. El compañero representante del comité central se ha referido a no sé qué símbolos de la opresión. La catedral no lo es, sino de la libertad. La edificaron trabajadores libres que dejaron escritas en estas piedras su protesta. Confieso que en algún tiempo pensé en la justicia de volarla; hoy me he convencido de la justicia de conservarla, y así

quero que se lo comuniquen al comité central. Por lo demás, mis compañeros y yo estamos dispuestos a todo para evitar que se le haga el menor daño. (Torrente 1982: 227-228).

Deste xeito, tanto as relacións asimétricas de poder entre os anarquistas e a Igrexa como a súa pacífica coexistencia, revélanos a través da magnificencia do espazo no que se sitúan, a torre Berengaria, dentro da catedral de Villasanta de la Estrella. Esta localización permítelles decatarse da transcendencia e das diverxencias do mesmo movemento social noutros lugares, xulgando nula a importancia que teñen para eles, dada a súa prosaica concepción del, independentemente da súa situación xeográfica, como revelan as verbas do anarquista Pedro Lanás fronte ás esixencias do representante barcelonés respecto á posibilidade de dinamitar a catedral, «¿Incluso si el comité central lo ordena?» ás que o villasantino responde: «¿Ordena? ¿Es que el comité central da órdenes? [...] Yo soy un anarquista, y no reconozco a nadie que pueda ordenarme. Díselo así al comité central». De feito, na mesma liña protesta Ramiro «¿Obedecer yo? ¡Si ni siquiera mi mujer es capaz de mandarme!» (Torrente 1982: 228) e tamén o Dinamita:

El grupo libertario de Villasanta de la Estrella, aquí reunido, es mayorcito de edad y capaz de tomar decisiones por su cuenta, sin que nadie de fuera venga a imponérselas. Y quiero hacer constar, además, que nuestro conocimiento de la doctrina anarquista es perfecto y que encuentro imposible que nadie nos convenza con razones, menos aún con órdenes. (Torrente 1982: 228)

sen ter en conta as acusacións do militante catalán:

Lo que vosotros sois es una pandilla de indisciplinados, unos anarquistas de los de antes. Pero las cosas han cambiado mucho, y la situación actual exige autoridad [...] Será difícil, sin embargo, que podáis impedir la decisión del comité central de romper con vosotros toda relación de partido y declararos al margen de la federación. (Torrente 1982: 228)

ás que o encadernador pon remate coas súas declaracións:

¡Ah, muy bien! El comité central es muy dueño de hacer lo que le dé la gana, y nosotros de no darnos por enterados. Pero como de nuestra condición de anarquistas verdaderos y no contaminados no se nos puede desposeer, porque nadie nos la ha dado, no influirá para nada en nuestra situación de grupo local autónomo. Creo, además, conveniente recordar [...] que ya antes de la guerra,

el comité central, o como se llamase entonces, intentó en vano reducirnos a la obediencia, y la respuesta fue más o menos la misma que ahora: el primer mandamiento del verdadero anarquista es no obedecer más que a sí mismo y aun esto sólo en el caso de hallarse convencido de que su mente ha alcanzado el uso libre de la razón. (Torrente 1982: 228-229)

É máis, cando son interrompidos pola visita do arcebispo que acode para xogar ao mus, ao decatarse do que acontece, o eclesiástico sinala «si para congregaros con los de Barcelona, os decidís a volar la catedral, no está bien que yo lo sepa» (Torrente 1982: 230), ante o cal Pedro Lanas afirma con rotundidade «No pase miedo, que no somos tan imbéciles» (Torrente 1982: 230). Deste xeito, os anarquistas demostran apreciar o senso desta construción espacial elaborada a conta do poder eclesiástico por outros individuos, a cal eles empregan de forma creativa para os seus propios propósitos políticos.

Coa incorporación do concepto de imaxinación xeográfica das análises de Harvey podemos establecer as relacións entre a forma espacial da Torre da Berengaria e mesmo da catedral, o seu significado simbólico como continxente do poder eclesiástico que goberna Villasanta e o comportamento respecto ao espazo que se manifesta nelas, pois sobre o vínculo entre espazo e simbolismo este especialista defende que

hemos de relacionar las conductas sociales con la manera en que la ciudad asume cierta geografía, cierta forma espacial. Hemos de darnos cuenta de que, una vez que ha sido creada una forma espacial determinada, tiende a institucionalizarse y, en ciertos aspectos, a determinar el futuro desarrollo de los procesos sociales. (Harvey 1977: 20).

Nesta liña, a concepción da torre Berengaria amosa como o trasunto desta forma espacial é manipulado polo autor para producir un novo significado simbólico. Con respecto á natureza da orde social, de corte eclesiástica, o proceso político que se desenvolve no seu interior descobre a xerarquía social a partir das relacións espaciais existentes entre a torre e o resto da cidade, como punto central da súa concepción que predomina sobre os demais e que condiciona a ideoloxía anarquista e as actuacións políticas neste eido.

Segundo reconece Harvey, «el modo en que está modelado el espacio puede tener profundos efectos sobre los procesos sociales» (Harvey 1977: 17), é máis, «cada forma de actividad social define su propio espacio», así, «sólo podemos comprender el espacio social relacionándolo con ciertas actividades sociales» (Harvey 1977: 23-24). Neste senso, cómpre ter en conta, de acordo con este especialista, que cada persoa «vive en su propia red de relaciones

espaciales personalmente construídas» e algúns grupos de individuos «parecen tener sustancialmente las mismas imáxenes con respecto al espacio que les rodea y desenvolver parecidas maneras de juzgar su significado y de comportarse dentro del espacio», é dicir, posúen unha «imagen común proveniente de algunhas normas de grupo (y, probablemente, de certas normas para actuar con respecto a dicha imagen)» ademais dunha «imagen única, «altamente idiosincrática e impredecible» (Harvey 1977: 28).

De acordo con Harvey (1977: 30), é a imaxe común presente dentro dun grupo de individuos a que precisa ser incorporada no estudo da relación entre formas espaciais e procesos sociais, xa que existen diversas actuacións colectivas que se poden explicar en función das características sociolóxicas do grupo.

En *Fragments de Apocalipsis* a ideoloxía anarquista e as actividades que son e van ser levadas a cabo desde a torre Berengaria amosan a súa preponderancia sobre os demais lugares da cidade, pois este espazo social non só varía dun individuo a outro ou dun grupo a outro –como espazo político para os anarquistas e relixioso para os membros da curia– senón tamén co transcorrer do tempo.

O anarquismo desenvolvido na torre Berengaria vaise converter no movemento terrorista de oposición á invasión colonialista vikinga, unha vez imposta a tiranía do goberno do rei Olaf sobre a cidade de Villasanta:

el primer acto terrorista: una bomba de procedencia ignorada que estalla en medio de una patrulla y tumba a media docena de soldados [...] En la catedral habrá un salir y entrar de gente nada habitual, y en casa de Ramiro, todo será ajeteo: órdenes y consignas, fabricación de artefactos. Todo lo cual pasará inadvertido hasta que un sujeto cogido con las manos en la masa, y sometido al tercer grado, declarará que la bomba que no llegó a poner se la había entregado Ramiro, el sastre, y que según tenía entendido, era en la torre donde las fabricaban. El responsable del orden público meditará largamente [...] pues sin duda ha topado con la Iglesia [...] preguntará al cura si puede meter los soldados en la iglesia, y apoderarse del comité anarquista. El cura le responderá que no, salvo si el arzobispo le autoriza. [...] Éste responderá que no, que no hay tu tía, y que si los soldados violan el recinto sagrado, saldrá a la puerta de la catedral con todos los canónigos de su iglesia y lanzará el anatema. (Torrente 1982: 318-19).

No seu proxecto de xeografía histórica do espazo e do tempo Harvey (1990: 418) concede tamén relevancia á imaxinación xeográfica porque considera que as ideas de espazo e tempo non se poden desvincular do modo de produción e das súas relacións sociais.

No caso da obra estudada, analizadas desde a comprensión espazo-temporal, as diferentes significacións outorgadas ao espazo da torre Berengaria polos distintos actores sociais que constitúen anarquistas e curia entran en conflito coa ideoloxía colonizadora dos vikingos e este exprésase mediante a loita pola apropiación e dominación deste espazo no momento álxido de goberno dos colonizadores.

4. Conclusións

As historias alternativas, cos seus respectivos espazos, son posibles a partir do seu status intermedio, é dicir, porque non constitúen mundos totalmente imaxinarios, senón alterados e próximos á realidade. Deste xeito constitúense como espazos permeables entre esta última e un mundo lixeiramente alleo, onde os lugares son en certa medida recoñecibles.

Mentres que na novela histórica a acción adoita estar situada en relación cun contexto histórico máis amplo, nas novelas contrafactuais, cheas de alusións a personaxes históricos, topónimos e situacións sociais ou políticas, a acción altera algún elemento da Historia. Estas obras implican a incorporación no texto de representacións contrafactuais relacionadas cos sucesos coñecidos polos lectores, mais en ningún caso se trata de falsear os feitos de maneira que a súa versión contrafactual non sexa recoñecida. Neste senso, a produción da representación contrafactual, a través da cal o autor se aproxima ás relacións entre os acontecementos históricos ou aos sucesos mesmos, pódese levar a cabo a partir de diferentes técnicas que, en última instancia serven ao propósito de cuestionar interpretacións de feitos históricos asentadas na sociedade moderna. As representacións contrafactuais poñen de manifesto a eventualidade, fronte ás representacións oficiais da historia, que contribúen a xerar a perspectiva dun desenvolvemento dos feitos nun marco de predestinación no que se procura que teñan sentido, tal como sinala Martin (2011: 189).

Como podemos comprobar, nos seus estudos Harvey concede unha función política relevante á imaxinación xeográfica á hora de reflexionar sobre o papel das ideas do espazo e do tempo no pasado, así como sobre o futuro das mesmas nocións. Deste xeito, as teorías de Harvey permiten, en última instancia, analizar a función política do espazo da Torre Berengaria a raíz do conflito entre as diferentes significacións outorgadas por distintos actores sociais que redundan na loita pola súa apropiación e dominación. En definitiva, desde o enfoque de Harvey, a imaxinación xeográfica, como concepto que posibilita a comprensión espacial vital, pode permitir a reflexión sobre os conceptos

de espazo e tempo que se desexan establecer na sociedade creada polo autor, constatando a relevancia da concepción de imaxinación xeográfica na elaboración dun proxecto político.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBREHCT, A.; DANNENBERG, L. (2011). «First Steps Toward an Explication of Counterfactual Imagination». En BIRKE, D.; BUTTER, M.; KÖPPE, T. (eds.), *Counterfactual Thinking – Counterfactual Writing*. Berlin/Boston, Walter de Gruyter, pp. 12-29.
- EAGLETON, T. (2008). *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis, Enterprise.
- HARVEY, D. (1977). *Urbanismo y desigualdad social*. Madrid, Siglo XXI de España Editores S. A.
- HELLEKSON, K. (2001). *The Alternate History: Refiguring Historical Time*. Ohio, Kent, State University Press.
- HERWIG, H. H. (2006). «Hitler wins in the East but Germany still loses World War II». En TETLOCK, P. E.; LEBOW, R. N.; PARKER, N. G. (eds.), *Unmaking the West: 'What-if' Scenarios That Rewrite World History*. Michigan, University of Michigan Press, pp. 323–360.
- LEBOW, R. N. (2011), «Counterfactuals, Cotingency, and Causation». En BIRKE, D.; BUTTER, M.; KÖPPE, T. (eds.), *Counterfactual Thinking – Counterfactual Writing*. Berlin/Boston, Walter de Gruyter, pp.150-169.
- MARTIN WINDMANN, A. (2011). «Plot vs.Story: Towards a Typology of Counterfactual Historical Novels». En BIRKE, D.; BUTTER, M.; KÖPPE, T. (eds.), *Counterfactual Thinking – Counterfactual Writing*. Berlin/Boston, Walter de Gruyter, pp. 170-189.
- PIATTI, B.; HURNI, L. (2009). «Mapping the Ontologically Unreal – Counterfactual Spaces in Literature and Cartography», *The Cartographic Journal*, 46.4, pp. 333-342.
- SOKOLOFF, N. (2006). «Reading for the plot? Philip Roth's The Plot Against America», *AJS Review*, 30, pp. 305–312.
- STALEY, D. J. (2007). *History and Future: Using Historical Thinking to Imagine the Future*. Lexington Books, Landham, MD.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1982). *Fragmentos de Apocalipsis*. Barcelona, Destino.

Resistencia ao cuestionamento do pacto social de xénero no ámbito universitario

Resistencia al cuestionamiento del pacto social de género en el ámbito universitario

Resistances to the issue of a social agreement on gender at university

MARÍA XOSÉ RODRÍGUEZ GALDO <maria.rodriguez.galdo@usc.es>

MARÍA PILAR FREIRE ESPARÍS <mdelpilar.freire@usc.es>

ELISA JATO SELJAS <elisa.jato@usc.es>

JOSÉ CORDERO TORRÓN <jose.cordero@usc.es>

FAUSTO DOPICO GUTIÉRREZ DEL ARROYO <fausto.dopico@usc.es>

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO. O grupo de investigación RIDHEM (Rede de Investigadores en Demografía, Historia Económica e Migracións) estudou no ámbito da Universidade de Santiago de Compostela (USC) como a división entre tempos-espazos (profesional, familiar e persoal) non é real nas prácticas cotiás dunha gran maioría das mulleres do Persoal Docente e Investigador (PDI). Unha contradición que se está a resolver non tanto por efectivas políticas públicas –que impliquen tamén a asunción dunha nova cultura organizativa que asente a igualdade real entre mulleres e homes–, senón co recurso ás «axudas familiares» (nas que rexen principios culturais de «obrigatoriedade») e co recurso a outras extrafamiliares. Cabería pensar que o PDI fose máis sensible á adopción e asunción real de medidas derivadas de políticas de igualdade de amplo respaldo legal, moitas delas incluso pensadas e reivindicadas desde a propia institución universitaria. Pero os usos do tempo no PDI revelan que, malia semellar máis proclive que outros a que as tarefas domésticas se compartan, na realidade hai notables diferenzas de xénero na súa asunción e realización.

Palabras-chave: pacto social de xénero, políticas de igualdade, corresponsabilidade familiar, profesorado universitario, Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN . El grupo de investigación RIDHEM (Red de Investigadores en Demografía, Historia Económica y Migraciones) ha estudiado en el ámbito de la Universidad de Santiago de Compostela (USC) como la división entre tiempos-espacios (profesional, familiar y personal) no es real en las prácticas cotidianas de una gran mayoría de las mujeres del Personal Docente e Investigador (PDI). Una contradicción que se está solventando no tanto por efectivas políticas públicas –que impliquen también la asunción de una nueva cultura organizativa que asiente la igualdad real entre mujeres y hombres–, sino más bien con el recurso a «ayudas familiares» (en las que rigen principios culturales de «obligatoriedad») y con el recurso a otras extrafamiliares. Cabría pensar que el PDI fuese más sensible a la adopción y asunción real de medidas derivadas de políticas de igualdad de amplio respaldo legal, muchas de ellas incluso pensadas y reivindicadas desde la propia institución universitaria. Pero los usos del tiempo en el PDI revelan que, a pesar de parecer más proclive que otros a que las tareas domésticas se compartan, en la realidad hay notables diferencias de género en su asunción y realización.

Palabras clave: pacto social de género, políticas de igualdad, corresponsabilidad familiar, profesorado universitario, Universidad de Santiago de Compostela

ABSTRACT. The RIDHEM (Research Network on Demography, Economic History and Migrations) research group has studied how, in the University of Santiago de Compostela (USC), the division between times-spaces (professional, family and personal) is still not real in daily tasks for the big majority of Teaching and Research Staff (TRS) women. The given contradictions are being resolved not so much by means of effective public policies –which should imply the acceptance of a new organizational culture that settles real equality between men and women–, but rather by turning to «family support» (in which the cultural principles of «obligatoriness» still rules) or even «extrafamilial» support if needed. One might think that the Teaching and Research Staff could be more sensitive to the adoption and real acceptance of measures derived from equality policies, which nowadays count with a broad legal support and many of them were even developed and defended by the university institution itself. However, a study on how TRS use their time shows that, even if they are a group more inclined to share domestic duties than others, remarkable gender differences in their acceptance and execution still exist.

Keywords: social agreement on gender, equality policies, familial co-responsibility, university teaching staff, University of Santiago de Compostela

1. Introducción

No outro texto presentado a discusión neste Simposio verase en que medida as españolas tiñan asumido a responsabilidade do coidado e da reprodución social. O peso que porfiadamente conservan estereotipos femininos que desafían novos procesos emerxentes explica a súa segregación no acceso

laboral, na distribución dos tempos e nas condicións de traballo. Estes estereotipos estarían a afectar nunha medida similar a carreira dun colectivo ben definido como o das «académicas» compostelás? Velaí o obxectivo central que nos propomos desenvolver: analizar en que medida os usos do tempo do persoal docente e investigador (PDI) da Universidade de Santiago de Compostela (USC) responden a modelos xerais ou apuntan rupturas en comportamentos con forte nesgo de xénero.

Cabería pensar que o PDI da USC fose máis sensible á asunción real de medidas derivadas de políticas de igualdade, pero o acaído estudo dos seus usos do tempo revela que, malia semellar ser máis proclive a que as tarefas domésticas se compartan, na realidade hai notables diferenzas de xénero na súa asunción e realización.

2. Feminización da Universidade, carreira docente e empregos do tempo

No curso académico 2011-2012 realizamos unha ampla enquisa ao PDI que traballaba a tempo completo na USC co propósito de determinar o seu nivel de corresponsabilidade familiar. Buscábamos coñecer o grao de debilidadade, ou de pervivencia –nun ámbito que se pensaba *feminizado*–, do vello pacto social de xénero baseado en concepcións que contemplan o *fogar* –e as tarefas do coidado e da reprodución da vida– como un *espazo das mulleres*, aínda que ao tempo se acredite que o espazo privado non mantén a vella centralidade na conformación da *identidade da muller*, coas implicacións de toda orde que isto comporta, entendidas tanto desde o punto de vista público como privado.

A metodoloxía seguida reproduce a utilizada nos estudos dos empregos do tempo que expoñemos noutro texto deste volume. A madurez destes estudos baseados en enquisas harmonizadas está nos alicerces da investigación vertebrada desta vez acerca da *Enquisa* dirixida ao PDI compostelán. A constatación da versatilidade das enquisas de emprego do tempo levounos a pensar nesta ferramenta de análise para acometer o estudo. Facíase preciso deseñar primeiro unha enquisa propia, adaptada ás particularidades do modelo de referencia, que permitira aplicar os avances conceptuais e metodolóxicos que presidiran a evolución deste campo de coñecemento.

Partiamos do suposto de que as diferenzas nos empregos do tempo entre mulleres e homes constitúe un indicador bastante preciso do desigual reparto de tarefas en razón do sexo e, de maneira especial, nas actividades

reprodutivas. Rexerían pautas distintas de empregos do tempo entre o PDI? Ao primeiro cabería pensar que si, tratándose dun colectivo profesional sensibilizado coas políticas de igualdade, aínda sendo conscientes dos atrancos que se erguen para o seu avance.

No momento de realizárense as entrevistas, partiamos dos datos do PDI con contrato a tempo completo, que sumaban un total de 1791; destes, 1038 eran homes e 753 mulleres. Por campus, 1405 (823 homes e 582 mulleres) pertencentes ao de Santiago e 386 (215 homes e 171 mulleres) ao de Lugo. Estableceuse unha mostra estratificada segundo campus, grupo de idade, sexo e por pertenza a unha das cinco grandes áreas de coñecemento. O tamaño mostral fixouse en 649 unidades. Obtivéronse un total de 673 respostas, superando as expectativas estimadas inicialmente.

Dispor desta documentación de excepcional importancia permite establecer, sobre unha base máis sólida, unha análise do grao en que as mulleres do PDI se poidan ver afectadas, de ser o caso, pola carga da chamada «dobre presenza» no desenvolvemento da súa carreira profesional e no acceso a postos de liderado. Se ben, engadimos, poñer o acento na interpretación da posición que ocupan as mulleres do PDI non significa que abordemos unha *cuestión feminina*. Interesa ante todo ver que ideas e realidades subxacentes están a sustentar, previsiblemente, unha división de tempos-espazos (profesionais, familiares e persoais) que asignan a mulleres e homes representacións diferenciadas.

Verbo da *feminización* da USC cómpre salientar que se trata dun termo controvertido e que precisa de varias matizacións. É ben coñecido que o Sistema Universitario Galego (SUG), no que se integran as tres universidades públicas, mostra un grao de *feminización* notable, só se atendemos ao destacado peso numérico das mulleres entre o seu estudantado e a súa representación crecente noutros estamentos. Dentro do SUG, no conxunto das matrículas de primeiro ingreso na carreira, ás mulleres asignáselles unha representación do 59,64% fronte a un 40,36% de homes¹, unha situación que se repite no alumnado matriculado en primeiro e segundo ciclo. A situación reflicte unha clara inversión, común ao conxunto das universidades españolas, no caso do PDI², cunhas porcentaxes de representación masculina dun 56,06% en Galicia e dun 58,70% de media no conxunto español.

¹ Segundo os datos achegados pola Conferencia de Reitores das Universidades españolas (CRUE 2010: 97, vol. 1).

² CRUE (2010: 307, vol. 2).

A análise do PDI na USC revela que, se ben está a medrar a representación das mulleres, non por iso o termo *feminización*, que ten a súa orixe no incremento do número de mulleres en todos os estamentos da vida universitaria, resulta o máis apropiado para definir unha situación na que as *catedráticas* están moi lonxe de achegarse en número aos catedráticos, aínda que no caso da categoría *titular de Universidade* as diferenzas non sexan tan marcadas e se debuxe un lento proceso de «converxencia». Tan só no profesorado non numerario hai máis mulleres que homes. A segregación vertical actúa ao tempo que se mantén con forza outra segregación horizontal de matices múltiples.

Malia os interrogantes que suscita ese denominado proceso de *feminización da universidade*, non deixa por iso de constituír unha invitación a interpretarmos a entidade dos cambios que se derivan da máis intensa presenza das mulleres neste preciso mundo laboral.

3. Barreiras ao desenvolvemento da carreira das mulleres no marco das organizacións laborais. Notas de análise

Para enmarcar o momento no que se encontran actualmente as mulleres no mercado laboral –coa mira posta na análise de caso do PDI compostelán– é necesario analizarmos algúns trazos básicos que permitan unha mellor comprensión dalgunhas prácticas do espazo laboral. Os elementos conceptuais que proporcionan un soporte explicativo ao proceso de desenvolvemento da carreira atenden a dous elementos de análise: á posición socio-laboral das mulleres no mercado de traballo e ás barreiras que dificultan o seu desenvolvemento. A visión que intentamos dar aquí é a dun marco xeral de información que achegue liñas sobre os procesos e tendencias que se producen nos principais ámbitos de referencia para o estudo da carreira profesional das mulleres:

- A progresiva «feminización da poboación activa» debida, en gran parte, ás transformacións da actividade das mulleres de mediana idade que contiñan sendo activas, teñan fillos ou non, o que lles permite ter traxectorias profesionais máis continuadas (Meda 2002).
- O importante cambio derivado do número de mulleres que accede aos estudos superiores. O *stock* de capital humano das mulleres, e por conseguinte de coñecementos e competencias, comeza a ser superior ao dos homes.
- A permanencia da segregación horizontal na estrutura ocupacional feminina. Trátase de empregos onde os mecanismos de división do traballo entre os sexos designan os contornos do emprego feminino como unha

prolongación dos roles domésticos, recordando intensamente aspectos e tarefas deste ámbito (da educación dos fillos ás profesións da ensinanza, do coidado dos ascendentes ás profesións da saúde, das tarefas de ama de casa á limpeza industrial etc.). Esta dimensión específica do traballo feminino non só se encontra nos sectores feminizados, como no de servizos, senón tamén no traballo industrial no tocante ás tarefas específicas que as empresas confían ás mulleres ou cando se recorre ás cualificacións frecuentemente consideradas como calidades «innatas» femininas, adquiridas no traballo reprodutivo, como a minuciosidade, destreza, capacidade de facer varias cousas á vez, constancia etc. (Fortino 2002).

- A discriminación no emprego exteriorizada, xunto coa segregación horizontal, a través da segregación vertical, referida ao menor número de mulleres en postos de responsabilidade e de toma de decisións. Ambas segregacións aseguran a diferenza salarial e as disimetrías na distribución das posicións dos sexos no emprego. A segregación vertical dos empregos femininos non se limita aos postos de dirección ou ás funcións de poder, senón que se encontra igualmente no ámbito da estruturación interna de cada categoría profesional, tanto nas escalas superiores da pirámide socio-laboral, como nos chanzos máis modestos. As segregacións nos empregos por sexo son consecuentemente fonte de desigualdade no mercado laboral, xa que o valor asociado aos postos de traballo e o seu nivel de remuneración, así como a consideración social varían segundo se trate de actividades masculinas ou femininas.

Neste contexto de comprensión ampla da carreira profesional, sitúase a noción de barreiras como o conxunto de eventos ou condicións, xa sexan da persoa ou do seu ambiente, que dificultan o proceso de desenvolvemento profesional (Swanson e Woitke 1997). Estas barreiras poden ser tanto externas (prexuízos de xénero, estruturas organizativa laborais etc.), como internas (expectativas de éxito, autoconceito, valores, necesidades psicolóxicas etc.), producíndose unha continua interacción entre elas.

O estudo das barreiras internas céntrase na influencia da socialización para explicar o desenvolvemento de características diferenciais entre mulleres e homes na carreira. Analízanse a construción da subxectividade e a identidade de xénero feminina provoca procesos que actúan en detrimento da carreira profesional. Outra situación representativa das interaccións entre as barreiras externas e internas é a conciliación da vida e a carreira.

O diálogo entre familia e traballo reafirma unha cuestión básica: non é posible a análise da situación laboral de mulleres e homes sen ter en conta o

traballo reprodutivo e a transversalidade das relacións sociais dos sexos na esfera familiar e profesional. A conciliación familia-carreira máis que unha fórmula convértese nun indicador social que sinala (Méda 2002), por unha parte, que a sociedade toma nota do traballo asalariado das mulleres como un dato co que hai que contar e, por outra, que as responsabilidades familiares lles pertencen exclusiva ou maioritariamente, o que supón entender, máis aló do discurso público, que o termo conciliación se asigna con maior preferencia ás mulleres. A relación entre familia e carreira sitúase, en principio, non en termos de conciliación, senón en termos de contradición, nunha relación dialéctica na que se enfrontan diferentes esferas de valor e de intereses, diferentes prácticas e formas de dotar de sentido a existencia (Instituto de la Mujer 2005).

Non sorprende a teor do anterior que o conxunto de datos que ofrecemos revelen que o tempo de atención ás tarefas domésticas e parentais é diferente en mulleres e homes. Detrás da aparente simplicidade que nos ofrecen os datos, é importante comprender que ao lado das desigualdades profesionais, e en gran medida explicándoas, desenvólvense asimetrías de xénero que teñen a súa orixe esencial no carácter pretendidamente natural da asignación de roles. Así, a función de «coidar», ser responsable dos coidados e do benestar do ámbito familiar, aparece moi demandada externamente e interiorizada polas mulleres no que se ten denominado como «altruísmo imposto» (Domínguez 2001). Compréndese que o sistema aínda actual de relacións sociais de xénero supón tamén unha desigualdade entre os sexos no uso do tempo. Como se comproba no caso do PDI, a diferenza dos modelos masculinos nos que o tempo aparece como unha concepción autónoma, intercambiable e descontinua, os tempos das mulleres –profesional, familiar e persoal– estarán estreitamente conectados e imbricados ao tratarse de tempos suxeitos á «dobre presenza», á dobre carga e intensidade de traballo vivida sincronicamente nun tempo e nun espazo.

As asimetrías de xénero teñen tamén un intenso reflexo nos trazos que debuxan os perfís biográficos das carreiras das mulleres: menor dispoñibilidade de tempo, interrupcións laborais, perda de antigüidade, depreciación das cualificacións, menor acceso á formación, imaxe de non dispoñibilidade absoluta, distanciamento dos círculos de promoción, elección de ramas profesionais ou de postos de traballo que permitan facer máis compatible a vida profesional e familiar etc. Características que en conxunto revelan unha restrición na inversión profesional e que marcan o modo de afrontar os aspectos competitivos da carreira e a natureza dos seus proxectos.

Pódese concluír este apartado dicindo que as traxectorias femininas tenden a presentarse como repletas de encrucilladas entre dúas esferas (a profesional e a familiar) e entre dous polos (a complementariedade ou a integración). A complementariedade fai referencia a un xogo de dobres identidades: un rol feminino despregado no fogar e un rol laboral estendido e exercido nun modelo laboral masculino. No caso da integración asúmese a existencia dun conflito e dunha negociación de roles coa finalidade de unir dous mundos nun só, estable e homoxéneo (Instituto de la Mujer 2000). Non obstante, practicamente a única vía ofertada ás mulleres no mundo laboral é a dun modelo de realización masculino que as forza a rexeitar unha parte delas mesmas. Isto vai ter unha relevancia destacable para a intervención no sentido de incluír a perspectiva global e de interconexión entre a vida profesional e a vida relacional, xa que o desenvolvemento da súa carreira non está concentrado nun único obxectivo, como en certa medida se atribúe aos modelos masculinos con relación ao logro profesional. Subsisten barreiras estruturais visibles xunto a outras invisibles –esencialmente recollidas baixo a expresión de «teito de cristal» que impiden alcanzar determinadas cotas de responsabilidade e de poder– e barreiras inconscientes, o que é dicir barreiras internas ás propias persoas, que evidencian a forza do sistema de crenzas de xénero e o impacto inconsciente que as organizacións patriarcais exercen sobre os aspectos psicolóxicos e emocionais, tales como a autoestima, a motivación para o logro, a autoeficacia percibida etc.

4. Principais resultados da Enquisa sobre corresponsabilidade familiar

Na maioría do PDI enquisado a organización do seu tempo depende (87,9% dos homes e 90,8% das mulleres) dos horarios laborais: un dato que cabía esperar dada a coñecida «xerarquía de tempos» e a atribución so-branceira concedida ao traballo profesional. É o tempo do traballo profesional o que «ordena» a organización dos tempos sociais. As mulleres manifestan en maior medida, pero nunha porcentaxe non moi superior á dos homes (62,9% fronte a 58,5%), a necesidade de planificar os seus tempos. As diferenzas entre homes e mulleres verbo do tempo ocupado no «centro de traballo» (que non comprende todo o conxunto do «traballo profesional», pois unha parte realízase no fogar e en especial na fin de semana) son reducidas (18 minutos máis os homes). Avanzamos xa que o reverso desa situación se corresponde co maior tempo dedicado á casa polas mulleres, que obedece á súa implicación,

moi superior á dos homes, no traballo doméstico non remunerado. Sinalemos tamén que se atendemos aos catro tipos de fogar analizados, en tres destes a duración media do traballo remunerado é inferior nas mulleres dentro dos parámetros apuntados.³

Non resulta doado diferenciar o tempo de estudo do tempo de traballo, e mesmo poderíamos engadir do tempo de lecer, pois o tempo de lectura pode ter en moitos casos un deslinde pouco preciso do tempo de estudo. Como actividade, esta última, vinculada ao traballo profesional, realízana a xeneralidade do PDI cunha frecuencia de varias veces á semana (o 69,1% dos homes e o 73% das mulleres).

Hai unha diferenza de preto dunha hora no tempo investido polas mulleres con respecto aos homes no traballo doméstico non remunerado no último día laborable. As respostas á pregunta sobre quen era o encargado ou a encargada principal no fogar das tarefas domésticas son ben expresivas en relación ao seu desigual reparto: o 60,4% das enquisadas respondeu afirmativamente e o 73,8% dos enquisados, negativamente. As mulleres detraen este tempo «doméstico» do que empregan no traballo remunerado, no estudo e no ocio, que nos tres casos ten unha menor duración que o dos homes.

Apréciase con máis claridade a desigualdade verbo do traballo doméstico nas actividades de «limpeza e alimentación» e nos «coidados» (na súa acepción restritiva dos dispensados a menores e dependentes de dentro e de fóra do fogar); superando en limpeza aos homes en máis de media hora nos días laborables e máis de unha hora na fin de semana.

Nas actividades de coidados participan a metade das enquisadas fronte a un terzo dos enquisados e, ademais, as mulleres empregan nesta actividade moito máis tempo que os homes.⁴ Nos «coidados» o peso real correspóndelles aos coidados de menores.⁵ As porcentaxes de participación en «axudas a persoas de

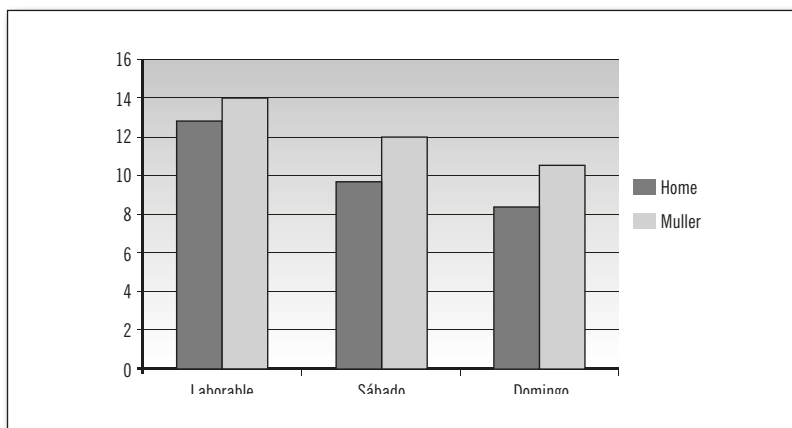
³ Unicamente as mulleres do grupo «persoa soa sen fillos» empregan no traballo remunerado un tempo un chisco superior ao dos homes.

⁴ No grupo familiar «parella con fillos/as» é onde as mulleres empregan máis tempo nos coidados, en días laborables, con algo máis de tres horas é media, o que supón unha hora e cuarto máis que os homes. Na fin de semana incrementan os dous sexos o tempo do coidado, ata chegar, as mulleres a 7 horas e 44 minutos, manténdose a mesma diferenza que tiñan cos homes nos días laborais.

⁵ Unha atención que nos días laborables dispensa preto do 40% das mulleres e algo máis da cuarta parte dos homes. Nas outras actividades integradas nos coidados, aínda manténdose o predominio feminino (en especial no caso dos «coidados a persoas enfermas ou dependentes») as porcentaxes son reducidas.

fóra do seu fogar» destacan sobre as de «coidados a enfermos e dependentes» e «coidados a maiores», prestadas nestes dous casos dentro do fogar.

Gráfico 1
Tempo ocupado agás lecer
(horas de traballo remunerado e non remunerado)



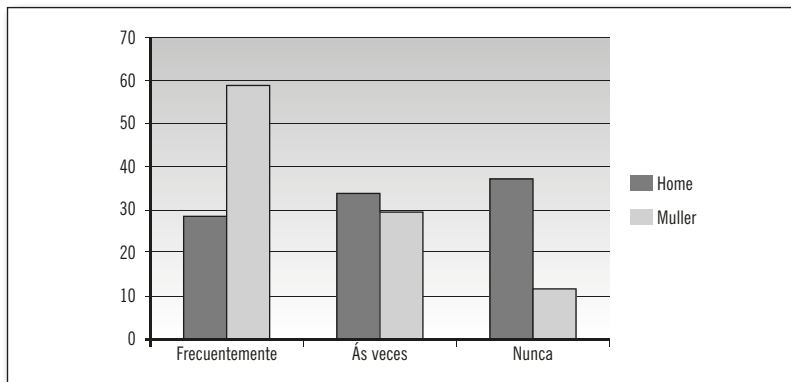
Fonte: elaboración propia

Con máis tempo total dedicado ao agregado do traballo remunerado e non remunerado (cunha diferenza sobre os homes de preto dunha hora e cuarto nos días laborais e de máis de dúas horas na fin de semana)⁶, moitas mulleres conseguen liberar tempo para as súas atencións persoais simultaneando actividades, sobre todo domésticas, pero tamén domésticas e profesionais. E esta é unha consideración de especial importancia pois, se facemos unha análise agregada do tempo medio empregado polas mulleres e homes do PDI en todas as actividades, agás o lecer, aquelas non teñen unha exacta correspondencia co transcurso real do tempo ao longo do día. Por iso cómpre repetir a vella teima de que, ademais das actividades domésticas que se adoitan realizar ao

⁶ No grupo familiar «parella con fillos» é onde existe máis diferenza entre os sexos; as mulleres deste grupo chegan, nos días laborais, ás quince horas e cuarto de tempo ocupado no traballo remunerado e non remunerado, cun descenso de algo menos dunha hora o sábado e de dúas horas o domingo, a diferenza cos homes é de máis de dúas horas nos días laborais e de máis de tres na fin de semana.

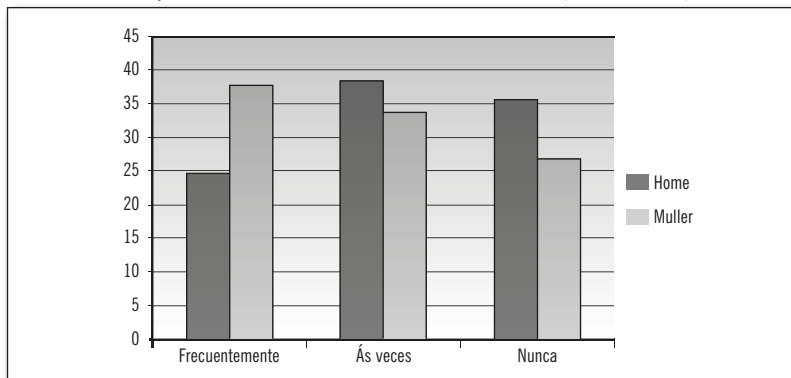
mesmo tempo, tamén se realizan de igual forma neste colectivo profesional –ou alomenos nunha parte significativa– actividades profesionais e domésticas. O 59% das profesoras fai acotío simultaneamente diversas tarefas consideradas «domésticas». E só unha reducida porcentaxe (11,7%) declara non facelo nunca. O máis habitual nos homes é responder que non o fan nunca (37,2%). No tocante á realización simultánea de actividades profesionais e domésticas dáse en maior medida nas mulleres (37,8%) que nos homes (24,6%).

Gráfico 2
Actividades domésticas simultáneas (porcentaxes segundo sexo)



Fonte: elaboración propia

Gráfico 3
Actividades profesionais e domésticas simultáneas (porcentaxes segundo sexo)



Fonte: elaboración propia

Os datos anteriores reflicten a evidencia de fortes eivas nos avances na corresponsabilidade, manténdose claros vestixios de modelos familiares que respondían a vellos esquemas de «home provedor de sustento» e de «muller ama de casa». O mantemento do papel de «ama de casa e nai» –ademais dos custos persoais sinalados– require, en maior medida que os homes, do recurso ao traballo asalariado doutra persoa no fogar. O apoio de familiares que viven no fogar é, como estamos vendo, claramente inferior ao que reciben os homes e o apoio dos que viven fóra ten moi pouca relevancia.⁷

Acerca da pregunta sobre se rexerían pautas distintas de empregos do tempo entre o PDI compostelán, si se observan algunhas diferenzas en relación ao conxunto da poboación española. Cabe salientar que teñen lugar dentro do modelo de comportamento xeral sinalado, sen alteralo, pero apuntan elementos de cambio que, coidamos, se deberían impulsar. Porque se é verdade que a crecente incorporación das mulleres á carreira universitaria non se viu reflictida, dun xeito xeral, nunha redución significativa nas actividades domésticas e de coidados, a *Enquisa* ao PDI reflicte certas melloras relativas verbo do sinalado para a media das españolas na *Enquisa do INE de 2009-2010*.⁸

Estamos a falar dun colectivo conformado por xentes coas mesmas esixencias e responsabilidades profesionais. No PDI, non parece que o grao de cumprimento e validación polo traballo realizado sexa diferente para os subconxuntos masculino e feminino, sobre todo se o medimos por parámetros que contemplan as disimetrías de xénero, que eivan o desenvolvemento da carreira das mulleres.

A USC ten asumido institucionalmente o reto da igualdade.⁹ Pero a aspiración á igualdade real non pode lograrse mentres subsista, tamén no interior da propia institución, o pacto social da división sexual do traballo, coas connotacións que a información achegada por unha gran parte do seu PDI nos revela. O primeiro desafío para todos os estamentos universitarios represéntao

⁷ O 66,1% das mulleres ten una persoa que realiza as tarefas domésticas de maneira remunerada, nos homes esta porcentaxe é do 58,2%. Tamén é superior, nas mulleres, o tempo medio semanal que dedican esas persoas a ditas tarefas, 17 horas e 28 minutos, fronte a 16 horas e 8 minutos nos homes. Unicamente o 2,8% das mulleres e o 3,1% dos homes reciben axuda de familiares de fóra do fogar para o coidado dos nenos ou doutras persoas que requiran especial dedicación.

⁸ Rodríguez Galdo *et al.* (2014).

⁹ Como institución pública amosa con frecuencia unha vocación exemplificadora na consecución da igualdade para o conxunto da sociedade, tanto a través da implementación de boas prácticas coma do traballo docente e investigador que lle é propio e outras realizacións de carácter diverso, pero enfocadas ao mesmo fin e de carácter eminentemente formativo.

romper coa percepción de que a igualdade é un problema de mulleres. Non se trata de conseguir, con políticas de conciliación, unha mellor adecuación das mulleres ao desempeño da súa carreira universitaria, a través de medidas que lles facilite o cumprimento da súa vocación profesional e familiar, sen sobrecarga de «dobres presenza» e vivindo nunha difícil interacción, constante, entre distintos espazos de vida e que, se albisca, está a afectar tamén a unha parte dos varóns. Estase a falar dun problema complexo, pero central na configuración da nosa sociedade, que está a frear o desenvolvemento persoal de mulleres e homes, afectando a súa realización persoal e impedindo o logro de maiores cotas de benestar social, familiar e persoal.

Grazas á ampla colaboración do profesorado da USC, contestando a unha *Enquisa* que esixía dispensarlle un tempo do que non dispón en abundancia, como se reflicte de maneira non directa nas mesmas respostas, aspiramos a contribuír a situarmos a igualdade no territorio do coñecemento e das prácticas cidadáns e políticas que se traduzan nun avance na procura de novos pactos sociais que, ao tempo, recoñezan o valor e a centralidade do *coidado* na sostibilidade da sociedade, ou se se prefere na súa reprodución.

5. Conclusións

A familia, tamén neste caso particular de estudo, segue a ser a institución que protexe e asegura a supervivencia e o benestar dos seus propios membros. Unha «solidariedade familiar» que non cabe entender como asumida por igual no interior da unidade doméstica, pois xa constatamos que, na práctica, descansa na «hiperactividade» das mulleres, co que significa tamén de pervivencia do modelo tradicional de división sexual do traballo, no que o curso de vida de mulleres e homes se regulaba por diferentes patróns.

O anterior podería pensarse que está en profunda contradición cos cambios na composición da forza de traballo, pero, de novo na práctica, a solución asumida por unha boa parte das mulleres do PDI para facer fronte ao día a día consistiu en vivir a oito, como continuidade, os espazos-tempos esvaecendo a distinción entre o privado e o público; ou, o que é dicir, afacerse á indistinción entre tempo de vida e tempo de traballo, destinadas a unha «dobre presenza» que non desbota o moitas veces necesario recurso a axudas externas.

Velaí a maior eiva das políticas de conciliación xeralmente adoptadas, ao partir, sen cuestionar, dunha división entre tempos-espazos (profesional, familiar e persoal) que non se corresponden coas realidades cotiás das mulleres. Favorecer unha mellor acomodación das mulleres ao mercado laboral, como

foi o propósito de moitas políticas de conciliación –que seguían directivas europeas de mediados da década dos noventa do pasado século–, sen cuestionar o seu vínculo cos «coidados», co que significan estes para a sostibilidade da vida, estivo a esvaeecer o efecto impulsor da igualdade que se albiscaba. Non é a nosa intención agora facer unha avaliación das políticas de conciliación, pero si poñer de manifesto a natureza das dificultades na adopción dos cambios necesarios para lograr unha efectiva igualdade que asegure o benestar social e permita acadar niveis satisfactorios de realización persoal para homes e mulleres.

O conxunto de datos analizados evidéncianos a difícil relación que persiste entre familia e traballo. A *corresponsabilidade familiar* bate con atrancos e renovadas dificultades que se fan máis evidentes a medida que se percibe o substrato que estivo, e segue, a alentar moitos plans e políticas de conciliación. Á vella teima de que o estudo destas nos revelaría que nas máis das veces non cuestionan a sinalada indistinción entre tempo de vida e tempo de traballo, hai que sumar que aínda contemplan menos a «coerción psicolóxica» (e moral) que as demandas culturais dimanantes da identificación «mulleres/ actividades de coidado» –e que foran interiorizadas desde a infancia na socialización do suxeito social feminino–, exercen sobre moitas mulleres, xerándolles un sentimento de culpa ante o «abandono» dos «coidados familiares» a prol da súa vida laboral extradoméstica e da súa realización persoal.

Vimos cos datos da *Enquisa ao PDI* como a división entre tempos-espazos (profesional, familiar e persoal) non é real nas prácticas cotiás dunha gran maioría das mulleres. As contradicións ás que nos referiamos estanse a solventar non tanto por efectivas políticas públicas –que impliquen tamén a asunción dunha nova cultura organizativa que asente a igualdade real entre mulleres e homes–, senón máis ben co recurso ás «axudas familiares» e co recurso a outras extrafamiliares. Referímonos neste caso ao traballo desempañado en especial por empregadas domésticas, que se traduce nunha crecente externalización dos coidados, xa sexan ofrecidos por xentes do país ou por inmigrantes.

Non falamos dunha contradición que se circunscriba ou se poida resolver no ámbito persoal ou familiar. A tan sinalada crise dos coidados –á que a política, medios de publicación, diversas organizacións públicas e empresariais... parecen tan sensibles– ten unha dimensión pública e política, que se estende máis alá das fronteiras dos estados nacionais ou dos lindes da Unión Europea, acadando a dimensión global que resaltara Sassen (2003). As políticas de crecemento alentadas desde a UE, que precisan para a súa consecución da mobilización do talento feminino nas distintas áreas e escalas

laborais¹⁰, agudizan a profunda contradición que están a vivir, principalmente as mulleres, no traballo que se lles demanda, ao tempo que revelan as debilidades das políticas de benestar implementadas e a escasa incidencia dos debates sociais, habidos ata o momento, no tocante á centralidade da reprodución da vida e a non corresponsabilidade entre mulleres e homes.

BIBLIOGRAFÍA

- DOMÍNGUEZ, C. (2001). *Construyendo el equilibrio. Mujeres, trabajo y calidad de vida*. Madrid, Instituto de la Mujer.
- FORTINO, S. (2002). *La mixité au travail*. Paris, La Dispute.
- INE (2009). *Encuesta de Empleo del Tiempo*. Proyecto. Madrid.
- INSTITUTO DE LA MUJER (2000). *Desarrollo de la carrera profesional para mujeres. Función directiva y liderazgo*. Madrid, Instituto de la Mujer.
- INSTITUTO DE LA MUJER (2005). *Estudio sobre la conciliación de la vida familiar y laboral*. Madrid, Instituto de la Mujer.
- MEDA, D. (2002). *El tiempo de las mujeres*. Madrid, Nancea.
- RODRÍGUEZ GALDO, M^a X. (2015). «La contribución de la Historia de las Mujeres al avance de las políticas de igualdad. Reflexiones a partir de un estudio sobre igualdad y profesorado universitario». En PEDREGAL, A. (ed.), *Cómo enseñamos la Historia (de las Mujeres)*. Barcelona, AEIHM-Icaria (en prensa).
- RODRÍGUEZ GALDO, M^a X. ET AL. (2014). *Corresponsabilidade familiar e empregos do tempo no ámbito universitario. O persoal docente e investigador da Universidade de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- SASSEN, S. (2003). *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid, Ed. Traficantes de sueños.
- SWANSON, J. L.; WOITKE, M. B. (1997). «Theory into practice in Career Assessment for women; Assessment and interventions regarding perceived career barriers». *Journal of career assessment*, 5 (4), pp. 443-462.

¹⁰ Aspecto que se desenvolve máis polo miúdo en Rodríguez Galdo (2015).

O protagonismo das mulleres no coidado e na reprodución social

El protagonismo de las mujeres en el cuidado y la reprodución soial

The prominence of women in caregiving and social reproduction

MARÍA XOSÉ RODRÍGUEZ GALDO <maria.rodriguez.galdo@usc.es>

MARÍA PILAR FREIRE ESPARÍS <mdelpilar.freire@usc.es>

JOSÉ CORDERO TORRÓN <jose.cordero@usc.es>

FAUSTO DOPICO GUTIÉRREZ DEL ARROYO <fausto.dopico@usc.es>

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO. O modelo teórico de familia igualitaria, con ambos cónxuxes con emprego remunerado e compartindo os traballos do coidado atópase lonxe de concretarse, como analizamos tanto no contexto español como no estudo de caso de colectivos profesionais. A *corresponsabilidade familiar* bate con atrancos. A «coerción psicolóxica» (e moral) que as demandas culturais dimanantes da identificación «mulleres/actividades de coidado» xéralles a moitas mulleres un sentimento de culpa ante o «abandono» dos «coidados» a prol da súa vida laboral extradoméstica e da súa realización persoal. As políticas de crecemento da UE, que precisan para a súa consecución da mobilización do talento feminino, agudizan a profunda contradición que están a vivir as mulleres ao tempo que revelan as debilidades das políticas de benestar no tocante á centralidade da reprodución da vida e a non corresponsabilidade entre mulleres e homes.

Palabras-chave: coidados, reprodución social, xénero, empregos do tempo, corresponsabilidade familiar

RESUMEN. El modelo teórico de familia igualitaria, con ambos cónyuges con empleo remunerado y compartiendo los trabajos del cuidado se encuentran lejos de concretarse, como analizamos tanto a nivel de España como en el estudio de caso de colectivos profesionales. La *corresponsabilidad familiar* tropieza con dificultades. La «coerción psicológica» (y moral) que las demandas culturales dimanantes de la identificación «mujeres/actividades de cuidado» les genera a muchas mujeres un sentimiento de culpa ante el «abandono» de los «cuidados» a favor de su vida laboral extradoméstica y de su realización personal. Las políticas de crecimiento de la UE, que precisan para su consecución de la movilización del talento femenino, agudizan la profunda contradicción que viven las mujeres al tiempo que revelan las debilidades de las políticas de bienestar en lo relativo a la centralidad de la reproducción de la vida y a la no corresponsabilidad entre mujeres y hombres.

Palabras clave: cuidados, reproducción social, género, empleos del tiempo, corresponsabilidad familiar

ABSTRACT. When analyzed both at the level of the whole of Spain, and at the level of professional collectives, the new theoretical model of an egalitarian (or symmetric) family, being both spouses paid workers sharing care duties, is still far from being achieved. *Family corresponsibility* faces obstacles. The psychological (and moral) coercions by cultural demands stemming from the identification «women/care activities», cause in many women a sense of guilt because of the feeling of «neglect» of «family care commitments», in favor of their working life outside the home and self-fulfillment. Growth policies spurred by the EU –which require the mobilization of female talent for their success–, aggravate the deep contradiction women are living and reveal the weaknesses of the implemented welfare policies concerning the centrality of reproduction of life and the lack of corresponsibility between men and women.

Keywords: caregiving, social reproduction, gender, uses of time, family corresponsibility

1. Introducción

A presenza das españolas no novo espazo público que se vén configurando desde as últimas décadas do século XX ten un marcado carácter ambivalente. Indiscutibles protagonistas dun proceso de «revolución silenciosa» inducido pola súa progresiva incorporación ao mercado de traballo e a outros espazos públicos, e sendo partícipes activas dos distintos fenómenos de emerxencia cultural que definen a modernidade, a sociedade e o ámbito familiar, ás mulleres segue a asignárselles, non obstante, un papel protagónico no coidado e na reprodución social. Un «corsé» integrado polo peso dos estereotipos e dos roles sexuais propicia, por unha parte, a segregación no acceso laboral, na distribución do emprego do tempo e nas condicións de traballo e, por outra, a continuidade da súa maior dedicación ao traballo reprodutivo.

Sabemos que a relación das persoas co traballo vén marcada ao longo da historia pola división sexual do traballo. O tratamento social da diferenza de

sexos efectúase, debido ao «contrato de xénero», sobre o modelo de separación e de asignación diferencial do traballo. É dicir, aos homes foilles reservada tradicionalmente, no discurso teórico¹, a esfera produtiva –o campo profesional, político, intelectual, cultural e relixioso– así como, a captación de funcións cun importante valor social e económico engadido (a produción de bens e servizos mercantís, a produción cultural e do saber académico, a dirección do poder político e relixioso...). Pola contra, a esfera reprodutiva, o espazo do privado e as súas actividades (o traballo doméstico e familiar, os coidados da infancia e das persoas dependentes, a solidariedade interxeneracional etc.) foron durante longo tempo territorio exclusivo das mulleres.² Pero, ademais, como se reformularía coa aparición das sociedades burguesas, no ámbito profesional a división sexual do traballo foi organizada sobre dous principios complementarios: o principio de separación, hai traballos de homes e de mulleres; e o principio xerárquico, un traballo de home vale máis que un de muller (Fortino 2002).

O cerne da investigación do grupo «Xénero e Benestar» integrado no RIDHEM (GI-1172 da USC) ten un dos seus piares no estudo das «Enquisas de Empregos do Tempo» do INE (Instituto nacional de Estatística) nos anos 2002-2003 e 2009-2010. As estatísticas de emprego do tempo (EET) son descriucións cuantitativas que mostran como as persoas pasan ou distribúen o seu tempo durante un período, normalmente ao longo das vinte e catro horas dun día, ou os sete días da semana. Estes datos, non exentos de dificultades tanto á hora da súa recollida como á do seu tratamento posterior, subministran unha valiosa información sobre o emprego que os individuos fan do seu tempo, distribuído en actividades produtivas, de formación, lecer e atención ás súas necesidades vitais, como alimentarse e descansar, e, de maneira particular, sobre o tempo dedicado ao traballo doméstico, o que á súa vez permitirá traducilo a valor económico.

Hai coincidencia nos estudos á hora de resaltar a importancia do traballo doméstico ao facelo visible nas estatísticas. Ao coñecer como distribúen o seu tempo as persoas, pónense de manifesto as diferenzas de calidade de vida e oportunidades que teñen individualmente, tanto dentro do fogar coma na sociedade, de acordo co seu perfil socio-demográfico, sexo, idade, estado civil, lugar que ocupa no fogar, clase social...

¹ A concretización deste discurso en Galicia desenvolvémolo en Freire, González, Rodicio, Rodríguez (1999).

² O que non cabe entender, como desenvolvemos máis adiante, que realmente as mulleres non ocuparan un importante espazo na produción de bens malia que non tiveran consideración no «mercado».

Saliéntase nas EET a distinta posición de mulleres e homes en relación ao traballo remunerado e non remunerado poñéndose en evidencia que non é posible a análise da súa situación laboral sen ter en conta o traballo reprodutivo e a transversalidade das relacións sociais dos sexos na esfera familiar e profesional. O tempo de atención ás tarefas domésticas e parentais é diferente nuns e noutras.

Detrás da aparente simplicidade dos datos que presentamos, é importante comprender que ao lado das desigualdades profesionais, e en gran medida explicándoas, desenvólvense asimetrías de xénero derivadas do carácter pretendidamente natural da asignación de roles. O sistema que aínda pervive de relacións sociais de xénero, reservando preferentemente para as mulleres o espazo doméstico, tradúcese nunha desigualdade entre os sexos no uso do tempo. A diferenza dos modelos masculinos nos que o tempo aparece como unha concepción autónoma, intercambiable e descontinua, os tempos das mulleres –profesional, familiar e persoal– están estreitamente conectados e imbricados. Son tempos suxeitos á «dobre presenza», á dobre carga e intensidade de traballo vivida sincronicamente nun tempo e nun espazo. Son tempos continuos, cun valor de uso, que se solapan, impregnando profundamente a vida das mulleres (Domínguez 2001, Méda 2002, Rodríguez Galdo *et al.* 2014).

Podería pensarse que o modelo teórico de familia igualitaria mudaría de raíz unha asignación de roles que, coas características que estudamos, está lonxe de concretarse en España. Atopámonos co aparente paradoxo de que a feminización das tarefas domésticas e do coidado continúa sendo a realidade dominante en todas as etapas do ciclo vital das mulleres.

2. Cambios familiares e pervivencia do modelo familista en España

As pautas demográficas españolas mudaron nas últimas décadas ao abeiro do profundo cambio xeral que afecta igualmente un gran número de países occidentais. Nese contexto, sorprende no caso de España a rapidez coa que se experimentaron e adoptaron os cambios sociais³, que, sabemos, teñen na familia unha das súas manifestacións, conservando esta institución un lugar central na vida de toda a poboación, xa sexa mediante modalidades que aseguran a pervivencia de «vínculos fortes» ou doutras nas que rexen «vínculos débiles».⁴

³ Recólleo a *Encuesta Mundial de Valores 2004*, ao analizar o acontecido en máis de 80 países (Inglehart *et al.* 2004).

⁴ As diferenzas dentro do espazo europeo entre países que manteñen vínculos familiares fortes (como é o caso, en xeral, da Europa mediterránea) e aqueles outros nos que dominan os

Os cambios nas pautas familiares –internos e na súa funcionalidade– non alteraron os fortes vínculos que caracterizan a familia española e que afectan o benestar dunha parte substancial da poboación. O cambio demográfico, o aumento da esperanza de vida e as novas tipoloxías de familia están variando as expectativas das persoas e as relacións entre xeracións. Os estudos poñen máis ben o acento no proceso de transformación que afecta as relacións intra e interxeracionais e o mantemento de redes familiares de distinta intensidade. Atopámonos así co paradoxo de que se ben a dispoñibilidade de recursos familiares para os coidados tende a reducirse⁵, debido principalmente aos cambios na traxectoria de vida das mulleres e na mesma concepción de «familia», a feminización do «coidado» (entendido no seu sentido máis amplo e considerado sempre desde a óptica familiar) continúa sendo a realidade dominante (Rodríguez *et al.* 2014). Nun momento no que as realidades emerxentes amosan que existen tantos empregos do tempo como modelos familiares e nun contexto no que os roles de xénero, aparentemente, perecerían querer desdibuxarse e flexibilizarse (Fraser 1992).

Dicir «familia» suscita, aínda, a idea dunha institución tradicionalmente configurada pola desigualdade xenérica, marcada por fortes asimetrías internas de poder, tanto do control dos recursos como do poder de decisión, onde se levan a cabo unha pluralidade de actividades, esenciais para a reprodución económica e social, pero moitas veces invisibles e carentes de valoración económica, polo menos ata hai moi pouco tempo.⁶ Entre estas actividades un papel central resérvase, claro está, aos «coidados». Non sorprende por iso a centralidade que a cidadanía asigna á institución familiar e «el valor que se otorga a los lazos de lealtad y obligación que unen a sus integrantes» (Alberdi 2005: 17). O que se pon máis de manifesto nunha época de crise como a que perdura desde 2008. De novo, poñer o acento na «solidariedade familiar» esixe recoñecer que esta «se ha sostenido en realidad en la hiperactividad de las mujeres que además de asumir las nuevas responsabilidades laborales han continuando absorbiendo las cargas familiares» (*Informe Salud y Género* 2006: 74).

As profundas transformacións experimentadas no seo da familia occidental dificilmente atopan explicación, como sinalábamos, á marxe do escenario demográfico actual, caracterizado por un importante aumento da esperanza

vínculos débiles (norte e centro de Europa) responden á forma en que sentimentos e afecto se concretan en relacións sociais.

⁵ González, Jurado e Naldini (2000), Tobío (2005), Pérez de Orozco (2006), Rodríguez Galdo e Freire (2011).

⁶ Abordamos estes aspectos en Rodríguez Galdo (2009a e 2009b) e en Pis (2012).

de vida e reducidas taxas de fecundidade, e sen a consideración dos ben coñecidos cambios na traxectoria de vida das mulleres. En traballos desenvolvidos nos últimos anos poñemos especial énfase en sinalar como a incorporación das mulleres ao mercado de traballo, o control da natalidade, o acceso á educación e a serie de mutacións culturais ás que asistimos revelan en que medida son elas o axente de cambio máis dinámico das sociedades contemporáneas.⁷

Xa nos referimos aos cambios de natureza demográfica que, nas últimas décadas, están detrás da transición familiar en España, pero a comprensión desta sería insuficiente sen resaltar outras transformacións de natureza socioeconómica, como o maior grao de formación das persoas mozas e a incorporación das mulleres ao traballo remunerado. Dispor de maior formación e de emprego posibilitou que esas xeracións de mulleres e homes teñan agora un deseño de vida semellante, transformando a organización e as relacións interpersoais dentro das familias (Alberdi 2005). Enténdese que as novas expectativas en canto a educación e emprego atrasen a idade do matrimonio e a idade á que se ten descendencia, e cando isto sucede, para as mulleres son maiores as dificultades á hora de compatibilizar os coidados familiares e o traballo remunerado⁸ se non se dispón de redes familiares de apoio.

Como resultado destes cambios, adquieren maior importancia os fogares unipersoais ao tempo que continúa o proceso xa coñecido de «verticalización da familia», aludíndose con iso á coexistencia de varias xeracións, aínda que non necesariamente convivindo baixo o mesmo teito, cada unha delas con poucos efectivos, persistindo sólidas relacións interxeracionais no grupo familiar.

Os cambios vividos na composición dos fogares españois afectan a practicamente todos os países desenvolvidos. Aínda así detéctase no caso de España a permanencia de certos trazos de composición das familias que mostran comportamentos peculiares, á súa vez asimilables a un dos grandes modelos familiares que se dan na Unión Europea, como sería o «modelo familista» mediterráneo da Europa do Sur⁹; e non esquezamos que o «familismo das sociedades» está xeralmente relacionado coas limitacións que presentan os Estados de Benestar (Moreno 2001, Carling e Duncan 2002, Flaquer 2002, Naldini 2003).

⁷ Este tema tratouse con máis detalle en Rodríguez Galdo (2001, 2009a e 2009b).

⁸ Sinala igualmente Alberdi (2005: 18) outra gran diferenza co pasado, «Y es que no son sólo los hombres jóvenes los que posponen matrimonio e hijos por sus proyectos educativos y sus deseos de insertarse mejor en el mundo laboral, sino que las mujeres jóvenes también empiezan a presentar la misma pauta: esperan a tener una cierta formación y un trabajo antes de casarse o irse de la casa de los padres».

⁹ O termo «familismo» fai referencia á existencia dunha confianza permanente na familia, na súa solidariedade interxeracional e na súa estrutura de xénero, como principal provedora de soporte, cohesión e, en definitiva, de benestar.

No contexto do réxime de benestar español, integrado dentro do modelo mediterráneo, a familia desenvolve un labor intensivo e extensivo de produción e distribución de benestar dirixido aos seus membros que demandan distintos graos de atención. Este modelo familista mediterráneo contraporíase ao representado pola Europa noroccidental e central pola solidez que mantén a institución familiar, tanto no ámbito cultural e político como pola existencia duns lazos familiares moito máis sólidos e duradeiros que no norte e centro europeos. De aí que se fale dun modelo de «familia forte» (Reher 1997) e dun modelo de «solidariedade familiar e de parentela» (Moreno 2001 e 2006, Naldini 2003)¹⁰, que interconecta as distintas unidades domésticas (Ferrera 1996), conformando unha rede de axuda mutua sobre a base solidaria do parentesco. Sen esquecer o papel central das mulleres na provisión de coidados non remunerados, principalmente para a infancia e persoas maiores, que é considerado un factor decisivo no mantemento dunha sólida cohesión social nos países meridionais da Unión Europea.

3. A significación das *Enquisas de Empregos do Tempo* na valorización do traballo do coidado e na reprodución social

Nocións como medición do emprego do tempo e a súa valoración, traballo non remunerado, actividades non remuneradas, economía estendida, produción dos fogares, contas satélite, carga global de traballo... forman parte hoxe do acervo da comunidade científica que desenvolve a súa análise no mundo académico, no da administración, da empresa ou en distintos organismos internacionais. Trátase de incorporacións conceptuais bastante recentes que supuxeron un avance considerable nos estudos da realidade socioeconómica. No seu arranque xogou un papel determinante a preocupación por medir os empregos do tempo a partir de enquisas elaboradas a tal fin, cuxa harmonización a instancias de organismos internacionais é un fenómeno que se empeza a xeralizar no último cuarto do século XX.

Hoxe xa ninguén discute a relación entre o emprego do tempo e o benestar; antes ao contrario, o cambio é notable tamén nas Administracións públicas. Recordemos o importante legado que supón o chamado Informe

¹⁰ Outros autores refírense á familia como o «auténtico Ministerio de Asuntos Sociales» (Iglesias de Ussel 1999) ou como real soporte da «Seguridade social tradicional» (Garrido e Gil 1997), xa que se configura como espazo privilexiado de atención de todas as necesidades humanas, desde a crianza, a educación... aos coidados en toda a súa ampla gama.

Stiglitz-Sen-Fitoussi, encargado en febreiro do 2008 polo presidente francés N. Sarkozy, sobre medidas estatísticas necesarias para analizar as situacións sociais dos distintos países ou áreas xeográficas, non só desde a perspectiva puramente económica, senón considerando aspectos máis xerais como o benestar social, a igualdade e a sostibilidade, tanto desde o punto de vista individual como colectivo¹¹; poñendo especial énfase na inclusión da perspectiva dos fogares porque, como se recolle textualmente: «numerosos servizos que os fogares producen por si mesmos, non se teñen en conta nos indicadores oficiais de ingresos e de produción, e non obstante constitúen un aspecto importante da actividade económica» (Stiglitz, Sen e Titoussi 2009).

É habitual nos estudos de emprego do tempo que, ao falar de benestar, a énfase se poña nas mulleres, xa que sofren especialmente a superposición de tarefas ao compaxinar as demandas de tempo do mercado e do fogar. Pero tamén está estudado que, se permanecen no fogar, a desigualdade na distribución de tarefas xéralles habitualmente unha carga global de traballo superior á dos homes.

Sen entrar agora a tratar a complexidade que encerra a medición da categoría «traballo», remunerado ou non remunerado –actividades domésticas e de coidado–, e a súa íntima implicación co benestar de homes e mulleres de todas as idades, si convén ter en conta como nas últimas décadas esa relación se ve moi afectada polos drásticos cambios que experimenta a institución familiar. Pero sen esquecer tamén que benestar e calidade de vida están fortemente condicionados pola capacidade de persoas e institucións para asumir oportunidades e riscos asociados con cambios rápidos e complexos.

Para Alexander Szalai, un dos «pais» dos estudos do tempo e cuxo influxo foi determinante na realización deste tipo de Enquisas, o tempo contabilizado en ditos estudos constitúe unha «referencia estruturante» das proporcións do compromiso/involucramento das persoas en toda unha serie de actividades diarias.¹²

Non é, polo tanto, o tempo en si mesmo e si o *emprego* que as persoas fan dese tempo o obxectivo dos denominados *estudos de emprego do tempo*.

É o tempo como dimensión fundamental para a organización da vida o verdadeiro obxecto de estudo. O tempo como recurso universal para todos os seres humanos, calquera que sexa o seu sexo, idade, raza, status social...

¹¹ Dise no Informe que «ha llegado la hora de que nuestro sistema estadístico se centre más en la medición del bienestar de la población que en la medición de la producción económica y es conveniente que dichas mediciones del bienestar se restituyan en un contexto de sustentabilidad».

¹² Szalai (1972).

Pártese de que todas as persoas realizan unha actividade ao longo do día e toda actividade ocupa un tempo. Agora ben, a percepción do tempo e o emprego que se fai del non é uniforme. Existen fortes desigualdades de xénero xa na mesma concepción do tempo que se usa e na súa distribución social. Enténdese que Aguirre, García e Carrasco (2010) escolleran o moi expresivo título de *El tiempo, los tiempos, una vara de desigualdad*, á hora de recompilar os relatorios debatidos na Reunión de Expertos/as en Usos do Tempo celebrada en Santiago de Chile en 2003. Revelaranos de novo a persistencia de notables desigualdades no emprego do tempo a «fotografía» de como utiliza o tempo a poboación española maior de 10 anos, elaborada a partir da *Encuesta de Empleo del Tiempo. 2009-2010*.

A cultura do tempo de traballo e de tempo persoal en que foron socializadas as persoas explica tamén a súa maior ou menor dedicación ao traballo «para os outros»; así como a valoración do propio traballo persoal, na esfera produtiva e na reprodutiva; ou a mesma consideración como traballo a aquelas actividades, xeralmente máis de dúas, que se realizan simultaneamente... Ao situarse o centro de atención nas *actividades*, a «actividade económica» adquire un protagonismo notable na vida diaria das persoas entrevistadas e, polo tanto, como obxecto de análise; sempre, claro está, que non se restrinxa a consideración de «actividade económica» a aquela que se realiza no mercado. E esta, aínda que nos limitáramos agora a unha perspectiva meramente económica, é a gran achega das EET, porque coñecer o valor do traballo non remunerado e quen o realiza, ademais de facer visible a gran contribución das mulleres, permite analizar o funcionamento da economía doméstica, o consumo privado e as interaccións entre o sector público, o mercado e a produción doméstica.¹³

Sinalemos agora tan só que a actualidade dos estudos sobre emprego do tempo en España está marcada pola publicación da *Encuesta de Empleo del Tiempo. 2002-2003* do INE e pola Enquisa de 2009-2010. A partir do estudo particularizado desta última presentamos as táboas 1 e 2 que, ao ofrecer unha síntese dos principais resultados, permiten unha fácil comparativa

¹³ Non esquecemos o valor, tamén económico aínda que non só, que representa o ocio, o dispoñer de tempo libre. Ter maiores cotas de liberdade no uso do tempo é un elemento imprescindible na consecución do benestar. E isto mesmo implica «ter tempo» e acceso ao descanso, á recreación, á cultura, ao deporte, ao entretemento, tempo para a vida persoal. Non sorprende que a énfase se poña nas mulleres, xa que a desigualdade na distribución de tarefas xerou que estas teñan unha carga global de traballo superior á dos homes, polo que teñen menos tempo libre para empregalo en proveito da súa propia persoa.

entre as actividades desenvolvidas e o tempo que dedican a cada actividade mulleres e homes.

Táboa 1. Porcentaxe de realización das actividades e tempo dedicado, por grupos de idade. Homes.

Actividade	Homes									
	Menos de 25		De 25 a 44		De 45 a 54		De 55 a 64		De 65 e máis	
	% Realiza	Duración	% Realiza	Duración	% Realiza	Duración	% Realiza	Duración	% Realiza	Duración
Coidados persoais	100,0	11:58	100,0	11:03	100,0	11:03	100,0	11:36	100,0	12:46
Traballo remunerado	13,6	6:52	58,2	7:57	55,6	8:04	40,0	7:59	1,8	8:03
Estudos	52,0	6:00	6,6	3:24	3,7	3:05	1,6	3:03	1,4	1:56
Fogar e familia	56,8	1:16	79,2	2:47	78,7	2:33	75,6	2:34	78,6	2:53
Traballo voluntario e reunións	5,1	2:09	7,6	2:18	8,6	2:29	12,9	2:08	16,3	1:52
Vida social e diversión	60,2	2:25	54,0	1:43	53,3	1:45	52,2	1:44	61,8	2:00
Deportes e actividades ao aire libre	43,0	2:05	34,4	1:50	39,3	1:52	47,3	2:12	61,6	2:18
Afeccións e informática	64,0	2:38	32,4	1:44	28,6	1:41	26,8	1:55	26,2	2:14
Medios de comunicación	81,3	2:23	84,4	2:34	91,6	2:56	93,1	3:33	95,9	4:38
Traxectos e emprego do tempo non especificado	85,9	1:21	90,9	1:34	91,4	1:25	86,1	1:21	73,9	1:06

Fonte: Elaboración propia a partir de *Encuesta de Empleo del Tiempo. 2009-2010*

Táboa 2. Porcentaxe de realización das actividades e tempo dedicado, por grupos de idade. Mulleres.

Actividade	Mulleres									
	Menos de 25		De 25 a 44		De 45 a 54		De 55 a 64		De 65 e máis	
	% Realiza	Duración	% Realiza	Duración	% Realiza	Duración	% Realiza	Duración	% Realiza	Duración
Coidados persoais	100,0	11:48	100,0	11:00	100,0	10:56	100,0	11:16	100,0	12:22
Traballo remunerado	13,9	6:41	48,3	6:38	40,7	7:00	20,0	6:38	0,7	7:18
Estudos	54,7	6:06	7,7	3:22	4,6	2:27	2,7	2:16	1,5	1:40
Fogar e familia	75,6	2:02	94,7	4:48	96,6	4:51	97,5	5:07	92,5	4:45
Traballo voluntario e reunións	5,9	2:09	8,6	1:37	15,3	2:04	26,0	2:15	24,7	1:35
Vida social e diversión	62,2	2:09	57,7	1:32	57,0	1:32	58,4	1:36	61,8	1:53
Deportes e actividades ao aire libre	36,3	1:54	30,0	1:33	35,4	1:35	44,4	1:40	45,5	1:42
Afeccións e informática	55,5	1:56	22,5	1:20	18,3	1:17	15,1	1:40	12,2	2:00
Medios de comunicación	83,6	2:19	85,7	2:07	89,9	2:34	90,9	3:08	95,3	4:12
Traxectos e emprego do tempo non especificado	89,1	1:24	90,2	1:32	85,2	1:20	77,9	1:16	61,3	0:57

Fonte: Elaboración propia a partir de *Encuesta de Empleo del Tiempo. 2009-2010*

Non é destacable a diferenza que se reflicte en ambas figuras en canto a traballo remunerado, que responde ao incremento da taxa de actividade

feminina nas décadas anteriores; se ben, tamén hai que ter en conta as diferenzas que se observan no tipo de traballo de mulleres e homes e como encaran unhas e outros a súa vida profesional extradoméstica en función dos moi arraigados roles de xénero, especialmente, se falamos de actividade remunerada, para as xeracións de mulleres de entre 45 e 65 anos, sobre as que recae máis intensamente o peso da «dobre presenza» (Balbo 1979 e 1994).

Anotemos que o «traballo remunerado» non figura entre as actividades que ocupan a unha maior porcentaxe da poboación tanto masculina (38,7%) coma feminina (28,2%), pero si que as persoas que o desempeñan empregan a media de tempo máis alta de todas as actividades, correspondendo 7 horas e 55 minutos aos homes e 6 horas e 43 minutos ás mulleres.

Mención especial merecen as actividades de «fogar e familia», que alcanzan altos valores en todos os tramos de idade, a excepción do grupo de menores de 25 anos. O «traballo voluntario e reunións» atinxe a máis persoas a medida que aumenta a idade. A «vida social e diversión» é actividade en maior medida de mozos e persoas maiores. As «actividades ao aire libre» son realizadas por unha porcentaxe maior de menores de 25 anos, diminúe no tramo de 25 a 44 e vai aumentando paulatinamente. As «afeccións e informática» ocupan fundamentalmente as persoas novas, diminuíndo a porcentaxe a medida que aumenta a idade. As «actividades de medios de comunicación» son realizadas a todas as idades, aumentando coa idade. Pola contra, os traxectos van diminuíndo coa idade dado que a maior parte están asociados ao traballo remunerado e aos estudos.

En canto ao *tempo* dedicado ás distintas actividades por grupos de idade, a maior dedicación, exceptuando «coidados persoais», é a «traballo remunerado». Séguelle «estudos», especialmente nas persoas máis novas e «medios de comunicación» e «fogar e familia». O tempo dedicado a «fogar e familia» polas persoas maiores de 44 anos é moi similar, roldando as 4 horas. A actividades de «vida social e diversión» e «afeccións e informática» dedican máis tempo as persoas mozas e maiores. En canto a «medios de comunicación», o tempo dedicado é maior a medida que aumenta a idade.

As pautas por sexo e idade presentan similitudes e algunhas peculiaridades de especial relevancia. Como cabía esperar, a porcentaxe de varóns que realizan «traballo remunerado» é superior ao das mulleres, mentres que as actividades de «fogar e familia» son realizadas polo cen por cen das mulleres, excepto no grupo máis novo –pero, con todo, realizan a actividade o 75,6% das mulleres novas con 2 horas e 2 minutos de dedicación, fronte ao 56,8% dos mozos que tan só dedican a «fogar e familia» 1 hora e 16 minutos– e por unha porcentaxe

de homes que oscila, segundo os grupos de idades, entre un 75% e un 79%. A porcentaxe de mulleres de 65 e máis anos que realizan a actividade diminúe moi lixeiramente fronte aos tramos anteriores. Os varóns maiores realizan, en maior medida que as mulleres, actividades de deporte e ao aire libre.

Tamén a análise da duración da «actividade» revela notables asimetrías de xénero. Así, a distribución por sexo e idade do *tempo* ocupado nas distintas actividades é desigual, dedicando moito máis as mulleres ás actividades de «fogar e familia» e os homes ás actividades de «vida social e diversión», «deporte e aire libre» e «afeccións e informática».

Recordemos que neste rubro «fogar e familia» anótanse unicamente as actividades realizadas dentro do propio fogar, quedando fóra as que se levan a cabo noutros fogares en que residen outros membros da familia, cos que sabemos se manteñen sólidos lazos, propios do modelo «familista» sinalado. Actividades de apoio á familia que se poden estudar desde outros subapartados de «actividades» (Rodríguez Galdo *et al.* 2014).

4. Conclusións

A case permanente identificación entre mulleres e a actividade de «fogar e familia» que con teimosía se mostra na *Encuesta de Empleo del Tiempo. 2009-2010*, non sorprende xa, a teor de todo o que levamos sinalado como resultado das nosas propias investigacións e das reflexións extraídas da ampla bibliografía producida nos diversos campos.

Sabemos o que entraña a chamada «dobre presenza» para as mulleres que compatibilizan traballo remunerado extradoméstico e o traballo e/ou o control do traballo doméstico e de coidado a familiares dependentes dentro e fóra do fogar. Isto explica tamén a continuidade nesta actividade, sen cambios perceptibles nas idades adultas maiores na etapa oficial de vellez.

A desagregación das actividades englobadas en «fogar e familia» e «traballo voluntario e reunións» permítenos dispor de información máis precisa e de indicadores máis capaces á hora de dar conta do grao de asimetría das relacións de xénero no seo da familia, identificando iniquidades no interior do fogar que non son visibles no ámbito público. Os datos que presentamos enfrontánnos unha vez máis ao aparente paradoxo de que se ben a dispoñibilidade de recursos familiares para apoio da reprodución da súa rede, entendida en sentido amplo, tendería a reducirse, debido principalmente aos cambios na traxectoria de vida das mulleres e na mesma concepción de «familia», a feminización das tarefas domésticas e do coidado continúa sendo a realidade

dominante nestas primeiras décadas do século XXI. A solidez da institución familiar, a súa extraordinaria capacidade de adaptación ás necesidades da súa contorna, ao tempo que mantén os trazos básicos do modelo «familista», explícao en parte. Pódese dicir que a maior complexidade da vida social non escorece, senón que resalta o papel central da familia española en relación ao benestar da súa rede familiar; nun momento ademais en que as realidades emerxentes están poñendo de manifesto que existen tantos empregos do tempo como modelos familiares nun contexto en que os roles de xénero parecerían querer desdebuxarse e flexibilizarse.

O emprego que do seu tempo fan os membros integrantes dunha sociedade define a sociedade mesma. Por iso, a súa observación é de vital importancia para coñecer como evoluciona, e, no seu caso, poder establecer criterios de política socioeconómica de cara á obtención duns obxectivos dos que poida avaliarse o seu cumprimento.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, R.; GARCÍA SAÍNZ, C.; CARRASCO, C. (2010). «El tiempo, los tiempos, una vara de desigualdad». Comisión Económica Para América Latina y el Caribe (CEPAL). Serie CEPAL, *Mujer y Desarrollo*, 65 (Ed. 2005 aumentada). Madrid, Cátedra.
- ALBERDI, I. (2005). «Los cambios en la institución familiar». *Panorama Social*, 1, Madrid, Fundación de Cajas de Ahorro.
- BALBO, L. (1979). «La doppia presenza». *Inchiesta*, 32, Milán.
- BALBO, L. (1994). «La doble presencia». En BORDERÍAS, C.; CARRASCO, C.; ALMANY, C. (comp.), *Las mujeres y los trabajos: rupturas conceptuales*. Barcelona, Icaria, pp. 503-514.
- CARLING, A. H.; DUNCAN, S.; EDWARDS, R. (eds.) (2002). *Analysing Families: Morality and Rationality in Policy and Practice*. London, Routledge.
- DOMÍNGUEZ ALCÓN, C. (2001). *Construyendo el equilibrio. Mujeres, trabajo y calidad de vida*. Madrid, Instituto de la Mujer.
- FERRERA, M. (1996). «The southern model of welfare in social Europe». *Journal of European Social Policy*, 1, pp. 17-37.
- FLAQUER, LL. (2002). «Family policy and the maintenance of the tradicional family in Spain». En CARLING, A. H.; DUNCAN, S.; EDWARDS, R. (eds.), *Analysing Families: Morality and Rationality in Policy and Practice*. Londres, Routledge, pp. 84-92.
- FORTINO, S. (2002). *La mixité au travail*. París, La Dispute.
- FRASER, N. (1992). «Rethinking the Public Sphere: A Contribution to a Critique of Actually Existing Democracy». En CALHOUN, C. (ed.), *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, Mass-Londres, pp. 109-142.
- FREIRE ESPARÍS, M. P.; GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M.; RODICIO RODICIO, I.; RODRÍGUEZ GALDO, M^a X. (1999). «Idade contemporánea». En RODRÍGUEZ GALDO, M^a X. (coord.),

- Textos para a historia das mulleres en Galicia*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, pp. 409-606.
- GARRIDO, L. GIL CALVO, E. (Coord.) (1997). *Estrategias familiares*. Madrid, Alianza.
- GONZÁLEZ, M. J.; JURADO, T.; NALDINI, M. (2000). «Introduction: Interpreting the Transformation of Gender Inequalities in Southern Europe». En GONZÁLEZ, M. J.; JURADO, T.; NALDINI, M., *Gender Inequalities in Southern Europe: Women and Welfare in the 1990s*. London, Frank Cass, pp. 4-34.
- IGLESIAS DE USSEL, J. (1999). «Tercera edad y estructura de solidaridad familiar en España». *Congreso Internacional Una sociedad para todas las edades*. Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 339-362.
- INE (2003). *Encuesta de Empleo del Tiempo (2002-2003)*. Datos. www.ine.es.
- INE (2010). *Encuesta de Empleo del Tiempo (2009-2010)*. Datos. www.ine.es.
- Informe Salud y Género 2006. Las edades centrales de la vida* (2008). Madrid, Ministerio de Sanidad y Consumo.
- INGLEHART, R. ET AL. (2004). *Human Beliefs and Values. A Cross-Cultural Source-book based on the 1999-2002 values Surveys*. México, Siglo XXI.
- MEDA, D. (2002). *El tiempo de las mujeres*. Madrid, Nancea.
- MORENO, L. (2001). «Supermujeres y bienestar en las sociedades mediterráneas». *Revista Claves de Razón Práctica*, 111, pp. 49-53.
- MORENO, L. (2006). «La articulación de la atención a la familia en los sistemas de bienestar de la Europa del Sur». *Congreso de Servicios Sociales Municipales*, A Coruña. <http://www.iesam.csic.es/doctrab.htm>.
- NALDINI, M. (2003). *The Family in the Mediterranean Welfare States*. London, Frank Cass.
- PÉREZ OROZCO, A. (2006). *Perspectivas feministas en torno a la economía: el caso de los cuidados*. Madrid, Consejo Económico y Social.
- PIS SÁNCHEZ, E. (2012). *Análisis cuantitativo del empleo del tiempo en los hogares de Galicia*. Santiago de Compostela, Tesis doutoral inédita.
- REHER, D. (1997). «Familia y sociedad en el mundo occidental desarrollado: una lección de contrastes». *Revista de Occidente*, 199, pp. 112-132.
- RODRÍGUEZ GALDO, M^a X. (2001). «Familia y cambio sociodemográfico. Notas para un análisis». En *Familia, juventud y nuestros mayores*. Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia, pp. 89-104.
- RODRÍGUEZ GALDO, M^a X. ET AL. (2009a). *Familia, cuidados e traballo non remunerado. O uso do tempo nos fogares de Galicia*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- RODRÍGUEZ GALDO, M^a X. ET AL. (2009b). *Familia y usos del tiempo. Dinámica sociodemográfica y trabajo no remunerado de los hogares de Galicia*. Santiago de Compostela, Andavira.
- RODRÍGUEZ GALDO, M^a X. ET AL. (2014). *Donantes de tiempo. Una valoración en perspectiva de género del trabajo de cuidados y de la aportación al bienestar por parte de las personas longevas*. Madrid, Instituto de la Mujer.

- RODRÍGUEZ GALDO, M^a. X.; FREIRE ESPARÍS, M^a. P. (2011). «Demandantes de atención personalizada y bienestar. Contribución a su estudio a partir del análisis de los cambios en la dinámica familiar». *Revista Galega de Economía*, 20, número extraordinario, pp. 53-88.
- STIGLITZ, J. E.; SEN, A. K.; FITOUSSI, J. P. (2009). *The Measurement of Economic Performance and Social Progress*. <http://www.stiglitz-sen-fitoussi.fr>
- SZALAI, A. (1972). *The Use of the Time: Daily Activities of Urban and Suburban Population in Twelve Countries*. La Haya, Mouton.
- TOBÍO, C. (2005). *Madres que trabajan. Dilemas y estrategias*. Madrid, Cátedra.

A emerxencia dunha cultura *microgrupal*. Cara a un novo «paradigma de sociabilidade»?

La emergencia de una cultura microgrupal. ¿Hacia un nuevo «paradigma de sociabilidad»?

*The emergence of a microgrupal culture.
Towards a new «paradigm of sociality»?*

ÁNGEL ENRIQUE CARRETERO PASÍN

angelenrique.carretero@usc.es; quiquecarreteropasin@gmail.com

IES Rosalía de Castro; Universidad de Santiago de Compostela

RESUMO. Algúns destacados autores no panorama filosófico e sociolóxico actual mostraron, na súa totalidade, un fenómeno cultural emerxente nas sociedades occidentais. É a aparición dunha variedade heteroxénea de microgrupos onde os seus membros se conectan por un lazo de solidariedade interna que xurdiu a partir da cristalización dunha sociabilidade que, baixo diferentes caras, parece estenderse a través de todo o tecido social. Esta circunstancia obriga a preguntarnos acerca de se sería un testemuño do xurdimento dunha nova forma de cultura na que un tipo característico de sociabilidade pasaría a ocupar un lugar esencial. Apoiándonos nalgunhas das propostas teóricas actualmente relevantes, e apropiándonos da noción de imaxinario social, pretenderíamos dar conta da natureza, perfís e arraigamento sociolóxicos da devandita sociabilidade.
Palabras-chave: imaxinario, sociabilidade, tardomodernidade, comunidade

RESUMEN. Algunos autores destacados en el panorama filosófico y sociológico actual han evidenciado, en su conjunto, un fenómeno cultural emergente en las sociedades occidentales. Se trata de la aparición de un abanico heterogéneo de *microgrupos* en donde sus integrantes se hallan entrelazados por un lazo de solidaridad interna surgido

de la cristalización de una *sociabilidad* que, bajo rostros distintos, parece diseminarse por la totalidad del entramado social. Esta circunstancia obliga a preguntarnos acerca de si sería un testimonio del surgimiento de una nueva forma de cultura en la que un tipo característico de sociabilidad pasaría a ocupar un lugar esencial. Apoyándonos en algunas de las propuestas teóricas actualmente relevantes, y apropiándonos de la noción de *imaginario social*, pretenderíamos dar cuenta de la naturaleza, perfiles y arraigo sociológicos de dicha *sociabilidad*.

Palabras clave: imaginario, sociabilidad, tardomodernidad, comunidad

ABSTRACT. Some noteworthy authors in the current philosophical and sociological scene have shown, as a whole, an emerging cultural phenomenon in Western societies. It is the appearance of a heterogeneous range of micro-groups where members have been intertwined by ties of internal solidarity emerging from the crystallization of a *sociability* that, though taking different forms, seem to spread through all of the social network. This circumstance forces us to ask whether this phenomenon could be a testimony of the emergence of a new form of culture in which a characteristic type of sociability would occupy an essential place. Relying on some of the currently relevant theoretical proposals, and appropriating the notion of the *social imaginary*, we aim to give an account of the nature, profiles and sociological roots of this new type of *sociability*.

Keywords: imaginary, sociability, tardomodernity, community

El racionalismo, al no encontrar en la sociabilidad ningún contenido, busca dejarla de lado, considerándola como una holgazanería vacía, tal como hizo aquel sabio que en relación a una obra de arte preguntó, «¿Qué es lo que esta prueba?».

GEORG SIMMEL

1. Introducción

Los inicios de este siglo testimonian la efervescencia de un variopinto mosaico cultural compuesto por un sinfín de microgrupos sociales. En este heterogéneo decorado social, que aflora tanto en la cultura llamada *virtual* como en la *real*, parecen surgir tres tendencias sociológicas aunadas en una misma dirección:

a. Una primera tendencia orientada a la agrupación de individuos en torno a pequeños grupos. En donde el lazo que los uniría tendría que ver con una experiencia comúnmente compartida de afinidad, propiamente vivencial, muy concreta.

b. Una segunda tendencia en donde se deja entrever que un particular, aunque difuso, sentimiento de comunidad o cuando menos de un lazo de intimidad, o si se quiere un emergente *neocomunitarismo* de borroso perfil, será el que finalmente prevalecerá en esta tendencia a la agregación por encima y más allá de cualquier otro móvil de carácter específicamente instrumental.

c. Una tercera tendencia en la que esta eclosión microsocietal estaría inspirada por la tentativa de forjar formas de socialización de naturaleza alternativa a través de cauces de expresión social también alternativos a las fórmulas de *socialización* socialmente instituidas.

En nuestra aportación, trataremos de explorar la naturaleza socio-antropológica de esta triple tendencia en su globalidad. Lo que pudiera darnos la llave explicativa de esta cultura en estado naciente, amparándonos en esta empresa por la noción teórica de *imaginario social*.

2. *Imaginario social*: apuntes en torno a una inconclusa definición

Para comenzar, indicar que la noción de *imaginario social* ha sido una noción teórica en exceso manoseada y utilizada sin unos perfiles nítidos en el campo –aunque no exclusivamente en éste– de las Ciencias Humanas y Sociales.¹ Para lo que es de nuestra atención central, vamos a seguir la formulación de Cornelius Castoriadis que, planteada en la década de los setenta del pasado siglo, es aquella que posiblemente acoge el esfuerzo de mayor envergadura teórica a la hora de clarificar su idiosincrasia. Así, nos dice Castoriadis:

Toda sociedad es un sistema de interpretación del mundo, y aun aquí el término «interpretación» resulta superficial e impropio. Toda sociedad es una construcción, una constitución, creación de un mundo, de su propio mundo. Su propia identidad no es otra cosa que ese «sistema de interpretación», ese mundo que ella crea. Y esa es la razón por la cual (como ocurre en cada individuo) la sociedad percibe como un peligro mortal todo ataque contra ese sistema de interpretación, lo percibe como un ataque contra su identidad, contra sí misma. (1996: 69)

¹ De procedencia fundamentalmente francesa. Marco en donde conviven, en ocasiones se entrecruzan y en otras se ignoran diferentes versiones del *imaginario social*. Véase Carretero (2005).

Esta tentativa de definición resulta de una gran utilidad, puesto que nos hace ver que la propia entidad de una *Sociedad*, su consideración identitaria, requiere un sostén, de carácter propiamente inmaterial, en lo que él llama «un sistema de interpretación» de sí misma. Revelándosenos, de suyo, que la cristalización de todo grupo social pasa por una coparticipación de sus integrantes en *un imaginario* mutuamente compartido. En la dirección aquí señalada, en principio no habría diferencias más que accidentales con el significado socio-antropológico atribuido tradicionalmente al *Mito* en el dominio de las Ciencias Humanas y Sociales. En cuando *matriz simbólica central* donadora de un sentido unitario, inviolable y global a una sociedad. Pero, para lo que aquí resulta más significativo, el *imaginario social* actuaría como argamasa en donde los miembros de un colectivo se ven ensamblados, en un *Nosotros colectivo*. Más allá de sus inevitables diferencias originadas tanto de legítimos intereses específicos como de particulares interpretaciones de su realidad más circundante. Y se deja señalada, además, una indicación especialmente significativa, a saber: que la lógica de la agregación social no se deja constreñir a los dictados de la racionalidad lógica al uso. No encaja en una simple consideración de la acción social como una combinatoria de intereses particulares. Más bien, se caracterizaría por algo que se saldría de dicha racionalidad. Del mismo modo que, como ya se ha observado recurrentemente, el *Mito* no se deja atrapar con facilidad bajo los parámetros categoriales de nuestra racionalidad lógica.

En otro contexto de su obra, apuntalando lo anterior, Castoriadis va a afirmar sintomáticamente lo siguiente:

Aquí aparece también la implicación imaginaria recíproca entre las partes de la institución y las significaciones imaginarias sociales. Se trata no solamente de sus dependencias recíprocas pseudofuncionales, sino más bien de la unidad y del parentesco sustantivo y enigmático entre los artefactos, los regímenes políticos, las obras de arte y, por supuesto, los tipos humanos que aparecen en la misma sociedad y en el mismo periodo histórico. Es inútil señalar que toda noción explicativa causal o lógica de esta unidad carece de sentido. (1997: 271)

No obstante, hay algo en esta propuesta que va a resultar especialmente fértil sociológicamente en lo que aquí nos concierne. Lo que nuestro autor está subrayando no es otra cosa que el hecho de que la unidad y la cohesión de un *Nosotros colectivo* no se deja encorsetar, en términos explicativos, en una reduccionista lógica de acento *utilitarista* o *funcionalista*. Aquella basada en unos actores sociales que orientan su relación recíproca con los otros en virtud

de una combinada trama de intereses, de encontro y oposición, de la que surgiría espontáneamente una interdependencia conjunta.² De ahí que se nos apunte la esterilidad epistemológica de una pretensión teórica que, siguiendo los cánones establecidos desde las ciencias duras, recurra al entronizado lenguaje de la causalidad al intentar dar cuenta del complejo cemento que sirve de anudamiento a lo social.

Si cabe es interesante mostrar que Castoriadis, en paralelismo a esta *noción fuerte* de *imaginario*, entendido, en sus términos, como «*significación imaginaria primera*» haya también añadido, complementando lo anterior, lo que él llamaba «significaciones imaginarias segundas». Con un alcance con menos vocación totalizante y omni-comprensiva, con menos densidad ontológica y con una dimensión más proxémica. Tales como la *Familia*, la *Economía* (capitalista) o la *Ciudad*. Con las que permite, como luego abordaremos, dar un mayor juego a la operatividad del *imaginario social* en un campo propiamente sociológico.³

3. Genealogía de la *sociabilidad posmoderna/tardomoderna*

De acuerdo al diagnóstico conjunto de una serie de autores incluidos en el campo de la Filosofía y de las Ciencias Sociales actuales, allá por el final de la década de los setenta del pasado siglo comenzarían a evidenciarse signos reveladores de una mutación en el ámbito de la cultura en las sociedades occidentales. Tratando de recoger un sentir conjunto, bien podría ser denominado como el agotamiento de la modernidad.⁴ Dos aspectos reclaman aquí, esencialmente, nuestra atención:

1. La pérdida de credibilidad de las expectativas emancipadoras heredadas de un viejo *metarrelato* ilustrado gestado en la modernidad. Éste, de raigambre claramente burguesa, había encaminado la aspiración hacia el logro de una reconciliación del ser humano consigo mismo y su mundo hacia una temporalidad histórica futura. Esta incredulidad se entroncaría en el seno de una

² Concepciones de raigambre fundamentalmente economicista. Sin demasiado éxito, han tratado de ser extrapoladas sofisticadamente al campo de las Ciencias Sociales bajo la conceptualización de *individualismo metodológico*, como es el caso paradigmático de Elster (1991).

³ Una aproximación a los diferentes niveles de operatividad del *imaginario social* puede encontrarse en Carretero (2010).

⁴ Lyotard (1979) ha sido quién ha instaurado este diagnóstico a final de la década de los setenta. Posteriormente, una constelación de autores del abanico de la filosofía y de las ciencias sociales, desde ángulos a veces dispares, han profundizado en este diagnóstico.

desconfianza en torno al, en otro tiempo, incuestionable axioma (*imaginario* por supuesto) según el cual la gradual implantación de la razón en la historia sería el recurso moderno por excelencia para alcanzar el progreso social en sus distintas variantes (la desaparición del arraigo real del legado hegeliano-marxista se inscribiría en este contexto).

2. El desmantelamiento de los *macroimaginarios* colectivos que, desde la modernidad con la aparición en escena del Estado-Nación, habían propiciado una convocatoria de identificación y de adhesión de los individuos en relación con *lo Político* en mayúscula. Más concretamente con el *imaginario* de *la Nación*, o, si se quiere, con *la Nación* como *imaginario*. Esto provocará una ruptura del vínculo que comúnmente anudaba lo individual con lo colectivo y una consiguiente desafección galopante en torno a *lo Político*.

Nada más alejado de nuestra intención que una toma de partido en el seno del todavía no zanjado debate en torno a un balance sobre lo ganado o lo perdido a raíz del decaimiento de la axiomática axiológica moderna. Otros ya lo han hecho, como puede ser apreciado repasando la literatura filosófico-sociológica más cercana. Nos conformamos con suscribir, eso sí, su fehaciente pérdida de arraigo en el horizonte de las sociedades occidentales. En cualquier caso, en lo que aquí concentra nuestra focalización, el mencionado agotamiento de la modernidad habría decantado una remodelación del papel funcional atribuido a *lo imaginario* en las sociedades. Habría propiciado un, por veces, desorbitado auge de *microimaginarios* mucho más proxémicos y diseminados –casi a la carta diríamos– por los diferentes plexos del espacio público. Un espacio público, indiferentemente *real* o virtual, contaminado ahora por una constelación, como decíamos, de *microimaginarios*. En ellos, los individuos pueden hallar un hermanamiento a través de una adscripción por completo electiva. Eso sí, un *espacio público* contemplado, como incidiría Manuel Delgado (2007), como un fluir emanado creativamente del dinamismo societal. Y no como el resultado de una deliberación racional al modo en cómo este *espacio público* ha sido habitualmente pensado a raíz de las categorías empleadas desde la filosofía política moderna.

Con estos dos aspectos se va a producir un doble efecto paralelo:

1. El *imaginario* ve diluida su condición de *matriz fundante*, de *Mito central*, de una macrocolectividad. A cambio ganará una mayor pluralidad y heterogeneidad. Aunque, eso sí, sin perder una de las dimensiones sociológicas que siempre lo habrían históricamente caracterizado: la de servir, desde el espacio de lo inmaterial, como sostén a partir del cual se configura y sobrevive la peculiar entidad identitaria de un grupo.

2. A estos *microimaginarios* se trasladará la condición de fuente de sentido. Un sentido ahora, evidentemente, con un menor espesor existencial, más efímero y versátil. Un sentido que ahora se torna bajo el aspecto de un pliegue. Esto es enclaustrado y alimentado en y desde el interior de cada grupo. Así como fraguado en el seno de sus relaciones internas y cristalizado, como no podía ser de otro modo, desde una dimensión *imaginaria*.

4. Radiografía de la *sociabilidad* posmoderna/ tardomoderna como detonante de un ¿nuevo? «paradigma cultural»

En este novedoso escenario cultural, marcado además por un descontrolado despliegue de *lo digital*, va a cobrar un especial relieve la proliferación de una amplia gama de agregaciones sociales. Muchas de las cuales sobreviven, se ven amparadas y estimuladas precisamente desde la virtualidad característica del *mundo digital*. En su conjunto y, a modo de denominador común, todas ellas dan muestras de la efervescencia de una espontánea y polimórfica *sociabilidad* que parece expandirse por todos los entresijos del cuerpo social. De cualquier modo, bien sea en el mundo *real* o en *el virtual*, este espectáculo sociológico brinda la posibilidad de asistir a la revelación de una polifacética demanda psico-antropológica por unirse a *algunos de los otros*. Fruto de un estrechamiento de lazos derivado de la coparticipación en un *espejo común* que tendrá que ver con una particular vivencia o afinidad alentadora de una modalidad *sui generis* de *lo comunitario*.

No podemos obviar, asimismo, que tanto el brote como la consiguiente cristalización espontánea de esta *sociabilidad* están apuntando a una inherente creatividad inscrita en lo social. Creatividad societal, por otra parte, sumamente recelosa a reconocerse en las fórmulas, siempre mediadas socialmente, que las instituciones proponen al alcance de los individuos con el objeto declarado de configurar un nexo colectivo; el cual, por tanto, siempre pasaría inexorablemente por el tamiz de *lo institucional* (Bergua 2007: 17-48).

Vamos, pues, a sintetizar cómo el auge de esta *sociabilidad* ha sido interpretado desde algunos de los marcos teóricos que a ésta le habrían concedido una mayor relevancia en el contexto del pensamiento sociológico más reciente:

A. Se parte de una reactivación de la vieja idea durkheimiana (que a éste le había servido como fundamento originario del que surgiría la religión) según la cual el contacto directo y cercano entre individuos es lo que auténticamente

daría pié a la aparición y al mantenimiento de una *religiosidad* y, por ende, de una *comunidad grupal*. Así, en la cultura actual se estaría dejando testimoniar un afán por parte de ciertos actores sociales por superar la prototípica configuración del vínculo colectivo consolidado a raíz de la sociedad moderna. En primer lugar, un vínculo moderno caracterizado por una lógica de tipo *económico-funcional* que habría marcado, a modo de mediación, la relación intersubjetiva a partir del auge del capitalismo mercantilista (Polanyi 1989). En segundo lugar, por una relación estrictamente *contractual*, en términos de protección/obediencia, de la totalidad de miembros componentes de la sociedad con el Estado, en cuanto monopolizador de la representación de lo social. Lo que habría dado pié, según nos dice Roberto Esposito, a que «el Estado sea la des-socialización del vínculo comunitario» (Esposito 2003: 66). El afán antes mencionado por trascender dicho vínculo moderno propicia una experimentación encaminada al redescubrimiento de un otro vínculo en donde ahora prime aquello que precisamente fuera dejado al margen por aquél. Asimismo, esto pondría de manifiesto una sugerente relectura de lo social en donde, como rechazo frente a lecturas marcadas por un acento fundamentalmente economicista, se subraya que la textura de éste no puede ser restringida a un simple sumatorio interdependiente, sin más, de los distintos intereses individuales. Y, evidentemente, en este aspecto la trascendencia sociológica del *imaginario social* readquiere una notable importancia. Veamos como Michel Maffesoli explica esta idea:

El mundo imaginario sería de alguna forma la condición de las imágenes sociales. Lo que hace que se califique de tal o cual manera un conjunto de líneas, de curvas, a las formas más o menos arbitrarias, y que por lo tanto es reconocido como siendo una silla, una casa o una montaña. Sin insistir en la dimensión filosófica del problema, se puede señalar que se trata de un reconocimiento social que funda sociedad. Existe una inteligencia imaginativa societal que no puede ser tratada a la ligera. (1990: 109)

En esta línea, la simbiosis entre la *sociabilidad* y el *imaginario social* es determinante. Así, en una tentativa de elucidación de la primera, se nos dice lo siguiente:

[...] no reposa en una distinción con respecto al otro, ni tampoco sobre un contrato racional que me ligue al otro, sino sobre una empatía que me hace partícipe junto al otro de un conjunto más vasto, contaminado por doquier de ideas colectivas, emociones comunes e imágenes de todos los órdenes. (2003: 153)

B. Hay un especial énfasis en mostrar que el auge de la *sociabilidad* delataría la persistencia de una irrefrenable *pulsión* originaria por unirse a *algunos de los otros*. Una *pulsión* fuertemente arraigada en la condición antropológica y que bien pudiera ser denominada como *sociabilidad originaria*.⁵ En realidad, la respuesta a esta demanda habría sido el oculto, aunque por veces travestido, móvil que habría acompañado a la dinámica de una amplia gama de agregaciones societales, o incluso de movimientos sociales, a lo largo de la historia. Siempre en escenarios en donde habría entrado en juego un estrechamiento de la acción colectiva. Es más, esta persistente *sociabilidad originaria* habría logrado sobrevivir culturalmente, sorteando los complejos avatares o imperativos históricos, para insinuárenos como el *leit motiv* más profundo de dicha acción colectiva. El registro de *lo imaginario social*, en este sentido, no habría hecho otra cosa que brindar un soporte para el encaje y el concomitante despliegue de esta *sociabilidad originaria*. Se habría constituido en no más que un pretexto que serviría para acoger, primero, y canalizar, después, una demanda antropológica por entrar en una particular sintonía con *algunos de los otros*. Los hermanos Castro Nogueira lo han expresado sintéticamente del modo siguiente:

Y, sin embargo, sabemos bien que de esta manera *nunca salen las cuentas*, pues más allá de la cartografía socioeconómica, sociopolítica o etnográfica que agrega y desagrega las poblaciones en grupos y clases –votantes progresistas, culturas primitivas, sistemas patrilineales, compradores responsables, nacionalistas moderados, *marianistas* y *zapateristas*, progresistas y conservadores, etc.– la ontología social que subyace a esos *recortables* no es la de las sustancias y los accidentes, sino un tejido social formado a partir de los vínculos del pequeños grupo, de burbujas e *im-plikaciones* que hacen que lo que las categorías científicas unifican y cosifican se refracte en formas y variedades diversas de esas mismas representaciones. (2008: 291)

C. Las variadas expresiones de esta emergente *sociabilidad* que, como hemos señalado, encuentran un anclaje en *microimaginarios* son el fruto de unas espontáneas dinámicas *sociales*, de unas «*acciones recíprocas*» que diría Simmel⁶, emanadas de la frescura de la vida social. Por tanto, debieran

⁵ La obra de Simondon (1989), concretamente su apelación a *lo transindividual*, apunta en esta dirección. En especial, delata una condición antropológica *originaria* y *preindividual* precedente a la constitución del sí mismo como entidad individual, reformulando la consideración del vínculo colectivo más allá de las directrices del *individualismo metodológico*.

⁶ Simmel (1999) sigue siendo el autor de referencia en el estudio de los procesos, en un sentido amplio, en donde entra en juego la *socialización*.

ser reconsideradas como signos de reveladores de un profundo vitalismo, de una originalidad y una creatividad inscritas en lo social. De ahí que dichas expresiones sean intrínsecamente reacias a todo aquello que implique un dictado de regulación bajo unos patrones de gestión o planificación verticalmente externa sobre ellas, discurriendo por unos cauces siempre alternativos a ésta. Inspirándose para ello en la estela abierta por la noción de *imitación*, elaborada a comienzos del pasado siglo por Gabriel Tarde, existirían –y aquí puede resultar de gran utilidad la terminología gestada por Gilles Deleuze y Felix Guattari– en su entidad como *flujo* («*lo molecular*» en estos dos autores) y no como algo en sí mismo *codificado* («*lo molar*» para ellos).

Desde el punto de vista de la micropolítica, una sociedad se define por sus líneas de fuga, que son moleculares. Siempre fluye o huye algo, que escapa a las organizaciones binarias, al aparato de resonancia, a la máquina de *sobrecodificación*: todo lo que se incluye dentro de lo que se denomina «evolución de las costumbres», los jóvenes, las mujeres, los locos, etc. Mayo del 68, en Francia, era molecular, y sus condiciones tanto más imperceptibles desde el punto de vista de la macropolítica. (1994: 220)

Y esto lo ilustran a través de una reconsideración de la distinción categorial, habitualmente empleada en el campo sociológico, entre «*masa*» y «*clase*»:

Las tentativas de distinguir masa y clase tienden efectivamente hacia el siguiente límite. Que la noción de masa es una noción molecular, que procede por un tipo de segmentación irreductible a la segmentaridad molar de clase. Sin embargo, las clases están talladas en las masas, las cristalizan. Y las masas no cesan de fluir, de escaparse a las clases. Pero su presuposición recíproca no impide la diferencia de punto de vista, de naturaleza, de escala y de función (la noción de masa, así entendida, tiene una acepción totalmente distinta que la propuesta por Canetti). (1994: 218)

D. El desbordamiento de las novedosas formas de *sociabilidad* estaría inequívocamente relacionado con una tendencia orientada al reencuentro con espacios de «*reclimatización*» en lo social. Derivados éstos, en un efecto de réplica, a un creciente proceso de *desencantamiento*. Generado éste a raíz de la modernidad, prolongado de manera acentuada en la cultura actual y ya bien retratado por Max Weber o la primera generación de la Escuela de Frankfurt.⁷

⁷ En especial, el emblemático diagnóstico de Adorno y Horkheimer (1994).

Esta tendencia propiciaría un intenso repliegue de los individuos en la interioridad de un elenco bien diverso de microgrupos. En su interior, se irá entretrejiendo una particular intimidad sobrecargada de una fuerte solidaridad interna. Son microgrupos, pues, gestados desde un acusado vínculo de *sociabilidad* intragrupal. Y en ellos el papel del *imaginario* será el de un receptáculo, propiamente ilusorio o fantasmagórico, que da albergue a la demanda «*reclimatizadora*» mencionada. Veamos como lo explica Peter Sloterdijk:

Lo que aquí se llama lo íntimo se refiere exclusivamente a espacios interiores divididos, compartidos, consubjetivos e inter-inteligentes, en los que participan sólo grupos diádicos o multipolares y que sólo puede haber en la medida en que individuos humanos, por estrecha cercanía mutua, por incorporaciones, invasiones, cruzamientos, repliegues de uno en otro y resonancias psicoanalíticamente también: por identificaciones-, crean esas peculiares formas de espacio como receptáculos autógenos. (2003: 97-98)

5. A modo de conclusión

Hemos intentado mostrar, de la mano de ciertas perspectivas socio-antropológicas actuales, el trasfondo sociológico que ha pretendido dar cuenta de una aparentemente novedosa tendencia cultural. En ésta se apunta a una fragmentada eclosión de un tipo característico de *sociabilidad* que parece haberse esparcido por el *espacio público* en las últimas décadas. Más allá de las inevitables diferencias en sus específicas opciones teóricas, el denominador común en autores del espectro de las Ciencias humanas y Sociales más reciente, tales como Maffesoli, Sloterdijk o Castro Nogueira, es haber evidenciado la relevancia de un plegamiento hacia lo microsocietal como rasgo idiosincrático en la presente cultura. De acuerdo a sus propuestas, se ha puesto un énfasis especial en la comprensión de la naturaleza de este ensamblaje microsocietal en virtud de un anudamiento de fondo existente entre la *sociabilidad* y lo *imaginario*.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, TH.; HORKHEIMER, M. (1994). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Trotta.
- BERGUA, J. A. (2007). *Lo social instituyente. Materiales para una sociología no clásica*. Zaragoza, Prensas Universitarias.
- CARRETERO, E. (2005). «Imaginario y sociedad. Un acercamiento a la sociología de lo imaginario en la tradición francesa». *Revista Internacional de Sociología*, 41, pp. 137-161.

- CARRETERO, E. (2010). «Para una tipología de las «representaciones sociales». Una lectura de sus implicaciones epistemológicas». *Empiria: Revista de Metodología de las Ciencias Sociales*, 20, pp. 87-108.
- CASTORIADIS, C. (1983-1989). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona, Tusquêts, 2 Vols.
- CASTORIADIS, C. (1996). *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*. Barcelona, Gedisa.
- CASTORIADIS, C. (1997). *Les carrefours du Labyrinthe V. Fait et à faire*. Paris, Seuil.
- CASTRO NOGUEIRA, L.; CASTRO NOGUEIRA, L.; CASTRO NOGUEIRA, M. A. (2008). *¿Quién teme a la naturaleza humana? Homo suadens y el bienestar en la cultura: biología evolutiva, metafísica y ciencias sociales*. Madrid, Tecnos.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos.
- DELGADO, M. (2007). *Sociedades movedizas*. Barcelona, Anagrama.
- ELSTER, J. (1991). *El cemento de la sociedad. Las paradojas del orden social*. Barcelona, Gedisa.
- ESPOSITO, R. (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Amorrortu.
- LYOTARD, J. F. (1979). *La condición postmoderna*. Madrid, Tecnos.
- MAFFESOLI, M. (1990). *El tiempo de las tribus*. Barcelona, Icaria.
- MAFFESOLI, M. (2003). «El imaginario social». *Anthropos*, 198, pp. 149-153.
- MAFFESOLI, M. (2005). *La transformación de lo político. La tribalización del mundo posmoderno*. Barcelona, Herder.
- POLANYI, K. (1989). *La gran transformación*. Madrid, La Piqueta.
- SIMMEL, G. (1999). *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*. Paris, PUF.
- SIMMEL, G. (2002). *Cuestiones de sociología*. Barcelona, Gedisa.
- SIMONDON, G. (1989). *L'individuation psychique et collective*. Paris, Aubier.
- SLOTERDIJK, P. (2003). *Esferas I*. Madrid, Siruela.

A peza artística-audiovisual *Gernika Lemoizen*: lugares de memoria en tensión

La pieza artística-audiovisual Gernika Lemoizen: lugares de memoria en tensión

The artistic-visual piece Gernika Lemoizen: sites of memory in tension

IRATXE RETOLAZA GUTIÉRREZ¹ <iratxe.retolaza@ehu.eus>
AMAIA SERRANO MARIEZKURRENA² <amaia.serrano@ehu.eus>
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

RESUMO. A comezos deste século, moitas disciplinas enfatizaron a necesidade de reflexionar sobre o suxeito encarnado e o coñecemento encarnado, e a necesidade de corporeizar o pensamento. Nese contexto obsérvase un interese crecente pola danza como expresión cultural –en todas as súas manifestacións–, e o pulo da produción de espectáculos coreográficos e intervencións coreográficas nestes últimos anos. Ao mesmo tempo, no ámbito peninsular medraron os discursos sobre a memoria colectiva e os actos conmemorativos. A peza artística que se presenta neste artigo, *Gernika Lemoizen* [Gernika en Lemoiz] dirixida por Irati Gorostidi, responde ao duplo interese actual: a inqueda pola corporeización do pensamento e a (re)construción da memoria colectiva vasca. Nesta intervención artística alén de converxer o coreográfico e o poético-musical, crúzanse tres lugares de memoria do imaxinario colectivo vasco: o bombardeo de Gernika, a central

¹ Trabajo vinculado al proyecto de investigación «La poesía actual en el espacio público. Intervención, transferencia y performatividad», con financiación pública del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (FFI2012-33589).

² Trabajo vinculado al proyecto de investigación «Literatura Vasca Contemporánea», con financiación del Gobierno Vasco (IT 851/13).

nuclear de Lemoiz e o cantautor Mikel Laboa. Esta peza artística realocaliza estes símbolos e activa cuestións sobre a memoria cultural, sobre o carácter público/privado dos lugares de memoria e sobre a corporeización das prácticas conmemorativas/rememorativas.

Palabras-chave: performatividade, danza, lugares de memoria, Mikel Laboa, bombardeo de Gernika, central nuclear de Lemoiz

RESUMEN. A comienzos de este siglo, muchas disciplinas han enfatizado la necesidad de reflexionar sobre el sujeto encarnado y el conocimiento encarnado, y la necesidad de corporeizar el pensamiento. En ese contexto se vislumbra un interés creciente por la danza como expresión cultural –en todas sus manifestaciones–, impulsando en estos últimos años la producción de espectáculos coreográficos e intervenciones coreográficas. Al mismo tiempo, en el ámbito peninsular han proliferado los discursos sobre la memoria colectiva y los actos conmemorativos. La pieza artística que se presenta en este artículo, *Gernika Lemoizen* [Gernika en Lemoiz] dirigida por Irati Gorostidi, responde a ese doble interés actual: la inquietud por la corporeización del pensamiento y por la (re)construcción de la memoria colectiva vasca. En esta intervención artística además de confluir lo coreográfico y lo poético-musical, se cruzan tres lugares de memoria del imaginario colectivo vasco: el bombardeo de Gernika, la central nuclear de Lemoiz y el cantautor Mikel Laboa. Esta pieza artística realocaliza estos símbolos y activa cuestiones sobre la memoria cultural, sobre el carácter público/privado de los lugares de memoria y sobre la corporeización de las prácticas conmemorativas/rememorativas.

Palabras clave: performatividad, danza, lugares de memoria, Mikel Laboa, bombardeo de Gernika, central nuclear de Lemoiz

ABSTRACT. At the beginning of this century, a lot of disciplines have emphasised the need of reflecting on the embodied subject and the embodied knowledge as well as the need to embody the thought. In this context, a growing interest on dance as a cultural expression in all its manifestations can be noticed, and it has motivated the production of choreographic performances and interventions in the last few years. At the same time, the discourses about the collective memory and the commemorative ceremonies have proliferated in the Iberian Peninsula.

The artistic piece introduced in this article, called *Gernika Lemoizen* [Gernika in Lemoiz] and directed by Irati Gorostidi, responds to that double interest: the concern for the embodiment of the thought and for the (re)construction of the collective memory.

In this artistic intervention, both the choreography and the poetry-music merge, as well as three sites of memory from the collective imaginary of Basques: the bombing of Gernika, the nuclear plant of Lemoiz and the singer-songwriter Mikel Laboa. This artistic piece relocates those symbols, and boosts questions about cultural memory, the public/private nature of the sites of memory, and the embodiment of commemorative/remembrance practices.

Keywords: performativity, dance, sites of memory, Mikel Laboa, bombing of Gernika, nuclear plant of Lemoiz

1. Introducción³

La pieza artística-audiovisual *Gernika Lemoizen* [Gernika en Lemoiz], dirigida por Irati Gorostidi, recrea una intervención artística realizada en 2013 en las ruinas de la central nuclear de Lemoiz. La creación y diseño de esta pieza es el fruto de la colaboración entre la directora de la pieza audiovisual Irati Gorostidi, y la coreógrafa Manuela Carretta. El público accede a la intervención coreográfica gracias a la mirada y a la captura audiovisual que Irati Gorostidi proporciona. En esta pieza, Manuela Carretta interpreta coreográficamente la composición *Gernika* de Mikel Laboa, entrelazando el componente coreográfico y el poético-musical.⁴

Gernika Lemoizen es una pieza que en su brevedad⁵ sugiere y activa múltiples reflexiones sobre la (re)configuración de los lugares de memoria. Esta cápsula audiovisual se presentó en abril de 2014, en el marco de los actos conmemorativos del bombardeo de Gernika.⁶ No obstante, esta obra no emerge sólo del interés por rememorar el bombardeo, sino que surge también y sobre todo como (re)activación o rememoración de la poética de Mikel Laboa.⁷ Es un gesto de reconocimiento al cantautor donostiarra, que se articula dentro de las políticas culturales de la Cátedra Mikel Laboa de la UPV/EHU.⁸ Como si de una matriusca se tratara, en esta pieza se incorpora otra composición conmemorativa: la canción *Gernika* de Mikel Laboa, que evoca el bombardeo de Gernika. Por consiguiente, en la intervención artística se entrecruzan y se confrontan tres símbolos emblemáticos del imaginario colectivo vasco⁹: el bombardeo de Gernika, la central nuclear de Lemoiz y el cantautor Mikel

³ Agradecemos a Juan Kruz Igerabide, director de la Cátedra Mikel Laboa, habernos facilitado una copia de la pieza audiovisual.

⁴ *Gernika Lemoizen* es una obra colaborativa: Irati Gorostidi se encargó del diseño audiovisual y Manuela Carretta del diseño coreográfico; y ambas se responsabilizaron de la realización: Irati Gorostidi se ocupó de la realización y edición audiovisual y Manuela Carretta de la realización y ejecución coreográfica.

⁵ La composición musical *Gernika* demarca la duración de la pieza audiovisual, que se prolonga durante doce minutos.

⁶ Para evitar confusiones, indicaremos *Gernika* en cursiva al referirnos a la obra musical de Mikel Laboa.

⁷ Mikel Laboa (Donostia, 1934-2008) es uno de los referentes culturales principales de la nueva canción vasca de la década de los 60.

⁸ Junto a la Cátedra Mikel Laboa, Juan Gorostidi ha sido el productor de esta pieza audiovisual.

⁹ Como indica Joaquim Noguero, «cada pieza genera un espectador propio, lleva implícito un tipo concreto de receptor dentro» (Noguero 2011: 35); y añade: «para que un espectador sea plenamente activo debe poder acercarse lo máximo posible a la categoría del «receptor implícito» perfilado por cada creación» (Noguero 2011: 36). En estos espectáculos, entre otras características, se perfila un receptor implícito que (re)conoce estos lugares de memoria: Gernika, Lemoiz y Mikel Laboa.

Laboa. Es ese juego de espejos el que genera cuestiones sobre la (re)construcción de la memoria cultural y sobre la interrelación entre los diferentes rituales conmemorativos.

A continuación, presentaremos las reflexiones que nos ha suscitado la pieza audiovisual, y para ello, nos aproximaremos a esta propuesta artística desde la perspectiva de la memoria cultural y los lugares de memoria.

2. Memoria cultural: lugares de memoria y lugares de reconocimiento

Jan y Aleida Assmann distinguen dos tipos de memoria: por una parte, definen la memoria comunicativa como una práctica oral y cotidiana, que se transmite de generación en generación, y que puede perdurar únicamente durante tres o cuatro generaciones (Assmann 1995: 127); por otro lado, la memoria cultural es una práctica institucional, que articula una materialización de las prácticas memorísticas. Se puede considerar, por tanto, que si la memoria comunicativa no se pronuncia como memoria cultural, puede desvanecerse tras algunas generaciones.

En ese sentido, como indica Jan Assmann (2006: 8), las prácticas conmemorativas no se sustentan únicamente en soportes sociales, sino que son cruciales los soportes culturales. Es decir, la mediación simbólica es un eje primordial de la memoria colectiva, puesto que ésta perdura también gracias a estructuras simbólicas y culturales y a la repetición de ritos culturales que la reavivan. Desde esa perspectiva teórica, Assmann (2010: 111) hace referencia a algunas características de la memoria cultural. Mencionaremos únicamente las características que consideramos más pertinentes para el análisis de esta obra conmemorativa:

- *La memoria cultural es una práctica especializada, que realizan agentes culturales.* En este caso, esa especialización se aprecia en el carácter institucional de la pieza conmemorativa, puesto que es un producto realizado en colaboración con la Cátedra Mikel Laboa de la UPV/EHU.
- *La memoria cultural es reflexiva, reflexiona sobre sus propias dinámicas y prácticas.* En *Gernika Lemoizen*, esa reflexividad se aprecia tanto en la interpretación realizada por el productor Juan Gorostidi (2014), como en las presentaciones públicas de la pieza audiovisual, en las que se impulsó un debate y diálogo sobre la intervención y el acto conmemorativo.
- *La memoria cultural materializa el conocimiento que se quiere compartir.* La misma pieza audiovisual y la captura de la intervención artística recrea y corporeiza esa materialización de los símbolos en disputa.

- *La memoria cultural es un sistema de valores que se transmite mediante la formación y los patrones de comportamiento.* Según la función de los símbolos que se articulan en ese sistema de valores, hay símbolos que ocupan un lugar central y hay otros periféricos, de segundo nivel. En *Gernika Lemoizen* es justamente esa jerarquía la que genera las tensiones entre los símbolos que se cruzan en la intervención artística.
- *La capacidad de (re)construirse y actualizarse.* Esta pieza artística, al poner en diálogo diversos símbolos culturales, promueve la necesidad de actualizar y renovar las interpretaciones de esos símbolos memorísticos.

Como indica Pierre Nora, articulamos prácticas memorísticas justamente porque hay acontecimientos que pueden pasar al olvido y creamos espacios que activen esa memoria y que nos inviten a recordar: *lieux de mémoire* o lugares de memoria. Los lugares de memoria no hacen referencia a los acontecimientos, sino que se refieren a una interpretación concreta de dicho acontecimiento (Nora 1997: 42). Se caracterizan por ser materiales –porque son prácticas que se insertan en marcos y contextos materiales tangibles–, simbólicos –porque responden a prácticas imaginarias y axiológicas–, y funcionales –porque se vinculan a prácticas rituales (Nora 1997: 37).

Ulrich Winter (2005: 25-26) ahonda en la perspectiva teórica de Pierre Nora y distingue dos tipos de lugares, según el grado de consagración y de acuerdo que dichos lugares han adquirido en la memoria colectiva de una comunidad. Por una parte, considera que los lugares de memoria presuponen en la comunidad un pacto sobre la interpretación de los acontecimientos pasados.¹⁰ Como bien lo expresa Ulrich Winter, no solamente los acontecimientos, también las personalidades pueden funcionar como lugares de memoria:

Pueden formar lugares de memoria acontecimientos históricos como la Guerra Civil o hechos simbólicos como la novela *Don Quijote*, personajes históricos como Federico García Lorca al igual que objetos materiales y funcionales del mundo cotidiano o del patrimonio nacional, como por ejemplo el Seat 600 o el Valle de los Caídos, siempre que plasmen una «metáfora» de la historia (conflictiva) de la nación. (Winter 2006: 12-13)

¹⁰ «La existencia de lugares de memoria en el discurso conmemorativo de una cultura presupone algún acuerdo sobre cómo narrar la identidad colectiva. Si se acepta la necesidad o por lo menos lo deseable de la reconciliación entre memorias conflictivas y lealtades múltiples, entonces los símbolos y mitos a los que se confiere carácter nacional sin el consentimiento de todos se vuelven potente arma simbólica de una política de la memoria que opera por exclusión, menosprecio o destrucción del Otro» (Winter 2005: 22).

No obstante, cuando un lugar todavía no ha alcanzado la aceptación de la mayoría de la comunidad y, por consiguiente, es un lugar conflictivo para la (re)configuración de la memoria colectiva de una comunidad, todavía no se le puede considerar con propiedad lugar de memoria. A esos espacios U. Winter los ha denominado «lugares de reconocimiento». Son núcleos que algunos grupos minoritarios sin poder institucional hacen suyos, como soporte de su memoria colectiva y como mecanismo para activar la memoria de acontecimientos que todavía no han trascendido con total solidez a la memoria colectiva oficial. Normalmente se acude a espacios existentes y se los impregna de valor simbólico. Como veremos a continuación, en nuestro caso, se acude a las ruinas de Lemoiz para activar la memoria del conflicto nuclear, pero impulsando el diálogo con otros símbolos y lugares de memoria.

Gernika y Lemoiz, por ejemplo, funcionan como símbolos que metonímicamente¹¹ representan unos acontecimientos históricos de gran repercusión y de gran conflictividad en la historia del siglo XX del País Vasco. Mikel Laboa –y concretamente su composición *Gernika*– se presenta como símbolo emblemático de la cultura vasca. Laboa es metáfora y metonimia de los movimientos vanguardistas de resistencia cultural que surgen en las décadas de los 60 y 70. Aún siendo los tres símbolos emblemáticos de la historia política y cultural vasca del siglo XX, adquieren una posición muy diferente en las políticas de la memoria colectiva: Gernika es un símbolo central en la política y cultura vasca, que además ha trascendido a símbolo universal y, por lo tanto, se ha convertido en un lugar de memoria omnipresente en la memoria colectiva de todos los ciudadanos del País Vasco (véase apartado 2.1); Mikel Laboa es un símbolo canónico de la cultura vasca, es un lugar de memoria destacado en la memoria de la comunidad cultural vasca (véase apartado 2.2.¹²). Sin embargo, la posición de Lemoiz es periférica, funciona como un lugar de reconocimiento, puesto que es un lugar de memoria conflictivo y activa la memoria de un acontecimiento que no ha trascendido con tanto vigor a la memoria colectiva y cultural vasca (véase apartado 2.3.). El conflicto ecológico, energético y político, generado por la construcción de la central nuclear de Lemoiz, no es un símbolo tan vivo

¹¹ El pueblo vizcaíno de Gernika representa y evoca metonímicamente dicho acto de guerra: el bombardeo del 26 de abril de 1937. El pueblo vizcaíno de Lemoiz representa y evoca metonímicamente otro conflicto ecológico y político: la central nuclear de Lemoiz.

¹² Como indica Ramon Lazkano en la introducción a la recopilación *Lekeitioak* (Laboa 2007): «El trabajo de Laboa nos toca tan directamente porque todo él se agita en una realidad determinada. La música se convierte en nuestra historia al volverse la realidad histórica en término poético [...] es ésta nuestra deuda con Mikel Laboa, que con su música aviva nuestra memoria» (Laboa 2007: 2).

ni tan reavivado, en la memoria del País Vasco y, concretamente, uno de los objetivos de esta pieza es (re)activar el debate sobre los conflictos ecológicos y energéticos, valiéndose del potencial de la obra de Mikel Laboa, un lugar de memoria muy recurrente en la memoria colectiva vasca.

3. *Gernika Lemoizen*: lugares de memoria en tensión

Como se aprecia en el título de la pieza audiovisual, uno de esos lugares se (re)sitúa y se (re)localiza en otro, *Gernika Lemoizen* [Gernika en Lemoiz], deslocalizándolo, reterritorializándolo y resignificándolo. A continuación, presentaremos esos símbolos y lugares que se entrecruzan en esta pieza artística, para poder vislumbrar qué reflexiones y qué visiones se articulan sobre las prácticas (re)memorativas.

3.1 *El bombardeo de Gernika: tropos universal*

Como es sabido, el 26 de abril de 1937 la aviación alemana, concretamente la Legión Condor, bombardeó cruelmente la villa vasca de Gernika, atacando a la población civil y provocando numerosas muertes y cuantiosos daños materiales. Este acontecimiento bélico fue representado iconográficamente unos meses después por Pablo Picasso en su conocida obra *Guernica*, acogida con gran interés, especialmente tras su presentación en La Exposición Internacional de París en 1937.

Cabe destacar el impacto de esta obra de Picasso sobre la percepción de aquel acontecimiento histórico, un impacto que ha condicionado gran parte de las representaciones artísticas posteriores (Retolaza 2009). De hecho, en lo que al bombardeo se refiere, el *Guernica* de Picasso se ha erigido en el lugar de memoria por antonomasia: es un hito artístico que condiciona la percepción del acontecimiento histórico, ahora convertido en el símbolo y el medio por el que se interpreta el bombardeo.

En la cultura vasca, éste ha sido uno de los sucesos más recreados y recordados en todas las artes (la danza, la pintura, el teatro y la escultura). Pero, tras la difusión de la obra picassiana, casi todas las interpretaciones artísticas del bombardeo realizadas desde una perspectiva local han generado un diálogo tanto con dicha representación pictórica como con las interpretaciones globales.

Es precisamente el surgimiento del bombardeo de Gernika como un *tropos* universal o global lo que permite que su recuerdo evoque otros acontecimientos históricos, lejanos en términos históricos y diferentes en términos

políticos respecto al acontecimiento al que se hace referencia.¹³ En consecuencia, la universalización puede ser un acto de ahistorización, de descontextualización, e incluso puede difuminar conflictos pasados, como ya han advertido muchos teóricos de la memoria colectiva y la memoria cultural.¹⁴

Hemos destacado esta universalización del *Guernica* de Picasso, porque en ese contexto consideramos que es muy significativa la elección que se ha realizado en esta pieza audiovisual: por una parte, al relacionar Lemoiz con Gernika, se recurre a ese tropos universal que permite poner en relación diferentes conflictos históricos¹⁵; por otra parte, es especialmente significativo que en esta coreografía no se nos remita directamente al *Guernica* de Picasso, puesto que en otras coreografías sobre el bombardeo (por ejemplo, el *Gernika* de la compañía de danza Aukeran), se ha activado ese diálogo entre ambas expresiones artísticas, proyectando retazos picassianos. De todas maneras, aunque no se recurra a imágenes picassianas, ciertos movimientos de la coreografía nos pueden evocar los cuerpos reflejados en el cuadro, como por ejemplo, el comienzo de la coreografía, donde la bailarina, apoyada en el muro, extiende sus brazos hacia arriba, recordando la figura picassiana del *Guernica*.

3.2 *Gernika de Mikel Laboa: ecos relocalizados*

Si en el arte el *Guernica* de Pablo Picasso representa un lugar común mediante el que nombramos, apelamos y recordamos el bombardeo de Gernika, en el ámbito musical esa función la ha desempeñado el *Gernika* de Laboa. No obstante, una de las diferencias entre las dos piezas es su proyección, ya que

¹³ En consonancia con la interpretación que Andreas Huyssen (2002) hace sobre el Holocausto, consideramos que desde este punto de vista global, el bombardeo de Gernika pierde su capacidad referencial como acontecimiento histórico específico y comienza a funcionar como símbolo de otras historias traumáticas.

¹⁴ Aleida Assmann advierte de que los símbolos universales o globales fomentan la deslocalización y difuminan los contextos histórico-sociales: «If the universal symbol is disconnected from its historical content, it turns into a global icon that travels easily without impediments along the informal channels of global communication» (Assmann 2010: 113). Stefan Shereckenberg, al analizar la universalización del poeta Federico García Lorca, advierte de este riesgo: «El patrimonio cultural puede ser un punto de referencia y quizá de encuentro o incluso de reconciliación para corrientes distintas dentro de una sociedad. Sin embargo, la reconciliación de los conflictos sociales y políticos por los valores «universales» de la cultura me parece una visión demasiado fácil que impide una verdadera confrontación productiva con el pasado» (Shereckenberg 2006: 236).

¹⁵ Los propios movimientos antinucleares utilizaron imágenes del *Guernica* de Picasso en publicaciones que denunciaban la catástrofe ecológica, económica y estructural que iba a suponer la puesta en marcha de la central nuclear de Lemoiz. Por ejemplo, imágenes picassianas se utilizaron en *Euzkadi o Lemoiz!* (1979), el segundo informe Comisión de Defensa de una Costa Vasca No Nuclear.

mientras la pintura nos remite a una lectura global, la música del compositor donostiarra es un símbolo local de la cultura vasca que, al menos simbólicamente, no ha trascendido a la memoria cultural universal. En *Gernika Lemoizen* se ha optado precisamente por una obra de la cultura vasca para reflexionar sobre el bombardeo y otros acontecimientos de la historia del País Vasco. Se trata de una pieza que pertenece a la serie experimental *Lekeitioak*, concretamente al número cuatro: *Lekeitioak 4*.¹⁶ Laboa elaboró y reelaboró esta serie durante años, en la que se desarrolló la faceta más experimental de su poética. Según este músico, la serie «tenía su semilla en aquella primera experiencia infantil vivida en Gardata (Lekeitio-Ispaster) durante la Guerra que luego reviviría una y otra vez en su adolescencia y juventud, cuando de vuelta a esa zona volvía a escuchar la «música» de su lengua¹⁷» (Bastida 2014: 172). La base poética de los *Lekeitioak* está en las repeticiones de sonidos, las onomatopeyas, los juegos de palabras y los balbuceos, puesto que se profundiza en la sonoridad y musicalidad propias del lenguaje y de las palabras.¹⁸

Durante las décadas de los 60 y los 70 son varios los artistas que dedicaron obras a la conmemoración del bombardeo para activar una memoria que cuestionara la visión hegemónica y franquista de la Guerra Civil. En ese sentido, en aquella época en la que el régimen franquista desarrolló políticas de control de la memoria colectiva, social y cultural, los actos de rememoración que se realizaron en el País Vasco sólo podían activar lugares de reconocimiento, ya que no tenían poder económico ni institucional como para crear sus propios lugares de memoria. En este sentido se puede interpretar que la pieza musical *Gernika* de Mikel Laboa se erigió en uno de esos lugares de reconocimiento, que tuvo muchísima repercusión y difusión.¹⁹ *Gernika* ha sido una obra que Laboa

¹⁶ «En 1972 iba a estrenar *Gernika (Lekeitio 4)*, tema que durante los setenta y ochenta (y ya en versión sinfónica en los 90) sería importante para su público y que para él iba a tener, hasta el final de sus días, un significado especial...» (Bastida 2014: 182-183).

¹⁷ En esa zona de la costa vizcaína, en Lekeitio, Ispaster y alrededores, se habla un dialecto de gran musicalidad y de especial sonoridad.

¹⁸ «Las piezas tituladas genéricamente *Lekeitioak* reflejan el esfuerzo por encontrar una nueva expresividad. La palabra concreta, a veces vacía de sentido, se combina en ellas con sonidos y melodías poco convencionales, e incluso con el gesto y el movimiento. De las compuestas entre 1968 y 1998, sólo dos tienen como base un poema en el sentido tradicional del término (Lekeitio 3, Lekeitio 10). En el resto, la palabra es un juego y apenas aparece. El título de la serie, *Lekeitioak*, hace referencia al pueblo vizcaíno de Lekeitio, por cuanto algunas de sus piezas tienen como base la musicalidad del habla de aquel lugar» (Laboa 2007: 6).

¹⁹ En 1967, como ya hemos mencionado, Zumeta presentó la obra *Homenaje al Guernica de Picasso*, otro de los lugares de reconocimiento que revisaba la interpretación del bombardeo en aquella última década del franquismo.

ha (re)interpretado reiteradamente, y que ha grabado en diferentes versiones²⁰, activando esa repetición propia de lo ritual. Como explicó el mismo cantautor, fue triple la motivación que le impulsó a componer esta pieza musical:

- a) Por un lado, la influencia que había ejercido en él el *Guernica* de Picasso.
- b) Por otro, el hecho de que Joseba Elosegui, *gudari* en Gernika y testigo presencial del bombardeo, se inmolará, prendiéndose fuego y lanzándose en llamas ante Franco, durante el Campeonato Mundial de Pelota de 1971.
- c) Y terminaba refiriéndose al factor fundamental: los recuerdos familiares acerca del bombardeo. En abril de 1937 poco antes de cumplir los tres años, se encontraba con su madre y sus hermanos en un caserío situado entre Lekeitio e Ispaster, en Gardata, al amparo de la familia Zabala-Maguregi. En su vuelo hacia Gernika, los aviones pasaban por encima y poco después se oía el estruendo de las explosiones. A pesar de las mentiras oficiales (y a través de su familia, cuñados... nos va contando) él siempre había conocido lo sucedido en Gernika: aquel «primer²¹» bombardeo a una población civil utilizando métodos modernos, crimen que luego se repetiría en Coventry, Hiroshima y tantas otras ciudades... (Bastida 2014: 196-197)

Esa triple motivación, por tanto, responde también a tres tipos de discursos o prácticas rememorativas: en primer lugar, el *Guernica* de Picasso es un símbolo de la memoria cultural; en segundo lugar, la historia de Joseba Elosegui, transmitida de generación en generación, representa la memoria comunicativa de aquellos que vivieron en primera línea el bombardeo; y en tercer lugar, las experiencias de Gardata son parte de la memoria personal del cantautor. Por consiguiente, observamos cómo *Gernika* es el fruto del cruce entre tres tipos de experiencias rememorativas que dibujan una dinámica viva en la que la memoria personal dialoga con la memoria colectiva y cultural.

En esta pieza musical el canto es balbuceo, aleatoriedad, onomatopeya y discontinuidad, evocando por una parte la irracionalidad y el caos, y por otra parte la sonoridad propia de ese acontecimiento bélico, en la que, tras los estruendos y gritos, queda el silencio roto únicamente por el ritmo lento de

²⁰ «Creada en 1972, fue interpretada por él en muchas ocasiones y grabada en distintas versiones: la primera en el disco *Bat Hiru* de 1974 y, por último, en su versión sinfónica de 1999 (publicada en el disco *Gernika zuzenean/Gernika en directo*, de ese mismo año)» (Gorostidi 2014: 5).

²¹ El entrecomillado nos indica que en aquella época se difundió esa interpretación del bombardeo y ésa era la que Mikel Laboa contaba y compartía. Como indica Marisol Bastida (2014), hoy en día ya es bien conocido que no fue el primer bombardeo de esas características.

cuerpos golpeados. No obstante, en ese tartamudeo también se aprecia alguna palabra, la cual resulta muy sugerente:

En su «canto», en el que lo predominante y esencial es el sonido, hay un momento en que se oyen las palabras «*kate-hotsak*»: Mikel nos ha dicho muchas veces que, según le habían contado y aunque cueste creerlo, la gente de la zona creía que las bombas eran lanzadas con cadenas: de ahí el ruido («*kate-hotsak*» o sonido de cadenas) que, después del paso de los aviones, escuchaban desde abajo. Indudablemente, y desde un punto de vista simbólico, estas dos palabras pueden significar mucho más. (Bastida 2014: 183)

Los movimientos vanguardistas de la cultura vasca de aquellas décadas también recreaban piezas de la música tradicional vasca. El mismo Mikel Laboa recuperó muchas de las canciones, porque apreciaba tanto sus melodías como la musicalidad propia de sociolectos y dialectos. *Haika mutil* [Levántate muchacho] fue una de esas canciones, que en los años 60 estaba casi olvidada:

Probablemente el caso de *Haika mutil* merece unas palabras. Se trata de una canción que Mikel encontró en el libro de Riezu. Le gustó mucho y la hizo sonar. La grabó por primera vez en 1969, cuando «solo Evaristo Urretarazu y yo la apreciábamos» como yo le solía decir en broma... Se trataba de una exageración, claro... Pero lo que sí es cierto es que por entonces se trataba de un tema súper minoritario que, poco a poco, a lo largo de los setenta iría adquiriendo un cierto carácter simbólico y ampliando su audiencia. Probablemente influiría en el cambio el hecho de que Mikel incluyera su melodía al final de su *Gernika* en 1972, volviera a grabarla en 1974 y la cantara continuamente a lo largo de dicha década. Lo cierto es que a partir de los ochenta, intérpretes o grupos más jóvenes y el propio Mikel, volverían a grabar nuevas versiones de ella, dándole vida de nuevo y ampliando el número de sus adeptos. (Bastida 2014: 173)

Por tanto, Laboa activó la transmisión de esa pieza tradicional, al incluir su melodía al final de la obra *Gernika*. En los últimos dos minutos de *Gernika* hay una progresión: Laboa comienza interpretando de una manera rasgada y difuminada una melodía que parece ser *Haika mutil*. La melodía, poco a poco, va tomando cuerpo y termina en un murmullo que refleja, indudablemente, *Haika mutil*. Apelando a esa canción tradicional, Laboa nos sugiere que tras el bombardeo, tras la destrucción, es necesario reactivar la transmisión cultural y la (re)construcción de la memoria colectiva.

Esta obra se ha convertido en una pieza simbólica, y como todo símbolo vivo, se ha actualizado y recontextualizado continuamente, desde la década

de los 70 hasta la actualidad. En la década de los 70, *Gernika* predominantemente funcionó como canto antifascista. Presentaremos dos ejemplos, que nos parecen muy significativos para comprender que impacto tuvo esta composición musical en esos años. Por una parte, en 1976, *Gernika* fue la banda sonora del cortometraje *Estado de excepción* del director Iñaki Núñez; la duración del cortometraje correspondía a la duración de *Gernika*, en su versión del disco *Bat-Hiru* de 1974, y «la imagen y la música [...] eran los protagonistas principales» (Bastida 2014: 196). *Gernika Lemoizen* también sigue esa línea, puesto que la duración de la pieza audiovisual corresponde a la duración de la composición musical, y también la imagen y la música son los protagonistas principales. Por otra parte, *Gernika* se incluyó en un vídeo sobre la canción antifascista en el Estado español, realizado por la televisión de Suecia, con el título *Canciones por la democracia*, que se estrenó en 1977 (Bastida 2014: 196). Es decir, esta canción representa tanto el dolor y la caída como la reconstrucción de las ruinas o el resurgir de las cenizas. En ese sentido, tras la reforma política, en la década de los 90 y en el siglo XX, esta canción ha simbolizado el anhelo de reconstrucción y resolución de conflictos.²²

Como hemos observado, en la composición musical *Gernika* se recogen múltiples prácticas rememorativas: se recuerda el bombardeo desde diferentes perspectivas (la personal, la colectiva, la cultural...), y al mismo tiempo, se activa la memoria de una pieza musical de tradición popular, *Haika mutil*. En ese contexto, *Gernika* se ha erigido en un símbolo recurrente en la cultura vasca, que se ha incorporado en muchas intervenciones artísticas, para activar esa apelación a la memoria del bombardeo de Gernika.

3.3 *Lemoiz, ruinas nucleares y era atómica*

Como indica Halbawchs (1968: 57), para representar el pasado necesitamos marcos interpretativos, que se inscriben en lo espacial y temporal. En ese sentido, rememorar un espacio no es sino activar la memoria de esa época y ese lugar (Ramos 1989: 75). Esta pieza artística-audiovisual, al ubicar la coreografía en las ruinas de la central nuclear de Lemoiz, activa la (re)memoriación. Mediante esta obra, el espectador accede visualmente a un espacio

²² En esa línea, la obra *Gernika* de Laboa se ha integrado en proyectos artísticos, sociales y políticos, que han abogado por la resolución de conflictos. Por ejemplo, Julio Medem incorporó esta pieza en su documental sobre el conflicto nacional vasco *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (2003).

simbólico (Lemoiz), pero vetado para el público, puesto que en la actualidad es un espacio privado, propiedad de la empresa Iberdrola.²³

En esta intervención artística se nos ofrece una visión de ese espacio en ruinas, confrontando el espacio histórico actual con los espacios simbólicos, generando nuevas brechas y nuevas interpretaciones. En opinión de Ulrich Winter, los lugares de reconocimiento están en continua reconfiguración, a diferencia de los discursos de memoria hegemónicos: «al contrario de los lugares de memoria consagrados del patrimonio nacional, los lugares de memoria dislocados y politizados no están condenados a la desaparición, sino a reaparecer» (Winter 2005: 24). La central nuclear de Lemoiz, por tanto, es ese lugar condenado a reaparecer y a reactivarse. Las ruinas de la central nuclear activan la memoria de estos dos cuestiones: por una parte, rememoran el conflicto ecológico, político y militar que generó la construcción de la central (1972-1984); por otra parte, rememoran las catástrofes nucleares.

Juan Gorostidi contextualiza el proyecto de la central nuclear de Lemoiz de la siguiente manera:

En el interior de aquella oleada [pronuclear] fueron proyectadas cuatro centrales en el País Vasco, tres de ellas en la costa, en un recorrido de 50 kilómetros. Lemoiz, a 15 kilómetros de Bilbao. Las obras de esta central comenzaron siete años antes del accidente de Harrisburg, y estaban muy avanzadas para entonces, dentro del plan energético impulsado por el último franquismo. Las protestas contra ella generaron algunas de las movilizaciones populares más importantes de aquellos años. No faltaron los muertos y los heridos. Y cuando la central estaba concluida y sólo restaba la introducción del uranio enriquecido para su puesta en marcha, quedó paralizada para siempre en 1984. En un largo proceso hasta hoy, se han conjeturado diversos usos alternativos y, finalmente, ha sido desmantelada, dejada a su suerte: un gigantesco cascarón de hormigón como un enorme sarcófago que el mar no deja de acosar. (Gorostidi 2014: 4)

La lucha social en contra de la construcción de la central nuclear de Lemoiz se prolongó durante una década (1972-1984²⁴), en la que se desencadenó uno de los conflictos sociales de más envergadura: por una parte, la

²³ En la década de los 70 la empresa era Iberduero, actualmente conocida como Iberdrola, tras la fusión en 1992 con la empresa Hidroeléctrica Española.

²⁴ En la web *Lemoiz apurtu 1972-1987* [Destrozar Lemoiz 1972-1987] (www.lemoiz.com) el movimiento antinuclear y ecologista ha recopilado la cronología de esa lucha social.

desobediencia civil y movilización social se activaron con fuerza²⁵; por otra parte, organizaciones armadas y militares (tanto ETA como las fuerzas de seguridad del Estado) fueron partes activas en este conflicto.²⁶ En la actualidad, en el País Vasco, Lemoiz es el símbolo de la lucha ecológica, y aunque todos los años se homenaja a activistas que lucharon y murieron por esa causa, todavía no es un conflicto de primer orden en la memoria colectiva, y mucho menos en actos institucionales.

Tal y como hemos mencionado, las ruinas de la central nuclear también nos remiten a las catástrofes nucleares, bien a los bombardeos atómicos (Hiroshima y Nagasaki), bien a los accidentes nucleares. Ese «enorme sarcófago» evoca una historia posible, ese accidente potencial de toda central nuclear. Juan Gorostidi considera que cada uno de los accidentes nucleares ha generado grietas en el discurso pronuclear y, en esa línea, Gorostidi describe tres oleadas, como tres grandes épocas en las que el apogeo pronuclear se materializó: la primera oleada en la década de los 70, hasta el accidente de Pensilvania (Estados Unidos) en 1979; la segunda oleada en la década de los 80, hasta el accidente de Chernóbil (Ucrania) en 1986; y la tercera oleada pronuclear, hasta el accidente de Fukushima (Japón) en 2011. En ese sentido, no parece casual que justamente se haya realizado esta intervención artística en esta época en la que se ha avivado el debate sobre la energía nuclear, tras el accidente de Fukushima, para detener u obstaculizar una posible cuarta oleada pronuclear. Para ello, Gorostidi hace esta interpretación del uso de la energía nuclear:

La imagen que dibujan estas tres grandes oleadas es un retrato del empecinamiento humano, pero lo que una y otra vez nos muestra es la característica más notoria de este modelo: el hecho de que su control no está en nuestras manos. Una y otra vez reaparece su potencial destructivo, justo cuando la campaña de sus partidarios parece en su momento culminante, para recordarnos que nos desenvolvemos por encima de nuestras verdaderas posibilidades. (Gorostidi 2014: 4)

²⁵ La lucha antinuclear activó movilizaciones multitudinarias y fuertes campañas de boicot contra la empresa de Iberduero.

²⁶ Por una parte, ETA actuó contra las obras de la central nuclear, y también contra empresarios vinculados a la central, e incluso secuestró y asesinó a José María Ryan Estrada, ingeniero del proyecto nuclear. Por otra parte, a partir de finales de la década de los 70, las Fuerzas de Seguridad del Estado incrementaron la represión contra militantes de movimientos antinucleares, y actuaron con contundencia en varias manifestaciones y movilizaciones, asesinando a militantes que participaban en ellas, como fue el caso de la militante ecologista Gladys del Estal.

Por tanto, resignifica un lema reiterado en el contexto de la crisis económica y contextualiza la pieza artística en el marco de la crisis energética.

Al mostrarnos esa interpretación coreográfico-audiovisual de las ruinas de la central de Lemoiz, se genera un espacio colectivo de (re)memoración y se promueve una reflexión sobre la memoria colectiva. Si entendemos que la memoria colectiva suele tener un carácter normativo, puesto que funciona como un patrón de comportamiento para los miembros de una comunidad (Blanco 1997: 96), advertimos que Lemoiz no ha trascendido con fuerza a la memoria colectiva vasca, por lo menos no ha tenido el mismo alcance que el bombardeo de Gernika, o incluso que la figura artística de Mikel Laboa. En ese sentido, al reterritorializar mediante la coreografía ese espacio simbólico y conflictivo, esta pieza artística pretende repensar el conflicto histórico de la central nuclear y reactivar la memoria de las catástrofes nucleares, para abrir una brecha en la memoria colectiva vasca, con el objetivo de que los conflictos ecológicos y energéticos también se erijan en debates colectivos y comunitarios.

3.4 Mediación coreográfica: lugares de memoria, sujetos corporales y composición audiovisual

En *Gernika Lemoizen* la danza es el elemento que aglutina los símbolos de la cultura vasca, puesto que se recrea una interpretación coreográfica de la composición *Gernika* de Laboa y Lemoiz es el escenario de la pieza coreográfica. En esta coreografía Carretta fusiona movimientos propios del flamenco con movimientos de la danza contemporánea. Esa fusión de lo flamenco y lo contemporáneo también adquiere en este contexto una dimensión simbólica, puesto que responde a una tendencia temático-coreográfica.

En la evolución de la danza, la temática de la Guerra Civil española ha tenido gran repercusión. Como ha analizado Delfín Colomé (2010), en el desarrollo de la *Modern Dance* ha sido una constante temática y coreográfica, porque como en todas otras disciplinas, las propuestas experimentales de la danza vanguardista no permanecieron ajenas a la realidad social y política de su tiempo. Delfín Colomé (2007: 195) afirma lo siguiente al analizar la apertura de la modernidad coreográfica en el Estado español: «Dos factores concretos de corte neo-romántico, y ambos íntimamente relacionados, abrirán una nueva brecha en la modernidad coreográfica para que por sus resquicios penetre lo español: la Guerra Civil y el efecto García Lorca» (Colomé 1937: 195). Explica que el componente trágico de la Guerra Civil promovió el interés de muchos coreógrafos a partir de los últimos años 30, que mediante las formas

de danza –las caídas, contracciones, balbuceos, remolinos...– expresaron la angustia de la guerra. Esta pieza coreográfica sigue esa línea artística, puesto que la bailarina representa movimientos tales como caídas, contracciones y balbuceos, en la línea de la estética propuesta por la banda sonora (véase apartado 2.2.). Además, lo flamenco también nos evoca a Federico García Lorca, otro lugar de memoria crucial de la Guerra Civil española.

En *Gernika Lemoizen*, la bailarina se mueve por el espacio vacío y abandonado de la central nuclear, explorando la relación de su cuerpo con el territorio, el movimiento y el sonido. Esa exploración se desarrolla en seis secuencias, que Juan Gorostidi presenta e interpreta de la siguiente manera:

Entrada. El muro herido

[...] Los primeros movimientos de la bailarina son gestos fragmentarios de un cuerpo que permanece atrapado en el muro del reactor, un muro que sangra de su herida. Una herida que le propiciaron con explosivos para probar su resistencia. Ella quisiera alejarse, revolverse, gritar... pero se le impone una oscuridad aplastante en cada intento: un muro demasiado poderoso, caparazón quebrado de un monstruo herido que la hiere y la conduce al espasmo.

1. El pórtico oscuro

[...] Liberada de la piel del monstruo, puede comenzar su danza. Una danza que arranca del zapateado, de la llamada al suelo para tomar el espacio; golpes que lanzan al cuerpo hacia su interior y hacia sus límites; espirales horizontales, pasos en la sombra, ofrecimientos a la celebración de la vida. [...] una llamada a salir, a escapar.

2. La huida

[...] No basta con moverse, hay que huir, precipitarse contra la sombra sin rumbo, pues en lo más hondo ha crecido un presagio de lo peor. Para cuando la nota se vuelve rasgueo, la huida ha llegado demasiado lejos, y la bailarina desconoce lo que le espera: el grito desgarrador que cada generación ha sido obligada a recrear en un templo dominado por la sombra.

3. El grito

[...] La bailarina quisiera contenerse, detenerse quizá, pero la presencia monstruosa que percibe resulta demasiado imponente y sus brazos, extendidos a un cielo de hormigón, se rendirán impotentes [...].

4. Las preguntas

[...] El grito no lo ha destruido, y las preguntas de ahora nos dan la medida de su transparencia y de su fortaleza. Son inquisición y respuesta: –Fíjate bien y no desesperes; tu lugar no conoce escapatoria, parece escuchar la bailarina. Y ella comprende y toma lo que le es ofrecido con cada gesto de su cuerpo,

de su semblante. Portadora de todas las preguntas y todas las respuestas, hasta que aquel grito primario intenta convertirse en melodía, en plegaria, en necesidad de rendición última por el agotamiento de las fuerzas que restan; en iluminación.

5. *Renacimiento. Final*

El último tercio del Gernika de Laboa está dedicado a un comienzo. A ese sostenido momento de arranque tras los gritos y las preguntas, a una búsqueda a tientas del canto que ha muerto y quiere renacer. Apenas lo reconocemos en el primer momento hasta que cada espiración se vaya haciendo con el hilo de la melodía y ésta resulta inconfundible. Sin pronunciarlas esta melodía nos dice *haika mutil!/ilevántate, muchacho!*, y para cuando se completa, es murmurada por un coro de niños tarareando la canción del muchacho cansado. Estos niños señalan lo que prosigue a todos los Gernika. La bailarina ha dicho todo lo que podía, se ha vaciado en cuerpo y alma, y debe volver a la misma tierra que impulsó sus pasos. (Gorostidi 2014: 5-6)

Esta composición en diferentes secuencias se aproxima a la interpretación que Marisol Bastida elabora de la obra musical *Gernika*: «es una especie de relato básico del mismo [del bombardeo]: introducción, narración-grito, lamento, elegía a las víctimas y, al final, trabajosamente, un canto de esperanza...» (Bastida 2014: 183).

Junto a esos pasos, gestos y movimientos, la inmovilidad es un elemento primordial de la escenificación, es un acto más de la composición coreográfica. Como indica André Lepecki (2008: 15-16), la danza, desde la modernidad, se imbrica ontológicamente con el movimiento, vinculándola a una constante agitación y continua movilidad. La danza contemporánea y experimental cuestiona esa visión y la inmovilidad se convierte en una práctica que se inserta en las coreografías, considerándola otro componente más:

El «acto inmóvil» es un concepto propuesto por la antropóloga Nadia Seremetakis para describir momentos en los que un sujeto interrumpe el flujo histórico y *practica* la interrogación histórica. De este modo, si bien el acto inmóvil no implica rigidez o morbidez, requiere una escenificación de la suspensión, una interrupción corpórea de los modos de imposición del flujo. Lo inmóvil *actúa* porque interroga a las economías del tiempo, porque revela la posibilidad de la propia acción en el seno de los regímenes dominantes de capital, subjetividad, trabajo y movilidad. (Lepecki 2008: 36)

Como ha analizado André Lepecki, los actos inmóviles cuestionan la visión histórica moderna y hegemónica que comprenden el flujo histórico como continuo y estratificado:

Abandonar el polvo histórico es rechazar la sedimentación de la historia en capas diferenciadas. El acto inmóvil muestra cómo el polvo de la historia, en la modernidad, puede ser agitado para difuminar las divisiones artificiales entre lo sensorial y lo social, lo somático y lo mnemónico, lo lingüístico y lo corpóreo, lo móvil y lo inmóvil. El polvo histórico no es una simple metáfora. Entendido en sentido literal, pone de manifiesto cómo las fuerzas históricas penetran profundamente en las capas interiores del cuerpo [...]. Es la coreografía experimental, a través del paradójico acto inmóvil, que traza las tensiones en el sujeto, las tensiones en la subjetividad bajo la fuerza de la polvorienta sedimentación del cuerpo en la historia. Frente a la brutalidad del polvo histórico que cae literalmente sobre los cuerpos, el acto inmóvil rehace la posición del sujeto en relación con el movimiento y el paso del tiempo. (Lepecki 2008: 36)

En *Gernika Lemoizen* los actos inmóviles de la bailarina nos interrogan sobre los restos del (re)flujo histórico que impregnan la central nuclear de Lemoiz, puesto que la bailarina remueve y expande ese polvo histórico, al mismo tiempo que se impregna de él, generando nuevas interrogantes sobre la memoria colectiva vasca. Además, mediante esos actos inmóviles, en esta coreografía se incorpora el «tartamudeo cinestético» (Lepecki 2008: 13), que se cruza con el balbuceo de la pieza musical. Ese tartamudeo y esa discontinuidad también se aprecia en la composición audiovisual, puesto que no nos muestra una continuidad de la pieza coreográfica ni de la grabación audiovisual, sino que las diferentes secuencias coreográficas se diferencian por cortes de pantalla en negro, recreando ese balbuceo audiovisual, esa especie de collage audiovisual y representando también esa suspensión de lo temporal en la pieza de vídeo. Esa discontinuidad coreográfica y audiovisual, por tanto, también representa esa «batalla perdida»: la imposibilidad de representar el ocurrir histórico y la incapacidad de recuperar experiencias vitales conflictivas.

Esta pieza coreográfica se aproxima a las prácticas experimentales de la danza contemporánea. Ixiar Rozas (2011) afirma lo siguiente, en la línea teórica de Lepecki (2009): «la coreografía experimental lleva a escena su pensamiento, una escritura del cuerpo en el espacio, una escritura que a su vez sitúa lo coreográfico fuera de los límites de la propia danza y que no tiene por qué estar relacionada con lo que hasta ahora hemos relacionado con un cuerpo que danza» (Rozas 2011: 12-13). Por tanto, la coreografía experimental cuestiona los límites de la danza y lo coreográfico, mientras que el *Gernika* de La-boa lo hace con los límites de la canción y de lo musical.

Como indica André Lepecki (2008), repensar de esa manera la práctica dancística, nos lleva a repensar los estudios de la danza:

Abordar lo coreográfico fuera de los límites de la danza supone proponer para los estudios de danza la ampliación de su objeto privilegiado de análisis; supone reclamar que los estudios de danza se adentren en otros campos artísticos y creen nuevas posibilidades para pensar las relaciones entre cuerpos, subjetividades, política y movimiento. (Lepecki 2008: 20)

Tal y como hemos expuesto, nuestro objeto de estudio se inclina hacia esa línea de análisis: lo coreográfico se articula en diálogo con otros campos artísticos (musical, audiovisual...) y, por medio de ellos, se replantea la memoria cultural y colectiva actual.

4. Conclusiones

El cruce poético-coreográfico que articulan estos tres símbolos nos remite a las siguientes reflexiones de Rebecca Schneider:

Leer la «historia», pues, como un conjunto de actos sedimentados que no son los actos históricos mismos sino el acto de preservar cualquier incidente hacia atrás en el tiempo (el acto repetido de preservar la memoria) es repensar el lugar de la historia en la repetición ritual [...]. Es resituarse el lugar de cualquier conocimiento de la historia como una transmisión cuerpo a cuerpo. (Schneider 2010: 188)

Desde esta perspectiva, esta pieza propone una concepción de la práctica memorística que se desarrolla en la interrelación de cuerpos y sujetos, resituando la construcción de la memoria como una transmisión cuerpo a cuerpo. De hecho, la interpretación de la pieza se activa en las tensiones entre el sujeto coreográfico, el sujeto audiovisual y el sujeto receptor. Lo corporal no es el continente de la memoria, sino un espacio simbólico que encarna discursos y prácticas memorísticas²⁷; e incluso activa ese diálogo entre diferentes lugares de memoria. En ese sentido, gracias al componente coreográfico y audiovisual, se incide en la corporeización de los actos conmemorativos, así como lo corporal en los lugares de memoria:

²⁷ Assmann reivindica la mediación simbólica propia de los actos colectivos de rememoración: «But like Halbwachs and Nietzsche, Freud insists on the frontier of the body, refusing to cross it in the direction of culture with its symbolic forms and archives. For him, too, memory is corporeal inscription. What pain, the never-healing wound is for Nietzsche trauma is for Freud. Both develop a concept of collective memory, but they anchor it in a very immediate way in the mind and body, and are evidently not extend the concept of memory to the real of symbolic mediation». (Assmann, 2006: 6)

— *La rememoración como acto corporal.* Esta obra manifiesta ese carácter performativo y ritual de todo acto conmemorativo. En ese sentido, profundizando en ese simbolismo que se articula en *Gernika Lemoizen*, la pieza conmemorativa se presentó en Donostia, ciudad natal de Mikel Laboa, y en Gernika, la villa bombardeada. Además, junto a la proyección audiovisual, en las salas de proyección también se escenificó en directo una coreografía, de mano de la bailarina Manuela Carretta. De esa manera, la proyección pública suscitó estas situaciones: por una parte, la duplicidad del sujeto coreográfico (Lemoiz-Donostia; Lemoiz-Gernika) remite a la imposibilidad de retener y contener los lugares de memoria; y por otra parte, gracias a esa proyección pública, se realizó una apropiación artística (y pública) de un espacio privado y empresarial.

— *Repensar lo escénico.* Al incidir en el carácter performativo de los actos conmemorativos, esta pieza genera una reflexión sobre lo escénico, que no se considera un acto efímero que desaparece, sino una manera de reaparecer, de rememorar. En ese sentido, lo escénico-coreográfico es un espacio de rememoración que dista mucho de la forma hegemónica de la memoria histórica y colectiva, el archivo.

— *La recomposición de los restos como actos corporales.* En *Gernika Lemoizen*, mediante la coreografía y los actos corporales se sugiere ese intento de recomponer los restos de diferentes conflictos (sociales, políticos, militares y ecológicos), aún sabiendo que es un encuentro fallido, puesto que tal recomposición es imposible. El productor Juan Gorostidi expresa así la complejidad y las tensiones representadas en esta pieza:

Moverse en el 2013 alrededor del cascarón vacío de la central nuclear de Lemoiz produce un efecto inquietante: otro tiempo, esa mezcla arbitraria de memoria y olvido, se materializa extrañamente allí. Sobre él, decidimos incorporar otros dos elementos que se resisten a la simbolización: Gernika y la interpretación que sobre aquella muerte realizó Laboa en su Lekeitio. Hacer frente a tales embates con una danza desnuda era una batalla perdida de antemano: tuvimos que conformarnos con robar algunas imágenes... (Gorostidi 2014: 2)

Justamente, esta coreografía, mediante el balbuceo, el tartamudeo y la discontinuidad (tanto en la música, como en la coreográfica y en la pieza audiovisual), muestra esa batalla perdida: el encuentro fallido entre los cuerpos históricos y los sujetos corporales contemporáneos, que se ampara en la mediación simbólica (y en los lugares de memoria) como única vía de diálogo entre ellos.

En consecuencia, la pieza artística-audiovisual *Gernika Lemoizen* nos invita a reflexionar sobre tres debates sociales actuales: la (re)construcción de la memoria colectiva vasca, la (des)corporeización del pensamiento y la crisis energética.

BIBLIOGRAFÍA

- ASSMANN, A. (2010). «Canon And Archive». En ERLI, A.; NÜNNING, A. (ed.), *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin/New York, Walter de Gruyter, pp. 97-107.
- ASSMANN, A. (2010). «The Holocaust – a Global Memory? Extensions and Limits of a New Memory Community». En ASSMANN, A.; CONRAD, S. (ed.). *Memory in a Global Age: Discourses, Practices and Trajectories*. Great Britain, Palgrave MacMillan, pp. 97-117.
- ASSMANN, J. (1995). «Collective and Cultural Identity». *New German Critique*, 65, pp. 125-133.
- ASSMANN, J. (2006). *Religion and cultural memory: ten studies*. Stanford, Stanford University Press.
- ATXAGA, B. (2007). *Marcas. Gernika 1937*. Iruñea, Pamiela.
- BASTIDA, M. (2014). *Memorias. Una biografía de Mikel Laboa*. Donostia, Elkar.
- BLANCO, A. (1997). «Los afluentes del recuerdo: la memoria colectiva». En RUIZ VARGAS, J. M. (ed.), *Claves de la memoria*. Madrid, Trotta, pp. 83-106.
- COLOMÉ, D. (2010). *La guerra civil española en la Modern Dance (1936-1939)*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza.
- COMISIÓN DE DEFENSA DE UNA COSTA VASCA NO NUCLEAR (1979). *Euskadi o Lemoiz! (Segundo Informe)*. Zarauz, Itxaropena.
- GOROSTIDI, J. (2014). *Gernika en Lemoiz. Notas para una interpretación*. UPV/EHU, Mikel Laboa Katedra.
- HALBAWCHS, M. (1968). *La Mémoire collective*. Paris, Presses Universitaires de France.
- HUYSEN, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, Fondo de Cultura Económica Argentina.
- LABOA, M. (2007). *Lekeitioak*. Donostia, Elkar (CD).
- LEPECKI, A. (2008). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. A Coruña/Barcelona/Madrid, Centro Coreográfico Gallego/El Mercat de les Flors/Universidad de Alcalá.
- NOGUERO, J. (ed.) (2011). «El espectador decide». En NOGUERO, J. (ed.), *El espectador activo, MOV-S. Espacio para el intercambio internacional de la danza las artes del movimiento*. Barcelona, Mercat de les Flors, pp. 23-45.
- NORA, P. (1997). «Entre Mèmoire et Histoire. La problématique des lieux». En NORA, P. (dir.), *Les lieux de mémoire I*. Paris, Gallimard, pp. 23-43.
- RAMOS, R. (1989). «Maurice Halbwachs y la memoria colectiva». *Revista de Occidente*, 100, pp. 63-81.

- RETOLAZA, I. (2009). «Gernikako bonbardaketa euskal literaturan: errepresentazio eta begirada poetikoak». En TOLEDO, A. (arg.), *Gerra Zibila eta euskal literatura. Euskera*, 54, 2-2, pp. 1079-1108.
- ROZAS, I. (2011). *Voic(e)scapes. Experiencias y potencias de la voz, el lenguaje y la tactilidad en la escena actual de la danza*. Tesis doctoral inédita. Bilbao, UPV/EHU.
- SCHNEIDER, R. (2010). «Los restos de lo escénico (reelaboración) (2001)». En NAVERÁN, I. (ed.), *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. A Coruña/Barcelona/Madrid, Centro Coreográfico Gallego/El Mercat de les Flors/Universidad de Alcalá, pp. 176-198.
- SHRECKENBERG, S. (2006). «La conmemoración del centenario de Federico García Lorca como contribución a la memoria cultural de España: dos documentales de TVE y Canal+». En WINTER, U. (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, pp. 223-237.
- WINTER, U. (2005). «“Localizar a los muertos” y “reconocer al Otro”: Lugares de memoria(s) en la cultura española contemporánea». En RESINA, J. R.; WINTER, U. (ed.), *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Frankfurt/Madrid, Vervuert/ Iberoamericana, pp. 17-39.
- WINTER, U. (2006). «Introducción». En WINTER, U. (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, pp. 9-19.

Grupo de Investigación USC 1371, Teoría da literatura e Literatura comparada



CIPPCE